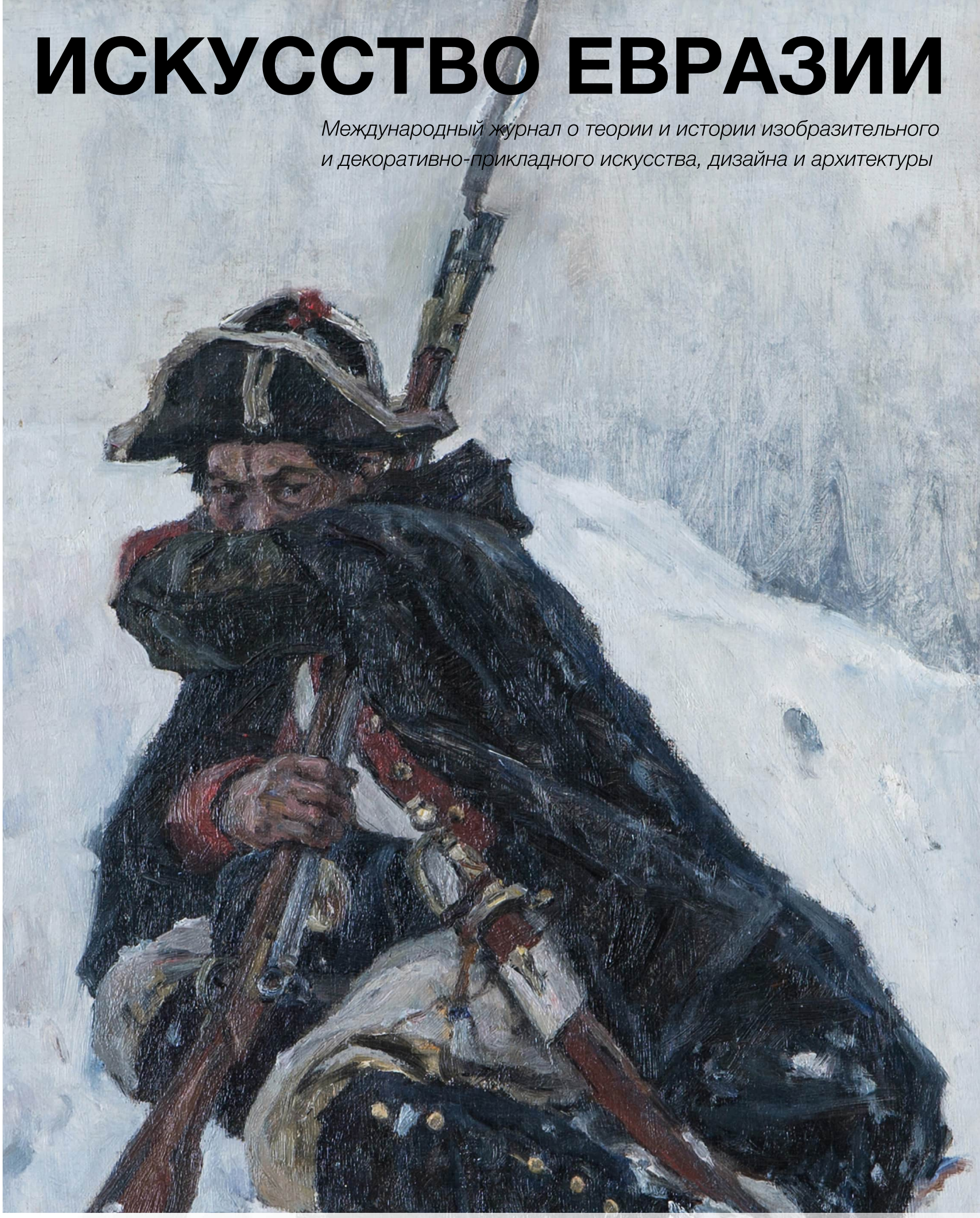
ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

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



К 175-летию Василия Ивановича Сурикова

To the 175th anniversary of the birth of the artist Vasily Surikov

№ 1 (28) 2023

ISSN 2518-7767 (online)

THE ART OF EURASIA

International peer-reviewed e-journal

www.eurasia-art.ru

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

Международное научное сетевое издание

№ 1 (28) 2023

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

№ 1 (28) 2023

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:
В.И. Суриков. Солдат с ружьем, закрывший лицо рукой. Этюд к картине «Переход Суворова через Альпы». 1898. Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва

Дата публикации: 31 марта 2023 г.

Категория информационной продукции: 12+

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

© Авторы статей, 2023
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2023

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
Бороноева 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. 1 (28) 2023

ISSN 2518-7767 (online)

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 Jpurnal 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

FOUNERS
- 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

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

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:
V.I. Surikov. Soldier with a gun.
Study for the painting “Suvorov Crossing the Alps”. 1898.
Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev

Publication date: 31.03.2023

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

© Authors of articles, 2023
© The Art of Eurasia, 2023

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. Gribonosova-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

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово редактора (**Шишин М.Ю.**) 10

ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Мазалевская Т.М. Художественный образ семёновской матрешки в советский и постсоветский периоды 14
Сулоев И.Н. Понятие «костромская школа иконописи»: постановка проблемы 22
Шаклеина Е.И. Образ Богоматери «Знамение» в иконописи Приенисейской Сибири XVIII – конца XIX века 30

ФОРУМ

Бедулина И.П. Живопись В.И. Сурикова в Иркутском областном художественном музее им. В.П. Сукачёва 44
Ковалинская В.Ю. Образ В.И. Сурикова в произведениях декоративно-прикладного искусства из собрания Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова 54
Королёва А.Ю., Яйленко Е.В. Итальянская тема в творчестве Василия Сурикова 66
Куклинский И.В. Неизвестный рисунок В.И. Сурикова из фондов Красноярского краевого краеведческого музея 86
Резвых Т.А. Работа над каталогом коллекции произведений В.И. Сурикова в собрании Красноярского художественного музея 96
Шишин М.Ю. Образ девочки в картине В.И. Сурикова «Утро стрелецкой казни»: опыт интерпретации 110

ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ

Айнутдинов А.С. Свердловский Союз советских художников в 1934–1935 годы 120
Белокурова С.М. Соотношение художественной формы и образа в натюрмортах графика В.П. Теплова 134
Горкина А.В. Образы Италии в пейзажном творчестве художников ленинградской академической школы живописи второй половины XX века 152
Гутарёва Ю.И. Пейзаж в творчестве уссурийского живописца Александра Ткаченко: преемственность и самобытность художественных традиций 162
Строй Л.Р. Деятельность живописца Д.И. Каратанова в контексте становления художественного образования Красноярска и творческих процессов Сибири 174
Чирков В.Ф. Место соцреализма в истории искусства XX века 186

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ

Чандра Л. Варша 224

ВЕРНИСАЖ

Левданская Н.А. Выставка художников Ири Маруки и Тоси Маруки во Владивостоке 230
Сидорова О.В. Образы советского быта в постоянной экспозиции графики в Государственном художественном музее Алтайского края 238

EX LIBRIS

Новые альбомы и научные издания 254
Ефимовская В.В. Книга как музей, или Жизненная правда русской исторической живописи 256

ВЕСТНИК АКАДЕМИИ

Выставка произведений Олега Лошакова «От Петушков до Шикотана» в Российской академии художеств 268
Выставка художественного текстиля Натальи Мурадовой «Материя. Земная и небесная» в Российской академии художеств 270
Выставка произведений Вячеслава Стекольщикова «Созерцание настоящего» в Российской академии художеств 272
Выставочный проект к 30-летию мастерской Николая Андронова, Павла Никонова и Юрия Шишкова МГАХИ им. В.И. Сурикова «От начала» в МВК РАХ 274
Выставка графики Алёны Дергилёвой «Нарисованная Москва» в Российской академии художеств 276
Выставка произведений Ларисы Федотьевой (1935–2021) «Птица счастья» в МВК РАХ 277
Выставка произведений Отделения декоративных искусств Российской академии художеств в МВК РАХ 279
Юбилейная выставка живописи и графики Бориса Мессерера «Темы и вариации» в Российской академии художеств 282

CONTENTS

Introductory remarks 10

EURASIAN HERITAGE

Mazalevskaya, T.M. The artistic image of the Semenovskaya matryoshka in the Soviet and post-Soviet periods 14
Suloev, I.N. The concept of “Kostroma school of icon painting”: statement of the problem 22
Shakleina, E.I. The image of the Virgin of the Sign in the icon painting of the Yenisei Siberia in the 18th – the late 19th century 30

FORUM

Bedulina, I.P. Painting by V.I. Surikov in the Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev 44
Kovalinskaya, V.Yu. The image of V.I. Surikov in works of decorative and applied art from the collection of the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov 54
Koroleva, A.Yu. and Yaylenko, E.V. The theme of Italy in the works by Vasily Surikov 66
Kuklinsky, I.V. Unknown drawing by V.I. Surikov from the collection of the Krasnoyarsk Regional Museum of Local Lore 86
Rezvikh, T.A. Development of a catalog of works by V.I. Surikov in the collection of the Krasnoyarsk Art Museum 96
Shishin, M.Yu. The image of a girl in the painting by V.I. Surikov “The Morning of the Streltsy Execution”: the experience of interpretation 110

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

Ainutdinov, A.S. Sverdlovsk Union of Soviet Artists in 1934–1935 120
Belokurova, S.M. The correlation between the artistic form and the image in still lifes of the graphic artist Valentin Teplov 134
Gorkina, A.V. Images of Italy in the landscapes of Leningrad school of painting in the second half of the 20th century 152
Gutareva, Yu.I. Landscape in the works of the Ussuriysk painter Alexander Tkachenko: continuity and originality of artistic traditions 162
Stroy, L.R. The activity of the painter D.I. Karatanov in the development of art education in Krasnoyarsk and creative processes in Siberia 174
Chirkov, V.F. The place of socialist realism in the history of twentieth-century art 186

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY LOKESH CHANDRA

Chandra, L. Varsa 224

VERNISSAGE

Levdanskaya, N.A. Exhibition of artists Maruki Iri and Maruki Toshi in Vladivostok 230
Sidorova, O.V. Images of Soviet life in the permanent exhibition of graphics in the State Art Museum of Altai Krai 238

EX LIBRIS

New albums and scientific publications 254
Efimovskaya, V.V. The book as a museum, or the vital truth of Russian historical painting 256

ACADEMY NEWS

From Petushki to Shikotan. Exhibition of works by Oleg Loshakov at the Russian Academy of Arts 268
Substance. Earthly and Heavenly. Exhibition of art textile by Natalia Muradova at the Russian Academy of Arts 270
The Contemplation of the Present. Exhibition of works by Vyacheslav Stekolshchikov at the Russian Academy of Arts 272
From the Beginning. Exhibition project for the 30th anniversary of the workshop of Nikolai Andronov, Pavel Nikonov and Yuri Shishkov of the Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov at the Museum and Exhibition Complex of the Russian Academy of Arts 274
Painted Moscow. Exhibition of graphics by Alena Dergileva in the Russian Academy of Arts 276
The Bird of Happiness. Exhibition of works by Larisa Fedotieva (1935–2021) at the Museum and Exhibition Complex of the Russian Academy of Arts 277
Exhibition of works by the Department of Decorative Arts of the Russian Academy of Arts 279
Anniversary exhibition of paintings and drawings by Boris Messerer 282
“Themes and Variations” at the Russian Academy of Arts

ОТ РЕДАКТОРА

Дорогие читатели!

Перед вами первый номер журнала «Искусство Евразии» в этом году, и он посвящен выдающемуся художнику России Василию Ивановичу Сурикову, чей 175-летний юбилей широко отмечается в нашей стране. Уверены, что вы найдете много нового и интересного о творчестве великого живописца в разделе «Форум». Но поскольку Суриков оказал воздействие на всё искусство России и, конечно же, Сибири, то отзвуки этого влияния так или иначе прослеживаются в статьях из других разделов. Кратко представлю каждый из них.

В настоящем номере сформировалась разнообразная по тематике рубрика «Евразийское наследие». В некоторых статьях авторы затрагивают социальные вопросы, например, как избежать китча в рыночных условиях при изготовлении и росписи семёновской матрешки, токарной куклы, ставшей удивительным явлением отечественной народной культуры. Всё глубже исследуя русскую икону, искусствоведы обнаруживают характерные черты различных иконописных школ, и об одной из них — костромской школе иконописи — идет речь в этом разделе. И на берегах Енисея наши авторы представляют уникальные коллекции икон, где ярко выделяется образ Богоматери Знамения, особо чтимой сибиряками.

По разнообразию форм проявления искусство XX–XXI веков не знает себе равных. Произведения, выполненные в стилях, сложившихся еще несколько столетий назад, и возникшие буквально на наших глазах,— часто мирно соседствуют на выставках. С одной стороны, это создает для зрителя широкую панораму искусства, где каждый может найти то, что особенно тронет его душу; с другой стороны, это многообразие дает импульсы всему художественному процессу. Происходит порой косвенное, а иногда и прямое влияние разных течений друг на друга. Конечно, при этом находится место салонности, мнимой глубокомысленности, налицо и тиражирование приемов. Но верится, что живой процесс искусства в сложном бурлении отбросит пустое и антихудожественное и выкристаллизует подлинные открытия. Например, реализм — казалось бы, древнейшее направление, в котором всё уже сложилось, все методы и подходы известны, но на наших глазах стала формироваться линия, которую можно назвать «новой классикой». Это не то же, что гиперреализм и фотореализм, хотя тяготеет к хорошей проработке художественной формы, да и с «суровым стилем» велики расхождения. Здесь с большой силой проявляется философичность и дух романтики. Истоки этого направления и некоторые его характерные черты уже описаны в статьях наших авторов.

Эти принципы — стремление к совершенной художественной форме и философичность — отчасти связывают разделы «Форум» и «Искусство XX–XXI веков» через творчество В.И. Сурикова. Оно было хорошо исследовано еще при жизни мастера, но, как это часто бывает, некоторые его важнейшие этапы только сейчас получают достойное освещение — например, итальянский период в жизни художника, который, в свою очередь, подготовил мощный взлет его живописи в «Боярыне Морозовой». С одной стороны, новые публикации о В.И. Сурикове закрывают имеющиеся лакуны и помогают лучше понять его наследие, а с другой стороны, всё очевиднее становится масштаб его личности. Он выступает в качестве крупнейшего мыслителя и даже пророка, человека, не только осознающего историю в фактах и событиях, но и улавливающего ее глубинные духовные основы. Живописец выносит это осознание в свои полотна, которые становятся «осевыми» для всей русской культуры. Понимание этого заставляет нас вновь и вновь обращаться к его картинам, как к романам Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого,— и в «минуты роковые», и в повседневности, когда человек встает перед выбором, каким путем идти, как жить — по совести или по компромиссу. Героическое, мужественное и мудрое искусство Сурикова и дарит восторг душе своими прекрасными художественными формами, и одновременно ненавязчиво проводит идеи о незыблемых ценностях, о духовных скрепах, чрезвычайно важных в эпоху перемен.

Михаил Шишин,
главный редактор

ОТ РЕДАКТОРА

Dear readers!

Here is the first issue of “The Art of Eurasia” Journal this year, and it is dedicated to the outstanding artist of Russia Vasily Ivanovich Surikov, whose 175th anniversary is widely celebrated in our country. We are sure that you will find a lot of new and interesting things about the work of this artist in the “Forum” section. But since Surikov had an impact on all the art of Russia and, of course, Siberia, the echoes of this influence sounds in articles from other sections. I will briefly introduce each of them.

In this issue, a section “Eurasian Heritage” includes a variety of topics. In some articles, the authors also touch upon social issues, for example how to avoid kitsch in market conditions when making and painting the Semenovskaya matryoshka (Semenovo’s matryoshka), a nesting doll, which has become an amazing phenomenon of national folk culture. Exploring the Russian icon more and more deeply, art critics discover the characteristic features of various icon painting schools, and we present one of them — the Kostroma school of icon. And in Siberia, on the banks of the Yenisei River, our authors also study unique collections of icons, where the image of Our Lady of the Sign, especially revered by Siberians, stands out brightly.

The art of the 20th-21st centuries is unparalleled in the variety of its manifestation forms. Artworks made in styles that have developed a few centuries ago, and those that have arisen literally before our eyes, often peacefully side by side at exhibitions. On the one hand, this creates a wide panorama of art for the viewer, where everyone can find something that will especially touch his soul; on the other hand, this diversity gives impetus to the entire artistic process. There is sometimes an indirect, and sometimes a direct influence of different currents on each other. Of course, in this case there is a place for salonism, imaginary thoughtfulness, and the replication of techniques is also evident. But it is believed that the living process of art in its complex seething will cast aside the empty and anti-artistic and will crystallize genuine discoveries. For example, realism is the oldest direction in which everything has already taken shape, all methods and approaches are known, but before our eyes a line has begun to form that can be called a “new classic”. This is not the same as hyperrealism and photorealism, although it gravitates towards a good study of the art form, and there are big differences with the “severe style”. Philosophy and the spirit of romance are manifested with great force here. The origins of this direction and some of its characteristic features can already be seen in the articles of our authors.

These principles — the desire for a perfect artistic form and philosophy — partly connect the sections “Forum” and “Art of the 20th-21st Centuries” through the work of V.I. Surikov. It was well studied during his lifetime, but, as often happens, some of its most important stages are only now receiving decent coverage — for example, the Italian period in the life of the artist, which, in turn, prepared a powerful take-off of his painting in “Boyarynya Morozova”. New publications about the artist, on the one hand, close the existing gaps and help to better understand his heritage, and, on the other hand, the scale of his personality becomes more and more obvious. He appears as a major thinker and even a prophet, a person who not only understands history in facts and events, but captures its deep spiritual foundations. The painter brings this awareness

to his works, which become “pivotal” for the entire Russian culture. Understanding this makes us again and again turn to his paintings, as to the novels of F.M. Dostoevsky and L.N. Tolstoy — both in “fatal moments”, and in everyday life, when a person faces a choice, which way to go, how to live — according to conscience or by compromise. The heroic, courageous and wise art of Surikov gives delight to the soul with its beautiful artistic forms, and at the same time unobtrusively conveys ideas about unshakable values, about spiritual bonds that are extremely important in an era of change.

Mikhail Shishin,
Chief Editor

Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 14–21. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (1), pp. 14–21. ISSN 2518-7767 (online)

Краткое сообщение
УДК 745/749(470.341)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.01.001

Художественный образ семёновской матрешки в советский и постсоветский периоды

Мазалевская Таисия Михайловна [a]

[a] *Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова, Новосибирск, Российская Федерация*
[a] *TaisMaz@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена анализу художественного образа семёновской матрешки советского и постсоветского периодов. За столетнюю историю существования этой традиционной нижегородской игрушки менялись форма, художественно-стилевые особенности росписи, технология ее производства. Эти аспекты изготовления семёновской токарной куклы во второй половине XX века пока недостаточно осмыслены в искусствоведении. Данное исследование, обращаясь к современному образу семёновской матрешки, относит его в большинстве случаев к китчу. В статье приведена история создания семёновской матрешки, описаны классические примеры токарной куклы советского времени и после распада СССР, выявлены и проанализированы элементы китча в матрешке постсоветского периода, определены различия и сходство художественного воплощения игрушки двух периодов, намечены пути восстановления традиционного промысла.

Ключевые слова: семёновская матрешка, семёновская роспись, нижегородская игрушка, декоративно-прикладное искусство, народные художественные промыслы, художественный образ, постсоветский период, китч

Для цитирования: Мазалевская Т.М. Художественный образ семёновской матрешки в советский и постсоветский периоды // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 1 (28). С. 14–21. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.01.001. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/975

© Мазалевская Т.М., 2023

The Art of Eurasia, 2023, (1). ISSN 2518-7767 (online)
EURASIAN HERITAGE

Short communications article

The artistic image of the Semenovskaya matryoshka in the Soviet and post-Soviet periods

Taisiya M. Mazalevskaya [a]

[a] *Novosibirsk state University of architecture, design and arts named after A.D. Kryachkov, Novosibirsk, Russian Federation*
[a] *TaisMaz@yandex.ru*

Abstract. The article is devoted to the analysis of the artistic image of the Semenovskaya matryoshka (Semenovo's matryoshka doll) of the Soviet and post-Soviet periods. Over the hundred-year history of the existence of this traditional Nizhny Novgorod toy, artistic and stylistic features and the technology of its production have changed. Initially, it was a unique style all its own to wed folk motives to the colour patterns of classical Russian easel painting, which was modified later. These aspects of the manufacture of Semenovo's turning doll in the second half of the 20th century have not yet been sufficiently comprehended in art history. This study, referring to the modern image of the Semenovskaya matryoshka, refers it in most cases to kitsch. The article presents the history of the creation of the Semenovskaya matryoshka doll, describes the classic examples of this turning doll of the Soviet period and the late 20th century, identifies and analyses the elements of kitsch in the nesting doll of the post-Soviet period. The author identifies the differences and similarities in the artistic embodiment of the toy of the two periods, and outlines the development of the Semenovo painting.
Keywords: Semenovskaya matryoshka, Semenovo's matryoshka doll, Semenovo painting, Nizhny Novgorod folk art craft, artistic image of nesting doll, post-Soviet period, kitsch

For citation: Mazalevskaya, T.M. (2023) 'The artistic image of the Semyonovskaya matryoshka in the Soviet and post-Soviet periods', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 14–21. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.01.001. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/975 (In Russ.)

Введение

Уникальная токарная разъемная деревянная кукла — матрешка играет значительную роль в русской культуре. Она воплотила в своем образе коллективные представления народов России о семье, материнстве и красоте [1; 2]. Созданная дидактической игрушкой для детей дошкольного возраста, матрешка превратилась в символ огромной страны. Стилевой образ матрешки, как и конструктивный принцип подобного в подобном, используется в разных науках и сферах человеческой деятельности. Матрешка органично вошла в народный промысел, привнесла в него новизну, открыла новые возможности.

Наиболее активное производство этой деревянной куклы пришлось на период советской власти, когда государство активно поддерживало и развивало народные художественные промыслы. Классические художественные образцы матрешки сложились именно в эти годы: сергиево-посадская (загорская), семёновская, мериновская, вятская и другие. Специалисты Научно-исследовательского института игрушки и мастера в регионах работали над художественным воплощением куклы. Каждый образ проходил тщательную проверку различных специалистов, прежде чем был реализован и появлялся на витринах магазинов: «Можно быть уверенным, на прилавки советских магазинов не поступит игрушка, которая может повредить ребенку, вызвать у него слезы, страх, отчаянье» [3, с. 71].

Наиболее полно и достоверно история матрешки, описание различных видов куклы изложены в трудах С.В. Горожаниной [1], Г.Л. Дайн [2],

Н.В. Квач [4]. Также сведения о росписи этой игрушки можно найти в работах Н.Д. Бартрама [5], С.В. Виданова [6] и других. Современное состояние этого художественного промысла, особенности семёновской росписи конца XX — начала XXI века изучены искусствоведами недостаточно. Упрощенная технология производства матрешки, утрата художественной выразительности, массовое распространение китча в изготовлении токарной куклы нанесли существенный урон этому явлению русской культуры и искусства. Современный интерес к возрождению русских народных традиций, ремесел и художественных промыслов делает настоящее исследование актуальным и применимым как в фундаментальном искусствознании, так и в художественном образовании и других социально-культурных практиках.

Появление семёновской матрешки

Семёновский край славился мастерами токарного дела с XVII века. Игрушку точили в селениях Взвоз, Мериново, Быдрей, Хомутово, Тёлки, Покровское, Великуша и других, находящихся к юго-востоку от Семёнова, вдоль лесистых берегов р. Керженец. Е.Е. Новикова и И.К. Сорокин отмечают: «Особенно бурное развитие игрушечного промысла здесь началось после реформы 1861 года, когда посудники из-за недостатка леса переходили на точку игрушек — кандеек, побрякушек, меленок, бочонков, шаров, самоварчиков и т.д.» [7, с. 21]. В Меринове в 1912 году насчитывалось 76 мастеров-игрушечников, а к 1917 году их стало 111, по сути, каждый третий мастерил деревянные потешки. Число игрушечников росло и в других керженских селениях.

Появление матрешки в Семёновском крае описывается двумя версиями. Первая связана со знаменитым семейством потомственных токарей — Вагиных. Глава династии Дорофей Вагин имел пятерых сыновей, последний из которых, Аверьян, работал в 1896 году в Нижнем Новгороде на Всероссийской торгово-промышленной и художественной выставке и был инициатором изготовления игрушек в семье. Сын Аверьяна, Иван привез из Нижнего Новгорода «деревянную куклу-болвашку, окрашенную светло-зеленой муравой, а на ней мужик с усами и бородой нарисован» [7, с. 21]. Вагины заинтересовались этой игрушкой и, уже имея большой опыт точения пасхальных яиц, решили сделать куклу разъемной. Так появилась в Меринове матрешка. Дети Ивана, также пять человек, стали точить матрешку «на глазок», расписывали фуксином, крыли клеем, поэтому окраска получалась темной. Так они продолжили делать в основном матрешек с мужскими образами — «плешивый мужик с бородой и усами и дородный мужик в шляпе и воротнике тулупом» [7, с. 22].

Вторую версию чаще всего можно встретить в литературе [1; 2], и связана она с именем другого мастера — Арсентия Фёдоровича Майорова, кто также одним из первых начал точить матрешку в Нижегородской области. Его дочь Зинаида Арсентьевна вспоминала, что в 1922 году в Мериново «привез отец с ярмарки нераскрашенную куклу-болвашку, а старшая сестра Люба навела на кукле рисунок гусиным пером и расписала кисточкой анилиновыми красками, в центре расположила ярко-алый цветок — ромашку, а голову увенчала кокошником» [7, с. 22]. Таким образом, матрешка появилась сначала в Меринове, а затем и в Семёнове. Точение матрешки подхватили и другие семьи — Кабановы, Жидковы, Огурцовы, Коченёвы и т.д.

Семёновская матрешка появилась на благодатной почве мастеров токарного дела. С 1920 года она начинает набирать популярность, чтобы в 1980 годах стать известной во всём мире, побывав в 1982 году в космосе на орбитальном научно-исследовательском комплексе «Салют-7» и «Салют-Т5».

Художественный образ семёновской матрешки советского периода

Большое влияние на художественный образ семёновской матрешки оказала хохломская роспись, об этом свидетельствует сходство манеры писать листья, орнамент, таких элементов, как приписки (завитки, усики).

Матрешки с 1930 по 1950-е годы не имели четко заданного образа. Так, старейшая художница К.И. Фролова говорила, что никогда не повторяла рисунок росписи и всё делала сама — от наведения контура, до росписи фартука, цветов, лица. Однако отличительной чертой этого времени было строгое выражение лица куклы, с нахмуренными бровями и сомкнутым ртом, нос писался скобкой. На матрешке изображался костюм нижегородского края. Е.А. Майорова отмечает, что платок на матрешке писался «нараспустень», и подтверждает, что цветы не повторялись и писались «какие на ум придут» [7].

С 1960 по 1980 годы семёновская матрешка обрела привычный для нас художественный образ (рис. 1, 2). На голове — платок, завязанный под подбородком. Круглое лицо с приветливыми глазами, ресницы чаще всего короткие или их нет совсем, встречались и длинные, пышные; небольшая улыбка, красные щеки, нос писался двумя точками. Из-под платка виднелись черные локоны, иногда с завитками. На фартуке немного правее от центра располагался букет цветов. Он больше лица, почти в рост с игрушкой, «так красив, так цветет ярко, что кажется, будто ради этой росписи делали саму матрешку» [7, с. 28]. Флоральные

1. **Матрешка «Россияночка». Четырнадцать кукол.**
1956–1958.
Музей матрешки и традиционной игрушки, г. Семёнов.
Фото: Т.М. Мазалевская

2. **Семёновская матрешка. Десять кукол.**
1981.
Музей матрешки и традиционной игрушки, г. Семёнов.
Фото: Т.М. Мазалевская

мотивы могли иметь в основе как реально существующие розы, маки, тюльпаны, незабудки, сирень, так и выдуманные мастером цветы. Букет часто дополнялся бутонами, колосками ржи, ягодами.

Предварительно на матрешку наносили рисунок черной тушью, затем он расписывался анилиновыми красителями, что требовало определенного мастерства. Несмотря на свою яркость, анилиновые красители не обладают укрывистостью, они прозрачны, благодаря чему подчеркивается структура дерева. Главные цвета матрешки — фиолетовый, желтый, красный, зеленый и синий.

Отличительным дополнением орнамента семёновской матрешки является округлый спиралевидный узор, который наносится с помощью специального штампика из ткани.

Токарная форма матрешки также имеет свои отличительные черты — небольшая голова резко переходит в крупную нижнюю часть. Семёновская матрешка является и самой многоместной — в нее входит до 18 кукол.

Несмотря на постоянно растущий государственный план по выпуску матрешек, в этот период их качество оставалось на высоте благодаря применению разных технологических приемов, использованию в новых работах традиций старых мастеров и, что важно, «подготовке молодых кадров, воспитанию достойной смены» [7, с. 133].

Художественный образ семёновской матрешки постсоветского периода

В 1990-е годы некогда цветущее предприятие «Семёновский сувенир» с двухтысячным коллективом почти распалось. Резко снизилось художественное качество матрешки. Мастера были вынуждены отойти от сложившегося годами художественного образа по ряду социально-экономических причин. И до настоящего времени мы видим отголоски этой трансформации на различных видах семёновской матрешки.

Далее обозначим явные нарушения, искажения художественного образа советской семёновской матрешки, определяемые нами как китч [8; 9; 10] и следствие массовой культуры антиусталости.

Во-первых, отметим использование гуаши в росписи: «Нетрадиционная семёновская матрешка — полная замена анилиновых красителей на гуашь» [8, с. 152]. Остаются традиционными цвета — желтый платок, красный фартук, но уже существуют варианты с полностью новым «колоритом, где платок и сарафан могут быть расписаны малиновой, голубой, розовой, оранжевой, бирюзовой гуашью» [8, с. 152]. Цветы также расписаны гуашью. При использовании такой краски теряется исключительность семёновской матрешки, заключавшаяся в некой воздушности, легкости, яркости росписи, утрачивается рисунок дерева под краской. Использование гуашевой краски в семёновской матрешке в основном является частичным: кое-где расписывается данной краской один цветок, где-то весь букет или дополнительные цветы (рис. 3).

Во-вторых, обратим внимание на использование неручного труда в написании лиц, а именно на применение специального станка для печати на заготовках. При такой технологии теряется индивидуальность, характер матрешки (рис. 4).

В-третьих, изменения коснулись и основы семёновской матрешки — токарной формы. В большинстве случаев изготавливается цилиндрическая форма, и лишь небольшим изгибом выделяется голова.

Искусствоведческий анализ привел нас к тому, что некогда воздушная, с уникальным обликом семёновская матрешка становится в ряд с другими матрешками, не имеющими художественной ценности.

Выводы и заключение

Использование гуаши, печать лиц специальным станком, потеря своеобразной токарной формы — всё это привело в постсоветский период семёновскую матрешку к потере художественной выразительности.

Опираясь на богатый опыт советского периода в развитии и производстве декоративно-прикладных промыслов, можно выделить несколько важных путей решения проблемы китча в семёновской матрешке, адаптировав их к реалиям XXI века. Кардинальным решением видится восстановление научно-исследовательского института игрушки и системы художественных советов.

Своевременной мерой станет поддержка государством предприятий, где занимаются производством классических образцов традиционной токарной куклы и где новшества органично вписываются в контекст устоявшегося образа семёновской матрешки. По справедливому замечанию Н.В. Квач, «без системного подхода… без формирования вкуса потребителя и интереса к народному искусству со стороны государственных, образовательных и общественных структур, пробуждения у граждан России уважения к своей культуре наша традиционная народная игрушка канет в лету» [11, с. 154]

В 2022 году семёновская матрешка отметила свое 100-летие, а художественная фабрика «Семёновская роспись» — 90-летний юбилей. Именно на этом предприятии сохраняются традиции росписи семёновской матрешки, которая, несмотря на современные культурные метаморфозы, востребована в стране и за рубежом.

3. **Семёновская матрешка современная. Семь кукол.**
Источник: tigra66.ru

4. **Семёновская матрешка современная. Три куклы.**
Источник: russian-toy.com

Список источников
1. Горожанина С.В. Русская матрешка. М.: Интербук-бизнес, 2012. 208 с.: ил.
2. Дайн Г.Л. Игрушка в культуре России. Сергиев Посад — столица русской игрушки. Книга 2. Хотьково: Сергиев Посад, 2011. 280 с.
3. Шпикалов А. Русская игрушка. М.: Прогресс, 1974. 80 с.
4. Квач Н.В. Нижегородская игрушка. Нижний Новгород: Литера, 2010. 200 с.
5. Бартрам Н.Д. Избранные статьи. Воспоминания о художнике. М.: Советский художник, 1973. 175 с.
6. Виданов С.В. Бабенский игрушечный промысел. Подольск: Московия, 2002. 80 с.
7. Новикова Е.Е., Сорокин И.К. Семёновский сувенир. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1987. 142 с.
8. Мазалевская Т.М. Китч в матрешке XXI века // Традиционное прикладное искусство и образование. 2020. № 1 (32). С. 149–154.
9. Мусянкова Н.А. Китч в изобразительном искусстве последней четверти XX века // Искусствознание. 2012. № 3–4. С. 564–591.
10. Поляков А.Ф. Китч как феномен художественной культуры : автореф. дис. ... докт. культурологии. Улан-Удэ, 2012. 40 с.
11. Квач Н.В. Нижегородская промысловая игрушка: от кустарных изделий до фолкдизайна и масспродукции // Общество. Среда. Развитие. 2010. № 4. С. 149–154.

References
1. Gorozhanina, S.V. (2012) *Russian matryoshka.* Moscow: Interbook Business. (In Russ.)
2. Dayn, G.L. (2011) *Toy in the culture of Russia. Sergiev Posad is the capital of Russian toys*, book 2. Khotkovo: Sergiev Posad. (In Russ.)
3. Shpikalov, A. (1974) *Russian toys.* Moscow: Progress. (In Russ., French and Span.)
4. Kvach, N.V. (2010) *Nizhny Novgorod toy.* Nizhny Novgorod: Litera. (In Russ.)
5. Bartram, N.D. (1973) *Selected articles. Memories of the artist.* Moscow: Sovetskiy khudodnik. (In Russ.)
6. Vidanov, S.V. (2002) *Babensky toy craft.* Podolsk: Moskovia. (In Russ.)
7. Novikova, E.E. and Sorokin, I.K. (1987) *Semyonovsky souvenir.* Gorky: Volgo-Vyatskoye knizhnoye izdatel'stvo. (In Russ.)
8. Mazalevskaya, T.M. (2020) 'Kitsch in the matryoshka of the 21st century', *Traditsionnoye prikladnoye iskusstvo i obrazovaniye = Traditional applied art and education,* (1), pp. 149–154. (In Russ.)
9. Musyankova, N.A. (2012) 'Kitsch in representative art of the 20th century's last quarter', *Iskusstvoznaniye = Art Studies,* (3–4), pp. 564–591. (In Russ.)
10. Polyakov, A.F. (2012) *Kitsch as a phenomenon of artistic culture.* Cand. sci. (Cultural Studies) thesis. Ulan-Ude. (In Russ.).
11. Kvach, N.V. (2010) 'The toys of Nizhegorodsky region from handicraft pieces to folk design and mass production', *Society. Environment. Development (Terra Humana),* (4), pp. 149–154. (In Russ.).

Информация об авторе

Мазалевская Таисия Михайловна, аспирантка, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова, Новосибирск, Российская Федерация, TaisMaz@yandex.ru.

Information about the author

Taisiya Mikhailovna Mazalevskaya, Postgraduate student, Novosibirsk state University of architecture, design and arts named after A.D. Kryachkov, Novosibirsk, Russian Federation, TaisMaz@yandex.ru.

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

Статья поступила в редакцию 08.02.2023; одобрена после рецензирования 27.02.2023; принята к публикации 07.03.2023.

The article was received by the editorial board on 08 February 2023; approved after reviewing on 27 February 2023; accepted for publication on 07 March 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 22–29. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (1), pp. 22–29. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 75.046(470.317)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.01.002

Понятие «костромская школа иконописи»: постановка проблемы

Сулоев Иван Николаевич [a]

[a] *Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кострома, Российская Федерация*
[a] *iwdoroga@mail.ru*

Аннотация. В статье исследуется появление термина «костромская школа иконописи», его дальнейшая трансформация и развитие в течение второй половины XX — начала XXI века. В ходе исследования были проанализированы статьи, публикации и монографии, каталоги, касающиеся изучения иконописи Центральной России. В 1960-е годы, в период начала реставрации и раскрытия икон и фресок, искусствоведы выделяют костромскую школу живописи (В.Г. Брюсова, Г.И. Вздорнов, В.Н. Иванов, А.В. Кильдышев). В начале 2000-х на основе накопившегося материала С.С. Каткова и Н.И. Комашко предлагают такой термин для произведений костромских изографов и иконописцев, как «костромская художественная традиция». Внутри него на основании стилистического анализа выделяются группы икон: круг Гурия Никитина и произведения учеников и последователей мастера. В настоящее время в искусствоведческой науке в отношении костромской живописи XVII века применяется два понятия: школа живописи и художественная традиция. Оба направления требуют дальнейшего исследования, чему способствует реставрация икон и введение в научный оборот новых памятников.
Ключевые слова: костромская школа иконописи, костромская школа живописи, костромская художественная традиция

Для цитирования: Сулоев И.Н. Понятие «костромская школа иконописи»: постановка проблемы // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 1 (28). С. 22–29. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.01.002. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/968

© Сулоев И.Н., 2023

The Art of Eurasia, 2023, (1). ISSN 2518-7767 (online)
EURASIAN HERITAGE

Original article

The concept of “Kostroma school of icon painting”: statement of the problem

Ivan N. Suloev [a]

[a] *Kostroma State Historical, Architectural and Art Museum Reserve, Kostroma, Russian Federation*
[a] *iwdoroga@mail.ru*

Abstract. The article examines the emergence of the term “Kostroma school of icon painting” and its further transformation and development during the second half of the 20th — early 21st century. The study analysed articles, publications and monographs, catalogues related to the study of iconography in Central Russia. In the 1960s, during the beginning of the restoration and opening of icons and frescoes, art critics distinguish the Kostroma school of painting (V.G. Bryusova, G.I. Vzdornov, V.N. Ivanov, A.V. Kildyshev). In the early 2000s, S.S. Katkova and N.I. Komashko, on the basis of the accumulated material, proposed such a term of Kostroma isographers and icon painters as “Kostroma artistic tradition”. Within it, on basis of the stylistic analysis, groups of icons are distinguished: the circle of Gury Nikitin and the works of the master’s students and followers. Currently, two concepts are used in art history in relation to the Kostroma painting of the 17th century: the school of painting and the artistic tradition. Both directions require further research, and this is facilitated by the restoration of icons and the introduction of new monuments into scientific circulation.
Keywords: Kostroma school of icon painting, Kostroma school of painting, Kostroma art tradition

For citation: Suloev, I.N. (2023) ‘The concept of “Kostroma school of icon painting”: statement of the problem’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 22–29. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.01.002.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/968 (In Russ.)

Введение

Во второй половине XX века продолжается реставрация памятников древнерусского искусства, что способствует дальнейшему изучению иконописных школ. В этот же период исследователи начинают выделять иконопись Костромы в отдельное направление, школу, традицию.

В данной статье ставится задача проследить формирование и развитие различных понятий, характеризующих иконопись Костромы в XVII веке.

По мнению Г.И. Вздорнова, «школой в истории живописи Древней Руси называется более или менее обширный комплекс памятников, созданных в каком-либо городе, а также прилегающей к нему области, образующей в политическом и культурном отношении единое целое с главным художественным центром. Понятие “школа” имеет основной целью связать те или иные произведения искусства с определенным географическим пунктом и там, где это возможно, указать на их стилистическую общность в целом или по хронологическим группам» [1, с. 67]. В статье И.Л. Бусевой-Давыдовой дается следующее определение: «Понятие школа само по себе неоднозначно: под ним понимают некоторое единство стиля и художественных приемов, обусловленное как обстоятельствами общего плана (территорией, эпохой), так и непосредственной передачей манеры и приемов от художника к ученику» [2, с. 172]. Таким образом, для выделения школы требуется: обширный комплекс памятников, большой отрезок времени и развитие стиля.

Первое упоминание понятие «костромская школа»

Понятие *«костромская школа»* в научной литературе впервые встречается в 1960 году в монографии А.И. Суслова и С.С. Чуракова. В своем

исследовании авторы отмечают, что «стилистический анализ работ ярославцев и костромичей позволяет увеличить число стенописей ярославской школы более чем на 20. Всего известно около 46 работ ярославской школы и 16 костромской» [3, с. 247]. Их исследование подтверждает «существование самостоятельных школ ярославской и костромской» [3, с. 247]. В приложении авторы приводят список, состоящий из восьми документированных работ костромской школы. При этом указан один храм с не дошедшей до нашего времени подписной работой костромичей и четыре работы костромичей, установленные на основании стилистического анализа, и их предполагаемые исполнители [3, с. 254]. Упомянутый анализ не приводится. Уже в следующей статье С. Чураков пишет: «Костромская школа стенного писания дала нам ряд больших художников-фундаменталистов и декораторов с ярко выраженным стремлением к реализму» [4, с. 35]. Таким образом, А.И. Суслов и С.С. Чураков на основании стилистического анализа стенного писания впервые вводят термин *«костромская школа»*. В то же время авторы не выделяют ее характерные черты.

Роль В.Г. Брюсовой во введении понятия «костромская школа иконописи»

В 1961 году Вера Григорьевна Брюсова прочла доклад в Институте истории искусств «Гурий Никитин и костромская школа живописи XVII в.» [5, с. 267]. Текст не был опубликован и упоминается в «Археографическом ежегоднике» за 1976 год. Поэтому сложно судить, что понимала автор под эти термином, тем не менее уже в названии приводится понятие *«костромская школа живописи»*, которая относится автором к XVII веку. В 1965 году появляется новая статья В.Г. Брюсовой, где искусствовед отмечает, что «в течение тридцати лет, с 60-х гг. и до последнего десятилетия XVII в., Гурий Никитин являлся признанным главой костромской художественной школы, одной из ведущих в русской монументальной живописи этого времени» [6, с. 41]. Таким образом, в статье наследие Гурия Никитина рассматривается как часть костромской художественной школы. В работе описываются створки складня-кузова Казанской Божьей Матери: «Живопись створ складня… отличается моторностью и изяществом исполнения. Объемно записаны и крошечные по размеру головки, вылепленные бликами на скулах и подбородке; характерен излюбленный у художника тип головы с округлыми щечками и вздернутым носиком» [6, с. 41]. По этому описанию можно судить о стиле Гурия Никитина. В 1982 году издается монография Брюсовой, посвященная этому мастеру, в которой автор пишет: «Изучение творчества Гурия Никитина дает возможность составить более отчетливое представление о различных художественных направлениях этого времени, в частности — о костромской художественной школе» [7, с. 231]. Таким образом, стиль изографа изучался Брюсовой в контексте исследования костромской художественной школы.

В 1984 году появляется новая монография Веры Григорьевны, освещающая развитие русской живописи XVII века. Здесь автор в подписях к иконам использует термин *«костромская школа», «Василий Ильин с товарищами», «Гурий Никитин с товарищами», «мастерская Гурия Никитина»*. Тем не менее интерпретация данных понятий в монографии отсутствует. В книге подробно описывается творческая биография Гурия Никитина и других костромичей-иконописцев и дается характеристика их творческого почерка: «Последовательно используя метод иконописного мастерства и подчиняясь строгой системе декорации храма, средства художественной выразительности Гурия Никитина в конечном счете направлены к тому, чтобы создать наилучшую обстановку для выявления сущности образа» [8, с. 109]. Далее автор отмечает: «Чувство нормы, меры, в высокой степени свойственное самому Гурию Никитину, и поднимает искусство костромских иконописцев на голову выше остального современного искусства» [8, с. 109]. В 1986 г. появляется статья В.Г. Брюсовой, в которой иконописец Василий Ильин упоминается как глава костромской школы живописи середины XVII века [9, с. 42]. Искусствовед выделяет некоторые черты изографа — «острое по тематике, драматическое по сюжетному решению, уверенное и изящное по мастерству, искусство этого талантливого художника» [9, с. 42]. В следующей публикации исследовательница характеризует костромскую школу иконописи как сильнейшую в России [10, с. 60]. Таким образом, В.Г. Брюсова преимущественно использует термин *«костромская школа живописи»*, относя к ней Василия Ильина, Гурия Никитина. Параллельно с этим термином Брюсова вводит понятия *«Василий Ильин с товарищами», «Гурий Никитин с товарищами», «мастерская Гурия Никитина»*. Вера Григорьевна подробно рассматривает творческую биографию Гурия Никитина, выделяя черты его работ, но не отражая признаки *костромской школы иконописи* в целом.

Понятие «костромская школа иконописи» в каталогах

В 1963 году выходит каталог Государственной Третьяковской галереи (авторы — В.И. Антонова и Н.Е. Мнёва) с описанием икон, относящихся географически к Костроме. Под номером 560 приводится описание иконы «Богоматерь. Взыграние Младенца»: «Лицо Богоматери короткое, круглое: у нее длинный тонкий нос, зрачки в виде черных

эллипсов и крошечный рот с подрумяненной нижней губой» [11, с. 165]. В примечании авторы делают предположение: «Не являются ли эти особенности одним из признаков костромской школы живописи?» [11, с. 165]. Таким образом, вслед за В.Г. Брюсовой авторы используют данный термин, при этом гипотетически выявляя один из стилистических признаков школы.

Введение понятия «костромская школа» на местном уровне

В эти же годы начинают заниматься изучением древнерусского искусства костромские исследователи. В середине 1960-х годов А.В. Кильдышев пишет статью, в которой рассматривает датировку фигур ангелов западной галереи Троицкого собора Ипатьевского монастыря. По мнению искусствоведа, «художественные достоинства этих изображений теперь неоспоримы, а важность атрибуции для правильного представления о костромской школе стенного письма XVII — начала XVIII в. настолько очевидна…» [12, с. 409]. Таким образом, костромской искусствовед относит стиль написания ангелов у западного портала Троицкого собора Свято-Троицкого Ипатьевского монастыря к *костромской школе живописи.* Е.В. Кудряшов в своей статье называет Любима Агеева «основоположником так называемой костромской школы стенного писания XVII в.» [13, с. 88]. Исследователь пытается реконструировать биографию изографа, но не анализирует его стиль. В 2002 году вслед за Е.В. Кудряшовым Т.Е. Казакевич также называет Любима Агеева родоначальником *костромской стенописной школы* [12, с. 229]. Казакевич пишет, что иконография и стиль иконы «Рождество Богородицы» из Ферапонтова монастыря близки к стенописи Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. По ее мнению, икона написана Любимом Агеевым [14, с. 229]. В статье приводится описание иконы: «Большим своеобразием отличаются лики персонажей: они полные, почти “античные”, с очень ярко выраженной светотеневой моделировкой» [14, с. 229]. Так автором определяется манера письма Любима Агеева, которая в дальнейшем, возможно, получила развитие в работах костромских изографов и иконописцев.

Появление понятия «круг»

В конце 1970-х годов выходят отдельные работы, посвященные Костроме. В 1978 году издается исследование В.Н. Иванова, где он пишет, что большой интерес представляет церковь Иоанна Богослова, роспись которой «довольно ясно характеризует последний этап развития древнерусской монументальной живописи и, в частности, костромской школы: в их стилистике сохранились еще художественные приемы второй половины XVII в.» [15, с. 127]. Далее автор отмечает, что, «пока живопись церкви не реставрирована, говорить о ее художественном достоинстве трудно» [15, с. 128]. Таким образом, В.Н. Иванов на основе увиденных сюжетов отнес роспись храма 1735 г. к последнему этапу развития костромской школы живописи.

В 1990 году в работе И.М. Разумовской впервые встречается понятие «*круг*»: «Фрески церкви Воскресения на Дебре, появившиеся в 1652 году, по стилистическим особенностям относятся к кругу работ дружины знаменщика Запокровского» [16, с. 60]. В то же время в монографии не раскрывается само понятие и не приводятся работы, относящиеся к данному «кругу».

«Костромская художественная школа» и другие понятия в своде русской иконописи «Костромская икона XIII–XIX вв.»

В 2004 году выходит фундаментальное издание Н.И. Комашко и С.С. Катковой, посвященное костромской иконе. В предисловии к каталогу Г.И. Вздорнов отмечает следующее: «Как бы то ни было, но “Феодоровская Богоматерь”… является свидетельством истории города Костромы, но не памятником костромской художественной школы» [17, с. 6]. Здесь используется термин *«костромская художественная школа»*, но не приводится его интерпретация. В дальнейшем в тексте Наталья Игнатьевна Комашко и Светлана Сергеевна Каткова используют различные понятия. Оценивая значимость трудов В.Г. Брюсовой, авторы пишут: «Большой вклад в изучение и популяризацию костромского иконописания XVII в. был сделан В.Г. Брюсовой, сочетавшей опыт реставратора-практика с искусствоведческим и источниковедческим анализом. Ею была предпринята первая попытка определения особенностей костромской региональной художественной традиции» [17, с. 10]. И далее: «Важной составляющей *костромской художественной традиции* стало воздействие на нее новгородской культуры» [17, с. 22]. Таким образом, костромское древнерусское искусство трактуется как традиция костромского иконописания. По мнению Н.И. Комашко и С.С. Катковой, отличительными признаками этого самобытного стиля «была яркая декоративность, основанная на звучных цветовых сочетаниях в колорите, орнаментальном по своей природе рисунке и свободной импровизационной манере письма» [17, с. 27]. То есть искусствоведы выделяют отличительные черты данной традиции.

Далее в тексте выявлены черты письма Гурия Никитина: «При всём формальном сходстве с иконами жалованных мастеров иконописной мастерской Оружейной палаты его работам присуща

совершенно особая, изысканная декоративность манеры письма, где узору уподобляется и рисунок, и форма. Этот своеобразный маньеризм Гурия Никитина, укореняющий мастера в костромской художественной традиции, делал его письмо слишком индивидуальным в сравнении с унифицированным стилем жалованных иконописцев» [17, с. 37]. Таким образом, черты письма Гурия Никитина определены в контексте костромской художественной традиции.

В рамках письма Гурия Никитина Н.И. Комашко и С.С. Катковой вводят в оборот термин «круг Гурия Никитина». Наталья Игнатьевна объясняет его следующим образом: «По манере письма икона “Воскресение Христово — Сошествие во ад” совпадает с дополнительным циклом клейм со сказанием о гусаре на иконе “Иоанн Богослов, с житием” из церкви Иоанна Богослова в Ипатьевской слободе. По-видимому, они исполнены одним мастером. Также близки, хотя и не идентичны иконы “Богоявление”, “Иоанн Предтеча. Ангел пустыни, с житием”, “Символ Веры”, “Рождество Христово”. Все эти иконы образуют единую стилистическую группу, которую можно определить как *“произведения мастеров круга Гурия Никитина”*» [17, с. 536]. К этому же стилю относятся и следующие иконы: «Складень-кузов к иконе Богоматерь Казанская», «Спас Смоленский, с клеймами страстей», «Апостолы Пётр и Павел, со святителями Петром, Алексием, Филиппом и Ионой, митрополитами Московскими в молении Христу Великому Архиерею», «Чудо от иконы Феодоровской Богоматери в битве у Святого озера» (фрагмент иконы «Богоматерь Феодоровская со сказаниями»), «Спас Смоленский с Ангелом-хранителем и великомучеником Феодором Стратилатом», «Благовещение», «Троица Ветхозаветная, с деяниями».

Вслед за этим Н.И. Комашко определяет термин *«произведения учеников и последователей Гурия Никитина»* [17, с. 547]. К этому стилю относятся иконы «Богоматерь Феодоровская со сказаниями», «Мученик Иоанн Воин, с житием».

В конце Н.И. Комашко и С.С. Каткова причисляют икону «Троица Ветхозаветная» начала XVIII века к костромской художественной традиции [17, с. 565]. Следовательно, эти авторы, в отличие от В.Г. Брюсовой, Г.И. Вздорнова, В.Н. Иванова, А.В. Кильдышева, выделяют костромскую художественную традицию. Внутри нее отдельно определяется стиль Гурия Никитина. В то же время в контексте творчества гурия Никитина вычленяется две группы икон: 1) круга Гурия Никитина и 2) произведения учеников и последователей мастера.

Понятие «костромская художественная традиция» в современной литературе

В дальнейшем упомянутые понятия начали использоваться в научной литературе и исследованиях. К кругу Гурия Никитина Н.И. Комашко отнесла икону «Преподобный Геннадий Костромской и Любимоградский, с житием» (1680-е гг., с. Секша Любимского района Ярославской области) [18, с. 167]. К костромской художественной традиции искусствовед отнесла икону «Рождество Христово» (1670–1680-е гг., Кострома) [18, с. 184]. Близка по художественным приемам к кругу Гурия Никитина икона «Преподобный Макарий Унженский, со сценами жития» последней четверти XVII века из частного собрания г. Ярославля [19, с. 96]. Очень созвучны художественные приемы данной иконы с работой мастера круга Гурия Никитина «Преподобный Геннадий Костромской и Любимоградский, с житием в 20 клеймах» (1680-е гг., с. Секша Любимского района Ярославской области). В 2013 году вышла книга «Сокровища Костромы», в которой при описании икон, находящихся в экспозиции церковно-археологического музея, используется понятие *«костромская художественная традиция»* [20, с. 216]. Таким образом, вслед за С.С. Катковой и Н.И. Комашко с 2000-х годов в научной искусствоведческой литературе всё больше утверждается термин *«костромская художественная традиция»*.

Выводы

Итак, в 1960-е годы, в период начала реставрации и раскрытия икон и фресок, искусствоведы выделяют *«костромскую школу живописи»* (В.Г. Брюсова, Г.И. Вздорнов, В.Н. Иванов, А.В. Кильдышев). В начале 2000-х годов на основе накопившегося материала С.С. Каткова и Н.И. Комашко предлагают свой термин для работ костромских изографов и иконописцев — *«костромская художественная традиция»*. В его рамках на основании стилистического анализа выделяются группы икон: работы круга Гурия Никитина и произведения учеников и последователей мастера.

Таким образом, в настоящее время в искусствоведческой науке можно выделить два подхода к костромской живописи XVII века: как к «костромской школе живописи» и как к *«костромской художественной традиции»*. Оба направления требуют дальнейшего исследования.

Список источников

1. Вздорнов Г. О понятиях «школа» и «письма» в живописи Древней Руси // Искусство. 1972. № 6. С. 64–68.
2. Бусева-Давыдова И.Л. О понятии «школа Оружейной палаты» // Ростовский Архиерейский дом и русская художественная культура второй половины XVII в. / отв. ред. А.Е. Леонтьев. Ростов: Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль», 2006. С. 172–179.
3. Суслов А.И., Чураков С.С. Ярославль. М.: Госстройиздат, 1960. 278 с.
4. Чураков С. Кто автор росписей церкви Троицы в Никитниках? // Декоративное искусство СССР. 1961. № 7. С. 31–35.
5. Брюсова В.Г. К биографии Гурия Никитина // Археографический ежегодник за 1976 г. М.: Наука, 1977. С. 267–271.
6. Брюсова В.Г. Новое о Гурии Никитине // Декоративное искусство СССР. 1965. № 4. С. 41–42.
7. Брюсова В.Г. Гурий Никитин. М.: Изобразительное искусство, 1982. 272 с.
8. Брюсова В.Г. Русская живопись XVII в. М.: Искусство, 1984. 419 с.
9. Брюсова В. Судьбы русской живописи XVII в. // Художник. 1986. № 12. С. 40–46.
10. Брюсова В. Силы созидательные, силы разрушительные // Художник. 1989. № 1. С. 47–61.
11. Антонова В.И., Мнёва Н.Е. Каталог древнерусской живописи: опыт историко-художественной классификации. М.: Искусство, 1963. Т. 1: XI – начало XVI века. 394 с.
12. Кильдышев А.В. О датировке стенописи XVII века западной галереи Троицкого собора Костромского Ипатьевского монастыря (фигуры ангелов у западного портала) // Стенопись Троицкого собора Ипатьевского монастыря : в 2 т. / автор-сост. О.С. Куколевская. М.: Северный Паломник, 2008. Т. 2. Прил. 2. С. 409–414.
13. Кудряшов Е.В. К биографии Любима Агеева // Археографический ежегодник за 1977 год / ред. С.О. Шмидт. М.: Наука, 1978. С. 88–89.
14. Казакевич Т.Е. Храмовая икона «Рождество Богородицы» из собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. М.: Индрик, 2002. Выпуск 6. С. 223–234.
15. Иванов В.Н. Кострома. М.: Искусство, 1978. 223 с.
16. Разумовская И.М. Кострома. Л.: Художник РСФСР, 1990. 206 с.
17. Костромская икона XIII–XIX вв. Свод русской иконописи / под ред. Н.И. Комашко, С.С. Каткова. М.: Гранд-Холдинг, 2004. 672 с.
18. Шесть веков русской иконы. Новые открытия. Выставка из частных собраний к 60-летию Музея имени Андрея Рублёва : каталог / под ред. Н.И. Комашко. М.: Индрик, 2007. 206 с.
19. Горшкова В.В., Юхименко Е.М. Икона «Преподобный Макарий Унженский, со сценами жития» последней четверти XVII века из частного собрания г. Ярославля // Светочъ. Альманах. Кострома, 2008. № 3. С. 94–99.
20. Сокровища Костромы. Из собрания Церковно-археологического музея Свято-Троицкого Ипатьевского монастыря и Костромского музея-заповедника / авт.-сост. Иоанн (Павлихин) епископ; ред. Т.М. Медведовская. Кострома: ИП Верхов С.И., 2013. 262 с.

References
1. Vzdornov, G. (1972) 'On the concepts of School and Style in the painting of Ancient Rus'', *Iskusstvo = Art,* (6), p. 64–68. (In Russ.)
2. Buseva-Davydova, I.L. (2006) 'On the concept of School of the Armory', in Leontiev, A.E. (ed.) *Rostov Bishops' House and Russian artistic culture of the second half of the 17th century*. Rostov: State Museum-Reserve "Rostov Kremlin", pp. 172–179. (In Russ.)
3. Suslov, A.I. and Churakov, S.S. (1960) *Yaroslavl*. Moscow: Gosstroizdat. (In Russ.)
4. Churakov, S. (1961) 'Who is the author of the paintings of the Trinity Church in Nikitniki?', *Dekorativnoye iskusstvo SSSR = Decorative art of the USSR*, (7), pp. 31–35. (In Russ.)
5. Bryusova, V.G. (1977) 'To the biography of Gury Nikitin', in *Archeographic Yearbook for 1976*. Moscow: Nauka, pp. 267–271. (In Russ.)
6. Bryusova, V.G. (1965) 'New about Guria Nikitin', *Dekorativnoye iskusstvo SSSR = Decorative art of the USSR*, (4), pp. 41–42. (In Russ.)
7. Bryusova, V.G. (1982) *Gury Nikitin*. Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo. (In Russ.)
8. Bryusova, V.G. (1984) *Russian painting of the 17th century*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
9. Bryusova, V. (1986) 'The fate of Russian painting of the 17th century', *Khudozhnik = Artist*, (12), pp. 40–46. (In Russ.)
10. Bryusova, V. (1989) 'Creative forces, destructive forces', *Khudozhnik = Artist*, (1), pp. 47–61. (In Russ.)
11. Antonova, V.I. and Mneva, N.E. *Catalog of ancient Russian painting: experience of historical and artistic classification,* vol. 1. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
12. Kil'dyshev, A.V. (2008) 'On the dating of the murals of the 17th century of the western gallery of the Trinity Cathedral of the Kostroma Ipatiev Monastery (figures of angels at the western portal)', in Kukolevskaya, O.S. (comp.) *Murals of the Trinity Cathedral of the Ipatiev Monastery*, vol. 2. Moscow: Severnyy Palomnik, pp. 409-414. (In Russ.)
13. Kudryashov, E.V. (1978) 'To the biography of Lyubim Ageev', in Schmidt, S.O. *Archeographic Yearbook for 1977*. Moscow: Nauka, pp. 88–89. (In Russ.)
14. Kazakevich, T.E. (2002) 'Temple icon "Nativity of the Virgin" from the Cathedral of the Ferapontov Monastery', in *Ferapontovsky collection*, issue 6. Moscow: Indrik, pp. 223–234. (In Russ.)
15. Ivanov, V.N. (1978) *Kostroma*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
16. Razumovskaya, I.M. (1990) *Kostroma*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
17. Komashko, N.I. and Katkova, S.S. (2004) *Kostroma icon of the 13th – 19th centuries. Code of Russian icon painting.* Moscow: Grand-Holding. (In Russ.)
18. Komashko, N.I. (ed.) (2007) *Six centuries of Russian icons. New discoveries* [Exhibition catalog]. Moscow: Indrik. (In Russ.)
19. Gorshkova, V.V. and Yukhimenko, E.M. (2008) 'Icon "Reverend Macarius of Unzhensky, with scenes from his life" of the last quarter of the 17th century from a private collection in Yaroslavl', *Svetoch. Almanac*, (3), pp. 94–99.
20. John (Pavlikhin) Bishop (comp.) (2013) *Treasures of Kostroma. From the collection of the Church-Archaeological Museum of the Holy Trinity Ipatiev Monastery and the Kostroma Museum-Reserve.* Kostroma: S.I. Verkhov Publ. (In Russ.)

Информация об авторе

Сулоев Иван Николаевич, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела хранения и изучения музейных предметов и коллекций, Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кострома, Российская Федерация, iwdoroga@mail.ru.

Information about the author

Ivan Nikolaevich Suloev, Cand. Sc. (History), Senior Researcher of the Department of storage and study of museum objects and collections, Kostroma State Historical, Architectural and Art Museum Reserve, Kostroma, Russian Federation, iwdoroga@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 20.01.2023; одобрена после рецензирования 10.02.2023; принята к публикации 14.02.2023.
The article was received by the editorial board on 20 January 2023; approved after reviewing on 10 February 2023; accepted for publication on 14 February 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 30–43. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (1), pp. 30–43. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.046(571.5)“17/18”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.01.003

Образ Богоматери «Знамение» в иконописи Приенисейской Сибири XVIII – конца XIX века

Шаклеина Елена Ивановна [a]

[a] *Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова, Красноярск, Российская Федерация*
[a] *elena-danilova@yandex.ru*

Аннотация. В статье представлен анализ икон одного из наиболее чтимых образов в Сибири — Богоматери «Знамение». Обозначена история возникновения и почитания этого образа в регионе. На примере икон приенисейского письма XVIII — конца XIX века рассмотрены различные иконографические варианты, описаны черты и технологические приемы, характерные для иконописи Приенисейской Сибири. Проведен сравнительный анализ икон, хранящихся в музеях и храмах Красноярского края. В статье введены в научный оборот ранее не известные произведения иконописного искусства. Определение характерных черт, присущих иконам Приенисейского региона, поможет в дальнейшем в изучении и атрибуции подобных памятников православного искусства.
Ключевые слова: иконопись, православное искусство, иконография, Богоматерь «Знамение», иконы Приенисейской Сибири XVIII–XIX веков, Восточная Сибирь

Для цитирования: Шаклеина Е.И. Образ Богоматери «Знамение» в иконописи Приенисейской Сибири XVIII – конца XIX века // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 1 (28). С. 30–43. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.01.003. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/973

© Шаклеина Е.И., 2023

The Art of Eurasia, 2023, (1). ISSN 2518-7767 (online)
EURASIAN HERITAGE

Original article

The image of the Virgin of the Sign in the icon painting of the Yenisei Siberia in the 18th – the late 19th century

Elena I. Shakleina [a]

[a] *Krasnoyarsk Art Museum named after V. I. Surikov, Krasnoyarsk, Russian Federation*
[a] *elena-danilova@yandex.ru*

Abstract. The article presents an analysis of the iconography of the image of the Virgin of the Sign, as one of the most revered images in Siberia. The history of veneration of this image in the region is indicated. On the basis of icons of the Yenisei painting of the 18th–the late 19th centuries, it was possible to consider different iconographic variants, to describe the features and technological methods characteristic of the iconography of Yenisei Siberia. The author made a comparative analysis of temple images and icons kept in Krasnoyarsk museums. The article introduces previously unknown works of icon art into scientific circulation. Determining the characteristic features inherent in the iconographic monuments of the Yenisei region will help in their further study and attribution.
Keywords: icon painting, Orthodox art, iconography, Virgin of the Sign, icons of Yenisei Siberia of the 18th – 19th centuries, Eastern Siberia

For citation: Shakleina, E.I. (2023) 'The image of the Virgin of the Sign in the icon painting of the Yenisei Siberia in the 18th – the late 19th century', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 30–43. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.01.003. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/973 (In Russ.)

Введение

Изучение иконописного наследия немыслимо без обращения к иконографии, типологического описания изображений и их систематизации. Благодаря этому возможно толкование символов, атрибутов и канона в иконописи, отнесение образа к той или иной традиции или, напротив, выявление отказа от нее и обращения мастера к творческому поиску. Один из основоположников иконографического метода изучения иконы, выдающийся русский исследователь Н.П. Кондаков отмечает, что иконография — это «азбука церковного искусства» [1, с. 2]. Ю.Г. Бобров утверждает, что изучение иконографии памятника имеет огромное значение не только в понимании его богословского содержания и богослужебной функции, но и в исследовании образа как художественного произведения, его атрибуции и датировке [2, с. 8].

Отдельные особенности иконографии и развития иконописи в Восточной Сибири описаны в работах И.А. Евтихиевой [3], Н.Н. Исаевой [4; 5; 6], Т.А. Крючковой [7; 8; 9], Э.Г. Павлюченковой [10], А.Д. Фатьянова [11], Л.И. Шаповаловой [12; 13]. В диссертационной работе Т.Н. Прохоровой «Сибирская икона XVI–XIX вв.: становление и развитие иконографической традиции» [14] рассматриваются наиболее почитаемые образы по Сибири в целом. Эти публикации дают общую картину развития иконописи в регионе, отмечают ярко выраженные стилистические особенности (влияние украинского барокко), углубляются в историю создания отдельных произведений.

Цель настоящего исследования — провести анализ нескольких памятников приенисейского письма на примере иконографического извода Богоматери «Знамение», описать общие черты и характерные технологические приемы, а также рассмотреть нетипичные варианты изображения. В дальнейшем это может помочь в атрибуции и изучении икон, созданных в Приенисейской Сибири. Для анализа выбраны иконы, хранящиеся в музейных собраниях Красноярского края

и храмах Красноярской митрополии. Научная новизна исследования также заключается в выявлении и введении в научный оборот ранее не известных произведений иконописного искусства.

Иконография и история почитания образа Божией Матери «Знамение» в Сибири

На иконах Богоматери «Знамение» Пресвятую Богородицу изображают молитвенно поднявшей свои руки, на ее груди, на фоне круглого щита (или сферы) — благословляющий Божественный Младенец — Спас-Эммануил. Такое изображение Богоматери относится к числу самых первых ее иконописных образов.

Иконография Богоматери «Знамение» восходит к изображению Оранты, которую на Руси именовали «Нерушимой стеной», ее «считали заступницей “всех городов, предградий и весей” в борьбе против извечных врагов — степных кочевников» [15, с. 26]. Почитание образа «Знамения» для сибирских острогов было не случайно, как известно, на русские остроги периодически совершали набеги кочующие племена. К иконе Богородицы прибегали с молитвой как к защитнице, способной оградить от любых напастей. Одним из первых монастырей в Сибири был основан мужской Знаменский монастырь в Тобольске в 1596 году.

Среди первых жителей сибирских острогов были переселенцы из северных районов европейской России — Поморья, Северной Двины, Новгорода. Из Новгорода в 1621 году назначен в Тобольск первый сибирский архиепископ Киприан (Старорусенков), бывший архимандрит Новгородского Спасо-Хутынского монастыря. В числе 59 человек, привезенных им в молодую столицу Сибири, наряду с плотниками и резчиками были и два иконописца [16]. Первая достоверно датированная сибирская икона Богоматери «Знамение» относится к 1624 году. Она написана Спиридоном Иконниковым, уроженцем Великого Устюга, для первой в Тюмени деревянной Знаменской церкви. Икона восьмиугольная, с девятью ангелами вокруг Богоматери. Н.Г. Велижанина отмечает стремление Тобольского архиерейского дома, и в первую очередь архиепископа Киприана, сделать сибирскую церковь наследницей новгородской [17, с. 195, 196]. Таким образом, в сибирскую иконопись были привнесены иконографические представления и художественные вкусы новгородцев и выходцев из Русского Севера.

Изображение иконы «Знамение» на башне острожных ворот г. Енисейска также было заимствовано из новгородской духовной традиции, где этот образ считался чудотворным и почитался как палладиум города. По данным А.Ю. Майничевой, «сохранились материалы, по которым можно представить, как в 1641 году выглядел вход в Енисейский острог. В башне над острожными воротами висел образ Иисуса Христа “Спас Нерукотворный”, а на другой стороне — икона Божией Матери “Знамение”. Так что должны были почтить Господа и Его Пречистую Матерь все входящие и выходящие из острога» [16, с. 106]. Икона Богоматери «Знамение» находилась и на Воротной Воскресенской башне городской крепости Томска.

В краткой летописи Енисейского уезда и Туруханского края Енисейской губернии А.И. Кытманова читаем: «Почитание этих образов было столь велико, что некто Шпилькин просил разрешение на строительство храма Спаса Нерукотворного и Знамения Божьей Матери» [18, с. 34]. В храмах Сибири икона Знамения Богородицы, как правило, хранилась в алтаре в качестве любимого выносного образа [3, с. 163]. Об этом говорит и довольно значительное количество икон этого извода, сохранившихся как в храмах, так и в музейных собраниях.

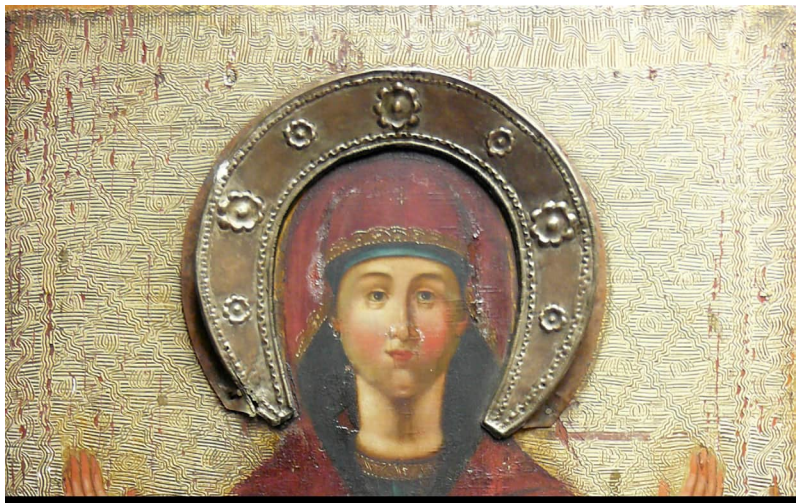
Иконы Богоматери «Знамение», созданные в Приенисейской Сибири

В рамках данного исследования рассмотрен ряд храмовых икон, которые в настоящее время хранятся в церквях и музеях Красноярского края.

Образ Богоматери «Знамение» из Успенского собора г. Енисейска (рис. 1). Вероятно, икона была создана в Енисейске, во второй четверти XIX в. Тонкое письмо ликов со светлой охристой карнацией и румянцем относит нас к образам из придельного иконостаса Успенской церкви, выполненным в Енисейске около 1827 года [6, с. 85]. В частности, лик Богородицы напоминает центральный образ иконостаса «Спас Великий Архиерей» (рис. 2).

На иконе Богоматерь изображена прямолично с воздетыми в молитве руками, перед ее лоном в овальной мандорле на светлом фоне помещено изображение благословляющего Младенца Христа. Пальцы его правой руки сложены в именословном жесте, в левой руке Он держит свернутый свиток. Богородица облачена в мафорий вишневого цвета с золотой каймой, в синий чепец и синюю тунику. Младенец Христос облачен в красный хитон и синего цвета гиматий. Вместо нимбов у Христа и Богородицы над головой медные венцы с чеканкой и гравировкой.

Икона написана профессиональным, вероятно, приезжим иконописцем в технике масляной живописи. Дополнительным указанием на то, что икона была создана в Енисейске, служит процарапанный по сырому левкасу орнаментальный фон иконы. Этот прием енисейские иконописцы использовали довольно часто на протяжении всего XIX века. По периметру рисунок орнамента волнообразный с горизонтальной штриховкой, по фону —



1. **Икона Богоматери «Знамение».**
Вторая четверть XIX в.
Енисейск.
Дерево, левкас,
темпера, масло.
Успенский собор
г. Енисейска.
Фото: Е.И. Шаклеина

2. **Спас Великий Архиерей.**
Около 1827.
Енисейск.
Дерево, левкас,
темпера, масло.
115 х 89 х 3.
Придельный иконостас
Успенской церкви
г. Енисейска.
Фото: Е.И. Шаклеина

орнамент в виде ромбов, очерченных волнообразной линией. Этот же рисунок фона присутствует на иконе «Спас Нерукотворный» конца XIX века из фондов Красноярского художественного музея. В утратах красочного слоя видно, что в грунт добавлен красный пигмент или красная глина, что является также технологической особенностью икон приенисейского письма.

Храмовая икона Богоматери «Знамение» Свято-Троицкой церкви с. Казачинского (рис. 3). Судя по довольно большому размеру иконы, можно предположить, что она находилась в каменном храме Троицы Живоначальной, который в конце XVIII века был построен енисейскими мастерами. У иконы по периметру сохранилась полоса медного басменного оклада. По характеру изображения видно, что иконописец опирался на каноническую иконографию, икона выглядит немного архаичной, однако по времени написания ее можно отнести к середине XIX века.

Младенец Христос изображен в круглом щите, на золотом фоне, пальцы правой руки сложены в благословляющем жесте, в левой руке он держит свиток. Фон мандорлы и нимб Богоматери выполнены сусальным золотом. На ликах присутствует светотеневая моделировка, однако она выполнена в более строгом ключе, чем в предыдущем памятнике. Несколько отстраненный образ Богоматери компенсируется изображением ее живых рук с длинными, тонкими и изящными пальцами. Темно-синий фон иконы характерен для местной приенисейской иконописи и встречается довольно часто начиная с памятников XVIII столетия.

Практически точной копией этого образа является икона из коллекции Енисейского историко-архитектурного музея-заповедника (рис. 4). Совпадают размеры икон, суховатый характер живописи, скульптурная точность ликов (очертания подбородка и губ Богоматери и Младенца Христа), рисунок рук с длинными пальцами, характер складок одежд. При этом существенно отличается их колористический строй. Икона из музейного собрания написана на голубом фоне, мафорий Богородицы не такого активного красного цвета, как на храмовой иконе из с. Казачинского. Икона имеет не басменный оклад, а орнаментальные поля в виде волн, процарапанных по сырому левкасу. Также процарапанный рисунок имеют кайма на плате Богородицы, поручи и оформление ворота туники. Похожий рисунок имеется и на облачении Богоматери на родственной иконе. Иконы написаны темперными красками, в утратах красочного слоя на обеих иконах виден красноватый грунт. Можно сделать предположение, что

3. **Икона Богоматери «Знамение».**
Середина XIX в.
Енисейск.
Дерево, левкас, темпера.
Свято-Троицкая церковь, с. Казачинское.
Фото: Е.И. Шаклеина

4. **Икона Богоматери «Знамение».**
Середина XIX в.
Енисейск.
Дерево, грунт, левкас, темпера.
75,2 x 61,8 x 2,8.
Енисейский историко-культурный музей-заповедник им. А.И. Кытманова.
Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

5. **Икона Богоматери «Знамение».** Конец XIX в. Красноярск (?). Дерево, грунт, темпера, масло. Свято-Покровская церковь, д. Новоалександровка. Фото: Е.И. Шаклеина

6. **Икона Богоматери «Знамение» (фрагмент).** Конец XIX в. Красноярск (?). Дерево, грунт, темпера, масло. Свято-Покровская церковь, д. Новоалександровка. Фото: Е.И. Шаклеина

обе иконы вышли из одной мастерской, более того — могли быть созданы одним мастером.

Икону Божией Матери «Знамение» из Покровской церкви деревни Новоалександровка Уярского района (рис. 5) можно отнести к концу XIX века. Она написана в смешанной технике на тонком красноватом грунте темперой с применением масляных красок. Икона храмовая, была приобретена в Красноярске, по характеру написания образа Богомладенца, а также рук Богородицы можно предположить, что она написана енисейским мастером, или же в качестве прототипа иконописец использовал енисейскую икону.

В этом памятнике мы видим один из вариантов иконографии Богоматери «Знамение», получивший свое распространение в XIX веке. Младенец Христос показан в простой одежде — хитоне и гиматии, в левой руке он держит державу, пальцы правой руки сложены в именословном благословляющем жесте. Обычно с державой и скипетром — атрибутами верховной власти — традиционно изображают Христа Вседержителя. Таким образом, Богомладенец, изображенный в овальной мандорле, предстает как Небесный Царь, Судия и Спаситель.

Тип лика Христа совпадает с ликом Богомладенца на иконах из с. Казачинского и из Енисейского музея: форма головы, прическа, широко расставленные глаза, легкая полулыбка на устах. Подобный тип изображения Христа встречается на многих приенисейских иконах XIX века. Похоже, что енисейскими иконописцами был выработан определенный тип изображения Младенца Христа в богородичных образах (рис. 6).

Однако существуют иконы с явным отступлением от каноничного прочтения образа «Знамения». Примером вольной трактовки иконографии может послужить икона Богоматери «Знамение» со святыми Пелагеей и Андреем в клеймах из Музея-заповедника «Шушенское» (рис. 7). Икона относится ко второй половине XIX века, представляет поясное прямоличное изображение Богоматери с воздетыми в молитве руками. Богоматерь облачена в красный мафорий с желтой каймой, зеленый чепец, тунику темно-синего (почти черного цвета) с желтыми поручами. Перед грудью Богоматери — в круге на желтом фоне изображение Христа Вседержителя в небольшом повороте влево. Правой рукой он благословляет, в левой руке держит сферу с крестом. В овальных клеймах по сторонам от Богородицы помещены поясные изображения мучеников Пелагеи и Андрея. Фон иконы темный серовато-синий, по периметру иконы проходит кайма, имитирующая басменный оклад, по сырому грунту процарапан чешуйчатый орнамент.

Икона имеет значительную неточность в иконографии. В традиционном изводе Христос изображается как младенец или отрок Эммануил, здесь он изображен взрослым со сферой в руках. Такое отступление от принятой иконографии нередко в приенисейской иконописи. Причиной этому послужила отдаленность Сибири от центра, а также отсутствие профессиональной выучки иконописцев и серьезной цензуры. Провинциальный мастер имеет неточности в изображении лика Богородицы, однако в образе Иисуса Христа стремится подражать образцам академической иконописи второй половины XIX века (рис. 8).

Самой необычной и вольной в трактовке образа можно считать икону Богородицы «Знамение» из алтаря Успенской церкви (рис. 9), относящуюся к первой половине XIX века. Образ интересен оформлением пространства вокруг Богородицы и Младенца. В среднике иконы изображена Богоматерь, в районе ее груди помещена фигура Младенца Христа, который держит в руках сферу. Вокруг Богородицы и Богомладенца написаны четыре ангела, два из которых стоят на резных подиумах, два других, находящихся в верхней части изображения, в полете придерживают тяжелую ткань балдахина.

Все изображения персонажей даны объемно, лики ангелов, как и Богородицы с младенцем, простоватые, округлые, румяные. Под изображением помещен фигурный картуш, напоминающий деревянную иконостасную резьбу. Деревянные резные скульптуры, выполненные енисейскими мастерами-резчиками в XVIII–XIX веках, несмотря на многочисленные запретительные указы Синода, бытовали практически во всех крупных церквях Приенисейского края.

7. **Икона Богоматери «Знамение» со святыми Пелагеей и Андреем в клеймах.**
Вторая половина XIX в.
Приенисейский регион.
Дерево, грунт, темпера, лак.
71 x 61 x 2.
Историко-этнографический музей-заповедник «Шушенское».
Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

8. **Икона Богоматери «Знамение» со святыми Пелагеей и Андреем в клеймах (фрагмент).**
Вторая половина XIX в.
Приенисейский регион.
Дерево, грунт, темпера, лак.
71 x 61 x 2.
Историко-этнографический музей-заповедник «Шушенское».
Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

9. **Икона Богоматери «Знамение».**
Первая половина XIX в.
Енисейск. Дерево, грунт, масло.
Успенский собор г. Енисейска.
Фото: Е.И. Шаклеина

10. **Фрагмент иконостаса Спасо-Преображенского собора г. Енисейска.**
Фото: [5]

11. **Богоматерь «Всех скорбящих радость».**
1773.
Красноярск.
Дерево, паволока, левкас, темпера.
Красноярский краевой краеведческий музей.
Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

Среди различных центров иконостасного мастерства исследователь А.Н. Копылов выделяет Енисейск как ведущий центр для Центральной Сибири. В нем по Ведомости о ремесленниках в 1792 году числилось 25 плотников и 12 резчиков (семь мастеров, три подмастерья и два ученика). Размах работ по строительству храмов и созданию иконостасов в конце XVIII века в Енисейске и уезде был очень значителен [5, с. 7]. Енисейский мастер включает в композицию иконы знакомые ему фрагменты иконостасной резьбы. Сень, которую держат ангелы над головой Богородицы, внешне очень напоминает фрагмент иконостаса Спасского собора Енисейского Спасского монастыря (рис. 10).

В редких случаях мотив Богоматери «Знамение» встречается в иконах Богородицы в трансформированном виде. На красноярской иконе Богоматери «Всех скорбящих радость» (1773) из Красноярского краевого краеведческого музея Пречистая Дева представлена с распростертыми руками, с младенцем Христом перед лоном (рис. 11). Если в традиционном типе изображения Христос в подобных иконах показан сидящим на левой руке Богоматери, то в представленном памятнике он восседает прямолично, благословляет на две стороны. Несмотря на то что руки Богоматери заняты атрибутами и жест моления не выражен, представленная композиция восходит к образу Богоматери «Знамение», для которой характерен тип мафория, близкий изображенному на красноярской иконе. Особенностью иконографии является отсутствие мандорлы и изображение фигуры Христа, восседающего перед лоном Богоматери [6, с. 182]. Отчасти включение мотива Знамения в красноярскую икону может быть объяснено тем, что в Сибири этот образ был особенно любим и почитаем. Данная икона находилась в местном ряду иконостаса Воскресенского собора, долгое время выполнявшего роль главного храма г. Красноярска.

Выводы

Подводя итоги рассмотрения различных образов Богоматери «Знамения», охватывающих временные рамки со второй половины XVIII века до конца XIX века, можно сделать вывод, что образ Богоматери «Знамение» был особенно почитаем в Приенисейской Сибири. Енисейские мастера очень часто обращались к его изображению. При этом иконография образа часто видоизменялась, добавлялись новые типы изображения. Иконописцы опирались как на традиционные изводы, так и создавали свои исключительно самобытные образцы. Мастера достаточно вольно подходили к характеру изображения Спасителя, представляя его не только как Богомладенца, но и во взрослом возрасте в иконографии Христа Вседержителя.

На примере храмовых и музейных икон удалось проследить некоторые особенности приенисейского письма — это орнаментальные поля, процарапанные по сырому грунту, красноватый цвет грунта, особенности лика младенца Христа, введение в икону элементов, связанных с деревянной иконостасной резьбой.

Список источников

1. Кондаков Н.П. Памятники христианского искусства на Афоне. [Репринтное издание]. М.: Индрик, 2004. 300 с.
2. Бобров Ю.Г. Основы иконографии памятников христианского искусства. М.: Художественная школа, 2010. 260 с.
3. Евтихиева И.А. Царице моя преблагая. Иконы Божией Матери из коллекции Томского областного художественного музея. Новосибирск: ИП Половников А.А., 2019. 304 с.
4. Исаева Н.Н. Художественное наследие Приенисейского региона, XVIII – начало XIX в.: проблемы иконографии и стиля : дис. ... докт. искусствоведения. М., 1997. 534 с.
5. Исаева Н.Н. Деревянная скульптура и орнаментальная резьба иконостасов Приенисейского края XVIII–XIX вв. : сводный каталог. Красноярск: Офсет, 2000. 208 с.
6. Исаева Н.Н. Церковная живопись Приенисейского края XVII – начала XIX века : альбом-каталог. Красноярск: Платина, 2008. 288 с.
7. Крючкова Т.А. Иркутские иконы : каталог. М.: Союзрекламкультура, 1991. 104 с.
8. Крючкова Т.А. Иркутское барокко : альбом-каталог. М.: Сорек, 1993. 359 с.
9. Крючкова Т.А. История иконописания в Иркутске 1660-е гг. – 1920 г. : автореф. дис. … канд. ист. наук. Иркутск, 2000. 42 с.
10. Павлюченкова Э.Г. Лики и лица. История одной коллекции. Иркутск: Риэл, 2009. 144 с.
11. Фатьянов А.Д. Иконопись, скульптура, ремесла XVII–XIX вв. // Фатьянов А.Д. Художники, выставки, коллекционеры Иркутской губернии. Иркутск: Восточносибирское книжное издательство, 1995. С. 13–24.
12. Шаповалова Л.И. Иконописных дел мастера // Сибирский промысел. 1997. № 1 (Вып. 9). С. 8–10.
13. Шаповалова Л.И. К истории иконописания в Приенисейском крае (Красноярск, Енисейск) // Сибирская икона / редкол.: В.И. Байдин и др. Омск: Иртыш-92, 1999. С. 220–223.
14. Прохорова Т.В. Сибирская икона XVI–XIX вв.: становление и развитие иконографической традиции : дис. … канд. искусствоведения. Новосибирск, 2012. 242 с.
15. Логвин Г.Н. София Киевская. Киев: Мистецтво, 1971. 360 с.
16. Майничева А.Ю. Этноконфессиональные маркеры самоидентификации русских в Сибири в XVII–XVIII веках: церкви с бочечным покрытием // Археология, этнография и антропология Евразии. 2015. Т. 43. № 3. С. 100–106.
17. Велижанина Н.Г. О своеобразии иконописи Западной Сибири // Сибирская икона / сост. В.И. Байдин. Омск: Иртыш-92, 1999. С. 194–200.
18. Кытманов А.И. Краткая летопись Енисейского уезда и Туруханского края Енисейской губернии, 1594–1893 год / отв. ред. Л.П. Бердников. Красноярск: СФУ, 2016. 850 с.

References

1. Kondakov, N.P. (2004) *Monuments of Christian art on mount Athos.* Moscow: Indrik Publ. (In Russ.)
2. Bobrov, Yu.G. (2010) *The Foundations of Iconography of Artefacts of Christian Art.* Moscow: Art School. (In Russ.)
3. Evtikhieva, I.A. (2019) *Oh, My Most Gracious Queen. Icons of the Mother of God from the collection of the Tomsk Regional Art Museum.* Novosibirsk: A.A. Polovnikov Publ. (In Russ.)
4. Isaeva, N.N. (1997) *Artistic heritage of the Yenisei region, the 18th – the early 19th century: problems of iconography and style.* Dr. Art sci. thesis. Moscow. (In Russ.)
5. Isaeva, N.N. (2000) *Wooden sculpture and ornamental carving of the iconostases of the Yenisei region of the 18th–19th centuries.* Krasnoyarsk: Offset. (In Russ.)
6. Isaeva, N.N. (2008) *Church painting of the Yenisei region of the 17th – the early 19th century.* Krasnoyarsk: Platinum. (In Russ.)
7. Kryuchkova, T.A. (1991) *The Irkutsk Icons.* Moscow: Soyuzreklamkultura. (In Russ.)
8. Kryuchkova, T.A. (1993) *Irkutsk Baroque.* Moscow: Sorek. (In Russ.)
9. Kryuchkova, T.A. (2000) *History of icon painting in Irkutsk 1660s – 1920.* Cand. sci. (History) thesis. Abstr. Irkutsk. (In Russ.)
10. Pavlyuchenkova, E.G. (2009) *Icon faces. History of one collection.* Irkutsk: Riel. (In Russ.)

11. Fatyanov, A.D. (1995) ‘Iconography, sculpture, crafts of the 17th–19th centuries’, in Fatyanov, A.D. *Artists, exhibitions, collectors of the Irkutsk province.* Irkutsk: Vostochnosibirskoye knizhnoye izdatel’stvo, pp. 13–24. (In Russ.)
12. Shapovalova, L.I. (1997) ‘Icon-painting masters’, *Sibirskiy promysel = Siberian crafts,* (1), pp. 8–10. (In Russ.)
13. Shapovalova, L.I. (1999) ‘The history of icon painting in the Yenisei region (Krasnoyarsk, Yeniseisk)’, in Baidin, V.I. (ed.) *Siberian icon.* Omsk: Irtysh-92, pp. 220–223. (In Russ.)
14. Prokhorova, T.V. (2012) *Siberian icon of the 16th–19th centuries: formation and development of the iconographic tradition.* Cand. Art sci. thesis. Novosibirsk. (In Russ.)
15. Logvin, G.N. (1971) *Sainte-Sophie de Kiev.* Kiev: Mystetstvo. (In Russ.)
16. Mainicheva, A.Yu. (2015) ‘Ethno-confessional markers of self-identification of Russians in Siberia in the 17th–18th centuries: barrel-covered churches’, *Arkheologiya, etnografiya i antropologiya Yevrazii = Archaeology, Ethnology and Anthropology of Eurasia,* 43(3), pp. 100–106. (In Russ.)
17. Velizhanina, N.G. (1999) ‘On the originality of icon painting in Western Siberia’, in Baidin, V.I. (ed.) *Siberian icon.* Omsk: Irtysh-92, pp. 194–200. (In Russ.)
18. Kytmanov, A.I. (2016) *Brief chronicle of the Yenisei district and Turukhansk region of the Yenisei province, 1594–1893.* Krasnoyarsk: Siberian Federal University. (In Russ.)

Информация об авторе

Шаклеина Елена Ивановна, старший научный сотрудник, Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова, Красноярск, Российская Федерация, elena-danilova@yandex.ru.

Information about the author

Elena Ivanovna Shakleina, Senior Researcher, Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov, Krasnoyarsk, Russian Federation, elena-danilova@yandex.ru.

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

Статья поступила в редакцию 04.10.2022; одобрена после рецензирования 27.02.2023; принята к публикации 01.03.2023.
The article was received by the editorial board on 04 October 2022; approved after reviewing on 27 February 2023; accepted for publication on 01 March 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 44–53. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (1), pp. 44–53. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 75:7.071.1+7.072.5+069.5(571.53)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.01.004

Живопись В.И. Сурикова в Иркутском областном художественном музее им. В.П. Сукачёва

Бедулина Ирина Павловна [a]

[a] *Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва, Иркутск, Российская Федерация*
[a] *ipbedulina@mail.ru*

Аннотация. Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва обладает тремя живописными работами русского художника В.И. Сурикова: этюд и эскиз к историческим полотнам «Переход Суворова через Альпы» (1899) и «Боярыня Морозова» (1887), а также акварельный портрет Г.А. Добринской (Ченцовой) (1911). Изучение московских, ленинградских, красноярских и иркутских изданий о В.И. Сурикове и его картинах показало, что обобщенное исследование истории бытования находящихся в Иркутске произведений не проводилось, сообщения о них носили фрагментарный характер с допущением фактических неточностей. В статье впервые на основе научного анализа публикаций и архивных документов обобщаются сведения о трех названных произведениях художника, поступивших в коллекцию Иркутского художественного музея в 1950–1969 годах. В ходе исследования установлены и уточнены данные о первоначальных и окончательных атрибуциях, первых и последующих репродукциях и экспонированиях этюда, эскиза и портрета.

Ключевые слова: В.И. Суриков, Иркутский областной художественный музей, этюд «Солдат с ружьем, закрывший лицо рукой», картина «Переход Суворова через Альпы», эскиз к картине «Боярыня Морозова», портрет Г.А. Добринской (Ченцовой), атрибуция, репродукция, экспонирование

Для цитирования: Бедулина И.П. Живопись В.И. Сурикова в Иркутском областном художественном музее им. В.П. Сукачёва // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 1 (28). С. 44–53. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.01.004. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/978

© Бедулина И.П., 2023

Original article

Painting by V.I. Surikov in the Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev

Irina P. Bedulina [a]

[a] *Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev, Irkutsk, Russian Federation*
[a] *ipbedulina@mail.ru*

Abstract. Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev owns three paintings by the Russian artist V.I. Surikov: an etude and a sketch for the historical canvases “Suvorov Crossing the Alps” (1899) and “Boyarynya Morozova” (1887), as well as a watercolour portrait of G.A. Dobrinskaya (Chentsova) (1911). The study of Moscow, Leningrad, Krasnoyarsk and Irkutsk publications about V.I. Surikov and his paintings showed that a generalized study of the history of the existence of works in Irkutsk was not carried out, reports about them were fragmentary and had factual inaccuracies. The article for the first time, based on a scientific analysis of publications and archival documents, summarizes information about the three named works of the artist, which entered the collection of the Irkutsk Art Museum in 1950–1969. As a result, the study established and specified data on the initial and final attributions, first and subsequent reproductions and exposures of the etude, sketch and portrait.

Keywords: V.I. Surikov, Irkutsk Regional Art Museum, sketch “Soldier with a Gun”, painting “Suvorov Crossing the Alps”, sketch for the painting “Boyarynya Morozova”, portrait of G.A. Dobrinskaya (Chentsova), attribution, reproduction, exhibition

For citation: Bedulina, I.P. (2023) ‘Painting by V.I. Surikov in the Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 44–53. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.01.004. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/978 (In Russ.)

Введение

В январе 2023 года великому русскому художнику, автору известнейших исторических картин «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Берёзове», «Боярыня Морозова», «Взятие снежного городка», «Покорение Сибири Ермаком», «Переход Суворова через Альпы», «Степан Разин», «Посещение царевной женского монастыря», «Благовещение», Василию Ивановичу Сурикову исполнилось 175 лет. Каждый российский музей, обладающий хотя бы одной работой мастера, так или иначе приобщается к его чествованию, старается отметить эту юбилейную дату в истории отечественного искусства.

В коллекции Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачёва (ИОХМ), зародившейся в конце XIX века, имеется три работы художника-сибиряка, у каждой из которых есть своя история бытования — приобретения, атрибуции и публикации в каталогах и альбомах, экспонирования,— требующая анализа и обобщения.

Цель нашего исследования — впервые на основе научного анализа публикаций и архивных документов осветить историю бытования трех живописных работ В.И. Сурикова, их атрибуции и переатрибуции, установить время первой и последующих репродукций, а также экспонирования.

Этюд «Солдат с ружьем, закрывший лицо рукой»

В XIX–XXI веках о В.И. Сурикове и его творчестве опубликовано «значительное количество книг, брошюр, каталогов, статей, в которых отразилась яркая творческая жизнь великого русского художника, с ее успехами, признанием, восторгами, а также критикой, подчас необоснованной

и несправедливой, с идеологическим налетом, характерным для того или иного исторического периода» [1, с. 27]. В библиотеке Иркутского художественного музея хранятся почти все из этих изданий, дополненные публикациями иркутских искусствоведов, затрагивающих так или иначе рассматриваемую нами тему. Однако надо признать, что сведения о трех работах Сурикова, хранящихся в ИОХМ, носят фрагментарный характер, что не позволяет увидеть общую картину комплектования музейной коллекции суриковскими произведениями и их изучения.

75 лет назад, в феврале 1948 года, директором Иркутского художественного музея был назначен Алексей Дементьевич Фатьянов (1915–2001), работавший в нем с 1935 года с перерывами на службу в армии и участие в Великой Отечественной войне. Вдумчивый, внимательный, целеустремленный молодой руководитель музея еще в первые годы работы обратил внимание на отсутствие в музейном фонде произведений В.И. Сурикова, что стало побудительным мотивом, переросшим в страстное желание найти хотя бы одну работу Сурикова и пополнить ею иркутскую сокровищницу. Вот как Фатьянов вспоминал об этом в одной из своих монографий: «Как-то получилось, что В.П. Сукачёв не имел в своем собрании произведений величайшего русского живописца В.И. Сурикова. Долгие годы и нам не удавалось заполучить работ этого художника. Поэтому в послевоенное время мы поставили перед собой задачу раздобыть для музея творения выдающегося художника. Для нас это было тем более необходимо, что Суриков наш земляк, родился в Сибири и вся его жизнь, творчество связаны с Сибирью» [2, с. 72].

Уже в 1949 году он отправился в Москву, где познакомился с дочерью Сурикова Ольгой Васильевной Кончаловской, с которой состоялся предварительный разговор на предмет приобретения работы кисти ее отца. На следующий год Фатьянов получил письмо от Ольги Васильевны: «Уважаемый тов. Фатьянов. Когда вы были у нас, вы говорили, что Иркутский музей желал бы приобрести В.И. Сурикова…Я обещала вам написать, когда мы разберем наши работы В.И. Сурикова. Теперь вы сможете что-нибудь отобрать, если будете в Москве. Лучше напишите заранее, когда вы приедете, т.к. мы летом уедем на дачу…» [3].

Не скрывая эмоций, Алексей Дементьевич рассказывал, как дочь Сурикова «радушно встретила» гостя из Сибири, «участливо откликнулась на желание… приобрести произведения великого художника и вместе со своим мужем, известным советским художником Петром Петровичем Кончаловским, показала многочисленные рисунки, наброски, этюды Сурикова» [2, с. 73]. Фатьянов, оказавшись перед сложным выбором из «огромного материала», с трепетным волнением и «с завистливой жадностью смотрел на работы Василия Ивановича Сурикова», наконец, «остановился на этюде солдата к картине “Переход Суворова через Альпы”» [2, с. 73]. Мечта Фатьянова сбылась — с обоюдного согласия этюд большого размера, написанный маслом, изображавший спускающегося в бездну солдата с ружьем, был приобретен «закупочной комиссией по приказу Комитета по делам искусств при Совете Министров РСФСР» и в 1950 г. поступил в Иркутский художественный музей, [2, с. 73], положив начало его иркутскому периоду бытования.

Вскоре, в 1952 году, А.Д. Фатьянов составил и издал первый иллюстрированный[1] каталог ИОХМ с шестью черно-белыми фотографиями. Воодушевленный ценным приобретением, он опубликовал и репродукцию этюда суриковского «солдата», сделав следующее описание: «Суриков Василий Иванович. 1848–1916. Этюд солдата с ружьем к картине “Переход Суворова через Альпы”. 1899 г. Х., м. 66 х 45. Справа внизу подпись: “В. Суриковъ 1898”. Получено от Комитета по делам искусств при СМ РСФСР в 1949 г.[2] Инв. № ж-653» [4, с. 52].

Известно, что В.И. Суриков, работая над картиной «Переход Суворова через Альпы» (1899), написал большое количество этюдов разных солдат — персонажей знаменитого события. История бытования этюда, приобретенного Фатьяновым, оказалась весьма занимательна, так же как и само произведение. Это показало проведенное нами тщательное изучение этого вопроса [1]. На иркутском этюде «Солдата с ружьем» (1898, рис. 1) художник изобразил солдата, закрывшего левой рукой только нижнюю часть лица, и на нас с холста смотрят полные страха и укора глаза.

Однако, как мы отмечали ранее, «на законченном же полотне В.И. Суриков изображает “испугавшегося солдата”, полностью закрывшего лицо плащом, оставив лишь узкую полоску напряженного лба с глубокими складками. Что подвигло Сурикова принять именно такое художественное решение? К сожалению, нам не удалось найти прямой ответ на этот непраздный, как нам кажется, вопрос даже у известного суриковеда В.С. Кеменова. Возможно, косвенный ответ кроется в брошюре А. Ельяшевича, который в 1950 г. писал: “Остро схвачено и движение одного из солдат, который в мгновенно охватившем его ужасе закрылся плащом,— единственного действующего лица картины, выказывающего признаки слабости” [5, с. 9]. Один из биографов В.И. Сурикова М.А. Волошин отмечал, что художник “не изобразил на картине

[1] Первый каталог ИОХМ издан в 1939 г. без иллюстраций.

[2] Дата «1949 г.» записана ошибочно.

1. **В.И. Суриков. Солдат с ружьем, закрывший лицо рукой. Этюд к картине «Переход Суворова через Альпы».**
1898.
Холст, масло.
66 x 45.
Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва

той пропасти, <…> он только заставил ее отразиться в жестах, лицах и взглядах солдат" [6, с. 166]. Нам представляется, что художник, тонко прочувствовав психологическое состояние испугавшегося человека, не желавшего смотреть смерти в лицо, отобразил жест именно этого мгновения» [1, с. 28].

Отметим также, что живописный этюд «Солдат с ружьем» впервые был опубликован задолго до его приобретения Иркутским художественным музеем — близким другом В.И. Сурикова Виктором Александровичем Никольским (1875–1934) в 1918 году[3], ознаменовав тем самым 70-летие художника и открыв широкому кругу зрителей еще никому не известное произведение мастера.

В 1925 году Никольский второй раз поместил репродукцию этюда «испугавшегося солдата» в очерке о художественном наследии Сурикова, изданном под редакцией П.П. Муратова в Государственном издательстве, оставив прежнее название «Солдат (этюд к "Переходу Суворова через Альпы")» [7, с. 45]. Приходится констатировать, что после публикаций В.А. Никольского, которого вскоре арестовали, этюд «Солдата с ружьем» был забыт на много лет.

Поступив в Иркутский художественный музей, этюд суворовского солдата кисти В.И. Сурикова в течение многих лет репродуцировался во всех последующих каталогах, путеводителях и альбомах, выпускаемых ИОХМ. А в 1978 году он был опубликован известным советским искусствоведом Владимиром Семёновичем Кеменовым (1908–1988) в его фундаментальном труде [8, с. 174], где были допущены досадные неточности, о чем мы подробно сообщали ранее [1, с. 31].

Не менее важным фактором в бытовании произведения искусства наряду с публикациями считается его участие в выставках. Впервые живописное полотно экспонировалось на выставке в Москве в 1948 году к столетнему юбилею художника, а не в 1937 году, как утверждалось в иркутских изданиях.

Нами также установлено, что со времени первой публикации картины в 1918 году и до 2002 года работа несколько раз переименовывалась: от «Солдата» до «Солдата с ружьем, закрывшего лицо рукой». Последнее переименование состоялось после публикации В.С. Кеменова (1978), когда живописный этюд получил название «Солдат с ружьем, закрывший лицо рукой (1898)». Более 70 лет (с 1950 года) произведение занимает почетное место в постоянной экспозиции, украшая один из залов Иркутского областного художественного музея.

Акварельный портрет Г.А. Добринской (Ченцовой)

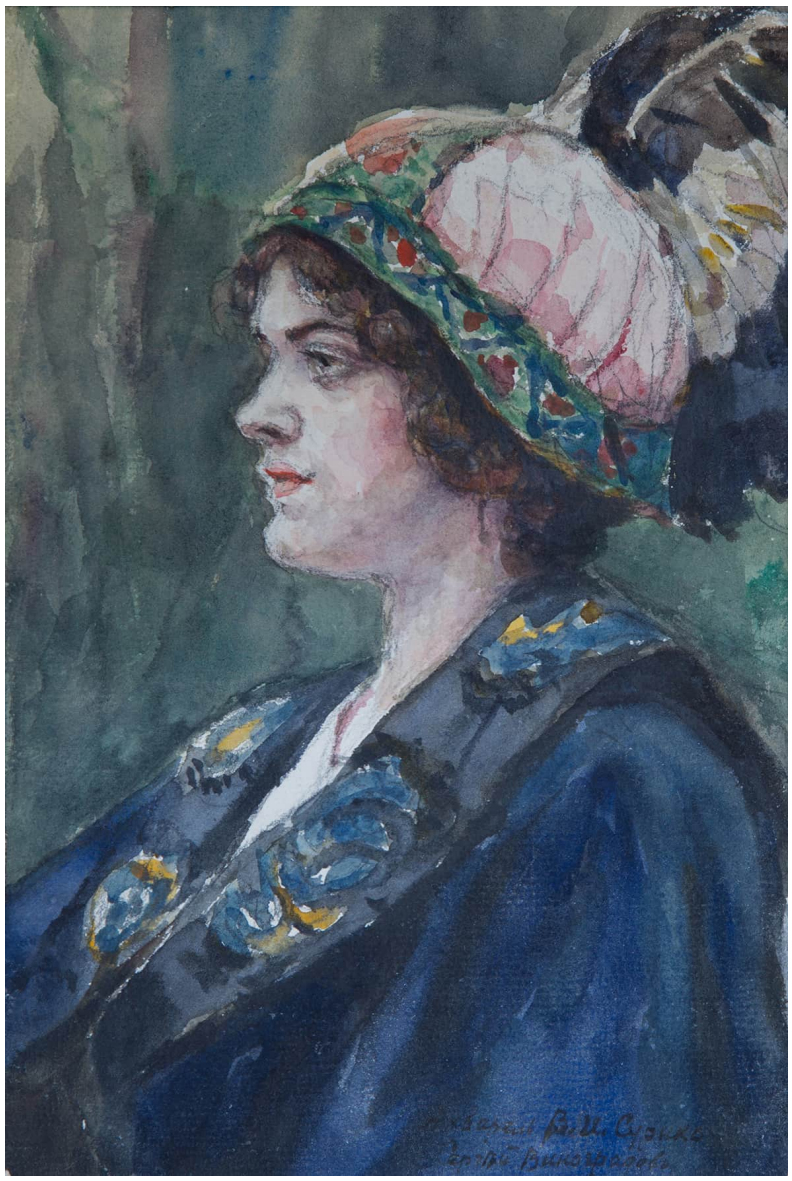
Не менее достойна внимания история бытования второго произведения В.И. Сурикова, приобретенного музеем в 1956 году, о чем впервые упоминал А.Д. Фатьянов в своей первой монографии 1958 года, назвав его «акварельным рисунком женской головки» [9, с. 118]. Позже он рассказывал: «…Иркутский музей получил от Министерства культуры еще одну работу Сурикова, небольшую акварель под названием "Женский портрет". На ней нет авторской подписи, нет даты исполнения, не определена личность изображаемой, но это типичная работа выдающегося художника» [2, с. 74]. Подтверждением этому предположению, по мнению Фатьянова, служили надписи, сделанные внизу листа справа — «Акварель В.И. Сурикова. Сергей Виноградов»,— и на обороте листа,— «Удостоверяю, что эта работа моего отца В.И. Сурикова. Ольга Кончаловская». Далее директор музея описывал изображение на акварели: «Девушка сидит перед нами почти в профильном положении. Простое открытое лицо написано нежными прозрачными красками. На голове своеобразный колпак с пером, одета она в цветистый халат, яркий воротник которого окаймляет белоснежную шею. Широкая суриковская размашистая акварельная техника, живописная сочность — вот основные особенности этого портрета» [2, с. 74].

Но кто эта загадочная женщина, одетая в платье ярко-синего цвета с шалевым воротником, украшенным голубыми розами, и необычный головной убор — шапочку-шляпку с роскошным пером? Изучая последний период творчества сибирского художника, Галина Леонтьевна Васильева-Шляпина отмечала, что акварельный портрет занимал в нем особое место: «Эффект недосказанности, намека, прозрачность цвета или его матовость,— во всём выявляются определенные черты искусства начала XX века» [10, с. 8]. Красноярский искусствовед, исследуя проблему «Портрет и картина в творчестве В.И. Сурикова», подчеркивала, что именно Василий Иванович открыл образ сибирячки, «который стал символом, наиболее полно выражающим формулу сибирской женской красоты»; часто Суриков для романтизации образа, использовал «…костюмирование, предусматривающее двойное преображение модели…» [11, с. 93–94].

Акварельный портрет незнакомки оставался безымянным в коллекции графики Иркутского художественного музея вплоть до 1998 года, когда Иркутск посетила сама Г.Л. Васильева-Шляпина, которая установила, что на иркутском портрете изображена Галина Добринская.

[3] Никольский В. В.И. Суриков. Творчество и жизнь. М.: Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1918. 150 с.

2. **В.И. Суриков. Портрет Г.А. Добринской (Ченцовой)**.
Бумага, акварель.
23,5 x 16.
Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва



3. **В.И. Суриков. Эскиз правой части картины «Боярыня Морозова».**
Холст, картон, масло.
66 x 42,6.
Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва

Василий Иванович Суриков познакомился с семьей Добринских в 1910 году в гостинице «Княжий двор» на Волхонке в доме № 14 в Москве. А.М. Добринский служил инженером на строительстве Сибирской железной дороги, затем в Русско-Китайском банке во Владивостоке. Старшая из двух дочерей, Галина Анатольевна Добринская[4] (1892–1977), была студенткой историко-филологического факультета Высших женских курсов. В 1930-е годы она сотрудничала с газетами Малого и Московского художественного театров, заведовала лекторием при Доме актеров Союза театральных деятелей.

Летом 1910 года Суриков гостил на даче у семьи Добринских, расположенной в Ставрополе-Самарском на Волге. Художник был очарован молодыми сестрами Добринскими — застенчивой и тихой Анастасией и жизнерадостной Галиной, что побудило его написать несколько их портретов. Ведь «он писал и рисовал только тех, кто был ему дорог или интересен», а с Галиной у него «сложились теплые дружеские отношения, продолжавшиеся в течение последних пяти лет жизни» [12, с. 35–36].

В своем диссертационном исследовании Г.Л. Васильева-Шляпина отмечала: «…Сурикову судьба подарила встречу с молодой жизнерадостной Галиной Добринской, обладавшей поэтической вдумчивостью и разноплановыми творческими интересами (ее литературный дар проявился в ярких воспоминаниях о художнике). Три ее изображения находятся в трех разных местах (ГТГ, ГРМ, Иркутске), и нигде в исследовательских трудах не отмечалось их несомненное сходство. Они до сих пор экспонируются как портреты неизвестных женщин, хотя диссертант уверен, что суриковская незнакомка обрела имя» [13, с. 32–33].

Однако еще раньше, в 1999 году, Г.Л. Васильева-Шляпина издала в Красноярске комплект цветных открыток, на которых изображены женские

[4] Суриков В.И. Портрет Г.А. Добринской. 1911 // Моя Третьяковка [сайт]. URL: https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/10913 (дата обращения: 14.02.2023).

портреты кисти В.И. Сурикова. Важно подчеркнуть, на обложку автор поместила именно иркутский портрет Галины Добринской, что стало первой публикацией акварели и практически атрибуцией: «На обложке портрет Галины Добринской (в замужестве Ченцовой). 1900-е. Б., акв. 23,5 х 16. Иркутский художественный музей» [14]. На следующий год Васильева-Шляпина издала небольшую брошюру, где второй раз опубликовала этот удивительный портрет, правда, в черно-белом исполнении. В описании репродукции автор, повторив опубликованные годом ранее сведения, дополнила их надписью, находящейся на акварели: «Справа внизу: “Акварель В.И. Сурикова. Сергей Виноградовъ”. На обороте: “Удостоверяю, что это работа моего отца В.И. Сурикова. Ольга Кончаловская. Иркутский художественный музей”» [10, с. 46].

Позже иркутский искусствовед Л.Н. Снытко, опираясь на атрибуцию Васильевой-Шляпиной, так описала в своей статье суриковский акварельный портрет: «В.И. Суриков. Портрет Г.А. Добринской. 1900-е. Галина Анатольевна Добринская, в замужестве Ченцова (1892–1977), студентка историко-филологического факультета Высших женских курсов, знакомая В.И. Сурикова, датированные 1911 годом — в ГТГ и ГРМ. Иконографические определение и датировка Г.Л. Васильевой-Шляпиной, Красноярская картинная галерея (ранее “Женский портрет”)» [15, с. 67].

Таким образом, атрибутированный акварельный портрет Галины Добринской (Ченцовой) кисти В.И. Сурикова был опубликован дважды в Красноярске. В изданиях же Иркутского художественного музея эта работа пока не репродуцировалась, но участвовала в нескольких музейных выставках: в посвященной 150-летию художника (1998) экспозиции, «Быт России в произведениях русских художников конца XVIII — нач. XX века» (2001–2002). 24 января 2018 года к 170-летию со дня рождения В.И. Сурикова в музее впервые демонстрировалась совместная с библиотекой выставка «Гениальный сибиряк. Редкие книги из библиотеки музея». В этой экспозиции участвовали все три произведения «сибирского гения», а также 24 самых ценных экземпляра книг и журналов о Сурикове за XIX–XXI века, отражающие многообразие книжной продукции различных эпох. В рамках этой юбилейной выставки состоялась презентация новой книги иркутского писателя и искусствоведа Т.В. Ясниковой «Суриков», опубликованной в издательстве «Молодая гвардия», в серии ЖЗЛ (Москва, 2018).

Портрет Г. Добринской (Ченцовой) выставлялся в постоянной экспозиции иркутского музея в 2019–2022 годах.

Эскиз к картине «Боярыня Морозова»

Третья картина В.И. Сурикова (рис. 3) поступила в Иркутский художественный музей в составе коллекции Феликса Евгеньевича Вишневского в 1969 году, о чем свидетельствует запись в Книге постоянных поступлений № 6, где за номером 9978 значится: «24/II 1969 г. Суриков, В.И. Эскиз правой части картины “Боярыня Морозова”. Холст, картон. 66 х 42,6. Пост. № 617. Дар Вишневского, Ф.Е. Ж-1486»[5]. Здесь же подшит Акт № 617 (на поступление и постоянное хранение), подписанный А.Д. Фатьяновым, в котором констатировалось: «Настоящий акт составлен хранителем Иркутского художественного музея Новохатько А.А. в том, что сего числа мною приняты в дар музею от коллекционера Вишневского Ф.Е. нижепоименованные произведения». Под номером один записана работа В.И. Сурикова «Эскиз правой части картины “Боярыня Морозова”. Холст, картон, 66 х 42,6. Инв. № Ж-1486. Сохранность: деформация, утраты красочного слоя и грунта по всей поверхности, утрата цвета от многочисленных промывок, по нижним углам отставание холста от картона»[6].

Нас заинтересовала запись в не менее важном учетном документе — инвентарной книге, где, наряду с подтверждением даты поступления эскиза в иркутский музей 24 февраля 1969 года, имеется подробное описание изображенного на холсте сюжета работы Сурикова: «Справа, на снегу сидит юродивый, правая рука поднята в двуперстном знамении, одет в светлое, на шее вериги. Левее странница, стоит на коленях, с сумкой»[7].

Феликс Евгеньевич Вишневский (1902–1978) — известный московский собиратель, передавший в 1960–1970-е годы иркутскому музею безвозмездно около двухсот произведений живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства России, Европы, Ближнего Востока, Китая, Японии XVII — начала XX века[8]. Такое существенное пополнение музейной коллекции, несомненно, нужно также поставить в заслугу Алексею Дементьевичу, который, познакомившись с коллекционером, рассказывал ему о музее и его сокровищах, особо обращая внимание на отсутствие

[5] Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва. Книга постоянных поступлений № 6. № 9567–11475. Д. № 10-10.

[6] В отпечатанном на машинке акте дата «1964» исправлена синими чернилами на «1969». Вероятно, была допущена опечатка.

[7] Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва. Инвентарная книга № 3. № 1241–1634. Д. № 10–11. Л. 66об.

[8] Архив ИОХМ. Вишневский Феликс Евгеньевич. Род. 1902–1978. Коллекционер. Л. 10–11.

тех или иных авторов, организовывал поступление драгоценных даров, в числе которых оказалось произведение В.И. Сурикова.

Впервые описание эскиза Сурикова Фатьянов поместил в составленный им в 1976 году каталог ИОХМ, где указал: «Боярыня Морозова. (Фрагмент правой части картины). Эскиз. Х. м. накл. на картон 66 х 42,6. Справа внизу: "В. Суриков". Дар Ф.Е. Вишневского в Москве в 1968 г.[9]» [16, с. 78]. Несколько лет спустя, в 1995 году А.Д. Фатьянов в своей очередной монографии, перечисляя хранящиеся в музее работы В.И. Сурикова, отметил: «В ИОХМе его кисти "Боярыня Морозова" (фрагмент правой части картины, эскиз)» [17, с. 180].

В 2003 году в рамках федеральной целевой программы «Культура России» (2001–2005) в Иркутском музее была организована выставка «Иркутский областной художественный музей: Коллекционеры и меценаты», на основе которой опубликован каталог, куда включен и эскиз Сурикова к картине «Боярыня Морозова». Важно подчеркнуть, что в описании указано на реставрацию эскиза (С.И. Тютикова) [18, с. 29].

Первая репродукция эскиза состоялась лишь в 2020 году, когда в музее был издан каталог коллекции Ф.Е. Вишневского, в котором автор статьи Л.Н. Снытко дала пояснение к картине: «Написанная в коричневой гамме, она производила странное впечатление: подлинник ли это? Сомнения развеял известный "суриковед" В.С. Кеменов, который незадолго до смерти посетил Иркутский музей» [19, с. 16].

Сегодня эскиз В.И. Сурикова к картине «Боярыня Морозова» украшает постоянную экспозицию, находясь неподалеку от «суворовского испугавшегося солдата».

Выводы

Таким образом, на основании проведенного анализа и обобщения имеющихся опубликованных данных, а также введенных в научный оборот новых архивных документов можем сделать следующие выводы.

Комплектование Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачёва произведениями великого русского живописца В.И. Сурикова продолжалось около двадцати лет — с 1950 по 1969 год; несомненная заслуга в том, что они поступили в музейный фонд, принадлежит директору музея А.Д. Фатьянову.

Три живописных полотна отражают разные периоды многогранного творчества художника.

Окончательная атрибуция работ В.И. Сурикова осуществлялась видными советскими и российскими искусствоведами.

Каждая из трех работ живописца имеет свою историю бытования, публикации (репродукции), экспонирования, что впервые представлено в обобщенном исследовании.

Список источников

1. Бедулина И.П. «Суворовский солдат» В.И. Сурикова: путь из Москвы в Иркутск (судьба этюда, запечатленная в книгах и каталогах) // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2020. № 3 (4). С. 26–33. https://doi.org/10.24412/cl-35763-2020-4-25-33.
2. Фатьянов А.Д. Судьба сокровищ. [Иркутск]: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1967. 112 с.
3. Архив Иркутского художественного музея (ИОХМ). № 88 ПИ 12. Письмо О.В. Кончаловской А.Д. Фатьянову от 03.04.1950.
4. Каталог Иркутского областного художественного музея: живопись, графика и скульптура. Русское искусство XVIII–XX / сост. А.Д. Фатьянов. Иркутск: [Восточно-Сибирская правда], 1952. 128 с.
5. Переход Суворова через Альпы: картина В.И. Сурикова / сост. А. Ельяшевич. Л.: Государственный Русский музей, 1950. 15 с.
6. Волошин М.А. В.И. Суриков / публикация, вступительная статья и примечания В.Н. Петрова. Л.: Художник РСФСР, 1985. 224 с.
7. Никольский В.А. Суриков : критико-биогр. очерк. М.; [Л.: Гос. изд-во], 1925. 32 с. (Искусство / под ред. П.П. Муратова; вып. 45).
8. Кеменов В.С. Василий Суриков. Л.: Аврора, 1978. 312 с.
9. Фатьянов А.Д. Иркутский художественный музей. Иркутск: Иркутское книжное издательство, 1958. 122 с.
10. Васильева-Шляпина Г.Л. В.И. Суриков — портретист. Красноярск: Платина, 2000. 60 с.

[9] Дата «1968 г.» записана ошибочно.

11. Васильева-Шляпина Г.Л. 1890-е годы как основополагающий этап в портретном творчестве В.И. Сурикова // Суриковские чтения: научно-практическая конференция. Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова / Отд. Урал, Сибирь, Дальний Восток Российской Академии Художеств. Красноярск: [б. и.], 1998. С. 93–94.
12. Раскрой сердце красоте. Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова : альбом / под ред. М.В. Москалюк. Красноярск: Класс Плюс, 2014. 308 с.
13. Васильева Г.Л. Портрет и картина в творчестве В.И. Сурикова : автореф. дис. … докт. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2001. 49 с.
14. Женские портреты В. Сурикова : комплект открыток / авт.-сост. Г.Л. Васильева-Шляпина. Красноярск: Изд-во «Кредо»; ИПК «Платина», 1999. 15 откр.
15. Снытко Л.Н. Вопросы каталогизации. Русский графический портрет XIX – начала XX века в собрании Иркутского художественного музея (акварель, пастель, рисунок) // Музеи в XXI веке: традиции и современность. Коллекционеры и меценаты, Музей в XXI веке. Сохранение историко-культурного наследия России : конф., посвящ. 90-летию со дня рождения А.Д. Фатьянова. Матер. науч. конф. «Сукачёвские чтения – 2004, 2005». Вып. 8–9. Иркутск: [б. и.], 2007. С. 67.
16. Русское искусство XVIII – начала XX в.: живопись, скульптура, рисунок и акварель : каталог / сост. А.Д. Фатьянов. Иркутск: [б. и.], 1976. 142 с.
17. Фатьянов А.Д. Художники, выставки, коллекционеры Иркутской губернии. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1995. 192 с.
18. Иркутский областной художественный музей: коллекционеры и меценаты : каталог к выставке / авт. ст. и каталога Т.П. Огородникова. Иркутск: ООО Артиздат, 2004. 56 с.
19. Владельческая коллекция в собрании музея: коллекция Феликса Евгеньевича Вишневского. Иркутск: ГБУК ИОХМ им. В.П. Сукачёва, 2020. 332 с.

References

1. Bedulina, I.P. (2020) ‘Suvorov Soldier by V.I. Surikov: the way from Moscow to Irkutsk (the fate of the sketch, captured in books and catalogs)’, *Izobrazitel’noye iskusstvo Urala, Sibiri i Dal’nego Vostoka = Fine art of the Urals, Siberia and the Far East,* (3), pp. 26–33. doi:10.24412/cl-35763-2020-4-25-33. (In Russ.)
2. Fatyanov, A.D. (1967) *The fate of treasures.* Irkutsk: Vostochno-Sibirskoye knizhnoye izdatel’stvo. (In Russ.)
3. Anon. (no date) ‘Letter from O.V. Konchalovskaya to A.D. Fatyanov, dated April 3, 1950’, in *Archive of the Irkutsk Regional Art Museum,* item 88 Pl 12. (In Russ.)
4. Fatyanov, A.D. (comp.) (1952) *Catalogue of the Irkutsk Regional Art Museum: painting, graphics and sculpture. Russian Art 18th – 20th.* Irkutsk: Vostochno-Sibirskaya pravda. (In Russ.)
5. Elyashevich, A. (comp.) (1950) *Suvorov Crossing the Alps: painting by V.I. Surikov.* Leningrad: State Russian Museum. (In Russ.)
6. Voloshin, M.A. (1985) *V.I. Surikov.* Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
7. Nikolsky, V.A. (1925) *Surikov* [Critical and biographical essay]. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoye izdatel’stvo. (In Russ.)
8. Kemenov, V.S. (1978) *Vasily Surikov*. Leningrad: Avrora. (In Russ.)
9. Fatyanov, A.D. (1958) *Irkutsk Art Museum*. Irkutsk: Irkutskoye knizhnoye izdatel’stvo. (In Russ.)
10. Vasilyeva-Shlyapina, G.L. (2000) *V.I. Surikov is a portrait painter*. Krasnoyarsk: Platinum. (In Russ.)
11. Vasilyeva-Shlyapina, G.L. (1998) ‘The 1890s as a fundamental stage in the portrait work of V.I. Surikov’, in *Surikov readings* [Conference proceedings]. Krasnoyarsk: s.n., pp. 93–94. (In Russ.)
12. Moskalyuk, M.V. (ed.) (2014) *Open your heart to beauty. Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov* [Album]. Krasnoyarsk: Klass Plus. (In Russ.)
13. Vasilyeva, G.L. (2001) *Portrait and painting in the work of V.I. Surikov*. Dr. Art sci. thesis. Abstr. Saint Petersburg. (In Russ.)
14. Vasilyeva-Shlyapina, G.L. (comp.) (1999) *Female portraits of V. Surikov* [Set of postcards]. Krasnoyarsk: Credo, Platinum. (In Russ.)
15. Snytko, L.N. (2007) ‘Cataloging issues. Russian graphic portrait of the 19th – early 20th century in the collection of the Irkutsk Art Museum (watercolor, pastel, drawing)’, in *Museums in the 21st century: traditions and modernity,* issue 8–9 [Conference proceedings]. Irkutsk: s.n., p. 67. (In Russ.)
16. Fatyanov, A.D. (comp.) (1976) *Russian art of the 18th – early 20th centuries* [Catalog]. Irkutsk: s.n.
17. Fatyanov, A.D. (1995) *Artists, exhibitions, collectors of the Irkutsk province.* Irkutsk: Vostochno-Sibirskoye knizhnoye izdatel’stvo. (In Russ.)

18. Ogorodnikova, T.P. (comp.) (2004) *Irkutsk Regional Art Museum: collectors and patrons* [Catalogue for the exhibition]. Irkutsk: Artizdat. (In Russ.)
19. *The owner's collection in the museum's collection: the collection of Felix Evgenievich Vishnevsky* (2020). Irkutsk: Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev. (In Russ.)

Информация об авторе

Бедулина Ирина Павловна, кандидат исторических наук, главный библиотекарь, Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва, Иркутск, Российская Федерация, ipbedulina@mail.ru.

Information about the author

Irina Pavlovna Bedulina, Cand. Sc. (History), Chief Librarian, Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev, Irkutsk, Russian Federation, ipbedulina@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 20.02.2023; одобрена после рецензирования 14.03.2023; принята к публикации 17.03.2023.
The article was received by the editorial board on 20 February 2023; approved after reviewing on 14 March 2023; accepted for publication on 17 March 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 54–65. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (1), pp. 54–65. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 745.04
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.01.005

Образ В.И. Сурикова в произведениях декоративно-прикладного искусства из собрания Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова

Ковалинская Виктория Юрьевна [a]

[a] *Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова, Красноярск, Российская Федерация*
[a] *viktoria_kovalinskaya@mail.ru*

Аннотация. Ростовская финифть и лаковая миниатюра Федоскино — два русских народных промысла, берущие начало в XVIII и XIX веках соответственно. Разные по материалам и технике изготовления, изделия этих промыслов объединяют миниатюрный формат и схожесть приемов росписи. В произведениях миниатюры нашли отражение различные жанры: исторический, сказочный, бытовой, религиозный, цветочная и орнаментальная роспись, пейзаж. В XX веке активно развивался портретный жанр, продолжая традиции предыдущего столетия. Мастера выполняли портреты на заказ, в связи со значимыми событиями — историческими, биографическими, а также для выставок и музейных коллекций. В собрании Красноярского художественного музея находятся три изделия с портретными изображениями выдающегося русского художника В.И. Сурикова: панно и медальон ростовской финифти и панно федоскинской лаковой миниатюры. Их авторы — Б.М. Михайленко, А.А. Хаунов, Н.М. Солонинкин — продолжают традиции ручной росписи, позволяющей создавать уникальные произведения декоративно-прикладного искусства. Используя в качестве образцов живописные портреты и рисунки, изображающие В.И. Сурикова, художники двух промыслов на их основе создают собственные интерпретации, творчески переосмысливая оригиналы. Образы В.И. Сурикова во всех изделиях различны, и каждый отражает своеобразную точку зрения мастера-прикладника на знаменитого художника XIX века. В данной статье впервые вводятся в научный оборот и анализируются три произведения декоративно-прикладного искусства с портретами В.И. Сурикова из фондов Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова, переданные со всероссийской выставки «По родной стране», проходившей в Красноярске в 1983 году.

Ключевые слова: ростовская финифть, федоскинская лаковая миниатюра, В.И. Суриков, Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова

Для цитирования: Ковалинская В.Ю. Образ В.И. Сурикова в произведениях декоративно-прикладного искусства из собрания Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 1 (28). С. 54–65. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.01.005.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/971

© Ковалинская В.Ю., 2023

Original article

The image of V.I. Surikov in works of decorative and applied art from the collection of the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov

Viktoria Yu. Kovalinskaya [a]

[a] *Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov, Krasnoyarsk, Russian Federation*
[a] *viktoria_kovalinskaya@mail.ru*

Abstract. Rostov enamel and Fedoskin's lacquer miniature are two Russian folk crafts originating in the 18th and 19th centuries. Being different in materials and manufacturing techniques, the products of these crafts are united by a miniature format and the similarity of painting techniques. Various genres are reflected in the miniature works: historical, fairy tale, household, religious, floral and ornamental painting, landscape. In the 20th century, the portrait genre actively developed, continuing the traditions of the previous century. The masters made portraits to order, in connection with significant events — historical, biographical, as well as for exhibitions and museum collections. Three products with portrait images of the outstanding Russian artist V.I. Surikov are in the collection of the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov. These are a panel and a medallion of Rostov enamel and a panel of Fedoskino lacquer miniature. Their authors are B.M. Mikhailenko, A.A. Khaunov, N.M. Soloninkin. They continue the tradition of hand painting, which allows creating unique works of arts and crafts. Using pictorial portraits and drawings depicting V.I. Surikov, the artists of the two crafts create their own interpretations on their basis, creatively rethinking the originals. Images of V.I. Surikov in all products are different, and each reflects the original point of view on the famous artist of the 19th century. In the article, for the first time, three works of decorative and applied art with portraits of V.I. Surikov from the collection of the Krasnoyarsk Art Museum named after V. Surikov were introduced into scientific circulation and analysed. These works were transferred to the museum from the all-Russian exhibition "In the native country", held in Krasnoyarsk in 1983.

Keywords: Rostov enamel, Fedoskino lacquer miniature, V.I. Surikov, Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov

For citation: Kovalinskaya, V.Yu. (2023) 'The image of V.I. Surikov in works of decorative and applied art from the collection of the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 54–65. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.01.005. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/971 (In Russ.)

Введение

В апреле-мае 1983 года в Красноярске проходила III Всероссийская художественная выставка «По родной стране». Это значимое для культурной жизни советской России событие охватило широкий диапазон произведений: от живописи и скульптуры до декоративно-прикладного и народного искусства, всего было представлено 1265 экспонатов 951 художника со всех уголков страны [1; 2]. После окончания выставки из ее состава по постановлению Министерства культуры РСФСР и Союза художников РСФСР в дар городу Красноярску передали 300 произведений ведущих мастеров России [3]. Так в коллекцию Красноярской художественной галереи (ныне — Красноярский художественный музей

им. В.И. Сурикова) вошли два панно и медальон с портретами Василия Ивановича Сурикова, художника, чье детство и юность неразрывно связаны с этим сибирским городом. Мастера ростовской финифти и федоскинской лаковой миниатюры создали их в 1983 году по случаю 135-летия со дня рождения именитого живописца. Данная статья раскрывает различные трактовки образа В.И. Сурикова в представленных изделиях и знакомит читателей с этими впервые введенными в научный оборот произведениями декоративно-прикладного искусства.

Портретный жанр в ростовской финифти и лаковой миниатюре Федоскино

Появление портрета в искусстве русской эмали относят ко времени правления Петра I. В число ранних портретов входит выполненная в 1723 году работа Г.С. Мусикийского с изображением императора Петра на фоне Петропавловской крепости и Троицкой площади в Петербурге. В XVIII веке расписной эмалью с портретами высокопоставленных лиц украшались медальоны, шкатулки, коробочки, табакерки и другие бытовые вещи, созданные петербургскими мастерами.

Ростовская эмаль, появившись в XVIII веке, изначально развивалась как искусство, связанное с религией, поэтому истоки будущего портретного жанра в финифти можно найти в миниатюре религиозного назначения — изображениях святителей, духовных лиц, святых на иконах и дробницах. В частности, архиепископ Ярославский и Ростовский Арсений (Верещагин) имел несколько своих портретов, написанных в конце XVIII века Н.С. Лужниковым, живописцем ростовского Архиерейского дома. Ко второй половине XIX века портрет выделился в особый жанр эмалевой миниатюры благодаря стремлению менее зависимых от церкви ремесленников выполнять заказанные горожанами работы [4, с. 6, 17], в том числе копии произведений живописи и гравюры. Конец XIX века отмечен снижением качества изделий и сокращением производства во многих русских промыслах, и расписная эмаль не стала исключением. После революции 1917 года мастера писали портреты общественных и политических деятелей, и в это время увлечение художественным языком агитационного плаката негативно сказалось на живописной традиции финифти [4, с. 17]. Во второй половине XX столетия (после упадка промысла с конца XIX и до середины XX века) художники, сохранив и передав лучшее, продолжают традиции прошлого века. В начале 1960-х годов, когда бывшая ремесленная артель стала фабрикой «Ростовская финифть», начался подъем расписной эмали, а с 1980-х годов наблюдается ее настоящий расцвет [5, с. 5]. Этому способствовало назначение в 1978 году главным художником Анатолия Ефимовича Зайцева-Картавцева, который начал активно поощрять художников и ювелиров заниматься творчеством и участвовать в выставках как местного, так и всероссийского масштаба [5, с. 20, 22]. В это время к портрету обращались такие художники, как Н.А. Куландин, А.Е. Зайцев-Картавцев, Б.М. Михайленко, А.А. Хаунов. Хотя их росписи носят преимущественно репродукционный характер, они всё же не лишены своеобразия, созданного творческими руками мастеров-финифтяников.

Имение Данилково близ села Федоскино в Московской губернии стало родиной федоскинской лаковой миниатюры. В 1795 году купец П.И. Коробов основал здесь производство лаковых изделий: сначала козырьков для фуражек и касок, затем наладил выпуск табакерок с наклеенными сверху гравюрами, покрытыми лаком. Позже на коробочках, портсигарах, пудреницах, шкатулках и других предметах появилась настоящая роспись в самых разных жанрах.

Портрет в лаковой миниатюре стал развиваться в начале XIX века с копий известных живописных и графических произведений, творчески переложенных мастерами на бытовые изделия. Однако с середины XX столетия наблюдается постепенный отход от этой традиции в пользу создания самостоятельных образов портретируемых [6, с. 88]. В XIX веке в миниатюре Федоскино нашел отражение как парадный, так и камерный портрет, а также сентиментальный, романтический, реалистический, созвучный станковой живописи этого времени [6, с. 42, 52]. После Отечественной войны 1812 года получили распространение изображения полководцев. В следующем столетии наибольший интерес представляют образы советских людей, отразивших собой эпоху: политиков, революционеров, героев Великой Отечественной войны, космонавтов, деятелей культуры. Портрет в XX веке нашел воплощение в творчестве М.С. Чижова, М.Г. Пашинина, В.Д. Липицкого, Н.М. Солонинкина и других художников.

В произведениях портретной миниатюры двух разных промыслов можно заметить сходство — обращение к первоисточникам: живописи, гравюрам, фотографиям, которые мастера-прикладники стараются по-своему переосмыслить. Художники Ростова и Федоскино пишут портреты как представителей прошлых веков, так и современников, продолжая традиции народного искусства и в XXI веке.

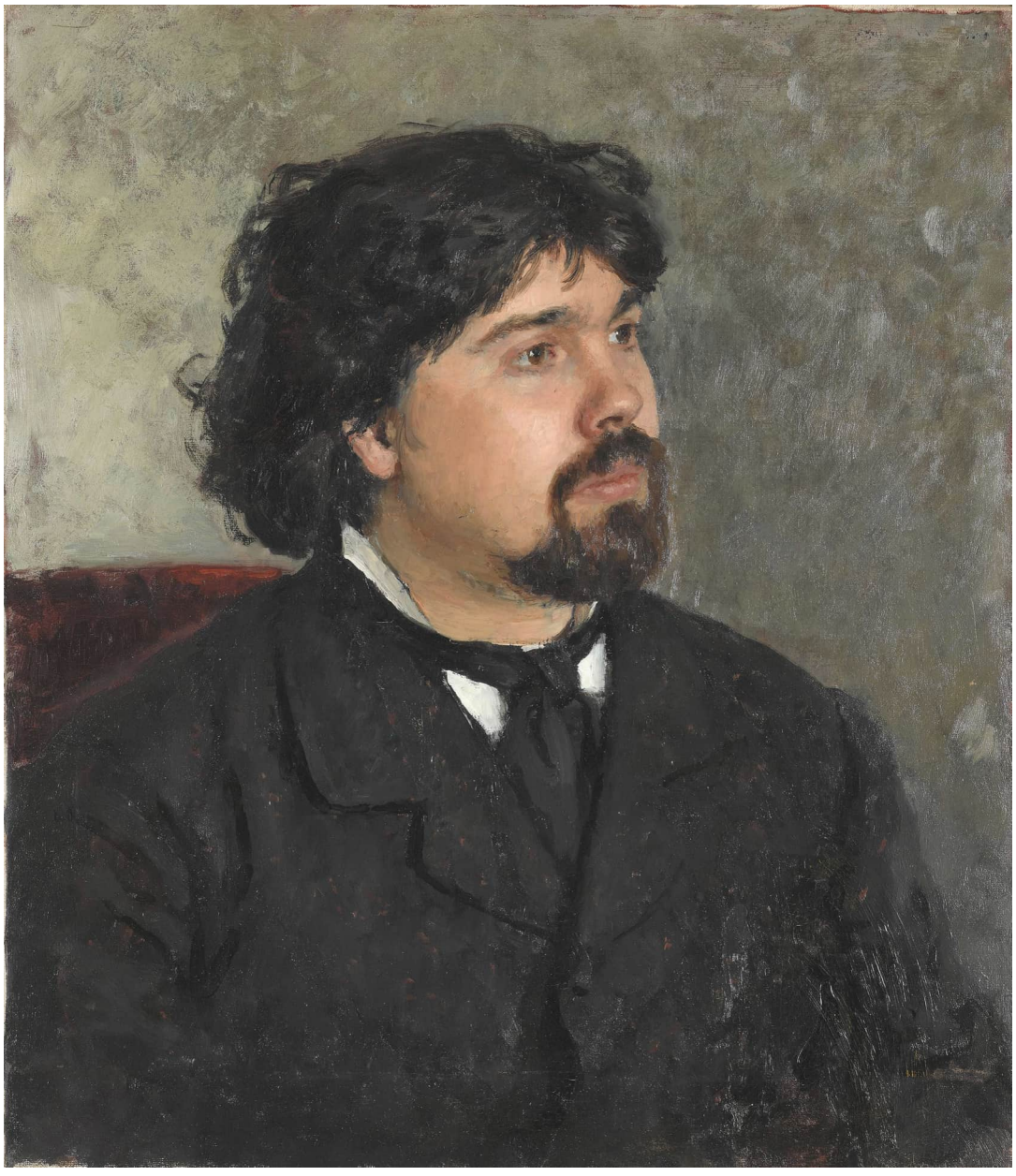
Панно Б.М. Михайленко «В.И. Суриков»

Первое произведение в коллекции Красноярского художественного музея — овальное панно с портретным изображением В.И. Сурикова (рис. 1) — создано художником фабрики «Ростовская финифть» Борисом Михайловичем Михайленко. Он родился в 1941 году в крестьянской семье, проживавшей в казачьей станице Архонской Северо-Осетинской АССР. После окончания

1. **Б.М. Михайленко. Панно «В.И. Суриков».** 1983. Эмаль, томпак, бархатная бумага; роспись по эмали. 9,5 x 8 x 1. Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова. Фото: А.В. Ёжкин

Московского художественно-промышленного училища им. М.И. Калинина с 1968 по 1988 год работал на фабрике «Ростовская финифть» художником и ювелиром, в 1982–1983 годах был главным художником. В настоящее время, покинув фабричное производство в 1988 году, он занимается самостоятельным творчеством в собственной мастерской, расположенной в старинном особняке начала XX века на улице Пролетарской в Ростове, где группа бывших художников фабрики — В.И. Поляков, А.Г. Алексеев, В.Д. Кочкин, А.А. Хаунов и Б.М. Михайленко — организовала творческие мастерские и в 1989 году Товарищество ростовских художников с председателем В.Д. Кочкиным [7, с. 17, 64]. Б.М. Михайленко является членом Союза художников России с 1982 года, в 2005 году получил звание заслуженного художника РФ. В своем творчестве он обращается к жанровой, исторической, пейзажной, цветочной миниатюре, пишет иконы, а также освоил ювелирное дело. Портрет тоже занимает важное место в художественном наследии мастера-финифтяника.

Б.М. Михайленко на панно в росписи по эмали показывает В.И. Сурикова в процессе творчества: живописец стоит, одетый в строгий костюм с галстуком, в руках кисти и палитра, внимательный взгляд устремлен на полотно, которое находится перед ним. Позади художника изображены этюды и эскиз к одному из самых известных его произведений — исторической картине «Боярыня Морозова», посвященной религиозной реформе патриарха Никона и судьбе Федосьи Прокопьевны Морозовой. Над созданием этого полотна В.И. Суриков работал в 1884–1887 годах, хотя самый первый эскиз художник написал еще в 1881 году. 25 февраля 1887 года в Петербурге, на пятнадцатой выставке Товарищества передвижников, В.И. Суриков впервые



2. **И.Е. Репин.**
Портрет В.И. Сурикова.
1977.
Холст, масло.
62,5 x 54.
Государственная Третьяковская галерея.
Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

3. **Б.М. Михайленко.**
Суриков В.И.
1983.
Медь, эмаль, мельхиор; живопись по эмали, пайка.
8 x 9,5 x 1.
Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль».
Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

представил зрителям это масштабное как по размерам, так и по значимости произведение. Картина вызвала противоречивые мнения современников живописца. В журнальных статьях писали об излишнем реализме и отсутствии исторической достоверности, критиковали композицию и колорит «Боярыни Морозовой» [8, с. 383–401]. Среди тех, кто дал положительную оценку полотну, были учитель В.И. Сурикова П.П. Чистяков, скульптор М.М. Антокольский, частично — критик В.В. Стасов [8, с. 385–389, 400; 9, с. 305, 331–332], а ценитель русского искусства, предприниматель, меценат, коллекционер П.М. Третьяков приобрел живописное произведение в свое обширное собрание, таким образом признав талант художника. Огромное впечатление картина производит и сейчас на современного зрителя, поэтому не случайно мастер-финифтяник обратился к ней в своей росписи.

На заднем плане миниатюры представлены следующие этюды и эскиз к «Боярыне Морозовой»: общий набросок композиции, фигура Федосьи Морозовой с поднятой вверх рукой, княгиня Урусова, силуэт юродивого, дуга конской упряжи с наброшенной на нее парчовой тканью. Художник словно ведет рассказ о картине по ее фрагментам. Так, через характерные детали второго плана, Б.М. Михайленко хотел раскрыть образ портретируемого: показать мастерскую художника, творческий процесс создания исторического полотна.

Художники ростовской финифти часто используют в качестве образцов для миниатюр известные живописные произведения: репродукции или фотографии картин, гравюры. Особенно это актуально при изображении людей прошлого времени, когда можно ориентироваться на их прижизненные портреты. Вероятно, работая над миниатюрой с изображением В.И. Сурикова, Б.М. Михайленко опирался на живописный портрет художника, выполненный И.Е. Репиным в 1877 году (рис. 2). Именно с этим произведением прослеживается наибольшее сходство в написании лица, деталей костюма и ракурсе фигуры. Однако изображение В.И. Сурикова на эмали кажется более сосредоточенным и строгим, чем его живописный прообраз, к тому же выбрано поясное изображение, чтобы показать руки с кистями и палитрой. В целом образ знаменитого живописца у Б.М. Михайленко получился спокойным и задумчивым, словно замершим на мгновение в творческом вдохновении.

Известно, что Б.М. Михайленко выполнил авторскую копию изображения. В коллекции Государственного музея-заповедника «Ростовский кремль» находится аналогичное произведение с портретом В.И. Сурикова, датируемое тем же 1983 годом[1] и поступившее в музей от автора (рис. 3). Композиция двух росписей одинакова, но имеются различия в деталях: в портрете из ростовского музея мужчина держит в левой руке набор из пяти кистей, в то время как в красноярском экземпляре их шесть; на заднем плане по-разному компонуются этюды к картине «Боярыня Морозова»; в ростовском изделии рядом с палитрой художника добавлен фрагмент посоха монаха и лучше виден край полотна, на котором пишет живописец. Наблюдаются небольшие колористические отличия в изображении элементов: в оттенке коричневого пиджака В.И. Сурикова, цвете шапки княгини Урусовой, в наборе красок на палитре, но в основном художник придерживается коричнево-фиолетовой цветовой гаммы. В целом можно отметить бóльшую четкость и детализацию второго плана на ростовском экземпляре по сравнению с красноярским. Обе эмалевые пластины вставлены в простые металлические оправы. Размеры двух миниатюр одинаковы и составляют всего 9,5 на 8 сантиметров, но художник ростовской финифти смог передать все характерные особенности облика В.И. Сурикова, что говорит о высоком мастерстве исполнения портретов.

Медальон А.А. Хаунова «Портрет В.И. Сурикова»

Другой художник ростовской финифти, произведение которого с портретом В.И. Сурикова (рис. 4) находится в фондах Красноярского художественного музея,— Александр Алексеевич Хаунов. Он родился в 1945 году в Ростове, учился в Федоскинской школе миниатюрной живописи, работал на фабрике «Ростовская финифть» в 1964–1997 годах, в том числе в экспериментальном цехе, создавая образцы росписей для массового производства. В 1977 году исполнял обязанности главного художника. Как и Б.М. Михайленко, А.А. Хаунов покинул фабрику «Ростовская финифть» и с 1997 года как свободный художник работает в мастерской в Ростове [7, с. 17, 95]. Основное внимание он уделяет портретам, пейзажам, исторической и религиозной миниатюре, орнаментальным цветочным композициям. За выдающийся вклад в создание изделий финифти в 1981 году награжден орденом «Знак Почета», в 1982 году стал лауреатом Государственной премии им. И.Е. Репина.

В медальоне авторства А.А. Хаунова представлено совсем иное по характеру, чем у Б.М. Михайленко, изображение В.И. Сурикова. Живописец запечатлен молодым: у него еще нет характерной для более старшего возраста бороды, а только усы, одет он в белую рубашку, а из распахнутого спереди серо-коричневого пиджака виден такой же, но более

[1] На момент написания данной статьи в Ростовском музее датой создания произведения считается 1981 год. В статье обозначен 1983 год, поскольку именно он указан автором на предмете, в будущем музеем планируется пересмотр датировки с 1981 на 1983 год. Автор исследования благодарит за сведения кандидата искусствоведения, заведующую сектором финифти ГМЗ «Ростовский кремль» В.Ф. Пак.

4. **А.А. Хаунов. Медальон «Портрет В.И. Сурикова».** 1983. Эмаль, медь, бархат; роспись по эмали, скань. 6,2 x 5,3 x 1,5. Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова. Фото: А.В. Ёжкин

темного оттенка галстук, который чуть сбился в сторону, словно при движении, и образ завершают пышные густые вьющиеся волосы. Все эти детали подчеркивают молодой возраст мужчины и производят впечатление мимолетности, беглой зарисовки художника, который словно мельком взглянул на зрителя и продолжил свой путь. Таким В.И. Суриков мог быть в годы обучения

в Академии художеств и в период первых шагов в самостоятельное творчество.

Действительно, создавая портрет знаменитого живописца, А.А. Хаунов обратился к написанному В.И. Суриковым в период студенчества автопортрету 1874 года (рис. 5). В медальоне в росписи на эмали черно-белый карандашный рисунок XIX века, творчески переосмысленный мастером-финифтяником, превратился в цветное изображение, в котором художник воплотил собственную колористическую интерпретацию образа В.И. Сурикова. Разные выразительные средства — графические и живописные — повлияли на восприятие изображения. В рисунке карандашом на бумаге молодой мужчина выглядит слегка нахмуренным и как будто уставшим, может быть, он написал себя после долгого, напряженного дня. В миниатюре цвет и характер рисунка, обусловленный размерами эмалевой пластины, составляющими всего 5,4 на 4,5 сантиметра без учета обрамления, несколько сглаживают это впечатление и «оживляют» портрет, делая его более динамичным.

В отличие от предыдущей миниатюры, фон этого портрета однотонный, насыщенно-голубой, выполненный в пунктирной манере при помощи множества мельчайших коротких штрихов тонкой кисти. Такой нейтральный фон и в целом достаточно лаконичное изображение можно трактовать следующим образом: во-первых, это позволяет А.А. Хаунову сосредоточить всё внимание на фигуре мужчины, выделить главный объект росписи; во-вторых, если сравнивать с первой миниатюрой, то с помощью такого приема, как одноцветный фон, художник показывает, что молодой В.И. Суриков находится в самом начале долгого творческого пути — впереди написание всех шедевров. А в произведении Б.М. Михайленко живописец выглядит старше, он — уже состоявшийся мастер и автор знаменитых картин, поэтому этюды к одной из них используются в качестве фона на панно. Как и предыдущая финифть, эмалевая пластина с росписью А.А. Хаунова имеет классическую для портретной миниатюры овальную форму и обрамлена металлической рамкой, но более сложной, с узором из витой нити — скани.

Панно Н.М. Солонинкина: традиции и новаторство

Третье произведение с портретом В.И. Сурикова из собрания музея выполнено в технике лаковой миниатюры (рис. 6). Николай Михайлович Солонинкин, автор этого панно, родился в селе Шеф-Майдан Рязанской области в 1945 году, окончил Федоскинское художественное училище в 1964 году и далее продолжил работать на Федоскинской фабрике миниатюрной живописи. За выдающиеся заслуги в развитии народного промысла лаковой миниатюры он получил звание народного художника РСФСР, стал лауреатом премии Ленинского комсомола, Государственной премии им. И.Е. Репина. Несмотря на то что Н.М. Солонинкин работает в разных жанрах — пейзажной, сказочной, бытовой миниатюре, прежде всего известен он как портретист. В своих работах мастер запечатлел деятелей прошлого и выдающихся современников: русских царей и императоров, А.С. Пушкина, В.И. Ленина, Г.К. Жукова, Л.И. Брежнева, Ю.А. Гагарина и многих других. Н.М. Солонинкин также «продолжил воплощать одну из главных тем портретного жанра Федоскино — художник и его творчество» [10]: писал миниатюры с изображениями своих старших коллег по Федоскинской фабрике В.Д. Липицкого, М.Г. Пашинина, И.И. Страхова, живописцев XIX века А.К. Саврасова и В.И. Сурикова.

В лаковом панно с изображением В.И. Сурикова, представляющем собой пластину со ступенчатыми краями и слегка выпуклым верхом, размером 16,5 на 13 сантиметров, Н.М. Солонинкин создал отмеченный традициями и новаторством образ отдыхающего художника: поза сидящего мужчины свободна и естественна, лицо изображено в трехчетвертном повороте, и спокойный, но в то же время внимательный взгляд устремлен вдаль. Лицо В.И. Сурикова часто изображают вполоборота, и мастер-финифтяник тоже не стал отходить от этой характерной особенности, сложившейся исторически еще в прижизненных портретах художника. Хотя живописец присел отдохнуть, он не выпускает кистей из рук, намереваясь скоро вернуться к дальнейшему написанию картины «Боярыня Морозова», которая находится позади него. Здесь также выбран традиционный именно для человека-художника образ с кистями в руке и на фоне своего произведения. Портрет характеризуется тщательной проработкой черт лица и волос живописца и более общей трактовкой одежды и кистей рук. В целом образ В.И. Сурикова в лаковой миниатюре получился живой и динамичный. Об этом говорят небрежно расстегнутый ворот рубахи, раскованная поза, свободное положение рук, спокойное лицо, привлекает внимание взгляд проницательных глаз, а складки одежды и поворот головы создают композиционное движение в росписи. Панно отличает теплый колорит преимущественно в оттенках желтого и коричневого цветов.

Точность изображения портретируемого отталкивается не только от физического сходства с моделью, определения и запечатления особенных черт облика, позы и движений, но и от постижения художником характера изображаемого человека. Так Н.М. Солонинкин представил новое прочтение образа В.И. Сурикова. Во многих портретах живописец изображен в строгом костюме, обязательно с галстуком (хотя известен автопортрет В.И. Сурикова 1883–1884 годов, где художник написал себя в русской косоворотке и пиджаке, или автопортрет 1902 года в красном

5. **В.И. Суриков. Автопортрет.** 1874. Бумага, графитный карандаш, растушка. 31,2 x 23. Государственная Третьяковская галерея. Фото: my.tretyakov.ru

6. **Н.М. Солонинкин.**
Панно
«В.И. Суриков».
1983.
Папье-маше, масляные
краски, лак,
металлические порошки,
металл;
роспись.
16,5 x 13 x 1,8.
Красноярский
художественный музей
им. В.И. Сурикова.
Фото: А.В. Ёжкин

казакине). Однако в росписи на панно мужчина одет в традиционную русскую рубаху с красным орнаментом вдоль ворота — вероятно, таким образом Н.М. Солонинкин хотел показать тесную связь жизни и творчества В.И. Сурикова с традициями и историей своего народа. Современник и биограф В.И. Сурикова Максимилиан Волошин после знакомства с художником в 1913 году так описывал его внешность: «Среднего роста, крепкий, сильный, широкоплечий, моложавый, несмотря на то что ему было уже под семьдесят: он родился в 1848 году. Густые волосы с русою проседью, подстриженные в скобку, лежали плотною шапкой и не казались седыми. Жесткие и короткие, они слабо вились в бороде и усах. В наружности простой, народной, но не крестьянской, чувствовалась закалка крепкая, крутая: скован он был по-северному, по-казацки» [9, с. 169]. Такое впечатление М.А. Волошина о В.И. Сурикове не случайно: тот был потомком старинного казацкого рода и очень этим гордился. Его интерес к русской истории нашел воплощение в живописных полотнах, изображающих значимые события, связанные с судьбой как отдельной личности, так и целого народа. Потому в лаковом панно В.И. Суриков показан как подлинно русский человек и художник, сильный и уверенный в себе мужчина. Здесь можно провести параллель с личностью Федосьи Прокопьевны Морозовой как духовно не сломленной женщины, которая не отреклась от старой веры, осталась преданной своим принципам, что и символизирует ее поднятая в двуперстии рука. Именно на изображение боярыни перемещается взгляд смотрящего человека после знакомства с портретом В.И. Сурикова, ведь ее фигура, этот глубоко эмоциональный образ, ясно выделяется даже на заднем плане лакового панно. Возможно, это стало одной из причин выбора Н.М. Солонинкиным картины «Боярыня Морозова» в качестве фона росписи.

В портретном жанре миниатюры Федоскина второй половины XX века «со значительными трудностями, но неуклонно шел процесс отхода от станковизма, преодоления копийности как основного метода работы, художники начали создавать самостоятельные произведения» [6, с. 88]. В самом деле, для портрета В.И. Сурикова, написанного Н.М. Солонинкиным, не был найден явный живописный, графический или фотографический прообраз, сходный по общему впечатлению, характеру и композиции, как в случае с панно и медальоном ростовской финифти, поэтому данная интерпретация образа В.И. Сурикова — наиболее оригинальная среди трех произведений.

Как уже не раз отмечалось исследователями, «среди других видов декоративного искусства лаковая миниатюра наиболее близка к станковой живописи» [11, с. 161]. В случае с портретом В.И. Сурикова это утверждение находит прямое воплощение не только в особенностях росписи, но и в самом предмете, на котором помещено изображение: черные ступенчатые края панно с декором в виде брызг желтой краски обрамляют портрет художника подобно раме картины, что еще больше сближает изделие лаковой миниатюры с живописным полотном. Вещь предназначена для размещения на столе или полке — с обратной стороны предусмотрен отгибающийся металлический держатель.

Интересно, что два мастера разных народных промыслов выбирают в качестве «иллюстрации» образа В.И. Сурикова именно картину «Боярыня Морозова». Несомненно, это одно из самых известных и знаковых полотен художника, легко узнаваемое зрителями и ярко раскрывающее личность портретируемого.

Заключение

Три произведения декоративно-прикладного искусства с портретами В.И. Сурикова, представленные в коллекции Красноярского художественного музея, показывают разные трактовки образа известного живописца, продолжая традиции ручной росписи, которая позволяет создавать уникальные произведения. В изделиях миниатюрного формата художники двух народных промыслов — ростовской финифти и лаковой миниатюры Федоскино — сумели передать все характерные особенности облика В.И. Сурикова, что свидетельствует о высоком мастерстве их портретного творчества. Однако мастера, опираясь на созданные ранее живописные или графические изображения В.И. Сурикова, не прямо копировали их, а воплощали собственные представления о художнике, в то же время реализуя просветительскую задачу — через портретную миниатюру, узнаваемую зрителями, рассказать о великом русском живописце XIX века и его творчестве.

Список источников

1. Третья всероссийская художественная выставка «По родной стране»: живопись, скульптура, графика, плакат, декорационное искусство театра и кино, декоративно-прикладное искусство, народное искусство : каталог / сост. В.П. Москалёва и др. Л.: Художник РСФСР, 1983. 132 с.
2. Муратов П.Д. Традиция и самобытность (по материалам III Всероссийской художественной выставки «По родной стране», Красноярск, апрель 1983 г.) // Художник. 1983. № 9. С. 25–29.

3. Постановление коллегии Министерства культуры РСФСР № 35 от 1 апреля 1983 г. и Секретариата правления Союза художников РСФСР № 12 от 3 апреля 1983 г. «О передаче городу Красноярску произведений изобразительного искусства» // Архив Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова. Документы выставки «По родной стране».
4. Борисова В.И. Ростовская финифть. М.: Интербук, 1995. 157 с.
5. Сивцов В.И. Русская эмаль конца XX столетия. Ростовская финифть из частных собраний. М.: Интербук-бизнес, 2003. 158 с.
6. Супрун Л.Я. Лаковая миниатюра Федоскино. М.: Легпромбытиздат, 1987. 320 с., ил.
7. Пак В.Ф. Ростовская финифть XX века : иллюстрированный биобиблиографический словарь. М.: Галарт, 2006. 224 с.
8. Кеменов В.С. В.И. Суриков: Историческая живопись 1870–1890. М.: Искусство, 1987. 568 с., ил.
9. Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике / сост. и коммент. Н.А. и З.А. Радзимовских, С.Н. Гольдштейн. Л.: Искусство, 1977. 381 с.
10. Головченков О.В. Вклад Народных художников Российской Федерации в сохранение и развитие традиций федоскинской лаковой миниатюрной живописи // Традиционное прикладное искусство и образование. 2022. № 2 (41). С. 216–225. URL: https://dpio.ru/stat/2022_2/2022-02-25.pdf (дата обращения: 01.11.2022).
11. Темерин С.М. Русское прикладное искусство. Советские годы. Очерки. М.: Советский художник, 1960. 458 с., ил.

References

1. Moskaleva, V.P. (ed.) (1983) *The third All-Russian art exhibition “In the native country”: painting, sculpture, graphics, poster, decorative art of theater and cinema, decorative and applied art, folk art* [Catalogue]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
2. Muratov, P.D. (1983) ‘Tradition and originality’, *Khudozhnik = Artist*, (9), pp. 25–29. (In Russ.)
3. Anon. (1983) ‘Resolution of the Board of the Ministry of Culture of the RSFSR No. 35 of April 1, 1983 and the Secretariat of the Board of the Union of Artists of the RSFSR No. 12 of April 3, 1983 — On the transfer of works of fine art to the city of Krasnoyarsk’, in *Archive of the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov,* documents of the exhibition “In the native country”. (In Russ.)
4. Borisova, V.I. (1995) *Rostov enamel.* Moscow: Interbuk. (In Russ.)
5. Sivtsov, V.I. (2003) *Russian enamel of the late 20th century: Rostov enamel from private collections.* Moscow: Interbuk-Business. (In Russ.)
6. Suprun, L.Ya. (1987) *Lacquer miniature of Fedoskino.* M.oscow: Legprombytizdat. (In Russ.)
7. Pak, V.F. (2006) *Rostov enamel of the 20th century.* Moscow: Galart. (In Russ.)
8. Kemenov, V.S. (1987) *V.I. Surikov: historical painting of the 1870s – 1880s.* Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
9. Radzimovskaya, N.A., Radzimovskaya, Z.A. and Goldstein, S.N. (eds.) (1977) Vasily Ivanovich Surikov. Letters. Memoirs about the artist. Leningrad: Iskusstvo. (In Russ.)
10. Golovchenkov, O.V. (2022) ‘Contribution of Folk artists of the Russian Federation to the presentation and development of the traditions of Fedoskino lacquer miniature painting’, *Traditsionnoye prikladnoye iskusstvo i obrazovaniye = Traditional applied art and education,* (2), pp. 216–225. Available from: https://dpio.ru/stat/2022_2/2022-02-25.pdf (Accessed 01.11.2022). (In Russ.)
11. Temerin, S.M. (1960) *Russian applied arts. Soviet years. Essays.* Moscow: Sovietsky khudozhnik. (In Russ.)

Информация об авторе

Ковалинская Виктория Юрьевна, научный сотрудник, Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова, Красноярск, Российская Федерация, viktoria_kovalinskaya@mail.ru.

Information about the author

Viktoria Yurievna Kovalinskaya, Research Fellow, Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov, Krasnoyarsk, Russian Federation, viktoria_kovalinskaya@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 17.02.2023; одобрена после рецензирования 02.03.2023; принята к публикации 06.03.2023.
The article was received by the editorial board on 17 February 2023; approved after reviewing on 02 March 2023; accepted for publication on 06 March 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 66–85. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (1), pp. 66–85. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.044
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.01.006

Итальянская тема в творчестве Василия Сурикова

Королёва Анастасия Юрьевна [a]
Яйленко Евгений Валерьевич [b]

[a, b] *Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва, Российская Федерация*
[a] *korolevaanastasia@rambler.ru*
[b] *eiailenko@rambler.ru*

Аннотация. В статье впервые в отечественной научной литературе ставится вопрос о значении впечатлений, полученных В.И. Суриковым во время путешествия по Италии в 1884 году, для его искусства, в первую очередь — для развития замысла картины «Боярыня Морозова». Актуальность постановки исследовательской задачи объясняется слабой изученностью творческой деятельности Сурикова времени заграничной поездки, хотя тогда им был выполнен ряд важных произведений, преимущественно в технике акварели. Между тем данные работы представляют значительный интерес уже с точки зрения их высокого художественного совершенства, поэтому они составляют основной объект исследования в данной статье. В то же время ее главная задача состоит в том, чтобы показать, что в итальянских произведениях Сурикова были впервые опробованы изобразительные приемы, впоследствии использованные при работе над «Боярыней Морозовой». Одновременно на основе текстового анализа сохранившихся письменных источников, в первую очередь писем художника, показано, что распространенное мнение о решающем значении впечатлений от картин старых мастеров для формирования ее колористического ансамбля представляется малообоснованным.

Стилистический анализ изобразительного строя итальянских акварелей Сурикова дает основание говорить о том, что с их помощью мастеру удалось окончательно уяснить для себя основополагающую проблему художественной концепции исторической картины, какой она в итоге сложилась в его творчестве к середине 80-х годов. Суть проблемы заключалась в необходимости примирения методики подбора историко-археологического антуража в виде костюмно-бытовых подробностей с принципами его живописного отображения, осуществлявшегося с помощью приемов пленэрного письма. На изобразительном материале помпейских акварелей Сурикову удалось впервые в его творческой практике сообщить приметам далекого прошлого вид редкого визуального правдоподобия, достигнутого за счет умелой передачи солнечного света. Свое развитие эта практика получила в серии его архитектурных листов с изображениями сооружений древности и Возрождения, а также в единственной станковой картине, написанной в Италии,— «Сцена из римского карнавала». Во время работы над ней окончательное оформились творческие принципы показа изображаемого события, позднее определившие художественную стратегию Сурикова при написании «Боярыни Морозовой».

Ключевые слова: Суриков, «Боярыня Морозова», Италия, путешествие, акварель, Помпеи, Колизей, Флоренция, Рим, «Сцена из римского карнавала»

Для цитирования: Королёва А.Ю., Яйленко Е.В. Итальянская тема в творчестве Василия Сурикова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 1 (28). С. 66–85. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.01.006. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/969

© Королёва А.Ю., Яйленко Е.В., 2023

Original article

The theme of Italy in the works by Vasily Surikov

Anastasia Yu. Koroleva [a]
Evgeniy V. Yaylenko [b]

[a, b] *The Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, Russian Federation*
[a] *korolevaanastasia@rambler.ru*
[b] *eiailenko@rambler.ru*

Abstract. For the first time in the historiography of the Russian art, this article deals with the problem of the Italian voyage undertaken by Vasily Surikov in 1884. It poses the question of how the impressions of this voyage reflected in his art, first of all in the development of the basic idea of Surikov's masterpiece, the large picture "Boyarynya Morozova". It's also important to point out that in the course of his voyage Surikov created some very interesting art works, mostly — landscapes in the form of watercolour. For incomprehensible reasons, art historians didn't pay any attention to these works, although at least some of them are very interesting from the point of view of their high artistic quality. Therefore, these watercolours constitute the principal thing to study in this paper. At the same time, its goal consists in demonstrating that Surikov for the first time applied in these works some very characteristic artistic devices he would use later while executing his masterpiece "Boyarynya Morozova". At the same time, it's essential to study in detail the content of some Surikov's letters written abroad. Such analysis allows us to make a conclusion that there are no grounds to consider the influence of pictures by the Old Masters the main factor in the formation of "Boyarynya Morozova's" colouristic system. The profound investigation of the watercolours by Surikov leads to the conclusion that on their base the Russian painter could understand what is the concept of the historical picture which had developed in his art by the mid-80s. From that time on, his main goal consisted in finding appropriate way to combine two things. On the one hand, the painter had to show historical attributes (i.e., costumes, household items, etc.) while, on the other, he tried to represent them using the means of outdoor painting. In Italy, for the first time in his artistic career, Surikov could give to the historical objects highly realistic appearance depicting them in the full daylight. This practice was later developed in his watercolours representing the historical monuments of the Ancient and Renaissance architecture as well as in his only easel painting created in Italy, "The Scene in the course of the Roman Carnival". While working on this picture, Surikov came to the conclusions helping him to understand better the ways how to depict the historical events. This was the main result of his Italian voyage which was developed later in the painterly ensemble of "Boyarynya Morozova".

Keywords: Surikov, "Boyarynya Morozova", Italy, voyage, watercolour, Pompei, Colosseum, Florence, Rome, "The Scene from Roman Carnaval"

For citation: Koroleva, A.Yu. and Yaylenko, E.V. (2023) 'The theme of Italy in the works by Vasily Surikov', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 66–85. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.01.006.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/969 (In Russ.)

1. **В.И. Суриков. Боярыня Морозова.** 1884–1887. Холст, масло. 304 x 587,5. Государственная Третьяковская галерея. Фото: ГТГ (my.tretyakov.ru)

Постановка задачи: роль итальянских впечатлений в искусстве Сурикова

Тема «Суриков и Италия» включает в себя два взаимосвязанных вопроса. *Первый* — о роли местных впечатлений, как жизненных, так и эстетических, в оформлении творческого метода русского художника, для кого соприкосновение с итальянским бытом, природой и искусством в известном отношении послужило прологом работы над самым совершенным произведением, «Боярыней Морозовой» (рис. 1). *Второй* — о том, как соотносятся с нею его собственные итальянские работы. Разрешение обоих вопросов способно принести результат уже хотя бы оттого, что до сих пор такая задача отчего-то не привлекала внимания историков русского искусства. Это выглядит по меньшей мере странным, поскольку речь идет не просто о крупнейшем живописце XIX века, но об одном из корифеев в ареопаге отечественного искусства, помещающемся там наряду с Рублёвым, Ивановым и Врубелем. Причины столь странного на первый взгляд пренебрежения, вероятнее всего, состоят в следующем. *Во-первых*, немногие суриковские работы, возникшие в пору путешествия по Италии, были произведениями камерного характера, преимущественно — акварелями, которые как-то теряются, скромно уходя в тень на фоне куда более значимых исторических картин (впрочем, так же как и его портреты или жанровые сцены). Оттого в неоглядной Вселенной суриковского искусства его итальянские произведения кажутся какой-то отдаленной, всеми забытой планетой, траектория движения которой давно просчитана и более не представляет загадки для пытливого ума.

Во-вторых, часто повторяемая максима о решающем значении впечатлений от картин старых венецианцев для формирования колористического ансамбля «Морозовой» представляется столь бесспорной, что дальнейшее изучение вопроса о роли итальянского путешествия выглядит чуть ли не излишней тратой драгоценного времени. Ее послушное повторение как-то заставляет забыть об отсутствии конкретного эстетического прототипа кисти Тициана или Тинторетто, цветовой строй которого обладал бы несомненным сходством с суриковским шедевром, не говоря уже о том, что само по себе ренессансное искусство Венеции было крайне разноплановым, внутренне слишком сложным, чтобы можно было вывести из него некую условную формулу «венецианского колорита». В самом деле, где в «Морозовой» можно увидеть гладкое сплавленное письмо и локальные цвета «Венеры Урбинской» или же нарядную радугу тинторетовых полотен из Палаццо дожей, не говоря уже о колористических откровениях поздней манеры Тициана или замогильно-сумрачной гамме живописного оформления Скуола ди Сан Рокко? И даже сам Веронезе, любимейший наставник из плеяды старых венецианцев, едва ли когда-то написал нечто такое, что способно было бы вызвать откликом в художническом сознании образ московской улицы XVII века: диапазон ярких красок в любом

из «Пиров» значительно обширнее, чем цветовой ряд в картине из Третьяковской галереи, а его добродушное бытописательство едва ли сродни тому мрачному ощущению фатальной непрочности жизненных устоев, которое, судя по всему, всегда носил в себе Суриков.

Историография вопроса

Нетрудно заметить некую неопределенность в оценке значения «итальянского эпизода» в биографии Сурикова, которое по-разному представлялось историкам искусства в зависимости от их собственного видения суриковского творчества? В качестве примеров противоположных мнений возьмем авторитетные суждения, заимствованные из работ Владимира Кеменова и Михаила Алленова, которые ныне представляются полными антиподами в том, что касается эстетических воззрений, методологических установок и даже свойств характера, что не так уж и немаловажно в профессии, где личностный элемент всегда играет огромную роль. Для Кеменова заграничная поездка Сурикова 1883–1884 годов означала период окончательного сложения его «символа веры», каким маститому историку искусства представлялся суриковский колоризм. Он рассматривался им — и, надо признать, вполне справедливо — в качестве универсального творческого метода построения живописной формы, целиком определяющего не только цветовой строй каждой отдельной картины, но и все прочие выразительные приемы — рисунок, светотеневую лепку объемов, композицию, также влияя на трактовку световоздушной среды и фактурных эффектов. Оттого столь же несомненным выглядит вывод, что при подобном подходе верно взятый цветовой тон становится не просто главным, но, по сути, единственным критерием для оценки степени жизнеподобия в картинах старых художников, чьи имена мелькают на страницах суриковских писем,— Тициана, Веронезе, Веласкеса: «Колорит живописи не является результатом личного произвола художника, но является таким качеством, которое органически связывает живописца с цветом натуры, с колоритом родной его “окружающей природы”» [1, с. 266].

Однако утверждение за колоритом свойств некоего эстетического эталона, его абсолютизация в качестве главного носителя идеи миметизма имела исключительно важные последствия, едва ли в полной мере осознанные самим Кеменовым. Они состояли в фактическом признании существования некоей условной «объективной натуры», воспроизведение которой, чем более точным и близким к прототипу оно являлось, тем менее сохраняло отпечаток творческой индивидуальности создателя, того, кто выполнил картину. Видимая в подобном ракурсе, она оказывалась лишенной даже малейших признаков оригинального художнического стиля, не упоминая уже об артистизме, броской эффектности авторского почерка. Ввиду того что изобразительная задача при таком подходе должна была состоять исключительно в живописном повторении «цвета натуры», ее выполнение, по сути, уводило к тому пункту, где стилевая манера, скажем, Веласкеса, оказывалась совершенно неотличимой от манеры любого другого великого колориста, главной целью которого должно было стать добровольное уничтожение собственной самобытности, полный отказ от нее во имя точной фиксации цветовой стихии.

Впрочем, уже сам Суриков заложил основания для подобных суждений, обмолвившись однажды, рассуждая о всемогуществе живописного колорита, о неотличимости индивидуальных манер перед лицом верного повторения цвета, обретающегося в натуре: «Есть же истина в колорите. Заставить, например, Вандика и Веласкеза в одно время написать, положим, сухое белое лицо; они одинаково бы написали, потому что тона их — сама натура. Оттого их портреты так вековечно интересны. Можно потому только узнать их, что Вандик не писал испанцев, а Веласкез — голландцев и англичан» [2, с. 63].

Следовательно, по Кеменову, «истина колорита» парадоксально оборачивается нивелирующим началом, стирающим границы не только между индивидуальными манерами, но даже и национальными школами, что *a priori* снимает вопрос о возможных влияниях одной из них на другую. Весьма разумная предосторожность в те пронизанные ксенофобией и недоверием времена, когда косо взирали на любое заимствование с «загнивающего Запада»! *В этом смысле* шедевром кеменовской словесной эквилибристики выглядит следующий пассаж, где понятие колорита — причем в катастрофическом противоречии с вышеописанным его универсальным характером — обретает вдруг национальное измерение: «По совершенству передачи натуры во всём ее пластическом и живописном богатстве, по благородству серебристого тона “Морозова” воскрешает лучшие колористические традиции венецианской школы, обогащая их новым содержанием и пленэром. Конечно, Суриков не заимствовал колорит “Боярыни Морозовой” с картин венецианцев. Сама натура, с которой писал Суриков, была иная, чем та, которая была у Тинторетто, Тициана и Веронезе, изображавших пиры и празднества венецианских патрициев под мраморными портиками на берегах Адриатики». Но! «Важно глубоко индивидуальное своеобразие колористического таланта самого Сурикова, воспитанное всеми условиями его жизни, природой,

русским народным искусством и т.д. Сияющий колорит “Боярыни Морозовой” возник органически (!!!), благодаря тому, что Суриков, наделенный даром колориста, с горячим воодушевлением, с восторженным упованием (здесь стиль Кеменова начинает напоминать язык передовиц «Правды».— *Прим. А. К., Е. Я.*) передал чудными тонами эту русскую натуру, передал для своей эпохи с таким же живописным совершенством, с каким венецианские колористы XVI века передавали в своих картинах итальянскую натуру» [1, с. 321].

Дело, стало быть, в натуре, а не способах ее изображения: всесильный колорит сам определит, как его передавать! Ясно, что и собственные произведения Сурикова при таком методологическом подходе, в сущности, обречены на то, чтобы рассматриваться исключительно с точки зрения колористической экспрессии. Так вице-президент Академии художеств невольно оказывается в объятиях формализма, против которого сам столь рьяно восставал в ходе теоретических дискуссий 30-х годов (в просторечии более верно определяемых как «погромы»), но который словно бы отомстил ему, рельефно выступая в монотонных описаниях цветового ряда любой итальянской акварели Сурикова. («В акварели “Помпея” тень, падающая на дорогу от красной стены дома — светло-зеленая; листва кипарисов, темно-зеленая, доходящая в тенях до сине-черной, красиво выделяется на светлом, чуть голубом небе» [1, с. 272]).

Эмпиризму кеменовских наблюдений противостоит у Алленова удивительная «мистика цвета», суть которой раскрывается в признании за ним качеств *содержательной* стихии, имманентно обладающей смыслами, оживающими в драматургии цветового строя лучших суриковских картин. Такой подход сосредотачивает исследовательское внимание исключительно на эстетически-музейном сегменте итальянских впечатлений художника. Не случайно, что вдумчивые размышления Алленова открываются пространной цитатой из «Эстетики» Гегеля о сущности и задачах колорита в живописи. Главным объектом внимания тут снова послужила «Морозова», которая видится нашему историку искусства буквально в виде «драмы красок» в том смысле, что ее краски — это актеры, задействованные в увлекательном историческом спектакле, где выступают на картинной сцене, если так можно выразиться, облаченными «в венецианские костюмы»: «Венецианизмы колорита, составляя и у Иванова, и у Сурикова интегральную часть сюжета, выступают в качестве явлений цветового символизма. Воинственность религиозного пафоса Морозовой сращена с аккордом черного в центре, поставленного в отрицательное отношение к многоцветному окружению. Внутри такого противостояния колористический образ, пронизанный венецианскими ассоциациями, оказывается олицетворением абсолютной противоположности самой идеи религиозной аскезы, выступая, следовательно, новым подобием язычества, осуждаемого христианскими аскетами, в числе прочего, за преданность обольщениями чувственной, земной природы и красоты. Таким образом, “случай на московской улице” попадает в контекст коллизий “ренессансного типа”, где Федосья Морозова — это русский вариант Савонаролы» [3, с. 92] (см. также [4, с. 87–88]).

Суриков и Италия: по материалам переписки художника

Приведенных выше примеров, вероятно, вполне достаточно, чтобы понять, сколь разным мог быть подход к избранной нами теме, что заставляет снова обратиться к рассмотрению хотя бы отдельных ее аспектов. Для начала отметим, что встреча с Италией состоялась у Сурикова еще до того, как он пересек итальянскую границу. В Дрездене его ожидала «Сикстинская Мадонна», свидание с которой составляло обязательный пункт программы всякого вояжирующего академиста, а также работы Веронезе, в том числе «Поклонение волхвов», которое его «с ума свело», по собственному признанию, сделанному, кстати сказать, уже после осмотра художественных сокровищ Лувра и знаменитого «Брака в Кане» [2, с. 57]. В другой раз он более подробно остановился на описании недостатков колоссальной парижской картины, отметив в ней несколько тяжелый общий коричневый тон (взамен ожидаемого пленэрного серебристого) и навязчивое повторение в разных местах красных, коричневых и зеленых акцентов. Суриковской похвалы удостоилась только перспектива, в которой он увидел ее главную прелесть, да еще автопортрет Веронезе в составе «квартета художников» на переднем плане, тогда как пассивность Христа, который «в этом пире никакой роли не играет», вызвала, скорее, недоумение [2, с. 61–62].

В приведенном наборе суждений обращает на себя внимание перечисление суммы признаков, как будто бы подобранных по принципу «от противного» по отношению к «Морозовой»: активное развитие в глубину перспективного пространства, общий коричневатый тон (впрочем, в большей степени он был следствием потемнения лака на картинной поверхности), помещение в композиционном центре второстепенного персонажа, в то время как главный герой отчего-то сдвинут на второй план. В самом ли деле живописно-колористический образ полотна из русской истории зародился в тот миг, когда Суриков рассматривал картину Веронезе в зале парижского музея? Впрочем, далее следуют не менее

любопытные признания. Исповедуясь в своей нелюбви к еще одному великому колористу, Петеру Паулю Рубенсу («не особенно люблю Рубенса за его склизкое письмо, а тут он мне опротивел» [2, с. 62]), художник хвалит за «душевное выражение» болонского академиста Гверчино, блестящего рисовальщика, попутно отмечая отсутствие осмысленного выражения лиц в картинах старых венецианцев, «Веронеза и Тициана», и прибегая к довольно рискованному сравнению: «Заботясь об одной внешности, красоте, они сильно напоминают греческую школу диалектиков до Демосфена. Эта школа тоже мало заботилась о мысли, а только блеском речи поражала слушателей. Итальянское искусство — искусство чисто ораторское, если можно так выразиться про живопись» [2, с. 62].

Еще немного — и представителям венецианской школы останется переместиться в ряд поборников идеи «искусства для искусства»! Но нет: следом идет восторженный отзыв о колористическом мастерстве всё тех же венецианцев, а также ван Дейка и Веласкеса, как бы устраняющем индивидуальные отличия стиля (мы приводили его выше), а завершает письмо характерный пассаж, возвращающий к основополагающим установкам реалистического искусства XIX века, но уже как бы перемещенным в историческую ретроспективу: «Я хочу сказать теперь о той картине Веронезе в Дрездене, пред которой его “Брак в Кане” меркнет, исчезает по своей искусственности. Я говорю про “Поклонение волхвов”. Боже мой, какая невероятная сила, какая нечеловеческая мощь могла создать эту картину! Ведь это живая натура, задвинутая за раму… Видно, Веронез работал эту картину экспромтом, без всякой предвзятой манеры, в упоении восторженном; в нормальном спокойном духе нельзя написать такую дивную по колориту вещь. Хватал, рвал с палитры это дивное мешаво, это бесподобное колоритное тесто красок. Не знаю, есть ли на свете его еще такая дивная вещь» [2, с. 63].

Самобытный суриковский стиль речи с его яркой образностью сравнений и колоритными словечками («мешаво») сближают это письмо, адресованное П.П. Чистякову, с не менее характерными чистяковскими сентенциями, столь же перенасыщенными замысловатыми словцами и жаргонизмами из области профессионального словоупотребления, будто в мысленном собеседовании Суриков невольно копирует манеру речи своего академического наставника. Однако есть ли тут хотя бы один отдаленный намек на *собственный* творческий опыт, выводящий за рамки рассуждений о технических приемах живописания, того, что принято обычно называть «художнической кухней», и обращенный куда-то дальше, в заповедную сферу работы фантазии? Вопрос риторический, поскольку ни тут, ни где бы то ни было еще у него, обычно столь чуткого к эстетическим наваждениям от мимолетных зрительных впечатлений, ни разу не проскользнуло даже отдаленного намека на какое-либо творческое озарение, наитие, навеянное случайными встречами в музейной зале, либо среди уличной суеты европейских городов. Подлинный Суриков, каким он виделся уже младшим своим современникам, — исторический визионер, провидец, способный к поразительным творческим открытиям, возникающим из неожиданных сближений несопоставимых величин, когда вослед мимоходом подмеченной детали распахивается захватывающая историческая мизансцена,— этот Суриков, пожалуй, лишь однажды смутно проступил в другом письме тому же корреспонденту (от 17–29 мая 1889 года из Вены), отосланном уже по возвращении из Италии с целью рассказать о пребывании в Венеции. Там в нарядном облике Сан-Марко с его византийскими мозаиками и обширной площадью ему однажды почудилось сходство с Успенским собором, внушительный и торжественный образ которого на мгновение заслонил веселую суету туристической столицы Адриатики, навеяв ликующую радость: «Я всегда себя необыкновенно хорошо чувствую, когда бываю у нас в соборах и на мощеной площади их,— там как-то празднично на душе; так и здесь в Венеции» [2, с. 65].

Так впервые за время путешествия более-менее внятно проступило ключевое свойство суриковского таланта, обозначаемое нами как исключительно развитая эстетическая интуиция, что, мгновенно и мощно пробуждаясь к жизни по сигналу извне, немедленно живописует в художническом воображении яркие образы национальной истории, изначально, уже на стадии зарождения, обладающие отчетливо картинным характером. Попутно отметим, что интуитивизм Сурикова как явление, совершенно уникальное для отечественной школы, имеет, однако же, свой прообраз в Карле Брюллове, чье умение послушно воспламенять воображение зрелищем давно минувших событий, как бы по наитию открывающихся мысленному взору, также было воспитано на итальянской почве. Разница состояла лишь в том, что в глазах корифея позднего академического классицизма, каким был Брюллов, особой притягательностью обладали сцены из классической истории, словно бы сами по себе, подобно массам облаков, сгущавшиеся из воздуха в музейной атмосфере Неаполя и Рима, тогда как воображению Сурикова представали исключительно картины отечественного прошлого.

Однако венецианское озарение не принесло творческого результата, и образ Успенского

собора вскоре заслонили работы местной школы, осмотренные в Палаццо дожей и галерее венецианской Академии. Их пространное описание в послании Чистякову в целом не добавляет ничего нового в суриковскую систему эстетических приоритетов. Портреты Тинторетто удостоились похвалы за сходство и энергичную скоропись линий в передаче лиц «краснобархатных дожей», тогда как в «холодноватом рефлексе» картин Веронезе Сурикову почудилось сходство с пленэрной живописью. Он восторгался натуральностью тонов в изображении тела в «Венере Урбинской» и попутно отметил жизненную правду идеальных женских типов Рафаэля («у Рафаэля есть всегда простота и широта образа, есть человек в очень простых и нещеголеватых чертах»), а также естественность группировок в «Страшном суде» Микеланджело. Послание завершает очередное провозглашение суриковского символа веры — реалистического письма, способного стирать границы между жизнью и искусством, роль полномочного представителя коего на сей раз была отдана знаменитому портрету Иннокентия X кисти Веласкеса: «Здесь все стороны совершенства есть: творчество, форма, колорит, так что каждую сторону можно отдельно рассматривать и находить удовлетворение. Это живой человек, это выше живописи, какая существовала у старых мастеров. Тут прощать и извинять нечего. Для меня все галереи Рима — это Веласкеза портрет. От него невозможно оторваться. Я с ним перед отъездом из Рима прощался, как с живым человеком» [2, с. 68].

Но расхожий образ портрета, магически оживающего на глазах, оказывается на поверку бесцеремонным заимствованием из арсенала художественных стереотипов романтизма, так что и это письмо не содержит ничего полезного для разрешения вопроса об итальянском эпизоде и его значении для творческого роста Сурикова. Поэтому общий итог выглядит таким: ни одно из переживаний заграничной поездки, зафиксированных в переписке художника (в личных беседах, записи которых были опубликованы уже после его смерти, он вообще об этом не распространялся), будь то житейские или эстетические впечатления, не дает прямого выхода в сферу творческой работы. Поэтому необходимо непосредственно обратиться к ее рассмотрению, чтобы получить ответы на вопросы, поставленные в начале.

Итальянские произведения Василия Сурикова и их роль в сложении концепции исторической картины

Как известно со слов самого Сурикова, зафиксированных Волошиным, замысел «Боярыни Морозовой» возник еще до заграничной поездки «сейчас после “Стрельцов”», то есть в 1881 году. Именно тогда был выполнен первый композиционный эскиз картины (ГТГ), характеризующийся заметным развитием жанрово-повествовательного начала наряду с несомненной тенденциозностью в трактовке образов персонажей в духе исторической живописи 60-х годов. Последующее оформление композиционного сценария картины осуществлялось уже во время путешествия на страницах дорожного альбома, а затем получило продолжение в многочисленных эскизах, вышедших из рук Сурикова в 1884–1885 годах [1, с. 351–385]. Как нам представляется, важную роль в описанном процессе сыграл опыт работы над итальянскими произведениями, преимущественно акварелями, которые художник выполнил в 1884 году в Риме, Неаполе и Флоренции, причем их появление совпало с окончательным сложением его представления о художественной задаче исторической картины. Поэтому, прежде чем обратиться к их рассмотрению, имеет смысл напомнить, в чем оно заключалось и какими факторами суриковской биографии было обусловлено.

Основополагающее качество, полностью определившее собой весь жизненный и творческий обиход Сурикова, в представлении его современников, да и его самого, состояло в удивительном совпадении, более того — полном слиянии его личности и художнической индивидуальности. Так бывает, когда за каждым произведением рельефно проступают неповторимые человеческие свойства и особенности биографии создателя, отчего оно, в свою очередь, заставляет невольно угадывать в нем автобиографический подтекст. Имеется в виду, разумеется, нечто большее, чем выражение художнического темперамента, демонстративно выставляемого напоказ в особенностях исполнительского почерка, как у Брюллова, или утвержденной в качестве эстетического кредо позиции очевидца изображаемых событий, что было типичным, скажем, для искусства Верещагина. Более уместной выглядит аналогия с миром сцены, где маска порой до того плотно, до неразличимости, соединяется с образом актера, что и сам он вне подмостков начинает восприниматься каким-то пришлецом, сошедшим с книжных страниц, подобно тому как и Сурикова устоявшееся мнение представляло чуть ли не в качестве полномочного представителя исторической эпохи, которую он живописал. Более того: способность казаться конгениальным своим собственным творческим результатам — тем более удивительная, что речь идет об историческом живописце — определенно являлась чем-то таким, что содержалось в самой сути суриковской личности, на редкость самобытной, ни на кого не похожей. Разумеется, у некоторых из его коллег-передвижников (к примеру, у Репина) присутствовало то, что можно

было бы обозначить как проекцию личностных свойств в сферу творческой работы, где улавливаются иногда проявления жизненного опыта, склада характера, темперамента или, предположим, политические предпочтения того, кто берет в руки кисть или карандаш. Но ни у кого из них в такой степени не обозначилось тождество между сюжетной тематикой и жизненным миром ее создателя, как это было у Сурикова, не просто магически прозревавшего прошлое, но как бы среди этого прошлого обитавшего, причем с самых ранних лет.

Об этом качестве его дарования определеннее всего высказался Максимилиан Волошин, интервьюировавший Сурикова в последние месяцы его жизни и оттого имевший возможность основательно изучить удивительного собеседника: «В творчестве и личности Василия Ивановича Сурикова русская жизнь осуществила изумительный парадокс: к нам в двадцатый век она привела художника, детство и юность которого прошли в XVI и XVII веке (sic) русской истории. <…> Один из секретов Сурикова — цельного и подлинного художника-реалиста, посвятившего жизнь самому неверному из видов (sic) искусства, исторической живописи,— в том, что он никогда не восстанавливал археологически формы жизни минувших столетий, а добросовестно писал то, что сам видел собственными глазами, потому что он был действительным современником и Ермака, и Стеньки Разина, и боярыни Морозовой, и казней Петра» [2, с. 170].

Трескучая волошинская сентенция, легкомысленно рисующая образ художника как мастодонтствующего реликта древних времен, «подобья чудовищ ископаемо-хвостатых», неверна по самой своей сути, поскольку огромное большинство населения николаевской России в ту пору, когда Суриков появился на свет (1848), обитало в условиях, принципиально ничем не отличавшихся от жизненного уклада минувших столетий. Чтобы воочию узреть диковинный мир русского Средневековья, вовсе не нужно было родиться в Красноярске: достаточно было отъехать от столицы на несколько верст в деревенскую глушь, где царили жестокий произвол крепостного права и вековечная нищета. Однако критик «Аполлона» верно отметил по крайней мере одну важную черту суриковского гения, которому в самом деле совершенно не свойственен был интерес к археологическому, музейно-бесстрастному исследованию прошлого, ограничивающийся изучением подробностей житейского обихода. Ему был чужд культ исторической предметности, составлявший основу историко-бытовой живописи второй половины века, а единственный и вдобавок сильно запоздавший опыт такого рода, картину «Посещение царевной женского монастыря» (1912, ГТГ), едва ли можно счесть значительной творческой удачей. (Более ранний замысел композиции о юной Ксении Годуновой так и остановился на стадии эскиза, находящегося ныне в ГТГ.)

В отличие от Шварца, в зрелые свои годы Суриков не выполнял в немалом количестве зарисовок старинного оружия, мебели или утвари из фондов Оружейной палаты (одно из немногих исключений — акварельный этюд кареты 1879 года в ГТГ для «Стрельцов»). Тем более чуждой складу его дарования была педантичная скрупулезность, с которой воссозданы мелочи бытового уклада в произведениях Адольфа Менцеля, германского корифея историко-бытовой живописи, хорошо известного в России: его невозможно представить себе подготавливающим к печати альбом с изображениями, скажем, униформы петровской эпохи. И сам он оставил свидетельство собственного нелицеприятного отношения к Мейссонье, еще одному мэтру исторического жанра, чья кропотливая передача едва уловимых взглядом подробностей исторического облачения, «филигранная отделка деталей», удостоилась нелестного сравнения с «малохудожественными фламандцами»: «Невыносимо фотографией отдает. Кружево на одном миниатюрном портрете, я думаю, он года полтора отделывал» [2, с. 61].

Сказанное, разумеется, отнюдь не означает равнодушия по отношению к историческому антуражу, важность которого как документального свидетельства о прошлом представлялась Сурикову совершенно очевидной: чтобы понять это, достаточно вспомнить костюмные этюды к «Боярыне Морозовой» (современники вообще отмечали его особое пристрастие к текстилю, заставлявшее бережно хранить в сундуке старинные ткани и платки) [2, с. 173]. Но именно они-то и выглядят совершенно по-особенному на фоне, к примеру, менцелевых зарисовок прусских мундиров эпохи Фридриха Великого, где не упущена, кажется, ни одна деталь покроя или нарядной отделки офицерских камзолов и треуголок. Художнические интересы Сурикова лежали в иной плоскости. Уводя в сторону от фотографически точной фиксации внешнего вида древних костюмов, рассматриваемых как бы под увеличительным стеклом на витрине музейного зала, они побуждали с самого начала видеть их в качестве составной части будущего *картинного ансамбля*, где они фигурируют в сложном взаимодействии со световоздушной средой как итог живописного синтеза формы, цвета и света.

Начатки такого подхода впервые обнаруживаются у Сурикова еще в пору написания «Стрельцов», когда возникли костюмные штудии («Жена стрельца, уводимого на казнь», 1879, ГТГ,

2. **В.И. Суриков. Деревенская божница.** 1883. Бумага, акварель. 23,8 x 33,8. Государственная Третьяковская галерея. Фото: [5, с. 263]

и другие), по своему колористическому строю и узору на одеждах стрелецких жен тонко соотнесенные с окружающей обстановкой и архитектурным фоном [1, с. 191]. Однако в целом доля предметно-бытового антуража в живописном комплексе «Стрельцов» выглядит пока еще не слишком заметной по сравнению с картинами историко-бытового жанра, буквально перенасыщенными приметами старого быта, ограничиваясь по большей части показом исторических костюмов и мундиров. Вдобавок их тщательному живописному воссозданию во всех подробностях фасона мешало заметное потемнение палитры, тот «грязный оттенок» в общем цветовом тоне, о котором впоследствии сокрушался сам Суриков, вероятно, осознававший, что в противном случае «Стрельцы» могут легко превратиться в подобие «живой картины». В таких инсценировках исторических событий картинные группы открывались взору в мертвенном освещении сильных электрических ламп, когда потоками направленного холодного света форсировалось осязательно-чувственное переживание поверхностей предметов и их фактуры, особенно выразительной как раз по сравнению с неестественно замершими и оттого казавшимися безжизненными фигурами.

Стремлением избежать такой аберрации восприятия, вероятно, диктовалось сокращение примет «местного колорита» в первой большой картине Сурикова. Однако в дальнейшем во время работы над «Меншиковым в Берёзове» — интерьерной сценой с изображением «микромира» частной жизни — ему всё же пришлось изменить первоначальную установку, обратившись к выполнению этюдов, где показаны предметы быта. Таковы изумительная акварель «Деревенская божница» (1883, рис. 2) или этюд подсвечника из частного собрания. Но их художественное претворение у Сурикова не имеет ничего общего с «предметным» письмом в историко-бытовых картинах, точно воспроизводящих внешний облик буквально каждого экспоната в воображаемом музее отечественной древности у Седова, Неврева или Литовченко. Его подход к изображению околичностей, скорее, подразумевал необходимость смещения художнического внимания в область их визуального переживания, когда они, видимые словно воочию во всём разнообразии

светоцветовых качеств, оказываются способными вызвать ощущение магически оживающего на глазах прошедшего.

Заинтересованностью в эффекте его чудодейственного воскрешения был вызван миф о Сурикове — историческом ясновидце, отложившийся в сложении целой «биографической легенды» (М.М. Алленов) о нем как о едва ли не соучастнике изображаемых событий, а о его искусстве — как о своего рода визионерстве: «Силой собственных переживаний Суриков убедил нас в реальности своих исторических видений. Стрельцы, Морозова, Ермак — всё это только *он*, Суриков, гениальный властитель нашего воображения, преступник и герой. До него исторические события изображались как нечто отвлеченное, необязательное для нас. Суриков же открыл, что всё это он *сам видел*: казнили его дядю, пытали его бабку, а он бежал в те поры за санями, и боялся, и не мог отвести глаз от ее лица» [2, с. 191].

В суриковском эксперименте по одомашниванию истории роль основного экспрессивного средства отводилась колориту, животворящая сила которого впервые была опробована в этюдах к «Меншикову». Художническое стремление к передаче светоцветовых взаимоотношений предметного мира с атмосферной средой сообщает им качества законченных произведений, с самого начала замышленных и выполненных в соответствии с единым колористическим планом. В «Божнице» золотистое свечение на поверхности окладов раскольничьих икон, возникая как отблеск таинственного мерцания лампад, тонко взаимодействует с алыми тонами тканей и коричневатыми обоями, вызывая к жизни образ мерцающей стихии света, в сложной игре которого растворяются детали накладных украшений или особенности иконного письма. В «Подсвечнике» живописная задача ставится иначе. Смело фрагментируя изображение старинного предмета, художник, тем не менее, сумел дать представление об окружающей среде, сконцентрировав на его поверхности алые рефлексы от скатерти и блики от солнечных лучей, которые, смягчая волнистый абрис подсвечника, зрительно связывают его с фоном.

Однако оборотной стороной этих колористических импровизаций, где в сложной игре цветовых оттенков порой делаются неразличимыми особенности строения пластической формы, неизбежно оказывалась утрата чувства временной дистанции, являющегося условием *sine qua non* для исторической картины. Фиксация зрительского внимания на эфемерностях световоздушной атмосферы, обволакивающей древние иконы ласковым свечением мерцающих лампад, ограничивает созерцание временными координатами настоящего, где зрительное восприятие осуществляется в режиме «здесь и сейчас». Вдобавок само их бытие, как в «Божнице», в силу особенностей русского домашнего быта, сохранявшего в себе немало первозданных примет далекой старины, оказывается поделенным поровну между прошлым и настоящим, граница между которыми практически стирается, затрудняя восприятие таких предметов как артефактов давно минувших дней.

Преодоление обозначившейся трудности могло быть осуществлено благодаря отбору таких предметов домашнего обихода, которые обладали бы более выразительными признаками исторического *couleur locale*, сохраняющимися в узнаваемом виде даже при условии использования живописных приемов пленэрного письма. А их применение, в свою очередь, имело задачей ослабить впечатление сверхподробного археографического атласа, оставляемое картинами историко-бытового направления вроде «Ивана Грозного» Литовченко (рис. 3), изысканной игрой солнечного света замаскировав умышленность подбора исторического реквизита. Опыт примирения обоих начал, пленэрного и историографического, был впервые осуществлен Суриковым в серии его акварелей начала 1884 года с изображением помпеянских древностей, тогда как увенчанием его творческих усилий в этой области явилась «Боярыня Морозова», в тени которой они воспринимаются в качестве своего рода испытательной лаборатории, где уточнялись и оттачивались нужные стилистические приемы. Отбор изображаемых антиков — преимущественно, нарядно оформленных фонтанов, составлявших характернейшую примету древнего города [6, с. 172–175], имел задачей зафиксировать особый, эстетически самобытный характер натуры, одновременно обострив ощущение их принадлежности миру давно прошедшей древности, оставившей на память о себе все эти диковинные каскады и водометы (рис. 4).

Однако их явление сегодняшнему дню осмыслено как событие, разворачивающееся в настоящем времени благодаря предельной интенсификации эффекта пленэрного письма. С его помощью воссоздано зрительное ощущение нестерпимо ярких потоков солнечного света, в мареве которого как бы истаивают, растворяясь в пронизанном зноем воздухе, архитектурные линии и детали мозаичного оформления фонтанов. До предела усиливая звучание локального цвета в их пестрой раскраске, Суриков умеет по контрасту передать впечатление воздушности холодноватых рефлексов на освещенной поверхности оштукатуренных стен и мягкость слегка подцвеченных полутонов в по-южному прозрачной тени.

Редкостной изощренностью цветовых гармоний отличается колористическая драматургия акварели из Третьяковской галереи, показывающей

полуразрушенную стену с остатками фресок. В ее многоцветии, пожалуй, отчетливее всего оживает предчувствие красочного ансамбля «Морозовой», мозаичного, соединенного, как и здесь, благодаря сложной системе цветовых перекличек и сближающих их рефлексов, причем схожим образом решено взаимоотношение холодных тонов воздуха и поросшей травой земли с арабеской жарких всплесков алого и ярко-желтого.

Впоследствии, уже подойдя к финалу жизненного пути и оттуда окидывая умственным взором свою художническую карьеру, Суриков вспоминал о том, что уже в конце 70-х годов овладел секретами живописи на открытом воздухе: «Я с 1878 года уже пленэристом стал; “Стрельцов” тоже на воздухе писал» [2, с. 186]. Исследователи склонны были с некоторой осторожностью воспринимать его позднейшие откровения, отмечая, впрочем, явственный интерес к живописной разработке световоздушной среды в ряде натурных этюдов того времени [1, с. 173–174]. Но всё же только в Италии, в ее ярком сиянии, он — подобно некогда Александру Иванову — по-настоящему прозрел, открыв для себя выразительное богатство пленэрного письма, равно как и те огромные возможности, которое оно таило для него как исторического живописца. В помпеянских этюдах Сурикова они раскрываются в полной мере, поскольку именно тут художник вполне смог почувствовать (и передать) животворящую силу солнечного освещения, пробуждающего от летаргического сна времени древние руины.

Какой была эта летаргия, переданная кистью заурядного академиста, видно по этюдам Василия Смирнова, выполненным в Помпее уже в следующем, 1885 году. Забота об аккуратном построении пространственной композиции соединилась в них с редкой тщательностью воспроизведения облика старинных артефактов, наблюдаемых как бы в тишине музея, в стороне от изменчивой стихии света, отчего те представляются подобием неких «исторических натюрмортов», навсегда оставленных жизнью.

Иное дело — Суриков. Его этюды выглядят как убедительное подтверждение мысли о том, что воссоздание переменчивой стихии естественного освещения способно пробудить мгновенное и сильное ощущение времени. Воплощаясь в световых потоках, обостряющих переживание сиюминутного настоящего, оно перемещает в него древние памятники, делая художника (и зрителя) в буквальном смысле слова очевидцем прошлого. Изображение классических руин в режиме пленэра таило богатейшие выразительные возможности, поскольку в суриковской трактовке они, при всей беглости и обобщенности их живописной передачи как неизбежном следствии приемов живописи на открытом воздухе, отнюдь не утрачивали

3. **А.Д. Литовченко. Иоанн Грозный показывает свои сокровища английскому послу Горсею.**
1875.
Холст, масло.
153 x 236.
Государственный Русский музей.
Фото: Русская мысль[1]

4. **В.И. Суриков. Помпея. Фонтан с колоннами.**
1884.
Бумага, акварель.
25,5 x 17,8.
Частное собрание, Москва.
Источник: paintingstar.com

[1] Катамидзе В. Как англичане открывали Московию // Русская мысль. 2020. № 124/08 (4995). С. 38.

5. **В.И. Суриков. Помпея. Стены дома с фресками.** 1884. Бумага, акварель. 17,8 x 25. Частное собрание, Москва. Фото: [5, с. 258]

узнаваемых своих внешних признаков. Более того: напряженный колоризм помпейских акварелей делал еще более рельефными приметы изобразительной экспрессии, свойственные античному искусству, будь то нарядная цветовая гамма декоративной стенописи, как в акварели «Помпея. Стена дома с фресками» (рис. 5), или же изысканный узор мозаичного убранства фонтана, строящийся на взаимодействии бирюзового и желтого («Помпея. Фонтан с мозаикой»).

Но поскольку ощущение разлитого в прозрачном воздухе зноя есть также неизбывное свойство южноитальянского климата, его «постоянная величина», переживаемая теперь таким же образом, как и две тысячи лет назад, то постепенно изображение всех этих фонтанов и руин начинает восприниматься в качестве своего рода исторических видов, наблюдаемых воочию теми, кто обитал на землях Кампаньи до рокового землетрясения. Это их глазами мы взираем на уютные дворики, где в каскадах водометов журчит и плещется вода, или на мощеные улицы, в крутом повороте открывающие заманчивые далевые перспективы скопищ классических памятников среди природных красот Юга. Не на его ли древней почве окончательно оформилось суриковское ясновидение исторической картины, его фирменный «подход к исторической действительности», как определял эту мнимо-медиумическую особенность его дарования Максимилиан Волошин? («Он восстанавливает ее не путем изучения исторической эпохи и всех ее мелких археологических подробностей — он воспринимает ее непосредственно как живую эманацию старых камней, по тому же

6. **В.И. Суриков. Флоренция.**
1884.
Бумага, акварель.
21 x 26,8.
Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево».
Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

самому закону, как ясновидящий, прижав к темени исследуемый предмет, получает видение событий, к нему относящихся» [7, с. 56]).

Суриковские «эманации» прошедшего на поверку оказывались строго историческим видением, воспринимавшим прошлое совсем иначе, чем оно было показано в картинах новопомпеянского жанра — местного филиала историко-бытовой живописи, специализировавшегося на изображении заведомо незначительных житейских событий из древнеримской жизни в бытовой обстановке, воссоздаваемой с искусной тщательностью малых голландцев. Ее иллюзорность обычно находилась в обратной зависимости от правдоподобия наблюдаемых условно-помпеянских интерьеров, рисовавшихся чем-то вроде музейных залов, заполненных праздношатающейся публикой, как у Жан-Леона Жерома или Степана Бакаловича. Отрешение от навязчивой передачи бытовой предметности позволило Сурикову создать иллюзию полной самодостаточности существования всего изображаемого в помпеянских акварелях, в совокупности представляющих как бы набор фрагментов вещественного мира воображаемой исторической картины.

В таком случае задний план для нее могли бы составить изображения знаменитых построек вроде Миланского собора или Колизея из серии выполненных Суриковым пейзажных акварелей. Отбор памятников представляется столь же традиционным, как и приемы композиционного решения, заимствованные из арсенала классической видописи. Обычно выбирая фронтальную точку зрения, позволяющую избежать неудачных ракурсов и пересечений, художник располагает здания в геометрическом центре листа, фиксируя его срединную ось изображением какого-нибудь заметного архитектурного акцента, башни или шпиля. Общая для суриковских акварелей черта состоит в смещении основного изобразительного мотива в глубину иллюзорного пространства, где, заслоняя собой небо, эффектно вырастает

7. **В.И. Суриков. Колизей.**
1884.
Бумага, акварель.
21 x 23,3.
Государственная Третьяковская галерея.
Фото: ГТГ (my.tretyakov.ru)

громада собора Святого Петра или рисуется на фоне окрестных гор знаменитый купол Брунеллески («Флоренция», рис. 6).

Такой выбор позиции наблюдения создает эффект их несопричастности житейской суете, обычно остающейся где-то за кадром, что заметно усиливает впечатление исполинских форм архитектуры, как бы вытесняющих пространство за пределы графического листа, чтобы безраздельно завладеть им. Архитектоника графического листа, чувство которой было у Сурикова поразительно развитым, определяется исключительно за счет взаимодействия двух основополагающих начал, колористически противопоставленных по контрасту: стихии неба, прозрачного и ясного, неощутимобесплотного, и — мощи огромных зданий, всегда показываемых объемно, в виде соединения стереометрически выразительных массивов архитектурных форм.

Художественное мышление Сурикова обнаруживает здесь совсем новое свое качество, которое можно было бы обозначить как повышенную чуткость к конструктивным особенностям и пластической экспрессии архитектурных объемов. Этим объясняется предпочтение, отдаваемое традиционным для видописи фронтальным разворотам фасадов на зрителя или выбору таких позиций, откуда их устройство делается ясным уже с первого взгляда, как в акварели «Колизей» (рис. 7). Здесь Суриков словно подхватывает эстафету, переданную ему русскими пенсионерами — пейзажистами конца XVIII –

первой трети XIX века, когда вослед Матвееву и Сильвестру Щедрину пишет «официальный портрет» амфитеатра Флавиев. Но поразительнее всего то, что рельеф поверхности римского здания, его аркада и внутренняя структура переданы художником исключительно при помощи цвета, вернее — тончайших его тональных градаций. Меньше всего архитектурные листы Сурикова напоминают чертежи. Почти монохромные по колориту, они строятся преимущественно на обыгрывании эффектов валерного письма, в котором огромную роль играют холодные синеватые рефлексы от неба. Даже тени, сгустившиеся в пролетах арок, местами даны в голубовато-серых и лиловых оттенках, что позволило художнику отчетливее наметить контраст пространственных планов. Однако — и в этом совершенно прав был Кеменов — здесь, как и в других суриковских акварелях с изображением архитектурных достопримечательностей, «воздушная среда объединяет и гармонизирует разные цвета, не растворяя, однако, массивных архитектурных форм» [1, с. 272].

Применение приемов пленэрного письма таило в себе одну любопытную особенность, состоящую в том, что изображенные здания зрительно начинают восприниматься как находящиеся на более значительном удалении, чем в действительности. Возникает впечатление, что утрата четких очертаний и предметной окраски архитектурных поверхностей оказывается результатом воздействия световоздушной перспективы, обычно царящей на дальнем плане пейзажных видов, но здесь словно смещающей сферу действия ближе к среднему плану. В этом, кстати, обнаруживается сходство с изображениями помпеянских древностей, также наблюдаемыми как бы периферийным зрением, когда взгляд не фокусируется на том, что оказалось в поле внимания. Взятые как две взаимосвязанные части одного творческого цикла, обе серии акварелей, помпейская и, условно говоря, архитектурная, различаясь отбором мотивов, выглядят, тем не менее, взаимодополняющими, ибо сообща образуют некое условное единство. Одна из них обращена к области приватно-домашнего бытия, другая — отражает явления, воспринимаемые во всемирно-историческом масштабе. Однако в равной мере той и другой свойственна принадлежность к измерению исторического времени, на шкале которого они представляются вехами грандиозных эпох историко-культурного развития человечества — античности, Средних веков и Возрождения.

Но тут возникает уместный вопрос: что в суриковском искусстве времени итальянской поездки располагается между двумя этими пунктами? Каким могло быть содержание той огромной воображаемой картины, в которой дальний план ограничен архитектурными видами Рима и Флоренции, а у края рамы расположились помпейские древности? Размышления об этом естественнейшим образом уводили Сурикова в область итальянского жанра. Его хронотоп также отличался дуальным характером, поскольку основывался на представлении о том, что на почве Италии приметы классической древности узнаваемо присутствуют в ежедневном распорядке в качестве полноправной его части,— подобно тому, как ранняя пора суриковской жизни включала в себя обычаи русского Средневековья. Но если для декадентского критика феномен Сурикова представлялся чем-то фатально необъяснимым и даже обескураживающим[2], то для Италии девятнадцатого столетия, напротив, подобное совмещение временных измерений выглядело вполне естественным и органичным в силу особого характера ее исторического развития. Оттого рефлексии на эту тему составляли заметную часть художественной поэтики итальянского жанра, обращение к которому в итоге оказывалось для Сурикова, обладавшего исключительной чуткостью к таким нюансам, практически неизбежным.

Как известно, наименование итальянского (или пенсионерского) жанра в западноевропейском и отечественном искусстве традиционно применяется для обозначения произведений живописи или графики (реже — скульптуры), содержание которых связано с темой повседневной жизни итальянцев. Его создателем на русской почве был Орест Кипренский, однако эстетическая программа итальянского жанра получила оформление несколько позже благодаря Карлу Брюллову. Его работы живописуют условно-мифологическую Италию романтического воображения, Италию октябрьских плясок, сбора винограда, торжественных религиозных церемоний и карнавальных увеселений. Отдельный подраздел составляли изображения жгуче-прекрасных итальянок, чаще всего в камерном формате «головки». Оформившиеся в брюлловских работах начала 20-х годов стилевые признаки итальянского жанра (его первым образчиком явилось знаменитое «Итальянское утро» 1823 года, ныне — Киль, Кунстхалле) в дальнейшем сформировали художественный канон у эпигонов «великого Карла» — Аполлона Мокрицкого, Пимена Орлова, Фёдора Моллера и других, с немалым коммерческим успехом эксплуатировавших гривуазную тематику «поцелуев» и «карнавалов», эффектно подсвеченных нарядным заревом неистребимо-вечного праздника жизни, каким мыслилась жизнь в Италии. Упадок общественной востребованности итальянского

[2] Русская жизнь осуществила изумительный парадокс: к нам в двадцатый век она привела художника, детство и юность которого прошли в XVI и XVII веке русской истории» [2, с. 170].

8. **В.И. Суриков. Римский карнавал.** 1884. Бумага, акварель. 21 x 27. Государственная Третьяковская галерея. Фото: ГТГ (my.tretyakov.ru)

жанра явственно обозначился вместе с окончанием николаевского царствования, хотя в дальнейшем он всё еще продолжал существовать на периферии художественного процесса, попеременно принимая вид то обличительных сцен в духе сурового утилитаризма 60-х годов, то — камерных композиций «во фламандском роде», реинкарнаций музейного искусства у Александра Риццони.

Суриков хорошо знал творчество Брюллова, поскольку еще в красноярские годы копировал репродукции его картин, помещавшиеся в журнале «Северное сияние» вместе с итальянскими жанрами одного из наиболее одиозных академистов, Т. Неффа, впоследствии ставшего его наставником в Академии [2, с. 196]. Другим академическим ментором был Пётр Шамшин, некогда написавший картину «Пляшущая трастеверинка», броский *pin-up* разгоряченной фантазии на тему римского карнавала, соединяющий формат нарядной брюлловской «головки» с опытом костюмной штудии.

Суриков хорошо знал цену своим наставникам, поэтому выбор им для будущей картины карнавальной тематики едва ли был навеян поклонением брюлловскому авторитету, тем более — влиянием его слабосильных подражателей. Он объяснялся совсем иными соображениями, возникшими исключительно в сфере *собственных* творческих побуждений. Но сначала нужно напомнить историю вызревания и оформления суриковского замысла. В начале 1884 года, находясь в Риме, он выполнил акварель с изображением процессии ряженых, известную как «Римский карнавал» (ГТГ, рис. 8). Показанная в ней сцена взята с повышенной точки наблюдения, смещенной немного в сторону от праздничного действа, но так, чтобы — как в «Стрельцах» и в «Морозовой»,— зритель, охватывая взглядом перспективу улицы с веселящейся толпой, мог ощущать себя очевидцем праздничного события.

Цветовое решение «Римского карнавала» выглядит необычным для Сурикова, представая

9. **В.И. Суриков. Сцена из римского карнавала.**
1884.
Холст, масло.
106,5 x 91,5.
Государственная Третьяковская галерея.
Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

в виде пестрой мозаики ярких всплесков локального цвета, умело соединенных за счет лиловатого фона, богатого тональными оттенками в текучих разводах акварели. И тогда же, в 1884 году, приступив к углубленной разработке замысла и продумывая различные иконографические версии, он выполнил натурный этюд маслом в формате «головки», в свою очередь, базирующийся, как полагают составители живописного каталога Третьяковской галереи, на акварели из

собрания Ивановского областного художественного музея [8, с. 345]. В итоге выбор художника остановился на полуфигурном варианте, осуществившемся в картине «Сцена из римского карнавала» того же 1884 года из ГТГ (рис. 9), экспонировавшейся на передвижной выставке 1885–1886 годов и не снискавшей ему особенного успеха.

Как выглядел Рим в пору ослепительного веселья карнавала, когда его разукрашенные улицы превращались в арену шуточных поединков разряженных франтов и щегольски разодетых улыбчивых дам, перебрасывавшихся букетами и в праздничном исступлении осыпавшими друг друга мукой, можно узнать, бегло перелистав страницы любого «итальянского путешествия», коих отнюдь не мало в отечественной литературе XIX века. Большинство из них, правда, относится ко времени николаевского царствования, однако с тех пор карнавал не слишком сильно изменил обличье, представ перед Суриковым таким же, каким его наблюдали русские художники-пенсионеры 40-х годов: «Из окон домов развевались разноцветные ткани; большая часть магазинов были обращены в ложи, убранные на всевозможные лады; балконы были обвиты лентами; изо всех улиц устремлялся народ; окна и балконы запестрели красавицами. … Пестрота нарядов, перепалка мучными конфетами, улыбки прелестнейших женщин, крики, фарсы замаскированных, импровизации; тут делаешь ручку, там бросишь отборную щегольскую конфету, здесь самому тебе делают ручку и отвечают прекрасною конфетой; шум, гвалт, шалости сумасшествие!»[3].

Интерес к живописному претворению переливающейся звонкими красками карнавальной стихии, надолго задержавшей на себе взгляд прирожденного колориста, каким был Суриков, объясняется, однако же, и другими причинами. Они коренятся в самой сути карнавала как театрализованного действа, парадоксально соединившего на подмостках римских улиц разнородные приметы разновременного жизненного уклада. Оно как бы по волшебству открывало взгляду призраки далекого прошлого, удобно разместившиеся, оживая на глазах, на фоне древних памятников Рима, представлявшегося заезжим вояжерам чем-то вроде машины времени, ежедневно переносившей в незапамятное прошлое. Им была хорошо ведома способность Рима в качестве «музея житейской археологии» (Павел Ковалевский) [9, с. 116] сохранять его диковинные обычаи и нравы, которые, как бы законсервировавшись на местной почве, продолжали существовать доныне.

История здесь как бы овеществилась в величественных руинах и в удивительных приметах бытового ландшафта, наглядно являвших постепенность смены исторических эпох, подобно тому как наслоения геологических пород и разбросанные в них окаменелости обозначают этапы формирования земной поверхности и эволюцию жизненных форм. Мутные желтоватые воды Тибра не дарили забвения: прошлое повсюду и ежечасно властно напоминало о себе, отчего поездка в Рим оборачивалась путешествием во времени, переносившим в атмосферу давно минувшего. Но в дни карнавального буйства элегию сменяла громогласная вакхическая песнь, неистовые звуки которой наполняли чарующей жизнью призраки невозвратного прошлого.

Принадлежность римского карнавала области исторических реконструкций представляется совершенно очевидной, однако его основное отличие от других форм подобных травести вроде «живых картин» или балов-маскарадов состояло в несравнимо более высокой степени аутентичности, достигаемой в силу гения места и — игры страстей, наполнявшей условно-ритуализованные формы карнавального действа мощной силой жизни. Благодаря ей давно прошедшее в буквальном смысле оказывалось настоящим, оживало, пресуществляясь в эпизодах карнавального праздника, где среди костюмов кватроченто или XVII века всякий мог стать с ним буквально лицом к лицу.

Именно в этом смысле следует понимать логику развития суриковского замысла картины на тему карнавала, в итоге принявшей форму однофигурной сцены, позволившей сместить основной акцент на показ душевных выражений, взятых как бы крупным планом, чтобы сделать их более рельефными. Как было с историческими картинами Сурикова, работа над «Римским карнавалом», по-видимому, разворачивалась одновременно в двух направлениях, в рамках одного из которых обычно происходило уточнение живописно-пластической идеи будущего полотна и его пространственной композиции, тогда как другое было связано с отработкой характеристик персонажей в многочисленных этюдах фигур и ликов. Со временем изобразительный план картины сократился до минимума, хотя отчасти и вобрал в себя образ яркого многоцветия улицы, сосредоточившегося в изображении нарядного букета, брошенного на балкон: вероятнее всего, возобладал художнический интерес к яркому национальному типажу, выразительно оттененному броскими тонами карнавального костюма.

Выбор композиционного формата говорит о намерении предельно активизировать способность зрительского восприятия узнавать в кажущемся — реально существующее, взрывающее

[3] Русский художник за границей в сороковых годах. Семейные письма покойного Николая Александровича Рамазанова // Русский вестник. 1878. № 2. С. 698–699.

картинную плоскость феерическим взрывом карнавальных страстей, извергающихся вовне поистине с вулканической силой, увековеченной некогда Брюлловым в знаменитой картине. Однако художественная идея «Сцены из римского карнавала» формулируется совершенно иначе, чем у брюлловцев, у которых без труда обнаруживаются иконографические прототипы суриковской картины, к примеру — «Девушка на карнавале» Аполлона Мокрицкого (1840–1845, Таганрогский художественный музей) и более поздняя акварель «Итальянка в карнавальном костюме» Пимена Орлова из Третьяковской галереи. Их сопоставление обнаруживает отнюдь не только совершенно разный уровень одаренности или приверженность различным живописным системам, в случае Сурикова удивительным образом соединившей впечатления от современной французской живописи с опытом изучения картин великих колористов, Тициана, Веронезе и Веласкеса. Оно говорит о принципиальном различии в подходе к работе с моделью, которой здесь как будто бы предоставлена полная свобода самовыражения взамен рабски послушного следования условному канону однотипных пантомимических экспрессий, что было типичным для итальянских жанров последователей Брюллова, представлявших не страсти, но — как бы актерские этюды страстей.

Теперь художник словно самоустраняется, полностью отдавая инициативу модели, вольной по собственному выбору принимать определенные позы, выражения лица, которые им послушно фиксируются.

Опыт вдумчивого наблюдения за ними был отработан в серии этюдов молодых итальянок, выполненных в разной технике (помимо уже упомянутого произведения из ГТГ, назовем акварель «Неаполитанская девушка с цветами в волосах» из того же московского собрания и этюд 1884 года, местонахождение которого ныне неизвестно) [1, с. 270]. Художник показывает разных моделей, одетых в различные костюмы, и притом то на светлом, то на темном фоне. Однако он настойчиво пытается выявить в их облике нечто общее, родовое, обнаруживающееся в ярко-характерном национальном типаже, всякий раз размещая модель в одинаковой позе, с повторяющимся наклоном головы и направлением взгляда. Очень близкий композиционный формат дополнительно закрепляет зрительное впечатление *одной* героини, всякий раз в смене настроения как будто примеривающей различные личины, то грустные, то зажигательно-веселые, приметы которых фиксируются художником, настойчиво стремившимся к правдивой передаче душевного состояния. Ее достижение служит желанным итогом того «последовательного восхождения к образу» (Д.В. Сарабьянов) [10, с. 234], которое осуществлялось на стадии выполнения этюдов к большим полотнам, когда постепенно уточнялись живописно-пластическая и мимическая выразительность, эмоциональное звучание, колористический строй. Оттого картина 1884 года, обобщившая результаты напряженных творческих усилий в процессе выполнения этюдных штудий, так увлекает сложной правдой жизни, обнаруживающей себя в мгновенном и сильном душевном порыве.

Выводы

Так постепенно в глазах самого Сурикова уточнялась сущность творческого метода, который уже в следующем году принес блистательные результаты во время подготовительной работы к «Боярыне Морозовой», вызвав к жизни большое количество предельно выразительных психологических портретов ее персонажей, человеческая правда которых была верно отмечена его почитателями [2, с. 191]. Но и опыт выполнения многофигурной композиции на тему римского карнавала не остался невостребованным, впоследствии дав о себе знать в трактовке сцены на московской улице как своего рода праздничного действа, расцвеченного нарядными красками экзотически диковинной жизни, где призраки прошлого облеклись в осязаемо-телесную форму. Обрамление для нее на противолежащих планах картинного пространства составляло изображение предметного мира и далевой архитектурный пейзаж, приемы показа которых также были опробованы ранее в Италии. Опыт работы там сформировал необходимые творческие умения, подготовив Сурикова к труду над главным произведением его жизни, которое и явилось в итоге наиболее значительным результатом заграничного путешествия.

Список источников

1. Кеменов В.С. Историческая живопись Сурикова. 1870–1880-е годы. М.: Искусство, 1963. 546 с.
2. Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике / сост. и коммент. Н.А. и З.А. Радзимовских, С.Н. Гольдштейн. Л.: Искусство, 1977. 381 с.
3. Алленов М.М. Реминисценции венецианского колорита в русском искусстве // Пинакотека. 2003. № 16–17. С. 90–99.

4. Алленов М.М. Василий Суриков. М.: Слово, 1996. 96 с.
5. Давыдова О.С. Диалог на виражах. Василий Суриков и «модернизм»: коллизия взаимоотношений // Academia. 2021. № 3. С. 255–270. https://doi.org/10.37953/2079-0341-2021-3-1-255-270.
6. Сергеенко М.Е. Помпеи. М.-Л.: Издательство АН СССР, 1949. 316 с.
7. Волошин М. Суриков / публикация, вступительная статья и примечания В.Н. Петрова. Л.: Художник РСФСР, 1985. 224 с.
8. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись второй половины XIX века. Том 4, книга 2. М.: Красная площадь, 2006. 560 с.
9. Ковалевский П.М. Этюды путешественника. Италия. Швейцария. Путешественники и путешествие. СПб.: тип. В. Головина, 1864. 303 с.
10. Сарабьянов Д.В. История русского искусства второй половины XIX века. М.: Издательство МГУ, 1989. 320 с.

References

1. Kemenov, V.S. (1963) *Historical painting by Surikov. 1870–1880s*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
2. Radzimovskaya, N.A., Radzimovskaya, Z.A. and Goldstein, S.N. (eds.) (1977) Vasily Ivanovich Surikov. Letters. Memoirs about the artist. Leningrad: Iskusstvo. (In Russ.)
3. Allenov, M.M. (2003) 'Reminiscences of Venetian color in Russian art', *Pinakoteka = Pinakothek*, (16–17), pp. 90–99. (In Russ.)
4. Allenov, M.M. (1996) *Vasily Surikov*. Moscow: Slovo. (In Russ.)
5. Davydova, O.S. (2021) 'Dialogue on the turns. Vasily Surikov and modernism: relationship conflict', *Academia*, (3), pp. 255–270. doi:10.37953/2079-0341-2021-3-1-255-270. (In Russ.)
6. Sergeenko, M.E. (1949) *Pompeii*. Moscow, Leningrad: Academy of Sciences of the USSR. (In Russ.)
7. Voloshin, M. (1985) *Surikov*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
8. Anon. (2006) *State Tretyakov Gallery. Collection directory. Painting of the second half of the 19th century,* volume 4, book 2. Moscow: Red Square. (In Russ.)
9. Kovalevsky, P.M. (1864) *Traveller's sketches. Italy. Switzerland. Travelers and travel*. Saint Petersburg: V. Golovin PH. (In Russ.)
10. Sarabyanov, D.V. (1989) *History of Russian art of the second half of the 19th century*. Moscow: Moscow State University. (In Russ.)

Информация об авторах

Королёва Анастасия Юрьевна, кандидат искусствоведения, декан факультета искусствоведения, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва, Российская Федерация, korolevaanastasia@rambler.ru.

Яйленко Евгений Валерьевич, доктор искусствоведения, доцент факультета искусствоведения, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва, Российская Федерация, eiailenko@rambler.ru.

Information about the authors

Anastasia Yurievna Koroleva, Cand. Sc. (Art History), Dean of Faculty of Art History, Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, Russian Federation, korolevaanastasia@rambler.ru.

Evgeniy Valerievich Yaylenko, Full Dr. Sc. (Art History), Assistant Professor of Faculty of Art History, Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, Russian Federation, eiailenko@rambler.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 23.01.2023; принята к публикации 10.02.2023.

The article was received by the editorial board on 28 November 2022; approved after reviewing on 23 January 2023; accepted for publication on 10 February 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 86–95. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (1), pp. 86–95. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Краткое сообщение
УДК 75.021.34-035.675.2
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.01.007

Неизвестный рисунок В.И. Сурикова из фондов Красноярского краевого краеведческого музея

Куклинский Илья Владимирович [a]

[a] *Красноярский краевой краеведческий музей, Красноярск, Российская Федерация*
[a] *ikuk@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена неизвестному рисунку Василия Ивановича Сурикова, обнаруженному в коллекции Красноярского краевого краеведческого музея. Несколько лет назад на негативах с видами выставки «Уголок В.И. Сурикова» 1916 и 1924 годов удалось рассмотреть неизвестный ранее рисунок, информация о котором отсутствует в каталогах работ художника. В 2019 году утерянный рисунок великого русского живописца обнаружен в фондах Красноярского краевого краеведческого музея. Работа В.И. Сурикова была неправильно атрибутирована, находилась среди графических произведений красноярского художника Дмитрия Иннокентьевича Каратанова и именно под авторством последнего был записана в учетные книги музея.
Ключевые слова: рисунок, коллекция, выставка, атрибуция, каталог, Василий Суриков, Дмитрий Каратанов

Для цитирования: Куклинский И.В. Неизвестный рисунок В.И. Сурикова из фондов Красноярского краевого краеведческого музея // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 1 (28). С. 86–95. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.01.007. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/972

© Куклинский И.В., 2023

Short communications article

Unknown drawing by V.I. Surikov from the collection of the Krasnoyarsk Regional Museum of Local Lore

Ilya V. Kuklinsky [a]

[a] *Krasnoyarsk Regional Museum of Local Lore, Krasnoyarsk, Russian Federation*
[a] *ikuk@mail.ru*

Abstract. The article is devoted to an unknown drawing by Vasily Ivanovich Surikov, found in the collection of the Krasnoyarsk Regional Museum of Local Lore. A few years ago, it became possible to see a previously unknown drawing by Surikov on the negatives with views of the exhibition "The corner of V.I. Surikov" in 1916 and 1924. Information about this drawing was absent in the catalogues of the artist's works. In 2019, the location of the lost drawing was established. Lost drawing by V.I. Surikov was incorrectly attributed and was among the graphic works of the Krasnoyarsk artist Dmitry Innokentyevich Karatanov.
Keywords: drawing, collection, exhibition, attribution, catalog, Vasily Surikov, Dmitry Karatanov

For citation: Kuklinsky, I.V. (2023) 'Unknown drawing by V.I. Surikov from the collection of the Krasnoyarsk Regional Museum of Local Lore', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 86–95. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.01.007. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/972 (In Russ.)

В феврале 1916 года в г. Красноярске по инициативе Красноярского подотдела Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества (ВСОИРГО) и находящегося в его ведении Красноярского городского музея началась подготовка масштабной выставки «Старый Красноярск». В ней приняли участие члены Красноярского подотдела и сотрудники музея, в том числе: председатель Красноярского подотдела ВСОИРГО Николай Николаевич Козьмин, консерватор Красноярского городского музея Аркадий Яковлевич Тугаринов, основатель Передвижного педагогического музея Мария Васильевна Красноженова и другие. С одной стороны, выставка имела целью получить средства для организации нового отдела музея (отдела «Старый Красноярск»), а с другой — «произвести учет имеющихся на руках граждан города» исторических материалов и артефактов, собрать их и тем самым восстановить утраченную «картину городской жизни до времени проведения железной дороги» [1, с. 3]. В заметке, опубликованной в журнале «Сибирская школа», отмечалось: «Задача устроителей выставки — воскресить старину, быт Красноярска до проведения железной дороги, быт дореформенной Сибири»[1]. Экспонаты предоставили красноярские учреждения, в числе которых: городские музей, общественное и полицейское управления, губернское правление, духовная консистория, казачье волостное правление, Владимирский приют, переселенческое управление и другие. На призыв устроителей откликнулось и около 140 красноярцев, предоставивших для выставки «Старый Красноярск» предметы из личных коллекций [2, с. 16–21].

В марте 1916 года устроители, узнав о смерти в Москве своего земляка — великого художника Василия Ивановича Сурикова, решили почтить его память и организовать на выставке «Старый Красноярск» небольшую мемориальную экспозицию, названную «Уголок В.И. Сурикова»[2]. Накануне

[1] И. Г. Выставка «Старого Красноярска» // Сибирская школа [журнал]. 1916. № 5 (май-июнь). С. 124.

[2] Красноярский краевой краеведческий музей, КККМ о/ф 11086/19. Письмо на имя Енисейского губернатора за подписью председателя Красноярского подотдела ВСОИРГО Н.Н. Козьмина. В письме говорится о желании почитателей «почтить его [Сурикова] память, а отчасти и привлечь внимание к его личности устройством выставки имеющихся в Красноярске его произведений».

1. **Уголок В.И. Сурикова на выставке «Старый Красноярск».** 1916. Стеклянный негатив. 13 х 18. Красноярский краевой краеведческий музей, КККМ о/ф 10426/407

открытия газета «Сибирская мысль» писала, что на выставку поступило уже около двух тысяч экспонатов, среди которых «особое внимание привлекут рисунки и наброски недавно скончавшегося художника красноярца В.И. Сурикова. Среди них портрет губернатора Замятнина, быть может, тот, который, по преданию, сыграл решающую роль в жизни покойного. Изящна головка девушки. Быть может, это, крошечное пока, собрание ляжет в основание галереи имени знаменитого красноярца»[3].

Выставка «Старый Красноярск» проходила на пасхальной неделе с 11 по 27 апреля 1916 года и пользовалась успехом у публики. В здании Епархиального женского училища экспозиция заняла четыре больших класса и зал. О значимости этого события для города Красноярска говорит тот факт, что на открытии присутствовали лично губернатор Енисейской губернии Я.Г. Гололобов, вице-губернатор Л.П. Римский-Корсаков, начальник управления земледелия и государственных имуществ С.Н. Велецкий[4].

В напечатанном отдельной брошюрой обзоре предметов, поступивших на выставку «Старый Красноярск», указано, что в мемориальной экспозиции «Уголок В.И. Сурикова» представлены следующие предметы: автопортрет В.И. Сурикова и портреты его семьи (5 шт.), репродукции с его картин с автографом (4 шт.), акварели и рисунки В.И. Сурикова (13 шт.), принадлежавшие художнику вещи (4 шт.) [2, с. 24]. В обзоре также указывалось, что к моменту составления брошюры экспонаты на выставку продолжали поступать. В частности, мы можем отметить, что в обзоре не указана присутствовавшая в экспозиции картина «Милосердный самарянин».

В инвентарной книге художественного отдела Музея Приенисейского края записано, что в 1916 году в дар этому учреждению передано 11 произведений В.И. Сурикова[5]. Дарителями были частные владельцы работ художника, предоставившие их для выставки «Старый Красноярск». Однако в фонды музея попали не все произведения, продемонстрированные в экспозиции. В музей

[3] Выставка «Старого Красноярска» // Сибирская мысль [газета]. 1916. № 56 (3 апреля). С. 4.
[4] Сибирская мысль [газета]. 1916. № 61 (14 апреля). С. 4.
[5] Инвентарь художественного отдела Музея Приенисейского края [с первых поступлений до 1936 г.]. С. 2.

2. **Увеличенный фрагмент. Уголок В.И. Сурикова на выставке «Старый Красноярск».** 1916. Стеклянный негатив. 13 x 18. Красноярский краевой краеведческий музей, КККМ о/ф 10426/407

поступило три работы художника от дочери знаменитого красноярского купца и золотопромышленника Петра Ивановича Кузнецова — Елизаветы Петровны Пассек, семь работ — от брата художника Александра Ивановича Сурикова и одна работа от красноярки Марии Николаевны Спиридоновой (вероятно, родственницы Ф.Ф. Спиридонова). Данные о дарителях также подтверждаются записями в так называемом дневнике музея за 1915–1919 годы [3, л. 7об и л. 10об].

Благодаря тому, что в фондах Красноярского краевого краеведческого музея сохранились негативы с видами музейных выставок, в том числе негатив КККМ о/ф 10426/407, на котором представлен «Уголок В.И. Сурикова» на выставке «Старый Красноярск» (рис. 1), удалось провести сверку: сопоставить произведения художника, размещенные на выставке «Старый Красноярск», с перечнем работ, поступивших в 1916 году и записанных в инвентарную книгу музея.

Всего на негативе с «Уголком В.И. Сурикова» представлено 16 работ художника:

1) «Милосердный самарянин» (1874), масло. К моменту проведения выставки произведение уже находилось в коллекции Красноярского городского музея. «Милосердный самарянин» составил ядро экспозиции «Уголок В.И. Сурикова» — вокруг него были размещены другие работы художника, а также репродукции с его картин «Утро стрелецкой казни» и «Боярыня Морозова». Номер в Госкаталоге: 35719191;

2) «Енисейский губернатор Замятнин» (1868?), акварель. К моменту проведения выставки произведение предположительно уже находилось в коллекции Красноярского городского музея, источник поступления неизвестен. Номер в Госкаталоге: 15634439;

3) «В горах по р. Немиру (Минусинский уезд)» (1892), этюд маслом, предоставлен Е.П. Пассек. Номер в Госкаталоге: 4014835;

4) «Дама под зонтиком» (1874), акварель — от Е.П. Пассек. Номер в Госкаталоге: 4440522;

5) «Эскиз девушки» [она же «Девушка-украинка (малороссиянка)»] (1874), акварель — от Е.П. Пассек. Номер в Госкаталоге: 4440513;

6) «Портрет Фёдора Фёдоровича Спиридонова [в профиль]» (1890-е), карандаш — от М.Н. Спиридоновой. Номер в Госкаталоге: 15634421;

7) «Портрет хорунжего Марка Васильевича Сурикова, дяди художника» (1870-е), акварель —

от А.И. Сурикова. Номер в Госкаталоге: 4440528;

8) «Портрет атамана Александра Степановича Сурикова» (1860-е), акварель — от А.И. Сурикова. Номер в Госкаталоге: 4440527;

9) «Конь А.И. Сурикова» (1900-е), масло, от А.И. Сурикова. Номер в Госкаталоге: 4014831;

10) «Собака А.И. Сурикова» (1900-е), масло, от А.И. Сурикова. Номер в Госкаталоге: 4014832;

11) «Головка спящей девушки» [портрет жены художника Е.А. Суриковой] (1880-е), акварель — от А.И. Сурикова. Номер в Госкаталоге: 4440524;

12) «Набросок» (1890–1900-е), карандаш — от А.И. Сурикова. Номер в Госкаталоге: 10666001;

13) «Автопортрет» (1889), масло — от А.И. Сурикова. Номер в Госкаталоге: 11717519;

14) «Портрет матери» (1894), масло — от А.И. Сурикова. Номер в Госкаталоге: 11717524;

15) «Портрет сестры Екатерины Ивановны Виноградовой» (1914), масло — от А.И. Сурикова. Номер в Госкаталоге: 4015009;

16) «Портрет Фёдора Фёдоровича Спиридонова» (1892), карандаш — от М.Н. Спиридоновой. Номер в Госкаталоге: 15634427.

Из представленных на негативе произведений художника в фонды Красноярского городского музея в том же году передано одиннадцать: по списку с № 3 по № 12, а также от А.И. Сурикова поступил карандашный рисунок под названием «Дед Сурикова», но о каком произведении идет речь, в настоящее время установить невозможно — на негативе с выставки «Старый Красноярск» его нет, и его местонахождение не установлено. Остальные произведения с этой выставки (по списку № 13–15) поступили в фонды музея в 1926 году, а второй карандашный портрет Ф.Ф. Спиридонова (№ 16) — еще позднее.

На негативе с «Уголком В.И. Сурикова» на выставке «Старый Красноярск» рядом с картиной «Милосердный самарянин» можно заметить небольшой карандашный набросок в раме (рис. 2). Очевидно, что именно это произведение записано в инвентарь художественного отдела музея под названием «Набросок» (рис. 3). Рисунок поступил от брата художника А.И. Сурикова. На рисунке представлена легкая четырехколесная повозка, разновидность дрожек, вероятно, это одноконная линейка (рис. 4). Далее будем называть работу именно так — «Одноконная линейка».

Подобные одноконные линейки были распространенным общественным транспортом в городах Российской империи на рубеже XIX–XX веков. У повозки передние колеса меньше задних, для защиты от дорожной грязи установлены крылья. Женщина в платке и с корзиной в руке сидит спиной к зрителю и боком по ходу движения. Правит повозкой бородатый старик, он изображен в профиль, на голове картуз. Причем сидит возница на пассажирском месте, а не на месте кучера. Очевидно, что художник сделал рисунок на скорую руку, пытаясь зафиксировать момент управления быстро движущейся повозкой. Особое внимание автор уделил фигуре и лицу возницы: он немного привстал, сильно наклонился вперед, руки напряженно держат вожжи и управляют лошадью. У возницы предельно сосредоточенное выражение лица, кажется, в его глазах есть даже страх, что он потеряет управление. Работа «Одноконная линейка» имеет неровные края, вероятно, первоначально набросок находился в одном из походных альбомов художника, а потом был оттуда вырван или вырезан. Лист бумаги, на котором выполнен рисунок,— в ветхом состоянии, имеет множественные и обширные загрязнения (разводы), вызванные, вероятно, попаданием воды или других жидкостей. Наиболее значительные загрязнения имеет правая часть рисунка, где изображена голова лошади. В связи с тем, что в 1916–1920-е годы рисунок был оформлен в паспарту и экспонировался вблизи окон, за это время центральная часть значительно пострадала (выгорела) от солнечного света, оказывающего губительное воздействие на графические произведения. Края, спрятанные под паспарту, не так сильно выгорели и имеют более светлый тон. Кроме того, рисунок имеет линию сгиба, которая проходит между возницей и женщиной, сидящей на повозке. Причем этот сгиб присутствует уже и на негативе 1916 года, а значит, мог быть сделан самим художником или его братом А.И. Суриковым, у которого хранился этот рисунок.

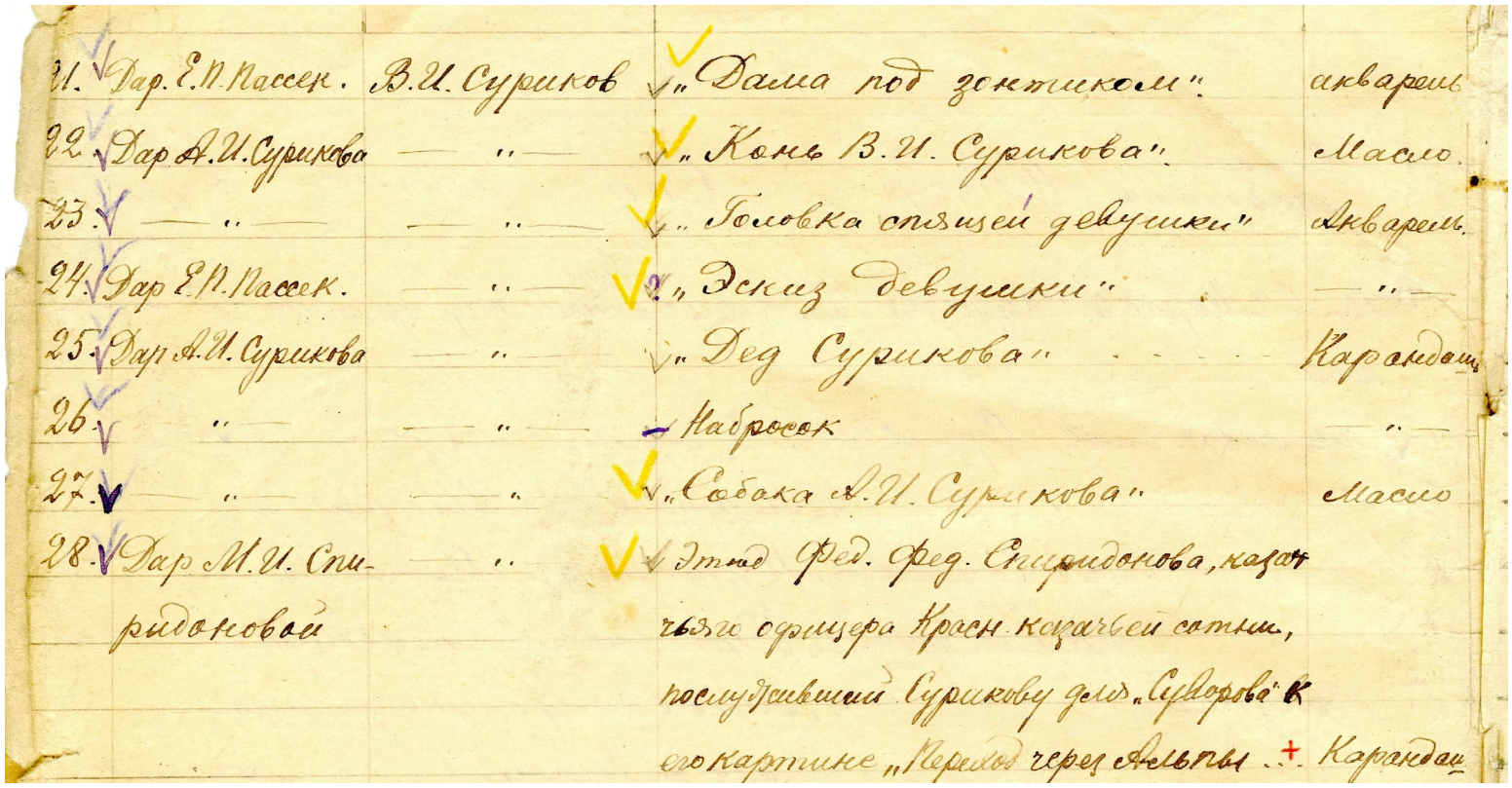
После окончания работы выставки «Старый Красноярск» помимо произведений В.И. Сурикова Красноярскому городскому музею были подарены и многие другие экспонаты. Таким образом, организацией выставки ее устроители не только вызвали живой интерес публики к наследию города Красноярска в целом и творчеству В.И. Сурикова в частности, но также смогли пополнить фонды единственного на тот момент городского музея. В письме Н.Н. Козьмина, опубликованном в газете «Сибирская мысль»[6], указывалось, что после выставки музею было пожертвовано 396 предметов. Автор привел полный список дарителей с указанием количества предметов, поступивших от каждого из них, например, Е.П. Пассек — 68 предметов, М.Н. Спиридонова — 44, А.И. Суриков — 15. «Некоторые пожертвования имеют большую историческую ценность. А пожертвование А.И. Сурикова имеет и исключительную ценность. Это произведения его знаменитого брата; они как бы кладут начало будущей картинной галереи»[7].

[6] Козьмин Н.Н. Письмо в редакцию // Сибирская мысль [газета]. 1916. № 8 (24 мая). С. 3.

[7] Там же.

3. **Инвентарь художественного отдела Музея Приенисейского края** [с первых поступлений до 1936 г.]. Красноярский краевой краеведческий музей

4. **В.И. Суриков. [Набросок] Одноконная линейка.** 1890–1900-е. Бумага, карандаш. 20,8 x 26. Красноярский краевой краеведческий музей, КККМ о/ф 10100/293



21. Дар. Е.П. Пассек. — В.И. Суриков — „Дама под зонтиком". — акварель
22. Дар А.И. Сурикова — „ — „Конь В.И. Сурикова". — Масло.
23. — „ — „ — „Головка спящей девушки" — Акварель.
24. Дар Е.П. Пассек. — „ — „Эскиз девушки" — „
25. Дар А.И. Сурикова — „ — „Дед Сурикова" — Карандаш
26. — „ — „ — Набросок — „
27. — „ — „ — „Собака А.И. Сурикова" — Масло
28. Дар М.И. Спиридоновой — „ — Этюд Фед. Фед. Спиридонова, казака сотни офицера Красн. Казачей сотни, послужившего Сурикову для „Суворова" к его картине „Переход через Альпы". + Карандаш

5. **А.В. Кудрявцев. Группа музейных сотрудников с учеными Г.С. Виноградовым и Д.Т. Яновичем на фоне выставки «Уголок В.И. Сурикова».** 1924. Стеклянный негатив. 13 х 18. Красноярский краевой краеведческий музей, КККМ о/ф 10426/167

Также Н.Н. Козьмин выразил глубокую благодарность всем жертвователям и уверенность, что при «столь просвещенном внимании и участии граждан мы создадим и областной научный музей, и картинную галерею имени В.И. Сурикова»[8]. Таким образом, можно зафиксировать, что именно после выставки «Старый Красноярск» карандашный набросок «Одноконная линейка» попал в музей в числе других работ художника и его личных вещей. Рисунок присутствует на стеклянном негативе с видом экспозиции «Уголок В.И. Сурикова» на выставке «Старый Красноярск», и факт его поступления зафиксирован в инвентарной книге музея.

Следующим документальным свидетельством нахождения рисунка в музейной коллекции является стеклянный негатив КККМ о/ф 10426/167, на котором представлена группа музейных сотрудников с учеными Г.С. Виноградовым и Д.Т. Яновичем на фоне выставки «Уголок В.И. Сурикова». Негатив датируется 1924 годом. В самом центре можно видеть карандашный набросок «Одноконная линейка» (рис. 5).

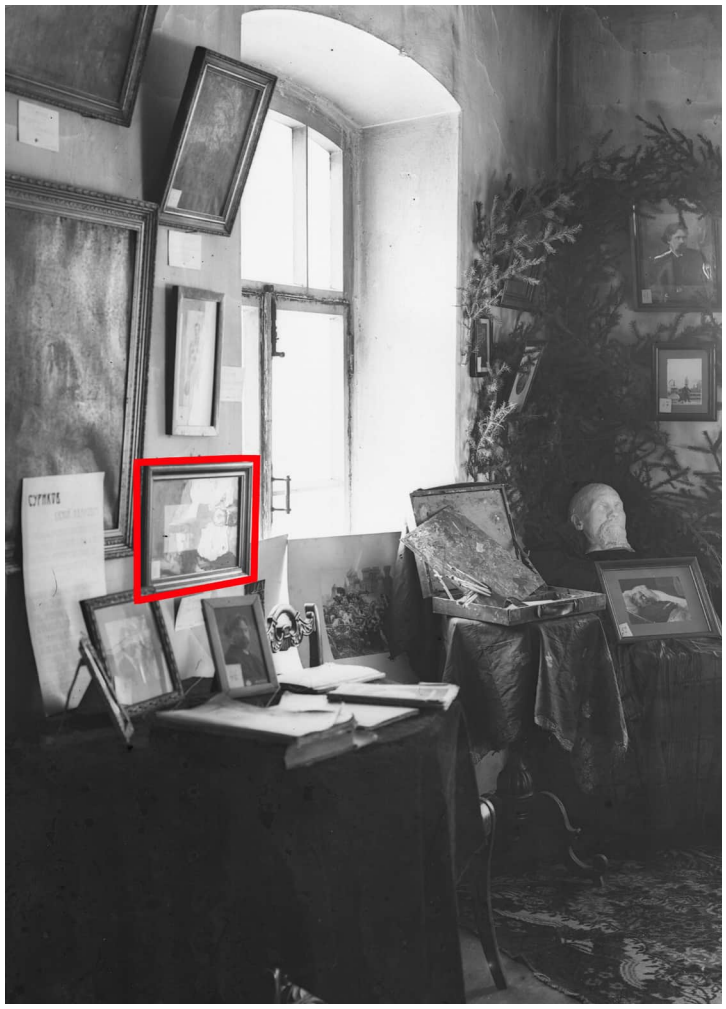
Согласно музейному отчету, в 1922 году была организована художественная выставка, на которой экспонировались произведения как чистого, так и прикладного искусства. Впервые в постоянной экспозиции музея хоть и временно, но «был выделен уголок Сурикова», в котором «помимо оригинальных работ разместились предметы, принадлежавшие художнику, из обстановки его дома в Красноярске». Всего было представлено 87 предметов, связанных с именем великого живописца, и 37 его оригинальных работ [4, с. 6]. Очевидно, что эта выставка в некотором смысле копировала экспозицию «Старый Красноярск» 1916 года, однако уголок, посвященный В.И. Сурикову, в этот раз был представлен масштабнее. Негатив КККМ о/ф 10426/167 как раз фиксирует часть нового «Уголка В.И. Сурикова», теперь уже в музейной экспозиции. Следует напомнить, что выставка «Старый Красноярск» 1916 года проходила не в стенах музея, а в здании Епархиального училища.

В 1926 году, к десятилетию со дня смерти Василия Ивановича, в музее в течение двух месяцев

[8] Там же.

6. **Уголок В.И. Сурикова.** [1926]. Стеклянный негатив. 13 х 18. Красноярский краевой краеведческий музей, КККМ НЕГ 5163

7. **Машинописный каталог отдела искусств и художественной старины имени В.И. Сурикова. Уголок В.И. Сурикова.** Красноярский краевой краеведческий музей



КАТАЛОГ

отдела искусства и художественной старины имени В.И.Сурикова.

УГОЛОК В.И.Сурикова

ОРИГИНАЛЬНЫЕ РАБОТЫ В.И.СУРИКОВА.

I. Милосердный самарянин 1874г. Масло
2.В горах по р.Немиру Минусинского у.Этюд,масло
3.Енис.губернатор Замятин.С фотографии,акварель,ра ниля работа.
4.Марко Вас.Суриков,дед художника.Карандаш
5.Вас.Степ.Суриков.Карандаш.
6.Дама под зонтиком.Акварель
7.Конь А.И.Сурикова.Масло
8.Головка спящей девушки.Акварель
9.Эскиз малороссиянки.Акварель
I0.Дед В.И.Сурикова.Карандаш
II.Набросок карандашем.
I2.Собака.Масло
I3.Ф.Ф.Спиридонов.б.Офицер Красн.Казачьей сотни,слу живший художнику типом для Суворова в картине"Пе реход через Альпы".Карандаш

проходила выставка, посвященная художнику, организованная на базе экспозиции «Уголок В.И. Сурикова». Сохранился негатив КККМ НЕГ 5163, на котором, очевидно, и представлен фрагмент этой выставки 1926 года[9]. На негативе можно видеть карандашный набросок «Одноконная линейка» (рис. 6). Важно, что устроители выставки пронумеровали все экспонаты и рисунок «Одноконная линейка» получил № 11. При внимательном рассмотрении негатива видно, что этот номер написан на квадратной карточке и помещен в нижний левый угол рамки рисунка. К счастью, сохранился каталог отдела искусства и художественной старины музея, где в разделе «Уголок В.И. Сурикова» этот рисунок как раз записан под № 11 и имеет название «Набросок карандашом» (рис. 7). Таким образом, мы получили еще одно подтверждение, что означенный рисунок относился к наследию художника и был известен музейным сотрудникам 1920-х годов. Однако позже он не публиковался в книгах, альбомах и каталогах, посвященных жизни и творчеству В.И. Сурикова. К примеру, его нет в каталогах, изданных Государственной Третьяковской галереей [5], Государственным Русским музеем [6], в каталоге красноярских музеев, хранящих произведения художника [7], и в масштабном труде Владимира Семёновича Кеменова [8].

После выставки «Старый Красноярск» произведения В.И. Сурикова еще не раз поступали в фонды Красноярского городского музея (в 1920-е — Музей Приенисейского края, позднее — Красноярский краевой краеведческий музей). Однако в послевоенные годы огромное суриковское собрание краеведческого музея начало рассредоточиваться между другими музеями города. В 1948 году к столетию со дня рождения художника был открыт дом-музей В.И. Сурикова, ядро коллекции которого составили 24 живописные и графические работы мастера, а также его личные вещи, переданные из Красноярского краевого краеведческого музея. В основу фондов открытой в 1958 году Красноярской краевой художественной галереи опять же легли художественные коллекции краевого музея, включая 63 работы В.И. Сурикова. В 1949 году в музее началась переинвентаризация собраний, и, вероятно, именно тогда карандашный набросок «Одноконная линейка» каким-то образом выпал из коллекции работ В.И. Сурикова, т.к. не имел авторской

[9] К сожалению, в инвентарной книге этот негатив имеет неверную датировку.

подписи. В 1995 году во время очередной переинвентаризации коллекции графики из старых музейных поступлений 800 графических работ разных авторов получили новые номера. Карандашному наброску В.И. Сурикова был присвоен инвентарный номер КККМ о/ф 10100/293, рисунок получил название «Бричка», а его автором был указан Д.И. Каратанов. К сожалению, в неправильно атрибутированном виде рисунок В.И. Сурикова попал и в базу данных Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации (goskatalog.ru), его номер: 10666001.

Только в 2019 году, имея сведения, о том, что обнаруженный на стеклянных негативах суриковский набросок «Одноконная линейка» отсутствует в коллекциях красноярских музеев, его удалось случайным образом обнаружить среди графических работ художника Д.И. Каратанова. Для подтверждения подлинности наброска его сканированное изображение было отправлено сотрудникам Государственной Третьяковской галереи. Заведующая отделом графики XVIII — начала XX века ГТГ Ирина Викторовна Шуманова подтвердила подлинность и отнесла набросок к позднему периоду творчества художника. В 2019 году в Красноярском краевом краеведческом музее была организована мини-выставка «Неизвестный Суриков», на которой вновь обретенный суриковский набросок «Одноконная линейка» впервые представлен широкой публике.

В настоящее время в фондах Красноярского краевого краеведческого музея хранится 17 живописных и графических работ В.И. Сурикова, в том числе шесть работ, которые экспонировались на выставке «Старый Красноярск»,— «Автопортрет» (1889), «Портрет матери» (1894), «Енисейский губернатор Замятнин» (1868?), «Портрет Ф.Ф. Спиридонова [в профиль]» (1890-е), «Портрет Ф.Ф. Спиридонова» (1892) и «Набросок (Одноконная линейка)» (1890–1900-е).

Благодаря совершенно неожиданному приобретению неизвестного ранее произведения Василия Ивановича Сурикова мы еще раз убедились в том, что музейные коллекции неисчерпаемы и таят в себе много загадок. К примеру, неопределенной остается судьба карандашного рисунка «Дед Сурикова», записанного в инвентарную книгу музея в 1916 году. Также существует еще минимум две ранее неизвестные небольшие графические работы художника, о которых мы знаем только по пересъемке на стеклянный негатив, а их местонахождение, к сожалению, пока не установлено. Исследование наследия В.И. Сурикова в Красноярском краевом краеведческом музее продолжается, и, возможно, мы сможем обнаружить ранее неатрибутированные или неправильно атрибутированные работы художника.

Список источников

1. Отчет Красноярского музея за 1914–1919 гг. // Научный архив Красноярского краевого краеведческого музея. КККМ № 1598. Оп. 1. Д. 355.
2. Выставка «Старый Красноярск». Историческая справка. Обзор предметов. Красноярск: Типография «Н.Г. Титовский и Ко», 1916.
3. Дневник музея 1915–1919 гг. и записи поступлений в фонды музея 1915–1920 гг. // Научный архив Красноярского краевого краеведческого музея. Оп. 1. Д. 354.
4. Отчет по Музею Приенисейского края за 1922 год // Научный архив Красноярского краевого краеведческого музея. Оп. 1. Д. 359.
5. Суриков в Третьяковской галерее / сост. С.Н. Гольдштейн, А.М. Лесюк; под ред. А.И. Замошкина. М.: Издательство Государственной Третьяковской галереи, 1950. 328 с.
6. Василий Суриков в Русском музее / автор.-сост. И. Шувалова, Е. Гаврилова. СПб.: Государственный Русский музей; Palace Editions, 1998. 128 с.
7. Василий Иванович Суриков. Коллекция красноярских музеев / авт.-сост. А.А. Абисова, Е.Ю. Безызвестных. Красноярск: Сибирский издательский дом «Суриков», 2002. 223 с.
8. Кеменов В.С. В.И. Суриков: историческая живопись, 1870–1890. М.: Искусство, 1987. 567 с.

References
1. Anon. (no date) 'Report of the Krasnoyarsk Museum for 1914–1919', in *Scientific archive of the Krasnoyarsk Regional Museum of Local Lore,* coll. 1598, aids 1, fol. 355. (In Russ.)
2. *Exhibition "Old Krasnoyarsk". Historical reference. Overview of items* (1916). Krasnoyarsk: N.G. Titovsky & Co. (In Russ.)
3. Anon. (no date) 'Museum diary 1915–1919 and records of receipts to the museum funds 1915–1920', in *Scientific archive of the Krasnoyarsk Regional Museum of Local Lore*, aids 1, fol. 354. (In Russ.)
4. Anon. (no date) 'Report on the Museum of the Yenisei Territory for 1922', in *Scientific Archive of the Krasnoyarsk Regional Museum of Local Lore*, aids 1, fol. 359. (In Russ.)
5. Goldstein, S.N. (comp.), Lesyuk, A.M. (comp.), Zamoshkin, A.I. (ed.) (1950) *Surikov in the Tretyakov Gallery.* Moscow: State Tretyakov Gallery. (In Russ.)
6. Shuvalova, I. and Gavrilova, E. (comps.) (1998) *Vasily Surikov in the Russian Museum.* Saint Petersburg: State Russian Museum; Palace Editions. (In Russ.)
7. Abisova, A.A. and Bezyzvestnykh, E.Yu. (comps.) (2002) *Vasily Ivanovich Surikov. Collection of Krasnoyarsk museums*. Krasnoyarsk: Siberian publishing house "Surikov". (In Russ.)
8. Kemenov, V.S. (1987) *V.I. Surikov: historical painting of the 1870s – 1880s*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)

Информация об авторе
Куклинский Илья Владимирович, заместитель директора по экспозиционно-выставочной работе и маркетингу, Красноярский краевой краеведческий музей, Красноярск, Российская Федерация, ikuk@mail.ru.

Information about the author
Ilya Vladimirovich Kuklinsky, Deputy Director for exposition and exhibition work and management, Krasnoyarsk Regional Museum of Local Lore, Krasnoyarsk, Russian Federation, ikuk@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 04.10.2022; одобрена после рецензирования 21.02.2023; принята к публикации 27.02.2023.
The article was received by the editorial board on 04 October 2022; approved after reviewing on 21 February 2023; accepted for publication on 27 February 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 96–109. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (1), pp. 96–109. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.072+069.538(571.51)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.01.008

Работа над каталогом коллекции произведений В.И. Сурикова в собрании Красноярского художественного музея

Резвых Татьяна Алексеевна [a]

[a] *Красноярск, Российская Федерация*
[a] *Tatyanarezvikh@yandex.ru*

Аннотация. Статья представляет результаты исследовательской работы по составлению и подготовке к публикации каталога произведений В.И. Сурикова в Красноярском художественном музее. Указаны существенные отличия нового справочного издания от уже имеющихся каталогов этой коллекции. Исследование включало изучение истории формирования коллекции, истории создания и бытования произведений, ее составляющих, вопросы атрибуции и датировки. Данный каталог вводит в научный оборот значительный ряд обновленных и ранее неизвестных сведений о работах В.И. Сурикова. Статья представляет примеры атрибуции и датировки академических рисунков Сурикова, портретов, пейзажей, этюдов к его историческим полотнам, а также историю создания и анализ графических эскизов композиции неосуществленной картины В.И. Сурикова «Княгиня Ольга встречает тело Игоря» из собрания Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова.
Ключевые слова: В.И. Суриков, коллекция, каталог, Красноярский художественный музей, атрибуция, датировка, этюд, эскиз

Для цитирования: Резвых Т.А. Работа над каталогом коллекции произведений В.И. Сурикова в собрании Красноярского художественного музея // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 1 (28). С. 96–109. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.01.008.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/979

Материалы исследования были представлены в докладе на Всероссийской научно-практической конференции «Суриковские чтения – 2023» (январь 2023 г., Красноярск).

© Резвых Т.А., 2023

Original article

Development of a catalog of works by V.I. Surikov in the collection of the Krasnoyarsk Art Museum

Tatyana A. Rezvikh [a]

[a] *Krasnoyarsk, Russian Federation*
[a] *Tatyanarezvikh@yandex.ru*

Abstract. The article presents the results of research work on the development of the catalogue of artworks by V.I. Surikov in the Krasnoyarsk Art Museum. Here are the significant differences between the new reference edition and the existing, previously published catalogues of this collection. The study included the study of the history of the formation of the collection, the history of the creation and existence of works, its components, issues of attribution and dating, artistic analysis. This catalogue introduces into scientific circulation a significant number of updated and previously unknown information about the works of V.I. Surikov. The article presents examples of attribution and dating of Surikov's academic drawings, portraits, landscapes, sketches for his historical canvases, and also the history of composition and analysis of graphic sketches of the unrealized painting "Princess Olga meets Igor's body" from the collection of the Krasnoyarsk Art Museum.

Keywords: V.I. Surikov, collection, catalogue, Krasnoyarsk Art Museum, attribution, dating, etude, sketch

For citation: Rezvikh, T.A. (2023) 'Development of a catalog of works by V.I. Surikov in the collection of the Krasnoyarsk Art Museum', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 96–109. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.01.008. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/979 (In Russ.)

Отличительные особенности нового каталога коллекции произведений В.И. Сурикова в собрании Красноярского художественного музея

Работа над каталогом коллекции произведений В.И. Сурикова в собрании Красноярского художественного музея — составная часть подготовки сводного каталога его произведений в музеях Российской Федерации, ближнего и дальнего зарубежья, в частных собраниях.

Это справочное издание суриковской коллекции в Красноярском художественном музее — не первое: существует каталог, составленный Т.М. Ломановой (1982) [1], каталог русской коллекции музея А.А. Абисовой (1983) [2], в который составной частью вошли произведения В.И. Сурикова, и сводный каталог суриковских собраний в красноярских музеях (2002, авторы-составители А.А. Абисова, Е.Ю. Безызвестных) [3].

Отличие этого, готовящегося к изданию, каталога от предыдущих состоит в том, что в процессе работы над ним значительный ряд произведений был атрибутирован или переатрибутирован, часть работ — датирована, в некоторых случаях уточнены старые датировки. Такого рода изменения коснулись более половины работ — 50 из 78. Все без исключения каталожные единицы стали обеспечены максимально полной имеющейся на данный момент информацией — в собственно каталоге и во вступительной статье. Авторские надписи приведены в соответствие с авторской орфографией. В ряде случаев сделаны уточнения техники исполнения графических работ. Приведены имеющиеся варианты названий работ в каталогах и других изданиях прошлых лет. Приведен перечень выставок, на которых экспонировалось каждое произведение, начиная с прижизненных выставок художника. Произведения рассматриваются не локально, а в контексте всего творчества В.И. Сурикова и, при необходимости, в связи с произведениями других мастеров русского и зарубежного искусства.

В историю формирования и бытования коллекции включена также история ее реставрации, составляющая одну из драматичных и в то же время интересных ее страниц. Приложения к каталогу — краткая летопись жизни В.И. Сурикова и подробный указатель имен, встречающихся в каталоге. Периодически результаты этапов работы над каталогом публиковались в музейных изданиях — сборниках конференции «Суриковские чтения», буклетах, посвященных творчеству В.И. Сурикова. Частично и с некоторыми неточностями этот труд вошел в изданный в 2022 году сводный каталог суриковских собраний трех красноярских музеев: Красноярского краевого краеведческого музея, Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова и Музея-усадьбы В.И. Сурикова.

Атрибуция и датировка произведений

Атрибуционная работа с коллекцией автором статьи не предполагалась и началась случайно. Один из крымских пейзажей Сурикова поступил, первоначально экспонировался и был опубликован в каталоге 2002 года под названием «Байдарские ворота» (холст, масло, 26,3 х 32,1) в соответствии с надписью на обороте, сделанной, по-видимому, дочерью художника, Ольгой Васильевной Кончаловской. Однако изображение пятиглавого храма на фоне гор и моря вызвало сомнения в правильности названия, и сначала литература, а затем и переписка с музеями Севастополя и Ялты помогли понять, что словами «Байдарские ворота» обобщенно, широко обозначена местность — район Байдарских ворот, архитектурного сооружения, рядом с которыми находился художник, работая над этюдом стоящего далеко внизу храма на фоне моря. В результате было предложено и затем утверждено экспертной фондово-закупочной комиссией новое название: «Крым. Пейзаж с форосской церковью Воскресения Христова» (рис. 1). Этюд не имел датировки, и была предложена дата 1907–1908 годы — время первых поездок Сурикова в Крым. Это один из наиболее замечательных видов Крыма — храм, стоящий на краю скалы и один из первых по пути от Севастополя, куда прибывал пассажирский поезд. Своими невероятными просторами он настолько соответствовал духу Сурикова, что художник не мог пройти мимо и отложить его «на потом» — на, допустим, 1910-е годы.

После атрибуции этого пейзажа возник вопрос, насколько точны привычные, устоявшиеся сведения о других работах из состава коллекции. И постепенно, одновременно с другой работой делались разного рода открытия и уточнения — с опорой на собрания других музеев, на каталоги выставок начиная с прижизненных В.И. Сурикова, на литературные, исторические, архивные источники. Далее кратко приводится еще несколько примеров атрибуций и датировок.

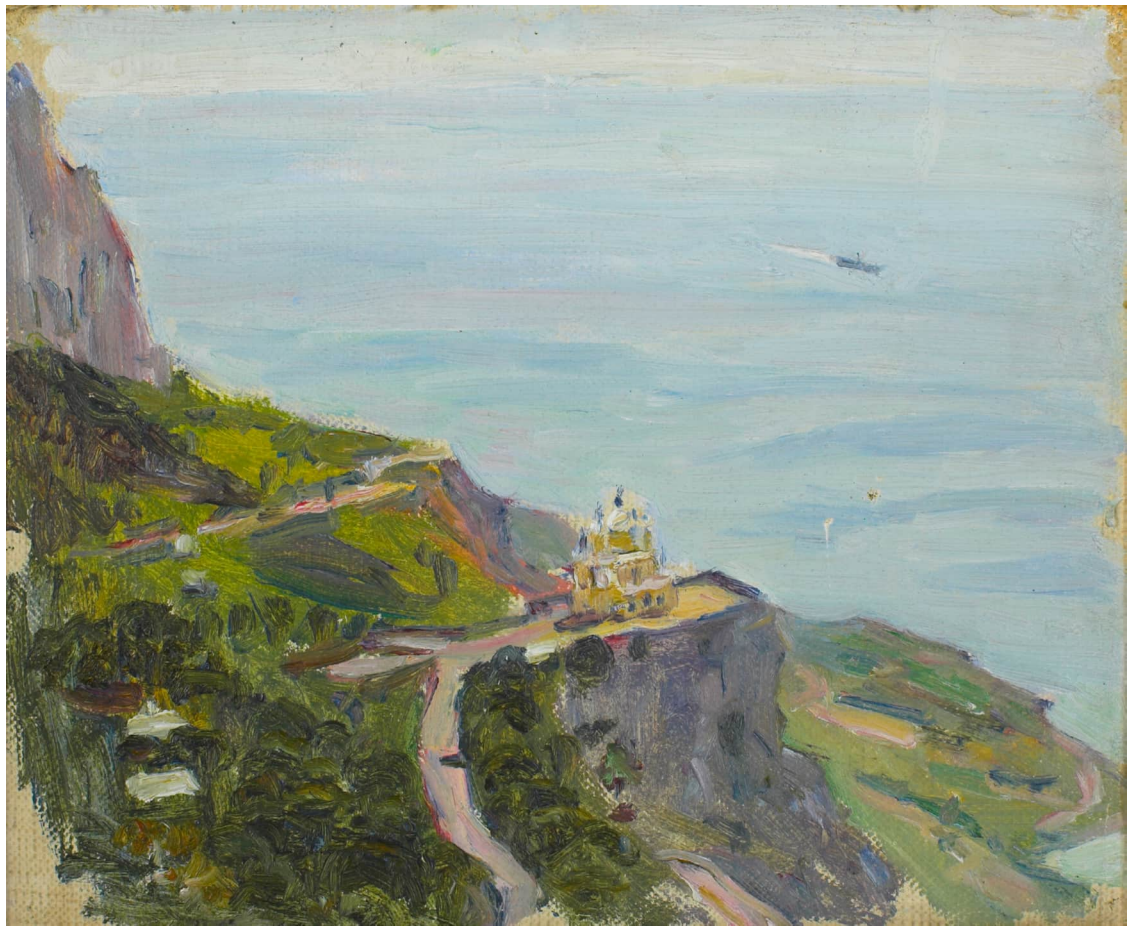
Приобретенная у наследников художника работа значилась как «Женский портрет» (холст, масло, 36,7 х 33,9), датированный 1880-ми годами. Но, по словам Михаила Петровича Кончаловского, на портрете изображена няня дочерей Сурикова. Семейное предание из уст наследника художника позволило определиться с новым названием портрета. Эта же информация помогла уточнить датировку, привязав ее к возрасту детей, родившихся в 1878 и 1880 годах. В итоге работа получила наименование «Портрет няни дочерей художника» (рис. 2) с датой 1878–1880-е годы.

Попытка узнать, правда, безуспешная, кто же из Третьяковых изображен на женском портрете, поступившем из Музея-усадьбы В.И. Сурикова по обмену на портрет сестры художника Екатерины, предпринималась еще в 1950-е годы первым директором этого музея (тогда — Дом-музей В.И. Сурикова) М. Барановым. Он обратился в Третьяковскую галерею к С.Н. Гольдштейн с просьбой рассказать что-либо о Третьяковой. В ответном письме Софья Ноевна написала, что на портрете изображена внучка Сергея Михайловича Третьякова, внучатая племянница Павла Михайловича Третьякова — Александра Николаевна Шевалдышева, но ничего больше к сказанному она добавить не может и обещает написать, если что-то ей вдруг станет известно[1]. Однако писем больше не последовало. В Художественном музее произведение было записано в книгу поступлений как «Портрет Третьяковой». В упоминавшихся каталогах 1982 и 1983 годов к этому названию добавилась дата: «1887 (?)», а в каталоге 2002 года появились инициалы «А. Н.» и новая дата: «1900-е (?)».

В процессе работы над каталогом из Государственного архива Костромской области, а затем из Костромского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника были получены подробные биографические сведения об Александре Николаевне Третьяковой, в замужестве Шевалдышевой. Старшая дочь Николая Сергеевича Третьякова, она была замужем за Владимиром Алексеевичем Шевалдышевым, членом правления Товарищества Большой костромской льняной мануфактуры, костромским городским головой в 1913–1917 годах. После замужества жила в Костроме, где располагались фабрики Третьяковых, была директором Костромского отделения Императорского российского музыкального общества, почетной блюстительницей Училища при фабрике Товарищества Большой костромской льняной мануфактуры, занималась благотворительностью. Шевалдышевы имели дом и в Москве, где, может быть, и написан

[1] Копии писем находятся в архиве автора статьи.

1. **В.И. Суриков.**
Крым.
Пейзаж с форосской
церковью
Воскресения Христова.
1907–1908.
Холст, масло.
26,3 x 32,1.
Красноярский
художественный музей
им. В.И. Сурикова



2. **В.И. Суриков.**
Портрет няни дочерей
художника.
1878–1880-е.
Холст, масло.
36,7 x 33,9.
Красноярский
художественный музей
им. В.И. Сурикова

портрет. Собранный о ней довольно подробный материал опубликован в музейных изданиях, наиболее полно — в сборнике конференции «Суриковские чтения – 2011» [4, с. 53, 55], а произведение получило название «Портрет Александры Николаевны Шевалдышевой, урожденной Третьяковой» (холст, масло, 115,8 х 94,8; рис. 3) и новую датировку: 1912–1913 годы. В предлагавшемся ранее 1887 году она была еще ребенком, а 1900-е — датировка слишком широкая и по возможности требующая конкретизации. Уточнить же время написания портрета помог этюд монахини («Молодая монашенка», 1912, холст, масло, 38,5 х 33, ГМО «Художественная культура Русского Севера»), выглядывающей из-за плеча царевны, к картине «Посещение царевной женского монастыря» (1912, холст, масло, 144 х 202, ГТГ) с авторской датой: «1912 г.». Для этюда и портрета использована одна и та же ткань — в одном случае для фона, в другом — для обивки кресла. Таким образом, уточнение сведений для каталога дало портрету «биографию», вошедшую в том числе и во вступительную статью.

Внимательное, пристальное отношение к этюдам и наброскам разных периодов жизни и творчества позволяет проследить и глубже понять мастера, историю и процесс создания того или иного произведения, другие обстоятельства. Некоторые рисунки, наброски из собрания Музея никогда не экспонировались или, в лучшем случае, экспонировались один раз за десятилетия нахождения в составе музейной коллекции по причине их «невзрачности». Один из таких — карандашный рисунок, выполненный в апреле 1890 года, в годовщину смерти жены художника, и отразивший его психологическое состояние. Он носил безликое название «Собор в Красноярске» (бумага, графитный карандаш, 22,9 х 33,7), под которым в 1921 году поступил из Отдела по делам музеев Главнауки НКП РСФСР в Государственный музей Приенисейского края (с 1958 года — КККМ), а в 1958 году в числе других работ Сурикова передан в Красноярскую художественную галерею (с 1983 года — КХМ им. В.И. Сурикова). Объяснимо, что ни в Отделе по делам музеев, ни О.В. Кончаловская, дочь В.И. Сурикова, которой этот рисунок ранее принадлежал, названия собора не знали — отсюда такое общее наименование. При работе над каталогом сделано уточнение: «Богородице-Рождественский собор в Красноярске». И эта конкретизация важна не только для того, чтобы вдохнуть жизнь в обезличенный рисунок, она важна и для детализации истории Красноярска, так как именно этот, а не какой-то безымянный собор был взорван в 1936 году. Безусловно, сохранились его фотографии, но в изобразительном искусстве он отображен единственный раз — в этом печальном рисунке В.И. Сурикова. И в том ракурсе, в котором его нет на старых фотоснимках.

Один из этюдов к картине «Покорение Сибири Ермаком» (1895, холст, масло, 285 х 599, ГРМ)имел периодически разные названия: «Остяки», «Сибирский инородец» (в названии учтено только одно из двух изображений персонажей, более проработанное), «Хакасы». Однако не было уверенности в том, что внешний облик изображенных отвечает первому названию; «сибирский инородец», официальное название в дореволюционной России для представителя нерусской народности, когда Суриков писал спокойное общепринятое: «Рассчитываю… ехать в Тобольск для списывания инородцев в картину…» [5, с. 87], совершенно не созвучно нашему времени; наименование же «хакасы» возникло только в 1917–1918 годах. В № 51 журнала «Кругозоръ» за 1876 год помещены рисунки Сурикова 1873 года под названиями «Укрощение степных лошадей у минусинских татар»[2] и «Выездка степных лошадей у минусинских татар»[3] (Цит по: [6, с. 28, 29]); в письме из Тобольска в 1892 году Суриков сообщает: «Пишу этюды и татар здешних» [5, с. 87]. Исходя из сказанного и того, что в этюде два изображения разной степени проработанности, атрибуционный совет утвердил предложенное название: «Сибирские татары. Этюд и набросок к картине “Покорение Сибири Ермаком”» (холст, масло, 14,4 х 21; рис. 4). По тем же основаниям изменено название незаконченной акварели «Хакасы на сенокосе» на «Минусинские татары на сенокосе» (1873, бумага, акварель, графитный карандаш, 23,4 х 32,2).

Лето 1873 года Суриков по приглашению красноярского золотопромышленника и своего благотворителя Петра Ивановича Кузнецова провел в Минусинском округе. Дорожный рисунок, сделанный во время этой поездки, имел разные названия, также отраженные в книге поступлений и в каталогах: «Группа крестьян, обедающая и отдыхающая в степи у распряженных повозок», «Группа крестьян у повозок», последнее — «Группа людей у повозок». Этот рисунок имеет авторскую надпись: «Кутень Булук» — по названию местности. Атрибуционному совету было предложено отказаться в названии от социальных характеристик (к тому же неточных) и включить в него красноречивую авторскую надпись. В итоге было утверждено новое название: «Отдыхающие путники. Кутень Булук» (бумага, графитный карандаш, 23,2 х 32,4).

Один из нескольких этюдов к «Покорению Сибири Ермаком» всегда значился как «Ружья» (бумага, акварель, графитный карандаш,

[2] Кругозор [Журнал]. 1876. № 51.
[3] Там же.

3. **В.И. Суриков. Портрет Александры Николаевны Шевалдышевой, урожд. Третьяковой.** 1912–1913. Холст, масло. 115,8 x 94,8. Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова

4. **В.И. Суриков. Сибирские татары.** Этюд и набросок к картине «Покорение Сибири Ермаком». 1894. Холст, масло. 14,4 x 21. Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова

16,2 x 24,5) — название было ориентировано на два имеющихся изображения на листе. Однако при внимательном рассмотрении стало понятно, что это одно и то же ружье, изображенное дважды — со стороны ружейного замка и с противоположной, что и отражено в новом названии этюда.

Переатрибуция акварели «Народный орнамент» (бумага, акварель, графитный карандаш, 18,7 x 26,7) связана со случайностью. Она поступила под этим названием, взятым с (хранительской?) надписи на обороте листа. Позже название было дополнено определением «Фрагмент декоративного убора церкви» и датой 1911 г., т.к. сотрудник, ориентируясь на авторскую надпись на полях «Ростов — Ярос[лавский]», ошибочно отнес акварель к подготовительным работам для картины «Посещение царевной женского монастыря» (1912, холст, масло, 144 x 202, ГТГ), значительная часть которых сделана в этом городе в 1911 году. В действительности орнамент является сколком с оригинала вышивки, что случайно обнаружено при рассматривании оборота акварели, а затем — на просвет: на обороте оказались видны множественные мелкие проколы с затекшей в них краской, а на просвет они оказались еще более заметны. Под слоем акварели хорошо просматривается карандаш по сделанному сколку. По-видимому, и сколок с вышивки, и аккуратная обводка его карандашом сделаны спутницей Сурикова, а позже рисунок пройден им акварелью. Специалистами Государственного музея-заповедника «Ростовский кремль», где был сделан сколок, ответившими на просьбу о консультации, орнамент определен как зарисовка вышивки не народной, а монастырской, во всяком случае, городской. Акварель стала называться просто «Орнамент» (рис. 5), без привязки к картине, новая датировка охватывает весь период работы Сурикова в Ростове Великом: 1898–1911 годы.

И еще одна любопытная деталь: при повороте акварели на 180° открывается, что в основе орнамента — два стоящих вазона с цветами. Художник же подписался там, где было свободное место, оставшееся при переводе рисунка с вышивки.

В ряде случаев в работе по атрибуции и датировке дал результат классический способ сопоставления произведений. Так, акварель «Курганы. Минусинский округ» (бумага, акварель, графитный карандаш, 9,7 x 32,4) в музейных изданиях то не датировалась, то датировалась 1873 годом.

5. **В.И. Суриков. Орнамент.** 1898–1911. Основа рисунка – сколок с узора вышивки. Бумага, акварель, графитный карандаш. 18,7 x 26,7. Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова

Однако сомнения были сняты сопоставлением этой акварели с другими, сделанными тем же летом 1873 года в Минусинском округе, из собрания Музея-усадьбы В.И. Сурикова — «Оседланный конь» (1873, бумага, акварель, 13,5 x 20), «Гора Биштаг» (1873, бумага, акварель, 22 x 31): манера письма, краски — всё говорит об одном времени создания этих работ и пейзажа «Курганы. Минусинский округ».

Особое внимание при работе над каталогом уделено группе листов с набросками академического и других периодов. Все они с момента поступления в музей имели одно и то же название — «Наброски разного содержания на двух сторонах листа». Недостаточно внимательное, можно сказать, неуважительное отношение к ним, стоящее за этим общим для всех названием, мешало вглядеться и увидеть содержание каждого из них, а оно оказалось чрезвычайно интересным и содержательным. Среди них есть и студенческие штудии, и наброски академических эскизов, и характерные наброски городских персонажей, передающих атмосферу Петербурга. Кроме того, эти академические листы — большая редкость, подобных нет в собраниях ни одного музея, возможно, других и не сохранилось. Прелесть этих несовершенных рисунков в их интимности, случайности, в большинстве случаев — непредназначенности для конкретных целей, в возможности увидеть через них молодого студента Сурикова, рисующего в разных ракурсах свою руку, коней и всадников, веселый шарж на Клеопатру. Каждый лист имеет свое содержание, и в соответствии с этим получил теперь свое название, включающее перечень всех изображений. Да, иногда это название непривычно пространное, но внятное и определенное, дающее понимание изображениям на листе. Каждый лист теперь датирован в соответствии с изображением. К примеру, один из них — 1871–1874 годами по наброскам к эскизу «Посол Авгаря, князя Эдесского, к Иисусу Христу»: в октябре 1872-го Суриков был награжден за эскиз «Посол Авгаря, князя Эдесского, к Иисусу Христу», а к 1874 году относится уже достаточно проработанный эскиз композиции «Клеопатра». На этом листе, похоже, первоначальный набросок эскиза, и здесь же — шаржированный набросок Клеопатры, злобной и безобразной, указывающей

на сидящего юношу свирепому убийце в плаще и с кинжалом. У Сурикова, как известно, довольно много сатирических, юмористических рисунков, сделанных им в течение жизни начиная с Академии, и это один из них.

Среди листов с «набросками разного содержания» выявлены наброски к картинам «Утро стрелецкой казни» (1881, холст, масло, 218 х 379, ГТГ) с изображениями телеги для стрельцов и «Боярыня Морозова» (1887, холст, масло, 304 х 587,5, ГТГ) с рукой боярыни и домами с высокими крышами — из числа первых набросков к этим произведениям, дополняющие историю их создания. На обороте одного из этих листов — шаржированный автопортрет Сурикова 1878 года.

Некоторые этюды, содержащие по нескольку изображений, имели обобщающие и потому неточные названия. Так, два листа набросков к картине «Утро стрелецкой казни» имели названия не только одинаковые, но и не отвечающие содержанию изображений. И, что очень важно, не передающие творческого процесса работы художника, глубоко и пристально изучающего натуру, тщательно собирающего материал для каждой своей исторической картины начиная с первой из них, уделяя большое внимание каждой детали, что является характернейшей чертой творчества Сурикова. Оба листа назывались «Форма, вооружение и знамена Преображенского полка. Наброски к картине “Утро стрелецкой казни”» с датой 1878–1881. Однако датировка, конечно, должна быть более узкой: 1 марта 1881 года картина уже была представлена на IX Передвижной выставке, наброски же носят характер первоначального, подготовительного периода, времени сбора материала для картины, поэтому дата уточнена: 1878–1879 годы. Изменены и названия обоих листов с учетом изображений на каждом из них:

1. *Приклад фузеи. Фузилёр Преображенского полка, со спины. Гренадерская сума. Передняя часть лошади в сбруе и с кобурой. Нога в ботфорте. Рисунок на полковом знамени Преображенского полка. Полковое знамя Преображенского полка.* Наброски к картине «Утро стрелецкой казни». 1878–1879.

2. *Офицер Преображенского полка с протазаном. Кисть знамени. Древко и кисть знамени. Шляпа к мундиру. Рукав кафтана и перчатка. Перчатка и обшлаг кафтана. Офицер Преображенского полка, полуфигура, анфас. Шпага и кисти офицерского шарфа.* Наброски к картине «Утро стрелецкой казни». 1878–1879.

Графических этюдов, набросков, эскизов к «Утру стрелецкой казни» почти не сохранилось, тем ценнее имеющиеся, тем внимательнее и бережнее должен быть взгляд на них.

Не менее яркий пример такого «обобщающего» подхода — один из этюдов к картине «Покорение Сибири Ермаком». Его прежние названия — «Одежда татар» (бумага, акварель, графитный карандаш, 16,8 х 24,3; рис. 6), «Одежда сибирских инородцев», тогда как не все изображенные предметы имеют отношение к одежде — например, шлем и нож в ножнах. Благодаря консультации в Российском этнографическом музее установлено, что здесь, кроме шлема и ножа, изображены кукла для медвежьего праздника (которая своим национальным нарядом как раз и заинтересовала художника), нытарма — изображение умершего (в виде рубахи с привлекшим внимание художника орнаментом), расшитый бисером женский эвенкийский меховой нагрудник. Весь круг изображенных предметов включен теперь в название этого этюда, сделанного в тобольском музее.

И еще один пример из атрибуционной части работы над каталогом, который в шутку можно сравнить с косметической медициной, поэтапно улучшающей внешний облик. Прекрасная итальянская акварель 1884 года при поступлении в музей получила название «Лодка» (бумага, акварель, 14,3 х 19). Чуть позже оно слегка усложнилось уточнением и стало звучать как «Лодка на воде». Атрибуционному совету было предложено использовать авторскую надпись и сделать еще одно уточнение, украшающее название акварели и, главное, дающее ей «биографию»: «Лодка на воде. Неаполь» (рис. 7). Это последнее название и закреплено теперь за произведением.

Атрибуционная составляющая оказалась неожиданно велика при работе над каталогом, но и интересна, а также позволила взглянуть более пристально и внимательно на многие произведения из коллекции музея, и не только автору каталога.

История создания и анализ графических эскизов неосуществленной картины «Княгиня Ольга встречает тело Игоря»

Во вступительной статье к каталогу, кроме истории формирования и бытования коллекции и отдельных произведений, рассматривается также история создания картин из этого собрания и дается их художественный анализ, в том числе — последней, незавершенной картины «Княгиня Ольга встречает тело Игоря» (закрепившееся в искусствоведении название; авторского наименования незаконченное произведение не имеет).

Далее приводится фрагмент вступительной статьи к каталогу по тексту неизданной рукописи.

Один из последних замыслов художника, над которым он работал с перерывами в течение шести лет (1909–1915), остался в эскизах. Из упоминаемых В.А. Никольским одиннадцати эскизов композиции картины [7, с. 68] в КХМ находятся два — первый (рис. 8) и один из последних (рис. 9).

6. **В.И. Суриков. Нож в ножнах. Кукла для медвежьего праздника. Нытарма — изображение умершего. Женский эвенкийский меховой нагрудник. Шлем.**
Наброски к картине «Покорение Сибири Ермаком».
1892 (?), 1894 (?).
Бумага, акварель, графитный карандаш.
16,8 x 24,3.
Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова

7. **В.И. Суриков. Лодка на воде. Неаполь.**
1884.
Бумага, акварель.
14,3 x 19.
Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова

8. **В.И. Суриков. Лист из альбома. Княгиня Ольга встречает тело Игоря.** Первый эскиз неоконченной картины. 1909. Бумага, графитный карандаш. Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова

Оба выполнены в карандаше, оба не датированы, но очевидная свежесть впечатлений в меньшем из них и сравнение с первоначальными эскизами композиций Сурикова к его историческим картинам говорят в пользу того, что этот схематичный набросок — первая фиксация общей идеи нового произведения. Он совершенно соотносится с психологической закономерностью творчества «целое раньше частей», проявляющейся в каждом эскизе Сурикова к большим полотнам. Сопоставляя этот эскиз «Княгини Ольги» с другими, более проработанными, в геометризованных схематичных фигурах узнаешь персонажей будущего произведения: клянущуюся отомстить Ольгу (композиционный центр) с воздетой рукой и прильнувшего к ней маленького Святослава; перед Ольгой — плот с телом Игоря; за ней — вереницу плакальщиц; справа и слева — сидящие на земле женские фигуры; справа — малочисленную группу дружинников. Степной ландшафт, на фоне которого разворачивается сюжет, обозначен линиями дальних холмов и едва различимыми менгирами. Поперечный формат придает замыслу эпический характер. Это сразу найденное композиционное решение в дальнейшем изменялось только в деталях.

Ответ Сурикова на вопрос о создании картин известен: «Почему приходила мне мысль о той или иной картине, я совершенно не могу объяснить. Приходила откуда-то мысль и увлекала. Мне казалось, что должна выйти интересная картина, и я принимался писать» [5, с. 221]. Вероятно, и в этом случае он не искал сюжет, перелистывая в памяти события истории,— мысль родилась как будто внезапно, сама собою; вопрос в том, почему именно эта мысль. М.В. Нестеров писал: «Исторические темы, им выбираемые, были часто лишь ярлыком, названием его картин, а подлинное содержание их было то, что видел, пережил, чем был поражен когда-то ум, сердце, глаз внутренний и внешний Сурикова» [5, с. 230]. Подтверждение этим словам находим у З. Фрейда: «Сильное живое переживание пробуждает в художнике воспоминание о раннем, чаще всего относящемся к детству переживании, истоку нынешнего желания, которое создает свое осуществление в произведении; само произведение обнаруживает элементы как свежего повода, так и старого воспоминания» [8, с. 133]. Исходя из закономерностей психологии

9. **В.И. Суриков. Княгиня Ольга встречает тело Игоря.** Эскиз композиции неоконченной картины. 1915. Бумага, графитный карандаш. 29 x 48,5. Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова

творчества можно попытаться понять, каково было при рождении этой идеи взаимовлияние внутреннего опыта и внешней среды. Чем на этот раз были поражены сердце и ум художника, «глаз внутренний и внешний»? Каковы «свежие поводы» и «старые воспоминания»?

Летом 1909 года Суриков жил в Минусинском округе на озере Шира. Здесь и возник «свежий повод» — ощущение древности: в первозданных минусинских степях он вдохнул запахи южнорусских степей X века, в древних могильниках увидел насыпи славянских курганов, в почти не меняющемся укладе уловил отголоски жизни древних славян.

Один из этюдов того лета — сибирские татарки, сидящие на берегу озера («Сидящие татарки», холст, масло, 26,3 x 34,5, ГРМ). В.А. Никольский именно об этом зрительном образе говорит как о толчке к рождению идеи картины [7, с. 30]. Правда, по этому поводу нет личных свидетельств самого Сурикова, как, к примеру, о возникновении замыслов «Утра стрелецкой казни», «Меншикова в Берёзове» или «Боярыни Морозовой», и потому, подобно любым предположениям, это суждение может быть и верным, и нет, но, думается, его можно принять как признание этого образа одним из слагаемых общего возникшего ощущения художника.

Этюд с сидящими татарками фрагментарно вошел в красноярский эскиз 1909 года двумя фигурами из трех, намеченных справа от фигуры Ольги.

Третья фигура в этой группе, левая,— включенный в композицию другой живописный этюд сидящей татарки («Минусинская татарка», 1909, холст, масло, частная коллекция). В левой части эскиза — еще одна сидящая на земле женская фигура, уравновешивающая композицию; вероятно, она выполнена «по мотивам» первых двух этюдов. Усложняя и обогащая композиционный строй, они, за редким исключением, останутся и в последующих эскизах.

Но всё-таки: почему — Ольга? В истории Древней Руси немало личностей и событий, созвучных масштабу творчества Сурикова. Почему, скажем, не Игорь и его поход на Царьград или Святослав Игоревич, судьба которого также дает немало сюжетов для искусства? Почему — Ольга?

«Си бысть предьтекущия хрестьяньской земли, аки дѣньница предъ солнцемъ и аки зори

предъ свѣтомъ. Си бо сияше аки луна въ нощи… Си бо омыся купѣлью святою… Си первое вниде въ царство небесное отъ Руси…»[4].

Но не это стало поводом и сюжетом для картины, как бы ни было исторически значительно и поэтически прекрасно описано в «Повести временных лет». Суриков изображает не принимающую крещение княгиню Ольгу, а вдовицу с малым дитятей над покойным мужем. Не это ли отголосок детских впечатлений и переживаний? Не ощущал ли подспудно он в ней, мужественной и сильной, сходство со своей матерью, наделенной теми же чертами характера? Не чувствовал ли он, изображая Ольгу и горестно съежившегося, прижавшегося к матери Святослава, себя, маленького, рядом с горюющей матерью и умершим отцом? Взгляд стареющего человека — Сурикову пошел седьмой десяток — всё чаще обращен в прошлое, в детство, а такие потрясения не забываются. Это воспоминание не было отправной точкой при рождении замысла, но, похоже, не могло не присутствовать во время работы над эскизами.

К воплощению идеи Суриков подходит со свойственной ему свободой: пренебрегая точностью исторического факта. Он изображает не поездку Ольги на могилу Игоря в Деревскую землю, не тризну на могиле Игоря, не сюжеты мщения, а вымышленную им сцену встречи тела убитого князя.

Во втором эскизе из собрания музея, довольно хорошо проработанном, первоначально разреженная правая часть заполнена тесно поставленными фигурами дружинников, конных и пеших,— сопровождающих тело Игоря и встречающих его на берегу. Драматургия произведения получает развитие в диалоге жестов Ольги и обращающегося к ней дружинника, в выразительных позах персонажей, в контрасте движения и статики: сильные жесты, теснящиеся всадники, разнонаправленные копья, разноуровневое положение фигур — всему этому противостоит недвижный покой тела Игоря на плоту и стоячей воды. Правый угол композиции максимально приближен к зрителю, что делает последнего участником происходящего события. Уже в наброске 1909 года, несмотря на его большую условность, ощутим минорный строй. Здесь же печальная, драматическая интонация будущей картины становится ярко выраженной благодаря пластике фигур, выражению лиц и намеченному сумеречному колориту, который можно предполагать, несмотря на то что эскиз выполнен в карандаше. Он в общих чертах уже понятен художнику. Представление о нем, вероятно, идет от того же этюда сидящих на берегу татарок — живописная и пластическая красота цветных силуэтов в наступающих сумерках могла стать отправной точкой колористической стороны замысла. Думается, в эту общую копилку впечатлений входит и живописный этюд «Озеро Шира» (1909, холст, масло, 36 х 28,5, МУС), не относящийся напрямую к картине, но запечатлевший именно это вечернее состояние с полосами закатных облаков в небе и его отражением в стоячей воде. На общем сумеречном фоне колористической доминантой — светлая фигура Ольги, «сияющая, как луна в ночи», «светящаяся, как жемчуг». Так же выделены и две фигуры плакальщиц позади нее, но Ольга заметно возвышается над ними, и они воспринимаются как бы ее отсветом. Этот эскиз, вероятно, близок к окончательному решению, так как он почти идентичен акварельному эскизу 1915 года из Русского музея, где вплотную решались колористические задачи. И, судя по нему, картина обещала стать событием в русской исторической живописи, изумительной по красоте и глубине чувств,— второе обстоятельство всегда было важно для Сурикова. Незавершенное историко-живописное предание опровергает высказывания современников, что с ним как с художником было покончено, а для Красноярска этот замысел ценен и тем, что родился в Сибири; эскизы же из коллекции Красноярского художественного музея позволяют проследить путь его развития от начала до почти завершающей стадии и дают возможность еще раз погрузиться в творческий процесс мастера.

Заключение

Работа над каталогом произведений В.И. Сурикова в собрании Красноярского художественного музея включила в себя все стороны искусствоведческой исследовательской деятельности от изучения истории формирования коллекции до атрибуции и анализа произведений. Итогом стало введение в научный оборот всего комплекса обновленных и ранее неизвестных сведений о произведениях великого художника из собрания музея. Данный каталог, входя в программу каталогизации художественного собрания, является одним из важнейших этапов научной работы Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова.

[4] Повесть временных лет // Электронная библиотека ИРЛИ РАН. Собрания текстов [сайт]. URL: http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4869 (дата обращения 14.02.2023).

Список источников
1. Василий Иванович Суриков : каталог произведений / авт.-сост. Т.М. Ломанова. Красноярск: [б. и.], 1982. 47 с.
2. Русское искусство XVIII – начала XX века: живопись, графика : каталог / сост. А.А. Абисова. Красноярск: [б. и.], 1983. 37 с.
3. Василий Иванович Суриков: коллекция красноярских музеев : каталог / авт.-сост. А.А. Абисова, Е.Ю. Безызвестных. Красноярск: Суриков, 2002. 224 с.
4. Резвых Т.А. Произведения В.И. Сурикова в музеях РФ: атрибуции, датировки, уточнения (по результатам работы над сводным каталогом произведений В.И. Сурикова) // Суриковские чтения : научно-практическая конференция, 2011 / ред. Т.А. Резвых. Красноярск: Класс плюс, 2012. С. 45–57.
5. Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике / сост. и коммент. Н.А. и З.А. Радзимовских, С.Н. Гольдштейн. Л.: Искусство, 1977. 381 с.
6. Чебодаева М.П. Хакасия в творчестве художника В.И. Сурикова : альбом. СПб.: [б. и.], 2011. 84 с.
7. Никольский В.А. Творческие процессы В.И. Сурикова. М.: Всекохудожник, 1934. 121 с.
8. Фрейд З. Художник и фантазирование / пер. с нем. М.: Республика, 1995. 396 с.

References
1. Lomanova, T.M. (comp.) (1982) *Vasily Ivanovich Surikov* [Catalogue]. Krasnoyarsk: s.n. (In Russ.)
2. Abisova, A.A. (comp.) (1983) *Russian art, 18th – early 20th century: painting, graphics* [Catalogue]. Krasnoyarsk: s.n. (In Russ.)
3. Abisova, A.A. and Bezyzvestnykh, E.Yu. (comps.) (2002) *Vasily Ivanovich Surikov: collection of Krasnoyarsk museums* [Catalogue]. Krasnoyarsk: Surikov Publ. (In Russ.)
4. Rezvyh, T.A. (2012) 'Works by V.I. Surikov in the museums of the Russian Federation: attributions, dating, clarifications (based on the results of work on a consolidated catalog of works by V.I. Surikov)', in Rezvyh, T.A. (ed.) *Surikov readings* [Conference proceedings]. Krasnoyarsk: Class Plus, pp. 45–57. (In Russ.)
5. Radzimovskaya, N.A., Radzimovskaya, Z.A. and Goldstein, S.N. (eds.) (1977) *Vasily Ivanovich Surikov. Letters. Memoirs about the artist.* Leningrad: Iskusstvo. (In Russ.)
6. Chebodaeva, M.P. (2011) *Khakassia in the work of the artist V.I. Surikov* [Album]. Saint Petersburg: s.n. (In Russ.)
7. Nikolsky, V.A. (1934) *Creative processes of V.I. Surikov.* Moscow: Vsekokhudozhnik. (In Russ.)
8. Freud, Z. (1995) *Artist and fantasizing.* Moscow: Respublika. (In Russ.)

Информация об авторе
Резвых Татьяна Алексеевна, искусствовед, Красноярск, Российская Федерация, Tatyanarezvikh@yandex.ru.

Information about the author
Tatyana Alekseevna Rezvikh, Art critic and historian, Krasnoyarsk, Russian Federation, Tatyanarezvikh@yandex.ru.

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

Статья поступила в редакцию 13.03.2023; одобрена после рецензирования 23.03.2023; принята к публикации 25.03.2023.
The article was received by the editorial board on 13 March 2023; approved after reviewing on 23 March 2023; accepted for publication on 25 March 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 110–119. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (1), pp. 110–119. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 75.044
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.01.009

Образ девочки в картине В.И. Сурикова «Утро стрелецкой казни»: опыт интерпретации

Шишин Михаил Юрьевич [a, b]

[a] *Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация*
[b] *Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация*
[a, b] *shishinm@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-2148-5233*

Аннотация. Статья посвящена анализу первой исторической картины В.И. Сурикова «Утро стрелецкой казни» в контексте творчества художника, чьи произведения являются осевыми для российской культуры. Учитывая опыт предыдущих подходов к анализу и интерпретации этой картины, предлагается дополнить взгляд на ее толкование и увидеть более крупные идейные пласты, характеризующие В.И. Сурикова как самобытного философа, остро воспринимающего проблемы свой Родины и вскрывающего глубинные корни их возникновения. Находясь в России во времена серьезных потрясений, художник обращается к одному из переломных периодов отечественной истории и не только изображает противостояние Петра Первого и его сводной сестры царевны Софьи, стрельцов и преображенцев, но и стремится показать, как именно эти события понимаются и оцениваются всем народом. В фокусе внимания в данном исследовании находится образ девочки на переднем плане. Анализ одного персонажа в произведении и раскрытие его семантики продолжает традицию определения значимых деталей в картинах В.И. Сурикова и представляет его как художника философского склада.
Ключевые слова: В.И. Суриков, исторические картины, «Утро стрелецкой казни», осевое произведение искусства, образ девочки

Для цитирования: Шишин М.Ю. Образ девочки в картине В.И. Сурикова «Утро стрелецкой казни»: опыт интерпретации // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 1 (28). С. 110–119. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.01.009. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/963

© Шишин М.Ю., 2023

Original article

The image of a girl in the painting by V.I. Surikov “The Morning of the Streltsy Execution”: the experience of interpretation

Mikhail Yu. Shishin [a, b]

[a] *Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation*
[b] *Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation*
[a, b] *shishinm@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-2148-5233*

Abstract. The article is devoted to the analysis of the first historical painting by Vasily Surikov “The Morning of the Streltsy Execution” in the context of the artist’s oeuvre, whose works are axial for Russian culture. Taking into account the experience of previous approaches to the analysis and interpretation of this picture, it is proposed to supplement the view on its explication and see larger ideological layers that characterize V.I. Surikov as an original philosopher, acutely perceiving the problems of his homeland and revealing the deep roots of their occurrence. Being in Russia at the time of serious upheavals, the artist turns to one of the crucial points in Russian history. It not only depicts the confrontation between Peter the Great and his half-sister Princess Sophia, streltsy and the Preobrazhensk regiment, but also seeks to show exactly how the people understood and evaluated these events. In this study, the focus is on the image of the girl in the foreground. The analysis of one character in the picture and the disclosure of its semantics continues the tradition of determining significant details in the paintings of V.I. Surikov and presents him as a philosophical artist.
Keywords: Vasily Surikov, historical paintings, “The Morning of the Streltsy Execution”, axial works in culture, the image of a girl

For citation: Shishin, M.Yu. (2023) ‘The image of a girl in the painting by V.I. Surikov “The Morning of the Streltsy Execution”: the experience of interpretation’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 110–119. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.01.009. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/963 (In Russ.)

Введение

Искусствовед и тонкий художественный критик Я.А. Тугендхольд в очерке, посвященном кончине В.И. Сурикова, писал: «Он стал величайшим из наших исторических живописцев не потому, что овладел тайной исторической правды, археологических подробностей, но потому что, как Толстой, понял всенародную, эпическую, внутреннюю правду истории, творимой массовой мощью, коллективным пафосом. Подобно великому писателю земли русской, Суриков — явление органическое, почвенное. Широкий, вольный, неуемный дух Сибири провеял в его творчестве и отложился в самой его натуре, скромной и упрямой, добродушной и несокрушимо независимой… И если Суриков всенароден и эпичен, как Толстой, то, с другой стороны, подобно жестокому таланту Достоевского, он заглянул и в самое дно экстазной, раскольной, вечно казнимой русской души… Толстой и Достоевский претворились в нем синтетически» [1, с. 187].

Начать столь обширной цитатой статью об одном, казалось бы, незначительном персонаже картины В.И. Сурикова «Утро стрелецкой казни» — девочке в красном платке на переднем плане — кажется вполне уместным по следующей причине. Целесообразно вновь обратить внимание на яркую статью Я.А. Тугендхольда, которая выплеснулась из души автора как живая реакция на смерть выдающегося художника. Написанный на высоком эмоциональном и духовном подъеме, этот труд несет очень важные и эвристичные идеи. Тугендхольд, вероятно, даже не отдавая себе в этом отчета, обозначил весьма

важную теоретическую проблему, которая тогда, в начале XX века, не была столь очевидна и актуальна. Она как бы лежала под спудом, и нужны были тяжелейшие испытания прошлого столетия, чтобы после серьезных социальных травм и вызовов для россиян в обостренной форме встали вопросы: на что опереться человеку в наше мятущееся время; где искать ответы на вечные вопросы русского сознания — кто мы, откуда мы, в чем правда, что делать? И неслучайно в этой атмосфере вопрошания оказалось, что многие ответы уже даны столпами российского духа, в том числе В.И. Суриковым.

Картина «Утро стрелецкой казни» идеально представляет этот уникальный синтез эпического начала и трагической драмы мятущейся русской души, о чем и говорит Тугендхольд. Применительно к нашей теме важно отметить, что образ маленькой героини не случаен, а исполнен большого значения — он не эпичен, а трагичен, но как-то необычно. Чтобы раскрыть этот важный семантический узел, необходимо, на наш взгляд, сделать отступление и определить особый статус самой картины «Утро стрелецкой казни».

«Утро стрелецкой казни» как осевое произведение в российской культуре

Это полотно можно отнести к осевым явлениям культуры нашей страны. О них К. Ясперс, автор концепции об осевом времени истории, писал: «…Народ хранит обладающие вечной ценностью книги, которые сопровождают его на протяжении всей его жизни» [2, с. 142]. Рассматривая основные картины сибирского художника в одном ряду с поэтическими и прозаическими произведениями А.С. Пушкина, «Войной и миром», «Анной Карениной», «Воскресением» Л.Н. Толстого, выдающимся пятикнижием Ф.М. Достоевского, корпусом основных философских трудов В. Соловьёва, П. Флоренского и другими им подобными, созданными как в конце XIX в., так и в начале XX в., пытливый человек обязательно отыщет ответы на волнующие его вопросы.

Постараемся обосновать осевой характер произведения Сурикова. Несмотря на то что объектом исследования в этой статье является лишь один, неглавный персонаж, маленькая девочка, тем не менее нам представляется этот подход пропорциональным: если перед нами действительно осевое произведение, то нет в нем вторичных персонажей, а есть гетерофоническое единство всего, буквально до отдельного живописного мазка. Дошло ли уже осмысление этой картины до такого уровня? Смело можно утверждать — нет, и, несмотря на значительные и очень глубокие исследования, еще раскрыты только самые очевидные семантические слои живописного полотна.

Одним из признаков осевого произведения можно считать его широкую известность, но не сиюминутную, а продолжительную, когда оно востребовано десятилетиями и столетиями, когда к нему вновь и вновь вспыхивает интерес. И, по массовым опросам и разного рода рейтингам, полотна Сурикова входят в десятку наиболее известных шедевров изобразительного искусства, в их числе картина «Утро стрелецкой казни». Этому способствовало многое: массовое воспроизведение ее от школьных учебников до научных статей и монографий; есть, хотя и снятый без малого шестьдесят лет назад, фильм «Василий Суриков», который, несмотря на, казалось бы, архаический для нашего времени кинематографический язык, востребован и достаточно часто просматривается в интернете. Известности способствуют и публикации в СМИ, и, наконец, представление полотна в постоянной экспозиции Государственной Третьяковской галереи. Причину заинтересованного отношения к картине можно найти во многом: к ней влечет качество воплощения, драматичный сюжет, интерес зрителей к собственной истории, видимо, еще нечто, не выразимое одним словом, что отвечает скрытым сторонам национального мировоззрения.

Позже мы вернемся к этой мысли, а пока продолжим исследовать вопрос об известности, но с другого ракурса, со стороны интереса к ней важнейшей референтной группы — искусствоведов. Это существенный пункт доказательства значимости данной картины для культуры нашей страны. Повышенный интерес со стороны профессионалов к творчеству того или иного художника может, конечно, диктоваться конъюнктурными соображениями, желанием предстать перед читателями причастным к широко известному мастеру. Порой это выливается в обширные искусствоведческие дискуссии, но вскоре всё стихает либо надолго, либо навсегда. В этом случае в трудах искусствоведов легко обнаруживаются повторы и «перепевы» одних и тех же мыслей, а, как правило, маститые и высоко эрудированные искусствоведы отстраняются от этого.

С В.И. Суриковым ситуация прямо противоположная. Многие ведущие ученые, классики истории и теории искусства нашей страны обращались к его творчеству. Этот интерес, вспыхнув фактически сразу после показа первой фундаментальной картины в 1881 году, не затихает и в нынешнее время. Так, только за последние двадцать лет были защищены три диссертации, посвященные Сурикову[1].

[1] См., например: Васильева-Шляпина Г.Л. Портрет и картина в творчестве В.И. Сурикова : автореф. дис. ... докт. искусствоведения [Место защиты: Санкт-Петербургский государственный университет]. СПб., 2001; Ломанова Т.М. Пейзажные традиции В.И. Сурикова в творчестве художников Красноярского края XX века : автореф. дис. … канд. искусствоведения [Место защиты: Алтайский государственный университет]. Барнаул, 2006; Москалюк М.В. Суриков и русское искусство начала XX века : автореф. дис. … канд. искусствоведения [Место защиты: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ]. М., 1998.

Заметно различаются и ракурсы осмысления творчества художника: если В.С. Кеменов [3] представляет типичное историко-искусствоведческое исследование, то М.М. Алленов [4] дает глубокий философско-семантический анализ. Об искусствоведческом системном интересе красноречиво говорят сборники регулярно проводимых в Красноярске «Суриковских чтений». Если поставить себе задачу перечитать все уже опубликованные исследования о творчестве Сурикова, то можно обрести очень широкий и глубокий взгляд не только на этого художника, но и в целом на российское искусство (добавим: а для начинающего, да и не только, искусствоведа эта антология по сути является школой, представляющей различные методы анализа и интерпретации творчества художников). Теперь изменим ракурс рассмотрения: разве для самих искусствоведов обращение к наследию Сурикова не выступило в качестве школы, разве не оттачивался их метод, не заострялось художественное видение при обращении к его картинам? Даже без специального исследования (хотя это очень интересная теоретико-искусствоведческая тема) очевиден положительный ответ. Более того, и в самом постоянном обращении искусствоведов как наиболее заинтересованной и подготовленной группы зрителей таится в скрытой форме, а порой и отчетливо артикулируется, мотив поиска ответов на уже обозначенные вопросы. Столь устойчивое внимание профессионалов и обычных зрителей говорит о полисемантичности суриковских полотен, особенно из первой триады («Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Берёзове», «Боярыня Морозова»).

В новых исторических условиях, при других эпохальных сдвигах как в «Братьях Карамазовых», так и в картинах Сурикова будут вычитываться новые смыслы. Таковы осевые произведения искусства. Добавим еще один штрих к теме известности и востребованности наследия Сурикова со стороны художников. Уровень его влияния на отечественное искусство невозможно переоценить: прямо или опосредованно он оказал воздействие на широчайший круг живописцев, и не только реалистической школы живописи. Как известно, его искусство восторженно принималось и его молодыми современниками, художниками, входящими в модернистские объединения.

Завершая обоснование осевого характера картин В.И. Сурикова, и в частности «Утра стрелецкой казни», приведем в качестве вывода слова М.М. Алленова: «…То, что Суриков вроде бы невзначай создал образ-символ современных событий, ознаменовавших утро нового царствования, есть удостоверенное самой Историей свидетельство, что художник был послушен духу, гению или попросту инстинкту исторической живописи, побуждавшему к поискам таких сочетаний физических и психических фактов, которые представляли бы воспроизводящуюся схему коллизий, характеризующих моменты эпохального сдвига в масштабе национальной истории» [4]. Искусствовед убедительно доказывает, что историческое перешло в область символического в творчестве В.И. Сурикова. Таким образом, ищущее сознание всегда будет вычитывать в этом произведении новые смыслы, потому что оно отвечает внутренним сокровенным и вечным устоям национального самосознания и души.

Далее предоставим слово философу Вячеславу Иванову, автору вышедшей в год смерти В.И. Сурикова (1916) искрометной статьи, чрезвычайно важной для понимания основ национального миросозерцания. Публикация называлась «Два лада русской души». Читая о трагическом и эпическом строе в русской душе, невозможно не представить перед собой «Утро стрелецкой казни». Однако в заключении есть следующие строки: «Трагический тип русской души объемлет всех из народа нашего, взыскующих Града. Этот безмолвствующий, почти молчальнический священный трагизм из века в век многострадально питается глубочайшим чувством несоизмеримости между терпеливо переносимым земным и пламенно чаемым небесным на преображенной земле. Отсюда особенный внутренний опыт смерти и воскресения в народе нашем, какого не знают более счастливые в своем внешнем бытии народы, торжественнее и соборнее справляющие праздник Рождества Христова, чем тот день, когда на востоке из переполненного неземным, несказанным веселием сердца вырываются слова “Друг друга обымем”» [5, с. 376]. Как известно, проекцией Небесного Града — Небесного Иерусалима является земной храм. В картине Сурикова храм Василия Блаженного замыкает собой композицию и формирует вертикальную ось в полотне. Это важный пункт, и пока мы его только обозначим (вернемся к нему позже), а сейчас остановимся на самой структуре произведения.

«Утро стрелецкой казни» хорошо проанализировано в трудах [6; 7; 8; 9; 10 и др.], и уже достаточно сказано о хоровом характере его композиции (В.В. Стасов). Добавить можно совсем немногое и, объясняя целостность произведения, в качестве главного композиционного принципа определить его гетерофоничность. О ней П.А. Флоренский писал следующее: «…Гетерофония, полная свобода всех голосов, “сочинение” их друг с другом, закрепленных, неизмененных хоровых “партий”… Единство достигается внутренним взаимопониманием исполнителей, а не внешними рамками. Каждый, более-менее, импровизирует, но тем не менее не разлагает целого,— напротив, связывает прочней, ибо общее дело вяжется

1. **В.И. Суриков. Утро стрелецкой казни.** 1881. Холст, масло. 223 x 383,5. Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

каждым исполнителем,— многократно и многообразно» [11, с. 30].

Подведем предварительный итог нашим рассуждениям. Итак, «Утро стрелецкой казни» — это осевое произведение в российской культуре, в нем историческое перерастает в симоволическое, а стало быть, и каждый элемент исполнен большого смысла, несет свою идею. Здесь применен, по Стасову, «хоровой» принцип композиции, а единство всех частей достигается с опорой на гетерофонию, где все части, все персонажи имеют свою партию и вносят свой вклад в раскрытие образа, общего замысла.

Семантика образа девочки в картине «Утро стрелецкой казни»

Обратимся к персонажу картины — маленькой девочке на переднем плане. Она уже была замечена искусствоведами, но наиболее развернутое описание принадлежит В.С. Кеменову [3, с. 222]. Он, в частности, дает ряд ценных указаний, что прообразом девочки послужила маленькая дочь Василия Ивановича, Ольга, и что художник очень старался передать испуг на лице девочки (и это ему, безусловно, удалось).

Определим, какие идеи, смыслы мог бы связывать художник с образом этой девочки. Очевидно, что здесь сказались чувства взволнованного, заботливого и любящего отца. Он не мог не думать, что может произойти с его дочерью, когда в стране из темных недр вырывается злой дух насилия, когда вновь столкнутся стихии, и смерть начнет собирать свою обильную жатву, и будут гибнуть зачинщики этого насилия и совсем беззащитные, слабые существа. Суриков, как и Достоевский и многие думающие люди той поры в России, хорошо чувствовал, что назревает нечто ужасное, что зловещий облик гения насилия всё более проявляет себя в России. И естественно полагать, что девочка — это воззвание, обращение ко всем, кто причастен к разворачивающейся борьбе стихий,— призыв услышать среди сонма криков, воплей, слов взаимных проклятий — тихий плач беззащитной малютки.

Суриков был не одинок в этом призыве. Уже прозвучало на страницах «Русского вестника» в романе Достоевского «Братья Карамазовы» слово о слезинке ребенка, уже содрогнулись живые, отзывчивые сердца читателей от образа умирающего Илюшечки и от жертвенного духовного подвига подле него Алёши Карамазова, который преобразил многих окружающих героев повествования и читателей. Уже опубликован рассказ выдающегося гуманиста «Мальчик у Христа на ёлке», а В.Г. Короленко, находясь в сибирской ссылке в эти же годы (1881–1884), пишет «Дети подземелья». И многое другое можно было бы поставить в один ряд с образом девочки в картине

2. **В.И. Суриков. Утро стрелецкой казни. Первоначальный набросок.**
1878.
Бумага, карандаш.
Фото: [3, с. 198]

Сурикова. Призыв услышать плач ребенка, остановить насилие, хотя бы ради того, чтобы не пролилась детская слезинка, явно просматривается как одна из главных идей в картине. Это уже само по себе оправдывает и усиливает в значении данный образ.

Отметим, что Суриков вообще придает особое значение детским образам, что проявлено и в следующей большой картине — «Боярыня Морозова». М.М. Алленов дал блестящую интерпретацию изображения мальчика, вновь не главного персонажа на дальнем плане. Искусствовед полагал, что с ним связана идея сильной, расцветающей на фоне фанатического безумия новой жизни, своим явлением отрицающей экстазную, пребывающую в трагическом надломе «русскую душу» [4].

Но только ли чувство отца и высочайший призыв художника-гуманиста сказались в выделенном нами образе девочки? Можем ли мы увидеть другие «повороты ключа» в этом символе, иные смыслы за образом маленького героя монументального полотна? Известно, чем сильнее выделен персонаж в картине, тем более крупная идея должна быть связана с ним. Зададим вопрос: а так ли уж мала в семантическом плане роль девочки в картине? Или, быть может, мы, скользнув по полотну, увлекаемся другими, более крупными образами; нас захватывает яростный диалог рыжебородого стрельца и Петра Первого, плач стрельчихи, трагическое прощание семей подле каждого стрельца, в конце концов, горящие и задуваемые свечи, разъезженная земля, телеги, оружие, цепи и т.д. Деталей, тем более говорящих, чрезвычайно много. Но ведь и девочка не теряется среди всего этого многообразия, более того, если мы переведем на нее взгляд, то может показаться, что отнюдь не вторична ее роль. Постараемся определить хотя бы часть акцентов, сделанных Суриковым.

Начать стоит с того, что, скорее всего, она была почувствована еще в исходном видении, о котором художник ярко рассказывает С. Глаголю: «Остановился недалеко от Лобного места, засмотрелся на очертания Василия Блаженного, и вдруг в воображении вспыхнула сцена стрелецкой казни, да так ясно, что даже сердце забилось. Почувствовал, что если напишу то, что мне представилось, то выйдет потрясающая картина. Поспешил домой и до глубокой ночи всё делал наброски то общей композиции, то отдельных групп.

3. **В.И. Суриков. Утро стрелецкой казни. Фрагмент.** 1881. Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

Надо, впрочем, сказать, что мысль написать картину стрелецкой казни была у меня и раньше. Я думал об этом еще в Красноярске. Никогда только не рисовалась мне эта картина в такой композиции, так ярко и так жутко» [12, с. 214].

В сохранившемся подготовительном рисунке к картине, рядом с намеченной телегой, около безвольно сидящей женщины на земле помечена маленькая фигурка. То есть девочка исходно уже «жила» в замысле картины.

Вглядимся теперь в нее внимательнее. Это самое юное существо в полотне. Два мальчика внешне значительно ее старше, и мы не видим их лиц, один бросился к стрельчихе, другой закрыл лицо руками. Уже в силу возраста девочка, крохотное существо, здесь выделена. Это эмоционально-духовный камертон в картине, что легко проверить: стоит только мысленно исключить девочку из холста, как всё полотно в тот же час изменится в эмоциональном плане. Это будет яростное борение безумствующих персонажей, взрыв трагических чувств. Иными словами, скользнув по полотну, даже переключившись на других сильных и главенствующих персонажей, мы запоминаем образ девочки и несем его в памяти, настраивая наше прочтение и переживания именно на ее партию.

Но героиня выделена и еще несколькими моментами. Она — фактически самый близкий к нам персонаж, более того, намечено некое движение (поданный чуть вперед корпус), как бы устремляющее ее к нам. Она как будто стремится прорвать плоскость холста, выйти из исторической в нашу реальность. Заметим, что больше никто в картине подобных усилий не делает. Все движения строго ограничиваются плоскостью живописного полотна, и герои пребывают, занятые своими заботами, страданиями, горестями, яростным столкновением, в той реальности, в историческом времени, и только девочка в прямом обращении к нам пытается это пространство-время преодолеть. Это сильный акцент, и он не может быть пропущен даже при поверхностном скольжении по полотну.

Теперь посмотрим на более мелкие движения. С обеих сторон, как бы зажимая фигурку малютки, прямо на земле сидят две пожилые женщины — одна, в черном платье, фактически сливается с землей, другая, в более цветном одеянии, светлой рубахе, потерянная в своем горе, безвольно, без сил села, сжимая в ладонях погасшую свечу.

Прямо над ней, можно сказать, на расстоянии протянутой руки, в толчее фигур преображенец задувает пламя. Мотив свечи может перерасти в отдельную новеллу: уж очень ярко, точно, фиксируя каждую каплю застывшего воска, крепко сжатую в руке с побелевшими от напряжения костяшками у рыжебородого стрельца написал Суриков.

Левая рука девочки лежит на плече несчастной женщины. И это очень тонкий и психологически неоднозначный жест. Ребенок, безусловно, опирается и ищет защиты у сидящей женщины, но в этом касании сквозит и нечто от наивного желания утешить и посильно ободрить близкого человека. А в сочетании с наклоном головы и корпуса вперед проступает желание девочки, как бы оттолкнувшись, сделать шаг и выйти за границу, зафиксированную двумя сидящими фигурами женщины в черном и близкой ей, видимо, родственницы. Правая рука поднята вверх, и этот жест переводит наш взгляд на лицо девочки, еще по-младенчески пухлое с круглыми щеками, полуоткрытым плачущим, взывающим ртом и глубоко запавшими глазницами, переполненными недетскими переживаниями и будто бы вопросом. Итак, движением поперек основного течения толпы девочка вновь выделена, но более всего ее значение усиливает взгляд, устремленный с полотна. А это известный прием в искусстве, это всегда магнетический узел, который будет заставлять нас возвращаться к нему при любой загруженности холста фигурами. Например, стараясь акцентировать автопортрет в картине «Последний день Помпеи», К. Брюллов рядом пишет девушку, напряженно глядящую с полотна. Так и наша героиня своим взглядом будет всегда притягивать зрителей к себе.

Она — и цветовой акцент, и даже медиатор в картине. Известно, что сам Суриков был не очень доволен колористикой своей картины. Чтобы обогатить палитру, ему нужны были советы старых мастеров. Удачно продав «Меншикова в Берёзове», в своем заграничном турне он получил эти советы, в первую очередь у П. Веронезе, о чем сообщает в письмах. И далее последовала выдающаяся по живописи картина «Боярыня Морозова». А в «Стрельцах» девочка в ярко-красном платке (что, возможно, само по себе имеет трагический подтекст) выступает в роли цветового камертона. Здесь можно повторить прием мысленного исключения ее из картины, и сразу весь живописный строй полотна погаснет, краски потускнеют, и даже свечи будут не столь выразительно гореть. Потому что красноватые искры в их пламени и красные отсветы на руках, белых рубахах, телах стрельцов «настроены» на красный платок девочки. Своего рода искры от этого платка пронизали всю толпу, и глаз при внимательном прочтении обязательно сгруппирует эти искры по признаку близкого цветового тона. Все другие красные пятна в картине — шапка на рыжебородом стрельце, накинутый на плечо мундир чернобородого стрельца — тусклее и глуше этой детали. Красный платок на голове девочки хотя и уступает по величине этим пятнам, но заметно превосходит по силе цвета. В определенном смысле весь живописный строй в картине настроен на красный платок девочки.

Наконец, она выделена композиционно, и не только приближением к зрителям и движением, но и расположением относительно других значимых деталей. Ее фигурка находится на оси храма, и это метафора связанности с ним, композиционно очень сильной. Суриков точно нашел этот узел в композиции: несмотря на малость, фигурка не может быть сдвинута по горизонтали ни на один шаг без нанесения громадной «травмы» всей конструкции полотна. Она связана с храмом. Между этими двумя элементами в картине располагается толпа, полная ярости и страдания. И, быть может, в этом заключена одна из важнейших идей. Ведь передана не казнь, а, как говорил Суриков, торжественность минуты перед ней.

Вспомним описание состояния перед казнью у Достоевского, когда его герой передает переживания писателя о величайшей ценности каждого мгновения. Казнь еще не произошла и в картине Сурикова. И длится на полотне это особое мгновение, длится уже более века. В этот миг казнь можно остановить, еще есть возможность повернуть ход неотвратимо надвигающегося ужаса, еще между воплями, молением, яростными криками и злобными взглядами можно услышать плач, мольбу крохотного ребенка, еще можно простить друг друга и покаяться совместно перед храмом. Еще возможно обняться как братьям. И, как не раз отмечалось, именно братским объятием можно считать жест преображенца, ведущего на казнь потерявшего силы стрельца. И идут они к храму и, что сверхкощунственно,— к виселицам подле него. Как возможно, что храм соседствует с виселицами? Это значит только одно — не просто забыт, а напрочь отринут Бог. В противном случае нельзя было не услышать плач беззащитной крохи. Не Бог, а инфернальное нечто, дно человеческой экстазной души торжествует сейчас на площади. Но только ли на площади и только ли во времена Петра? Разве не то же самое произошло 1 марта 1881 года, когда была впервые показана картина и был зверски убит царь? И не зверская ли Гражданская война спустя сорок лет прокатится по просторам России, а доколе это будет продолжаться? До той поры, пока не вглядимся в картины Сурикова, не перечтем Достоевского, не вспомним все уже данные нам предупреждения.

Заключение

Безусловно, правы все, кто увидел столкновение двух стихий в полотне. Прав В. Иванов, говоря о двух ладах в русской душе — трагическом и эпическом. Но только ли они суть нашей души? А как же тогда образ Алёши Карамазова, а разве не пророчески и призывно Достоевский говорит о приближающемся кровавом мраке в своих романах и даже в речи, посвященной Пушкину? Вот и девочка, как получается, не малый герой в картине, а третья сила. Сила малая, но осененная Храмом — великая, но не услышанная вовремя. Логика и основной замысел статьи подсказывают завершить ее словами великого гуманиста Ф.М. Достоевского: «Я просто только говорю, что русская душа, что гений народа русского, может быть, наиболее способны из всех народов вместить в себя идею всечеловеческого единения, братской любви, трезвого взгляда, прощающего враждебное, различающего и извиняющего несходное, снимающее противоречия»[2].

Список источников

1. Тугендхольд Я.А. Памяти В.И. Сурикова // Тугендхольд Я.А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М.: Советский художник, 1984. С. 186–187.
2. Ясперс К. Истоки истории и ее цель // Ясперс К. Смысл и назначение истории / пер. с нем. М.: Республика, 1994. С. 142–144.
3. Кеменов В.С. В.И. Суриков: историческая живопись 1870–1880-х годов. М.: Искусство, 1987. 568 с.
4. Алленов М.М. Василий Суриков. М.: Слово, 1998. 95 с.
5. Иванов В.И. Два лада русской души // Иванов В.И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 373–377.
6. Васильева-Шляпина Г.Л. В. Суриков. М.: Красная площадь, 2002. 96 с.
7. Машковцев Н.Г. Творческий метод В.И. Сурикова // Машковцев Н.Г. Из истории русской художественной культуры: исследования, очерки, статьи. М.: Советский художник, 1982. С. 181–192.
8. Машковцев Н.Г. В.И. Суриков // Русское искусство: очерки о жизни и творчестве художников второй половины XIX века. Том 2 / ред. А.И. Леонов. М.: Искусство, 1971. С. 103–142.
9. Никольский В.А. В.И. Суриков. М.: Государственное издательство, 1925. 51 с.
10. Сарабьянов В.Д. Суриков и европейская историческая картина второй половины XIX века // Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980. С. 141–165.
11. Флоренский П.А. У водоразделов мысли (Черты конкретной метафизики). Том 1. М.: Правда, 1990. 448 с.
12. Голоушев С.С. (Глаголь С.) В.И. Суриков. Из встреч с ним и бесед // Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике / сост. и коммент. Н.А. и З.А. Радзимовских, С.Н. Гольдштейн. Л.: Искусство, 1977. С. 206–221.

References

1. Tugendhold, Ya.A. (1984) ‘In memory of V.I. Surikov’, in Tugendhold, Ya.A. *From the history of Western European, Russian and Soviet art.* Moscow: Sovetskiy khudozhnik, pp. 186–187. (In Russ.)
2. Jaspers, K. (1991) ‘The origin and goal of history’, in Jaspers, K. *The meaning and purpose of history.* Moscow: Respublika, pp. 142–144. (In Russ.)
3. Kemenov, V.S. (1987) *V.I. Surikov: historical painting of the 1870s – 1880s.* Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
4. Allenov, M.M. (1998) *Vasily Surikov*. Moscow: Slovo. (In Russ.)
5. Ivanov, V.I (1994) ‘Two modes of the Russian soul’, in Ivanov, V.I. *Native and Universal*. Moscow: Respublika, pp. 373–377. (In Russ.)
6. Vasilyeva-Shlyapina, G.L. (2002) *V. Surikov.* Moscow: Krasnaya ploshchad’. (In Russ.)

[2] Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Повести, рассказы, очерки // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 7 т. Том 7. М.: Лексика, 1994. С. 520.

7. Mashkovtsev, N.G. (1982) ‘Creative method of V.I. Surikov’, in Mashkovtsev, N.G. *From the history of Russian artistic culture: research, essays, articles.* Moscow: Sovetskiy khudozhnik, pp. 181–192. (In Russ.)
8. Mashkovtsev, N.G. (1971) ‘V.I. Surikov’, in Leonov, A.I. (ed.) *Russian art: essays on the life and work of artists of the second half of the 19th century,* volume 2. Moscow: Iskusstvo, pp. 103–142. (In Russ.)
9. Nikolsky, V.A. (1925) *V.I. Surikov.* Moscow: Gosudarstvennoye izdatel’stvo. (In Russ.)
10. Sarabyanov, V.D. (1980) ‘Surikov and the European historical picture of the second half of the 19th century’, in Sarabyanov, D.V. *Russian nineteenth-century painting among the European schools.* Moscow: Sovetskiy khudozhnik, pp. 141–165. (In Russ.)
11. Florensky, P.A. (1990) *At the watersheds of thought (Features of concrete metaphysics),* volume 1. Moscow: Pravda. (In Russ.)
12. Goloushev, S.S. (Sergey Glagol) (1977) ‘V.I. Surikov. From meetings with him and conversations’, in Radzimovskaya, N.A., Radzimovskaya, Z.A. and Goldstein, S.N. (eds.) Vasily Ivanovich Surikov. Letters. Memoirs about the artist. Leningrad: Iskusstvo, pp. 206–221. (In Russ.)

Информация об авторе

Шишин Михаил Юрьевич, академик, Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация. Доктор философских наук, 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 author

Mikhail Yurievich Shishin, Academician, the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. D. Sc. (Philosophy), Professor, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation; shishinm@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-2148-5233.

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

Статья поступила в редакцию 04.02.2023; одобрена после рецензирования 02.03.2023; принята к публикации 06.03.2023.
The article was received by the editorial board on 04 February 2023; approved after reviewing on 02 March 2023; accepted for publication on 06 March 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 120–133. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (1), pp. 120–133. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.03+061.231:7(470.54)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.01.010

Свердловский Союз советских художников в 1934–1935 годы

Айнутдинов Антон Сергеевич [a]

[a] *Свердловское отделение Союза художников России, Екатеринбург, Российская Федерация*
[a] *ant-one@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0001-8616-9656, ResearcherID: AAD-6662-2022*

Аннотация. В статье рассматривается реформирование Оргбюро Уральского Союза советских художников в Свердловский Союз советских художников. С помощью историко-генетического метода описывается изменение его организационной структуры и кадрового состава. Кроме этого, опираясь на системный метод, автор продемонстрировал зависимость событий внутри союза от общественно-политических и культурных мероприятий и процессов, происходивших в СССР в период 1934–1935 годов, среди которых главное место занимали убийство С.М. Кирова и «Кремлевское дело». С использованием биографического метода в статье также дано краткое описание жизни Николая Александровича Виницкого, второго председателя творческой организации художников в Свердловске. Все архивные источники, использовавшиеся для выполнения этих задач, вводятся в научный оборот впервые.
Ключевые слова: Свердловский Союз советских художников, Н.А. Виницкий, В.А. Покровский, «Всекохудожник», «Уралхудожник»

Для цитирования: Айнутдинов А.С. Свердловский Союз советских художников в 1934–1935 годы // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 1 (28). С. 120–133. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.01.010. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/965

© Айнутдинов А.С., 2023

Original article

Sverdlovsk Union of Soviet Artists in 1934–1935

Anton S. Ainutdinov [a]

[a] *Sverdlovsk Branch of the Union of Artists of Russia, Ekaterinburg, Russian Federation*
[a] *ant-one@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0001-8616-9656, ResearcherID: AAD-6662-2022*

Abstract. The article discusses the reformation of the Organizing Bureau of the Ural Union of Soviet Artists into the Sverdlovsk Union of Soviet Artists. The historical-genetic method made it possible to describe the change in its organizational structure and staffing. Also, the author, relying on a systematic method, demonstrated the dependence of the internal events of the Union on socio-political and cultural events and processes in the USSR in 1934–1935, the most significant of which was the murder of S.M. Kirov and the "Kremlin Affair". Using the biographical method, the article also gives a brief description of the life of Nikolai Alexandrovich Vinitsky, the second chairman of the creative organization of artists in Sverdlovsk. All archival sources used to conduct this study on the history of the art of the Urals are introduced into scientific circulation for the first time.
Keywords: Sverdlovsk Union of Soviet Artists, N.A. Vinitsky, V.A. Pokrovsky, "Vsekohudozhnik", "Uralhudozhnik"

For citation: Ainutdinov, A.S. (2023) 'Sverdlovsk Union of Soviet Artists in 1934–1935', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 120–133. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.01.010.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/965 (In Russ.)

Введение

В конце 1920-х — начале 1930-х годов по мере продвижения к социализму в СССР усилилась классовая борьба. Причем во Всесоюзной коммунистической партии большевиков не было единого мнения о том, каким должен быть советский социализм. Отношения внутри ВКП(б) между Политбюро Центрального комитета, лояльным секретарю ЦК ВКП(б) Иосифу Сталину, и руководством областями, краями и республиками на периферии, в основном настроенного оппозиционно по отношению к вождю, обострились из-за разных мнений о темпах и качественном характере тотальной индустриализации и коллективизации, в особенности возросла критика по поводу необходимости массового разоблачения кулаков. Вокруг секретаря ЦК ВКП(б) И.В. Сталина и близких ему по мировоззрению партийных соратников, настаивавших на жестком раскулачивании, образовались оппозиционные фракционные группы. Эта бюрократическая прослойка имела своих представителей как на ответственных постах в центре, так и на менее значимых должностях на территории РСФСР в провинции. Их взаимодействие между собой в иерархической вертикали советской власти имело тайные революционные формы, что с течением времени позволило Сталину обвинить своих оппонентов в явном «двурушничестве» перед партией и рабочим классом и в рамках политической борьбы развернуть против них репрессии. К этим людям относились руководители обкомов, крайкомов и республик и партийные работники, в том числе в сфере образования и культуры, имевшие связи со «старыми большевиками», а также с бывшими видными лидерами ВКП(б) Л.Д. Троцким (Лейбой Бронштейном), Г.Е. Зиновьевым (Овсеем-Гершем Радомысльским), Л.Б. Каменевым (Львом Розенфельдом), Н.И. Бухариным, Г.Л. Пятаковым, М.П. Томским (Михаилом Ефремовым) и другими оппозиционерами. Сила троцкистско-зиновьевской оппозиции была в опоре на региональных бунтарей из числа кулаков и рабочих и не согласных с генеральной линией партии представителей власти и интеллигенции, военных, занимавшихся антисоветской работой как в центре в крупных городах, так и на периферии. Свердловские художники оказались свидетелями и участниками противостояния сталинской группы с оппозицией в 1930-е годы, преследовавшей цель установить влияние на культуру, науку, образование, включая

изобразительное искусство. В это время положение дел в Свердловском Союзе советских художников зависело от деятельности областных и городских партийных и исполнительных органов власти, взаимодействовавших с работниками культуры и искусства. Прослеживается несколько этапов в развитии этой профессиональной творческой организации в период 1930-х годов, из которых 1934–1935 годы — это время, характеризующееся усилившимся влиянием на свердловских художников со стороны «старых большевиков» и членов политической оппозиции сталинскому курсу развития народного хозяйства СССР.

Причины реформирования Оргбюро Уральского Союза советских художников в 1934 году

В 1934–1935 годы деятельность Союза художников в Свердловске была отмечена рядом общественно-политических и организационно-профессиональных событий и процессов, повлиявших на решение о реформировании Оргбюро Уральского Союза советских художников, образованного в Свердловске осенью 1932 года.

Во-первых, 17 января 1934 года постановлением Президиума Всероссийского центрального исполнительного комитета (ВЦИК) было принято решение, «учитывая ходатайства советских, хозяйственных и общественных организаций», о разделении Уральской области на три — Свердловскую с центром в Свердловске, Челябинскую с центром в Челябинске и Обско-Иртышскую область с центром в Тюмени[1]. Соответственно функционирование Оргбюро Уральского Союза советских художников потеряло целесообразность, поскольку в каждой из трех новых уральских областей должны были появиться свои самостоятельные профессиональные организации мастеров изобразительного искусства.

Во-вторых, в январе и феврале 1934 года состоялся XVII Съезд ВКП(б), на котором было заявлено о победе социализма в СССР. Газета «Советское искусство» в связи с этим писала о новых задачах социалистической культуры: «Ленинская теория о возможности построения социализма в нашей стране воплотилась в ее индустриализации, в ее коллективизации, в ликвидации кулачества как класса, в сотнях и тысячах фактов. Социализм в нашей стране — факт. <…> У нас растет и крепнет социалистическая культура. Нам не хватает театров, не хватает клубов, не хватает кино, не хватает фильмов, не хватает пьес»[2]. И.В. Сталин, выступив на съезде, сформулировал новые принципы идейно-политического руководства партийно-советскими и хозяйственными организациями, авторитет которых вырос до небывалых высот и чье положение теперь должно было помочь правильным образом перестроить деятельность профессиональных союзов. «И именно потому, что их сила и авторитет выросли до небывалой степени,— от их работы зависит теперь всё или почти всё. <…> Бюрократизм и канцелярщина аппаратов управления; болтовня о “руководстве вообще” вместо живого и конкретного руководства; функциональное построение организаций и отсутствие личной ответственности; обезличка в работе и уравниловка в системе зарплаты; отсутствие систематической проверки исполнения; боязнь самокритики — вот где источники наших трудностей, вот где гнездятся теперь наши трудности»,— подчеркнул секретарь ЦК ВКП(б) [1, с. 33–34]. Всё это в полной мере относилось и к стилю управления советской культурой, в том числе и Союзами советских художников в разных городах РСФСР. Секретарь партии призвал бороться с антиконструктивными проявлениями, возложив тяжесть вины за возникшие проблемы на «вельмож», людей, «которые считают, что партийные и советские законы писаны не для них» [1, с. 34]. «Они надеются на то, что советская власть не решится их тронуть из-за старых заслуг», но «их надо без колебаний снимать с руководящих постов»,— заявил Сталин [1, с. 34]. Главный редактор журнала «Большевик» Алексей Стецкий, говоря о проблемах политического просвещения на этом же съезде, добавил к высказыванию вождя немаловажное уточнение, связанное непосредственно с культурой и всеми ее внутренними направлениями творческого труда: «Когда вы начнете выполнять указания товарища Сталина и освобождать “честных болтунов” от руководства отдельными отраслями работы, то я просил бы вас не забывать и этой отрасли работы (культуры.— *Прим. А. А.*). Здесь точно так же надо очиститься от болтунов, для того чтобы как следует поставить дело воспитания, дело пропаганды, которое является одной из важнейших задач нашей партии в настоящее время» [2, с. 621]. Таким образом, И.В. Сталин, настаивая на построении социализма в одной стране — в СССР, прямо обличал своих политических оппонентов в партии и регионах, зачисляя их в когорту обычных демагогов и болтунов, ничего не делавших для развития и блага своей родины. Это открывало дверь для новых чисток кадров в партии и в различных советских организациях.

В-третьих, после того как на XVII съезде И.В. Сталин заявил о продолжении классовой борьбы для построения в СССР бесклассового общества, для идейных оппонентов вождя,

[1] О разделении Уральской области // Правда. 1934. 18 января. С. 1.
[2] Семнадцатый // Советское искусство. 1934. 29 января. С. 1.

1. **Первый секретарь Свердловского областного комитета ВКП(б) И.Д. Кабаков в окружении большевиков.** 1930-е. Фото: Государственный архив Свердловской области

в число которых входил один из таких региональных «вельмож» — первый секретарь Свердловского областного комитета партии[3] Иван Кабаков, стала ясной перспектива собственного выживания в политическом противостоянии со «сталинцами».

Чтобы сохранить собственное влияние, оппозиции потребовалось быстрое расширение связей с разными социальными группами, явная и латентная их поддержка. Так, в области управления культурой «кабаковцам» такая возможность представилась на праздновании двадцатилетия Свердловского театра оперы и балета в феврале 1934 года, на которое приехали заместитель Народного комиссара просвещения РСФСР Константин Мальцев, председатель Центрального комитета Союза работников искусств (ЦК РАБИС) Яков Боярский, театральный критик Павел Новицкий, директор Большого театра Елена Малиновская, певец Иван Козловский, актер Соломон Михоэлс, композитор Михаил Ипполитов-Иванов и другие деятели культуры. Почетные гости мероприятия вошли в близкий круг уральской партийной номенклатуры, прежде всего создав доверительные отношения с председателем Свердловского исполнительного комитета областного Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов Василием Головиным и его заместителем Иосифом Хорошем, так как именно они напрямую отвечали за торжество[4]. Позднее, ближе к концу 1934 года, воспользовавшись связями с членами ЦК РАБИС и театральными деятелями, уральские партийные руководители из Свердловского областного комитета ВКП(б) предложили кандидатуру «своего человека» и на должность нового председателя Свердловского Союза советских художников, лояльного и к тем, и к другим группам бюрократических и культурных работников, с целью закрепления контроля над происходящим в этой профессиональной творческой организации.

В-четвертых, появившиеся в городах РСФСР местные Союзы советских художников за два года своего существования (в Москве, Ленинграде, Свердловске, Иванове, Воронеже и других городах) в ходе объявленной на всесоюзном

[3] Свердловский (до января 1934 г. — Уральский) обком ВКП(б).
[4] Юбилей Свердловского театра // Советское искусство. 1934. 11 февраля. С. 1.

уровне перестройки литературно-художественных организаций затянули переход к окончательной и бесповоротной новой форме работы. Лишь к концу 1933 года кое-где начали действовать Союзы советских художников. В основном же главную функцию во множестве городов по-прежнему продолжало выполнять кооперативное товарищество «Всекохудожник» с широкой сетью филиалов. Кроме того, новые союзы столкнулись с очевидными хозяйственными и организационными трудностями на этапе формирования объединения из-за отсутствия руководства из одного центра, в провинции же основное внимание уделялось решению административных вопросов. Журнал «Творчество», орган печати Союза художников и скульпторов, в течение 1934 года неоднократно обращал внимание читателей на клубок организационных проблем, на «детские болезни» растущей сети союзов и публиковал мнения различных советских мастеров по поводу отсутствия единой «ясной, конкретной системы работы», «четкой дифференциации творческих вопросов» в Московском областном Союзе советских художников, положение дел которого тормозило развитие аналогичных профсоюзов в провинции [3, с. 17]. Кроме того, слабое внимание Народного комиссариата просвещения РСФСР по отношению к профессиональным вопросам художников как особой социальной группы культурных работников не прибавляло инерции развитию союзов, потому что в 1930-е годы в нем еще отсутствовал отдельный организационно-планирующий сектор, который фактически бы руководил всем изобразительным искусством[5]. В Свердловской области вопросы, связанные с управлением этой сферой в первой половине 1930-х годов, относились к компетенции отдела народного образования Свердловского исполнительного комитета областного Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов, который возглавлял Идель Перель. На уровне обкома и горкома партии было свое отдельное руководство, с 1934 года получившее новые формы. На XVII съезде ВКП(б) объявила о создании отдела культуры и пропаганды ленинизма в отделах обкомов, крайкомов и ЦК, которые вели наблюдение за деятельностью всех научных и культурных учреждений[6]. Пост заведующего этим отделом занял близкий к Н. Бухарину советский партийный деятель Алексей Стецкий. В мае 1935 года отдел был разделен на несколько самостоятельных структур. Так появился самостоятельный отдел культурно-просветительской работы с подчинением ему сектора искусства. Им руководили в 1935–1937 годы Александр Щербаков и Алексей Ангаров. В Свердловском областном комитете ВКП(б) в 1930–1934 годы заведующим отделом культуры и пропаганды ленинизма был Александр Голышев. В сентябре 1934 года он добился карьерного повышения, назначения первым секретарем Пермского городского комитета ВКП(б). После А. Голышева отделом до 1937 года руководил Николай Узюков. А. Голышев имел тесные связи с И. Кабаковым, который включил его в состав «контрреволюционной троцкистской организации», не согласной с политической линией, проводимой И.В. Сталиным в ЦК ВКП(б) [4, с. 165–166]. В 1923–1938 годы Пермская губерния входила сначала в Уральскую область, а с 1934 года — в Свердловскую. Получив власть в Перми, А. Голышев не забыл и о политико-идеологических вопросах, через Свердловский Союз художников он установил контроль над отделением этой организации в городе. В феврале 1935 года именно на заседании бюро Свердловского Союза советских художников был утвержден первый состав Пермского отделения Свердловского Союза советских художников. Для решения всех его организационных вопросов были командированы в Пермь из Свердловска скульптор Яков Зайцев и театральный художник Эрнест Зегельман. Кроме того, постоянный контакт в 1935 году с пермяками поручили держать художнику Григорию Гусаку, а рабочее взаимодействие решили установить также и с кооперативным товариществом «Уралхудожник» [5, л. 159].

В-пятых, в апреле 1935 года планировался первый Всесоюзный съезд советских художников. Формат его работы должен был походить на состоявшийся в августе 1934 года первый Всесоюзный съезд советских писателей. Председатель Московского областного Союза советских художников Алексей Вольтер сообщал, что для его организации необходимо было создать оргкомитет с участием в нем представителей областных, краевых и национальных объединений художников[7]. Таким образом, к концу 1934 года Свердловский областной комитет ВКП(б) вынужден был усилить опеку художников вследствие подготовки к съезду.

Итак, «борьба с болтунами», объявленная на уровне ЦК партии в начале 1934 года в качестве новой формы административно-хозяйственного регулирования деятельности советских учреждений и партийных комитетов, повлияла на ход разукрупнения больших профессиональных союзов на малые объединения, опиравшиеся с этого момента на более четкое и слаженное внутреннее управление.

[5] Енчелик И. Областные вернисажи. Изобразительное искусство на периферии // Советское искусство. 1934. 17 марта. С. 3.
[6] Каганович Л.М. Организационные вопросы (партийное и советское строительство) // Правда. 1934. 12 февраля. С. 5.
[7] Всесоюзный съезд художников // Советское искусство. 1934. 29 октября. С. 2.

2. **А.В. Ефремов. Портрет И.Д. Кабакова.** 2007. Холст, масло. 50 x 40. Серовский исторический музей

«Не всегда полезно художников бить! Конечно, нам нужно также и помочь»

Обсуждение кадровых, структурных, финансовых изменений в профессиональной творческой организации уральских художников состоялось 22 ноября 1934 года в ходе встречи свердловских мастеров изобразительного искусства с первым секретарем Свердловского областного комитета ВКП(б) Иваном Кабаковым.

На этой встрече они пожаловались на то, что у них до сих пор нет хотя бы небольшой «студии для рисования» или «помещения, чтобы развернуть работу». Кроме того, в ходе беседы ими были поставлены вопросы об организации в Свердловске самостоятельного союза художников, а также об открытии городского учебного заведения с художественным уклоном и студии рисования на Уралмашзаводе. И. Кабаков на встрече поинтересовался у художников, кого они в первую очередь сами видят в должности нового руководителя их независимой организации. В ответ Д. Крейн, А. Константиновский, Д. Монбланов, А. Анисимов, И. Трембовлер назвали Н. Виницкого.

Итак, возглавить обновленную организацию и войти в новый состав бюро оргкомитета, занимавшегося подготовкой Съезда художников в Москве, поручили Николаю Виницкому, ответственному за оперативное управление делами союза в Свердловске [6, л. 24–36]. 29 ноября 1934 года на заседании бюро Свердловского Союза советских художников было объявлено о передаче дел Николаю Виницкому и Николаю Голубчикову от Николая Козлова, бывшего председателя Оргбюро Уральского Союза советских художников, не получившего одобрение творческого коллектива для переназначения.

В тот же день, 29 ноября, была предложена четкая структура второго Оргбюро, состоявшая из шести секторов: общего руководства союзом (руководитель Н. Виницкий), материально-бытового (руководитель Н. Голубчиков), производственно-творческого (руководители Я. Зайцев и Д. Крейн), клубно-библиотечного (руководитель Г. Гусак), массовой работы (руководитель И. Трембовлер), представительства в архитектурном комитете при Уралоблисполкоме (руководитель А. Константиновский). В отдельном помещении для художников в будущем планировалось разместить шесть групповых мастерских, комнаты для руководства и отдыха [7, л. 163]. Первоначально под эти мастерские И. Перель предложил выделить помещение бывшей типографии «Гранит» с размещением в нем залов картинной галереи [6, л. 28]. Кроме того, скульптор Анатолий Анисимов и художник-керамист Александр Монбланов попросили обкомовских работников определить здание под мастерскую в черте города — из прежнего помещения при тресте «Стройкерамика», находившегося в пригороде, возить на лошадях выполненные работы было тяжело и небезопасно. Художник Александр Константиновский, пожаловавшись на неправильное расходование денег на заказы и неэффективное разделение труда, подчеркнул, что мастерам приходится «по несколько месяцев не получать вознаграждение» и «метаться, разбрасываться в поисках работы», на что И. Кабаков, признав недоработку, отреагировал: «Не всегда полезно художников бить! Конечно, нам нужно также и помочь» [6, с. 28–36].

Кем же был новый председатель творческой организации художников Свердловска, кандидатуру которого одобрило партийное начальство? Николай Александрович Виницкий родился 22 февраля 1903 года в Вышнем Волочке. Его отец был волостным писарем, а мать — домохозяйкой. В мае 1917 года будущий председатель окончил церковно-приходское училище. Летом того же года, будучи в возрасте четырнадцати лет, начал трудовую деятельность на лесозаводе. После Октябрьской социалистической революции стал в местном Совете рабочих и солдатских депутатов «мальчиком для поручений». В 1918 году обучался на курсах для организаторов Комитетов бедноты при Тверском губернском комитете. 1 марта 1918 года вступил в ВКП(б). В сентябре 1918 года

стал секретарем районного комитета партии большевиков на станции Удомля и одновременно зачислен служащим в рабоче-крестьянскую милицию, созданную советской властью летом того же года. В мае 1919 года был мобилизован в Красную армию, служил на Восточном фронте в 5-й роте 198-го Гурьевского полка. Участвовал в боях под Уральском. Оттуда был переведен на Южный фронт, где под хутором Грозным на реке Дон попал в плен к белогвардейцам под командованием А.И. Деникина. Н. Виницкий вспоминал о плене так: «Конный разъезд меня раздел и предложил следовать за собой, я бросился бежать, очутился в тростнике. <…> Но вновь попал в руки врага и был забран в плен. Меня несколько раз избивали, и наконец я был доставлен в распоряжение штаба 7-й пластунской деникинской дивизии. Здесь меня допрашивали, осудили и заключили в тюрьму». Причем, находясь в плену, по его словам, он не сознавался в том, что был членом коммунистической партии. В январе 1920 года при взятии Новочеркасска был освобожден Красной армией. После этого получил направление в 23-ю дивизию в батальон связи и работал там телефонистом. Оттуда был сначала эвакуирован в Луганск, а затем демобилизован на родину в Вышний Волочёк по состоянию здоровья. Весной 1920 года стал там секретарем одного из районных комитетов города, затем трудился в Осташкове и Бежецке в Тверской губернии на разных партийных должностях. В 1923 году получил назначение заместителем заведующего Агитпропом в Старице. В дальнейшем работал на разных должностях по линии Отдела агитации и пропаганды Тверского областного комитета партии в Твери, Бежецке, Старице. В январе 1929 года был определен редактором газеты «Кимрская жизнь», затем стал редактором «Ржевской правды» и заместителем ответственного редактора газеты «Труд» в Клинцах. Создав в Клинцах литературную организацию при окружной газете, был избран на смоленской областной конференции ассоциации пролетарских писателей в члены этого объединения в ноябре 1929 года. В мае 1930 года переведен на должность заведующего государственным издательством в Смоленске (филиала Объединения государственных книжно-журнальных издательств, которым руководил советский партийный деятель и бывший профсоюзный лидер, член «Антисоветского объединенного троцкистско-зиновьевского центра» Михаил Томский), где обком партии предложил ему возглавить ассоциацию пролетарских писателей, которой он и руководил до февраля 1931 года. В 1934 году Н. Виницкий был переведен по издательской линии в ОГИЗ в Свердловск, стал руководителем этого издательства. Параллельно возглавил редакцию Уральской советской энциклопедии и принимал участие в подготовке к изданию ее второго тома вместо прежнего ответственного редактора Якова Ельковича, обвиненного в работе на «контрреволюционную группу зиновьевцев» [7, л. 112–151].

1 декабря 1934 года убийство первого секретаря Ленинградского областного и городского комитетов ВКП(б) в Смольном всколыхнуло всё советское общество. В смерти близкого друга и товарища И.В. Сталина партия обвинила «зиновьевскую» оппозицию, пытавшуюся таким способом повлиять на изменение политического строя СССР (партийным организациям было разослано закрытое письмо ЦК ВКП(б) «Уроки событий, связанных со злодейским убийством С.М. Кирова» от 17 января 1935 года, содержащее политическую оценку произошедшего трагического события и настаивавшее именно на «зиновьевском» следе в нем). В декабре 1934 года начались аресты и преследования членов оппозиции. В Свердловской области проходили массовые митинги рабочих и крестьян на заводах и в колхозах, выразивших свою поддержку партии. Однако были и недовольные советской властью, разделявшие убеждения троцкистско-зиновьевской оппозиции и настроенные враждебно к первым лицам ВКП(б). В сельской местности участились контрреволюционные вылазки разной направленности. К примеру, в документах УНКВД (Управления Народного комиссариата внутренних дел.— *Прим. А. А.*) по Свердловской области отмечалось, что в одной избе-читальне портреты Ленина, Сталина и Постышева кем-то были изуродованы, у них «лица и глаза каленой клюкой выжжены» [8, л. 30].

В ходе разбирательства обстоятельств смерти Кирова состоялось пять судебных процессов над группой лиц, связанных непосредственно с Леонидом Николаевым, убийцей С. Кирова, и его женой, родственниками, пособниками и участниками «Московского центра зиновьевской оппозиции», руководством УНКВД по Ленинградской области. На этих «пяти процессах в декабре 1934 г.— марте 1935 г. приговорили к расстрелу 17 человек, к тюремному заключению 76 человек, к ссылке 30 человек» [9], к высылке 988 человек. 26 января 1935 г. закрытое постановление Политбюро ЦК определило высылку сторонников «зиновьевской» оппозиции из Ленинграда в Сибирь и Якутию численностью 633 человека. Кроме того, еще 325 человек переводились из Ленинграда на работу на разные должности в другие части РСФСР [9, с. 78–81]. 25 мая 1935 г. прекратило свое существование Всесоюзное общество старых большевиков, в которое входили заслуженные партийные работники с большим стажем[8]. Кроме этого,

[8] Об обществе старых большевиков // Правда. 1935. 26 мая. С. 1.

3. **Николай Александрович Виницкий.**
1960-е.
Фото: Свердловская государственная академическая филармония

к концу 1935 г. органы НКВД СССР под руководством Генриха Ягоды получили максимально полное досье на всех потенциально оппозиционных граждан. В ведомстве было создано Особое совещание НКВД, под непосредственным наблюдением которого начался процесс учреждения «троек», включавших в себя секретарей местных комитетов партии, руководителей органов прокуратуры и внутренних дел. Именно «тройкам» было поручено выносить судебные приговоры по статье 58 Уголовного кодекса за антисоветскую деятельность и шпионаж. Историк Е. Спицын располагает данными о том, что в 1934–1935 годах жестким политическим репрессиям, вызванным беспрецедентным убийством Кирова, подверглись в целом более 260 тысяч человек [10, с. 241–245].

Политические события не могли не отразиться на настроениях внутри культурных организаций и не сказаться на практической работе деятелей искусства, имевших широкие связи в оппозиционных кругах, в том числе с «троцкистами» и «зиновьевцами» в разных частях РСФСР. Кадровые изменения в Союзе художников на Урале были произведены по «горячим следам» убийства Кирова решением бюро Свердловского областного комитета ВКП(б) 11 декабря 1934 года, в котором объявлялось о роспуске старого состава союза «за бездеятельность», а вместо него утверждались кандидатуры нового оргбюро, в который включили Николая Виницкого (председателем), Дмитрия Крейна, Николая Голубчикова, Григория Гусака, Исаака Трембовлера, Александра Константиновского (всех — членами оргбюро). Согласно утвержденному на этом заседании документу, мастерам и руководителям поручалось «совместно с художниками проработать план развертывания работы по изобразительному искусству в области», а на Свердловский облисполком возлагались обязанности в течение месяца по ремонту мастерских и размещения после этого в них оборудования для регулярной работы художников [11, л. 10]. 22 декабря 1934 г. произошло формальное переименование творческой организации из Оргбюро Уральского Союза советских художников в Оргбюро Свердловского Союза советских художников, который начал перерегистрацию своих членов с 25 декабря того же года.

Оппозиция Сталину и свердловские художники

Весной 1934 г. во исполнение решений съезда партии на фабриках, заводах, в совхозах и прочих хозяйственных предприятиях, в колхозах, на моторно-тракторных станциях, в красноармейских частях, в селах, в учреждениях «партийные ячейки» менялись на «первичные партийные организации» [12, с. 678]. На Уралмашзаводе такую первичную партийную организацию возглавил парторг-троцкист Леопольд Авербах, в прошлом по протекции Л. Троцкого генеральный секретарь Всероссийской ассоциации пролетарских писателей и ответственный редактор журнала «На литературном посту». Он делал ставку «на развал, парализацию политической работы на заводе в партийной и комсомольской организациях. <…> При попустительстве и на глазах у руководителя комсомольской организации Авербах упражнялся в троцкистском словоблудии» [13, с. 183–184].

Кем был Л. Авербах? Он «родился в 1903 году в Саратове. Его отец Леонид Авербах был довольно крупным саратовским и нижегородским предпринимателем, а мать Софья Михайловна дочкой гравера, она приходилась родной сестрой Якову Свердлову. Гены Свердловых явно передались Леопольду Авербаху. Председатель ВЦИК Яков Свердлов был крайне жестоким и безжалостным и в то же время очень талантливым демагогом. Другой дядя Зиновий Пешков (до крещения Золомон Свердлов, брат Якова Свердлова) был

склонен к авантюризму. Пешков рано ушел из семьи и был усыновлен Горьким. Жил во Франции, храбро сражался с немцами в Первую мировую войну, лишился на фронте правой руки, а потом, во времена Сопротивления, стал французским генералом. Старшая сестра Авербаха, Ида, вышла замуж за… Генриха Григорьевича Ягоду, всесильного, коварного и необычайно жестокого начальника НКВД» [14, с. 203].

«Своим» человеком у свердловских художников на заводе стал преподаватель Свердловского архитектурного техникума (с 1936 года Свердловского училища изобразительных искусств), график-иллюстратор московского издательства «Молодая гвардия» Александр Жуков, неслучайно назначенный консультантом в созданную студию рисунка на промышленном предприятии во исполнение договоренностей, достигнутых на встрече мастеров изобразительного искусства с И. Кабаковым осенью 1934 года [15, с. 251; 16, л. 162]. Надо сказать, что Уралмашзавод оказался в центре внимания ЦК ВКП(б) и ВЦИК после большого пожара, произошедшего в кузнечно-прессовом цехе в декабре 1933 года. Расследование причин случившегося определило, что пожар начался в результате поджога, осуществленного диверсантами. Все поджигатели были пойманы и преданы суду, одни из них осуждены, другие расстреляны. Естественно, что о пожаре как о вылазке врагов на Урале было доложено И.В. Сталину. Возможно, именно этот пожар, воспринятый им как акт политического терроризма, повлиял на решение вождя вмешаться в политическую жизнь региона и принять меры по разделению Уральской области в начале 1934 г. на несколько территориально-административных единиц, не подчиненных власти исключительно одного И. Кабакова и его ближайшего окружения в Свердловске, погрязшего в многочисленных связях с оппозицией.

«Дело Енукидзе», или «Кремлевское дело», расследовавшееся с начала 1935 года, оказалось шокирующим фактом для всей партии. Обвинения в адрес близкого окружения вождя в намерениях убить и И.В. Сталина, и С.М. Кирова стали громом среди ясного неба. Тяжесть положения, тягостное общественное настроение усиливалось тем, что по этому делу проходили такие известные люди, как секретарь Центрального исполнительного комитета СССР Авель Енукидзе, комендант Московского Кремля Рудольф Петерсон с сотрудницами Кремлевской библиотеки и даже уборщицами, а также просто случайные люди, имевшие обычные встречи с подозреваемыми, которые, тем не менее, по словам Сталина, вели «очень серьезную контрреволюционную работу». Поначалу их подозревали лишь в распространении слухов о Надежде Аллилуевой, жене Сталина, которая якобы была им убита в 1932 г., а также в пересказах сплетен относительно С. Кирова, застреленного на «личной почве» ревности, будто бы из-за жены Л. Николаева, сотрудницы Смольного М. Драуле, являвшейся любовницей главного партийного работника Ленинграда. Однако по мере расследования всех обстоятельств этого дела, распутывания «клубка» оппозиционерам-террористам, включавшим всё больше заговорщиков, стали вменять в вину план физического устранения всего руководства страны и мысли о вооруженном захвате власти. К группе подозреваемых участников этого процесса прибавлялись всё новые люди, в том числе из армии. Так, стало известно, что через Нину Розенфельд, сотрудницу правительственной библиотеки Кремля, обвиненной в заговоре против Сталина, подпольщики якобы были связаны с братьями Каменевыми (Розенфельдами), Львом Розенфельдом, бывшим председателем Президиума Исполнительного комитета Московского Совета рабочих и солдатских депутатов, какое-то время работавшим директором научного издательства «Academia», и Николаем Розенфельдом, художником-иллюстратором этого издательства. Таким образом, в поле подозрения НКВД попали работники библиотек и издательств, а также художники, связанные с Л. Каменевым, находившимся в тюрьме с Г. Зиновьевым по делу об убийстве С. Кирова. Также по этому делу проходила обвиняемая телефонистка коммутатора Кремля М. Кочетова. Кроме того, арестованным вменялась в вину связь с белогвардейцами, к примеру, «Мухановой, сотруднице библиотеки» Кремля, урожденной дворянке, недоумевавшей в личных разговорах, почему на Ленина были покушения, а на Сталина еще нет. По мере работы НКВД над этим делом «Клубок» обрастал всё большим количеством невиновных людей, в том числе и в среде советской молодежи, а также в личной охране Кремля, уличенной в «троцкизме». «В результате помимо уборщиц были арестованы помощник коменданта Кремля В.Г. Дорошин, начальник спецохраны и помощник коменданта И.Е. Павлов, комендант Большого Кремлевского дворца И.П. Лукьянов, начальник административно-хозяйственного управления Комендатуры Кремля П.Ф. Поляков. А уже 14 февраля Политбюро по представлению Г.Г. Ягоды утвердило решение “Об охране Кремля”. В соответствии с этим решением школа ВЦИК, охранявшая Кремль и насчитывавшая 1500 человек, была выведена из Кремля. Охрана была поручена НКВД» [17, с. 170–171].

В итоге следствие установило, что в Ленинграде подпольно действовал центр контрреволюционной оппозиции, подчиненный Г. Зиновьеву, а в Москве оппозиционеры были объединены вокруг Л. Каменева, намеревавшегося использовать

близость к первым лицам страны через сотрудников Кремля с целью их физического устранения [9, с. 99–127]. «27 июля Военная коллегия осудила 30 человек. Двое — Синелобов и Чернявский — были приговорены к расстрелу. 9 подсудимых, включая Л.Б. Каменева, его брата и Н.А. Розенфельд, получили 10 лет тюремного заключения. Остальные — от 2 до 7 лет заключения. В тот же день особое совещание приговорило 42 человека к тюремному заключению на срок от трех до пяти лет, 37 человек — к ссылке на два-три года, одного — к высылке из Москвы» [17, с. 170]. А. Енукидзе и Р. Петерсон лишились своих должностей, их жизнь в 1935 году была спасена только благодаря близкому знакомству со Сталиным. Кроме того, Енукидзе приходился крестным отцом жене вождя Н. Аллилуевой, а также находился в дружеских отношениях с Народным комиссаром тяжелой промышленности СССР Григорием (Серго) Орджоникидзе [17, с. 173].

Количество обвиняемых, объединенных одной коварной и преступной целью, как клубок, оказало устрашающее воздействие на членов партии, которые с момента Октябрьской социалистической революции, пожалуй, впервые испытали подобный коллективный страх за свои жизни. Бюрократическая прослойка объединяла как членов партии, имевших то или иное монархическое прошлое, так и членов партии, состоявших в разных отношениях с советскими гражданами, «попутчиками», принявшими большевистскую идеологию уже после революции: вчерашними социал-демократами, меньшевиками, анархистами, белогвардейцами-монархистами. Теперь попасть под подозрение в неблагонадежности и заговоре мог любой из них.

После того, как летом 1935 г. состоялся Пленум ЦК ВКП(б), постановивший одобрить мероприятия контрольных органов по проверке и улучшению служебного аппарата Секретариата ЦИК СССР, повод для волнения возник и у Н. Виницкого, отсидевшего в Гражданскую войну в плену у белогвардейцев, и поработавшего по стечению обстоятельств телефонистом, как и урожденная дворянка М. Кочетова, участвовавшая в заговоре [18, с. 637]. Причиной опасения стала громкая история, приключившаяся в феврале 1935 г. с культурным сообществом Свердловска. Было объявлено о том, что директор Свердловской конторы Всероссийского треста «Росснабфильм» Яков Яковлевич Якубовский получил обвинения в «троцкизме» и отношениях с Л. Каменевым. Ему в вину ставилось то, что во время сеансов кинофильма «Красные дьяволята» он якобы «протащил и показал на экране портрет Троцкого» [19, л. 25]. Бюро Ленинского районного комитета ВКП(б) города Свердловска 8 февраля 1935 года, разобравшись, сделало замечание, что поведение Я. Якубовского имело не случайный, а продуманный контрреволюционный характер, так как к тому же он скрыл возникшую «связь с Л. Каменевым» [20, л. 30]. Утверждалось, что она установилась летом 1933 года, когда оба ехали в одном вагоне из Сибири в Москву. Во время этой поездки Каменев, со слов Якубовского, попросил «передать привет Ельковичу (ответственному редактору Уральской советской энциклопедии.— *Прим. А. А.*), оставил свой телефон и попросил доставить в Москве домой ему первый том энциклопедии» [21, л. 80]. Кроме того, Якубовский не скрывал ни от кого также и факт того, что с «октября 1914 года по январь 1918 года служил в царской армии», а принял и разделил идеологию большевизма позднее [22, л. 3]. Связь Каменева с Якубовским, будто бы согласившимся заняться организацией доставки ему энциклопедии, изданной в Свердловском ОГИЗе, косвенным образом подводила под подозрение политическую благонадежность директора издательства Н. Виницкого, и без того состоявшего в рабочих отношениях с оппозиционером М. Томским. На имевшиеся тогда проблемы в культуре Свердловска из-за Якубовского и Ельковича указывал тот факт, что в феврале 1935 года Виницкий получил выговор обкома партии за «безответственное отношение к выпуску учебника “История ВКП(б)”, проявленного со стороны руководства Свердловского ОГИЗа и типографии». Качество печати в книге Емельяна Ярославского (Минея Губельмана), любимца И. Сталина, посвященной истории коммунистической партии большевиков, оказалось очень плохим, с искаженными иллюстрациями [7, л. 18].

3 июля 1935 года, накануне оглашения приговора по «Кремлевскому делу», Н. Виницкий и вовсе ушел в вынужденный длительный отпуск, не успев предпринять на новой должности ровным счетом ничего, возложив исполнение своих обязанностей и работу ответственного секретаря на председателя правления «Уралхудожника» В.А. Покровского и члена этого кооперативного товарищества Марию Андрееву [23, л. 153].

Свердловский областной комитет ВКП(б) попытался вернуть председателя союза с помощью критических публикаций в центральных газетах, поскольку это было совсем не трудно, достаточно было подключить к этой деятельности собственного корреспондента «Правды» на Урале Валентину Виноградову, супругу главного областного партийного работника И. Кабакова. В газете «Известия», ответственным секретарем которой в те годы трудился Н. Бухарин, вышел материал в жанре оды под названием «Натюр-морт», в котором содержалась ироничная оценка деятельности председателя Свердловского Союза советских художников Николая Виницкого[9]. Второй текст был размещен в газете «Правда», в нем создан

[9] Соловьёв В. Натюр-морт // Известия. 1935. 12 августа. С. 4.

выразительный образ неказистой художественной жизни Свердловска 1930-х годов, деградировавшей при попустительстве не только художников, но и облисполкома. Автор с сожалением констатировал: «Местные изоработники жаловались друг другу на свою горькую судьбу. Город их не замечал. Город их не хотел знать. Даже такие талантливые мастера, как Жуков и Тужанский (Туржанский.— *Прим. А. А.*), чьи полотна выставлялись в Москве и за границей, оказывались пасынками для Свердловска. А местный "меценат" — заместитель председателя облисполкома товарищ Хорош! (И.А. Хорош, заместитель председателя Свердловского исполнительного комитета областного Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов.— *Прим. А. А.*). Он вспоминает о художниках только в дни торжественных годовщин»[10].

Информация о газетных материалах разошлась по всему Свердловску. Не приходилось сомневаться в том, что Сталин в Кремле тоже читал эти публикации. В качестве ответной реакции на них Свердловский областной комитет ВКП(б) предпринял ложную аппаратную многоходовую комбинацию. Он предложил ЦК ВКП(б) выбрать из трех человек — Н. Виницкого, Ю. Иванова и А. Константиновского — одного представителя для участия в работе оргкомитета по подготовке первого всесоюзного съезда художников, хотя в связи с «Кремлевским делом», в котором фигурировали творческие работники изобразительного искусства, было очевидно, что он уже не состоится в 1935 году [24, л. 142]. Кроме того, в течение 1935 г. в Свердловском союзе под влиянием внешнего воздействия и внимания активизировалась внутренняя общественная деятельность. Во-первых, художников обязали получить нагрудные значки Общества содействия обороне, авиационному и химическому строительству (ОСОАВИАХИМ) и Рабоче-крестьянской Красной армии (РККА) «Ворошиловский стрелок» за сдачу соответствующей нормы в стрельбе из стрелкового оружия. Во-вторых, они должны были принять участие во всесоюзном пожертвовании денежных средств на строительство агитационного самолета АНТ-20 «Максим Горький» [25, л. 156–157]. В-третьих, связь с Московским областным Союзом советских художников было поручено установить и при необходимости поддерживать Ольге Никифоровне Катунской, в прошлом культурно-массовому работнику и референту Оргинструкторского отдела в Свердловском областном комитете ВКП(б), командированной в творческую организацию свердловских мастеров изобразительного искусства главным региональным органом партии с 1 января 1935 года [26, л. 141, 154; 27, л. 3].

Таким образом, Свердловский Союз советских художников в отсутствие непосредственного руководства летом 1935 г. оказался подчиненным кооперативному товариществу «Уралхудожник», которое в Москве находилось под управлением «Всекохудожника», лояльного «троцкистско-зиновьевской оппозиции» и когорте «старых большевиков». Председателем московского товарищества был «троцкист» Юрий Славинский, близкий товарищ Михаила Томского, объявленного «врагом народа» в годы репрессий за связь с «контрреволюционными и троцкистско-зиновьевскими террористами». М. Томский, в свою очередь, стоял во главе Объединенного книжного издательства, в филиале которого в Свердловске работал председатель местного союза художников Н. Виницкий [28, с. 168–169]. Оно же руководило издательством «Academia», в котором до своего ареста в 1934 г. работал Л. Каменев (в нем же трудился и художник Н. Каменев), а с 1935 г.— Яков Янсон. Одним из достижений В.А. Покровского в должности председателя союза стало расширение связи между творческой профессиональной организацией и областным комитетом РАБИС, они договорились о создании секции художников при Союзе работников искусства, находившегося в 1930-е годы также под непосредственным влиянием политической оппозиции сталинскому курсу [29, л. 146]. Кроме того, именно в первой половине 1935 г. свердловские художники установили твердые контакты с первым секретарем Свердловского городского комитета ВКП(б) Михаилом Кузнецовым и председателем Свердловского исполнительного комитета областного Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов Василием Головиным. Предметом их взаимных интересов стали планировавшаяся к проведению художественная выставка и более активное участие в общественной и культурной жизни. Причем именно В. Головину, через два года приговоренному к расстрелу за участие в «контрреволюционной троцкистско-зиновьевской террористической организации», было доверено определить состав выставочного комитета [30, л. 152; 31, л. 156]. Судьба Михаила Кузнецова оказалась не менее трагичной, он тоже был осужден и приговорен к смертной казни в 1937 г. за активное участие в «антисоветской террористической организации правых» на Урале, ведущей подрывную антигосударственную деятельность изменников Родины вместе с И. Кабаковым.

Выводы

Исходя из вышеизложенного можно констатировать, что реформирование Оргбюро Уральского Союза советских художников было связано

[10] Штих М. Таланты и поклонники // Правда. 1935. 11 сентября. С. 4.

с влиянием общественно-политической жизни на его внутреннюю организацию и кадровую работу. Политические процессы 1934–1935 годов вовлекли из-за Н. Каменева всех художников СССР в число потенциальных и активных участников оппозиции сталинскому руководству. Такие советские партийные деятели, как И.Д. Кабаков, М.П. Томский, Л.Б. Каменев, Я.О. Боярский и другие руководители, сделали жизнь свердловских мастеров изобразительного искусства зависимой от того, насколько значимыми окажутся движущая сила оппозиции и последовавшее ее разоблачение. Перегруппировка членов оппозиции в ЦК ВКП(б), обкомах партии и советских учреждениях усилила летом 1935 года влияние «старых большевиков» и «троцкистско-зиновьевских» единомышленников на положение дел в Свердловском Союзе советских художников через кооперативное товарищество «Уралхудожник».

Список источников

1. Отчетный доклад товарища Сталина о работе ЦК ВКП(б) // XVII съезд Всесоюзной Коммунистической партии (б), 26 января – 10 февраля 1934 г. : стенографический отчет. М.: Партиздат, 1934. С. 8–36.
2. Речь товарища Стецкого // XVII съезд Всесоюзной Коммунистической партии (б), 26 января – 10 февраля 1934 г. : стенографический отчет. М.: Партиздат, 1934. С. 620–623.
3. Лучишкин С. Дискуссия о работе МОССХ // Творчество. 1934. № 1. С. 17.
4. Арестов В.А. Александр Голышев. Дело секретаря Горкома // Вестник научной ассоциации студентов и аспирантов исторического факультета Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Серия: STADIA HISTORICA JENIUM. 2019. № 1. С. 161–167.
5. Государственный архив Свердловской области. Р-2022. Оп. 1. Д. 1. Л. 159–160.
6. Центр документации общественных организаций Свердловской области. Ф. 4. Оп. 16. Д. 95. Л. 24–36.
7. Центр документации общественных организаций Свердловской области. Ф. 4. Оп. 16. Д. 782. 166 л.
8. Центр документации общественных организаций Свердловской области. Ф. 4. Оп. 12. Д. 134. Л. 21–30.
9. Жуков Ю.Н. Иной Сталин. Политические реформы в СССР в 1933–1937 гг. М.: Концептуал, 2017. 368 с.
10. Спицын Е.Ю. История России. Россия — Советский Союз 1917–1945 гг. Книга 3. М.: Концептуал, 2015. 400 с.
11. Центр документации общественных организаций Свердловской области. Ф. 4. Оп. 12. Д. 64. 149 л.
12. Устав Всесоюзной коммунистической партии (большевиков) // XVII съезд Всесоюзной Коммунистической партии (б), 26 января – 10 февраля 1934 г. : стенографический отчет. М.: Партиздат, 1934. С. 674–680.
13. Погодин С.А. История, тайны и легенды «Дома Чекиста» в воспоминаниях, фотографиях и документах. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2016. 488 с.
14. Агеев С.С. Бриль Ю.Г. Неизвестный Уралмаш. История и судьба: 1933–2003. Екатеринбург: Ур. лит. агентство, 2003. (Екатеринбург: ГИПП Урал. рабочий). 499 с.
15. Ярков С.П. Художественная школа Урала. К 100-летию Екатеринбургского училища им. И.Д. Шадра. Екатеринбург: Екатеринбургский художник, 2002. 320 с.
16. Государственный архив Свердловской области. Р-2022. Оп. 1. Д. 1. Л. 162.
17. Емельянов Ю.В. Разгадка 1937 года. Репрессии: мифы и факты. М.: Вече, 2017. 384 с.
18. Всесоюзная Коммунистическая партия (б) в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898–1935) / отв. ред. В.В. Адоратский, А.Н. Поскребышев, М.А. Савельев, И.П. Товстуха. Ч. II: 1925–1935. М.: Партиздат, ф-ка книги «Кр. пролетарий», 1936. 691 с.
19. Центр документации общественных организаций Свердловской области. Ф. 10. Оп. 1. Д. 1420. Л. 25.
20. Центр документации общественных организаций Свердловской области. Ф. 10. Оп. 1. Д. 1420. Л. 29–31.
21. Центр документации общественных организаций Свердловской области. Ф. 4. Оп. 13. Д. 174. Л. 80.
22. Центр документации общественных организаций Свердловской области. Ф. 4. Оп. 22. Д. 3650. 12 л.
23. Государственный архив Свердловской области. Р-2022. Оп. 1. Д. 1. Л. 153.
24. Центр документации общественных организаций Свердловской области. Ф. 4. Оп. 13. Д. 445. Л. 142.

25. Государственный архив Свердловской области. Р-2022. Оп. 1. Д. 1. Л. 155–157.
26. Государственный архив Свердловской области. Р-2022. Оп. 1. Д. 1. Л. 141–142, 154.
27. Центр документации общественных организаций Свердловской области. Ф. 424. Оп. 2. Д. 3903. 24 л.
28. Манин Ю.С. Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917–1941 гг. М.: Эдиториал УРСС, 1999. 263 с.
29. Государственный архив Свердловской области. Р-2022. Оп. 1. Д. 1. Л. 146.
30. Государственный архив Свердловской области. Р-2022. Оп. 1. Д. 1. Л. 152.
31. Государственный архив Свердловской области. Р-2022. Оп. 1. Д. 1. Л. 156.

References

1. Stalin, J.V. (1934) 'Political report on the Work of the C.P.S.U.(B.)', in *Seventeenth congress of the All-Union Communist Party of Bolsheviks (January 26 – February 10, 1934)* [Verbatim report]. Moscow: Partizdat, pp. 8–36. (In Russ.)
2. Stetsky, A. (1934) 'Speech at the Seventeenth Congress of the CPSU(B)', in *Seventeenth congress of the All-Union Communist Party of Bolsheviks (January 26 – February 10, 1934)* [Verbatim report]. Moscow: Partizdat, pp. 620–623. (In Russ.)
3. Luchishkin, S. (1934) 'Discussion about the work of the Moscow Regional Union of Soviet Artists', *Tvorchestvo = Creativity*, (1), p. 17. (In Russ.)
4. Arestov, V.A. (2019) 'Alexander Golyshev. Case of the secretary of Gorkom', *Vestnik nauchnoy assotsiatsii studentov i aspirantov istoricheskogo fakul'teta Permskogo gosudarstvennogo gumanitarno-pedagogicheskogo universiteta. Seriya: STADIA HISTORICA JENIUM = Bulletin of the Scientific Association of Students and Postgraduates of the Faculty of History of the Perm State Humanitarian and Pedagogical University. Series: STADIA HISTORICA JENIUM*, (1), pp. 161–167. (In Russ.)
5. Anon. (no date) *The State Archive of the Sverdlovsk region,* R-2022, aids 1, fol. 1, pp. 159–160. (In Russ.)
6. Anon. (no date) *Documentation Center of public organizations of the Sverdlovsk region,* coll. 4, aids 12, fol. 95, pp. 24–36. (In Russ.)
7. Anon. (no date) *Documentation Center of public organizations of the Sverdlovsk region,* coll. 4, aids 16, fol. 782. (In Russ.)
8. Anon. (no date) *Documentation Center of public organizations of the Sverdlovsk region,* coll. 4, aids 12, fol. 134, pp. 21–30. (In Russ.)
9. Zhukov, Yu.N. (2017) *A Different Stalin. Political Reforms in the USSR in 1933–1937*. Moscow: Conceptual. (In Russ.)
10. Spitsyn, E.Yu. (2015) *History of Russia. Russia — the Soviet Union 1917–1945*, book 3. Moscow: Conceptual. (In Russ.)
11. Anon. (no date) *Documentation Center of public organizations of the Sverdlovsk region*, coll. 4, aids 12, fol. 64. (In Russ.)
12. Anon. (1934) 'Charter of the All-Union Communist Party (Bolsheviks)', in *Seventeenth congress of the All-Union Communist Party of Bolsheviks (January 26 – February 10, 1934)* [Verbatim report]. Moscow: Partizdat, pp. 674–680. (In Russ.)
13. Pogodin, S.A. (2016) *The history, secrets and legends of the "House of the Chekist" in memoirs, photos and documents.* Ekaterinburg: Bank of Cultural Information. (In Russ.)
14. Ageev, S.S. and Bril', Yu.G. (2003) *Unknown Uralmash. 1933–2003. Stories and Destinies.* Ekaterinburg: Ural'skiy rabochiy. (In Russ.)
15. Yarkov, S.P. (2002) *Art School Ural.* Ekaterinburg: Ekaterinburgskiy khudozhnik. (In Russ.)
16. Anon. (no date) *The State Archive of the Sverdlovsk region,* R-2022, aids 1, fol. 1, p. 162. (In Russ.)
17. Emelyanov, Yu.V. (2017) *The solution of 1937. Repression: myths and facts.* Moscow: Veche. (In Russ.)
18. Adoratsky, V.V., Poskrebyshev, A.N., Savelyev, M.A. and Tovstukha, I.P. (eds.) (1936) *The All-Union Communist Party in resolutions and decisions of congresses, conferences and plenums of the Central Committee (1898–1935)*, part 2: 1925–1935. Moscow: Partizdat. (In Russ.)
19. Anon. (no date) *Documentation Center of public organizations of the Sverdlovsk region,* coll. 10, aids 1, fol. 1420, p. 25. (In Russ.)
20. Anon. (no date) *Documentation Center of public organizations of the Sverdlovsk region,* coll. 10, aids 1, fol. 1420, pp. 29–31. (In Russ.)

21. Anon. (no date) *Documentation Center of public organizations of the Sverdlovsk region,* coll. 4, aids 13, fol. 174, p. 80. (In Russ.)
22. Anon. (no date) *Documentation Center of public organizations of the Sverdlovsk region,* coll. 4, aids 22, fol. 3650. (In Russ.)
23. Anon. (no date) *The State Archive of the Sverdlovsk region*, R-2022, aids 1, fol. 1, p. 153. (In Russ.)
24. Anon. (no date) *Documentation Center of public organizations of the Sverdlovsk region*, coll. 4, aids 13, fol. 445, p. 142. (In Russ.)
25. Anon. (no date) *The State Archive of the Sverdlovsk region*, R-2022, aids 1, fol. 1, pp. 155–157. (In Russ.)
26. Anon. (no date) *The State Archive of the Sverdlovsk region*, R-2022, aids 1, fol. 1, pp. 141–142, 154. (In Russ.)
27. Anon. (no date) *Documentation Center of public organizations of the Sverdlovsk region*, coll. 424, aids 2, fol. 3903. (In Russ.)
28. Manin, Yu.S. (1999) *Art on the reservation. The artistic life of Russia 1917–1941*. Moscow: Editorial URSS. (In Russ.)
29. Anon. (no date) *The State Archive of the Sverdlovsk region*, R-2022, aids 1, fol. 1, p. 146. (In Russ.)
30. Anon. (no date) *The State Archive of the Sverdlovsk region*, R-2022, aids 1, fol. 1, p. 152. (In Russ.)
31. Anon. (no date) *The State Archive of the Sverdlovsk region*, R-2022, aids 1, fol. 1, p. 156. (In Russ.)

Информация об авторе

Айнутдинов Антон Сергеевич, кандидат филологических наук, историк искусства, Свердловское отделение Союза художников России, Екатеринбург, Российская Федерация, ant-one@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0001-8616-9656, ResearcherID: AAD-6662-2022.

Information about the author

Anton Sergeevich Ainutdinov, Cand. Sc. (Philology), art historian, Sverdlovsk Branch of the Union of Artists of Russia, Ekaterinburg, Russian Federation, ant-one@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0001-8616-9656, ResearcherID: AAD-6662-2022.

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 30.01.2023; принята к публикации 03.02.2023.
The article was received by the editorial board on 05 December 2022; approved after reviewing on 30 January 2023; accepted for publication on 03 February 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 134–151. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (1), pp. 134–151. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.036+76:7.049.6
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.01.011

Соотношение художественной формы и образа в натюрмортах графика В.П. Теплова

Белокурова Софья Михайловна [a]

[a] *Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация*
[a] *http://orcid.org/0000-0002-4665-5761, belle.sonet312@gmail.com*

Аннотация. В статье исследуется творчество красноярского художника-графика, академика Российской академии художеств Валентина Павловича Теплова. Акцент сделан на серии натюрмортов, которые рассмотрены в нескольких аспектах. Во-первых, в контексте изучения роли натюрморта в современном искусстве, его кризисного характера, связанного с отсутствием гармонии между тем, что изображено, и тем, для чего это сделано. Во-вторых, творчество художника исследуется с позиции современных и классических подходов к анализу натюрморта, его жанрового содержания, эстетической и смысловой составляющей. В-третьих, работы В.П. Теплова представлены в качестве примера наиболее удачных и художественно обоснованных решений в искусстве натюрморта как содержательного, так и изобразительного плана. Произведения в статье анализируются с точки зрения используемых средств художественной выразительности и их роли в раскрытии образа и содержания. Вывод, к которому приходит автор, касается важности структуры натюрморта, соотношения предметов, которое обеспечивает «диалогичность», а значит, и смысловую наполненность произведения.
Ключевые слова: В.П. Теплов, графика, натюрморт, композиция, структура, выразительность, взаимодействие предметов в композиции

Для цитирования: Белокурова С.М. Соотношение художественной формы и образа в натюрмортах графика В.П. Теплова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 1 (28). С. 134–151. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.01.011. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/985

© Белокурова С.М., 2023

Original article

The correlation between the artistic form and the image in still lifes of the graphic artist Valentin Teplov

Sophia M. Belokurova [a]

[a] *Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation*
[a] *http://orcid.org/0000-0002-4665-5761, belle.sonet312@gmail.com*

Abstract. The article explores the work of the Krasnoyarsk graphic artist, academician of the Russian Academy of Arts, Valentin Pavlovich Teplov. The emphasis is on a series of still lifes, which are considered in the following aspects. Firstly, in the context of studying the role of still life in contemporary art, its crisis nature associated with the lack of harmony between what is depicted and what it is done for. Secondly, the artist's work is studied from the standpoint of modern and classical approaches to the analysis of still life, its genre content, aesthetic and semantic component. Thirdly, the works of V.P. Teplov are presented as an example of the most successful and artistically substantiated decisions in the art of still life, both in terms of content and pictorial plan. The article analyses the artist's paintings from the point of view of the means of artistic expression used and their role in revealing the image and content. The author's conclusion concerns the importance of the structure of the still life, the correlation of objects, which provides a "dialogue", and hence the semantic fullness of the picture.
Keywords: Valentin Teplov, graphic arts, still life, composition, structure, expressiveness, interaction of objects in composition

For citation: Belokurova, S.M. (2023) 'The correlation between the artistic form and the image in still lifes of the graphic artist Valentin Teplov', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 134–151. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.01.011. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/985 (In Russ.)

Введение

Одна из проблем современного искусствоведения тесно связана с вопросами методологии, с противоречиями постмодернистского дискурса, господствующего в культуре. Этический и эстетический плюрализм полностью размывает ценностные границы, соотношение профессионального искусства и самодеятельного творчества, коммерциализирует не только деятельность отдельных художников в широком понимании, но и целые направления в искусстве и ставит их в зависимость от рекламы. Это не только отдаляет искусство от зрителя и формирует ложную элитарность, когда ценность произведения определяется лишь степенью эпатажа и созданного информационного шума, но и становится дезориентирующим фактором для самих художников. Пресловутая формула «я художник, я так вижу» полностью изменила задачи искусства, подменив их лишь самовыражением. Таким образом, и искусствоведение носит во многом не аналитический или критический, а лишь комплиментарный художникам и их творчеству характер. И это неудивительно, так как отсутствие сколько-нибудь четких критериев и дефиниций, а также субъективизм оценки приводят к вкусовщине, а затем и к деградации как искусства, так и зрителя.

В данной небольшой статье мы хотели бы обратиться к проблемам изобразительности и выразительности, соотношения формы и содержания в изобразительном искусстве на примере натюрморта. Это лишь несколько методологически значимых точек, которые способны хотя бы частично структурировать понимание современного искусства. Мы коснемся этих вопросов на примере работ красноярского художника-графика, академика Российской академии художеств В.П. Теплова.

Творчество В.П. Теплова является крайне показательным в контексте нашего исследования, поскольку демонстрирует удивительный и гармоничный баланс между актуальным и академическим, реалистическим и сюрреалистическим искусством и, наконец, между фантазией художника, готовой на смелые эксперименты, и глубоким внутренним содержанием каждого произведения.

Жанровые особенности натюрморта и подходы к его анализу

Стоит оговорить несколько важных для дальнейшего рассуждения моментов. Натюрморт как самостоятельный жанр кажется несколько ограниченным в содержательном плане. Особенно это касается натюрморта в современном искусстве. В Европе XVII века, в эпоху становления жанра, он был для художников своего рода иносказанием, композицией из символов, которые вычитывались зрителем, или способом рассказать о человеке без человека. Долгое время произведения данного жанра сохраняли две ведущие линии воздействия на зрителя: эстетическую и философскую, которые в современном искусстве четко разделяются. Символизм переродился в концептуализм, в связи с чем художник работает в своей системе символов, которые могут быть неочевидными для зрителей. А эстетическая составляющая зачастую лишается своего внутреннего наполнения, превращая натюрморт в картины «для красоты», не идущие в содержательном плане дальше учебных работ. Этот процесс закономерен, поэтому жанр «мертвой природы», с одной стороны, находится в кризисе, а с другой стороны, среди многочисленных работ, посвященных предметному миру, появляются произведения, которые выводят натюрморт на новый художественный и содержательный уровень.

Большинство современных исследований, касающихся натюрморта в изобразительном искусстве, его генезиса, сущности, перспектив развития, как правило, концентрируются на двух темах. Во-первых, на роли натюрморта (декоративного или реалистического) в обучающем процессе и, во-вторых, на исследовании творчества отдельных художников или эпох [1; 2 и др.].

Между тем, например, наблюдаются попытки осмыслить натюрморт с точки зрения феноменологии М. Хайдеггера, а именно с позиции дихотомии «предмет — вещь», где вещь это субъективно оцениваемый предмет [3]. В других работах ставятся вопросы о границах натюрморта как жанра и его самостоятельности, выдвигаются тезисы о жанре «художественного умерщвления», когда всё живое, попадая в композицию натюрморта, становится неживым [4].

Вызывают интерес исследования, косвенно связанные с искусствоведением, например, касающиеся психологического и эмоционального восприятия натюрмортных композиций подготовленным зрителем [4; 5]. Появляются работы, в которых предпринимается попытка ретроспективного анализа натюрморта [6], а также нельзя не упомянуть исследования натюрморта в смежных областях гуманитаристики: культурологии и семиотике [7].

Однако классической (и, пожалуй, единственной до сих пор) фундаментальной работой по исследуемой теме является монография Б.Р. Виппера «История и развитие натюрморта» (1922) [8]. В ней ученый коснулся практически всех вопросов, связанных с пониманием жанра: соотношения живого и неживого, гармонии формы и содержания (или ее отсутствия), границ натюрморта и его корреляции с другими жанрами (портретом, пейзажем, интерьером), влияния натюрморта на развитие искусства начала прошлого столетия. Б.Р. Виппер выводит и рабочую формулу натюрморта: это предметная живопись, в которой изображаемые объекты «лишены своей живой среды, вынуты из своей, соединяющей их сферы, оторваны от своей стихии, от своей целесообразности и поставлены в новую целесообразность — преобразующей, переставляющей руки человека» [8, с. 67].

Согласимся с этим утверждением и примем его за основу подхода к анализу натюрмортной живописи. Действительно, яблоки («сезанновские» или «голландские» — значения не имеет), висящие на ветке и лежащие на столе,— это разные яблоки: они «звучат» и выглядят по-разному, они взаимодействуют с разной средой, а значит, несут разную смысловую нагрузку. Именно поэтому между предметами в натюрмортной композиции возникают некие отношения, конфликты или взаимодействие и взаимодополнение. Продолжая данную логику, подчеркнем: эффект натюрморта, его завершенность и насыщенность напрямую зависят от композиции, структуры картины, или, если пользоваться терминологией Б.Р. Виппера, архитектоники. Для содержательной части натюрморта важно не только то, что именно изображено, но и в каком порядке, в какой последовательности для зрителя, именно это формирует «диалог» предметов.

Натюрморт в творчестве В.П. Теплова

Взяв за основу указанные выше тезисы, рассмотрим несколько работ из натюрмортных серий заслуженного художника Российской Федерации, академика Российской академии художеств В.П. Теплова.

Валентин Павлович Теплов родился в 1952 году. Учился в Красноярском художественном училище

1. **В.П. Теплов. Натюрморт с голубой лейкой.** 2004. Картон, пастель. 57 x 65. Собственность автора[1]

им. В.И. Сурикова на театрально-декорационном отделении (1967–1971), в Московском полиграфическом институте на отделении «Художник книги» (1980–1986), в творческих мастерских Академии художеств (отделение «Урал, Сибирь и Дальний Восток») под руководством В.Н. Петрова-Камчатского (1992). Излюбленная техника художника — пастель, и ее эффект совершенно точно описывают исследователи творчества В.П. Теплова. Матовая, бархатистая поверхность, создаваемая пастелью, не только поглощает свет, но и как будто приглушает звуки, сообщая композиции камерность, задумчивость, тишину. В этом плане работы В.П. Теплова по настроению, глубине, внутренней сосредоточенности перекликаются с произведениями Петра Дика. Жанровый диапазон, в котором работает В.П. Теплов, включает пейзаж, портрет, натюрморт. И именно о натюрмортах красноярского графика мы поговорим подробно как о наиболее показательной части творчества художника.

Несмотря на значительное творческое наследие В.П. Теплова, работ, посвященных анализу его произведений, немного. Как правило, они ограничиваются описанием экспозиций тематических или персональных выставок. Более глубокий разбор натюрмортной серии принадлежит М.В. Москалюк [9; 10]. Искусствовед выдвигает несколько тезисов, с которыми мы вполне можем согласиться. Действительно, очевиден классический, даже академический, характер искусства В. Теплова. Строгость и четкая логика композиции соседствует с парадоксальным и в общем ограниченным набором предметов. Благодаря этому М.В. Москалюк делает вывод о метафоричности натюрмортов мастера. Однако метафора, или иносказание, определенно имеет отношение

[1] Все использованные в статье репродукции произведений предоставлены художником.

к символизму. Но в работах В.П. Теплова мы не видим символов, которые характерны, например, для голландского натюрморта, перед нами — образы интересные, крайне неожиданные, заставляющие задуматься не об их значении, а о об их выразительной и художественной функции в конкретной работе.

И, наконец, важное качество натюрмортов В.П. Теплова — это тишина [9, с. 5], поддерживаемая в том числе и свойствами пастели как материала. Но тишина не означает отсутствие «диалога», «коммуникации» между «главными героями» композиции. А как мы уже говорили выше, именно диалог между предметами является основным качеством натюрмортной композиции. За счет чего решается коммуникация в натюрмортах В.П. Теплова и чем она объясняется — рассмотрим на примерах конкретных работ.

«Натюрморт с голубой лейкой» (2004, рис. 1) является ярким примером резкого контраста, «конфликта» между предметами, и контрапунктом в этом конфликте становится, во-первых, цвет. Яркий голубой на общем охристо-оливковом фоне «звучит» как крик, он приковывает взгляд зрителя, заставляет чувствовать неуверенность и тревогу. Вторым фактором, формирующим структуру и содержание натюрморта, является взаимодействие форм. Голубая лейка как будто вписана в другую — старую и ржавую, полностью повторяя ее линии. Такое расположение позволяет говорить о второй, тайной сущности предмета, его другом бытии, которое, сливаясь с фоном, не сразу бросается в глаза. Бутылка в бумажной упаковке справа, с одной стороны, несколько разряжает эмоциональный фон композиции, а с другой — является важным содержательным элементом. Цветовое решение бумаги, закрывающей стекло, не спорит с общим колоритом натюрморта, а потому мы уже видим в композиции несколько важных проблем содержательного плана: замкнутости и открытости, тайного и явного, яркого одиночества и глухой невыразительной общности.

Мы можем ошибаться в трактовках, поэтому не делаем определенных утверждений. Но отношения форм и цвета в натюрморте позволяют трактовать именно так. Ценность данной работы в том, что если вместо предметов мы представим людей, но сохраним цветовое решение и архитектонику композиции, то «конфликт», описанный выше, станет очевидным. И в этом контексте работы В. Теплова — подлинное искусство, когда на первый план выходит не изобразительность («что»), а выразительность («как»), проистекающая из чуткого понимания законов восприятия предметов, структуры построения картины, колористики.

Возвращаясь к рассматриваемому натюрморту, отметим, что мотив двух разных леек, вписанных одна в другую, не случаен. Художником создан триптих «Лейки» (2013, рис. 2–4), в одной из частей которого («Две») мы вновь видим лейку голубую и лейку ржавую. Но художник меняет их местами, делает более контрастным фон и этим создает и новое настроение, и содержание композиции. Мы уже не видим этого контрастного «крика», попытки раскрыться, заявить о себе. Всё прячется за «теневой» стороной предмета.

В такой работе с натюрмортом определенно чувствуется наследие Сезанна, но В.П. Теплов не идет по пути упрощения. Он сохраняет техническую сложность академического искусства, четкость рисунка, законы перспективы.

Другой интересной чертой натюрмортов В.П. Теплова является их полифонизм, причем именно в музыкальном понимании. Здесь сразу следует сказать, что рассматриваемые работы обладают важным композиционным качеством: они направлены на зрителя в фас. Конечно, данный термин употребим обычно для портретов, но фасовое изображение человека — это максимально открытый ракурс, не всегда комфортный для зрительского восприятия, но крайне драматичный. В натюрмортах В.П. Теплова все предметы, все участники диалога видны сразу, нам не нужно время, чтобы, рассматривая каждую часть композиции, находить новые элементы и постепенно складывать общее представление о картине. Кроме того, если мы посмотрим на такие работы, как «Артефакты» (2015, рис. 5), «Квартет I» и «Квартет II» (2016, рис. 6–7), триптих «Обратная перспектива» (2014, рис. 8–10), то увидим, что структура натюрморта подчинена четкой логике. Каждый предмет занимает строго определенное место в пространстве картины, и их расположение соответствует ясному ритму. А ритм в любой композиции, не только в натюрморте, задает «музыкальность», а следовательно, характерную внутреннюю динамику, «звучание». В этом контексте достаточно вспомнить, например, «Весну» С. Ботичелли. В рассматриваемых натюрмортах каждый предмет не просто «звучит», его партия начинается в определенное время. В этом отношении очень важно пространство между предметами. С одной стороны, оно задает ритм, а с другой — создает форму, контур предмета, его «мелодию». Таким образом, натюрморты, включенные в указанные серии, воспринимаются не как диалог форм и цветов, а как аккорд, обращенный к зрителю и звучащий для зрителя. Если отвлечься от конкретных образов и рассматривать такой натюрморт как предложенную художником структуру, то увидим, что В. Тепловым найден сильнейший художественный ход, усиливающий драматизм содержания.

2. **В.П. Теплов.**
Триптих «Лейки».
Одна.
2013.
Картон, пастель.
70 x 90.
Собственность автора

3. **В.П. Теплов.**
Триптих «Лейки».
Две.
2013.
Картон, пастель.
70 x 90.
Собственность автора

4. **В.П. Теплов.**
Триптих «Лейки».
Большая лейка.
2013.
Картон, пастель.
90 x 70.
Собственность автора

5. **В.П. Теплов.**
Артефакты.
2015.
Картон, пастель.
70 x 100.
Собственность автора

6. **В.П. Теплов.**
Квартет I.
2016.
Картон, пастель.
60 x 95.
Собственность автора

7. **В.П. Теплов.**
Квартет II.
2016.
Картон, пастель.
60 x 95.
Собственность автора

Важной особенностью натюрмортов В.П. Теплова является их скрытая эмоциональность, выраженная в четких художественных характеристиках предметов. В качестве примера рассмотрим триптих «Мелодия домры» (2016, рис. 11–13).

Он состоит из работ, решенных сходным композиционным образом, но колористически различных. Условно мы можем обозначить их как «белый», «черный» и «красный» натюрморты. «Черный» и «красный» словно повторяют друг друга: домра лежит на столе в окружении нескольких предметов, она обращена к зрителю, а, как мы показывали выше, предмет, развернутый в фас, начинает «говорить» со зрителем, обретает голос. И в натюрмортах, входящих в триптих, мы слышим, как звучит домра. Но если в «красном» натюрморте за счет активно алого фона и стремительных линий конусов она играет торжественно и ярко, то в «черном» мелодия явно минорная по своему характеру. Более темный фон задает камерное тихое звучание, сглаженные линии предметов, окружающих домру, формируют своеобразное графическое «legato». А это уже совсем другая музыка. Иначе решен белый натюрморт. Во-первых, стоит сказать, В. Теплов здесь решает технически сложные живописные задачи — пишет белое на белом. И делает это виртуозно, так как оттеночные отношения светлых предметов на светлом фоне переданы максимально тонко, без нарушений тональной гармонии. Мягкий холодноватый белый цвет напоминает туман, окутывающий предметы на столе и поглощающий звуки. Домра здесь повернута струнами вверх, она не «смотрит» на зрителя и как будто молчит. В контексте триптиха мы видим или момент завершения музыки, или момент, предшествующий ее зарождению, когда перед первым аккордом тишина становится особенно глубокой.

Триптих «Мелодия домры» является примером того, насколько содержательно сильными могут быть художественные средства, используемые в изобразительном искусстве. Мастер не дает зрителю ни единой подсказки, ни одного символа, мы исходим лишь из того, что видим, из тех линий, цветов и образов, на которых строится композиция. Причем в предыдущих работах мы отметили, что предметы в натюрморте формируют определенную содержательную структуру, и если вместо них представить человеческие фигуры, то эмоциональное состояние картины станет более очевидным. В случае с рассматриваемым триптихом этого сказать нельзя, поскольку домра является не структурным, а смыслообразующим элементом.

8. **В.П. Теплов. Триптих «Обратная перспектива». Клаксон.**
2014.
Картон, пастель.
70 x 95.
Новосибирский государственный художественный музей

9. **В.П. Теплов. Триптих «Обратная перспектива». Чаша.**
2014.
Картон, пастель.
70 x 95.
Новосибирский государственный художественный музей

10. **В.П. Теплов. Триптих «Обратная перспектива». Кегля.**
2014.
Картон, пастель.
70 x 95.
Новосибирский государственный художественный музей

Отходя в сторону от натюрмортов, хотелось бы обратить внимание еще на один триптих — «Сок граната» (2007, рис. 14–16).

Несмотря на центральное место натюрморта в триптихе, очень трудно отнести эту работу к какому бы то ни было жанру. Перед нами, как и прежде, «тихая жизнь» предметов. Стол, покрытый белой скатертью, на нем красный сок в бокале и три граната. Справа белый стул, а слева — черный. Триптих настолько привлекателен своим лаконизмом, изысканностью, скрытым драматизмом, что, несмотря на незамысловатый образный ряд, заставляет сопереживать происходящему. То, что композиция триптиха сюжетна и построена на диалоге, становится очевидным из тех средств художественной выразительности, которые использует мастер. Прежде всего это цвет. В. Теплов решает триптих в классическом сочетании черного, красного и белого, причем красный цвет является ключом к пониманию содержательной части. Художник постоянно акцентирует внимание на красной доминанте: активный фон, сочетания оттенков (темно-красные гранаты на салфетке светлее тоном, насыщенный по цвету гранатовый сок на алом фоне). Именно выбранная палитра является основой для создания сюжета всей композиции, именно цвет задает настроение, а значит — указывает вектор, в котором содержание триптиха раскрывается максимально, поскольку красный цвет в искусстве обладает мощной смысловой нагрузкой: это знак и трагедии, и любви, и сильных переживаний и страстей.

Другой интересный аспект касается структуры триптиха. Очень простая композиция (накрытый стол и два стула) делится художником на три части. Таким образом, левая и правая стороны — это фактически портреты вещей. Два разных стула — это два разных человека, два характера, две судьбы. Стул слева — черный, старинный, громоздкий, справа — белый, изящный. Оба они замкнуты в пространстве картины — своей части триптиха. Анализируя натюрморт как жанр, мы говорили, что между вещами всегда существует

11. **В.П. Теплов. Триптих «Мелодия домры». Лист 1.**
2016.
Картон, пастель.
70 x 100.
Собственность автора

12. **В.П. Теплов. Триптих «Мелодия домры». Лист 2.**
2016.
Картон, пастель.
70 x 100.
Собственность автора

13. **В.П. Теплов. Триптих «Мелодия домры». Лист 3.**
2016.
Картон, пастель.
70 x 100.
Собственность автора

взаимосвязь, диалог. В данном триптихе предметы разобщены, «герои» внутренне одиноки, а потому настолько сложным, напряженным видится диалог между ними. В центральной части работы — стол с гранатами и бокалом сока. Но художник вновь привносит элемент драматизма: стол написан так, что у зрителя создается ощущение недостаточности пространства картины, так как стол словно «обрезан» по бокам. Внутренняя сдавленность, напряженность, одиночество и мощный эмоциональный фон — таков характер диалога между «героями» этой, казалось бы, обычной интерьерно-натюрмортной композиции.

Однако центральным элементом остаются гранаты и бокал сока. И здесь мы позволим себе некие предположения, связанные с символикой этого образа. Гранат как символ появляется еще в египетских росписях, затем занимает прочное место в античной, а потом и в христианской и мусульманской культурах. При этом он всегда несет строго положительную символику: сила, плодородие, благоденствие, отчасти это и символ Христа (см., например, «Мадонна с гранатом» С. Ботичелли, 1487 г.). В отличие от вина, которое в культуре и искусстве всегда амбивалентно, символика граната постоянна. И в рассматриваемом триптихе три граната на столе — это, с одной стороны, надежда на положительный исход сложного диалога, а с другой — просто фрукты на столе, сам вид которых существенно снижает уровень драматизма и вносит баланс в эмоционально напряженную атмосферу работы.

Выводы

Подводя итоги представленного анализа, мы можем сделать несколько выводов. Во-первых, творчество В.П. Теплова продолжает традиции классического натюрморта благодаря четко продуманной структуре композиции, в которой расположение и отношение предметов должно обеспечивать диалог, а следовательно, и драматургию. Во-вторых, именно это качество выводит искусство натюрморта на новый уровень, возвращает ему содержание и значительно усложняет. В-третьих, натюрморт В. Теплова — это иносказание, но не смутное, понятное одному лишь автору, а воплощенное ясным художественным языком с максимальным использованием средств

14. **В.П. Теплов.**
Триптих «Сок граната».
Левая часть.
2007.
Картон, пастель.
100 x 70.
Собственность автора

15. **В.П. Теплов.**
Триптих «Сок граната».
Центральная часть.
2007.
Картон, пастель.
100 x 70.
Собственность автора

16. **В.П. Теплов.**
Триптих «Сок граната».
Правая часть.
2007.
Картон, пастель.
100 x 70.
Собственность автора

выразительности. Именно поэтому мы говорим о том, что в рассматриваемых работах легко представить вместо предметов людей, и смысл картины не изменится. И, наконец, в-четвертых, искусство В.П. Теплова ставит и серьезный методологический вопрос о роли неоклассики в изобразительном искусстве. То, что уже давно теоретически обосновано в хореографии и музыке, только предстоит осмыслить в живописи и графике. И в этом плане творчество красноярского графика — основополагающая составляющая в эмпирическом фундаменте будущих исследований.

Список источников

1. Болотина И.С. Натюрморт в русской живописи XVIII–XIX веков : дис. … канд. искусствоведения. М., 1971. 606 с.
2. Усачёва С.В. Жанр вне жанра. Натюрморт в русской живописи второй половины XIX века // Academia. 2020. № 1. С. 33–40.
3. Черниева З.Л. Натюрморт: проблема предмета и вещи // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86) : в 5-ти ч. Ч. 4. С. 194–197.
4. Ибатова Н.И., Авезов Ш.Н., Жумаев К.Ж., Ишанкулов Ш.Ш. Натюрморт — жанр среди других жанров // European Science. 2021. № 2 (58). С. 53–56.
5. Петренко В.Ф., Коротченко Е.А., Супрун А.П. Натюрморт как визуальный афоризм // Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2010. Т. 7. № 2. С. 26–44.
6. Русских Ж.Л. История развития и становления натюрморта как вида изобразительного искусства // Концепт [Электронный журнал]. 2015. № S18. С. 111–115. URL: https://e-koncept.ru/2015/75260.htm (дата обращения 14.12.2022).
7. Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 2005. С. 494–500.
8. Виппер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта. СПб.: Азбука-Классика, 2005. 384 с.
9. Валентин Теплов и ученики : альбом / вст. ст. М.В. Москалюк. Красноярск: [б. и.], 2022. 60 с.
10. Москалюк М.В. График Валентин Теплов. Ностальгическая тишина // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2022. № 3 (12). С. 70–77.

References

1. Bolotina, I.S. (1971) *Still life in Russian painting of the 18th – the 19th centuries.* Cand. Art sci. thesis. Moscow. (In Russ).
2. Usacheva, S.V. (2020) ‘Genre out of genre. Still life painting in Russian art of the second half of the 19th century’, *Academia*, (1), pp. 33–40. (In Russ.)
3. Chernieva, Z.L. (2017) ‘Still life: the problem of the object and the thing’, *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice,* (12-4), pp. 194–197. (In Russ.)
4. Ibatova, N.I., Avezov, Sh.N., Zhumaev, K.Zh. and Ishankulov, Sh.Sh. (2021) ‘Still life — a genre among other genres’, *European Science,* (2), pp. 53–56. (In Russ.)
5. Petrenko, V.F., Korotchenko, E.A. and Suprun, A.P. (2010) ‘Still life as a visual aphorism’, *The Psychology. Journal of Higher School of Economics,* 7(2), pp. 26–44. (In Russ.)
6. Russkikh, Zh.L. (2015) ‘The history of the development and formation of still life as a type of fine art’, *Concept*, (18), pp. 111–115. Available from: https://e-koncept.ru/2015/75260.htm (accessed 14.12.2022). (In Russ.)
7. Lotman, Yu.M. (2005) ‘Still life in the perspective of semiotics’, in Lotman, Yu.M. *About fine art.* Saint Petersburg: Iskusstvo, pp. 494–500. (In Russ.)
8. Vipper, B.R. (2005) *The problem and development of still life.* Saint Petersburg: Azbuka-Klassika. (In Russ.)
9. *Valentin Teplov and students* (2022) [Album]. Krasnoyarsk: s.n. (In Russ.)
10. Moskalyuk, M.V. (2022) ‘Graphics by Valentin Teplov. Nostalgic silence’, *Izobrazitelnoe iskusstvo Urala, Sibiri i Dalnego Vostoka = Fine art of the Urals, Siberia and the Far East,* (3), pp. 70–77. (In Russ.)

Информация об авторе

Белокурова Софья Михайловна, кандидат философских наук, член-корреспондент Российской академии художеств, доцент, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация. Член Союза художников России, Ассоциации искусствоведов (АИС), http://orcid.org/0000-0002-4665-5761, belle.sonet312@gmail.com.

Information about the author

Sophia Mlkhailovna Belokurova, Cand. Sc. (Philosophy), corresponding member of the Russian Academy of Arts, Associate Professor, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation. The member of the Association of Art Critics (AIS) and the Union of Artists of Russia, belle.sonet312@gmail.com, http://orcid.org/0000-0002-4665-5761.

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

Статья поступила в редакцию 07.03.2023; одобрена после рецензирования 22.03.2023; принята к публикации 24.03.2023.
The article was received by the editorial board on 07 March 2023; approved after reviewing on 22 March 2023; accepted for publication on 24 March 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 152–161. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (1), pp. 152–161. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.047:7.036(470.23-25)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.01.012

Образы Италии в пейзажном творчестве художников ленинградской академической школы живописи второй половины XX века

Горкина Алевтина Валерьевна [a]

[a] *Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация*
[a] *alevtina.gorkina@icloud.com*

Аннотация. В статье рассматривается петербургская академическая пейзажная живопись второй половины XX столетия. Автор использует материалы научного и фотоархивов Российской академии художеств, а также Российского государственного архива литературы и искусства. Изучается послевоенный период, когда возобновлению и развитию традиционных связей русских и итальянских художников способствовали выдающиеся мастера, выпускники и преподаватели Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина — Андрей Андреевич Мыльников, Пётр Тимофеевич Фомин и Юрий Михайлович Непринцев. Устанавливается влияние культурного наследия Италии на пейзажное творчество этих мастеров. Рассматриваются как стилистические, так и технические подходы в передаче образов Апеннинского полуострова. Освещаются поездки ленинградских художников в Италию, среди которых — посещение творческой базы Академии художеств СССР в Риме, творческие командировки от АХ СССР и от Союза художников, персональная выставка А.А. Мыльникова в Венеции. Также изучаются впечатления мастеров и выявляются их творческие связи. Подчеркивается значение культурного диалога между Италией и СССР, анализируется роль пленэрной и этюдной живописи для развития пейзажного жанра в ленинградском академическом изобразительном искусстве.

Ключевые слова: ленинградская академическая школа живописи, художники-академисты, А.А. Мыльников, П.Т. Фомин, Ю.М. Непринцев, пейзажный жанр, образы Италии, реалистическая живопись, пленэрные этюды, Академия художеств СССР, диалог культур

Для цитирования: Горкина А.В. Образы Италии в пейзажном творчестве художников ленинградской академической школы живописи второй половины XX века // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 1 (28). С. 152–161. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.01.012.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/974.

© Горкина А.В., 2023

Original article

Images of Italy in the landscapes of Leningrad school of painting in the second half of the 20th century

Alevtina V. Gorkina [a]

[a] *Saint Petersburg Academy of Arts, Saint Petersburg, Russian Federation*
[a] *alevtina.gorkina@icloud.com*

Abstract. The focus of the article is Petersburg academic landscape painting of the second half of the 20th century. The author is based on the materials of the scientific archive of the Russian Academy of Arts and the Russian State Archive of Literature and Art, as well as on the illustrative base of the photo archive of the Russian Academy of Arts. The author studies the post-war period, when the resumption and development of traditional contacts between Russian and Italian artists were promoted by outstanding masters, graduates and teachers of the Repin Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture. Among them were such artists as A.A. Mylnikov, P.T. Fomin and Y.M. Neprintsev. The study reveals the influence of the cultural heritage of Italy on the landscape art of these masters. Various stylistic and technical approaches to the transfer of images of the Apennines are considered. Key points in this context are the trips of Leningrad artists to Italy, their impressions of this country and established connections. These are events such as visits to the creative base of the USSR Academy of Arts in Rome, creative business trips from the USSR Academy of Arts and the Union of Artists, as well as a personal exhibition of A.A. Mylnikov in Venice. The author emphasizes the importance of cultural dialogue between Italy and the USSR, the role of plein air and sketch painting.

Keywords: Leningrad academic school of painting, academic artists, Andrey Mylnikov, Petr Fomin, Yuri Neprintsev, landscape genre, stylistic specifics, realistic painting, images of Italy, USSR Academy of Art, dialogue of cultures

For citation: Gorkina, A.V. (2023) 'Images of Italy in the landscapes of Leningrad school of painting in the second half of the 20th century', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 152–161. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.01.012. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/974. (In Russ.)

Введение

История ленинградского-петербургского академического искусства второй половины XX века вызывает устойчивый интерес у исследователей. Проблемами его изучения занимается ряд специалистов, опубликовавших разнообразные труды,— А.Л. Каганович [1], В.А. Леняшин [2], А.Ф. Дмитренко, Р.А. Бахтияров [3], С.В. Иванов [4], С.М. Грачёва [5], А.М. Муратов [6], А.Ю. Цветкова [7] и другие. Практически никто из названных авторов не обошел своим вниманием развитие пейзажного жанра этого времени [8]. Тем не менее остается немало белых пятен в изучении наследия академической школы живописи XX столетия в этом аспекте [9].

Особенно интересным представляется исследование отношения ленинградских художников-академистов к традициям, природе и культуре зарубежных стран, с которыми они знакомились во время заграничных командировок. Одной из таких стран, популярных у мастеров второй половины XX века, стала Италия.

Родина пейзажа как жанра живописи не могла не привлечь к себе русских и советских художников, равно как и искусствоведов, изучавших развитие художественной мысли мастеров Апеннинского полуострова, невероятная красота и бесконечный талант живописцев которого позволили выделить пейзаж в отдельный жанр.

Невозможно представить русскую пейзажную живопись вне связи с Италией. Еще с XVIII века, времени основания Императорской академии художеств, существовали тесные культурные

1. **А.А. Мыльников. Венеция.**
1960.
Холст, масло.
47 x 65.
Государственный Русский музей

отношения между Россией и Италией [10], куда всегда стремились русские художники, чтобы познакомиться с многогранной историей развития пейзажного жанра. Не обошел интерес к изучению этой страны, ее истории и великолепной, броской природы и академистов в XX веке [11].

Новаторство выдающихся представителей ленинградской академической школы живописи в формировании образа Италии в советской живописи

Во второй половине столетия, в послевоенный период, возобновлению и развитию традиционных связей русских и итальянских художников способствовали выдающиеся мастера, выпускники и преподаватели Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, перенявшие эстафету от Императорской академии [12]. Среди них были такие живописцы, как Андрей Андреевич Мыльников [13], Пётр Тимофеевич Фомин [14] и Юрий Михайлович Непринцев [15].

В конце 1950-х — начале 1980-х годов по работам мастеров, получивших возможность отправиться в творческую командировку в эту страну, можно проследить, как формировался образ Италии в советской живописи.

Полотна, написанные в этой южной стране, отличались от пейзажей, выполненных на родине в соответствии с отечественными изобразительными особенностями академической школы [16]. Изображая русский ландшафт, живописцы стремились к более сдержанному колориту в холодных гармониях, акцентируя внимание в большей степени на природе, нежели на архитектуре. В альбомах, созданных по итогам многочисленных выставок мастеров, можно проследить эту тенденцию [17]. В итальянских же пейзажах живописцами был сделан акцент на красочности и яркости цветовой палитры. Художники фокусировали взгляд на городских формах, их привлекали памятники и средневековые здания, погруженные в совершенно другую природу. Открывая Италию не по холстам предшественников, а по собственным ощущениям, живописцы буквально обрушивали на зрителя свои восторги и яркие впечатления от долгожданной встречи с прекрасной страной, детально изображая Венецию, Рим, Флоренцию и другие города.

Каждый из академических мастеров открывает Италию по-своему, но все они сосредоточивали внимание на присущем ей богатом культурном и историческом наследии в сочетании с живописной природой. Италия становится для художников ленинградской академической школы источником новых знаний и опыта. Изучая подлинное итальянское искусство разных эпох, мастера не могли не испытать его влияния и не привезти из поездки свои отклики, запечатленные в пейзажных работах, выполненных в разных техниках.

Андрей Андреевич Мыльников

А.А. Мыльников, часто посещавший зарубежные страны во второй половине XX века, после путешествий привозил множество зарисовок и этюдов, которые, по наблюдениям современников, становились важным исходным материалом для творчества. А.Л. Каганович называл А.А. Мыльникова мастером пленэрных этюдов [1, с. 92].

Италия представлена в таких его пейзажах, как «Венеция» (1960), «Падуя» (1960), «Венеция» (1964, пастель), «Вилла Абамелик» (1964, пастель), и многих других. Ссылаясь на архивные материалы [18], можно сказать, что с присущей ему сосредоточенностью к изучению предмета искусства, с опорой на монументальные принципы живописи художник делает в работах акцент на композиции и цветотональных пятнах. Одним из ярких примеров этому служит пейзаж «Венеция» (1960, рис. 1). Картина поражает своей экспрессивностью и эксцентричностью.

Работа выполнена в небольшом прямоугольном формате (48 х 66 см), что позволило художнику написать картину за один сеанс и остро раскрыть характер итальянского города. Буквально уловив настроение места, А.А. Мыльников без конкретизации находит принцип для передачи выразительного образа всей Венеции. С помощью лаконичных и обобщенных пятен мастер изображает южную архитектуру в пастельных оттенках на фоне голубого неба, которому создает контраст темная, почти цвета индиго, вода канала с гондолами — символом города. Но следует подчеркнуть, что завораживает даже не сам мотив, а техническая составляющая пейзажа, созданного с помощью широкой кисти. Экспрессивно написать работу позволил прогрунтованный картон, поверхность которого не так впитывает краску, как холст. Детали в виде окон домов А.А. Мыльников обозначает более мелким модулем кисти, но даже тут художник не прорисовывает внутренние рамы, а процарапывает по еще мокрой краске. Здесь следует вспомнить об итальянском художнике Винченцо Мильяро (1858–1938), так как технические приемы его живописи схожи с работами ленинградского мастера А.А. Мыльникова. В работе «Дверь капуана Неаполь» Винченцо Мильяро делает акцент на цветотональном пятне, пастозно накладывая краску на поверхность холста. Следует также обозначить некоторую схожесть в цветовой палитре, где использованы те же насыщенные теплые оттенки охры и синего. Но колорит картины А.А. Мыльникова «Венеция» (1960) более яркий, что делает эту работу мажорной, в то время как пейзаж Винченцо Мильяро написан в минорной гамме. Тональные отношения в пейзаже ленинградского мастера более приподняты, и лишь главные акценты выделены насыщенными контрастами. У итальянского художника вся гамма выдержана в темном тоне с небольшой разницей между цветовыми пятнами по тону без ярких градаций и выделения акцентов.

Смелое живописное письмо А.А. Мыльникова действительно можно рассматривать как новаторство в рамках ленинградской школы живописи, одной из точек отчета в художественной стилистике городского типа пейзажа в целом. Нужно отметить, что и итальянцы оценили работы мастера: в 1960 году художник был приглашен на биеннале в Венецию, где состоялась его персональная выставка.

Схожесть в живописном подходе мастеров ленинградской и итальянской школ говорит о взаимосвязи двух культур. Так диалог между странами не только значительно обогатил творчество художника, но и указал вектор развития для пейзажного жанра внутри академической школы.

Пётр Тимофеевич Фомин

Другой художник-академист, П.Т. Фомин, раскрывает эту страну через венецианские пейзажи, часть которых можно найти в альбоме «Пётр Фомин» [19]. В 1970-е годы мастер посещает зарубежные страны, среди которых первой, в 1972 году, становится Италия[1].

Из поездки П.Т. Фомин привозит множество этюдов, выполненных в свободной манере, но с характерными признаками итальянского города: узорчатая ковка, обрамляющая балконы и украшающая уличные фонари, яркие дома и памятники архитектуры. Среди работ можно выделить «Большой канал. Венеция» (1972), «Венеция» (1972), где присутствует колористическая гамма в теплых оттенках коричневого и красного с глубоким ультрамарином и серебристыми тонами голубых и зеленых красок.

Такая цветовая палитра напоминает пейзажи итальянского мастера XVIII века Микеле

[1] Этот год стал в жизни живописца одним из знаковых. Уже будучи профессором Института им. И.Е. Репина и активным участником выставок, именно с 1972 по 1975 год художник являлся председателем Правления ЛОСХ РСФСР [20, л. 118].

Мариески. Этот живописец изображает виды Италии как во фронтальной, так и в угловой перспективе в разных ракурсах. Среди известных работ художника можно назвать «Площадь св. Джованни и Паоло в Венеции» (1731–1732), «Вид на Рио ди Каннареджо» (1740), «Вид из дворца Лабиа на Большой канал и вход в Каннареджо» (1742) и др. Применение разной перспективы в городских пейзажах видов Италии также можно наблюдать и в работах ленинградского мастера XX века П.Т. Фомина. Это сравнение показывает, как художники из разных эпох и стран смогли уловить образ Италии через призму практически одного ракурса. Различие между городскими пейзажами Микеле Мариески и П.Т. Фомина можно уловить лишь в технике живописи. Итальянский мастер, как и многие живописцы XVIII века, изображает город с дотошной деталировкой и прорабатывает практически каждую форму окружающей среды. Ленинградский художник XX века пишет пейзажи в более свободной манере с присущей академической школе этюдностью, что было характерно для пейзажного жанра второй половины XX века.

Одна из работ П.Т. Фомина под таким же названием, «Венеция» (1972, рис. 2), была написана маслом на картоне, где мастер изображает фрагмент венецианского канала. Этот пейзаж отличается от других итальянских работ своей многокрасочностью и характерным для П.Т. Фомина лиризмом. Мастер словно выражает сдержанный восторг от увиденного, и, как и в случае с пейзажами родины, эта работа «сочетает эпическую приподнятость с тонкой лирикой» [20, л. 19]. Живописец Г.М. Коржев точно сказал: «Пейзажи П.Т. Фомина подкупают удивительной задушевностью, они прозрачны и музыкальны» [20, л. 19]. Эти слова наиболее точно описывают настроение картины «Венеция».

Практически в один красочный слой пишет мастер этот пейзаж смелыми движениями кисти. Художник тонко чувствует серебристую световоздушную среду венецианского неба, показывая его в пастельно-холодных и охристых оттенках, эту гамму поддерживает написанный в нежно-лазурном колорите водный канал. Внутри этого пространства П.Т. Фомин изображает несколько палаццо, выкрашенных в теплые оттенки красного и желтого, с деревянными ставнями изумрудного цвета. Благодаря вставкам зеленого, фрагменты которого встречаются буквально во всей работе в виде элементов городского декора и редкой растительности, а также в холодных рефлексах от воды на доме дальнего плана, яркие венецианские строения не смотрятся изолированно, они погружены в единую гармоничную световоздушную среду. Так художник, приехавший из города, который называют Северной Венецией, нашел выразительные средства на южной итальянской почве, потому что не только впитал в себя культуру и живопись своего города, но и привнес особое понимание и видение пейзажа, как того требовала академическая традиция ленинградской школы, развивая и углубляя ее итальянскими мотивами, создавая на картоне поистине музыкальную живопись.

Юрий Михайлович Непринцев

Ю.М. Непринцев посещал Италию дважды: в 1956 и 1963 годах[2]. Любовь к этой невероятной красоты стране он выразил под несколько другим углом, нежели А.А. Мыльников и П.Т. Фомин, которые в большей степени изображали Венецию через открытую и насыщенную колористическую гамму «смелой» масляной живописи. Словно выражающие восторг автора от увиденного, их работы напоминают в большей степени театральный занавес сиюминутной атмосферы. Ю.М. Непринцев же видит Италию утонченной, изысканной, делая акцент не на ярком синтезе природы и архитектуры, а на предметных формах элементов городской среды.

Разницу в изобразительном подходе можно проследить в работе Ю.М. Непринцева «Дождливая Венеция» (1963, рис. 3), выполненной в технике мягкого материала по бумаге прямоугольного, вытянутого по горизонтали формата. Композиционно разделяя городской пейзаж на несколько планов, используя три основных тона, художник создает воздушную среду, в которой подчеркивает единство временности и постоянства бытия. Так, автор обращает внимание на динамичность современности с ее быстротечностью, образами стремительно идущих навстречу дождю людей с зонтами, словно преодолевающих стихию: на первом плане — черные силуэты человеческих фигур, на втором — в том же направлении плывущий катер. А историческая составляющая города выступает некоей константой, своего рода постоянством, неподвластным стихиям. Кованый фонарь и пришвартованные к причалу гондолы пребывают в статичном состоянии, которое подчеркнуто темным тоном и вертикалью фонарного столба. Древняя архитектура, прорисованная через светлый серый тон на заднем плане, величественно проступает сквозь дождливое небо Венеции. В этой работе прочитывается глубокий и даже философский смысл, поскольку она выполнена так, словно Ю.М. Непринцев увидел Италию

[2] «Ректорат, партийная и профсоюзная организация Института рекомендуют Непринцева Ю.М. с женой Тихомировой М.И. для поездки в творческую командировку в Италию на творческую базу Академии художеств СССР в Риме, сроком на один месяц и несут за них ответственность», — из характеристики художника (утверждена на заседании партбюро Института, протокол № 2 от 15 июня 1971 года) [21].

2. **П.Т. Фомин.**
Венеция.
1972.
Картон, масло.
42 x 35.
Сахалинский областной художественный музей.
Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ,
№ 26932467

не как турист в сиюминутном восторге, а в большей степени как исследователь, чувствующий ее быстротечный ритм в окружении величественной истории, неподвластной круговороту времен года и сезонных стихий. Это и отличает ощущение Италии Ю.М. Непринцевым от того, что мы видим в итальянских работах А.А. Мыльникова и П.Т. Фомина, где художники делали акцент на общем

3. **Ю.М. Непринцев. Дождливая Венеция.** 1963. Бумага, офорт. 30 х 60. Коллекция семьи художника. Фотодокумент из фотоархива РАХ, Санкт-Петербург

впечатлении от страны, словно пытаясь ухватить момент переживания и передать его на холсте.

Свое трепетное чувство к этой стране Ю.М. Непринцев подчеркивает также техникой изобразительности, выбирая акварель, темперу и пастель в качестве художественных материалов. Следует отметить, что, еще будучи студентом, мастер начал увлеченно изучать технику графики: «Наряду с живописью т. Непринцев в продолжение ряда лет работал по литографии, а в течение последнего года серьезно изучал технику офорта, каковая задача включена в его план как аспиранта» [21]. Именно к этим основам различной техники графики художник прибегает в путешествии по Италии. Мастер воспроизводит на бумаге образы этой страны, которые можно увидеть в знаковых его работах: «Рим. Улица Маре» (1963), «Утро Неаполя» (1974), «Дом в Венеции» (1963), «Дождливая Венеция» (1963), «Рим. Мост св. Ангела» (1963). Особый интерес вызывают акварельные работы «Флоренция. Понте Веккио» (1956) и «Рим. Пейзаж с пиниями» (1972, рис. 4), привлекая внимание именно своими изобразительными особенностями. Они словно были созданы в одно время с шедеврами итальянских мастеров конца XVII — середины XVIII века. Прежде всего можно провести аналогию с пейзажами-ведутами, призванными отображать облик города и его жизнь. В первую очередь стоит отметить пейзажи итальянского мастера XVIII столетия Джованни Антонио Каналетто, который знаменит не только живописью, но и графическими зарисовками. Его изображениям Италии будто вторят акварели ленинградского художника Ю.М. Непринцева.

Так, работа «Флоренция. Понте Веккио» (1956, рис. 5), выполненная в технике гризайль, похожа на работы Каналетто прежде всего в выборе мотива. Всё пространство формата занимает городская среда, состоящая из средневековых зданий площади Синьории во Флоренции. В самом центре композиции живописец изображает конный памятник Козимо I Медичи, таким образом подчеркивая историческую доминанту города. Всматриваясь в работу Ю.М. Непринцева, мы видим то же усиленное внимание к деталям городской среды, что и у Каналетто. С той же тщательностью он обозначает элементы архитектуры, что и итальянский художник, но, пожалуй, с меньшей проработкой форм, что связано прежде всего с поставленными задачами. Ю.М. Непринцев пишет городской мотив alla prima, будучи ограниченным временем поездки, а Каналетто, как правило, работал лессировками, длительно, что давало ему возможность отобразить практически каждую деталь с топографической точностью. Кроме того, итальянский художник для оживления городского пейзажа на своих полотнах часто изображал фигуры горожан, порой в торжественной процессии, как на картинах «Солнечный день» (XVIII), «День Святого Роха» (1743), «Площадь Сан-Марко» (XVIII) и др. На акварели ленинградского живописца у конной статуи также показаны группы людей в виде стаффажа.

Таким образом, ленинградский художник, несмотря на толщу разделяющих его со старыми мастерами времен, словно пребывает в диалоге с ними, размышляя об образе прекрасной Флоренции, вспоминая венецианскую живопись. Страницы биографии пребывания Ю.М. Непринцева в Италии не освещаются документально, но мы

4. **Ю.М. Непринцев.**
Рим.
Пейзаж с пиниями.
1972.
Бумага, акварель.
27,5 x 39,3.
Фотодокумент
из фотоархива РАХ,
Санкт-Петербург

5. **Ю.М. Непринцев.**
Флоренция.
Понте Веккио.
1956.
Бумага, акварель.
11 x 15.
Фотодокумент
из фотоархива РАХ,
Санкт-Петербург

можем видеть его утонченные и полные деликатности работы, которые были созданы в этой стране как дань самых глубоких чувств к ней и ее культуре и искусству.

Выводы и заключение

Подводя итог, можно сказать, что, несмотря на идеологизированность международных отношений СССР, такие мастера, как Андрей Андреевич Мыльников, Пётр Тимофеевич Фомин и Юрий Михайлович Непринцев были открыты для мирового искусства. Впитав лучшие традиции академической школы, они смогли передать яркость и в то же время утонченность образов Апеннинского полуострова, вступив в диалог с итальянской культурой, увиденной и прочувствованной ими в подлинниках художников разных школ. Итальянские мозаики, фрески и архитектура в окружении необычайно красивой природы позволили мастерам-академистам передать атмосферу этой удивительной страны. Каждый из них нашел для создания итальянских пейзажей свой собственный камертон, по которому можно определить личность мастера. Пейзажные работы, привезенные из Италии, значительно обогатили как личное творчество каждого художника, так и ленинградскую академическую школу в целом. Италия стала богатым дополнением к теме западноевропейского творчества ленинградских мастеров-академистов послевоенной эпохи, помогла определить новые задачи в пейзажном жанре и оригинально осмыслить его. Безусловно, диалог между Россией и Италией очень важен для каждого поколения русских художников, потому что без открытых контактов нет взаимодействия культур и масштабного развития искусства живописи.

Список источников

1. Каганович А.Л. Андрей Андреевич Мыльников. Л.: Художник РСФСР, 1980. 282 с.
2. Леняшин В.А. Борис Сергеевич Угаров. Л.: Художник РСФСР, 1984. 192 с.
3. Дмитренко А.Ф., Бахтияров Р.А. Петербургская (ленинградская) художественная школа и современное искусство // Петербургский художник. 2017. № 1. С. 74–90.
4. Иванов С.В. Ленинградская школа живописи. Очерки истории. СПб.: Галерея АРКА, 2019. 448 с.
5. Грачёва С.М. Натюрморт в творчестве современных петербургских художников-академистов // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 8 / под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой, А.В. Захаровой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. С. 456–466. http://dx.doi.org/10.18688/aa188-4-44.
6. Муратов А.М. Классическая традиция в современном искусстве // Художник. 1994. № 4. С. 10–16.
7. Цветкова А.Ю. Ленинградская пейзажная живопись: современный стиль, локальная идентичность, творческая индивидуальность художника-пейзажиста (1960–1980-е гг.) : автореф. дис. … канд. искусствоведения. СПб., 2022. 25 с.
8. Цветкова А.Ю. Ленинградская пейзажная живопись 1960–1980-х годов: трансформация проблемного поля исследований // Манускрипт. 2021. № 12. С. 2882–2889. https://doi.org/10.30853/mns20210505.
9. Леняшин В.А. Художников друг и советник: современная живопись и проблемы критики. Л.: Художник РСФСР, 1985. 315 с.
10. Манин В.С. Русская пейзажная живопись. М.: Белый город, 2000. 632с.
11. Грачёва С.М. Основные тенденции современного академического изобразительного искусства Санкт-Петербурга // Вестник Российского фонда фундаментальных исследований. Гуманитарные и общественные науки. 2017. № 2. С. 129–142.
12. Грачёва С.М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М.: БуксМАрт, 2019. 368 с.
13. Гусев В.А., Елизарова Е.А. Мыльников : альбом. М.: Советский художник, 1989. 144 с., ил.
14. Сазонова К.К. Пётр Тимофеевич Фомин. Л.: Художник РСФСР, 1984. 223 с.
15. Юрий Михайлович Непринцев (К 100-летию со дня рождения) : сборник статей / сост. Н.В. Цыцин. СПб.: Институт имени И.Е. Репина, 2012. 96 с.
16. Грачёва С.М. География России в пейзажной живописи современных петербургских академических художников // География искусства: Пространство, подчиненное стилю : сборник статей / ред.-сост. О.А. Лавренова. М.: ГИТР, 2021. С. 246–262.
17. Леняшин В.А., Кутейникова Н.С., Ямщиков С.В. Пётр Фомин, Никита Фомин. На Псковской земле. СПб.: Palas Editions, 2018. 119 с.
18. Мыльников Андрей Андреевич. Личное дело // Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Ф. Р-78. Оп. 10-3. Д. 930. Л. 23.
19. Пётр Фомин. Живопись. Воспоминания современников / авт.-сост. Н.П. Фомин, М.Б. Фомина. СПб.: [б. и.], 2002. 112 с.

20. Фомин Пётр Тимофеевич. Личное дело // Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Ф. Р-78. Оп. 8-2. Д. 479. 153 л.
21. Непринцев Юрий Михайлович. Личное дело // Научно-библиографический архив Российской академии художеств (НБА РАХ). Ф. 7. Оп. 7. Д. 73. Л. 80.

References

1. Kaganovich, A.L. (1980) *Andrey Andreevich Mylnikov*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
2. Lenyashin, V.A. (1984) *Boris Sergeevich Ugarov*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
3. Dmitrenko, A.F. and Bakhtiyarov, R.A. (2017) 'Petersburg (Leningrad) art school and contemporary art', *Peterburgskiy khudozhnik = Petersburg artist*, (1), pp. 74–90. (In Russ.)
4. Ivanov, S.V. (2019) *The Leningrad School of Painting. Essays on the History*. Saint Petersburg: ARKA Gallery. (In Russ.)
5. Gracheva, S.M. (2018) 'The genre of still life in contemporary painting of St. Petersburg artists-academicians', in Mal'tseva, S.V., Staniukovich-Denisova, E.Iu. and Zakharova A.V. (eds.) *Actual problems of theory and history of art*, vol. 8. Saint Petersburg: Saint Petersburg University Press, pp. 456–466. doi:10.18688/aa188-4-44. (In Russ.)
6. Muratov. A.M. (1994) 'Classical tradition in contemporary art', *Khudozhnik = Artist*, (4), pp. 10–16. (In Russ.)
7. Tsvetkova, A.Yu. (2022) *Leningrad landscape painting: modern style, local identity, creative individuality of the landscape painter (1960–1980s)*. Cand. Art sci. thesis. Abstr. Saint Petersburg. (In Russ.)
8. Tsvetkova, A.Yu. (2021) 'Leningrad landscape painting of the 1960–1980s: transformation of problematic field of research', *Manuscript*, (12), pp. 2882–2889. doi:10.30853/mns20210505. (In Russ.)
9. Lenyashin, V.A. (1985) *Artists' friend and adviser: modern painting and problems of criticism*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
10. Manin, V.S. (2000) *Russian landscape painting*. Moscow: Bely Gorod. (In Russ.)
11. Gracheva, S.M. (2017) 'Key trends of the modern academic art of Saint-Petersburg', *Bulletin of the RFBR. Humanities and Social Siences*, (2), pp. 129–142. (In Russ.)
12. Gracheva, S.M. (2019) *Modern Saint Petersburg academic fine arts. Traditions, state and trends of development.* Moscow: BuksMart. (In Russ.)
13. Gusev, V.A. and Elizarova, E.A. (1989) *Mylnikov.* Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
14. Sazonova, K.K. (1984) *Petr Timofeevich Fomin.* Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
15. Tsytsin, N.V. (comp.) (2012) *Yuri Mikhailovich Neprintsev (To the 100th anniversary of his birth)* [Collection of articles]. Saint Petersburg: Repin Institute of Arts. (In Russ.)
16. Gracheva, S.M. (2021) 'Geography of Russia in landscape painting of modern St. Petersburg academic artists', in Lavrenova, O.A. (ed.) *The geography of art: the space subordinated to the style.* Moscow: Film and Television Institute (GITR), pp. 246–262. (In Russ.)
17. Lenyashin, V.A., Kuteinikova, N.S. and Yamshchikov, S.V. (2018) *Petr Fomin, Nikita Fomin. On the Pskov land.* Saint Petersburg: Palas Editions. (In Russ.)
18. Anon. (no date) 'Mylnikov Andrey Andreevich. Personal file', in *Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg,* coll. R-78, aids 10-3, fol. 930, p. 23. (In Russ.)
19. Fomin, N.P. and Fomina, M.B. (2002) *Petr Fomin. Painting. Memoirs of contemporaries.* Saint Petersburg: s.n. (In Russ.)
20. Anon. (no date) 'Fomin Petr Timofeevich. Personal file', in *Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg,* coll. R-78, aids 8-2, fol. 479. (In Russ.)
21. Anon. (no date) 'Neprintsev Yuri Mikhailovich. Personal file', in *Scientific and bibliographic archive of the Russian Academy of Arts (NBA RAH)*, coll. 7, aids 7, d. 73, p. 80. (In Russ.)

Информация об авторе

Горкина Алевтина Валерьевна, аспирант кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация, alevtina.gorkina@icloud.com.

Information about the author

Alevtina Valeryevna Gorkina, Postgraduate student, Department of Russian Art, Saint Petersburg Academy of Arts named after I.E. Repin, Saint Petersburg, Russian Federation, alevtina.gorkina@icloud.com.

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

Статья поступила в редакцию 28.01.2023; одобрена после рецензирования 27.02.2023; принята к публикации 02.03.2023.
The article was received by the editorial board on 28 January 2023; approved after reviewing on 27 February 2023; accepted for publication on 02 March 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 162–173. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (1), pp. 162–173. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.045(519)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.01.013

Пейзаж в творчестве уссурийского живописца Александра Ткаченко: преемственность и самобытность художественных традиций

Гутарёва Юлия Ивановна [a]

[a] *Филиал Российской академии художеств в г. Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске», Красноярск, Российская Федерация*
[a] *gutayule@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-0210-6541, Researcher ID: HLQ-5483-2023*

Аннотация. Статья посвящена пейзажному творчеству уссурийского живописца Александра Васильевича Ткаченко — одного из ярких представителей дальневосточного советского и российского изобразительного искусства. Главная цель автора — рассмотреть творческие достижения мастера в пейзажном жанре в контексте общего развития отечественной живописи второй половины XX века и нашего времени. Главный акцент исследования — своеобразие художественного языка мастера, позволившего ему создать пейзажные произведения, возвысившие дальневосточный пейзаж и представляющие одну из ярких страниц в развитии отечественного регионального изобразительного искусства и на международной арене сопредельных территорий.

На основе искусствоведческого анализа отдельных произведений пейзажного плана, относящихся к разным периодам творческого наследия мастера, изучаются особенности формирования стилистических особенностей творчества художника и осмысляется влияние на его творческое мировоззрение художественной и природной среды Дальнего Востока. Рассматриваются основные темы пейзажных композиций художника, в том числе отечественных дальневосточных (посвященных изображению ландшафтов Дальнего Востока России), подмосковных и зарубежных дальневосточных (отображающих виды близлежащих заграничных территорий Китая и Республики Корея). Автором анализируются особенности творческого метода художника, отмечается преемственность линии академической реалистической живописи и новые качественные характеристики, привнесенные им в развитие пейзажа Дальневосточного региона России, выявляется их роль в формировании традиций уссурийской живописи, представляющей яркую ветвь развития приморского изобразительного искусства.

Вводятся новые и обобщаются уже известные факты творческой биографии художника, где дается оценка творческой деятельности живописца в развитии художественной жизни Приморья и Уссурийска в частности. Обобщая достижения А.В. Ткаченко в пейзажном жанре, которые и сегодня во многом определяют художественную самобытность российского дальневосточного пейзажа, динамично вводя его в пространство зарубежного Дальнего Востока, автор определяет их роль и значение в развитии отечественного регионального искусства современности.

Ключевые слова: Александр Васильевич Ткаченко, отечественный дальневосточный пейзаж, уссурийская живопись, приморская живопись, изобразительное искусство Дальнего Востока России

Для цитирования: Гутарёва Ю.И. Пейзаж в творчестве уссурийского живописца Александра Ткаченко: преемственность и самобытность художественных традиций // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 1 (28). С. 162–173. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.01.013. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/964.

© Гутарёва Ю.И., 2023

Original article

Landscape in the works of the Ussuriysk painter Alexander Tkachenko: continuity and originality of artistic traditions

Yulia I. Gutareva [a]

[a] *Branch of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk "Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk", Krasnoyarsk, Russian Federation*
[a] *gutayule@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-0210-6541, Researcher ID: HLQ-5483-2023*

Abstract. This article is devoted to landscape art of the painter Alexander V. Tkachenko (born 1931), one of the brightest representatives of the Soviet and Russian Far East graphic art. The main purpose of the author is to consider the creative achievements of the master in the landscape genre in the context of the general development of domestic painting of the second half of the twentieth century and our time. The main accent of the research is peculiarity of the master's artistic language, which allowed him to create landscape works elevating the Far Eastern landscape and representing one of the bright pages in the development of the domestic regional fine art and in the international arena of the adjacent territories.

On the basis of the art history analysis of some landscape pieces relating to different periods of the master's creative heritage, the author studies the peculiarities of formation of stylistic features of the artist's art and comprehends the influence of the artistic and natural environment of the Far East on his creative outlook. The author considers main themes of the artist's landscape compositions, where the domestic Far East (devoted to the depiction of landscapes of the Russian Far East), the Near East and the Foreign Far East (depicting views of the nearby foreign territories of China and the Republic of Korea) are distinguished. The author analyses the peculiarities of the artist's creative method, notes the continuity of the academic realistic painting line and the new qualitative characteristics that he brought into the development of the landscape of the Far Eastern region of Russia, identifies their role in shaping the traditions of the Ussuriysk painting, representing a bright branch of development of the coastal visual arts.

New facts of the painter's creative biography are introduced and generalized, where the painter's creative work in the development of artistic life of Primorye and Ussuriysk in particular is evaluated. Summarizing the achievements of A.V. Tkachenko in the landscape genre, which even today largely determine the artistic identity of the Russian Far Eastern landscape, dynamically introducing it into the foreign Far East, their role and importance in the development of the domestic regional art of the present is defined.

Keywords: Alexander Tkachenko, Russian Far Eastern landscape, Ussuriysk painting, Primorye painting, fine arts of the Russian Far East

For citation: Gutareva, Yu.I. (2023) 'Landscape in the works of the Ussuriysk painter Alexander Tkachenko: continuity and originality of artistic traditions', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 162–173. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.01.013. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/964. (In Russ.)

Введение

Александр Васильевич Ткаченко (р. 1931), заслуженный художник РФ, почетный член Российской академии художеств, академик Российско-Китайской академии изобразительного искусства, лауреат Золотой медали им. В.И. Сурикова Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России», старейший член Уссурийского отделения ВТОО «Союз художников России», отметил в 2021 году юбилейное событие — 90-летие со дня рождения и 70-летие творческой деятельности.

Творчество А.В. Ткаченко занимает особое место в развитии дальневосточного отечественного искусства второй половины XX века — он не только старейший, но и один из крупнейших живописцев-шестидесятников Приморья. С его именем, в том числе, связано формирование традиций уссурийской живописи, представляющей яркую ветвь приморского изобразительного искусства, где открытия А.В. Ткаченко в пейзажном жанре и сегодня во многом определяют художественную самобытность, обогащая и расширяя возможности отечественного искусства, динамично вводя его в пространство зарубежного Дальнего Востока.

Более шестидесяти лет назад полотна Александра Васильевича перешагнули рамки краевых художественных показов, и с этого времени он стал постоянным участником всех зональных, большинства республиканских и многих других крупнейших выставок страны (всесоюзных и всероссийских), где, по справедливому замечанию исследователя Л.Г. Козловой, каждый выставочный проект художника становится «очередным этапом развития приморского искусства» [1, с. 20]. С 1990-х у А.В. Ткаченко начинается активная международная деятельность, прежде всего в странах АТР, в которых, надо отметить, интерес к его работам не угасает и до настоящего времени. Художник полон творческого оптимизма, активно и плодотворно работает, о чем свидетельствует ретроспективная выставка «Российский пейзаж Александра Ткаченко», приуроченная к юбилею автора, которая состоялась в 2021 году во Владивостоке в Приморской государственной картинной галерее и в выставочном зале Дома художника в Уссурийске. В экспозиции было представлено более пятидесяти живописных полотен, написанных в разные годы жизни, но были и те, на которых совсем недавно высохли краски. Как отмечали на выставке друзья-художники Александра Васильевича, у него в мастерской и сегодня «живая» палитра[1].

Творчеству Александра Васильевича посвящен ряд исследований. Прежде всего из недавних публикаций следует упомянуть объемный художественный каталог (2014) с подробной вступительной статьей О.И. Зотовой [2], рассматривающей основные темы произведений мастера и анализирующей этапы формирования стилистических особенностей его творческого метода. Ряд научных статей этого же автора [3; 4; и др.] и других исследователей посвящен разнообразным процессам художественной жизни Дальнего Востока и затрагивает отдельные грани творчества мастера [5; 6; и др.]. Искусствовед А.М. Лобычев в своем труде «Автопортрет с гнездом на голове: искусство Приморья на рубеже веков» (2013), называя Александра Васильевича «патриархом уссурийской школы» [7, с. 396], акцентирует влияние его творчества на развитие ее живописных особенностей.

С 1960-х годов и по настоящее время регулярно проходят российские и международные художественные выставки А.В. Ткаченко, как групповые, так и персональные, к которым зачастую издаются каталоги со вступительными статьями отечественных и зарубежных искусствоведов [8; 9; и др.], анализирующих содержательные аспекты творчества художника.

Юбилей большого мастера всегда становится поводом не только отдать дань уважения его жизни и творчеству, но прежде всего предоставляет уникальную возможность рассмотреть его наследие в контексте прошедшей эпохи, когда творил он и его коллеги-современники, провести параллель с настоящим и оценить перспективы развития современного отечественного регионального искусства. Сегодня, когда в искусствоведении наблюдается интерес к художественным традициям отдаленных краев и областей Сибири и Дальнего Востока, нам кажется актуальным не только систематизировать информацию о творчестве Александра Васильевича Ткаченко, но и с помощью искусствоведческого анализа отдельных произведений пейзажного плана, относящихся к разным периодам творчества мастера, сделать акцент на вклад художника в развитие пейзажного жанра, отечественного дальневосточного искусства, что предпринимается в данной статье и является ее основной задачей.

Отечественный дальневосточный пейзаж: истоки региональной традиции

Главным жанром в творчестве признанного мастера живописи А.В. Ткаченко всегда был пейзаж, который традиционно является одним из самых распространенных жанров в изобразительном

[1] Юбилейная выставка почетного члена РАХ Ткаченко А.В. // Уссурийская городская организация. Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России» [сайт].
URL: https://ussuri-art.ru/news/88-jubilejnaja-vystavka-pochetnogo-chlena-rah-tkachenko-av.html (дата обращения: 11.10.2022).

искусстве Дальнего Востока. Так, в монографии первого историка приморского искусства Виталия Ильича Кандыбы «Художники Приморья» (1990) отмечается, что «большинство уссурийских художников — пейзажисты», которые «много ездят, и их вклад в художественное отображение края весом и важен» [10, с. 77].

Зарождение отечественной дальневосточной пейзажной традиции, по мнению исследователя Н.А. Прантенко, «относится к 1920–1930-м годам, когда на Дальнем Востоке появились такие художники, как К.Н. Каль, П.В. Любарский, В.В. Пановский, И.Ф. Палшков, которые, имея отличное европейское образование, были профессионалами, стояли у истоков возникновения изобразительного искусства в Приморье и создания региональной школы пейзажа» [11, с. 23]. Во второй половине XX века многие приморские художники, работающие в импрессионистической манере, — В.А. Гончаренко, Н.М. Кублов и другие — придали живописи особую свежесть и остроту пейзажных образов, а такие мастера, как В.Н. Доронин, К.И. Шебеко, А.В. Телешов и др., соединив классическую школу реализма с импрессионистическим видением мира, привнесли в пейзаж эмоциональное восприятие окружающего пространства [11, с. 23–24]. В связи с этим нельзя не заметить, что в настоящее время в искусствоведении осмысляется феномен «дальневосточной природы» [12, с. 33–35] в качестве ключа к рассмотрению исторического процесса развития изобразительного искусства региона в целом. Поэтому вполне естественным представляется, что для местных творцов, включая А.В. Ткаченко, выразительные особенности дальневосточной природы, где «переплелись пышность Юга и суровая строгость Севера» [13, с. 1], явились предметом пристального изучения, поэтического осмысления и воплощения в своих полотнах.

Александр Васильевич родился во Владивостоке, но волею судьбы в тринадцать лет оказался в Уссурийске — городе, с которым связана вся его творческая биография. Уссурийск можно по праву назвать вторым художественным центром Приморья, где успешно работает творческая группа мастеров, небольшая по составу, но внесшая значительный вклад в развитие и становление изобразительного искусства Дальнего Востока [14, с. 36]. У истоков художественной жизни города стояли талантливые люди, выпускники Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге: В.Г. Шешунов, П.В. Тепляков (Николин) и Н.М. Кабанов, которые, обладая высочайшим уровнем знаний и навыков, оказали прямое воздействие на зарождение устойчивых художественных традиций города. Особенно велика в этом роль Василия Григорьевича Шешунова, который, будучи учеником И. Шишкина, унаследовал от учителя принцип непременной верности натуре в пейзажном жанре, за что современники называли его «певцом уссурийской природы в красках» [15, с. 28].

Большую роль в создании активной творческой группы уссурийских мастеров сыграла студия военных художников, основанная в 1940 году выпускниками Академии художеств О.И. и Р.И. Фридманами, для которой было построено специальное здание. «В те годы, когда в городах Сибири и Дальнего Востока не хватало художественных училищ, студии имели большое значение, и многие художники старшего поколения выросли в них, ибо преподавание там велось квалифицированно» [16, с. 5]. Такое серьезное студийное обучение способствовало получению хорошего уровня знаний, которые помогли в дальнейшем ее выпускникам продолжить художественное образование или самостоятельно найти свой путь в искусстве. В военные годы студией руководил А.Н. Ромашкин, учеником которого был Ким Петрович Коваль — известный мастер из Уссурийска, заслуженный художник РСФСР, заслуженный деятель искусств РСФСР, благодаря творческим достижениям которого во второй половине XX века появляется определение «уссурийская школа живописи» на выставках Дальневосточного региона и общероссийских [4, с. 70]. В послевоенное время в художественной студии работали А.А. Пеек, С.Ф. Арефин, Н.Д. Волков, и среди учеников этого периода значится имя Александра Васильевича Ткаченко, а также его коллеги и современника Владимира Артёмовича Серова. Сегодня они ведущие и старейшие художники Уссурийска, чей вклад в основание традиций уссурийской живописи весом и очень значителен. Их по праву можно причислить к числу тех творцов, которые «открыли Дальний Восток для всей страны, дали возможность приобщиться к философии этой земли» [17, с. 25], воспеваемой в пейзажных полотнах, являющихся в дальневосточном искусстве «примером большого смысла» [2, с. 20].

Становление творческого метода А.В. Ткаченко как художника-пейзажиста

Находить поэтическое начало в обыденной реальности — это правило успешно освоили многие художники-дальневосточники. Однако А.В. Ткаченко удалось возвысить пейзаж в своих произведениях, создав одухотворенные образы уникальной дальневосточной природы (Приморский и Хабаровский края, Камчатка, Курильские и Командорские острова) и средней полосы России (Подмосковье). Как точно отмечает исследователь О.И. Зотова, именно пейзаж, как никакой другой жанр, связал художника с русской живописной традицией, которая в середине XX века, помимо

прочего, формировалась на Академической даче им. И.Е. Репина в Вышнем Волочке [2, с. 6]. Впервые приехав в 1961 году с образованием выпускника Студии военных художников в Уссурийске, А.В. Ткаченко во многом профессионально окреп в этом легендарном месте вдохновения великих русских мастеров с его уникальной атмосферой совместного пленэра и обмена художественным опытом мастеров из различных уголков страны.

Важно отметить, что для региональных художников, часто не имеющих возможности получить высшее образование, Академическая дача предоставляла редкий случай в совершенствовании профессионального мастерства, являясь высоким образцом традиций академической реалистической живописи и смысловым центром художественной жизни Советского Союза. По справедливому замечанию исследователя И.Г. Романычевой, «лучшие произведения пейзажного и пейзажно-жанрового характера, экспонировавшиеся на художественных выставках России, создавались преимущественно на “Академической даче”» [18, с. 5], а художники, плодотворно там работавшие, составили «наиболее значительную группу живописцев России, поэтически осмысливающих темы современности в лирико-эпических образах» [18, с. 5]. Многие известные советские мастера именно здесь начали свой творческий путь. Это относится и к другу и коллеге Александра Васильевича — Киму Петровичу Ковалю, открывшему в 1956 году Академическую дачу для уссурийских художников.

Изначально искания Александра Ткаченко были связаны с традицией классического русского пейзажа, что, безусловно, объясняется влиянием Академической дачи, которая становится для живописца по сути художественным университетом, где под руководством крупнейших художников страны — В.Н. Гаврилова, В.М. Сидорова, В.Ф. Токарева, А.Д. Романычева, С.П. и А.П. Ткачевых и др.— шло постижение профессиональных глубин и поиск его собственного пути в искусстве. В этот момент у молодого художника происходит определение формальных основ, присущих его творческому началу, идет активный процесс формирования отношения к натуре и цвету.

Ранние произведения А.В. Ткаченко дают представление и о влиянии Академической дачи, и о возможностях самого художника: они натурны, сохраняют свежесть непосредственного высказывания, и в то же время в них уже обнаруживается тяга живописца к повышенной декоративности, отличающей более поздние полотна мастера [8, с. 8]. В его ранних работах также явно прослеживается увлечение передачей эффектов освещения, тяга к формообразованию посредством живописного мазка, наконец, «к пейзажу как к жанру, который максимально соответствует внутренним ощущениям художника» [2, с. 8] и который становится для живописца формой его мышления, бытия, постоянно подпитывающейся живой натурой — работой на пленэре. Надо заметить, что А.В. Ткаченко — мастер, постоянно пишущий на открытом воздухе в живой, природной среде. Александру Васильевичу было далеко за восемьдесят, а он продолжал ежегодно работать на Академической даче, регулярно выезжал на этюды по Приморскому краю, приобретая там богатейший материал для десятков новых пейзажных произведений[2]. Именно поэтому пленэр следует рассматривать как основной творческий метод мастера, который, надо признать, и сегодня не теряет своей актуальной значимости для отечественных пейзажистов Дальнего Востока. Этой же точки зрения придерживается и О.И. Зотова, исследуя современное дальневосточное изобразительное искусство и подчеркивая, что для пейзажного жанра «в основном характерно обращение к методам реалистической школы живописи (маятник живописных исканий пришел в обратное движение формальным решениям, характерным для конца 1980–1990-х), где важную роль играет пленэр» [3, с. 167].

Формирование особенностей художественного языка пейзажного искусства А.В. Ткаченко

В 1960-е А.В. Ткаченко начинает активно участвовать в художественной жизни Уссурийска и Приморья. В те годы роль несомненного лидера в среде уссурийских художников принадлежала Киму Петровичу Ковалю, влияние которого на творческое развитие А.В. Ткаченко было исключительным. «Увлекающая сила его (К.П. Коваля) дарования такова»,— пишет первый исследователь приморского искусства В.И. Кандыба,— что, «когда он дал “запев” на городских выставках, многие живописцы как бы непроизвольно его подхватили и затем переложили каждый на свой голос» [10, с. 73], а уссурийская школа живописи, как отмечает исследователь современного искусства Приморья А.М. Лобычев, «обрела свою самобытность, получила известность в стране во многом благодаря его таланту, его авторитету, его энергии» [19, с. 138]. Впервые представленные на Первой республиканской художественной выставке «Советская Россия», работы К.П. Коваля принесли ему успех, обратили внимание на творческие достижения молодого мастера из Уссурийска и впоследствии заставили говорить о самобытности уссурийской живописи и рассмотрении ее как одного из ярких региональных живописных направлений отечественного искусства. После

[2] Там же.

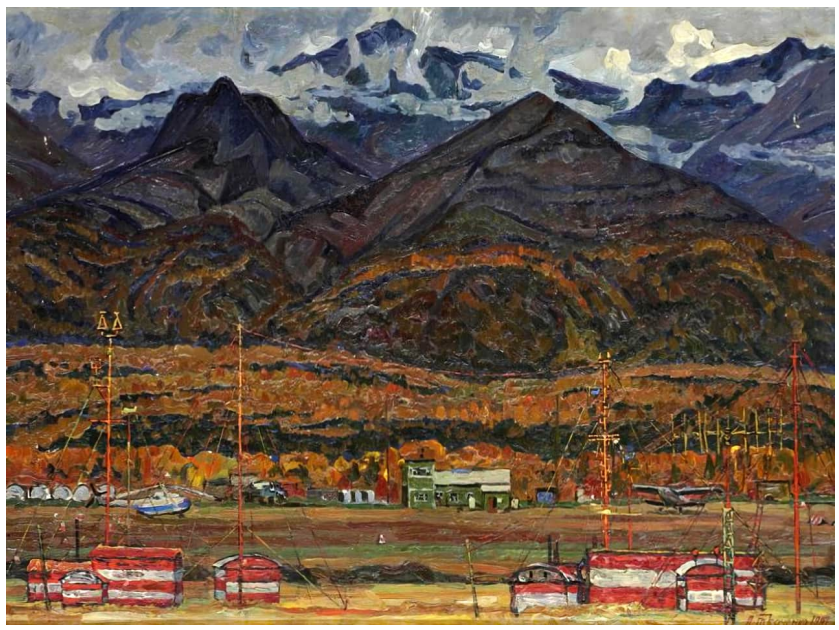
1. **А.В. Ткаченко. Я и Ким Коваль. В память о друге.** 2019. Холст, масло. 65 х 83. Приморская государственная картинная галерея. Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

получения высокой оценки экспертов выставочной комиссии по распоряжению министра культуры СССР Е.А. Фурцевой К.П. Ковалю была выделена персональная художественная мастерская в Уссурийске, но он решил поделиться ею со своим другом А.В. Ткаченко, который, работая там несколько лет в тесном творческом общении с К.П. Ковалём, много почерпнул у него в художественном плане для своего дальнейшего развития.

Крепкая дружба связывала этих двух талантливых живописцев на протяжении всей жизни — вместе они начинали свой творческий путь в Уссурийской студии военных художников, вместе совершенствовали свое мастерство на Академической даче, ездили в составе передвижных творческих групп по всей стране, делили одну палатку на дальних пленэрах, жили и работали рядом на творческой даче приморских художников «Андреевка», которая возникла тоже во многом благодаря инициативе К. Коваля в 1970 году. Неслучайно одно из последних произведений Александр Васильевич посвятил своему старинному другу и соратнику — «Я и Ким Коваль. В память друга» (2019, рис. 1), изобразив на полотне в окружении природных красот дальневосточного ландшафта работающих на этюдах двух художников (А.В. Ткаченко и К.П. Коваля). Эта картина, как отмечают журналисты, стала одной из самых заметных в юбилейной экспозиции мастера[3].

Будучи чутким к цветовым и световым отношениям, А.В. Ткаченко, работая в тесном контакте с Кимом Ковалём, немало почерпнул у него в живописном и пластическом плане. Акцентированная декоративность, насыщенная цветоносность, эмоциональное начало, присущие ковальской живописи, получают у Ткаченко дальнейшее собственное развитие в передаче одухотворенного пейзажного образа, создание которого становится для

[3] Михайлов Н.К юбилею мастера Ткаченко // Коммунар. Уссурийск, 2021. 8 июля. URL: https://kommunar.info/gorod/novosti-k/6139-k-yubileyu-mastera-tkachenko.html (дата обращения: 11.10.2022).



2. **А.В. Ткаченко. Поселок Казакевичево.** 1964. Холст, масло. 80 х 85. Собственность художника. Фото: [2, с. 14]

3. **А.В. Ткаченко. Камчатский аэропорт Эссо.** 1997. Картон, оргалит, масло. 59 х 80. Приморская государственная картинная галерея. Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

него главной творческой задачей. В обыденных мотивах, таких как старые домишки с заборчиками, цветущие луга и плодовые деревья, лодки у причала, художнику удается найти вдохновение для того, чтобы переосмыслить натуру, обобщить главное и довести до цельного декоративного образа, что и составляет основу уссурийской школы живописи, художественные особенности которой, по справедливому утверждению А.М. Лобычева, «наиболее зримо» проявляются в произведениях А. Ткаченко [7, с. 396]. Уже ранние его пейзажи, выложенные плотным материальным цветом, такие как «Вишня зацвела» (1960), «Поселок Казакевичево» (1964, рис. 2) и другие, отличаются контрастными звучаниями, поражают силой кисти.

Надо отметить, что в 1960-е годы, когда формируется творческая манера мастера, в отечественном искусстве появляются свежие идеи, обусловившие выбор новых выразительных средств, воплощение которых было связано с обобщенными формами, экспрессивными цветовыми решениями, определенными как «суровый стиль». В Приморском крае это направление получило свое успешное развитие в связи с деятельностью художников Шикотанской группы, положившей начало становлению приморской разновидности «сурового стиля», в котором, по словам ведущего историка искусств В.С. Манина, «романтика сочеталась с суровой правдой, форсированный цвет определял драматическое звучание темы» [20, с. 591].

Александр Ткаченко не входил в первоначальный состав известной Шикотанской группы, но принимал активное участие в выставочных проектах ее членов, поддерживал творческое общение. С шикотанцами его тесно связывает география «художественного покорения» Дальнего Востока: в его творческом маршруте тех лет значатся Камчатка, Курильские и Командорские острова — места, привлекающие своей суровой красотой и побуждающие художника обратиться к «северной теме», получившей глубокое развитие в дальневосточной живописи во второй половине XX века. Этим термином в приморском искусстве обозначаются изображения чукотского севера, и им же определяются работы с камчатской, сахалинской тематикой [21, с. 28].

Эпическая широта дальневосточной природы, ее величавость стали неисчерпаемым источником вдохновения для многих мастеров, способствуя сложению особого типа художника-путешественника, характерного для приморского искусства [22, с. 106]. К такому типу, безусловно, и относится Александр Васильевич. Творческие экспедиции на север Дальнего Востока во многом расширили его художественное мировоззрение, способствовали усложнению творческого мышления. В живописи мастера появляются пейзажи эпического плана, которые, как правило, написаны по материалам таких поездок: «Камчатка. Бухта Сероглазка» (1979), «Камчатка. Аэропорт Эссо» (1997, рис. 3), «Камчатская осень» (2013) и другие.

Избегая прямолинейного следования натуре, Александр Васильевич ее тщательно постигал, детально изучал, а далее, передавая свои чувства и ощущения, выражал отношение к ней, создавая художественный образ, полный жизни и настроения. «Монументальность, сопряженная с ней величественность, простор с широким дыханием» — эти, по мнению исследователя В.И. Кандыбы, «основополагающие свойства пейзажа Дальнего Востока» [10, с. 16] предстают

4. **А.В. Ткаченко.**
Мыс Гамов.
1978.
Холст, масло.
71 x 100.
Забайкальский краевой художественный музей.
Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

у художника в мажорном звучании. А.В. Ткаченко удается сотворить образ северной природы, который воспринимается возвышенно-приподнятым согласно внутреннему мироощущению автора, и ее величие не давит своей суровостью на зрителя. Картины, написанные на камчатские мотивы, где дальневосточный ландшафт предстает во всей своей природной мощи, отличаются легкостью, «а композиция, вмещая целые горные хребты», как точно подмечает А.М. Лобычев, «вместе с тем полна простора и воздуха» [7, с. 397].

Александр Васильевич много путешествует по Приморскому и Хабаровскому краям, в поиске новых сюжетов совершает творческую поездку по Байкало-Амурской магистрали, где скорее не выступает наблюдателем самоотверженного труда покорителей природы, а вдохновляется разнообразием природного ландшафта тех мест. И хотя через отдельные пейзажные произведения 1970-х годов для А. Ткаченко проходят темы труда, отображая общую идейную направленность советского искусства, но, как справедливо отмечается исследователями, А.В. Ткаченко удалось обойти пафос — «художником природа была выбрана в качестве камертона, позволившего избежать идеологических “силков”, в которые попадались подчас те, кто ориентировался на социальный заказ» [2, с. 14]. Так, его картина, представляющая будни советской портовой жизни,— «Рыбокомбинат. Каменка» (1969) и произведение, посвященное одной из главных строек СССР,— «Стройка БАМа» (1973) лишены мощного индустриального звучания и привлекают, прежде всего, своей выразительностью в раскрытии характерных особенностей дальневосточного пейзажа.

Значительная часть пейзажных произведений художника, включающая и этюдные зарисовки, и законченные композиции, была создана на творческой даче приморских художников «Андреевка», на юге Приморья в Хасанском районе. Андреевка, расположенная в живописнейшем месте побережья Японского моря, и ее окрестности подарили

5. **А.В. Ткаченко. Река Мста.** 2008. Холст, масло. 80 x 100. Собственность художника. Фото: [2, с. 11]

6. **А.В. Ткаченко. Солнечный март.** 2001. Холст, масло. 80 x 100. Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова. Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

Александру Ткаченко богатейший материал для его пейзажей: «Вечер в бухте Троица» (1978), «Мыс Гамов» (1978, рис. 4), «Три брата» (2009) и др., которые отличаются разнообразием живописных и композиционных приемов, но отчетливо передают самобытность уникальной природы юга Дальнего Востока.

Вместе с тем надо отметить, что в творческом наследии мастера велико и число произведений, посвященных ландшафту средней полосы России, где «художник изображает красоту природы, порой буквально перенося зрителя в выбранное место, давая возможность прочувствовать атмосферу мгновения». Такие произведения, как «Зима» (1986), «Российский пейзаж» (1999), «Река Мста» (2008, рис. 5) и др., в которых «словно оживает сама атмосфера традиционного русского пейзажа» [7, с. 397], отличаются более мягкой живописной фактурой и лиричностью настроения.

При этом каждая работа художника, будь это маленький этюд или большое полотно, имеет яркое эмоциональное содержание. Для живописца важно через пейзаж открыть зрителям мир своих чувств и оттенков настроений, отразить их разнообразие в полотнах — от эпических, монументально-величественных до камерных, более нежных.

Как точно отмечают исследователи творчества Александра Васильевича, он всегда стремился «приподнять»[4] создаваемый им образ, сообщить ему чувство полноты жизни, которым обладает и сам художник, вложить в него свое мироощущение света и цвета, что подтверждают его слова: «Я люблю писать весну, когда еще снег, но уже много света, цвета, контрастов…» [2, с. 13]. И как живописец, обладающий редким талантом прирожденного колориста, он блестяще справляется с этой трудной задачей — ему удается писать яркими, локальными красками, сочетать контрастные, «несовместимые», казалось бы, тона, передать игру цветовых нюансов на подтаявшем снегу. Прямым подтверждением этому выступают его пейзажные серии «Солнечный март» (рис. 6) и «Весенний день», включающие многочисленные полотна разных лет создания, но объединенные одной темой — изображением времени года, когда только начинает оживать природа и солнечный свет отличается пронзительной яркостью.

Вдохновляясь природным ландшафтом в разное время суток и года, художник преследует основную цель — «не списать что-то с натуры», а прочувствовать ее, выразить свое отношение к ней, создать ее одухотворенный художественный образ с ярким цветовым звучанием, как, например, в работах из серии «Солнечный день», «Летний день» или, наоборот, с более тонким, нежным колоритом, присущим произведениям из серий «Облачный день», «Серый день» и др.

С началом нового столетия пейзажное творчество мастера пополняется новой темой — обращением к изображению видов близлежащих территорий стран-соседей, с которыми у уссурийских художников установились тесные творческие контакты: «Корейская деревня» (2002), «Начало реки Муданьцзян» (2004, рис. 7), «Вид на ферму Лю Гочжуна» (2004) и другие.

Александр Васильевич с энтузиазмом присоединился к долгосрочным зарубежным проектам

[4] Юбилейная выставка уссурийского художника А.В. Ткаченко // Союз художников России [сайт]. URL: https://www.shr.su/news/novosti-regionov/yubileynaya-vystavka-ussuriyskogo-khudozhnika-a-v-tkachenko/ (дата обращения: 11.10.2022).

7. **А.В. Ткаченко. Начало реки Муданьцзян.** 2004. Холст, масло. 60 x 80. Собственность художника. Фото: [2, с. 135]

«Мост дружбы», «Радуга Востока» и творческому объединению «Круг», организованным заслуженным художником РФ Ольгой Никитчик, благодаря которым в Уссурийске и в городах-партнерах (Харбин, Муданьцзян, Пусан и др.) регулярно осуществляется международная художественная деятельность. Надо отметить, что Александр Васильевич довольно интенсивно принимает участие во многих выставочных проектах в странах АТР, прежде всего в Китае, где он был участником совместного пленэра с китайскими коллегами, в художественной среде которых авторитет живописца очень высок.

Пейзажное искусство А.В. Ткаченко, притягивая своим возвышенным звучанием, ощущением глубокой связи с природой родной страны, не теряет значения в условиях современности, не давая угаснуть художественным традициям уссурийской школы живописи, продолжающимся в творчестве следующего поколения живописцев, в том числе уссурийского художника Е.А. Ткаченко — наследника художественной династии мастера.

Выводы

Таким образом, на основании вышеизложенного можно прийти к выводу, что пейзажное творчество Александра Васильевича Ткаченко занимает важное место в развитии дальневосточного отечественного искусства второй половины XX века и не теряет своего значения в новом столетии, напротив, во многом упрочивается с признанием творческих достижений мастера на международной художественной арене стран АТР.

Художественное наследие А.В. Ткаченко велико и разнообразно, за долгие плодотворные годы он создал «своеобразный живописный памятник»[5] уникальной природе Дальнего Востока (Приморский и Хабаровский края, Камчатка, Курильские и Командорские острова) и средней полосы России (Подмосковье), в творческой модели которого воплощено глубоко личное отношение к окружающей его природной красоте. Благодаря таланту колориста и незаурядному дару композиции, ему удалось на основе собственных впечатлений создать пейзажные произведения, отличающиеся гармонией ритма и мощностью декоративного начала, которые способствовали развитию особенностей живописных традиций Приморья, и в частности Уссурийска. Вместе с тем, экспериментируя с художественной формой, он никогда не отказывался от правды жизни, сохранял верность русскому реалистическому пейзажу в создании одухотворенного художественного образа, так отличающего его произведения. Александр Васильевич Ткаченко и сегодня плодотворно работает, определяя своим пейзажным творчеством достижения региональной школы живописи, не давая угаснуть ее художественным традициям, обогащает и расширяет границы отечественного искусства, успешно представляя его в пространстве художественной жизни зарубежного Дальнего Востока.

Список источников

1. Козлова Л.Г. Дальневосточное искусство: перспективы вдохновения // Изобразительное искусство Российской Федерации. Дальний Восток : художественный альбом / сост. и ред. К.Б. Кузьминых. Москва: Пранат, 2012. 291 с.
2. Зотова О.И. Александр Ткаченко : каталог. Владивосток: ЗАО «ЛИТ», 2014. 200 с.
3. Зотова О.И. Современное изобразительное искусство Дальнего Востока // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2020. № 4. С. 164–171.

[5] Выставка «Российский пейзаж Александра Ткаченко» // Приморская государственная картинная галерея [сайт]. URL: https://primgallery.com/vystavka-rossijskij-pejzazh-aleksandra-tkachenko/ (дата обращения: 11.10.2022).

4. Зотова О.И. Уссурийская городская организация ВТОО «Союз художников России»: к вопросу об истории развития // Искусство Евразии. 2016. № 2 (3). С. 69–74. https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.006
5. Левданская Н.А. Условия формирования приморской школы изобразительного искусства в конце XX века // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2012. № 11 (91). С. 199–205.
6. Гутарёва Ю.И. Ким Коваль. Цвет, освещенный солнцем // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2020. № 3. С. 16–27.
7. Лобычев А. Уссурийск и далее везде // Лобычев А. Автопортрет с гнездом на голове: искусство Приморья на рубеже веков. Владивосток: Рубеж, 2013. С. 390–407.
8. Кандыба В.И., Телешова О. Ким Коваль. Александр Ткаченко : каталог. Сеул: галерея «Корея», 1997. 20 с.
9. 신항섭. 러시아우수리스크화가연맹초청전. 서울갤러리, 1996 [Син Хансоб. Приглашение на выставку Уссурийского Союза художников России. Сеул: Сеульская галерея, 1996. 20 с.].
10. Кандыба В.И. Художники Приморья. Л.: Художник РСФСР, 1990. 125 с.
11. Прантенко Н.А. Дальневосточный пейзаж в импрессионистическом искусстве Приморья // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2009. № 2 (6). С. 23–24.
12. Кац Л.М. Содержание понятия «своеобразие дальневосточной природы» в приморской искусствоведческой критике // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2011. № 1 (13). С. 33–35.
13. Тимашева Л.Е. Коваль Ким Петрович : альбом репродукций. Л.: Художник РСФСР, 1979. 7 с.
14. Кошелева Р.П. Певец российского дальневосточного пейзажа. Ким Коваль // Художник. 2010. № 2. С. 36–39.
15. Ажимова Е. Первый профессиональный художник Приморья Василий Шешунов // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2009. № 2. С. 28–29.
16. Хабарова М.В. Ким Петрович Коваль. Живопись : каталог. М.: Советский художник, 1987. 27 с.
17. Зотова О.И. Владимир Серов : каталог. Владивосток: ЗАО «ЛИТ», 2015. 200 с.
18. Романычева И.Г. Академическая дача. История и традиции. СПб.: Петрополь, 2009. 182 с.
19. Лобычев А. Взгляд живописца: Ким Коваль // Лобычев А. Автопортрет с гнездом на голове: искусство Приморья на рубеже веков. Владивосток: Рубеж, 2013. С. 131–141.
20. Манин В.С. Русская пейзажная живопись. М.: Белый город, 2000. 632 с.
21. Кандыба В.И. Концепция реализма Кирилла Шебеко // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2022. № 3 (12). С. 20–31.
22. Даценко А.А. Комплектование коллекции произведений приморского искусства в собрании Приморской картинной галереи // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2013. № 2. С. 104–111.

References

1. Kozlova, L.G. (2012) ‘Far Eastern art: perspectives of inspiration’, in Kuz’minykh, K.B. (ed.) *Fine Arts of the Russian Federation. Far East* [Album]. Moscow: Pranat. (In Russ.)
2. Zotova, O.I. (2014) *Aleksandr Tkachenko* [Catalogue]. Vladivostok: LIT Publ. (In Russ.)
3. Zotova, O.I. (2020) ‘Modern visual art of the Far East’, *Izobrazitel’noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal’nego Vostoka = Fine art of the Urals, Siberia and the Far East,* (4), pp. 164–171. (In Russ.)
4. Zotova, O.I. (2016) ‘Ussuri organization of Union of artists of Russia: to the history of development’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (2), pp. 69–75. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.006.
5. Levdanskaya, N.A. (2012) ‘Conditions for the formation of the seaside school of fine arts at the end of the twentieth century’, *Vestnik RGGU. Seriya: Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie = RGGU Bulletin. Series: Cultural Studies. Art Studies. Museology,* (11), pp. 199–205. (In Russ.).
6. Gutareva, Yu.I. (2020) ‘Kim Koval. Color illuminated by the sun’, *Izobrazitel’noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal’nego Vostoka = Fine art of the Urals, Siberia and the Far East,* (3), pp. 16–27. (In Russ.)
7. Lobychev, A. (2013) ‘Ussuriysk and beyond everywhere’, in Lobychev, A. *Self-portrait with a nest on the head: Art of Primorye at the turn of the century.* Vladivostok: Rubezh, pp. 390–407. (In Russ.)
8. Kandyba, V.I. and Teleshova, O. (1997) *Kim Koval. Alexander Tkachenko* [Catalogue]. Seul: Korea Gallery. (In Russ.)

9. Sin Khansob. Rosia usurisk khvaga enmehnchkhochkhonchzhon. Seoulgaelleoli, 1996 [Shin Hang-seop (1996) Exhibition of Ussuriysk artists in Russia. Seoul: Seoul Gallery]. (In Korean)
10. Kandyba, V.I. (1990) *Artists of Primorye.* Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
11. Prantenko, N.A. (2009) 'Far-East landscape painting in the impressionistic art of Primorye', *Humanitarian research in the Eastern Siberia and the Far East,* (2), pp. 23–24. (In Russ.)
12. Kats, L.M. (2011) 'The notion "the originality of the Russian Far East nature" in the Primorye art criticism', *Humanitarian research in the Eastern Siberia and the Far East*, (1), pp. 33–35. (In Russ.)
13. Timasheva, L.E. (1979) *Koval Kim Petrovich* [Album]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
14. Kosheleva, R.P. (2010) 'Chanter of the Russian Far Eastern landscape. Kim Koval', *Khudozhnik = Artist*, (2), pp. 36–39. (In Russ.)
15. Azhimova, E. (2009) 'Vasili Sheshunov, the First Professional Painter of Primorye', *Humanitarian research in the Eastern Siberia and the Far East*, (2), pp. 28–29. (In Russ.)
16. Khabarova, M.V. (1987) *Kim Petrovich Koval. Painting* [Catalogue]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
17. Zotova, O.I. (2015) *Vladimir Serov* [Catalogue]. Vladivostok: LIT Publ. (In Russ.)
18. Romanycheva, I.G. (2009) *Academic Dacha. History and traditions*. Saint Petersburg: Petropol. (In Russ.)
19. Lobychev, A. (2013) 'Painter's eye: Kim Koval', in Lobychev, A. *Self-portrait with a nest on the head: Art of Primorye at the turn of the century*. Vladivostok: Rubezh, pp. 131–141. (In Russ.)
20. Manin, V.S. (2000) *Russian landscape painting*. Moscow: Belyy gorod Publ. (In Russ.)
21. Kandyba, V.I. (2022) 'Kirill Shebeko's concept of realism', *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka = Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*, (3), pp. 20–31. (In Russ.).
22. Datsenko, A.A. (2013) 'The gathering of the art works of Primorye in the funds of Primorsky State Art Gallery', *Humanitarian research in the Eastern Siberia and the Far East*, (2), pp. 104–111. (In Russ.)

Информация об авторе

Гутарёва Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, искусствовед, Филиал Российской академии художеств в г. Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске», Красноярск, Российская Федерация, gutayule@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-0210-6541, Researcher ID: HLQ-5483-2023.

Information about the author

Yulia Ivanovna Gutareva, Cand. Sc. (Art History), Art critic, Branch of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk "Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk", Krasnoyarsk, Russian Federation, gutayule@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-0210-6541, Researcher ID: HLQ-5483-2023.

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

Статья поступила в редакцию 11.11.2022; одобрена после рецензирования 10.02.2023; принята к публикации 13.02.2023.
The article was received by the editorial board on 11 November 2022; approved after reviewing on 10 February 2023; accepted for publication on 13 February 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 174–185. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (1), pp. 174–185. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.036+7.071(571.51)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.01.014

Деятельность живописца Д.И. Каратанова в контексте становления художественного образования Красноярска и творческих процессов Сибири

Строй Лилия Ринатовна [a]

[a] *Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Российская Федерация*
[a] *Listroy@yandex.ru*

Аннотация. Исследование посвящено творческо-педагогической биографии красноярского живописца Дмитрия Иннокентьевича Каратанова, деятельность которого была направлена на становление художественного образования столицы Енисейской губернии, позже Красноярского края. Все этапы этого процесса, включающие организацию первых рисовальных классов М.А. Рутченко (1891–1985), школы живописи А.С. Шестакова (1905–1907), художественной школы (1910–1919; 1936–1941; 1946 по сегодняшний день), связаны с именем пейзажиста Каратанова. Данная тема осмысляется в контексте культурных и историко-политических событий, потрясавших Россию в XIX–XX веках. В исследовании использован метод исторической реконструкции, позволивший заполнить фактологические лакуны новыми сведениями и сделать объективный вывод об уникальной роли Каратанова в творческих процессах Красноярска.
Ключевые слова: искусство Сибири, художественная жизнь Красноярска, Д.И. Каратанов, В.И. Суриков, М.А. Рутченко, художник, рисовальные классы, художественная школа, художественное образование в Сибири

Для цитирования: Строй Л.Р. Деятельность живописца Д.И. Каратанова в контексте становления художественного образования Красноярска и творческих процессов Сибири // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 1 (28). С. 174–185. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.01.014. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/983

© Строй Л.Р., 2023

Original article

The activity of the painter D.I. Karatanov in the development of art education in Krasnoyarsk and creative processes in Siberia

Liliya R. Stroy [a]

[a] *Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation*
[a] *Listroy@yandex.ru*

Abstract. The purpose of this study is to reconstruct the creative and pedagogical biography of the Krasnoyarsk painter Dmitry Karatanov, aimed at establishing art education in the capital of the Yenisei province, later the Krasnoyarsk Krai. All stages of this process are associated with the name of the landscape painter Karatanov, including the organization of the first drawing classes of M.A. Rutchenko (1891–1985), painting school of A.S. Shestakov (1905–1907), art school (1910–1919; 1936–1941; 1946 to date). This topic is comprehended in the context of cultural, historical and political events that shook Russia in the 19th-20th centuries. The study used the method of historical reconstruction, as a result, the author filled in the factual gaps with new information and made an objective conclusion about the unique role of D.I. Karatanov in the creative processes of Krasnoyarsk.
Keywords: art of Siberia, artistic life of Krasnoyarsk, Dmitry Karatanov, Vasily Surikov, Mikhail Rutchenko, artist, drawing classes, art school, art education in Siberia

For citation: Stroy, L.R. (2023) 'The activity of the painter D.I. Karatanov in the development of art education in Krasnoyarsk and creative processes in Siberia', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 174–185. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.01.014. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/983 (In Russ.)

Введение

Традиционно историками культурной жизни Красноярска утверждается, что история художественного образования города начинается с рисовальной школы, открытой в январе 1910 года при активном участии исторического живописца Василия Ивановича Сурикова. Однако более пристальное изучение этого вопроса доказывает, что этот процесс был подготовлен в начале XIX века художниками-декабристами, продолжен польскими ссыльными мастерами искусства, а затем вылился в первый результат — открытие рисовальных классов под руководством М.А. Рутченко в конце позапрошлого столетия. Эти события изучены недостаточно, архивные документы, свидетельствующие о них, практически не введены в научный оборот. Не менее актуальны и сведения о судьбе художественной школы имени Сурикова, которые чаще всего носят обрывочный и дискретный характер. В XXI веке настала необходимость реконструировать художественную жизнь Красноярска за два прошедших столетия и осмыслить ее с учетом лидирующей роли Дмитрия Каратанова (1874–1952) — живописца, деятельность которого уникальным образом повлияла на формирование художественного образования Красноярья. Сегодня Красноярск — один из немногих региональных центров России, который может гордиться полным циклом высокопрофессионального художественного образования (школа — колледж — вуз). В городе с 1987 года открыты творческие мастерские живописи, скульптуры и графики Российской академии художеств для мастеров Урала, Сибири и Дальнего Востока, работает Союз художников. Успешность красноярской школы искусства, в широком смысле этого слова, во многом обусловлена уникальной деятельностью Каратанова, стоявшего у истоков ее создания.

Творческий путь этого мастера всегда сосредоточивал на себе внимание сибирских искусствоведов. Однако редко делался акцент на его организационно-педагогическом упорстве, подтвердить которое можно привлечением архивных документов. Данный вектор поиска сегодня особенно актуален и обладает научной новизной, поскольку уточняет уже имеющиеся сведения и ликвидирует некоторые фактологические лакуны. Предлагаемая историческая реконструкция, построенная на описательно-дискурсивном и идиографическом методах, не только дополнит биографию Каратанова, но и позволит уточнить сложившиеся представления о творческой жизни Сибири в XIX–XX столетиях.

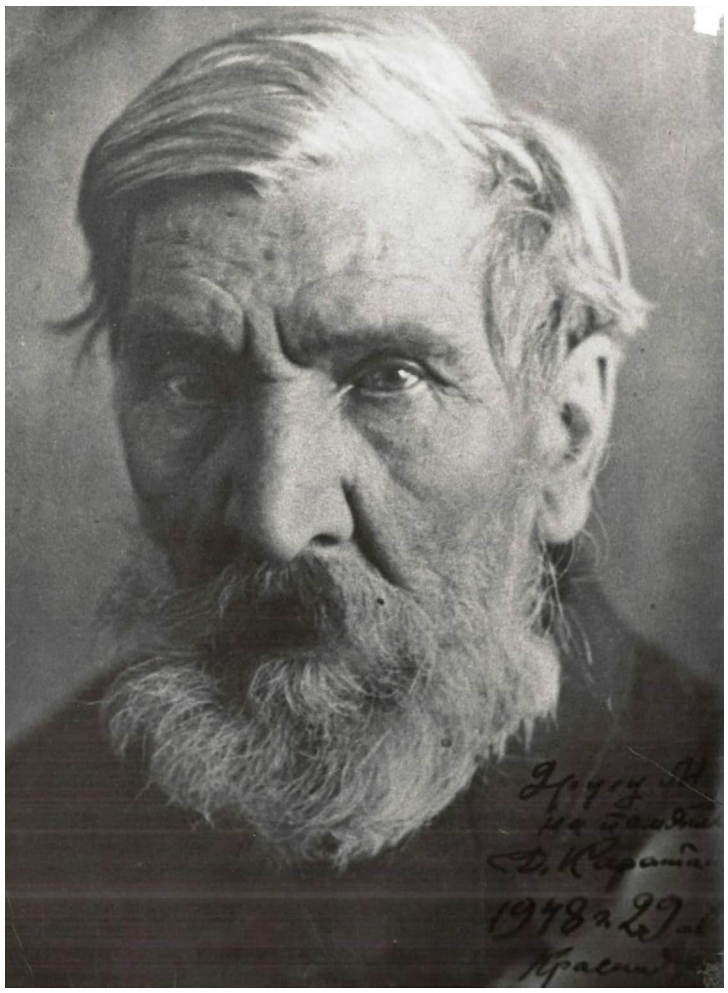
Реконструкция творческо-педагогической биографии Д.И. Каратанова и его роль в становлении художественного образования Красноярска

Художественная летопись Сибири создавалась движением центростремительных и центробежных сил, в потоке которых находились профессиональные мастера и любители изобразительного искусства. Впервые очевидный и масштабный характер этот процесс приобрел после 1825 года, когда участники Декабрьского восстания были массово отправлены в ссылку за Уральский хребет. Практически каждый из декабристов, будучи представителем российской знати, получил блестящее образование, усиленное системой домашнего воспитания, принятой в то время. Это образование включало знания в области литературы, музыки, хореографии, изобразительного искусства. Благодаря такой подготовке мятежники, сосланные в разные регионы Сибири, оказали огромное влияние на формирование ее культуры. Среди них были и самодеятельные художники. Как описывают очевидцы, такая группа декабристов, во многом благодаря творчеству, быстро наладила доброжелательные отношения с местным обществом, удивляя своим даром — диковинным для сибиряков в то время.

Именно благодаря живописным способностям запомнился красноярцам декабрист Василий Львович Давыдов (1793–1855), член Союза благоденствия. В 1826 году за участие в Декабрьском восстании он, закованный в кандалы, был сослан в Сибирь. В 1839 году он прибыл в Красноярск, где поразил горожан уровнем своего образования и художественными талантами. «Короб просвещения», как его называли в городе, создавал «Картинные книги» — акварельные альбомы, которые вскоре приобрели популярность в столице Енисейской губернии. Благодаря интеллекту, культурному кругозору и творчеству, которое тогда удивило и восхитило сибиряков, политический преступник стал одной из центральных фигур высшего общества Красноярска, где прожил в почете и уважении всю жизнь. Итак, художники-декабристы повлияли на культурное воспитание городского дворянства и подготовили благодатную почву для восприятия людьми светского изобразительного искусства.

Этот процесс в первой трети XIX столетия подхвачен польскими повстанцами, судьба которых оказалась связанной с Сибирью до 1885-го — года подписания царского указа об их освобождении. Цифры польского «кандального пути» поражают: это десятки тысяч граждан Царства Польского, имевших отношение к национально-освободительным восстаниям 1830 и 1863 годов. Среди них были и художники, хотя этот талант не акцентировался в их личных делах. Тем не менее большинство из них, будучи шляхтой — представителями польской аристократии, были блестяще образованы, умели рисовать, танцевать, владели игрой на музыкальных инструментах, изъяснялись на нескольких иностранных языках. Практически все из них именно этими талантами зарабатывали себе на жизнь в многолетней ссылке. И хотя закон запрещал принимать их на работу, они устраивались в дома зажиточных семей в качестве гувернеров. Уровень образования и благородное происхождение нивелировали «политическую вину» польских бунтарей перед гражданами и позволяли им на равных общаться с сибиряками.

Среди польских ссыльных художников имя Александра Владимировича Станкевича, который в возрасте 21 года стал участником мятежа 1863-го, не так известно, как имена Станислава Вронского или Леопольда Немировского. И всё же его судьба интересна в контексте жизни Д.И. Каратанова. Будучи пятилетним ребенком, Дмитрий случайно встретился со Станкевичем, и это знакомство запомнилось ему навсегда. Позже, уже став состоявшимся мастером, Каратанов вспоминал, что у Станкевича «…были с собой <…> акварели видов Алтая, Саянов, а также и жанровые сцены. Мне тогда эти акварели казались хорошими, но уже особенно меня не поразили, так как мне приходилось видеть репродукции в художественных изданиях, имевшихся у нас. Но вот то, что я видел человека, который сам рисовал эти акварели, это было для меня ново и внушало почтение. <…> Да и наружность у него такая была, точь-в-точь как их изображают в журнальных картинках: бородка клинышком, длинные волосы и, как мне тогда казалось, и костюм-то на нем какой-то особенный. Несколько акварелей он подарил отцу, который потом их копировал. У нас имелась и еще одна его работа масляными красками, сделанная им по заказу отца на холсте, “Икона Рождества Пресвятой Богородицы”.



1. **Дмитрий Иннокентьевич Каратанов. Фотография.** Государственный архив Красноярского края (ГАКК)[1]. Источник: красноярские-архивы.рф

Несколько акварелей Станкевича есть в нашем краевом музее. Много лет спустя мне их пришлось там увидеть. Оказались они весьма слабенькими, сладенькими, но удивительно аккуратненькими и чистенько сделанными» [1, с. 66].

Пройдя через многочисленные мучения, с которыми он столкнулся в ссылке, Станкевич, выходец из польской дворянской семьи, направленный в 1880-х годах на поселение в Минусинск, наладил хорошие отношения с местным обществом. Обладая свободой передвижения, художник общался с провизором Николаем Михайловичем Мартьяновым — основателем первого сибирского музея, был вхож в дом золотопромышленника и мецената Петра Ивановича Кузнецова, который спонсировал обучение красноярца Василия Ивановича Сурикова в Санкт-Петербургской академии художеств. Поляк подарил благотворителю несколько акварельных листов. Известно, что жители Минусинска заказывали ему художественные работы, и благодаря этому он зарабатывал себе на жизнь.

Вклад поляков в развитие сибирской культуры значителен. Он связан также и с деятельностью их потомков. Например, в качестве мятежников 1863 года в Сибирь из города Вильно (ныне Вильнюс) была сослана высокородная польская семья Сабесских: Екатерина Мартыновна с двумя братьями и восьмилетней дочерью Павлой [1, с. 26]. Ребенок с матерью поселились в Красноярске, затем девочка четыре года прожила в доме вдовствующей мещанки Елены Тропининой [1, с. 30]. После этого Павла была отдана в Красноярский Владимирский детский приют, существовавший с 1848 по 1920 год на средства Кузнецова. Пётр Иванович, заботясь о сиротах, не уничижал достоинства детей, отбывавших ссылку с родителями. Их наравне со всеми обучали русскому языку, арифметике, Закону Божьему, рукоделию, шитью, хоровому пению. В 17 лет Павла Николаевна познакомилась с 26-летним Иннокентием Ивановичем Каратановым, работавшим управляющим золотого прииска Кузнецова, расположенного в селе Аскыз Минусинского уезда (ныне Республика Хакасия). Там третьим ребенком в семье, после сестер Веры и Ольги, в 1874 году родился Дмитрий Каратанов.

В это время в Российской Империи происходил процесс становления региональной системы художественного образования. Некоторые из выпускников высших образовательных учреждений в области изобразительного искусства приезжали в самые далекие регионы страны и работали учителями рисования и черчения в училищах. Эти дисциплины в XIX веке постепенно становились обязательными для учебных заведений многих сибирских городов: Омска, Томска, Иркутска, Читы, Тюмени, Енисейска, Красноярска и т.д. Таким образом, потребность в художниках в регионе нарастала, и каждый профессионал в этой области становился видной фигурой в местных центрах. Например, в середине XIX столетия в Красноярске работал Николай Васильевич Гребнёв, выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ), образование в котором приравнивалось к обучению в Санкт-Петербургской академии художеств. Он писал иконы и преподавал рисование воспитанникам городского уездного училища. Там он стал первым педагогом юного Василия Ивановича Сурикова, заметившим его талант и поддержавшим стремление юноши заниматься живописью.

Среди сибирских художников — местных и приезжих — отметим и тех, кто проявлял желание открыть первые региональные художественные школы, не столь многочисленные, как в Центральной России. Если рисовальные классы во второй половине XIX века были открыты в Арзамасе, Боголюбове, Вильно, Воронеже, Екатеринославле, Казани, Киеве, Козлове, Минске, Одессе, Пензе, Полтаве, Саранске, Саратове, Севастополе, Таганроге, Тамбове, Тифлисе,

[1] Государственный архив Красноярского края (ГАКК). Ф. П-1398. Оп. 2. Д. 36.

2. **Д.И. Каратанов. На Столбах.** 1909. Холст, масло. 41 x 64,5. Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова. Фото: surikov-museum.ru

Феодосии, Харькове и т.д., то за Уральским хребтом подобные случаи, как правило, происходили редко, стихийно и только благодаря упорству отдельных личностей. Эти начинания тормозились инертностью местных властей и безденежностью их инициаторов. Но процесс пробрел устойчивость благодаря запуску работы воскресных школ, которые активно открывались как в центре страны, так и на периферии, став важнейшей частью ее образовательно-просветительского направления.

В 1891 году обществом попечения о начальном образовании Красноярска была открыта воскресная школа, а при ней — рисовальные классы для всех желающих, первое художественное учреждение города. Учительствовать в ней стал Михаил Александрович Рутченко, вольнослушатель Академии художеств. В следующем году он представил работы своих воспитанников на первой, документально зафиксированной художественной выставке Красноярска. Возможно, что среди них экспонировались начинания его талантливых воспитанников — подростков Леонида Чернышёва и Дмитрия Каратанова. Последний к этому времени был уже знаком с Василием Ивановичем Суриковым и, показывая ему свои рисунки, получил несколько профессиональных советов. Именно Каратанов познакомил Рутченко с Суриковым, которые в дальнейшем состояли в переписке.

Исключительную роль в творческом становлении Дмитрия Иннокентьевича сыграл Рутченко, у которого юноша не только учился, но и жил [1, с. 101]. Педагог водил его на пленэр и учил декорационным работам, которые они осуществили вместе, выполняя заказ городского театра. Этот заработок позволил Каратанову в 1892 году поехать на учебу в Санкт-Петербургскую академию художеств, о чем М.А. Рутченко настоятельно просил Суриков [2, л. 4]. Дмитрий поступил на отделение живописи, а его друг Леонид Чернышёв в том же году стал студентом-архитектором в МУЖВЗ.

Прибыв в Петербург, Каратанов снял комнату на Васильевском острове и в течение трех недель готовился к экзамену, рисуя гипсы в скульптурном музее Академии художеств. «Наступил день экзамена. Времени на рисунок с гипсового слепка богини Геры дано было 4 часа. Экзамен я выдержал. Началось учение. Дело пошло неплохо. В конце учебного года я получил 2-й номер и 10-рублевую награду»,— вспоминал художник [1, с. 34]. Любимым педагогом Дмитрия был Илья Ефимович Репин, которого часто сопровождал его талантливый ученик — Валентин Серов.

Полный курс академического обучения Каратанову пройти не удалось, и в 1886 году он вернулся в Красноярск. Живописец много работал,

3. **Д.И. Каратанов. Последние льдинки.** 1909. Холст, масло. 66 x 53. Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова. Фото: surikov-museum.ru

4. **Ученики и преподаватели первой в Красноярске рисовальной школы, организованной Д.И. Каратановым.** 1911–1912. Фотография. Государственный исторический музей. Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

писал этюды, эскизы и даже приступил к работе над большими полотнами. В 1900 году он вновь «…отправился в Питер и поступил там в частную мастерскую А.И. Куинджи, руководителя пейзажной мастерской в Академии. Я показал свои сибирские этюды, из которых он особенно выделил этюд “Бирюссинское белогорье”» [1, с. 34]. Уже тогда расцветал талант Каратанова как пейзажиста. Его сибирский характер раскрылся впоследствии через строгие, порой сумрачные изображения природы: хмурых берегов Енисея, непреклонных камней, вековой тайги.

Индивидуальный творческий почерк Каратанова, изобилующий также бытовыми, этнографическими и портретными зарисовками, сложился позже, обогащенный знаниями, приобретенными в художественной студии-мастерской княгини Марии Клавдиевны Тенишевой, «Русских Афинах» в Санкт-Петербурге. Здесь собирались известные деятели культуры, их молодые коллеги под наставничеством Репина готовились к поступлению в Академию художеств. Тенишева организовывала выставки европейской живописи и была сооснователем журнала «Мир искусства». В такой яркой творческой атмосфере Каратанов учился в течение 1900 года. В 1901 году живописец вернулся в Красноярск, который М.А. Рутченко, не найдя поддержки местных властей на содержание школы, покинул в 1895 году.

В конце XIX — начале XX столетия культурная жизнь российских городов расширилась деятельностью художественных обществ. В Сибири это событие датируется 1905 годом, когда пять мастеров — Д. Каратанов, А. Шестаков, М. Костылёв, Г. Козлов и П. Владимиров — уведомили Енисейское губернское управление о консолидации «художественных сил для развития и распространения в обществе изящных искусств» [3, с. 1]. Идеолог этой кооперации — Андрей Сергеевич Шестаков, выпускник МУЖВЗ, согласно уставу товарищества художников, открыл в 1905 году школу живописи. Однако в 1907 году из-за отсутствия места для проведения занятий учреждение пришлось закрыть.

В 1909 году академик Василий Иванович Суриков и архитектор Леонид Александрович

Чернышёв содействовали созданию в Красноярске рисовальных классов — первой сибирской художественной школы. Это важное событие произошло 27 января 1910 года, запустив процесс становления художественного образования региона. За девять лет работы школы — с 1910 по 1919 год — на посту заведующего сменилось несколько человек. В 1910 году от этой должности отказался Л.А. Чернышёв, его сменил художник М.Г. Костылёв, после его смерти в 1913 году школу возглавил Вильгельм Генрихович Вагнер, уроженец Санкт-Петербурга, выпускник художественно-промышленного училища барона Штиглица. В работе школы было много сложностей, связанных с материальными вопросами и отсутствием помещения, но они сглаживались педагогическим талантом Каратанова. Он передавал ученикам знания по рисунку и живописи, а также в течение нескольких лет разрабатывал четырехгодичную образовательную программу, которую должна была утвердить Академия художеств. К сожалению, этот труд так и не получил поддержки.

Благодаря архивным документам известны имена и других учителей школы — А.Г. Попова, В.А. Короткова, В.М. Ростовых. Их первыми выпускниками стали «Поляков, Вощакин, Лекаренко, Журавлёв, Попова-Ветрова, Троицкий (умер), Пирожников, Коврижкин (Москва), Богдановский (Берлин), Сидоров, Зубковский (Париж), Сибирцев, Басин (ВХУТЕМАС), Вас. Никонов, Иванов-Радкевич, Липин (академия). Он создал школу. Все его ученики искусство не бросили и продолжают работать в этой области»[2]. Многие из них стали известными сибирскими художниками и всегда подчеркивали роль Каратанова в их профессиональном становлении.

С 1911 по 1918 год воспитанники школы ежегодно участвовали в работе художественных выставок. Каратанов организовывал их по методу Рутченко, объединяя в экспозициях творчество учеников и профессиональных художников. Некоторые выставки проводились масштабно и охватывали пространство трех сибирских городов — Томска, Красноярска и Иркутска. Такой формат консолидировал художественный цех региона, заметно активизируя и расширяя культурную жизнь сибиряков. Однако подобные инициативы, как и жизнедеятельность рисовальных классов, неотступно преследовали проблемы материально-финансового характера.

Поначалу власти города понимали важность работы учреждения и по мере сил оказывали поддержку. Иногда необходимую финансово помогали меценаты, например, Пётр Иванович Гадалов, возглавлявший до 1916 года Попечительский совет школы; Андрей Андреевич Саввиных, установивший в 1910 году стипендию для двух лучших учеников, после чего они могли обучаться бесплатно. Но с началом Первой мировой войны весь накопленный комплекс проблем обострился до предела. Занятия стали проводиться в квартире учителя Николая Ивановича Пикулевича [4, с. 3], деньги на обеспечение брали из скудных доходов, заработанных на выставках; «дефицитом стали не только ученики, но и учителя, которых забирали на фронт Первой мировой войны, революции, Гражданской войны. Социально-политические события, несомненно, влияли на сценарий сложения художественного образования Красноярска. Исторические катаклизмы периодически перебрасывали глобальные людские потоки за Уральский хребет страны — декабристов с 1825 года; поляков в 1830–1895 годах. В 1914–1920-х годах масштабный человеческий ресурс, изобилующий в том числе мощным творческим потенциалом, вновь оказался в Сибири. Среди солдат, воюющих против Российской Империи на фронтах Первой мировой войны, были художники» [5, с. 91].

Военный городок Красноярска был одним из 400 лагерей, организованных для иностранных военнопленных на территории Российской Империи в 1914–1920 годах. В город доставляли тысячами представителей многих стран — Австрии, Германии, Чехии, Румынии, Венгрии, Сербии, Польши, Италии, Турции. И хотя Красноярск служил местом пересылки пленных, которых дальше переправляли на восток страны, многие задерживались в городе надолго или навсегда, не выдержав испытания нуждой, холодом и голодом. Люди погибали массово от сыпного тифа, во время побегов, самосудов, конфликтов, казней. На этом фоне администрация военного городка, будучи не в состоянии обеспечить питанием многотысячное мужское население, позволила пленным работать в Красноярске. Благодаря этому в 1918 году Городская Дума разрешила преподавать в рисовальной школе австрийским граверам Фердинанду Михлю и Артуру Якобовичу, которые, как вспоминали позже красноярцы, «представляли крупную художественную силу» [6, с. 52]. Они вели занятия в учреждении в течение всего учебного 1918 года [7, л. 7–8]. Известно, что Михль позже уехал во Владивосток, возможно, пытаясь вернуться в Европу восточным маршрутом.

В этот период в Красноярске заметна активность художественного общества «Енисейский союз художников и деятелей прикладных искусств», возглавляемого Д.И. Каратановым. Дмитрий Иннокентьевич с товарищами старался поддерживать работу школы, но в 1919 году это перестало быть возможным — обществом было проведено собрание, на котором ее решили

[2] Первый сибирский съезд художников // Сибирские огни. 1927. № 3. С. 228.

5. **Д.И. Каратанов. Таежная глушь.**
1951.
Холст, масло.
75 x 105.
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова.
Фото: surikov-museum.ru

6. **Д.И. Каратанов. Енисей.**
1951.
Холст, масло.
70 x 100.
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова.
Фото: surikov-museum.ru

закрыть до лучших времен. К этому вопросу Каратанов нашел повод вернуться лишь в 1935 году.

В это время Дмитрий Иннокентьевич работал художником музея Приенисейского края, оставаясь центральной фигурой культурных процессов Красноярска. Он инициировал встречу с Семёном Тимофеевичем Голюдовым, секретарем крайкома ВКП(б), которому вместе с художниками А.С. Шестаковым, К.И. Матвеевой, В.Л. Петраковым предложил в следующем, 1936 году, когда Красноярск должен был отметить 20-летний юбилей со дня смерти Сурикова, открыть в родительском доме Василия Ивановича художественную школу [8, л. 2]. В 1935 году усадьба Сурикова, возведенная век назад, была превращена в коммунальную квартиру. Жильцы, многие из которых самовольно вселяли в усадьбу новых квартиросъемщиков [9, л. 117], самостоятельно организовали в каждой комнате обогревательные устройства, там же кололи дрова, прорубали ниши и подоконники в деревянных стенах и даже разводили животных [9, л. 110]. Каратанов и Шестаков знали о ситуации не понаслышке, поскольку сами жили в этом доме и с горечью наблюдали его стремительное разрушение.

Под вывеской городской школы живописи и рисования учреждение открылось 25 сентября 1936 года в большом амбаре, размещенном на дворовом участке усадьбы. Заведение, возглавляемое Андреем Сергеевичем Шестаковым, приняло на обучение 60 человек. Самым авторитетным педагогом традиционно был Дмитрий Иннокентьевич Каратанов, с ним работали именитые мастера — А.С. Шестаков, В.Л. Петраков, а также их ученики А.П. Лекаренко и К.И. Матвеева, выпускники первого набора рисовальной школы (1910–1919)[3]. Они занимались с ребятами, многие из которых уже работали на производстве [10, с. 1], в две смены — утром и вечером, объясняя премудрости рисунка, живописи, лепки, анатомии, истории искусств. Позже выпускники вспоминали педагогический метод Дмитрия Иннокентьевича, который «…исправляя или указывая на ошибки в наших работах, всегда чутко и бережно относился к нам, своим ученикам, заботливо оберегая индивидуальные особенности каждого» [11, с. 117].

В 1937 году директором детской школы живописи назначена Ксения Иннокентьевна Матвеева, выпускница Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Она работала на этом поприще до 15 августа 1941 года — даты приостановки деятельности заведения в связи с войной. В 1946 году осуществлен первый набор в Детскую художественную школу имени В.И. Сурикова, которая успешно работает и сегодня.

Заключение

В XIX — начале XX века творческие процессы Сибири значительно отставали от аналогичных в Центральной России. На периферии страны — в «ледяной пустыне, по которой бродит лихой человек», по словам современников,— культура развивалась благодаря центробежным процессам, связанным с каторгой, ссылкой, войной. Самые большие «человеческие волны» наводняли Сибирь после драматических исторических событий — восстания декабристов, польской ссылки, Первой мировой войны, Октябрьской социалистической революции, Гражданской войны. Чужаки чаще всего прибывали в Сибирь не по своей воле, мечтая вырваться обратно на волю. Это обстоятельство, связанное с их насильственным проживанием в регионе, накладывало отпечаток на жизнедеятельность, в том числе и на занятия творчеством. Отметим, что вся культурная деятельность ссыльных, беженцев, военнопленных на периферии осуществлялась вопреки обстоятельствам и в лучшем случае не поддерживалась местными властями. По этой же причине непродолжительный характер носили инициативы отдельных приезжих художников, которые воспринимали Сибирь не как место каторги и ссылки, а как свободное пространство, где можно осуществить грандиозные планы, в том числе организовать работу художественных школ. К сожалению, в XIX веке Сибирь была еще не готова к подобным новациям.

Итак, в течение полутора столетий масштабный центробежный поток формировал художественный генофонд зауральской провинции. Социально-политические потрясения, которые пропускала Сибирь через «плавильный культурный котел», создавали в ней «новую действительность», изобиловавшую и человеческой болью, и подъемами культуры. Этот единый процесс включал в себя несколько этапов: с 1825 по 1910 год — подготовительный; 1910–1946 годы — формирования, с 1946 год и на настоящее время — период развития творческой жизни Красноярска. На последнем этапе произошло расширение сети детских школ искусств Красноярского края, которая поступательно была дополнена второй и третьей ступенями во второй половине XX века. Так, в 1958 году открылось Красноярское художественное училище имени Василия Ивановича Сурикова; в 1978 году создан Красноярский государственный институт искусств; в 1987 году — Региональное отделение «Урал, Сибирь, Дальний Восток» Российской Академии художеств [5, с. 93].

Во многом этот важный результат достигнут благодаря подвижничеству Дмитрия Иннокентьевича Каратанова, имя которого сегодня носит

[3] Строй Л.Р. Из истории становления художественного образования в Красноярске (1891–1941 годы) // Художественное образование и наука. 2017. № 3. С. 54–60.

одна из улиц города Красноярска. В его личности синтезировались центростремительный вектор пришлой культуры и центробежные силы, связанные с талантами местных мастеров, обучившихся в столицах и вернувшихся на родину. Деятельность Каратанова объединила эти потоки, направив их художественную энергию на процветание городской культуры. Талант пейзажиста, исследователя севера, воспетого им в живописных полотнах, был усилен преподавательской работой и организационной деятельностью, которая всегда сосредоточивалась на сохранении художественного образования родного города. Завет, данный В.И. Суриковым в далеком 1909 году,— «Ты должен растить сибирских художников» [2, с. 3] — был выполнен Дмитрием Иннокентьевичем в полной мере.

Список источников

1. Архив Красноярского краевого краеведческого музея. Основной фонд 12020. Д. 9709.
2. Государственный архив Красноярского края. Ф. П-1006. Оп. 1. Д. 45.
3. Государственный архив Красноярского края. Ф. 595. Оп. 3 Д. 317.
4. Красноярская городская рисовальная школа // Енисейский вестник. 1919. 11 ноября, № 238.
5. Строй Л.Р. Художественное образование // Учить творчеству! К истории профессионального образования в области искусства в Красноярске / под ред. М.В. Москалюк, М.М. Чихачёвой. Красноярск: Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 2019. С. 79–93.
6. Комарова Т.С. Тем, кто в забвенье брошен был судьбой… Енисейская губерния в годы Первой мировой войны. Красноярск: Сибирский печатный двор, 2007. 120 с.
7. Государственный архив Красноярского края. Ф. Р-1800. Оп. 1. Д. 1.
8. Государственный архив Красноярского края. Ф. П-26. Оп. 1. Д. 116.
9. Государственный архив Красноярского края. Ф. Р-795. Оп. 1. Д. 2а.
10. Школа рисования // Красноярский комсомолец. 1936. 2 октября, № 135.
11. Лисовский Н.В. Сибирский художник Д.И. Каратанов. Красноярск: Книжное издательство, 1974. 147 с.

References

1. Anon. (no date). *Archive of the Krasnoyarsk Regional Museum of Local Lore*, the main coll. 12020, fol. 9709. (In Russ.)
2. Anon. (no date). *State Archive of the Krasnoyarsk Territory*, coll. P-1006, aids 1, fol. 45. (In Russ.)
3. Anon. (no date). *State Archive of the Krasnoyarsk Territory*, coll. 595, aids 3, fol. 317. (In Russ.)
4. Anon. (1919) ‘Krasnoyarsk city drawing school’, *Yeniseyskiy vestnik = Yenisei Bulletin*, (238), November 11. (In Russ.)
5. Story, L.R. (2019) ‘Art education’, in Moskalyuk, M.V. and Chikhacheva, M.M. (eds.) *Learn to be creative! On the history of professional education in the field of art in Krasnoyarsk. Krasnoyarsk*: Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts, pp. 79–93. (In Russ.)
6. Komarova, T.S. (2007) *For those who were thrown into oblivion by fate ... The Yenisei province during the First World War*. Krasnoyarsk: Sibirskiy pechatnyy dvor. (In Russ.)
7. Anon. (no date). *State Archive of the Krasnoyarsk Territory*, coll. R-1800, aids 1, fol. 1. (In Russ.)
8. Anon. (no date). *State Archive of the Krasnoyarsk Territory*, coll. P-26, aids 1, fol. 116. (In Russ.)
9. Anon. (no date). *State Archive of the Krasnoyarsk Territory*, coll. R-795, aids 1, fol. 2a. (In Russ.)
10. Anon. (1936) ‘School of drawing’, *Krasnoyarskiy komsomolets = Krasnoyarsk Komsomolets*, (135), October 2. (In Russ.)
11. Lisovsky, N.V. (1974) *Siberian artist D.I. Karatanov*. Krasnoyarsk: Knizhnoye izdatel’stvo. (In Russ.)

Информация об авторе

Строй Лилия Ринатовна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Российская Федерация, Listroy@yandex.ru.

Information about the author

Liliya Rinatovna Stroy, Cand. Sc. (Art History), Associate Professor, Professor, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation, Listroy@yandex.ru.

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

Статья поступила в редакцию 06.03.2023; одобрена после рецензирования 22.03.2023; принята к публикации 24.03.2023.
The article was received by the editorial board on 06 March 2023; approved after reviewing on 22 March 2023; accepted for publication on 24 March 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 186–223. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (1), pp. 186–223 . ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.036.1
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.01.015

Место соцреализма в истории искусства XX века

Чирков Владимир Федорович [a]

[a] *Филиал Российской академии художеств в г. Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске», Красноярск, Российская Федерация*
[a] *chirkovart@mail.ru*

Аннотация. Календарь 2022 года ознаменован двумя крупными датами — 100-летием СССР и 90-летием Союза художников СССР. Содержательно обе институции связаны с историей изобразительного искусства советской эпохи, главным художественным методом которого был метод социалистического реализма. Это уникальный, не имеющий аналогов в истории мирового искусства художественный метод, основными жанрами которого в живописи были тематическая и жанровая картина, социальный, психологический и лирический портрет. В статье предпринята попытка показать, как в течение пяти десятилетий существования соцреализма (1930–1980-е) было создано великое множество произведений, прославляющих мир и труд советского человека — созидателя новой жизни. Одновременно признается и ограниченность метода, подчиненного официальной идеологии государства и ограничивавшего свободу творчества художников — в выборе тем и стилистических приемов организации формального пространства произведения живописи. Автор исследования относит к заслугам метода соцреализма сохранение и развитие художественно-педагогической школы в искусстве СССР и России.
Ключевые слова: советское искусство, метод соцреализма, живопись, тематическая картина, бытовая картина, портрет

Для цитирования: Чирков В.Ф. Место соцреализма в истории искусства XX века // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 1 (28). С. 186–223. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.01.015. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/980.

© Чирков В.Ф., 2023

Original article

The place of socialist realism in the history of twentieth-century art

Vladimir F. Chirkov [a]

[a] *Branch of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk "Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk", Krasnoyarsk, Russian Federation*
[a] *chirkovart@mail.ru*

Abstract. In 2022, the 100th anniversary of the USSR and the 90th anniversary of the Union of Artists of the USSR were celebrated. Both institutions are connected substantively with the history of the Soviet fine arts, the main artistic method of which was the method of socialist realism. Socialist realism was a unique artistic method which had no analogues in the history of world art. Its basic genres in painting were thematic and genre paintings, social, psychological and lyrical portrait. The paper attempts to show how during the five decades of the existence of socialist realism (1930–1980-ies) a great number of works glorifying the world and the labour of the Soviet man-creator of a new life were created. At the same time, the author admits the limitations of the method that was subordinated to the official ideology of the state and limited the freedom of artists in the choice of themes and stylistic techniques of the formal space of the paintings. The author of the study attributes the merits of the method of socialist realism of the preservation and development of artistic and pedagogical school in the art of the USSR and Russia.
Keywords: Soviet art, the method of socialist realism, painting, thematic painting, lifestyle painting, portrait

For citation: Chirkov, V.F. (2023) 'The place of socialist realism in the history of twentieth-century art', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 186–223. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.01.015. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/980. (In Russ.)

Введение

Судя по изданиям и переизданиям последних десятилетий [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12], мы можем с уверенностью сказать, что интерес к искусству XX столетия чрезвычайно высок и будет только возрастать. И какого бы вопроса в заявленной теме исследователь ни коснулся, результат его усилий будет зависеть от верно избранной методологии и тщательно выстроенной тактики исследовательского дискурса.

В настоящей статье предпринимается попытка размышлять о русском и советском искусстве XX века не отвлеченно, а в конкретно-исторических условиях и опираясь на методологию, в пространстве которой и развивалось искусство века, особенно его советского пятидесятилетия: от 1930-х до 1980-х годов. Представляется, что методологически пришло время вспомнить почти ушедшую из поля современной науки диалектику Гегеля (не претендуя на достижение его знаменитой триады: тезис — антитезис — синтез), то есть иметь в виду правила дедукции и индукции, позволяющие погрузиться в предмет исследования в состоянии его единства и борьбы противоположностей, которые избыточно наполняли жизнь и искусство XX века. Проще говоря, нам предстоит, глядя из начала XXI века, погрузиться внутрь исторического времени с его целями, задачами, проблемами и идеалами, которые сыграли определяющую роль в содержании и форме искусства 1930–1980-х годов.

Социально-философские и художественные основания соцреализма в искусстве XX века

Начнем рассуждение с цитаты из сочинения «Двадцатый век» одного из крупнейших советских искусствоведов В.М. Полевого. Во вводной части монументального труда ученый отметил: «…*Искусство XX века — искусство переломное,* а не просто старый или просто новый период его истории. Это искусство кризисное в изначальном, словарном смысле слова, выражающем наивысшую напряженность перелома… *Старое и новое не располагаются в* истории искусства XX века *в элементарной последовательности,* а действуют *во взаимном пересечении,* охватывающем *глобальное пространство и обширное историческое время…* В искусстве XX века с чрезвычайной и во многом определяющей силой распоряжаются законы, присущие именно переломному времени» *(курсив здесь и далее мой.— Прим. В. Ч.)* [1, с. 5, 6]. А большая история искусств показывает, что именно в переломные времена *главным «объектом» и «предметом» интересов художников становится человек, его образ.* И где ему воплощаться, как не в жанре портрета и картины. По этой причине главным предметом и настоящего исследования станут жанры картины и портрета.

Но, настроившись на «человеческий» интерес в искусстве, мы тут же столкнемся с другим мнением, например, в издании новейшей истории — книге Е.Ю. Дёготь «Русское искусство XX века» (2000). В более чем двухсотстраничном труде, не пропустившем ни одного периода или направления, автор в главке о соцреализме пишет: «После 1930-х художники СССР полностью примирились со своей *ролью персонажей единого произведения под названием СССР,* делегировав *роль сознательного творца партии.* Для неофициальных художников роль творца была еще и морально запятнана как большевистская; потому типичные фигуры “подпольных” живописцев 1960-х годов продолжали оставаться персонами огромного романа, только гораздо более колоритными, чем скучные соцреалисты. <…> Как и русский авангард 1910-х гг., искусство 1970-х не уставало апеллировать к *станковой картине — феномену крайне архаическому,* но сильно *укорененному в русском искусстве»* [5, с. 172].

В связи с этим исследователь, знакомый с историей отечественного искусства и культуры, конечно же, сразу вспомнит ожесточенную полемику или даже борьбу в научных и публицистических кругах, имевшую выраженную идеологическую и порой политическую окраску. Начался этот спор в середине века, в 1957 году, когда появилось на свет монументальное эссе А.Д. Синявского (А. Терца) «Что такое соцреализм», открывшее «новое» направление в отечественной публицистике под обобщенным наименованием «диссидентская литература»[1]. У Синявского и «команды» произошло странное смешение всего и вся: бога и сатанизма, коммунистов и атеистов, Блока, Маяковского, Максима Горького, Пастернака, Фадеева, Арагона, Эренбурга, Леонида Леонова и Солженицына, Ленина, Сталина, Хрущёва и Жданова — они все вместе и во всём виноваты; идет речь собственно не об искусстве, а животной ненависти к коммунизму, проводником которого оказался соцреализм. Процитируем фрагмент этой статьи: «Поскольку коммунизм осознается нами как неизбежный итог исторического развития, во многих романах основой сюжетного движения является стремительный ход времени, которое работает на нас, течет к цели. Не “Поиски утраченного времени”, а “Время, вперед!” — вот о чем думает советский писатель. Он торопит жизнь, утверждая, что каждый прожитый день — не потеря, а приобретение для человека, приближающее его хотя бы на один миллиметр к желанному идеалу»[2].

Но вернемся к знаковым в отечественном искусствоведении изданиям. В своем научном труде В.М. Полевой делает ставку на объективные, исторически обусловленные причины развития искусства. В другом издании идеологическая «импримату́ра» Е.Ю. Дёготь практически вытесняет не только содержательную часть искусства, но и «покушается» на святая святых — жанры и язык самого изобразительного искусства: «станковая картина — феномен архаический» [5].

В описании предмета нашего исследования оттолкнемся от двух выставок (постоянно держа в памяти общеизвестные источники, факты искусства, официальные документы[3]). Эти выставки сыграли историческую роль в развитии художественной культуры страны, и от них (опираясь на состав экспозиций и их воздействие на зрителей) и можно вести историю собственно советского искусства во всей его полноте и противоречиях. Первая называлась «Художники РСФСР за 15 лет. 1917–1932» (1932) и прошла в Ленинграде, в залах

[1] Синявский А.Д. (Абрам Терц) Что такое социалистический реализм? // Синявский А.Д. Литературный процесс в России. М.: Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета, 2003. С. 139–175.

2 Там же. С. 149.

3 Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года; Материалы первого Всесоюзного съезда советских художников. 28.02.–7.03.1957. М.: Союз художников, 1958; Юбилейная выставка «Художники РСФСР за 15 лет. 1917–1932», открыта 13.11.1932 в ГРМ; Художественная выставка «15 лет РККА». Живопись, графика, скульптура, текстиль, декоративное искусство Палеха и Мстёры : каталог. М.: Всекохудожник, 1933 (Москва, Ленинград, Киев, Харьков).

Русского музея, где был представлен *«“полный срез” раннего советского искусства, включая революционный авангард»*. Во вступительном слове к каталогу говорилось: «На примере творческого пути многих выдающихся мастеров нашего изобразительного искусства, как в зеркале, отражаются пути советской творческой интеллигенции за эти 15 лет: *от непризнания к аполитичности, от сочувствия к активному включению в строительство социализма»* [13, с. 3]. Вторая выставка с тем же названием «Художники РСФСР за 15 лет. 1917–1932» открылась в Москве через полгода (в июне 1933 года, в залах Исторического музея), где *зрители увидели уже только произведения «нового советского реализма»*. Понятно, вторая (московская выставка), приняв во внимание опыт первой (ленинградской) экспозиции, была более сориентирована на идеологию. Причиной стало то, что перед государством стояли грандиозные задачи строительства новой цивилизации — общества социалистического типа, высокие цели и задачи которого были закреплены тремя годами позже, в Конституции СССР 1936 года. Их стоит сейчас вспомнить: «…В СССР… впервые в мире построено социалистическое государство рабочих и крестьян» и провозглашено *«право на отдых, работу, образование»*[4] — а это уже чисто социальные ценности, которые имеют политическое значение для государства социального типа, каким себя назначил СССР. Это в идеале означало общество равных возможностей для всех людей. Идея утопическая на все времена, но потому и привлекательная.

Сегодня, в обратной исторической перспективе, хозяйственное и культурное строительство страны 1930–1940-х годов кажется редкостно синхронным — и это историческая правда, против которой не возразишь: воздвигаются гиганты индустрии — ДнепроГЭС (по плану ГОЭЛРО 1920 года), металлургические заводы в Магнитогорске, Липецке, Челябинске, Новокузнецке, Уралмаш, тракторные заводы в Сталинграде, Харькове и др. На заводах, фабриках, на колхозных полях трудились миллионы людей. Столь грандиозные планы требовали мобилизации всех сил и ресурсов страны, их можно было мобилизовать с помощью культурных, художественных средств и, таким образом, достичь главного: создания общества нового типа и его гармонически развитого человека, и с теми правами, о которых мы вспоминали в предыдущем абзаце — правом на отдых, работу, образование![5] Именно в это время выходят «судьбоносные» для культуры правительственные решения, среди них главное для своего времени, самое резонансное — Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года, где и был провозглашен метод социалистического реализма, которым будут руководствоваться художники советской эпохи[6].

Все культурные события того времени незаменимы и потому ценны для понимания истории вопроса и того, как стремительно развивались события — сращение искусства и идеологии нового политического и общественного строя. Для дальнейшего рассуждения вернемся к знаковым для своего времени выставкам «Художники РСФСР за 15 лет. 1917–1932» (1932) и «15 лет РККА» (1933), объединенным общей темой.

В письменных источниках (каталогах выставок, публикациях в периодике) прежде всего обращают на себя внимание выступления авторитетнейших деятелей культуры и искусства того времени. Порой встречаются имена, которые никак не вписываются в ряд поборников идей социализма, но время требовало «жертв». Так, «идеолог левого искусства» Н.Н. Пунин во вступительном слове к каталогу ленинградской выставки признает «изоискусство за 15 лет существования советской власти» свершившимся фактом и акцентирует важнейшее для текущего момента событие, «апрельское постановление ЦК партии», которое *«объединило художников в единый союз»*, решив таким образом «организационную форму дальнейшей творческой деятельности художника… *Советскому художнику предстоит теперь выполнить свой долг: оправдать доверие партии* и, сплотившись вокруг основных разрешаемых ею задач, *дать советской стране*

[4] Конституция СССР утв. постановлением Чрезвычайного VIII Съезда Советов СССР от 5 декабря 1936 года // Известия ЦИК СССР и ВЦИК. 6 декабря. 1936 г. № 283.

5 В 1949 г. в СССР было введено всеобщее обязательное семилетнее образование как в городе, так и в деревне. См.: Токмаков В.И., Токмакова И.А. Средняя школа в России в пятидесятые годы // Известия Юго-Западного государственного университета. 2013. № 2 (47). С. 161–168.

6 Впервые термин «социалистический реализм» появился в статье председателя Оргкомитета СП СССР И.М. Гронского в «Литературной газете» (23.05.1932). Позже, на Первом Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 году, А.М. Горький торжественно провозгласил: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он, сообразно непрерывному росту его потребностей, хочет обрабатывать всю, как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью» [Горький М. О литературе. Статьи и речи. 1928–1935 гг. М.: Гослитиздат, 1935. С. 390]. На протяжении всего XX века метод не оставляли без внимания ни сторонники, ни противники его, наиболее взвешенный обзор мы находим в изданиях С.В. Иванова и А.И. Морозова [7; 14].

1. **Д.А. Налбандян. Для счастья народа (Заседание Политбюро ЦК ВКП(б)).**
1949.
Холст, масло.
280 x 380.
Государственный Русский музей.
Фото: rusmuseumvrm.ru

2. **Д.Н. Кардовский. Сталин и члены Политбюро на маневрах.**
1933.
Холст, масло.
Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО» Министерства культуры РФ.
Фото: museum.ru

3. **В.П. Ефанов. Незабываемая встреча.** 1936–1937. Холст, масло. 270 x 393,5. Государственная Третьяковская галерея. Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

4. **С.В. Герасимов. Колхозный праздник.** 1937. Холст, масло. 372 x 234,5. Государственная Третьяковская галерея. Фото: tretyakovgallery.ru

советское искусство» [5, с. 21]. Во-первых, подчеркнем, что критик не конкретизирует в своих суждениях формальных вопросов «советского искусства». Во-вторых, с дистанции нынешнего времени мы можем понимать эти слова Пунина как программную *установку и условие идеологического характера*, которые, можно предположить, автор лишь озвучивает и, вероятно, надеется, что они будут сопровождать творчество художника в новых исторических условиях.

Делаем следующий шаг. Оставаясь предельно внимательными к пространству ленинградской выставки 1932 года (мы помним, она включала и «революционный авангард»), обнаруживаем, как искусство «на ходу» переходило на советские рельсы и перестраивалось (очень заметно из нынешнего дня) решительно. Другой авторитет, художник и историк искусства И.Э. Грабарь, находясь в залах ленинградской юбилейной выставки (с «революционным авангардом»), сделал, без преувеличения, художественную установку на следующую по тому же поводу — 15-летнему юбилею РСФСР — выставку уже в Москве, но сделал установку с какой разницей! С присущей ему убедительностью Игорь Эммануилович «наставлял»: «Боевой *лозунг "беспредметников"* — "оздоровление живописи возможно только на пути формальных исканий" — *из года в год бледнеет, художники идут в сторону завоевания советской тематики»* [13, с. 12]. Завоевание это требовало «жертвы» свободой — вечной «потребностью» людей художественных профессий. Журнал «Творчество» в 1937 году писал: «…Изоляция художника при социализме "смерти подобна", свобода художника в своем творчестве достигается честным и вдохновенным его служением интересам народа»[7] (Цит. по: [4, с. 55]). В качестве лирического отступления: погружаясь в историческое время, начинаешь «стереоскопически» видеть, какие страсти кипели в нашем отечестве, с помощью искусства.

Сегодня, спустя 90 лет, слова классика русского, советского искусства Игоря Грабаря звучат музыкальной кодой и заставляют верить в их искренность (как и Пунину верить), отодвигая неизбежные наслоения, интерпретации, клише последующих десятилетий. Мысленно оставаясь в пространстве выставок 1932–1933 годов, читатель на себе переживает магию лозунгов того времени, например: *«Назад к реализму — вперед к массам»*. Этот призыв был поднят, словно знамя, «Ассоциацией художников революционной России» (АХРР, 1922–1932). Авторы призывов особенно не утруждались в изысках языка: чем короче, тем доходчивее на слух — *«Назад к реализму — вперед к живописи»* — и в контексте времени[8]. Запомним эти призывы, они помогут нам в финальной части статьи лучше понять эволюцию профессионального советского искусства на различных этапах его развития, особенно чувствительные для образной стороны вопросы на завершающей стадии советского искусства: соотношение содержания и формы, решение специальных, чисто профессиональных вопросов (рисунка, колорита, цвета).

Специфика изучаемого нами вопроса обязывает еще ненадолго задержаться в залах Русского музея, на выставке 1932 года, где, видим по каталогу, смешались все известные в ту пору эстетики: от академистов, поздних передвижников до русского и советского авангарда рубежа веков, экспозиция заканчивалась залом, отведенным *художникам различных группировок, объединенных стержневой темой, отвечающей на запросы времени: «Индустриализация Союза ССР»* [13, с. 12–13]. Выделенные в тексте курсивом слова отражают *приоритет искусства советской поры — образ человека — строителя нового общества* в его различных проявлениях[9].

Цельная картина времени в ведущих жанрах эпохи

Наши дальнейшие рассуждения лишь подтверждают эти постулаты, и подкрепляем мы свои утверждения примером конкретных произведений того или иного исторического периода. Кроме того, у нас появилась замечательная возможность обосновать свои умозаключения с помощью исследования С.В. Иванова, посвященного искусству Ленинграда советской поры. Заметим, исследования нового, свежего по восприятию советской истории (успевшей в новейшие времена обрасти идеологическими клише), благодаря чему ощущение времени становится более зримым, убедительным, доказательным.

Книга С.В. Иванова «Ленинградская школа живописи. Очерк истории» вышла в свет в 2019 году [12] и тут же вызвала многочисленные отзывы коллег. Профессор Института им. И.Е. Репина Н.С. Кутейникова отмечает: «Как любое серьезное

[7] Творчество [журнал]. 1937. № 11–12.

[8] Этот лозунг происходит из глубинных недр группировок «Бубновый валет», «Маковец», «Бытие» и др., откуда и произросло «Общество московских живописцев» (ОМХ, 1927–1931).

[9] Знакомство с каталогами выставок 1930-х годов, надо признаться, удивляет: наравне с традиционными жанрами на выставках экспонировалось, кажется, непропорционально времени, множество работ на «индустриальные» и «рабочие» темы. Приведем несколько примеров с ленинградской выставки 1932 года: Иогансон Б.В. «Рабфак идет» (1928), Кацман Е.А. «Ударницы Коломенского завода» (1931), Комаров Б.Д. «Общий вид Днепростроя» (1931), Котов П.И. «Ударники колхоза в обеденный перерыв» (1931) и др.

5. **П.Д. Корин. Триптих «Александр Невский». Центральная часть.**
1942.
Холст, масло.
275 x 142.
Государственная Третьяковская галерея.
Фото: my.tretyakov.ru

6. **Т.П. Козлов.**
У карты
Великой
Отечественной войны.
1947.
Холст, масло.
170 x 217.
Омский областной музей
изобразительных
искусств
имени М.А. Врубеля.
Фото: ООМИИ

7. **А.А. Пластов.**
Купание коней.
1938.
Холст, масло.
201 x 300.
Государственный
Русский музей.
Фото: tg-m.ru

8. **А.Л. Ганжинский.**
Алтайские камнерезы.
1956.
Холст, масло.
165 x 140.
Алтайский
государственный
краеведческий музей.
Фото: Государственный
каталог Музейного
фонда РФ

9. **В.Ф. Стожаров.**
Каргополь.
Склады сельпо.
1964.
Холст, масло.
110 x 130.
Волгоградский музей
изобразительных
искусств
им. И.И. Машкова.
Фото: Государственный
каталог Музейного
фонда РФ

10. **В.А. Зотеев. Соловецкий монастырь.** 1992. Холст, масло. 61 x 110,5. Государственный художественный музей Алтайского края. Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

научное исследование, книга С.В. Иванова *открывает и намечает дальнейшие перспективы изучения* феномена ленинградской школы живописи. Этому способствует и *вовлеченный в научный оборот огромный массив малоизученных, а чаще всего неизвестных произведений»* [15, с. 239].

Крайне ценное замечание о малоизвестных произведениях советского искусства[10], о которых говорят петербургские ученые, легко продолжить на материале провинциальных художников, в нашем случае сибирских. К тому же мы предпринимаем еще и редко встречающуюся в искусствоведческих практиках попытку рассмотреть произведения региональных авторов в одном ряду с работами известных столичных мастеров, в результате чего обнаруживается большой запас художественной прочности провинциального искусства, обогащающей общую картину отечественного искусства, в данном случае искусства соцреализма.

Повторим сказанное в начале текста: искусство соцреализма — о человеке и для человека (при всех нередко взаимоисключающих обстоятельствах и примерах[11]) [8, с. 390] — представляло цельную картину времени в ведущих жанрах эпохи. «Цельность» художественной картины времени представим в виде «параллельных рядов» столичных и сибирских мастеров, ограничившись двумя жанрами: исторической, тематической и жанровой картиной и портретом-типом, индивидуальным психологическим портретом. Ярчайшие параллели примеров: в историческом жанре — триптих П.Д. Корина «Александр Невский» (1942–1943) и монументальная композиция «У карты Великой Отечественной войны» (1947) Т.П. Козлова (Омск); «Купание коней» (1938) А.А. Пластова и «Алтайские камнерезы» (1956) А.Л. Ганжинского (Новосибирск), «Каргополь. Склады сельпо» (1964) В.Ф. Стожарова и «Соловецкий монастырь» (1992) В.А. Зотеева (1924–2008, Барнаул). Два последних примера из творчества Стожарова и Зотеева освещают еще одну сторону: спустя годы, погружаясь в тот или иной исторический отрезок времени,

[10] В нашем искусствоведении сложилась практика «эксплуатировать» знаковые вещи, словно бы ленясь заглянуть в соседний «отдел хранения».

[11] История оставила ценнейшие свидетельства этих взаимоисключающих требований времени, например, в бюллетене рабочего, художественно-политического совета ИЗОГИЗа говорилось: «Пролетариату искусство нужно не как украшение, а как трибуна» (Цит. по: [8, прим. № 361]).

11. **А.А. Дейнека. Оборона Севастополя.** 1942. Холст, масло. 200 x 400. Государственный Русский музей. Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

начинаешь понимать и отдавать должное тому, что метод соцреализма оказался цементирующим художественным «раствором» в борьбе за спасение страны, как бы это пафосно ни звучало в нынешние времена иронии, скепсиса, а порой и цинизма. Эти параллели проверяют на прочность избранный нами метод сравнительно-исторического и семантического метода описания истории искусства.

Особое место в искусстве соцреализма занимает жанр батальной живописи в годы Великой Отечественной войны и в послевоенные годы, показав тем самым неисчерпаемость героических и лирических достоинств советского человека. Вот параллельные примеры: «Оборона Севастополя» (1942) А.А. Дейнеки и «Портрет генерала Доватора» (конец 1970-х) Б.М. Астахова (Барнаул), «Мать партизана» (1943) С.В. Герасимова и «Зоя Космодемьянская перед казнью» (1947–1949) К.Н. Щёкотова (Омск), «Письмо с фронта» (1947) А.И. Лактионова и «Весна послевоенная» (1969) В.Д. Кречетова (Новосибирск), этюд к картине «Усыновленный» (1952) В.Р. Волкова (Омск). Работы военной поры сегодня, спустя почти восемь десятилетий, приковывают к себе внимание не только художественным уровнем, но и теми чувствами и мыслями, которые диктовали происхождение работ, они — красноречивые документы эпохи. Приведем отрывки из воспоминаний художников о тыловой жизни[12]. Московская художница В. Ремезова о жизни и творчестве на Алтае: «Условия были тяжелые, морозы доходили до 50 градусов… Население Барнаула, художники, музейщики начинали строить дамбу на Оби. Вручную, тачками, носилками таскали камень, песок. На этой стройке я выпускала боевые листки» [16, с. 8]. Погружаясь в историю военной поры и в детали тыловой жизни, поражаешься не только физической выносливости людей, но и их духу: человеческое *духовное стояние* и есть главная сила русского народа! Исследователь искусства военных лет в Омске Г.Ю. Мысливцева пишет: «Из 1000 работ, представленных в 1942 году на передвижную выставку для омских госпиталей, было выбрано 200… Привлекала внимание зрителей большая картина “Отомстим” московского художника Б.Н. Дейкина. Омич К.П. Белов выступил с картиной “Лиза Чайкина”… Многие произведения были посвящены труженикам тыла… Художник

[12] Сегодня кажется невероятным, но уже к концу 1941 года из европейской части СССР были эвакуированы театры, оркестры, музеи: Севастопольская картинная галерея — в Томск, музеи Ленинграда, Третьяковки — в Новосибирск, Воронежский музей — в Омск и др.

12. **Б.М. Астахов. Портрет генерала Доватора.**
Конец 1970-х.
Холст, масло.
132 x 108.
Государственный художественный музей Алтайского края.
Фото: ghmak.ru

13. **С.В. Герасимов.**
Мать партизана.
1943.
Холст, масло.
184 x 231.
Государственная
Третьяковская галерея.
Фото: Государственный
каталог Музейного
фонда РФ

14. **К.Н. Щёкотов.**
Зоя Космодемьянская
перед казнью.
1947–1949.
Холст, масло.
206 x 305.
Омский областной музей
изобразительных искусств
имени М.А. Врубеля.
Фото: Государственный
каталог Музейного
фонда РФ

15. **А.И. Лактионов. Письмо с фронта.** 1947. Холст, масло. 155 x 225. Государственная Третьяковская галерея. Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

16. **В.Д. Кречетов.**
Весна послевоенная.
1969.
Холст, масло.
152,5 x 188,9.
Новосибирский
государственный
художественный музей.
Фото: Государственный
каталог Музейного
фонда РФ

17. **В.Р. Волков.**
Этюд к картине
«Усыновленный».
1952.
Холст, масло.
80 x 104,3.
Омский областной музей
изобразительных искусств
имени М.А. Врубеля.
Фото: Государственный
каталог Музейного
фонда РФ

18. **П.И. Котов.**
Портрет Г.К. Жукова.
1945.
Холст, масло.
109 x 90.
Государственный
Русский музей.
Фото: rusmuseumvrm.ru

19. **Б.М. Неменский. Мать.**
1945.
Холст, масло.
85 x 94.
Государственная Третьяковская галерея.
Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

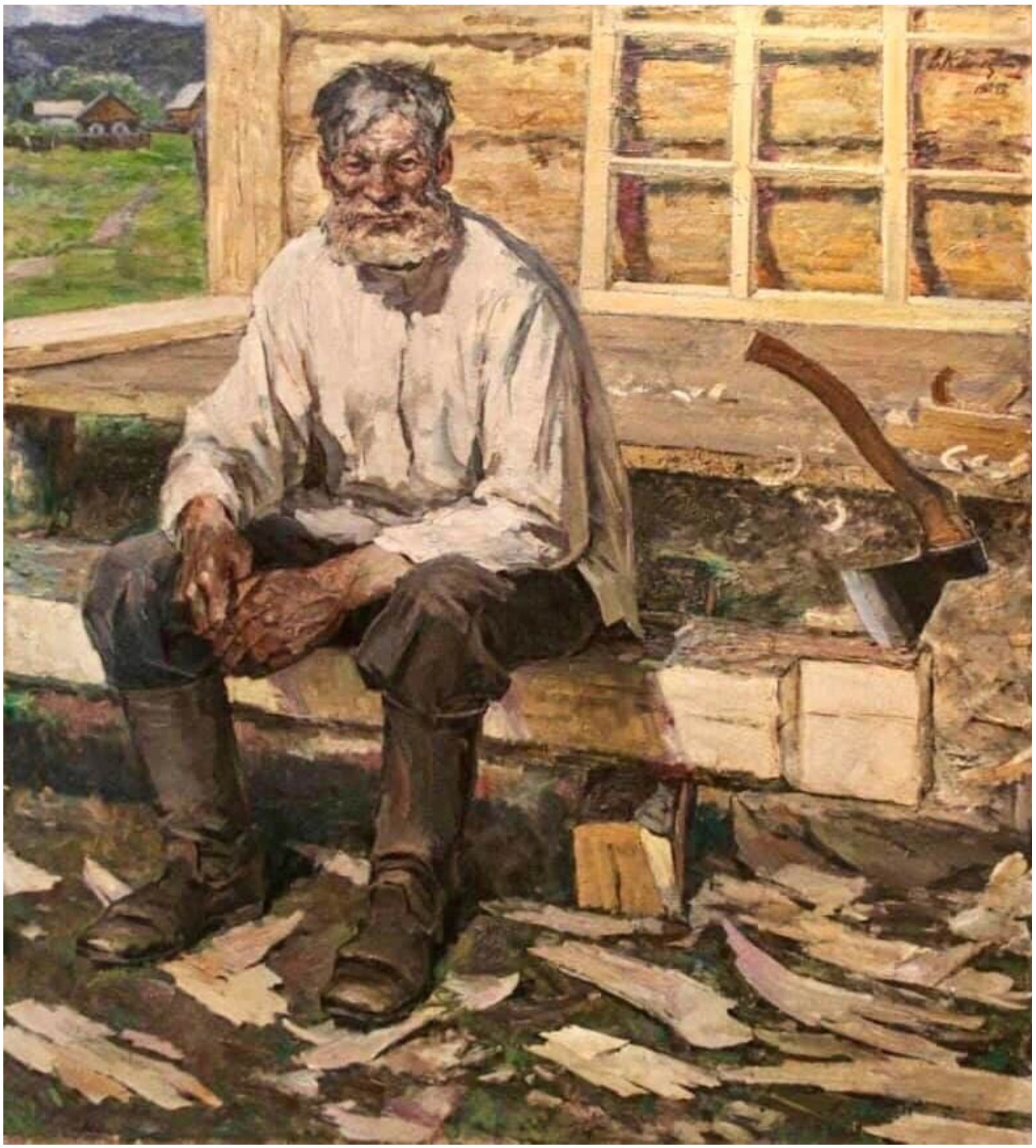
Н.Д. Хламёнок показал новую картину “Омские железнодорожники строят бронепоезд”» [17, с. 11].

Сейчас, спустя десятилетия, искусство военной и послевоенной поры видится монолитом — то было искусство соцреализма. Приписать ему только «политическую» функцию — значит быть идеологически ангажированным, профессионально незрячим исследователем[13]. Мы хорошо знаем, как тематическая картина военной и глубоко послевоенной поры получала развитие в портретном жанре, в котором создано великое множество работ самого разного уровня. Среди них так называемые официальные портреты генсеков[14], военачальников и рядовых солдат, написанных

[13] Не вступая в полемику, длящуюся десятилетия вокруг картин А.М. Герасимова «И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов в Кремле» (1938), «И.В. Сталин и А.М. Горький на прогулке» (1948), и не только, и абстрагировавшись от «идеологии», мы не можем не признать высоких живописных достоинств полотен, вобравших в себя в полной мере черты этюдной и импрессионистической живописи, — достоинств, приближающихся к знаменитой «Мокрой террасе» (1935) автора. Реплика вызвана предостережением не впадать в крайности в исследовании искусства, не забывая золотого искусствоведческого правила: есть произведение, исследователь читает его художественный текст, а что до или после него — то от лукавого.

[14] Официозного искусства было много, такие произведения сохранились в фондах центральных и местных музеев, в этом списке встречаются знаковые по своим художественным достоинствам работы: Бродский И.И. «В.И. Ленин в Смольном» (1930), Ефанов В.П. «И.В. Сталин, К.Е. Ворошилов и В.М. Молотов у постели больного М. Горького» (1940–1944), Герасимов А.М. «Выступление В.И. Ленина на пленуме Моссовета» (1930) и др.

20. **Н.М. Брюханов. Ветеран войны.**
1961.
Холст, масло.
143 x 95.
Городской музей «Искусство Омска».
Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ



21. **Е.А. Конев.**
Плотник.
Дом для внуков.
1968–1972.
Холст, масло.
185 x 166.
Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва.
Фото: ИОХМ

к «датским»[15] выставкам, но и здесь мы находим работы высокого художественного уровня, назовем их: «Портрет маршала Г.К. Жукова» (1947) П.И. Котова, «Мать» (1945) Б.М. Неменского, «Ветеран войны» (1961) Н.М. Брюханова (Омск) и др.

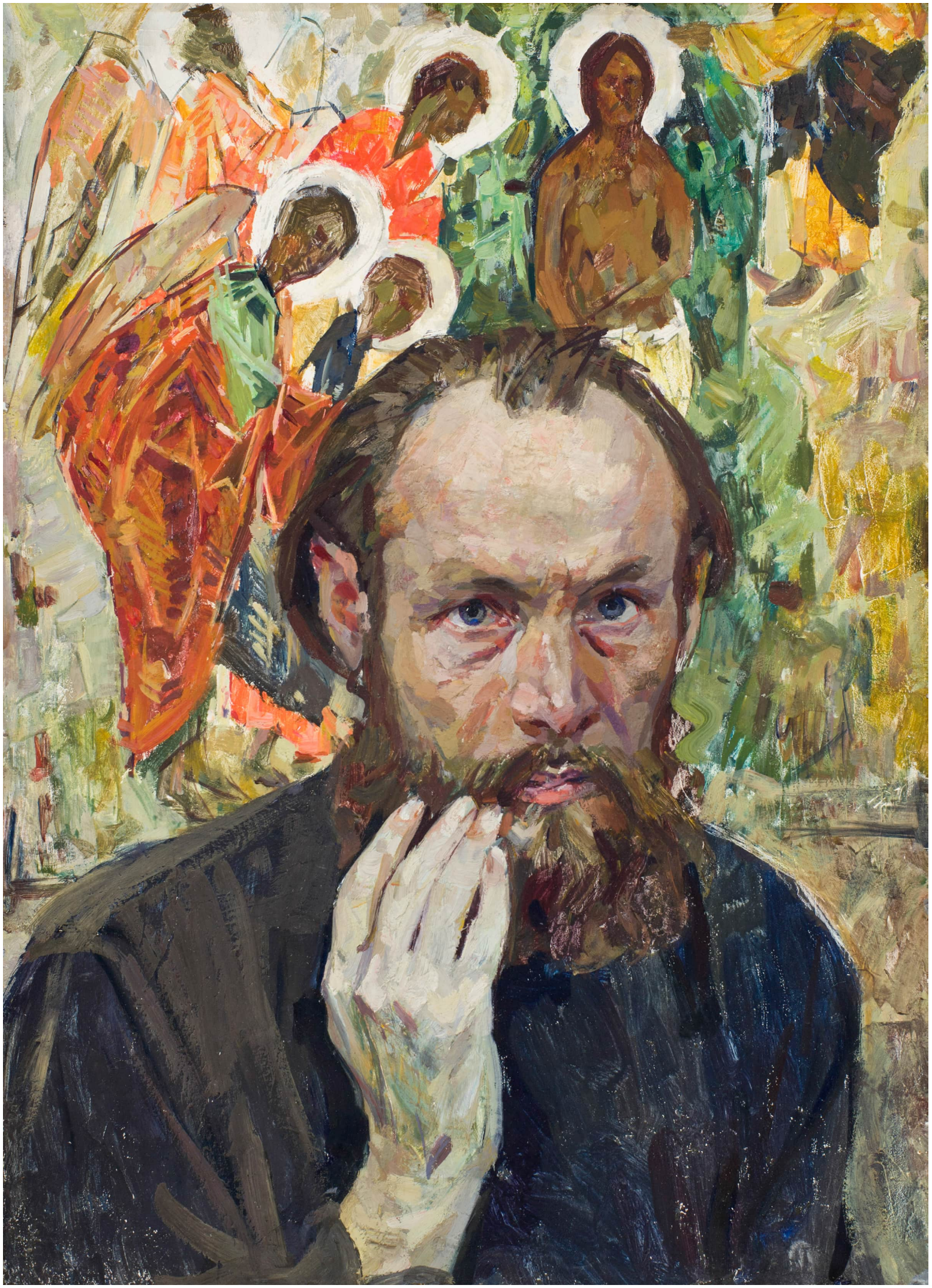
Эпоха соцреализма в военные, послевоенные, особенно в 1960-е годы, ознаменовалась важнейшим событием в истории советского искусства: демократизацией жанра портрета. Получившие развитие региональные (зональные с 1960 года)

[15] «Датские» выставки — экспозиции, приуроченные к определенной дате или сопровождающие конкретные события культурной жизни.

22. **Г.К. Залозный. Весточка.**
1973.
Холст, масло.
118 x 139.
Томский областной художественный музей.
Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

23. **Г.Е. Новикова. Сибиряки дед Дмитрий и бабка Марья.**
1980.
120 x 150.
Картон, масло.
Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва.
Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

24. **А.И. Вычугжанин. Автопортрет.**
1974–1984.
Картон, темпера.
70 x 50.
Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва.
Фото: ИОХМ



25. **А.И. Алексеев. Строители-скалолазы Саянской ГЭС.**
1974.
Холст, масло.
200 x 182.
Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва.
Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

выставки наполнялись великим множеством портретов «простых» людей — то был знак не только «социализации искусства», но и его профессионального роста по всей стране. Сегодня наравне с известными на всю Россию мастерами мы ставим сибиряков и их произведения: «Плотник. Дом для внуков» (1968–1972) Е.А. Конева (Иркутск), «Весточка» (1973) К.Г. Залозного (Томск), «Сибиряки дед Дмитрий и бабка Марья» (1980) Г.Е. Новиковой, «Автопортрет» (1974–1984) А.И. Вычугжанина (Иркутск), «Строители-скалолазы Саянской ГЭС» (1974) А.И. Алексеева (Иркутск) и другие. Высокохудожественных работ много, список можно продолжать.

Тема настоящего исследования кажется неисчерпаемой и вовлекает в свое поле множество

26. **Н.М. Брюханов. Славянский марш.** 1967. Холст, масло. 130 x 310. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля. Фото: ООМИИ

произведений. В данном случае задержимся подробнее лишь на одной тематической композиции и нескольких портретных работах эпохи соцреализма, в которых изображение человека достигло силы знака, символа и которые знаменуют собой тот профессиональный уровень, когда художник раскрывает тему гражданского звучания и возвышается до философского осмысления истории, событий, судеб людей.

Перед нами монументальное живописное полотно «Славянский марш» (1967) Н.М. Брюханова (Омск). Эта картина (известная еще и как «Прощание славянки») сложной творческой судьбы отразила время, точнее сказать, «ломку времени» периода оттепели: на смену нередко идеализированным персонажам соцреализма 50-х годов «постучалось» искусство правды жизни, вошедшее в историю искусства под названием «суровый стиль», но остающееся в пространстве искусства эпохи соцреализма[16]. Потому что именно метод соцреализма сделал, вслед за гуманистическими традициями классического и реалистического искусства, главным героем своих произведений — человека в его возвышенном, романтическом статусе и в трагические периоды трудных испытаний.

Николай Михайлович Брюханов писал «Славянский марш» долгие годы, образы полотна сложились под впечатлением военного детства[17]. Действительно, в многофигурной композиции прочитываются лики — отца художника, погибшего на Ленинградском фронте, матери, сестры, старшего брата Дмитрия, получившего ранение на том же Ленинградском фронте и ставшего в мирное время Героем Социалистического Труда. Плоскостная композиция близка к фризу, суровая живопись и лики воспринимаются торжественно-траурным реквиемом в память о жертвах всех войн и трагедий. Большому искусству свойственна вневременность: спустя десятилетия с момента создания картины ее образный строй воспринимается как обобщение крупного гражданского звучания, оказавшегося «неожиданно» актуальным, когда марш прощания славянок с воинами[18] —

[16] Выше в тексте упомянут труд С.В. Иванова «Ленинградская школа живописи» [12], который является убедительным примером научного, объективного исследования искусства, рождение и функционирование которого происходило в конкретных исторических условиях.

[17] Черепанов Р.Ф. Вступительная статья // Николай Брюханов. Живопись, монументальное искусство, прикладное искусство : каталог выставки. Омск: [б. и.], 1979. С. 2.

[18] Картина Н.М. Брюханова сохранила название и сюжет марша «Прощание славянки» Василия Агапкина, созданного им в 1912 году под впечатлением от событий Первой Балканской войны (1912–1913). Музыка стала национальным маршем, она символизирует проводы на войну, является одним из самых узнаваемых «музыкальных символов» России во всём мире, особенно после выхода в свет фильма «Летят журавли» (1957, реж. М.К. Калатозов). С опозданием на несколько десятилетий тема «Прощание славянки» оказалась актуальной для столичных художников: в 2014 году в Москве на площади Белорусского вокзала была установлена одноименная скульптура (ск. С.А. Щербаков, В.В. Молокостов, арх. В.А. Данилов).

27. **П.Д. Корин. Портрет летчика М.М. Громова.**
1930-е.
Холст, масло.
216 x 110.
Самарский областной художественный музей.
Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

28. **А.Н. Никольский. Сибирская глубинка. 1941 год.**
2010.
Холст, масло.
120 x 160.
Собрание семьи художника

29. **Н.П. Иванов. Алтайское лето.**
1965.
Холст, масло.
200 x 171,5.
Государственный художественный музей Алтайского края.
Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

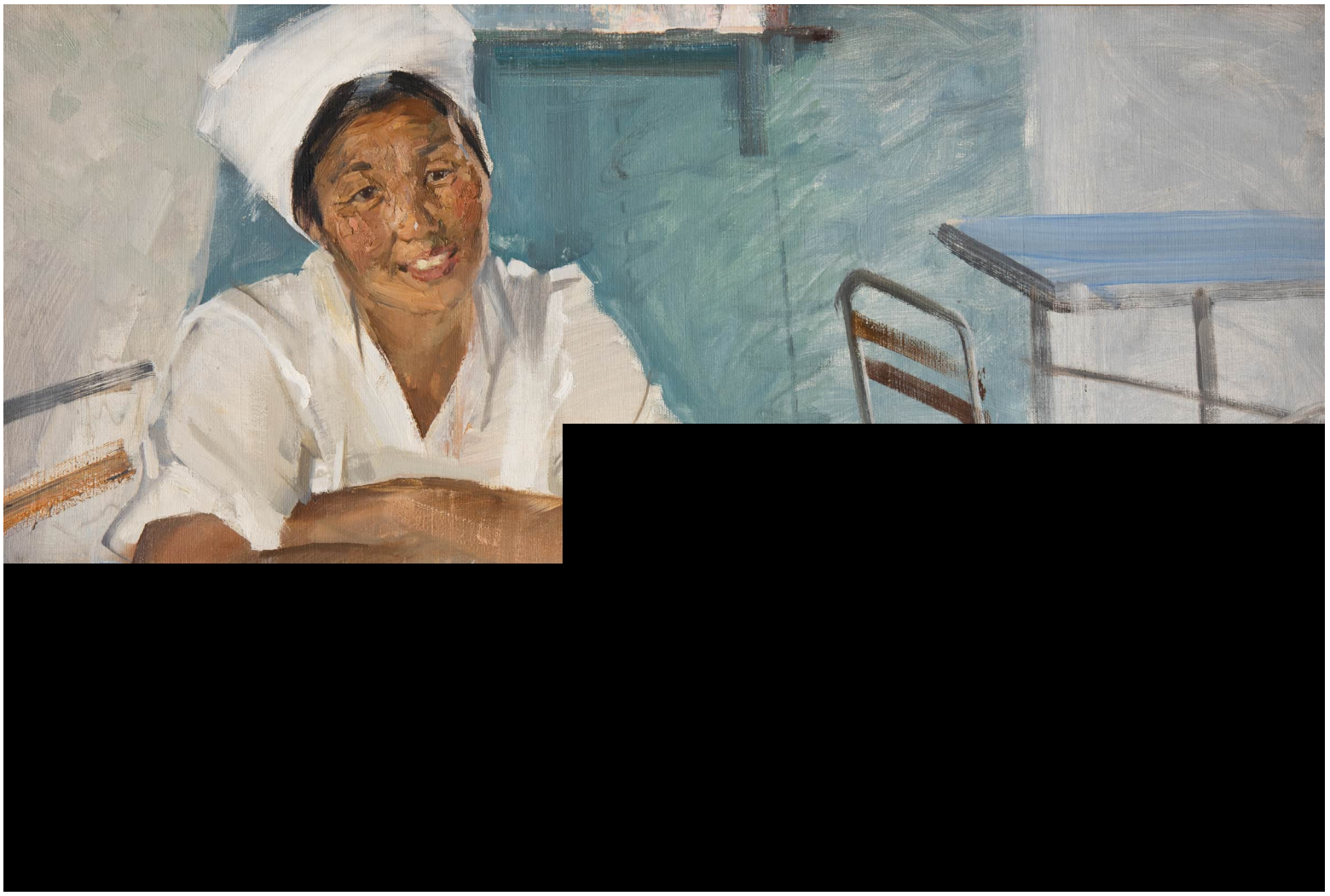
30. **А.А. Пластов. Конюх лесничества Пётр Тоньшин.**
1959.
Холст, масло.
107 x 66,5.
Самарский областной художественный музей.
Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

31. **А.Н. Либеров. Андреич.**
1956.
Холст, масло.
115 x 82.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля.
Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

32. **Ю.Н. Панин. Портрет комбайнера.** 1964. Холст, масло. 106 x 71. Государственный художественный музей Алтайского края. Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

33. **Н.М. Брюханов. Северянка.**
1973.
ДВП, масло.
100 x 100.
Городской музей «Искусство Омска».
Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

34. **Г.Н. Завьялов. Портрет промысловика В.И. Осипова.**
1977.
Холст, масло.
100 x 80.
Томский областной художественный музей.
Фото: ТОХМ



35. **А.В. Казанский. Дуся.**
1965.
Холст, масло.
70 x 106.
Национальный музей Республики Бурятия.
Фото: НМ РБ

мужьями, сыновьями, внуками — стал звучать в головах людей реально в наши дни.

Другие знаковые произведения — это череда живописных портретов. Их реалистические персонажи как будто бы «вышли» из условного пространства предыдущего монументального полотна Брюханова, обретя живую плоть. Перед нами галерея психологических портретов реальных людей, о которых, как мы знаем и признаем, стал говорить всё тот же соцреализм, но уже в новых исторических и политических условиях.

Речь о демократических портретах советской эпохи, предтечей которых стали многие работы столичных мастеров, среди них «Конюх лесничества Пётр Тоньшин» (1959) А.А. Пластова, а в Сибири — «Андреич» (1956) А.Н. Либерова (Омск). Портретов «демократического периода» (1960 — начала 1970-х) соцреализма много, они легко выстраиваются в типологию: «Портрет промысловика В.И. Осипова» (1977) Г.Н. Завьялова (Томск), «Северянка» (1973) Н.М. Брюханова (Омск), «Портрет комбайнера» (1964) Ю.Н. Панина (Барнаул), «Дуся» (1965) А.В. Казанского (Улан-Удэ), «Портрет бригадира монтажников В.Л. Рогозы» (1975) А.П. Левитина и др. Пристальный интерес к людям земных профессий, творцам новой жизни отвечал лозунгам метода соцреализма, провозглашенного в начале 1930-х годов, когда и началось созидание небывалой социальной системы (и закончился он вместе с ее крахом — сейчас жанры портрета и жанровой картины, как мы знаем, испытывают серьезное испытание на прочность).

Роль соцреализма в академическом художественном образовании

В заключение остановимся на важнейшем вопросе в истории советского искусства — вопросе о роли метода социалистического реализма в сохранении и развитии академического художественного образования. Уточним: как академическое образование влияло на развитие соцреализма и как соцреализм способствовал сохранению художественно-педагогической системы в СССР и современной России, сохраняя священный принцип — от учителя к ученику и далее. В Сибири советской поры таких примеров достаточно. А.Н. Либеров, окончив Институт живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской академии художеств (мастерская А.Е. Карева) в 1939 году, двадцать лет спустя создаст омский худграф (1960), который окончат Георгий Кичигин и Андрей Машанов, нынешние члены-корреспонденты РАХ. Коренной

36. **А.П. Левитин. Портрет бригадира монтажников В.Л. Рогозы.** 1975. Холст, масло. 120 x 90. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан. Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

37. **Г.Ф. Борунов. Мои земляки.** 1960–1964. Холст, масло. 237 x 215. Государственный художественный музей Алтайского края. Фото: Государственный каталог Музейного фонда РФ

красноярец А.М. Знак, ученик Е.Е. Моисеенко по репинскому институту (окончил в 1972 году), вошел в историю художественной педагогики Сибири как профессор Красноярского художественного института и руководитель персональной мастерской живописи в РАХ в Красноярске.

В связи с этим вернемся к книге С.В. Иванова в той ее части, которая касается академического образования. Монография ученого примечательна по художественной фактологии (имена, картины с 1930 до 1980-х годов), по стремлению к прикладному искусствоведению. Она значима для нашего исследования еще и тем, что подтверждает правильность избранного нами диалектического метода в качестве методологической базы — в борьбе противоположностей рождается верное решение. Автор, имея перед глазами непримиримую в художественной среде первой трети века борьбу между различными интересами, тенденциями (реализма, авангарда, сменяющих одна другую крупных групп и художественных группировок, приправленных идеологией, например, печально знаменитая «масловщина»), сумел-таки прийти к правильному выводу и выбору, процитируем: «Прививая вкус и любовь к подлинному искусству, педагоги [академии] нацеливали учащихся на получение творческих импульсов от самой жизни… В этом состоит едва ли не главный признак, отличающий немногие выдающиеся художественные школы,— передача традиций мастерства непосредственно от учителей к ученикам на протяжении нескольких поколений, в одних стенах,

38. **Г.Ф. Борунов.**
Земля родная.
1967.
Холст, масло.
200 x 190.
Государственный
художественный музей
Алтайского края.
Фото: ГХМАК

на одном материале» [12, с. 15]. И сразу же заметим, не только в одних стенах, расширим этот ряд еще одним примером, он красноречив, потому что затрагивает крупного советского художника-реалиста, педагога Б.В. Иогансона и его прямого ученика по Институту им. И.Е. Репина, известного художника Алтая Г.Ф. Борунова.

Перу Бориса Иогансона принадлежит множество публикаций (нередко с неизбежной риторикой на политическую злобу дня — примета времени[19]),

[19] Особенно доклад на Первом съезде СХ СССР в 1957 году – см.: Материалы Первого Всесоюзного съезда Советских художников 28 февраля – 7 марта 1957 года. М.: Советский художник, 1958. С. 11–55.

во множестве из них настойчиво звучат вопросы по художественно-педагогическим проблемам. Так, в 1939 году Борис Владимирович публикует статью «О цвете и тоне», в которой ставит чисто художественные вопросы, имеющие педагогическое преломление. Автор пишет: «В последнее время всё чаще и чаще раздаются голоса о том, что в нашей живописи, наряду со значительными достижениями, существует еще много скучного, вялого, бесцветного. На мой взгляд, происходит это потому, что значение одного из важнейших факторов живописи — цвета — недооценивается очень многими художниками. Слово “цвет” понимается чрезвычайно примитивно, не профессионально» [18, с. 98]. В этих словах прямой ответ тем современным исследователям советского искусства, кто за идеологической, политической конъюнктурой не замечают (неужели сознательно?) чисто художественных проблем, которые решались большими мастерами советского искусства. Однако природное поле — не одного цвета, как правило, разнотравьем богато. Вопросы художественности становятся предметом исследований современных, совсем молодых авторов, в провинции. Одно из них касается как раз творчества Г.Ф. Борунова (1928–2008), ученика по Институту им. И.Е. Репина и последователя гражданственных идеалов Б.В. Иогансона. Барнаульский искусствовед Е.А. Мушникова в 2010 году защитила диссертацию по творчеству Г.Ф. Борунова, посвятив одну из статей его учителю [19]. В свое время Н. Томский обратил внимание на особенности творчества метода Б.В. Иогансона: «На примере картин “Допрос коммунистов” и “На старом уральском заводе” отчетливо можно проследить характерные черты творческого метода Иогансона. Это прежде всего *идейный накал, внутренний драматизм в органичном соединении с жизнеутверждающим мироощущением*» [20, с. 9]. И сразу отметим: драматизм и гуманизм, как и у классиков метода реализма (не только социалистического),— главные черты персонажей Борунова («Мои земляки», 1960–1964; «Земля родная», 1967; «Рядовые Победы», 2000; и др.). Содержательная, идейная сторона творческого метода «тянет за собой» решение формальных вопросов. Живопись «Земли родной» автор разъяснил так: «Колорит у картины горячий — вечерние лучи пурпуром окрасили вспаханные поля. Возможно, “сработал” какой-то подсознательный пласт художественного восприятия; предостаточно полита земля кровью» [21, с. 62]. Авторское пояснение в настоящем тексте совсем не случайно, оно подтверждает закон академического и реалистического искусства, где формальное решение не есть простая необходимость формы, но есть выражение смысла, образа живописного произведения. Как тут не вспомнить афоризм Гёте: «На скорлупу и на ядро бесцельно делить природу,— всё в ней нераздельно».

Изучая историю советского искусства, исследователь неизбежно остается перед бесконечным рядом проблем, затрагивающих как бытийные, экзистенциальные вопросы, так и художественные, формальные, которым несть числа. Обнадеживает то, что наука не уходит от их решения, но продолжает поиск ответов по их сути, рекрутируя в ряды своих исследователей молодых авторов, готовых вести научный дискурс в междисциплинарной методологии. Так, несколько лет тому назад омский живописец (колорист) Е.В. Боброва защитила диссертацию по художественной педагогике советской поры[20]. В аудиописьме[21] к автору настоящей статьи от Елены Владимировны читаем подтверждение слов, в частности, Б.В. Иогансона о «колористическом подходе в искусстве советской поры, через который прошли советские художники, сохранив тем самым традиции русской живописной школы», особенно мастеров Союза русских художников, Маковца и других творческих объединений рубежа XIX–XX веков.

Потребность придерживаться объективности научного знания и суждения позволяет, прежде чем подвести итог, в качестве «отступления» от темы заметить следующее. Примеры из творчества ведущих художников СССР, живописцев Сибири показывают, что идеологическое давление, которое, увы, сопровождало искусство с обеих сторон (со стороны официальных органов и их оппонентов, со временем получивших «титул» диссидентов), оказалось не способным вытеснить собственно художественного начала в произведениях всех видов и жанров изобразительности. Об этом говорит внушительный список живописцев, который сопровождает наше исследование. Отечественное искусство столкнулось с натиском другого явления (и не в «лучшую» пору соцреализма) — концептуализма, который не только подверг испытанию человеческое, гуманистическое начало в содержании, но и привел к утрате художественности, постепенно, от 70-х годов к концу века. Борясь за формальное начало, крайне радикальные авторы в творчестве утратили форму как таковую, когда собственно концепт оказался важнее начала художественного, а вместе с ним *искусство стало терять гуманистическое начало*, которое в лучших образцах составляло самую ценную часть *искусства эпохи соцреализма* и которое ждет объективного, строго научного изучения и пропаганды.

[20] Боброва Е.В. Совершенствование живописной подготовки студентов художественных колледжей : автореф. дис. … канд. пед. наук. Омск, 2011.

[21] Аудиоархив автора. 01.12.2022.

Выводы

Социалистический реализм как художественный метод — явление в искусстве уникальное. Он носит, наравне с универсальными, ярко выраженные конкретно-исторические черты, характерные для ограниченного периода — 1930–1980-х годов. Как и в другие эпохи, соцреализм отвечал на запросы «заказчика», в данном случае основным заказчиком являлось государство. Советское правительство, поставив перед собою задачу строительства коммунизма — общества равных возможностей, видело в искусстве тот самый механизм, с помощью которого можно дойти до каждого члена общества.

Доминирующими видами и жанрами изобразительного искусства соцреализма являются идеологически «выносливые» живопись, графика, скульптура, в каждом из них тематически «гибкие» жанры — картина, композиция, портрет.

Благороднейшая, гуманистическая цель строительства нового общества оказалась утопической как внутри самого общества, так и под влиянием внешних факторов — горячих, холодных, гибридных конфликтов и войн как внутри страны, так и внешних, не прекращающихся по сей день. Вопреки всем противоречиям, а порой и благодаря им, эпоха строительства коммунизма обогатила отечественное и мировое искусство уникальными произведениями в области изобразительного и прикладного искусства, архитектуры и дизайна.

Одним из самых выдающихся, не имеющих аналогов в мире, результатов эпохи соцреализма является, наравне с собственно изобразительным искусством, создание государственной системы художественного образования и музейного дела. Советская система художественного образования, включающая в себя дополнительное, среднее и высшее образование, строится на классических образцах искусства и содержит большой запас прочности для взаимодействия и развития с другими культурами и пластическими искусствами.

Список источников

1. Полевой В.М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. М.: Советский художник, 1989. 456 с.
2. Алленов М.М., Евангулова О.С., Плугин В.А. История русского и советского искусства. М.: Высшая школа, 1989. 383 с.
3. Каменский А.А. Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989. 334 с.
4. Морозов А.И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М.: ГАЛАРТ, 1995. 218 с.
5. Дёготь Е.Ю. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000. 224 с.
6. Якимович А.К. Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: От импрессионизма до классического авангарда. М.: Слово, 2003. 491 с.
7. Иванов С.В. Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. СПб: НП-Принт, 2007. 447 с.
8. Манин В.С. Искусство и власть. Борьба течений в советском изобразительном искусстве 1917–1941 годов. СПб: Аврора, 2008. 384 с.
9. Морозов А.И. Моя современность. М.: ГАЛАРТ, 2011. 144 с.
10. Антропология искусства: язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире / отв. ред. О.А. Кривцун. М.: Индрик, 2017. 389 с.
11. Кривцун О.А. Основные понятия теории искусства. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 448 с.
12. Иванов С.В. Ленинградская школа живописи. Очерки истории. СПб: П-Принт, 2019. 448 с.
13. Художники РСФСР за 15 лет. 1917–1932. Живопись, графика и скульптура : каталог юбилейной выставки / рабочая тройка по организации выставки: председатель Н.Н. Пунин, члены: И.Е. Добычина, П.И. Нерадовский; тексты: М.П. Аркадьев, И.Э. Грабарь, Н.Н. Пунин. Л.: Государственный Русский музей, 1932. 119 с.
14. Морозов А.И. Соцреализм и реализм. М.: Галарт, 2007. 272 с.
15. Кутейникова Н.С. Два исследования — одно направление // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 60 / сост.: А.Г. Раскин, Н.Е. Фролова, Л.Н. Митрохина. СПб.: Ассоциация искусствоведов, 2020. С. 237–240.
16. Художники Алтая, XX век : альбом / сост. Л.И. Леонова. Барнаул: Алтайский полиграфический комбинат, 2001. 295 с.
17. Омская организация Союза художников России : альбом-справочник / авт.-сост. Л.К. Богомолова, Г.Ю. Мысливцева, В.Ф. Чирков. Омск: Омскбланкиздат, 2004. 343 с.

18. Иогансон Б.В. О цвете и тоне // Иогансон Б.В. За мастерство в живописи / сост. М.П. Сокольников. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1952. С. 28–48.
19. Мушникова Е.А. Творческий метод Б.В. Иогансона // Вестник АлтГТУ им. И.И. Ползунова. 2010. № 1–2. С. 40–46. URL: http://elib.altstu.ru/journals/Files/va2010_01_02/pdf/040mushnikova.pdf (10.10.2022).
20. Иогансон Б.В. Выставка произведений : каталог / вступительная статья Н. Томского. М.: Советский художник, 1969. 123 с.
21. Шишин М.Ю. Жизнь и живопись Геннадия Борунова. Барнаул: Алтпресс, 2008. 140 с.

References

1. Polevoy, V.M. (1989) *The twentieth century. Visual arts and architecture of countries and peoples of the world.* Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
2. Allenov, M.M., Evangulova, O.S. and Plugin, V.A. (1989) *History of Russian and Soviet art.* Moscow: Vysshaya shkola. (In Russ.)
3. Kamensky, A.A. (1989) *Romantic montage.* Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
4. Morozov, A.I. (1995) *End of utopia. From the history of art in the USSR in the 1930s.* Moscow: GALART. (In Russ.)
5. Dygot, E.Yu. (2000) *Russian art of the 20th century.* Moscow: Trilistnik. (In Russ.)
6. Yakimovich, A.K. (2003) *Twentieth Century. Art. The culture. Picture of the world: From impressionism to classic avant-garde.* Moscow: Slovo. (In Russ.)
7. Ivanov, S.V. (2007) *Unknown socialist realism: the Leningrad school.* Saint Petersburg: NP-Print. (In Russ.)
8. Manin, V.S. (2008) *Art and power. Struggle of currents in the Soviet fine arts of 1917–1941.* Saint Petersburg: Avrora. (In Russ.)
9. Morozov, A.I. (2011) *My modernity.* Moscow: GALART. (In Russ.)
10. Krivtsun, O.A. (ed.) (2017) *Anthropology of art: the language of art and the measure of the human in a changing world.* Moscow: Indrik. (In Russ.)
11. Krivtsun, O.A. (2018) *Basic concepts of the theory of art.* Moscow; Saint Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives. (In Russ.)
12. Ivanov, S.V. (2019) *The Leningrad School of Painting. Essays on the History.* Saint Petersburg: P-Print. (In Russ.)
13. Punin, N.N. (comp.) (1932) *Artists of the RSFSR for 15 years* [Exhibition catalogue]. Leningrad: State Russian Museum. (In Russ.)
14. Morozov, A.I. (2007) *Socialist realism and realism.* Moscow: Galart. (In Russ.)
15. Kuteynikova, N.S. (2020) 'Two studies — one direction', in Raskin, A.G., Frolova, N.E. and Mitrokhina, L.N. (comps.) *Saint-Petersburg art history notebooks*, issue 60. Saint Petersburg: Association of Art Critics, pp. 237–240. (In Russ.)
16. Leonova, L.I. (comp.) (2001) *Artists of Altai, 20th century* [Album]. Barnaul: Altayskiy poligraficheskiy kombinat. (In Russ.)
17. Bogomolova, L.K., Myslivtseva, G.Yu. and Chirkov, V.F. (comps.) (2004) *Omsk organization of the Union of Artists of Russia* [Album]. Omsk: Omskblankizdat. (In Russ.)
18. Ioganson, B.V. (1952) 'About color and tone', in Ioganson, B.V. *For skill in painting.* Moscow: Academy of Arts of the USSR, pp. 28–48. (In Russ.)
19. Mushnikova, E.A. (2010) 'Creative method of B.V. Ioganson', *Vestnik AltGTU = Bulletin of the Altai State Technical University named after I.I. Polzunov,* (1–2), pp. 40–46. (In Russ.)
20. Ioganson, B.V. (1969) *Exhibition of works* [Catalogue]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
21. Shishin, M.Yu. (2008) *Life and paintings of Gennady Borunov.* Barnaul: Altapress. (In Russ.)

Информация об авторе

Владимир Фёдорович Чирков, кандидат философских наук, член-корреспондент Российской академии художеств (РАХ), доцент, главный специалист (искусствовед), филиал Российской академии художеств в г. Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске», Красноярск, Российская Федерация; член комиссии по искусствоведению и художественной критике ВТОО СХР, chirkovart@mail.ru.

Information about the author

Vladimir Fedorovich Chirkov, Cand. Sc. (Philosophy), Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Assistant Professor, Chief Specialist, Branch of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk "Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk", Krasnoyarsk, Russian Federation; member of the Commission for art criticism of the Russian Union of Artists, chirkovart@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 21.02.2023; одобрена после рецензирования 13.03.2023; принята к публикации 16.03.2023.

The article was received by the editorial board on 21 February 2023; approved after reviewing on 13 March 2023; accepted for publication on 16 March 2023.

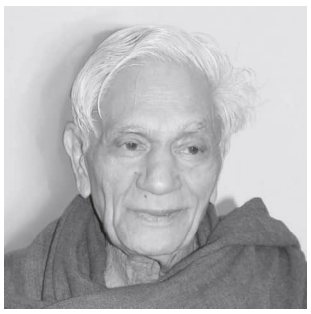
Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 224–229. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (1), pp. 224–229. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Краткое сообщение

УДК 745.04+75.046(294.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.01.016

Варша



Чандра Локеш [a]

[a] *Международная академия индийской культуры, г. Нью-Дели, Индия*

Аннотация. Статья посвящена иконографии и символике Варши, богине, символизирующей в буддизме времена года. В статье приводятся изображения из монгольского Ганджура (1717–1720), книги «Тибетские рукописные свитки», китайских и японских трактатов «300 icons» (1751) и «360 icons» (1761), «Собрание изображений мудр в Мантраяне». Перевод статьи Локеша Чандры из «Словаря буддийской иконографии» выполнен С.М. Белокуровой. Статья проиллюстрирована.
Ключевые слова: Локеш Чандра, Варша, символика, иконография, Словарь буддийской иконографии, буддийское искусство

Для цитирования: Чандра Л. Варша // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 1 (28). С. 224–229. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.01.016. URL:https://eurasia-art.ru/art/article/view/977

© Чандра Л., Белокурова С.М., 2023

Short communications article

Varsa

Lokesh Chandra [a]

[a] *International Academy of Indian Culture, New Delhi, India*

Abstract. The article is devoted to the iconography and symbolism of Varsha, the goddess who symbolizes the seasons in Buddhism. The article presents images from the Mongolian Kanjur (1717–1720), book "Tibetan painted scrolls", Chinese and Japanese treatises "300 icons" (1751) and "360 icons" (1761), "Collection of illustrated Mudra of Shingon Esoterism". Translation of an article by Lokesh Chandra from the Dictionary of Buddhist Iconography by S.M. Belokurova. The article is illustrated.
Keywords: Dictionary of Buddhist Iconography, Lokesh Chandra, Varsa, symbolism, iconography, Buddhist art

For citation: Chandra, L. (2023) 'Varsa', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 224–229. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.01.016. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/977 (In Russ.)

Локеш Чандра.
«Словарь буддийской иконографии»
Том 14, с. 4244

Варша — «Сезон дождей». Варша-деви (монг. Жун-у охин тэнгри) — в монгольском Ганджуре 1717–1720 гг. [1, с. 155] одна из четырех богинь, символизирующих времена года в свите Шридэви Ремати. Она изображается в устрашающем, свирепом виде, с тремя глазами, волосами, напоминающими языки пламени, в правой руке крюк ваджры, в левой — раковина. Богиня изображена обнаженной с гипертрофированно увеличенной грудью (рис. 1).

Варша-раджни (тиб. Dbyar.gyi.rgyal.mo, кит. Chi-xia-tian-mu). Изображение содержится в работе «300 Icons»[1] (1751 г.) на странице 249 (рис. 2) [2, с. 249].

Варша-дэви (кит. Chi-xia-tian-mu hu-fa, маньчж. Juwari enduringge eme tuwakiyangga, монг. Жун-у охин тэнгри, тиб. Dbyar.gyi.rgyal.mo). Это изображение содержится в работе «360 Icons» (1761 г.) на странице 332 [3, с. 332]. Богиня изображена с раковиной в левой руке и с жезлом с навершием в виде черепа — в правой (рис. 3).

Варша-раджни (тиб. Dbyar.kyi.rgyal.mo) изображается темно-красной, скачущей верхом на быке [4, с. 592].

Мудра Варши-боддхисаттвы (яп. Цзю Босацу) в трактате Shingon-mikkyo-zu-in-shu («Собрание изображений мудр в Мантраяне») [5] под номером 4.298 (рис. 4).

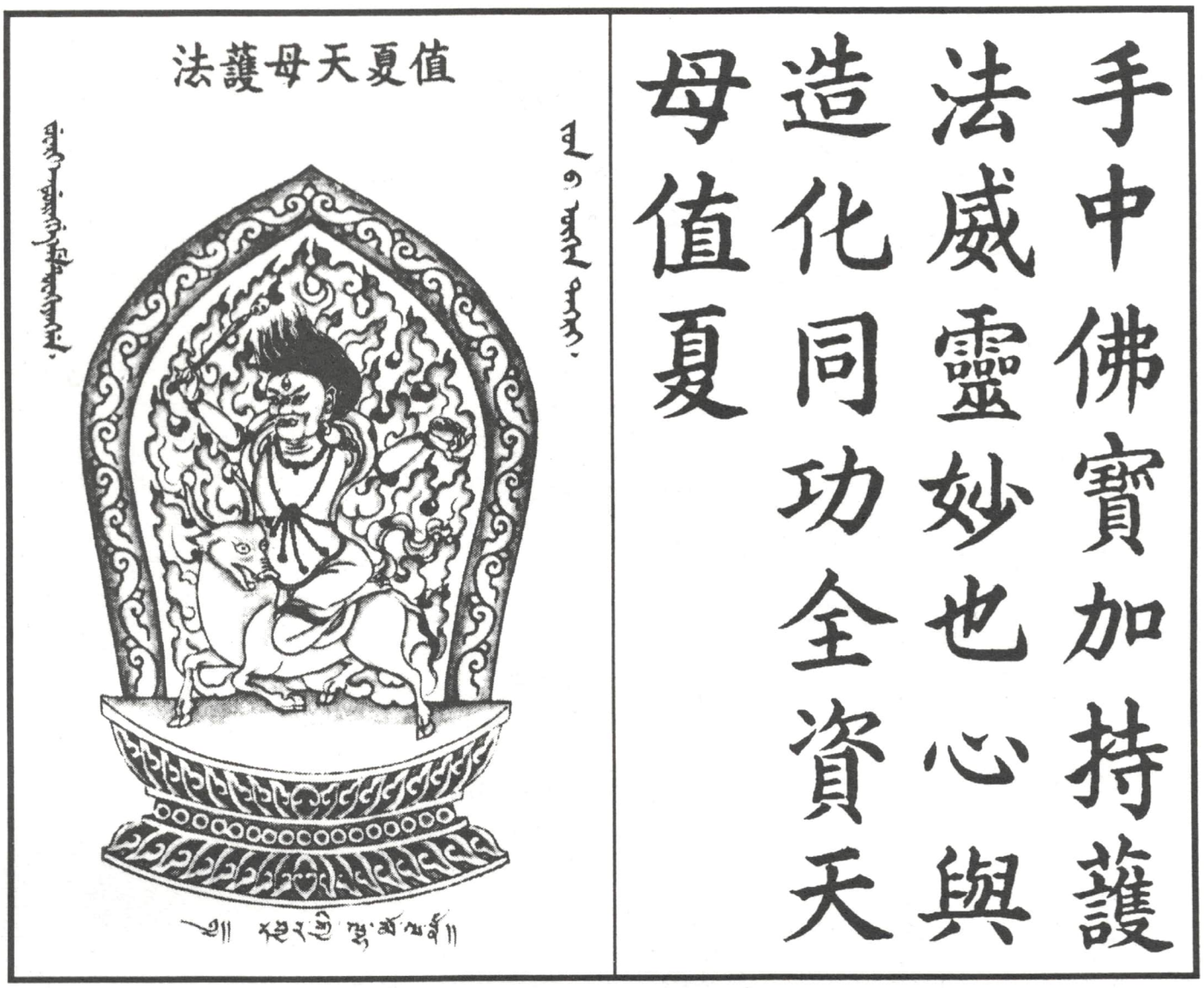
Мудра джняншри для Варша-сутры, просящей дождя,— в трактате Shingon-mikkyo-zu-in-shu [5] под номером 4.57 (рис. 5).

[1] Тиб. — Sku brnyan gsum brgya. См. также: Сборник изображений 300 бурханов. По альбому Азиатского Музея с примечаниями издал С.Ф. Ольденбург. Часть первая. Рисунки и указатель. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1903. (Bibliotheca Buddhica V).

1. **Варша-деви**
в монгольском
Ганджуре
1717–1720 гг.

2. **Варша-раджни**
[2, с. 249]

3. **Варша-дэви**
[3, с. 332]



4. **Мудра Варши-боддхисаттвы** в трактате Shingon-mikkyo-zu-in-shu [5]

5. **Мудра джняншри для Варша-сутры** в трактате Shingon-mikkyo-zu-in-shu [5]

Список источников
1. Chandra L. Buddhist Iconography. Satapitaka Series, no. 342. New Delhi: Aditya Prakashan, 1991. 879 p.
2. 章嘉. 若必多吉編, 上师、本尊、三宝、护法等资粮田一三百佛像集. 1751 [Сборник изображений 300 бурханов. Трактат. 1751].
3. Chu-Fo P'u-Sa Sheng Hsiang Tsan. Reproduced in: Clark W.C. Two Lamaistic Pantheons. Vol. 2. Cambridge: Harvard University Press, 1937. 483 p.
4. Tucci G. Tibetan painted scrolls. Roma: Libreria dello Stato, 1949.
5. Shingon mikkyō zuin shū. Kōyasan: Matsumoto Nisshindō Shoten, 1953 [Собрание изображений мудр в Мантраяне. Коясан: Мацумото Ниссиндо Сётэн, 1953].

References
1. Chandra, L. (1991) *Buddhist Iconography* (Satapitaka Series, no. 342). New Delhi: Aditya Prakashan.
2. Changkya Rolpay Dorje (ed.) (1751). *300 Icons (Shangshi, Benzun, Sanbao, Hufa Deng Zi Liang Tian — San Bai Fo Xiang Ji)*. (In Chinese)
3. 'Chu-Fo P'u-Sa Sheng Hsiang Tsan', reproduced in Clark, W.C. (1937) *Two Lamaistic pantheons*, vol. 2. Cambridge: Harvard University Press.
4. Tucci, G. (1949) *Tibetan painted scrolls*. Roma: Libreria dello Stato. (In Ital.)
5. Mizuhara Gyōei. Shingon mikkyō zuin shū. Kōyasan: Matsumoto Nisshindō Shoten, 1953 [Mizuhara, G. (comp.) *Collection of illustrated Mudra of Shingon Esoterism*. Kōyasan: Matsumoto Nisshindō Shoten, 1953]. (In Japanese)

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 01.03.2023; принята к публикации 13.03.2023.
The article was received by the editorial board on 01 March 2023; accepted for publication on 13 March 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 230–237. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (1), pp. 230–237. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.036.5+7.036.7(520):069.532(571.63)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.01.017

Выставка художников Ири Маруки и Тоси Маруки во Владивостоке

Левданская Наталья Андреевна [a]

[a] *Приморская государственная картинная галерея, г. Владивосток, Российская Федерация*
[a] *lna293@mail.ru*

Аннотация. В 2021 году Приморская государственная картинная галерея отметила свой 55-летний юбилей выставкой «Пятьдесят пять историй». Каждый из показанных экспонатов имел особенную историю: провенанса, реставрации, атрибуции и т.п. Так сотрудники галереи решили рассказать зрителям о внутренней жизни музея и хранящихся в нем предметах. Два черно-белых рисунка Ири Маруки (1901–1995) и Тоси Маруки (1912–2000), переданные в дар галерее, дали возможность рассказать об одной из первых экспозиций иностранных художников, состоявшейся во Владивостоке в 1990 году. Статья посвящена описанию выставки, подаренных Приморской галерее экспонатов, их места в творчестве художников, японском и мировом искусстве. Сведения о представленных в статье графических произведениях вводятся в научный оборот впервые. Актуальность этой работы обусловлена, с одной стороны, исследовательским интересом к недостаточно изученным процессам взаимовлияния японского и западноевропейского искусства, а с другой стороны, современным историко-культурным контекстом, в котором выставка японских художников Ири и Тоси Маруки в России представляется свидетельством нерушимых творческих связей двух стран, а ее тематика — напоминанием об истинных ценностях человечества.
Ключевые слова: Приморская государственная картинная галерея, выставка, японские художники, искусство Японии, Ири Маруки (丸木位里), Тоси Маруки (丸木俊), атомная бомбардировка, Хиросима, Нагасаки

Для цитирования: Левданская Н.А. Выставка художников Ири Маруки и Тоси Маруки во Владивостоке // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 1 (28). С. 230–237. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.01.017. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/970.

© Левданская Н.А., 2023

Original article

Exhibition of artists Maruki Iri and Maruki Toshi in Vladivostok

Natalia A. Levdanskaya [a]

[a] *Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation*
[a] *lna293@mail.ru*

Abstract. In 2021, the Primorye State Art Gallery celebrated its 55th anniversary with the Fifty-Five Stories exhibition. Each of the displayed exhibits had a special history: provenance, restoration, attribution, etc. The gallery staff decided to tell the audience about the inner life of the museum and the items stored in it. Two black-and-white drawings by Maruki Iri (1901–1995) and Maruki Toshi (1912–2000), donated to the gallery, made it possible to tell about one of the first exhibitions of foreign artists, held in Vladivostok in 1990. The article is devoted to the description of the exhibition, exhibits donated to the Primorye Gallery, their place in the work of artists, Japanese and world art. Information about the graphic works presented in the article is introduced into scientific circulation for the first time. The relevance of this work is prompted by research interest in the insufficiently studied processes of mutual influence of Japanese and Western European art. Moreover, the exhibition of Japanese artists Maruki Iri and Maruki Toshi in Russia seems to be evidence of the indestructible creative ties between the two countries in the modern historical and cultural context, and its theme is a reminder of the true values of humanity.

Keywords: Primorye State Art Gallery, exhibition, Japanese artists, Japanese art, Maruki Iri, Maruki Toshi, atomic bombing, Hiroshima, Nagasaki

For citation: Levdanskaya, N.A. (2023) ‘Exhibition of artists Maruki Iri and Maruki Toshi in Vladivostok’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 230–237. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.01.017. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/970. (In Russ.)

Организация выставки Ири и Тоси Маруки во Владивостоке

Выставка Ири и Тоси Маруки во Владивостоке была организована в 1990 году в тогда еще закрытом городе. Инициатором проекта стал главный режиссер владивостокского Театра юного зрителя имени Ленинского комсомола (ныне Приморский краевой драматический театр молодежи) Леонид Иванович Анисимов[1], которому удалось наладить творческие связи, культурный обмен с зарубежными партнерами, причем не только театральный. Японские коллеги предложили провести во Владивостоке выставку произведений известных и почитаемых в Стране восходящего солнца художников — супругов Ири Маруки и Тоси Маруки. С этой идеей Леонид Иванович обратился в Приморскую картинную галерею. С зарубежной стороны проект представлял режиссер Рюити Симидзу.

Это была не первая японская выставка в галерее — тремя годами ранее здесь экспонировались фотографии Митио Хара. Однако на этот раз в официальной пресс-конференции и вернисаже должны были участвовать сами художники.

[1] Анисимов Леонид Иванович — с 1981 г. режиссер Приморского краевого драматического театра им. Максима Горького. В 1983 г. назначен главным режиссером ТЮЗа им. Ленинского комсомола (Владивосток), с 1993 г. — художественный руководитель Камерного театра драмы. В настоящее время живет в Японии и работает художественным руководителем Токийского нового репертуарного театра.

На момент визита во Владивосток Ири было девяносто лет, а Тоси[2] — семьдесят восемь. Художники, с риском для жизни принимавшие участие в спасении людей в Хиросиме августа 1945 года, знавшие не только успех, но и непонимание своих взглядов, своего искусства, оказались открытыми в общении, обладающими великолепным чувством юмора. В многочасовых оживленных разговорах русским и японским коллегам открывалось много общего, в особенности — одинаковое желание жить в мире и спокойствии за будущее потомков. У Дома переговоров в пригороде Владивостока супруги Маруки торжественно посадили деревце в знак дружбы между художниками России и Японии.

Для показа на выставке Маруки представили огромные панно из рисовой бумаги, посвященные памяти об атомных бомбардировках Хиросимы и Нагасаки в августе 1945 года[3]. Каждое состояло из восьми соединенных частей, образующих бесшовную панель в стиле традиционной ширмы *бёбу*, высотой 180 см и общей длиной 720 см. Выполненные в таком монументальном формате, панно были расставлены в трех выставочных залах на первом этаже галереи, и с них на зрителей смотрела ожившая трагедия Японии: пламя, горящие в нем люди, разрушенные дома… Художникам удалось передать реальность происшедшего и при этом избежать натуралистичности. Именно поэтому панно заставляли зрителей пережить катарсис, оставили неизгладимый след в их душах.

Картины атомной бомбардировки Хиросимы

Безусловно, Ири и Тоси Маруки поведали коллегам во Владивостоке предысторию создания серии панно. В Хиросиме жили их близкие родственники: отец, дядя, сестра, племянники Ири, общие друзья. Все пострадали, многие погибли… Ири отправился в Хиросиму первым поездом из Токио, через три дня после того, как была сброшена бомба. Тосико последовала за ним через несколько дней. Всего в двух километрах от центра взрыва чудом сохранился их семейный дом. Ударом снесло крышу, окна, уничтожило домашнюю утварь, но обгоревшие стены уцелели, и там собралось много раненых, которые лежали на полу, от стены до стены. Ири и Тоси, как и другие оставшиеся в живых жители Хиросимы, помогали раненым, кремировали мертвых, искали еду. Запах смерти и разложения преследовал их так же, как тех, кто испытал на себе атомный взрыв.

Увиденное в Хиросиме до глубины души потрясло живописцев. Но лишь спустя годы они нашли в себе силы воплотить в художественных образах то, что пережили. Так возник цикл монументальных панно-*бёбу*, посвященных атомной бомбардировке Хиросимы и Нагасаки: «Привидение» (1950), «Огонь» (1950), «Вода» (1950), «Радуга» (1951), «Мальчики и девочки» (1951), «Атомная пустыня» (1952), «Бамбуковая роща» (1954), «Рельеф» (1954), «Яидзу» (1955), «Петиция» (1955), «Мать и дитя» (1957), «Плавающие фонари» (1968), «Гибель американских военнопленных» (1971), «Вороны» (1972), «Нагасаки» (1982).

Оба художника ко времени трагедии двух японских городов были уже сложившимися мастерами, которые, к слову, ориентировались на разные традиции изобразительного искусства. Ири Маруки (1901–1995), почетный член Академии художеств СССР с 1967 года[4], известен как живописец и график. Он начал свой творческий путь с изучения дизайна в Институте искусств Сэйка в Осаке (1919–1923), затем в Школе живописи Сидзё в Токио под руководством Райшо Танаки, позже совершенствовал свое мастерство в Школе искусств Очиая Рофу, также в Токио (1934–1936) [1]. Его специализацией была монохромная традиционная живопись, получившая название *суйбокуга* (水墨画, suibokuga). О Тоси Маруки известно не так много, она изучала живопись маслом в Женской академии изящных искусств (ныне Университет искусства и дизайна Джошиби), иллюстрировала книги [2; 3; 4; 5]. Представляется важным то, что она живо интересовалась актуальными западными художественными течениями, внимательно изучала направления современного ей искусства и, безусловно, привнесла в союз с Ири Маруки энергию экспрессионистической живописи. В результате сложился уникальный творческий метод, в котором монохромная классическая живопись Японии, с ее отстраненностью от суетной обыденности, соединилась с открытой эмоциональностью экспрессионизма, что наилучшим образом соответствовало стоящей перед художниками задаче — передать весь ужас атомной бомбардировки.

Ири и Тоси Маруки известны во всём мире, их выставки проходили и в Европе, и в США, и у них на родине, и во многих других странах. Тем не менее знакомясь с панно, можно отметить, что, несмотря на разного рода публикации [6; 7; 8; 9; 10], остается еще недостаточно оцененным вклад художников в развитие пластического

[2] Полное имя художницы — Тосико (Тощико), но частица «ко» отсутствовала и в обращении к ней, и в документах.

[3] С 1999 г. репродукции панно и авторские комментарии опубликованы на сайте Галереи Маруки: https://marukigallery.jp/hiroshimapanels/.

[4] Маруки Ири. Страница почетного зарубежного члена Российской академии художеств // Российская академия художеств [сайт]. URL: https://www.rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=58048 (дата обращения 22.12.2022).

языка экспрессионизма. Так, Сигеми Инага пишет: «Небезынтересно отметить, что искусствоведческие исследования в Японии в основном посвящены старым мастерам и описанию буддийских реликвий. Современные произведения искусства с ярко выраженным политическим подтекстом были отвергнуты японскими академическими кругами… до конца 1990-х годов. Те, кто обсуждает деятельность Маруки, относят их либо к активистам (от “старых марксистов” до “новых левых”), либо к ученым, интересующимся “культурными исследованиями”, которых ведущие искусствоведы (в основном позитивисты и аполитичные формалисты) по-прежнему склонны отвергать, считая их творчество покушением на статус-кво “нормальных” искусствоведческих исследований» [11, с. 249]. Примером узкого подхода к работам Маруки в ключе активизма является статья Энн Шериф, где автор утверждает: «Среди многих художников-активистов Японии Маруки и Курихара, пожалуй, наиболее известны на международном уровне, и их работы легкодоступны в англоязычном мире. <…> Томияма и Маруки используют визуальное искусство в качестве основного средства коммуникации. <…> Также Томияма и Маруки много писали о своем творчестве, напоминая нам, что во многих видах современного искусства объект не говорит полностью сам за себя — его часто сопровождает текст. Любой посетитель музея современного искусства знакомится с подробными надписями, объясняющими “значение” работ или намерения художников. Чтобы достичь своих конкретных политических и дидактических целей, активистское искусство должно быть связано с конкретным историческим событием, обычно посредством текстового объяснения. Так, Тоси Маруки настояла на письменных пояснениях к отдельным панно из серии об атомных бомбардировках, поскольку “слова могут проникнуть туда, куда не могут проникнуть только картины”» [12, с. 345].

Созданные с 1950 по 1982 год монументальные панно двух японских художников безусловно можно считать крупнейшими антивоенными произведениями XX века, подобными таким, как, например, «Сатурн, пожирающий своих детей» (1819–1823) Ф. Гойи, «Забытый солдат» (1881–1885) и «Апофеоз войны» (1871) В.В. Верещагина, «Отравленные газами» (1919) В.С. Саржента, «Продавец спичек» (1920) О. Дикса, «Герника» (1937) П. Пикассо, «Перспектива убежища в метро» (1941) Г. Мура. Панно Ири и Тоси Маруки стали масштабным завершением этой серии в XX веке, но линия, увы, не прервалась, и в нынешнем столетии возникают произведения о Вьетнамской, Балканской войнах, конфликтах в арабском мире.

Драматическое переживание судеб отдельных людей и всего человечества воплотилось в методе работы четы Маруки: «Они старались прислушиваться к голосам других, вкладывать в изображение многочисленные воспоминания, вместо того чтобы полагаться только на собственный опыт» [13, с. 533]. Сохранились яркие воспоминания самих художников о процессе создания панно: «Для первого панно мы нарисовали около девятисот человеческих фигур, включая эскизы. Мы думали, что изобразили много людей, но в Хиросиме погибло 140 000 человек. Продолжая рисовать, молясь за души умерших в надежде, что это больше никогда не повторится, мы поняли, что даже если будем рисовать всю свою жизнь, то никогда не сможем запечатлеть их всех. Одна атомная бомба в мгновение унесла жизни большего количества людей, чем мы можем себе представить. Длительная радиация и лучевая болезнь заставляют людей страдать и умирать даже сейчас. Это не было стихийным бедствием. Когда мы рисовали, эти мысли проносились у нас в голове»[5].

С начала 1950-х годов панно Маруки стали самыми узнаваемыми живописными памятниками, посвященными атомной бомбардировке августа 1945 года. В Японии по мере увеличения серии «Хиросима» издавались альбомы [14; 15; 16; 17; 18], в СССР вышел альбом с репродукциями в 1959 году [19]. Дж.У. Дауэр и Дж. Джанкерман представили произведения Маруки англоязычному миру с помощью книги и документального фильма «Адский огонь». После того как на выставке в США в 1970 году один из зрителей обратил внимание художников на негуманное, а иногда преступное отношение японцев к представителям других национальностей (к корейцам, также подвергшимся атомной бомбежке в Хиросиме и Нагасаки, которым не оказывалась должная помощь, к побежденным китайцам в Нанкине в 1954 году), в творчестве Маруки появились такие панно, как «Вороны» (1972) и «Нанкинская резня» (1975). Можно представить, как непросто было художникам писать произведения, где в роли преступников выступают их соотечественники, как неоднозначно были встречены эти работы в Японии.

Серия панно «Хиросима» хранится в Галерее Маруки в городе Хигасимацуяма (префектура Сайтама)[6] как напоминание и предостережение всему человечеству. «Историческая память непостоянна, а влияние мощных визуальных образов всеобъемлюще. Многое из того, что нарисовали Маруки, могло бы быть уже почти забыто, если бы они не дали нам такие сильные образы, за которые можно было держаться»,— признает Дж.У. Дауэр [20, с. 205].

[5] The Hiroshima Panels // Maruki Gallery for the Hiroshima Panels. URL: https://marukigallery.jp/hiroshimapanels/ (дата обращения 22.12.2022).

[6] Пятнадцатое панно «Нагасаки» выставлено в Музее атомной бомбы в Нагасаки.

1. **Тоси Маруки. Женская фигура. Набросок.**
Сентябрь 1986 г., Париж.
Бумага, тушь.
Л.: 60 x 45.
И.: 34,5 x 23.
Приморская государственная картинная галерея, инв. № Г-1116

2. **Ири Маруки. Женская фигура. Набросок.**
Сентябрь 1986 г., Париж.
Бумага, тушь.
Л.: 60 x 45.
И.: 39 x 34.
Приморская государственная картинная галерея, инв. № Г-1117

Рисунки Ири и Тоси Маруки в Приморской картинной галерее

В память о своем пребывании и выставке во Владивостоке в июне 1990 года оба художника оставили в дар Приморской картинной галерее (ныне Приморская государственная картинная галерея) по одному своему рисунку. Они внесены в Государственный музейный фонд Российской Федерации, периодически экспонируются на выставках. Таким образом, рисунки двух японских художников заняли достойное место в собрании музея и могут стать предметом пристального внимания со стороны искусствоведов.

Этюд Тоси Маруки (рис. 1) можно рассматривать в качестве штудии, цель которой — поиск точной передачи движения человеческого тела. Здесь наиболее привлекательным является сам характер рисунка. Одним скольжением кисти выразительно и точно дается контур женского тела. Линия наполнена энергией и демонстрирует напряжение позы, с помощью пятен-теней моделируется объем, преодолевается плоскостность линеарного рисунка — фигура обретает телесную убедительность.

Рисунок Ири Маруки (рис. 2) стилистически близок предыдущему. Однако его отличают некоторые важные детали. Здесь безраздельно главенствует линия. Намек на объемность фигуры создается строго дозированной штриховкой. Голова покоится на высоко поднятом и прижатом к телу колене. Левая нога, обвившая правую, заведена назад. Руки вытянуты и изящно сложены вместе. Поза полной закрытости, сосредоточенности на собственных переживаниях. И в то же время в мышцах натурщицы не чувствуется напряжения.

На обоих листах имеются авторские надписи: дата и место, где были выполнены рисунки,— сентябрь 1986 года, Париж.

Посвятив десятки лет рисункам обнаженных фигур к своим антивоенным панно, художники продолжали их изображать и на склоне лет. Но преследовали при этом другие, чисто профессиональные цели: зафиксировать с помощью линии сложные позы, передать динамику движения женского тела, развивая таким образом характерные для экспрессионизма приемы.

Заключение

Значение творчества Ири и Тоси Маруки — как в изобразительном мастерстве, так и в новаторском подходе к важным социальным

проблемам — в том, что живописцы отважились облечь серьезные, мирового уровня гуманитарные, межнациональные этические и нравственные проблемы в художественные образы, визуализировали их, делая доступными для восприятия людьми любой национальности, гражданства, морали, возраста и образования. Они показывали свои панно о жертвах Хиросимы и Нагасаки уже в 1950–1951 годах — когда американские оккупационные власти запретили изображения атомных бомбардировок, пытаясь предать забвению трагедию, пережитую японским народом.

Международные выставки Ири и Тоси Маруки широко известны, о них много написано. Однако о том, что они в 1990 году побывали в советском Владивостоке с экспозицией, общались с жителями Приморья, передали в дар Приморской картинной галерее свои работы,— за пределами края до сих пор практически не было известно.

Важно, особенно сейчас, напомнить о выставке японских художников Маруки во Владивостоке, рассказать об их объективной гуманной нравственной позиции — одинаковой по отношению как к своему, так и к любому другому народу.

Список источников

1. 丸木位里. 流々遍歴. 東京: 岩波書店, 1988年 [Маруки Ири. Мой путь. Токио: Иванами Шотен, 1988].
2. 丸木俊. 生生流転. 東京都: 株式会社実業之日本社, 1958年 [Маруки Тоси. Всё изменяется. Токио: Дзицугё но Нихон Ша, 1958. 318 с.]
3. 丸木俊. 女絵かきの誕生. 東京: 朝日選書, 1977年 [Маруки Тоси. Рождение художницы. Токио: Асахи Сеншо, 1977].
4. 丸木俊. 言いたいことがありすぎて. 東京: 筑摩書房, 1987年 [Маруки Тоси. Так много нужно сказать. Токио: Чикума Шобо, 1987].
5. 丸木俊. 幽霊:原爆の図世界巡礼. 東京: 朝日新聞社, 1972年 [Маруки Тоси. Призрак: мировое путешествие панелей «Хиросима». Токио: Асахи Симбун, 1972].
6. The Hiroshima murals: the art of Iri Maruki and Toshi Maruki / ed. by J. Junkerman, J.W. Dower. New York: Kodansha International, 1985. 128 p.
7. 米山リサ. 丸木位里と丸木俊―「核」を描くということ」.ひとびとの精神史 第2巻　朝鮮の戦争―1950年代. 岩波書店, 2015年 [Йонеяма Л. Маруки Ири и Маруки Тоси: идея «атомной» серии // История народных мыслей. Том 2: Корейская война 1950-х годов / ред. Т. Моррис-Судзуки. Токио: Иванами Шотен, 2015].
8. ヨシダヨシエ. 丸木位里.俊の時空―絵画としての「原爆の図. 東京: 青木書店,1996年 [Йошида Йоши. Пространство и время Ири и Тоси Маруки. Токио: Аоки Шотен, 1996. 193 с.]
9. Aaron B.L. To die not holding a gun but a paintbrush: Kazuki Yasuo and representations of war in postwar Japanese art. Irvine: University of California, 2020. 301 p.
10. Jesty J. Art and engagement in early postwar Japan. New York: Cornell University Press, 2018. 336 p.
11. Shigemi Inaga. Is art history globalizable? A critical commentary from a Far Eastern point of view // Is art history global? / ed. by in J. Elkins. New York: Routledge, 2007, pp. 249–279.
12. Sherif A. Art as activism: Tomiyama Taeko and the Marukis // Imagination without borders: feminist artist Tomiyama Taeko and social responsibility / ed. by L. Hein, R. Jennison. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan, 2010, pp. 29–50.
13. Okamura Y. The Hiroshima panels visualize violence: imagination over life // Journal for Peace and Nuclear Disarmament. 2019. Vol. 2, no. 2, pp. 518–534. https://doi.org/10.1080/25751654.2019.1698141.
14. 丸木位里, 赤松俊子. 原爆の図. 東京: 青木書店, 1952年 [Маруки Ири, Акамацу Тосико. Хиросима: серия панно. Токио: Аоки Шотен, 1952].
15. 丸木位里, 丸木俊. 原爆の図. 東京: 虹書房, 1959年 [Маруки Ири, Маруки Тоси. Хиросима: серия панно. Токио: Ниджи Шобо, 1959].
16. 丸木位里, 丸木俊. 原爆の図. 東京: 田園書房, 1967年 [Маруки Ири, Маруки Тоси. Хиросима: серия панно. Токио: Денен Шобо, 1967].
17. 丸木美術館. 原爆の図. 東松山(埼玉県), 1981年 [Галерея Маруки. Хиросима: серия панно. Хигасимацуяма: Галерея Маруки, 1981].
18. 丸木位里, 丸木俊. 原爆の図. 東京: 小峰書店, 2000年 [Маруки Ири, Маруки Тоси. Хиросима: серия панно. Токио: Комине Шотен, 2000. 220 с.].
19. Маруки Ири, Маруки Тосико. Хиросима. Серия панно лауреатов Международной премии мира японских художников Ири Маруки и Тосико Маруки : с авторскими комментариями / вступ. статья М. Котова. М.: Сов. художник, 1959. 24 с.
20. Dower J.W. War, peace, and beauty: the art of Iri Maruki and Toshi Maruki // Genbaku no zu [The Hiroshima Panels]. Tokyo: KomineShoten, 1990, pp. 133–156.

References

1. Maruki Iri. Ruru Henreki. Tokyo: Iwanami Shoten, 1988 [Maruki, I. (1988) *The Course of My Life.* Tokyo: Iwanami Shoten]. (In Japanese)
2. Maruki Toshi. Seisei-Ruten. Tokyo: Jitsugyo no Nihonsha, 1958 [Maruki, T. (1958) *Everything Changes.* Tokyo: Jitsugyo no Nihonsha]. (In Japanese)
3. Maruki Toshi. Onna ekaki no tanjo. Tokyo: Asahi Sensho, 1977 [Maruki, T. (1977) *The birth of a woman artist.* Tokyo: Asahi Sensho]. (In Japanese)
4. Maruki Toshi. Iitai koto ga arisugite. Tokyo: Chikuma Shobo, 1987 [Maruki, T. (1987) *Having too many things I want to say.* Tokyo: Chikuma Shobo]. (In Japanese)
5. Maruki Toshi. Yurei: Genbaku No Zu Sekai Junrei. Tokyo: Asahi Shimbun, 1972 [Maruki, T. (1972) *The Ghost: a world pilgrimage of the Hiroshima Panels*. Tokyo: Asahi Shimbun]. (In Japanese)
6. Junkerman, J. and Dower, J.W. (eds.) (1985) *The Hiroshima murals: the art of Iri Maruki and Toshi Maruki*. New York: Kodansha International.
7. Yoneyama Lisa. Maruki Iri to Maruki Toshi —`kaku' o kaku to iu koto. Hitobito No Seishinshi 2: Chosen no Senso – 1950 Nendai. Tokyo: Iwanami Shoten, 2015 [Yoneyama, L. (2015) 'Iri Maruki and Toshi Maruki: drawing 'nuclear', in Morris-Suzuki, T. (ed.) *A History of People's Thoughts*, Vol.2: The Korean War in the 1950s. Tokyo: Iwanami Shoten]. (In Japanese)
8. Yoshida Yoshie. Maruki Iri Toshi No Jikuu. Tokyo: Aoki Shoten, 1996 [Yoshida, Y. (1996). *The time and space of Iri and Toshi Maruki.* Tokyo: Aoki Shoten]. (In Japanese)
9. Aaron, B.L. (2020) *To die not holding a gun but a paintbrush: Kazuki Yasuo and representations of war in postwar Japanese art.* Irvine: University of California.
10. Jesty, J. (2018) *Art and engagement in early postwar Japan.* New York: Cornell University Press.
11. Shigemi, I. (2007) 'Is art history globalizable? A critical commentary from a Far Eastern point of view', in Elkins, J. (ed.) *Is art history global?* New York: Routledge, pp. 249–279.
12. Sherif, A. (2010) 'Art as activism: Tomiyama Taeko and the Marukis', in Hein, L. and Jennison, R. (eds.) *Imagination without borders: feminist artist Tomiyama Taeko and social responsibility.* Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan, pp. 29–50.
13. Okamura, Y. (2019) 'The Hiroshima panels visualize violence: imagination over life', *Journal for Peace and Nuclear Disarmament,* 2(2), pp. 518–534. doi:10.1080/25751654.2019.1698141.
14. Maruki, I. and Akamatsu, T. (1952). Genbaku no zu *[The Hiroshima Panels]*. Tokyo: Aoki Shoten. (In Japanese)
15. Maruki, I. and Maruki, T. (1959). Genbaku no zu *[The Hiroshima panels]*. Tokyo: Niji Shobo. (In Japanese)
16. Maruki, I. and Maruki, T. (1967). Genbaku no zu *[The Hiroshima panels: collection of pictures with some explanatory words]*. Tokyo: Den-en-Shobo. (In Japanese)
17. Maruki, I. (1981) Genbaku no zu *[The Hiroshima Panels]*. Higashi-matsuyama: Maruki Gallery for the Hiroshima Panels. (In Japanese)
18. Iri Maruki, Toshi Maruki. Genbaku no zu. Tokyo: Komine Shoten, 2000 [Maruki, I. and Maruki, T. (2000) The Hiroshima panels. Tokyo: Komine Shoten]. (In Japanese)
19. Maruki, I. and Maruki, T. (1959) *Hiroshima. A series of panels by the winners of the International Peace Prize, Japanese artists Maruki Iri and Maruki Toshiko.* Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
20. Dower, J.W. (1990) 'War, peace, and beauty: the art of Iri Maruki and Toshi Maruki', in Maruki, I. and Maruki, T. (eds.) Genbaku No Zu *[The Hiroshima Panels]*. Tokyo: KomineShoten, pp. 133–156.

Информация об авторе

Левданская Наталья Андреевна, кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе, Приморская государственная картинная галерея, Владивосток, Российская Федерация. Член Союза художников России, lna293@mail.ru.

Information about the author

Natalia Andreevna Levdanskaya, Cand. Sc. (Art History), Deputy Director for Research, Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation. Member of the Union of Artists of Russia, lna293@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 02.02.2023; одобрена после рецензирования 15.02.2023; принята к публикации 20.02.2023.
The article was received by the editorial board on 02 February 2023; approved after reviewing on 15 February 2023; accepted for publication on 20 February 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 238–253. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (1), pp. 238–253. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 76:7.036/.037
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.01.018

Образы советского быта в постоянной экспозиции графики в Государственном художественном музее Алтайского края

Сидорова Оксана Владимировна [a]

[a] *Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация*
[a] *semyasidorov@yandex.ru*

Аннотация. Статья представляет результаты исследовательской работы в целях составления постоянной экспозиции для нового здания Государственного художественного музея Алтайского края. Основное внимание здесь уделено коллекции графических произведений советского периода, в частности работам, отражающим быт этого времени, которые объединяются по тематическому принципу. В основу разработки экспозиционной концепции и выбора материала положены научные труды, посвященные теоретическим проблемам истории и культуры повседневности, отдельным вопросам советского быта (организации труда и досуга, системе общественного питания, промышленному дизайну и моде и др.). В результате формально-образного поиска определен круг экспонатов, передающий дух эпохи, демонстрирующий связь между личностью и обществом. В статье дано описание избранных графических произведений — рисунков, офортов, литографий — Л.В. Сойфертиса, И.И. Большаковой, В.В. Каменского и Г.А. Травникова из фондов Государственного художественного музея Алтайского края.
Ключевые слова: графика, рисунок, офорт, литография, искусство советского периода, тема быта, советский быт, культура повседневности, Государственный художественный музей Алтайского края, Л.В. Сойфертис, И.И. Большакова, В.В. Каменский, Г.А. Травников

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: Сидорова О.В. Образы советского быта в постоянной экспозиции графики в Государственном художественном музее Алтайского края // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 1 (28). С. 238–253. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.01.018. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/976.

© Сидорова О.В., 2023

Original article

Images of Soviet life in the permanent exhibition of graphics in the State Art Museum of Altai Krai

Oksana V. Sidorova [a]

[a] *State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation*
[a] *semyasidorov@yandex.ru*

Abstract. The article presents the results of research work in order to form a permanent exhibition for the new building of the State Art Museum of Altai Krai. The main attention is paid to the collection of graphic works of the Soviet period. In particular, these are works that reflect the life of this period, which are combined according to the thematic principle. The development of the exposition concept and the choice of material are based on scientific works devoted to theoretical problems of the history and culture of everyday life, certain issues of Soviet life (organization of work and leisure, public catering system and services, industrial design and fashion, etc.). As a result of a formal-figurative search, a range of exhibits was identified that conveys the spirit of the era, demonstrating the connection between the individual and society. The article describes selected graphic works (drawings, etchings, lithographs) by L.V. Soyfertis, I.I. Bolshakova, V.V. Kamensky and G.A. Travnikov from the funds of the State Art Museum of Altai Krai.

Keywords: graphics, drawing, etching, lithography, the theme of everyday life, Soviet art, Soviet mode of life, the culture of everyday life, the State Art Museum of Altai Krai, Leonid Soyfertis, Irina Bolshakova, Vasily Kamensky, German Travnikov

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: Sidorova, O.V. (2023) 'Images of Soviet life in the permanent exhibition of graphics in the State Art Museum of Altai Krai', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 238–253. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.01.018. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/976. (In Russ.)

Введение

В отечественных гуманитарных исследованиях конца 1990–2020-х годов, равно как и на уровне общественного сознания, отмечается интерес к историческим событиям и быту СССР. В российских городах создаются музеи СССР и советского быта, в Интернете — сайты и тематические экспозиции. А.Л. Усанова отмечает: «Телевидение предлагает циклы публицистических передач о советском образе жизни, бытовых и культурных традициях. Предметы советского быта: мебель, утварь, плакатная графика, советская символика — используются в оформлении современных тематически стилизованных интерьеров» [1, с. 85].

Тема настоящего исследования также касается круга актуальных проблем и связана с текущей работой над постоянными экспозициями графики советского периода в строящемся здании Государственного художественного музея Алтайского края. Обыденная жизнь гражданина Страны Советов, его бытовая[1] культура стали одним из концептуально-тематических ракурсов осмысления будущей экспозиции.

В рамках исследования привлекались труды, посвященные как теоретическим проблемам истории и культуры повседневности, так и отдельным вопросам советского быта [2; 3; 4; 5; 6]. Так, монография культуролога В.Д. Лелеко «Пространство повседневности в европейской культуре» [2] содержит «очерк становления проблематики повседневности в гуманитарных науках, оригинальную концепцию повседневности, положенную в основу исследования вопроса в европейской культуре, раскрывает культурные смыслы основных зон повседневного пространства» [3, с. 51]. В.А. Луков и В.А. Лапшин обращались к вопросам повседневности в социологическом аспекте. Рассмотрев концептуальные вопросы формирования человеческого потенциала, они сделали вывод, что развитие оного основывается на достижении некоторого уровня жизненных качеств, которые достаточны для того, чтобы человек и его окружение не испытывали чувства дискомфорта [5]. Непосредственный интерес в контексте темы представляла монография И.Б. Орлова «Советская повседневность: исторический и социологический аспекты становления», автор которой исследовал понятие повседневности в качестве объекта научного знания, проанализировал историю повседневности в отечественной историографии, рассмотрел основные аспекты культуры советской повседневности [6]. Актуальны в рамках заявленной темы исследования Н.Б. Лебиной, занимавшейся изучением подобных вопросов. В частности, в книге «Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю», анализируя советский быт, регулировавшийся Госпланом, автор говорит о том, что вещи в СССР имели два бытия: одно частное — это то, как человек с ними обходится, другое общественное — то, как они вписываются в культуру, что они говорят про советскую политику, общественную жизнь. Н.Б. Лебина пишет, что поведенческие стереотипы личности в значительной мере формируются под влиянием быта, и в то же время «особенности и формы обыденной жизни человека являются выражением присущих ему социально-культурных представлений» [7]. Также при подготовке публикации был привлечен «Энциклопедический словарь истории советской повседневной жизни» Л.В. Беловинского, содержащий материал по реалиям бытовой и общественной жизни советского времени[2].

Экспозиция советской графики в Государственном художественном музее Алтайского края (далее — ГХМАК) призвана познакомить с историей страны, историей искусства, в том числе сквозь призму жизни рядового советского человека. Этот тематический срез в концептуальном прочтении постоянной экспозиции отечественного искусства, в числе прочих, отражают произведения таких художников, как Леонид Сойфертис, Василий Каменский, Ирина Большакова, Герман Травников.

Тема советского быта в произведениях Леонида Сойфертиса (1911–1996)

Леонид (Вениамин) Владимирович Сойфертис — один из тех мастеров, чье имя, безусловно, знакомо даже несведущим в искусстве, поскольку художник постоянно сотрудничал с журналом «Крокодил». Именно для сатирического журнала в свое время был создан рисунок «На эстраде» (1975, рис. 1), который поступил в собрание ГХМАК в 2021 году.

Зрителям старшего поколения в этой работе всё понятно без пояснений. Этот графический лист существует в контексте времени и отражает жизнь в СССР середины 1970-х годов. Именно в это время мода на длинные волосы, возникшая в 1960-х как подражание образам солистов группы «The Beatles», приобрела официальный характер: длинные мужские прически можно было встретить у известных артистов и дикторов телевидения[3]. Ранее, в 1960-е годы, это подвергалось порицанию общественности, и длинные прически не раз высмеивались и на страницах сатирического журнала «Крокодил» (см., например, рисунки А. Грунина «Ножницы потерял…», «Крокодил», 1968, № 14; А. Баженова «Ты знаешь, я чуть под машинку не попал», «Крокодил», 1969, № 12; Г. Валька «Знаки различия», «Крокодил», 1969, № 26; Г. Иорша «Повзрослел…», «Крокодил», 1970, № 20).

К слову, в журнале «Крокодил» работа «На эстраде» имела иную подпись: «Тянут жилы». Характер персонажей здесь пойман на кончик кисти: всерьез и в то же время в шутку. Их жесты выразительны и красноречивы. Артисты так упоенно живут на сцене, что, кажется, малейшее движение — и они или упадут, или воспарят. Художник запечатлел виденное многими в собственном эмоциональном ключе.

Простая, эскизная и вместе с тем, безусловно, законченная композиция. Изобразительные

[1] Быт — уклад повседневной жизни, внепроизводственная сфера, включающая как удовлетворение материальных потребностей людей, так и освоение духовных благ, культуры, общение, отдых, развлечения (Большая советская энциклопедия : В 30 т. Брасос-Веш / глав. ред. А.М. Прохоров. М.: Советская энциклопедия, 1971. 500 с.).

[2] Беловинский Л.В. Энциклопедический словарь истории советской повседневной жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 775 с.

[3] Карасюк Д. Молодежные прически: парикмахерская как место борьбы за умы // Дилетант. 28.01.2021. URL: https://diletant.media/articles/45303053/ (дата обращения 19.12.2022).

1. **Л.В. Сойфертис.**
На эстраде.
1975.
Бумага, акварель, мелки.
46,2 x 64.
Государственный
художественный музей
Алтайского края

объемы лишены чрезмерно массивной материальности. Тонкая, гармоничная линия. Скупость, лаконичность средств выразительности и много воздуха. Фигуры артистов легки, полупрозрачны. Линия акцентирует важные для повествования детали, строит своего рода темп восприятия рисунка.

Леонид Сойфертис — удивительный рассказчик, буквально несколькими линиями он умел «написать двухтомник», причем в голове у зрителя. Его искусство всегда больше выражает, чем изображает, давая понять, как много занимательного в обыкновенных человеческих действиях: в том, как люди едят, пьют, загорают… Лист из серии «На пляже» (1979, рис. 2) повествует о том, как советские люди отдыхали после работы. Право на отдых в СССР было прописано в Конституции. Все советские граждане совершенно точно знали, что отечественные курорты — лучшие в мире. В воскресный день и вечером после работы летом наши соотечественники, вне зависимости от социального статуса и ранга, спешили на пляж, если таковой имелся. Герои листа «На пляже» Л. Сойфертиса настолько непосредственно и вместе с тем комично воплощены, что трудно удержаться от улыбки, глядя на мужчину, который надел белую рубашку, повязывает галстук, а сам еще стоит в трусах.

Летописец эпохи, Леонид Сойфертис всегда смотрел на нее через человека: ему был очень интересен современник в обыденной жизни. Персонажи художника живут во времени, но, глядя на них, мы часто узнаем себя: модифицируются одежда, нормы бытия, но сам человек, его сущность мало меняются. Рисунок «В столовой» (1982, рис. 3) очень точно определяет формат приема пищи «на бегу»: не раздеваясь, не разговаривая, не снимая блюд с казенного подноса. Когда все вместе за обеденным столом и в то же время — врозь. Сойфертис находит точность жеста, верность пластики фигур героев, сохраняя такую легкость образного повествования, что, кажется, рисунок выполнен экспромтом.

Первые общественные столовые появились в СССР еще в 1920-х годах — тогда они создавались по типу армейских кухонь. Позже были организованы специальные фабрики-кухни, куда советские граждане приходили не только есть, но и культурно провести время. Еда готовилась

2. **Л.В. Сойфертис.**
На пляже.
1979.
Бумага, мелки, акварель.
48,2 x 56,4.
Государственный
художественный музей
Алтайского края

3. **Л.В. Сойфертис.**
В столовой.
1982.
Бумага, акварель.
50,4 x 62.
Государственный
художественный музей
Алтайского края

здесь за считаные минуты, а у трудовой советской женщины появилось до двух часов свободного времени. Государство старалось освободить граждан Страны Советов от приготовления пищи на дому и вкусно, сытно и недорого накормить из общественных котлов.

Граненый стакан, изображенный на подносе героини рисунка Сойфертиса,— универсальная тара для «столовских» напитков. Этот неотъемлемый атрибут советского быта впервые был изготовлен в 1943 году на стекольном заводе в городе Гусь-Хрустальном. Советский стакан разработан под промышленные посудомоечные машины, которые планировали устанавливать в столовых. Чтобы повысить крепость, это стеклянное изделие варили при очень высокой температуре, дважды обжигали и гранили: в Советском Союзе выпускались стаканы с 10, 12, 14, 16, 17, 18 и 20 гранями.

Меню в столовых было под стать посуде — незамысловатым: каша, суп, картофельное пюре, котлета, жареная рыба. На десерт — кисель или компот из сухофруктов. Повара экспериментов не ставили. Все рецепты утверждались государством: пища советского человека должна была быть полезной. Качество и количество продуктов контролировалось ОБХСС — отделом по борьбе с хищениями социалистической собственности.

Вопрос общепита оставался насущным на протяжении всей истории СССР. Так, проект Программы Коммунистической партии Советского Союза (КПСС) на 1960–1970-е годы предусматривал улучшение обслуживания потребителей и качества продукции столовых с тем, «чтобы обеды в столовых были вкусными и питательными и обходились бы семье дешевле, чем при домашнем приготовлении пищи. Снижение цен на продукцию общественного питания должно было опережать снижение цен на продовольствие в торговой сети. Благодаря всему этому общественное питание в течение 10–15 лет должно было занять преобладающее место по сравнению с питанием в домашних условиях» [8, с. 131]. Этого не произошло, люди в основной своей массе продолжали питаться дома, но, вместе с тем, определенная ностальгия по советским столовым в обществе сегодня существует, недаром в последние годы появляется всё больше кафе и ресторанов в «советском стиле».

Тема советского быта в литографиях Ирины Большаковой (1936–2011)

Важнейшая тема в экспозиции графики светского искусства — детство. Считалось, что в СССР есть один привилегированный класс — дети. Советское государство взяло на себя заботу об охране и постоянном улучшении здоровья детей. Повсеместно строились санатории, детские оздоровительные лагеря. Летнему отдыху в главном пионерском лагере Советского Союза посвящена работа московского художника-графика Ирины Ивановны Большаковой «Субботник» из серии «Артек» (рис. 4). Полоса Южного берега Крыма была настоящей «детской республикой». Во всесоюзном санаторном пионерском лагере ребята учились плавать, грести, фотографировать, кататься на велосипеде, изучали азбуку Морзе, составляли гербарий и даже делали модель аэроплана… Смены в «Артеке» были круглогодичными и зачастую тематическими. Например, на «Слет юных техников» в главный пионерлагерь страны направляли лучших воспитанников Домов пионеров и Станций юных техников.

Воспитание ребенка в советском пионерлагере было разносторонним: традиционно проводились трудовые десанты и субботники. В литографии Ирины Большаковой ребята сообща моют окно, и та часть оконного стекла, что ими уже отмыта, являет взору зрителей причудливый узор ветвей деревьев.

Еще одна работа «В поход» из серии «Артек» (рис. 5) рисует продолжение картины счастливого пионерского детства: брезентовую палатку, костер, рассказы пионервожатого и песни под гитару.

Летний отдых на природе в СССР был предусмотрен и для малышей. В советское время при большинстве детских садов существовали «летние дачи» за городом, на природе. Такие дачи, одна из которых запечатлена И. Большаковой («Летом», из серии «В детском саду», 1966, рис. 6), были своего рода альтернативой пионерских лагерей для самых маленьких советских граждан.

Работы Ирины Ивановны рождают ностальгию подобно старым черно-белым фото из семейного альбома. Глядя на хромолитографию «Вечером» (1971, рис. 7), невольно любуешься певучими линиями женского тела, замираешь, умиротворенный дорогими сердцу воспоминаниями о вязанном мамиными руками крючком вкруговую половичке и ситцевой занавеске, впускавшей летний ветерок в раскрытое окошко. У листа «В обеденный перерыв» (1965, рис. 8) вспоминаешь волшебно-хрусткий вкус рогалика за пять копеек, который запивался кефиром из бутылки.

Искусство Ирины Большаковой неотделимо от игры. Художественный образ она всегда решает артистично. Ее рисунки, офорты, литографии исполнены теплоты и лукавства, мягкости и женского кокетства. Впрочем, и тематически творчество этого автора во многом посвящено Женщине, в душевных образах которой Ирина Ивановна стремится запечатлеть лучшие черты, присущие ее героиням.

В собрание Государственного художественного музея Алтайского края первые работы Ирины Большаковой поступили после первой

4. **И.И. Большакова. Субботник. Из серии «Артек».** Вторая половина XX века. Бумага, цветная литография. 56,5 x 48. Государственный художественный музей Алтайского края

персональной выставки автора, состоявшейся в Барнауле в 1978 году. Графика художницы и ее супруга, Николая Благоволина, экспонировалась в выставочном зале Союза художников.

В 2021 году основной фонд Художественного музея пополнился еще восемнадцатью работами Большаковой, которые были отобраны в составе уникальной коллекции графических произведений отечественного искусства середины и второй половины XX века — все они ранее принадлежали Международной конфедерации союза художников и поступили в собственность государства.

5. **И.И. Большакова.**
В поход.
Из серии «Артек».
Вторая половина XX века.
Бумага,
цветная литография.
72 x 47,3.
Государственный
художественный музей
Алтайского края

6. **И.И. Большакова.**
Летом.
Из серии
«В детском саду».
1966.
Бумага,
цветная литография.
61,5 x 78.
Государственный
художественный музей
Алтайского края

7. **И.И. Большакова.**
Вечером.
1971.
Бумага,
цветная литография.
46 x 52.
Государственный
художественный музей
Алтайского края

8. **И.И. Большакова. В обеденный перерыв.** 1965. Бумага, цветная литография. 56,5 x 75,5. Государственный художественный музей Алтайского края

Примечательно, что одна из литографий Ирины Большаковой «Семейный портрет» (1978, рис. 9) экспонировалась в Барнауле на персональной выставке художницы и ее супруга Н. Благоволина. В том же году она и была выполнена.

В «Семейном портрете» проявился живой декоративный дар Большаковой. Орнаментальный, нарядный портрет супружеской четы напоминает многочисленные фотопортреты в рамках, украшавшие стены советских домов и квартир взамен «семейных» тезоименных икон.

Семейные портреты — следование ментальной традиции русского человека, единство двух начал, сопричастность земному и небесному, два времени, две сущности. Он в большей степени отражает родство душ, а не по паспорту родство — Ирины и Николая Большаковых-Благоволиных, которых соединили узы брака, дом, творчество, поездки, выставки, общие — на двоих — каталоги… Вместе они прожили душа в душу несколько десятилетий, вместе познали радость рождения нового и вкус потерь. Большаковы-Благоволины в их шереметьевском «поместье-ските» нашли свой любимый уголок земли под боком у Москвы [9].

Николай Николаевич Благоволин — один из лучших графиков, граверов в СССР, всегда много, углубленно и изнурительно работал. И если бы не супруга, Ирина Большакова, в их доме поселилась бы тишина. А так приезжали гости, звучала гитара, жарились шашлыки, не смолкали звуки полуночных бесед. Но если И. Большакова раскрывалась в общении, работала в компании, то он, напротив, отгораживался от людей. Дом в поселке Шереметьево, выстроенный по проекту художника и воспетый им в десятках гравюр, стал главной темой творчества, музой, музеем, мастерской, живым существом. Деревянный особняк с двухъярусными окнами для света, с четырьмя печами для зимнего отопления. Комнаты были заполнены резной мебелью, книжными шкафами, туесками, самоварами, колоколами и колокольчиками, иконами, ковриками и половиками, картинами.

Супруги наслаждались бытием на своих дачных сотках, с годами всё больше напоминая старосветских помещиков. Чтили «преданья старины

9. **И.И. Большакова. Семейный портрет.** 1978. Бумага, цветная литография. 78 x 63. Государственный художественный музей Алтайского края

10. **И.И. Большакова. Прощальный вальс.** 1972. Бумага, цветная литография. 53,5 x 72. Государственный художественный музей Алтайского края

глубокой», одеваясь в духе русской старины. Недаром и в семейном портрете из собрания Государственного художественного музея Алтайского края хозяйка предстала зрителю в цветастом платье.

Чета изображена на фоне идиллической природы. Так, по замыслу Ирины Большаковой, умножается ощущение гармонии, царившей меж супругами. Пасторальность звучания образа усиливается овальным форматом портрета. Мир, изображенный окрест художников, буквально процветает.

Еще один тематический срез постоянной экспозиции графики — мода в СССР — звучит в литографии Ирины Большаковой «Прощальный вальс» (1972, рис. 10). Уложенные лаком волосы, коротенькие платья и брюки клеш, волнующие девичьи сердца морские бескозырки, колышущаяся гладь воды… Эта работа затрагивает тему советской моды в 1970-е годы — периода разнообразных рюшей, воланов и оборок. Одними из самых популярных, любимых и носимых в это время были брюки клеш, которые мы видим на одной из героинь. Войдя в моду в 1960-е, они тотально заполнили мировое пространство следующего десятилетия. В Советском Союзе брюки клеш носили абсолютно все: подростки, девушки и юноши, мужчины и женщины, даже дамы в возрасте, в отличие от более консервативных немолодых мужчин. Еще одна примета времени в работах И. Большаковой — мини-юбка. В начале 1970-х мини-юбки наконец-то пробились в СССР. Во всём мире их уже заменило макси, а в СССР бум коротких юбок только начался. Актуальна для середины 1970-х и цветочная расцветка девичьих платьев. Если в начале десятилетия модными оставались платья А-силуэта, геометрические рисунки и психоделические узоры, то к середине 1970-х их уже сильно потеснили юбки, платья и блузки в этническом стиле, с цветочным принтом.

11. **В.В. Каменский.**
Весна.
Новые моды.
1961.
Бумага, автолитография.
44 x 62.
Государственный
художественный музей
Алтайского края

Тема советского быта в произведениях Василия Каменского (1919–1976) и Германа Травникова (р. 1937)

Литография Василия Васильевича Каменского «Весна. Новые моды» (1961, рис. 11) продолжает тему того, что носили и где одевались наши мамы и бабушки. Примечательно, что в 1960–1970-е годы многие крупные города имели собственные дома моделей: «Модные показы и так называемые творческие отчеты для населения проводились даже в сельских Домах культуры. Так что посмотреть на модную одежду и узнать о том, чем занимаются модельеры-конструкторы, мог каждый советский труженик. Такие показы обязательно сопровождались комментариями искусствоведа, рассказывающего не только о демонстрируемых моделях и новых тенденциях моды, но и о том, что такое хороший вкус, как найти свой стиль, что можно сочетать в комплекте одежды и чего следует избегать»[4].

«Разрастались и издания местных домов моделей. В 1959 году Ленинградский дом моделей выпустил 14 альбомов моды тиражом 400 тысяч экземпляров, а в 1961 году вдвое увеличилось и количество изданий, и их тиражность[5]. Популярностью среди женщин стал пользоваться журнал “Силуэт”, который с 1958 года выпускал Таллинский дом моделей. Стал издавать альбомы и демонстрационный зал ГУМа. Сначала это были фотографии без текстовых комментариев, выходившие под названием “Модели сезона”. С 1963 года начали публиковаться проспекты каждой новой коллекции с зарисовками моделей и выкройками[6]. Эти издания были направлены на рекламирование новых направлений моды — удобства и рациональности — тех принципов, по которым конструировалась в то время массовая одежда во всём мире»,— пишет Н.Б. Лебина [10, с. 39].

Новые коллекции экспонировались в витринах магазинов и модных ателье. Работа Василия Каменского «Весна. Новые моды» — чудесная зарисовка из советской жизни 1960-х: витрина магазина дамской моды, у которой замерли две девушки,

[4] История советской моды. Часть пятая — 1960-е. Начало // Casual-info. URL: https://www.casual-info.ru/moda/wardrobe/168/48658/?SHOWALL_1=1 (дата обращения 19.12.2022).

[5] Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (ЦГА СПб). Ф. 2071. Оп. 8. Д. 716. Л. 18.

[6] Журавлёв С.В. Демонстрационный зал ГУМа в середине 1950–1970-х годов: особенности визуальной репрезентации советской моды на микроуровне // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / ред. Е.Р. Ярская-Смирнова, П.В. Романов. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. С. 163.

12. **Г.А. Травников. Шахматы.**
Вторая половина XX века.
Бумага, акварель.
79,7 x 64,9.
Государственный художественный музей Алтайского края

с интересом рассматривая одежду на манекенах.

Акварель Германа Алексеевича Травникова «Шахматы» (2-я пол. XX в., рис. 12), поступившая в 2021 году в основной фонд ГХМАК по приказу Минкультуры России из уникальной коллекции, ранее принадлежавшей Международной конфедерации союза художников,— также примета времени, исполненного романтических ожиданий, энтузиазма, примета нового мира, строящегося руками молодых. Шахматы были одной из самых любимых настольных игр советского гражданина. Играющих можно было встретить в парках, скверах, на набережных, на пляже — где угодно. Такую массовость игра приобрела именно в советское время. В 1924 году советское правительство выдвинуло лозунг «Шахматы в массы!», и «буквально в каждой школе, Доме культуры или Дворце пионеров открывались кружки. Но на этом любительском этапе развитие игры не останавливалось: шахматы считались настоящей наукой, а в СССР была разработана система шахматного образования. В ее рамках издавалась специальная литература, открывались секции и даже факультеты при университетах. Одной из самых известных была заочная школа первого чемпиона из СССР Михаила Ботвинника, которая выпустила не одного гроссмейстера, в том числе тех, что затем выигрывали чемпионаты мира. <…> Наибольший подъем увлечения шахматами среди советских граждан пришелся на 1950–1960-е годы: тогда доску с фигурками можно было увидеть в каждом доме»[7]. Шахматные турниры устраивались повсеместно. Так, художники старшего поколения вспоминают, что они регулярно проводились в Алтайском отделении Союза художников России. К сожалению, вместе с развалом нашего большого государства шахматы как повсеместное увлечение всё-таки ушли. Стране было уже не до этого.

Заключение

Подводя итоги сказанному, следует отметить, что заявленная тема в экспозиции графики из собрания музея — обширна и многослойна: бытовой жанр показывал связь между личностью и обществом, связывал исторические события с конкретным человеком. В произведениях художников-графиков советского периода показаны разнообразные стороны жизни советских людей, в силу чего эта тема может быть рассмотрена и подана в различных аспектах и, вне всякого сомнения, поможет современному музейному зрителю погрузиться в жизнь соотечественника, жившего в Советском Союзе, эпоха которого вызывает сегодня столько споров и противоречий.

Список источников

1. Усанова А.Л. Формирование художественно-бытовых традиций в интерьере советского городского жилища 1930–1950-х годов. Социокультурный опыт исследования // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2016. № 1–2. С. 84–94.
2. Лелеко В.Д. Пространство повседневности в европейской культуре. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств (СПбГУКИ), 2002. 320 с.
3. Розенберг Н.В. Феноменологический поворот в отечественном социально-гуманитарном знании: подходы к изучению повседневности // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2008. № 3 (7). С. 46–55.
4. Юсяев А.С. Модификация бытописательных традиций в произведениях П.Д. Боборыкина («Китай-город») и В.А. Гиляровского («Москва и москвичи») // XXI век: итоги прошлого и проблемы настоящего плюс. 2014. Т. 2. № 2 (18). С. 123–127.
5. Луков В.А., Лапшин В.А. Человеческий потенциал и повседневность // Знание. Понимание. Умение. 2010. № 3. С. 211–215.
6. Орлов И.Б. Советская повседневность: исторический и социологический аспекты становления. М.: Высшая школа экономики, 2010. 328 с.
7. Лебина Н.Б. Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 483 с.
8. Попов Д.А. Общественное питание: советская организация // Вестник Хабаровского государственного университета экономики и права. 2017. № 3. С. 123–135.
9. Шульгин А. Шереметьевский «затворник» // Юный художник. 2014. № 8. С. 20–22.
10. Лебина Н.Б. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР – оттепель. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 204 с.

[7] Всесоюзная гимнастика для ума: как СССР завоевал шахматную гегемонию в мире // Интернет-проект Novate.Ru. 07.11.2019. URL: https://novate.ru/blogs/071119/52329/ (дата обращения 19.12.2022).

References
1. Usanova, A.L. (2016) 'Formation of artistic and everyday traditions in the interior of the Soviet urban dwelling of the 1930–1950s. Sociocultural experience of research', *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGPA = Decorative arts and object-spatial environment. Bulletin of Stroganov Academy,* (1–2), pp. 84–94. (In Russ.)
2. Leleko, V.D. (2002) *The space of everyday life in European culture.* Saint Petersburg: Saint Petersburg State University of Culture and Arts. (In Russ.)
3. Rozenberg, N.V. (2008) 'Phenomenological turn in domestic social and humanitarian knowledge: approaches to the study of everyday life', *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Povolzhskiy region. Gumanitarnyye nauki = News of Higher Educational Institutions. Volga Region. Humanitarian Sciences,* (3), pp. 46–55. (In Russ.)
4. Yusyaev, A.S. (2014) 'Modification of everyday writing traditions in the works of P.D. Boborykin (Kitai-gorod) and V.A. Gilyarovsky (Moscow and Muscovites)', *XXI vek: itogi proshlogo i problemy nastojashhego pljus = 21st century: the results of the past and the problems of the present plus,* 2(2), pp. 123–127. (In Russ.)
5. Lukov, V.A. and Lapshin, V.A. (2010) 'Human potential and everyday life', *Znaniye. Ponimaniye. Umeniye = Knowledge. Understanding. Skill,* (3), pp. 211–215. (In Russ.)
6. Orlov, I.B. (2010) *Soviet everyday life: historical and sociological aspects of formation.* Moscow: Higher School of Economics. (In Russ.)
7. Lebina, N.B. (2015) *Soviet everyday life: norms and anomalies. From war communism to grand style.* Moscow: New Literary Review. (In Russ.)
8. Popov, D.A. (2017) 'Public catering: Soviet organization', *Vestnik Khabarovskogo gosudarstvennogo universiteta ekonomiki i prava = Bulletin of the Khabarovsk State University of Economics and Law,* (3), pp. 123–135. (In Russ.)
9. Shulgin, A. (2014) 'Sheremetyevsky recluse', *Yunyy khudozhnik = Young artist,* (8), pp. 20–22. (In Russ.)
10. Lebina, N.B. (2017) *Man and woman: body, fashion, culture.* Moscow: New Literary Review. (In Russ.)

Информация об авторе
Сидорова Оксана Владимировна, кандидат исторических наук, главный научный сотрудник, Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация, semyasidorov@yandex.ru.

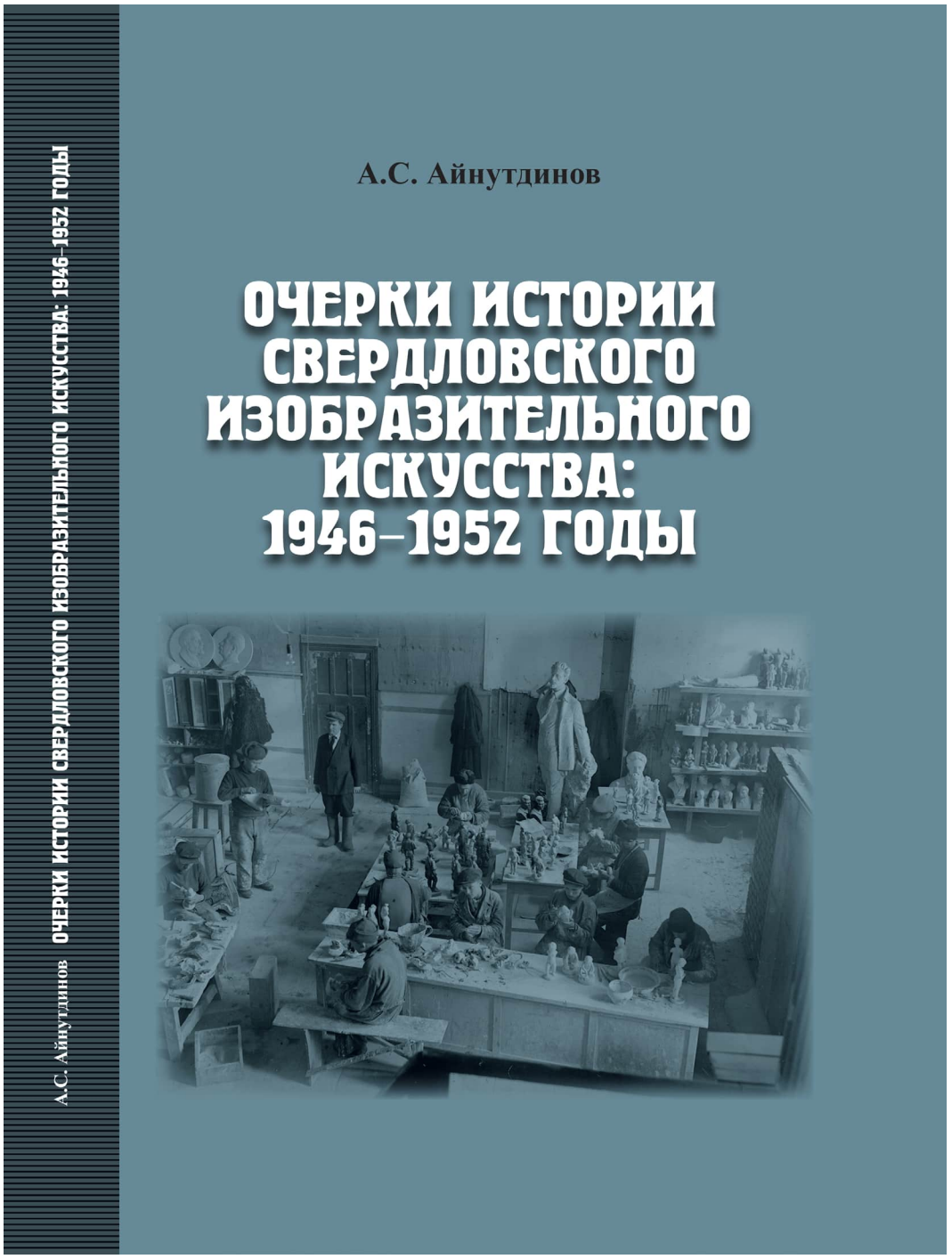
Information about the author
Oksana Vladimirovna Sidorova, Cand. Sc. (History), Chief Researcher, State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation, semyasidorov@yandex.ru.

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

Статья поступила в редакцию 18.12.2022; одобрена после рецензирования 10.03.2023; принята к публикации 14.03.2023.
The article was received by the editorial board on 18 December 2022; approved after reviewing on 10 March 2023; accepted for publication on 14 March 2023.

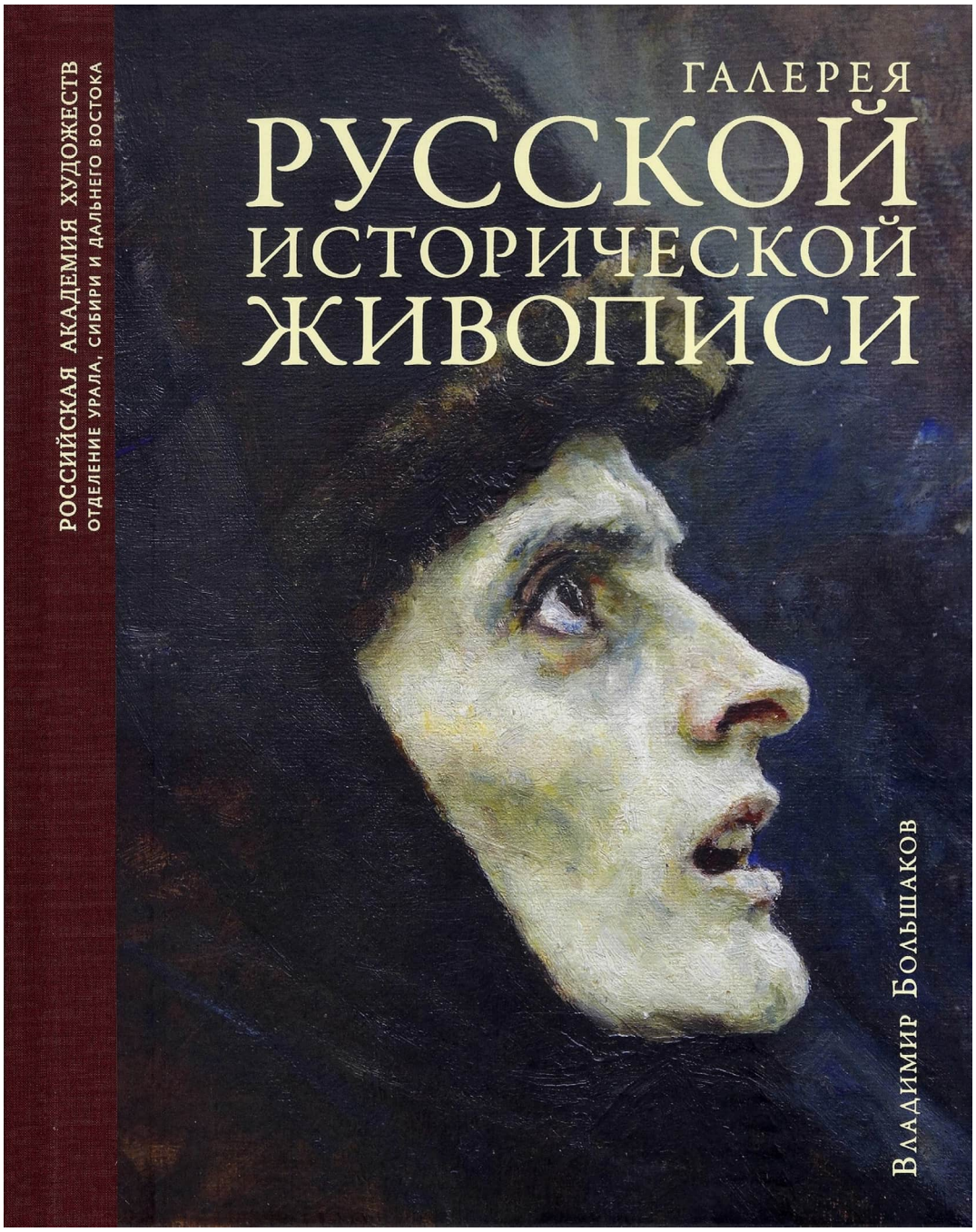
Айнутдинов А.С. Очерки истории свердловского изобразительного искусства: 1946–1952 годы. Екатеринбург: Уральский рабочий, 2022. 132 с.: ил.

ISBN 978–5–85383–910–6



В наши дни до сих пор не утихают споры о том, каким было изобразительное искусство в послевоенную сталинскую эпоху. Книга историка искусства Антона Айнутдинова впервые дает читателю системное исследование свердловского изобразительного искусства в 1946–1952 годы в контексте происходивших в культурной жизни страны процессов. Что превалировало тогда: транслирование идеологических догм или свободная воля творцов? Какие события происходили в Свердловском отделении Союза советских художников? Когда и где мастера искусства демонстрировали свои произведения? Какие московские и ленинградские мотивы повлияли на творчество уральских живописцев и скульпторов? Эта книга содержит ответы не только на эти вопросы, но и предлагает осмысление уникальных исторических документов, проливающих свет на художественную жизнь послевоенного семилетья.

В монографии подробно исследовано изобразительное искусство Свердловска после завершения Великой Отечественной войны. Поздняя сталинская эпоха характеризуется разнонаправленными историческими и культурными процессами, повлиявшими как на индивидуальных мастеров, так и на творческие организации, среди которых было Свердловское отделение Оргкомитета Союза советских художников. В настоящей работе впервые вводятся в научный оборот многочисленные сведения из архивных источников, касающиеся деятельности живописцев, графиков, скульпторов, архитекторов Свердловска, трудившихся в 1946–1952 годы. Книга представляет интерес для искусствоведов и историков, студентов и аспирантов творческих вузов.



Большаков В.И. Галерея русской исторической живописи / Владимир Большаков; Российская академия художеств, Отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока. Тобольск: Возрождение Тобольска, 2021. 543 с.: ил. (Серия «Сибирский художественный музей»; кн. 12).

ISBN 978–5–98178–133–9

В работе автор ставит задачу осмысления судеб русской цивилизации через анализ не только исторических фактов, но и живописных произведений русских художников. Эта книга — размышление о том, какое влияние оказывала русская историческая живопись на гражданское самосознание в имперский период русской государственности. За всю историю развития русской живописи было создано немало произведений на исторические темы, обладающих несомненными художественными достоинствами, однако только картины Василия Сурикова, по мнению автора, вдохнули жизненную правду в историческую живопись, дав простор творческому исканию подлинной исторической правды и новых живописных приемов реалистического искусства.

Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. xx–xx. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (1), pp. xx–xx. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Обзор
УДК 75.044

Книга как музей, или Жизненная правда русской исторической живописи

Ефимовская Валентина Валентиновна [a]

[a] *Издательский дом «Родная Ладога», Санкт-Петербург, Российская Федерация*
[a] *v921311@gmail.com*

Аннотация. Обзор посвящен историко-художественному изданию общественного благотворительного фонда «Возрождение Тобольска» — книге В.И. Большакова «Галерея русской исторической живописи». Эта книга рассматривается как малая энциклопедия отечественной истории, представленной произведениями русских художников, а также как искусствоведческий труд, в котором также показаны биографии, особенности творчества и мировоззрения многих известных русских живописцев, наиболее полно осмыслено творчество В.И. Сурикова. Издание представлено и как произведение современного оформительского искусства.

Ключевые слова: русское искусство, русская историческая живопись, В.И. Суриков, В.И. Большаков, И.Е. Лукьянов, А.Г. Елфимов, Сибирский исторический музей, Императорская Академия художеств Санкт-Петербурга, Московское училище живописи, ваяния и зодчества, фонд «Возрождение Тобольска»

Review

The book as a museum, or the vital truth of Russian historical painting

Valentina V. Efimovskaya [a]

[a] *Rodnaya Ladoga Publishing House, Saint Petersburg, Russian Federation*
[a] *v921311@gmail.com*

Abstract. The article reviews the book by V.I. Bolshakov “Gallery of Russian historical painting”, historical and artistic publication of the Public Charitable Foundation “Revival of Tobolsk”. This book is regarded as a small encyclopedia of national history, represented by the works of Russian artists, as well as an art history publication, which also shows the biographies, features of creativity and world-view of many famous Russian painters. Creativity of Vasily Surikov is most fully comprehended here. The edition is also presented as a work of contemporary design art.

Keywords: Russian art, Russian historical painting, Vasily Surikov, Vladimir Bolshakov, Ivan Lukyanov, Arkady Elfimov, Siberian Historical Museum, Saint Petersburg Academy of Arts, Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, Tobolsk Revival Foundation

© Ефимовская В.В., 2023

Издание общественного благотворительного фонда «Возрождение Тобольска», возглавляемого А.Г. Елфимовым, книга «Галерея русской исторической живописи»[1], труд энциклопедического масштаба, заставляет взглянуть на искусство и историю России в системе духовно-пространственных координат, значимых и для нашего времени.

Создатели книги «Галерея русской исторической живописи» решают сложную задачу — не только рассмотреть периоды развития русского живописного искусства, показать творческие достижения и судьбы художников, но и раскрыть значение русской культуры прошлых веков как явления, обладающего непреходящей ценностью. Книга настраивает зрителя-читателя на глубокое видение. Как говорил известный педагог прошлого, учитель В.И. Сурикова П.П. Чистяков, смотреть и видеть — это разные вещи. Смысловым контрапунктом «история России — русское искусство» создается целостная реалистическая картина бытия нашего Отечества на протяжении веков.

Задуманное и выпущенное в Сибири, объединившее в творческую команду профессионалов из разных городов России, это красивое, тяжеловесное издание большей частью посвящено выдающемуся сибиряку Василию Ивановичу Сурикову, который этапами своей творческой судьбы связал разные края России. Он родился в Сибири, учился в Санкт-Петербурге, работал и достиг вершин своего творчества в Москве. В картинах В.И. Сурикова реализм проявлен во всей созидательной силе и подлинной правде. Для того чтобы читатель в полной мере смог осознать и оценить достижения выдающегося художника, создатели книги делают ее поистине галереей, что достигается за счет обширного, углубленного размышления о реалистической живописи в неразрывной связи ее с русской историей.

Не будучи сибиряком, автор текстов книги Владимир Ильич Большаков с любовью пишет о Сибири, ее величии и промыслительном значении для России. Он отмечает, что благодаря исследованиям русских ученых конца XIX – начала XX века прошлое этого обширного края предстает в наследии древних культур и цивилизаций, не известных европейским историкам. В этих открытиях особая роль принадлежит Томскому университету и его создателю В.М. Флоринскому, который утверждал, что если раскопки древней Помпеи явили миру еще одну яркую грань античной культуры, то раскопки курганов Южной Сибири перевернули бы наше представление об истории мировой культуры. Его гипотеза отчасти подтвердилась, когда несколько десятилетий назад на Южном Урале был обнаружен древнеарийский город Аркаим, важное звено в истории малоизвестных древних цивилизаций.

Сложна композиция книги, как сложна и парадоксальна история самой Сибири, где строились новые города и в это же время в глухих местах по законам древнего благочестия жили старообрядцы, где гудела казацкая вольница и звенели кандалы каторжников, где проходили пути первопроходцев и проводились археологические раскопки.

Замысел и художественное оформление книги

Рассматривая произведение искусства, человек мысленно и зрительно входит с ним в контакт, погружает впечатление от картины в свое «настоящее», «включается» в историю. Он не искажает, не осовременивает, но начинает ее понимать как актуальную действительность, т.е. история становится неотъемлемой частью его личности. Размышлять о смысле жизни, о мировой значимости России, о фактах ее истории, отмеченной многими повторяющимися смутными временами, заставляет книга «Галерея русской исторической живописи», являющаяся и просветительским, и художественным изданием высокого содержательного и художественно-полиграфического уровня.

Выпущенный уже 12-й том серии «Сибирский художественный музей» свидетельствует о насущной необходимости этого нового уникального издательского проекта общественного благотворительного фонда «Возрождение Тобольска» в современной жизни. По словам руководителя фонда Аркадия Елфимова, идея создания за Уралом общесибирского художественного музея существовала давно: «Сейчас мы пытаемся воплотить ее в серии книг, посвященных творчеству сибирских художников и скульпторов, и показать их вклад в культуру России. Это будет “Сибирский художественный музей”». В серию входят издания, рассказывающие о ялуторовском скульпторе Владимире Шарапове, о творчестве тобольского живописца Николая Боцмана, о художественных работах знаменитого путешественника Фёдора Конюхова, издан альбом работ заслуженного художника России графика Александра Бакулевского и многие другие. Уникальные книги фонда

[1] Большаков В.И. Галерея русской исторической живописи / Владимир Большаков; Российская академия художеств, Отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока. Тобольск: Возрождение Тобольска, 2021. 543 с. : ил. (Серия «Сибирский художественный музей». Том 12)

издаются небольшими тиражами и передаются в библиотеки и музеи Сибири. Так, наследуя меценатские традиции Российской империи, создается своеобразный общественный сибирский музей, рассказывающий об исторической и современной культуре региона. Музей, открытый для максимально широкой аудитории.

Художественное оформление издания о выдающихся русских живописцах стало сложной и интересной задачей, с которой известный художник, дизайнер, фотограф Иван Евгеньевич Лукьянов, много лет сотрудничающий с фондом «Возрождение Тобольска», справился в полной мере. Требовалось не только найти современное художественно-дизайнерское оформительское решение, но и отразить главные непреходящие смыслы текстового содержания. Как известно, внешний облик книги во многом предопределяет интерес к ней.

На первых разворотах издания мощным вступительным аккордом даны образы духовных святынь нашего Отечества — представлены репродукции титульных страниц старинных русских книг. Можно полюбоваться дивным собранием вневременной русской мудрости. Это древнейшее «Мстиславово Евангелие» (1117) и «Гуслицкая певческая книга» (конец XVII — начало XVIII века); «Андрониково Евангелие» (начало XV века) и «Апостол» (конец XVIII века), а также другие дошедшие до наших времен священные труды. В книге «Галерея русской исторической живописи» как свидетельства подлинной истории представлены также фотографии таких древних памятников и археологических находок, как золотые монеты, культовые и обиходные предметы скифов, знамена стрельцов, гравюры из «Дневника путешествия в Московию» немецкого дипломата Георга Корба, другие старинные изображения.

Сложно и символично цветовое решение в оформлении издания. Для обложки и начальных страниц художник выбирает яркие, густые цвета, доминирует сквозной киноварно-красный драматичного, как и сама русская история, звучания. Эта тональность поддерживается репродукциями укрупненных фрагментов картины В.И. Сурикова «Утро стрелецкой казни». Такие живописные цитаты заставляют зрителя присмотреться к частностям и понять важность каждой отдельной детали картины, человеческой личности в истории, каждой эпохи и минуты. Сложен совокупный символ — полыхающая большая церковная свеча в крепко сжатом со следами пыток кулаке стрельца в белой смертной рубахе. Мы не видим его лица, не можем по этому фрагменту определить возраст героя, его местонахождение. Но отчетливо понимаем — это образ непреклонного стояния за свои идеи русского человека, не жалеющего живота за правду жизни и за Правду Христову. Это образ силы духа.

При беглом просмотре более чем пятисотстраничного издания с семьюстами иллюстрациями сквозное художественно-оформительское решение кажется похожим на структуру многослойного современного сайта с заметной изобразительной сложностью, насыщенностью информацией. Но при внимательном прочтении выявляются исторические аналогии с самой глубинной русской историей, становятся понятными смысловые связи, целесообразность разновеликих форматов репродукций, стилевое разнообразие шрифтов. В художественном решении в полной мере проявляется замысел автора текста, заключающийся в обобщающем, широкоохватном и многогранном, в том числе и религиозном, взгляде на сложную (но не беспорядочную) русскую историю, которая имеет глубокую промыслительность, сакральную сущность, понятную только при рассмотрении ее в духовно-религиозных аспектах.

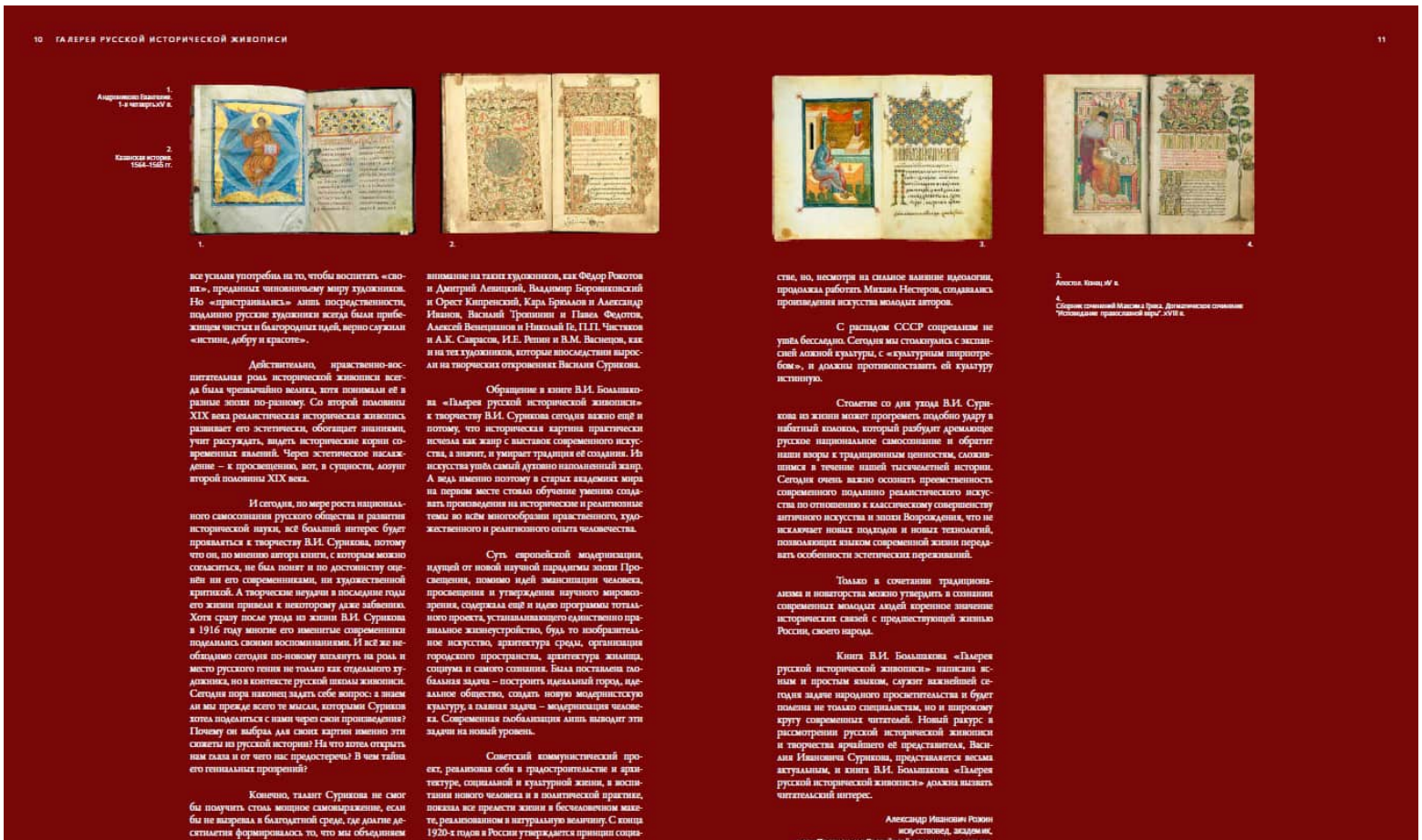
В подготовке макета художнику Ивану Лукьянову предстояло соотнести контрапунктные темы содержания книги — бытописательную и живописную, историческое знание и искусствознание, земное и небесное, пространство и время. Для отражения времени художник находит оригинальное решение: он использует приглушенный цвет бумаги, ассоциирующийся с вековой патиной. Символичен образ Нестора-летописца в начале книги. Репродукция известной мраморной скульптуры Марка Антокольского, размещенная на воздушно-сером, подразумевающем «дымку веков» фоне страницы, проявляет задачу создателей книги — обратить читателя в глубь времен, к истокам зарождения великого государства, в период, когда наши предки, несомненно, верили, что «Любящие Мя — люблю, и ищущие Мя обрящут благодать» (Притч. 8:17). Репродукции картин русских художников Иван Лукьянов размещает на глянцевой белой бумаге. Ряд иллюстраций занимает целые развороты.

Изысканные кроваво-красные орнаменты буквиц, красные плашки и рамки портретов — отсылка к росписям древних храмов. Подбор художником дополнительных изображений для иллюстрации исторического материала решает задачу максимального отражения идеи текста.

Сложную архитектонику издания Иван Лукьянов поясняет так: «Книга — произведение синтетическое. В ней всегда сочетаются для единой цели и сложно взаимодействуют плоды различных искусств. Важны не только словесная, конструктивная и изобразительная составляющие, но и достаточно самостоятельная знаковая (особое искусство шрифта и шрифтовой композиции)». Графический рисунок начертаний букв и знаков

1. **Авантитул и фронтиспис книги «Галерея русской исторической живописи».**
Фото: благотворительный фонд «Возрождение Тобольска»

2. **Разворот книги «Галерея русской исторической живописи».**
Фото: благотворительный фонд «Возрождение Тобольска»



3. **Разворот книги «Галерея русской исторической живописи».**
Фото:
благотворительный фонд
«Возрождение Тобольска»

книги незримыми нитями связан с текстом. Исторические отступления, посвященные разным векам русской истории, набраны стандартным, удобным для чтения шрифтом, украшены заглавными орнаментированными буквицами, похожими на буквы старославянской азбуки.

Специальная съемка картин и их фрагментов производилась в разных городах и музеях. Указатель произведений, состоящий из десятков российских и зарубежных собраний и размещенный в конце книги, свидетельствует об огромной подготовительной работе.

Обращает на себя внимание оригинальность художественного оформления перечня содержания книги. Символично расположение его строк в виде дуги рядом с репродукцией миниатюры Ангела с Евангелием — так называемого Ангела Рублёва, изображенного на круговом золотом фоне, напоминающем сияние небесной сферы. Это иллюстрация миниатюры святого иконописца Андрея Рублёва из Евангелия (ок. 1390), принадлежавшего Богдану Хитрово, основателю городов-крепостей Карсуна и Симбирска. Евангелие боярин получил в дар от царя Фёдора Алексеевича, старшего брата Петра I. Ангел, озаряющий путь духовным знанием, вписанный в круг, являет «сжатый до символа художественный образ совершенства трансцендентного мира» [1, с. 100]. Дугообразное содержание позволяет воспринимать это соседство как единую композицию, целостно-смысловую, внутренне связанную. А может, не так и труден будет этот путь, если его озаряет лучистым божественным светом Ангел с «Евангелием от Матфея» в руках?

Средоточие русской мысли и русского духа

В.И. Большаков начинает свое исследование с возникновения и развития славянских народов, показывает красоту и гармонию быта древних славян, доказательно раскрывает мифологичность сказания о призвании на Русь варягов как начале государственности. Автор подтверждает, что древние славяне имели собственную героическую историю, у наших предков было не «темное», но блистательное прошлое. Отрыв от него сомнительной норманнской теорией, когда в XVIII веке основоположниками исторической науки в России стали немцы, был выгоден недругам нашего государства для подавления национального самосознания и, как следствие,— угнетения способности народа к самозащите.

Путь в таежные края, к творческим истокам сибирских художников-самородков, к пониманию

4. **Разворот книги «Галерея русской исторической живописи».**
Фото:
благотворительный фонд «Возрождение Тобольска»

5. **Разворот книги «Галерея русской исторической живописи».**
Фото:
благотворительный фонд «Возрождение Тобольска»

ЖИВОПИСЬ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ 509

193. **Царь Иван Васильевич Грозный**
В.М. Васнецов. Холст, масло. 247 × 132. 1897 г.
Государственная Третьяковская галерея

Царь Иван Васильевич Грозный. Фрагмент
В.М. Васнецов

[8] Каталог первой выставки художников исторической живописи в Москве (с историческими справками А.В. Явдокой). М., 1985.
[10] Бенуа А.Н. Русская школа живописи.
[11] Там же.

В 1894 году художники образовали Общество художников исторической живописи. В состав его входили В.В. Беляев, К.Н. Горский, А.Л. Карелин, А.Н. Новоокольцев, Н.С. Матвеев, А.П. Рябушкин, Г.И. Семирадский, и программа его была довольно разнообразная. Предполагалось показывать картины, этюды, акварели, рисунки и скульптуру, «исполненные на темы: всеобщей истории, исторического жанра, священной и церковной истории и мифологические, а также виды исторических мест и памятников»[9]. Выставки призваны были привлечь широкий круг зрителей, а для того, чтобы решить вопрос неосведомлённости, сюжеты картин подробно описывались в сопроводительных материалах.

Однако надо признать, что в целом Общество тогда «не оказало, да и не могло оказать заметного влияния на развитие исторической живописи. А.П. Рябушкин, работы которого стали украшением первой выставки 1895 года, – явление исключительное.

В стороне от них и тем более от В. Васнецова остался лишь один художник, которому для выражения своих душевных сказок не приходилось прибегать к узким формам древнерусского искусства, но который является истинно гениальным поэтом, черпающим свое вдохновение отовсюду и сообщающим всему особое и яркое освещение, – это Врубель, который хотя и не создал никакой школы, так как искусство его было слишком своеобразно и сложно, но один Врубель как подлинный и прекрасный идеалист последнего периода русского искусства стоит целой школы»[10].

Михаил Врубель (1856–1910) мог бы считаться мистиком, пытавшимся открыть новое прочтение Евангелия, который подошёл к этому «с той же жгучей страстностью и с тем же тончайшим проникновением в тайны красоты, которыми отличается творчество Иванова»[11]. Однако если ранний Врубель подвержен влиянию Иванова (в частности, его произведения на религиозную тематику), то «позже он совершенно обособился». Врубель в то же время увлекался выдающимися мастерами своего времени, виртуозностью знаменитой испанской школы; затем, в период создания своих икон для Кирилловского монастыря, погрузился в

картин великого исторического живописца Василия Ивановича Сурикова начинается за много веков до его рождения, с краев не сибирских, с выяснения важных исторических вопросов, рассмотрения переломных трагических времен прошлого. Этот грандиозный художественно-исторический рассказ, по мнению автора книги, необходим: «Хотя за всю историю развития русской живописи было создано немало произведений на исторические темы, обладающих несомненными художественными достоинствами, только картины Василия Сурикова вдохнули жизненную правду в историческую живопись, дав простор творческому исканию подлинной исторической правды и новых живописных приемов реалистического искусства» [2, с. 5].

Весьма символично, что важнейшую для русского искусства проблему исследует автор, двадцать лет проработавший профессором, заведующим кафедрой и более пяти лет — проректором по науке в Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, где и сегодня следуют традициям Императорской Академии художеств Санкт-Петербурга, давшей миру великих русских живописцев: Александра Иванова, Илью Репина, Михаила Врубеля, Василия Сурикова и многих других. Академия расположена в стенах Московского училища живописи, ваяния и зодчества, в котором овладевали мастерством и работали Алексей Саврасов, Аполлинарий Васнецов, Михаил Нестеров, Валентин Серов, Исаак Левитан, Константин Коровин и другие выдающиеся русские художники.

История возникновения и развития в России европейской культуры и собственно Академии художеств, открытой в царствование Императрицы Елизаветы Петровны,— обширное, многоплановое повествование, связанное с именами первых исторических живописцев, принадлежащих к академической школе, таких как А.П. Лосенко, Г.И. Угрюмов и других. Они одними из первых выразили на своих полотнах интерес к истории Отечества, наполнили ее новыми героическими смыслами. В связи с деятельностью академии В.И. Большаков рассказывает об истории возникновения и развития отечественного портрета, истоками которого были русская икона и парсуна, достигшие расцвета в предшествующие века. Несмотря на западное влияние на художников, стажировавшихся в Европе — например, И.Н. Никитина, А.М. Матвеева, а то и вовсе не имевших никакого специального образования, как И.П. Аргунов,— в итоге сложилась самостоятельная русская портретная школа с ярко выраженным национальным своеобразием. Портреты работы Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровиковского, С.С. Щукина, М. Шибанова и др., созданные в классических традициях, отличались живой реалистичной манерой письма, вниманием к внутреннему миру портретируемого, интересом к прошлому страны.

Книга «Галерея русской исторической живописи» — это не просто альбом с репродукциями, это полноценное историческое исследование. Страницы, посвященные различным периодам, чаще всего связанным с переломными, смутными временами в России, перемежаются с повествованием об особенностях отечественной художественной культуры разных веков. Исторические отступления делают содержание книги живым, энергичным, вызывают интерес читателя к национальному искусству, историческим и специальным искусствоведческим исследованиям, проводимым В.И. Большаковым. Книга обладает особой компоновкой исторических блоков, расставленных не всегда в хронологическом порядке. На первый взгляд он кажется непоследовательным: возвращение в предыдущие эпохи, параллельное совмещение нескольких времен. Это похоже на шитье ткани самым крепким, надежным швом «назад иголку». Именно так, с повторением-запоминанием, в книге происходит скрепление времен, сшиваются в единое полотно века, различные эпохи русской истории, создается пространственно-временная целостность бытия нашего великого государства.

Из XVIII века — века расцвета национальной живописи в России В.И. Большаков в главе «Москва — Третий Рим» возвращает внимание читателя в XV–XVI века, в эпоху Великого князя Ивана III, объединившего русские земли вокруг Москвы. Этот мудрый правитель многократно усилил Россию, унаследовав от разгромленной турками Византии первенствующее положение в восточнохристианском мире и ее государственные регалии, остающиеся нашими символами поныне. Его царствование позволило Москве стать Третьим Римом, центром мирового Православия. Москва — то место русской духовной силы, где сформировалась русская соборность в разных ее смыслах, средоточие русской мысли. Подтверждая сакральную сущность нашей столицы, ученый приводит высказывание художника А.А. Иванова, познавшего «Первый Рим»: «Нет, уж если придется мне работать в России, то я хочу, чтобы это было в Москве»[2].

Неслучайно творчество великого русского живописца Александра Иванова удостоено обширного рассмотрения в книге, которая показывает художника как искателя нравственного начала жизни, как приверженца торжества справедливости. В.И. Большаков отмечает, что в своих «библейских эскизах» Иванов по-новому понял

[2] Хомяков А.С. Картина Иванова. Письмо к редактору // Кошелев В.А. Алексей Степанович Хомяков, жизнеописание в документах, в рассуждениях и разысканиях. М.: Новое лит. обозрение, 2000. С. 466.

возможности исторического жанра, сильно расширив его границы. «Теперь его стала занимать история человечества как процесс, как цепь великих деяний народов, их напряженной борьбы, жарких столкновений, обманчивых иллюзий и сменяющих их прозрений»,— продолжает эту мысль М.В. Алпатов [3, с. 145].

Рассказывая о зарождении и развитии московской школы живописи, В.И. Большаков предполагает ее современной продолжательницей, духовной наследницей, последним оплотом русского искусства — Российскую академию живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова.

Отдельная глава посвящена творчеству «итальянского романтика» Карла Брюллова, предсмертными работами которого стали роспись плафона большого купола строящегося Исаакиевского собора фигурами апостолов, евангелистов и серия картин на тему «Страсти Христовы». О русском академизме В.И. Большаков рассказывает на примере творчества Фёдора Бруни.

Даже не будучи чисто религиозными художниками, русские живописцы создавали произведения, исполненные духовного света. В книге даются характеристики разных направлений и особенностей исторической живописи. Раскрытие сокровенного содержания события, исследование жизни отдельной исторической личности и причин столкновения общественных интересов присущи творчеству Николая Ге. Не меркнет в веках народная и природная красота в работах Василия Тропинина, создавшего «портрет» русской души. Павла Федотова автор книги называет художником мысли. Ученый рассказывает об особенностях творчества Василия Перова и Ильи Репина, Ивана Крамского и многих передвижников.

В книге отмечено, что первая попытка осмысления русской живописи петровского времени и истории отечественного искусства вплоть до 1906 года была сделана Александром Бенуа в монографии «Русская школа живописи» (1904–1906). В суждениях Бенуа, в сопоставлениях русских художников с европейскими сказываются его личный опыт и глубокие знания западного искусства. В.И. Большаков отмечает, что «“Русская школа живописи” Александра Бенуа — это первая серьезная попытка исследования русской живописи с XVIII века до дней выхода в свет последнего выпуска. Художник и критик выступает в роли историка искусства, что представляло несомненный интерес для того времени».

Позднее было издано полное и основательное исследование по истории русского искусства Игорем Эммануиловичем Грабарём. Впоследствии по инициативе этого крупнейшего искусствоведа начат фундаментальный коллективный труд «История русского искусства». Шеститомное издание этого монументального сочинения выпущено в 1909–1916 годах московским издательством И.Н. Кнебеля. До сих пор это исследование по истории русской живописи, архитектуры и скульптуры не имеет себе равных по широте и объему материала.

Великие творения русских прозаиков, поэтов и композиторов, противоречия славянофилов и западников, жертвенность меценатов и ученых, имена Пушкина, Гоголя, Тихомирова, Мусоргского, упоминаемые в книге, создают крепкое, сплетенное из разных судеб и мировоззрений полотно русской истории. На такой трудной, но благодатной русской почве и вырастают могучие духом и талантом творческие личности, как великий русский художник Василий Иванович Суриков, которому и посвящена уникальная книга.

Непревзойденный Суриков

Биография В.И. Сурикова, известнейшего сибиряка, родившегося в 1848 году в Красноярске, в Енисейской губернии Российской империи, принадлежавшего к казачьему сословию, окончившего Императорскую Академию художеств, ставшего впоследствии ее академиком, определяется в большей степени этапами создания его картин, явившимися опорными вехами в истории русской художественной культуры.

Духовным потрясением для современников стало полотно «Утро стрелецкой казни» (1881). По своему содержанию явного отношения к Сибири она не имеет, но навеяна именно сибирскими впечатлениями художника, не раз в детстве и юности наблюдавшего каторжников, обреченных в суровом краю на мучения в «мертвом доме» или на смерть. Здесь вспоминается Достоевский, встретивший на каторге своего Христа и в свете Его любви преобразившийся из революционера в великого религиозного русского писателя. Чудовищные потрясения, уготованные России в будущем, отчетливо прозревались чутким сердцем великого романиста, закалившегося и уверовавшего в Бога на каторге в Омске. Укрепленный верой, через мрак каторжных страданий, путем тяжелейших духовных переживаний Достоевский незримо вел всех своих читателей ко Христу.

Но Сибирь — место не только страданий, но и силы и красоты, преодоления и возрождения. Здесь, где от человека требуется проявление всех его лучших качеств, максимальное напряжение физических и духовных сил, становятся ближе Небеса и роднее Христос.

Предкам Сурикова тоже нелегко жилось в Сибири. Строительство новых острогов и городков — Тюмени (1786), Тобольска (1587), Берёзова (1593), Томска (1603), Красноярска (1628) и других легло на плечи сибирского казачества, которому

приходилось еще и сражаться с кочевниками, и мерзнуть зимой, и изнывать от жары летом. Кровная память и рассказы старожилов способствовали тому, что Василий Суриков прозревал времена стародавние, помнил натужный строительный труд казаков, их скудное питание, преодоление препон первобытной сибирской природы. Так об этом в представлении коренного жителя говорится в книге: «Как верно заметил Суриков, в Сибири на всё особая мера: расстояние в сотню верст — нипочем. В низовьях Енисей достигает ширины в десятки километров, а стиснутый горами, он стремительно мчит свои воды. “Енисей чистый, холодный, быстрый. Бросишь в воду полено, а его Бог весть уже куда унесло”,— рассказывал Суриков. Край суровой, могучей дикой природы требовал от человека больших усилий, отваги и мужества. Суриков говорил: “Идеалы человеческих типов воспитала во мне Сибирь с детства; она же дала мне дух, и силу, и здоровье”» [2, с. 12]. И эти мощные дух и силу художник вкладывал в свои картины.

Уже на этапе обучения в Академии художеств, создав такие произведения, как «Милосердный самарянин», «Княжий суд» и другие, освободившись от давления принципов академизма, Василий Суриков показал явные успехи в стремлении сказать новое, веское слово в русской живописи. С первых лет обучения была заметна самостоятельность Сурикова в разработке сюжетных тем и художественного их решения. Показательно, что после окончания академии живописец отказался от пенсионерской заграничной поездки и принял участие в составлении эскизов для росписи в московском храме Христа Спасителя на тему «Вселенские соборы». Хотя Суриков во время учебы критически отзывался об академии, в итоге сказал: «Но классике я всё-таки очень благодарен. Мне она очень полезна была и в техническом смысле, и в колорите, и в композиции» [4, с. 182].

Как отмечает автор книги, Суриков — глубокий, проникновенный художник, он мыслит яркими образами, но их, подбор и взаимодействие заключают в себе внушительное идейное содержание, своеобразную философию живописи. Так, на петровскую эпоху он смотрит из современной ему действительности, с точки зрения простого народа, раскрывая противоречия своего века. Главная задача знаменитой картины «Утро стрелецкой казни» — призыв к коренному пересмотру господствующих взглядов на Петра и его эпоху. Это стремление к тому времени уже сформировалось у художника и отвечало его потребности отбросить распространенную в историческом искусстве фальшь и смысловую лакировку в изображении петровского времени. Автор книги показывает, как картина Сурикова, с непревзойденной глубиной раскрывающая столкновение двух сил, возвышается до масштабов исторической народной трагедии и абсолютно чужда духу натуралистического изображения казни. «Кто видел казнь, тот ее не нарисует»,— говорил Суриков. И в выборе момента, и в трактовке события он сосредоточил свои силы на правде воссоздания человеческих характеров, чувств, мыслей и идей, а не на показе физических страданий, крови и трупов. «Торжественность последних минут мне хотелось передать, а совсем не казнь»,— пояснял свой замысел художник [4, с. 183]. Суриков нашел такие художественно-выразительные средства, которые это полотно, изображающее несломленные характеры, предметы прежнего быта, насыщенное русским духом, делают исторически достоверным, понятным, современным нам, знающим на собственном опыте, что такое иноземное вмешательство и чужеземная агрессия, революция и гражданская война. Историческая картина проявила свою актуальность в первый же день ее показа 1 марта 1881 года — день убийства Императора Александра II.

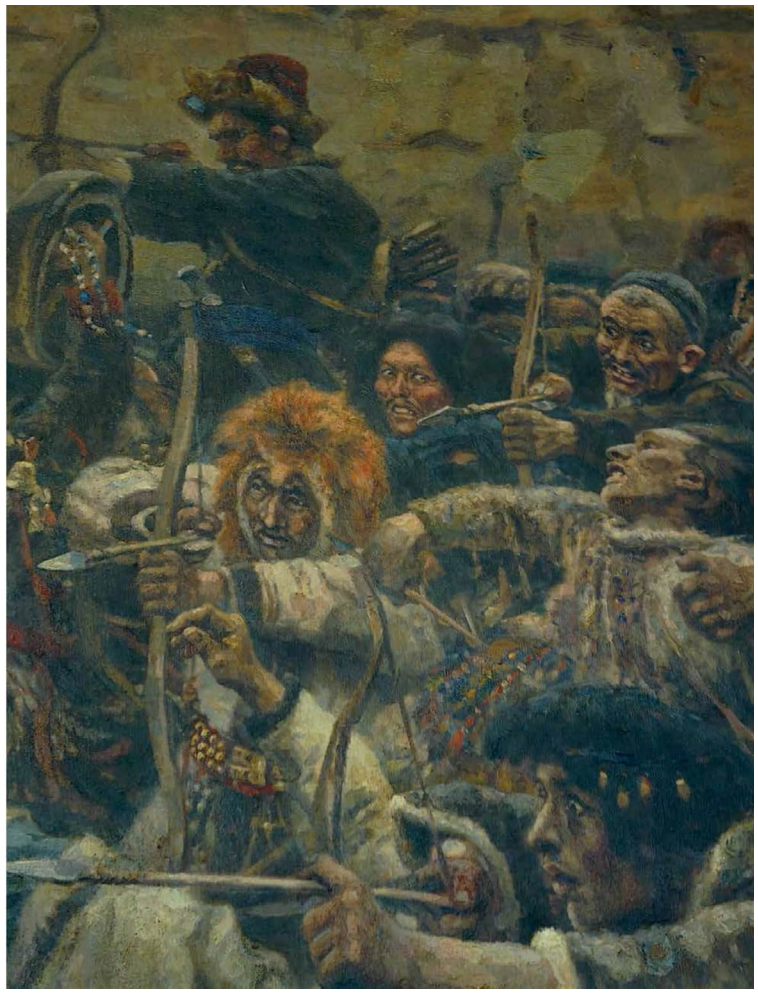
Автор книги называет Сурикова великим композитором живописного полотна. Если к художнику относиться как к симфонисту, то после стремительной, сюжетно-напряженной первой картины — композиционно закономерной, медленной, раздумчивой частью является следующее его полотно «Меншиков в Берёзове» (1883). После рассмотрения конфликта «власть — народ» Суриков обращается к столкновению «власть — личность» и «личность — совесть», что потребовало от него особой психологической образности.

Другая знаменитая картина Сурикова, «Боярыня Морозова», уверен автор книги, навсегда войдет в историю русского искусства как эталон, высший образец, который мог быть достигнут в исторической живописи: «Как невозможно написать “Афинскую школу” лучше, чем это сделал Рафаэль, или расписать Сикстинскую капеллу краше Микеланджело, так невозможно превзойти Сурикова в “Боярыне Морозовой”» [2].

Живописец создал картину, актуальную на все времена, хотя она исполнена в атрибутике конкретной исторической эпохи. В этой работе художник использовал впечатления от сибирской старины. Как он сам говорил, основой композиции было «воспоминание об одной из красноярских улиц, которую он видел запруженною толпою и по которой везли кого-то из осужденных к публичному наказанию. Выражения лиц тоже были давно знакомы… Многое вспомнилось ему и из тех споров и столкновений, которые не раз происходили на его глазах между старообрядцами и защитниками официальной церковности» (Цит. по: [2, с. 378]).

6. **Иллюстрации из книги «Галерея русской исторической живописи».**
Фото: благотворительный фонд «Возрождение Тобольска»

7. **Разворот книги «Галерея русской исторической живописи».**
Фото: благотворительный фонд «Возрождение Тобольска»



162. **Покорение Сибири Ермаком**
В.И. Суриков. Уменьшенный вариант-повторение картины
Холст, масло. 103×59. 1895 г.
Государственная Третьяковская галерея

противника. Всё это раскрывает военное и тактическое преимущество казаков над разрозненными толпами местных жителей, сводит на нет количественное преобладание последних.

Ермак, именем которого названа картина, находясь в центре казачьего «клина», входит в него органично, указывая направление удара.

Подчиняясь жесту его руки, его воле, рванулись вперёд казаки. Так решена Суриковым неразрешимая для его предшественников задача – раскрыто единство выдающейся исторической личности и её единомышленников, а вместе с тем и активная роль этой личности в ходе этого исторического события.

При этом Суриков нашел в «Ермаке», как и в следующей картине, «Переход Суворова через Альпы», несколько иные, новые приёмы психологической выразительности образов, делая акцент на том общем, героическом, что таится в каждом и, обычно скрытое среди множества суетных частностей, проявляется в момент общего подъёма, порыва, подвига.

Иначе показан противоположный лагерь. Здесь всё другое. Ничто, кроме одной лишь принадлежности к войску Кучума, не объединяет людей. Но связь эта непрочная, неукоренённая, здесь нет ни нравственной силы, ни дисциплины, способной сплотить. И тогда на первый план выступило то, что разъединяет всех: каждый бьётся сам за себя, порою с отчаяния, оттого, что ничего другого не остаётся делать. Армия Кучума оказалась зажатой у крутого берега и здесь будет раздавлена. Некоторые воины, в центре, не выдержав удара, уже бросились вспять, сея панику, давя своих же. Ещё более неоднородно войско Кучума, где часть татар, бывалых бойцов, ожесточены боем, другие, вероятно покорённые ими местные жители, остяки и вогулы, скорее испуганы и удивлены, чем воодушевлены идеей защиты татарского хана. С необычайной силой прозрения увидел Суриков трагическую судьбу этих людей, жертв чужих интересов, чужих планов.

Суриков, с детства гордившийся своим казачьим происхождением, всегда несколько идеализировавший казачью вольницу, особенно сибирских её сынов, долго искал типажи будущих героев картины. Он писал с натуры казаков, писал этюды местных жителей и был искренне восхищён внутренней красотой и гармонией их лиц, самобытной национальной одеждой. После большой подготовительной работы картина была написана быстро. Виртуозную и свободную живописную манеру Сурикова отмечает благородный и сдержанный колорит. Здесь преобладают коричневато-серые цвета, хорошо передающие суровую мужественную далёкую старину. Но если внимательно вглядеться в полотно, оно оживёт, и сквозь коричневатую сдержанность общего тона засияют и заблестят живые, яркие жёлтые, красные, зелёные краски.

Этюды к картине «Покорение Ермаком Сибири» собираются в Сибири, на Дону и на Урале. Как ни различны по индивидуальным характеристикам казаки Дмитрий Сокол, Кузьма Запорожцев, Иван Бугаевский – все они объединены

Казак с ружьем
В.И. Суриков. Бумага, акварель, графитный карандаш. 1901 г.

Казак с ружьем
В.И. Суриков. Бумага, акварель, графитный карандаш. 24×16. 1893 г.
Государственный Русский музей

стр. 462
Казак Дмитрий Сокол
В.И. Суриков. Холст, масло. 32×22. 1893 г.
Государственная Третьяковская галерея

стр. 463
Покорение Сибири Ермаком. Фрагмент
В.И. Суриков

163. **Донской казак**
В.И. Суриков. Холст, масло. 32×24. 1890-е гг.
Государственный Русский музей

Суриков, видевший на своем веку непримиримую идеологическую борьбу разнонаправленных сил, создал обобщающий, символичный образ, о котором российский историк С. Глаголь сказал: «…Чем глубже заглядывал он в историю того времени, тем ярче вставала перед его глазами картина непримиримой борьбы, которая шла тогда по всей Руси между двумя началами: консервативным, самобытным и прогрессивным, но полным тяготения к чужому, иноземному и враждебному для русского духа. И, точно вспоминая свое прошлое увлечение христианами первых веков, тогдашними проповедниками и мучениками, остановился Суриков на фигуре вдохновенной страдалицы за веру» (Цит. по: [5, с. 402]).

В своем историософском труде А.В. Карташёв писал: «Раскол русской церкви в XVII веке оказал столь значительное влияние на судьбу России, что мы вправе утверждать, что это было невозвратимой растратой духовной энергии, страшной трагедией в жизни Церкви и России, решающей катастрофой в судьбах Святой Руси. Это раскололо душу народа и помрачило национальное сознание… Раскол религиозный повлек за собой и раскол национального сознания; катастрофа удвоилась и осложнилась. Явилось две России: одна — народная, с образом Святой Руси в уме и сердце, другая — правительственная, интеллигентная, вненациональная и безрелигиозная. Эта двойная катастрофа застигла святую Русь врасплох, неподготовленной перед натиском могучего врага» [6, с. 38].

В художественной симфонии Сурикова картину «Покорение Сибири Ермаком» (1895), связанную с личными переживаниями мастера, можно назвать кульминацией. Работа была закончена в 1895 году. В последующие годы Суриковым созданы не менее значительные и знаменитые полотна: «Переход Суворова через Альпы в 1899 году», «Степан Разин», «Взятие снежного городка», ряд портретов и другие, в которых выдающийся живописец достаточно полно выразил свое мировоззрение. Но, всё же, «Ермак» — картина особенная, символичная. Она на все времена, это предчувствие грядущей смуты и предостережение современникам и потомкам. Это произведение, передающее тревогу автора за будущее России, оказавшейся в кризисе мировоззрений, на краю бездны.

Всё, что здесь изображает Суриков, ему знакомо — и образы инородцев, и природа, и казачья удаль. Это полотно способствовало укоренению в искусстве образов «сибирячки» и «сибиряка», пониманию «сибирского характера». Кроме исторической сюжетной канвы картина обладает скрытым идеологическим смыслом. Как отмечает автор книги В.И. Большаков: «Василий Иванович не дожил года до великих катастроф XX столетия, но всем своим творчеством, гражданской позицией, тонкой и чувствительной душой он пытался достучаться до своих соотечественников, предупредить их о трагичности приближающейся новой смуты, но, увы, не был услышан не только широкими народными массами, но и художественной критикой. <…> “Прогрессивная общественность”, не слыша предостережения В.И. Сурикова и не чувствуя надвигающуюся катастрофу, смело пошла на штурм ненавистного им Самодержавия и потянула за собой всю страну в новую братоубийственную бойню. Ни Сурикову, ни Васнецову, воспевшему былинное могущество русичей, ни Нестерову, воскресившему образы Святой Руси, не удалось пробудить дремлющее национальное самосознание, и Россия рухнула в кровавую пропасть 1917 года, увлекая туда всю духовную, военную, хозяйственную и творческую элиту» [7, с. 93–94].

Силой русского живописного искусства, словно ярким факелом, высветил Суриков духовную составляющую мрачных, но судьбоносных уголков истории России. Талант художника вспыхнул яркой звездой перед закатом русского, да и мирового, реалистического искусства, чтобы предвосхитить его будущее незримое возрождение. Но свет живописных произведений мастера оказался столь ослепителен, что разглядеть всю глубину образного прозрения и предвидения В.И. Сурикова стало возможным с векового отдаления.

Автор книги дает обзор предреволюционного искусства, потерявшего монолитность, разбившегося на группы и объединения, ищущего новизну ради новизны вопреки исконным духовным опорам, хотя в те годы было немало выдающихся русских художников, работавших в историческом жанре, унаследовавших достижения Василия Сурикова. Это М.В. Нестеров, В.М. Васнецов, А.П. Рябушкин и другие. Они представлены в издании своими картинами, В.И. Большаков рассказывает и об отличительных особенностях их творчества.

Заключение

Книгу «Галерея русской исторической живописи» можно назвать памятником — русским художникам, современным исследователям, издателям и даже читателям, ведь осилить текст с первой до последней страницы — дело сложное, требующее открытой восприимчивой души.

Издание этого фундаментального и высокохудожественного труда состоялось при помощи известного промышленника, благотворителя, российского мецената Сергея Павловича Козубенко. Он поддерживает в основном значимые, монументальные проекты, и книга-галерея обладает

подобным статусом. С.П. Козубенко сотрудничал с выдающимся русским скульптором В.М. Клыковым, так были созданы памятники В.М. Шукшину на горе Пикет в родном селе писателя Сростки Алтайского края; Великой княгине Ольге во Пскове; Прасковье Луполовой, а также П.П. Ершову (скульптор С. Полегаев) в городе Ишиме Тюменской области. При такой обширной деятельности имя благотворителя С.П. Козубенко в России известно, однако, не очень широко — настоящие благодеяния должны быть сокровенными.

Эта книга может стать и учебником: «Нравственно-воспитательная роль исторической живописи всегда была чрезвычайно велика, хотя понимали ее в разные эпохи по-разному. Со второй половины XIX века реалистическая историческая живопись развивает эстетически, обогащает знаниями, учит рассуждать, видеть исторические корни современных явлений… Сегодня мы столкнулись с экспансией ложной культуры и должны противопоставить ей культуру истинную» [2, с. 10]. Ту культуру, которая, как полотна В.И. Сурикова, являет созидательную силу, раскрывает действительный смысл русской истории, помогает человеку увидеть незримые реальности и высшие ценности бытия.

Список источников

1. Плугин В.А. Мастер «Святой Троицы». Труды и дни Андрея Рублёва. М.: Издательство объединения «Мосгорархив», 2001. 632 с.
2. Большаков В.И. Галерея русской исторической живописи / Владимир Большаков; Российская академия художеств, Отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока. Тобольск: Возрождение Тобольска, 2021. 543 с.: ил. (Серия «Сибирский художественный музей». Том 12)
3. Алпатов М.В. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. 1806–1858 : в 2 т. М.: Искусство, 1956. Т. 1. 344 с.
4. Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике / сост. и коммент. Н.А. и З.А. Радзимовских, С.Н. Гольдштейн. Л.: Искусство, 1977. 381 с.
5. Кеменов В.С. В.И. Суриков: историческая живопись, 1870–1890. М.: Искусство, 1987. 567 с.
6. Карташёв А.В. Воссоздание Святой Руси [Репринт. изд.]. М.: Столица, 1991. 251 с.
7. Большаков В.И. Распавшихся времен связующая нить // Наука. Культура. Общество. 2016. Т. 22. № 4. С. 79–94.

References

1. Plugin, V.A. (2001) *Saint Trinity Master. Works and Days of Andrei Rublev.* Moscow: Mosgorarkhiv PH. (In Russ.)
2. Bolshakov, V.I. (2021) *Gallery of Russian historical painting.* Tobolsk: Tobolsk Revival Foundation. (In Russ.)
3. Alpatov, M.V. (1956) *Alexander Andreevich Ivanov. Life and work. 1806–1858,* in 2 vols., vol. 1. Moscow: Iskussstvo. (In Russ.)
4. Radzimovskaya, N.A., Radzimovskaya, Z.A. and Goldstein, S.N. (eds.) (1977) *Vasily Ivanovich Surikov. Letters. Memoirs about the artist.* Leningrad: Iskusstvo. (In Russ.)
5. Kemenov, V.S. (1963) *Historical painting by Surikov. 1870–1880s.* Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
6. Kartashev, A.V. (1991) *Reconstruction of the Holy Russia* [Reprint]. Moscow: Stolitsa. (In Russ.)
7. Bolshakov, V.I. (2016) 'The thread that binds the times that have disintegrated', *Nauka. Kul'tura. Obshchestvo = Science. Culture. Society,* 22(4), pp. 79–94. (In Russ.)

Информация об авторе

Ефимовская (Станкевич) Валентина Валентиновна, заместитель главного редактора, Издательский дом «Родная Ладога», Санкт-Петербург, Российская Федерация, v921311@gmail.com.

Information about the author

Valentina Valentinovna Efimovskaya (Stankevich), Deputy Chief Editor, Rodnaya Ladoga Publishing House, Saint Petersburg, Russian Federation, v921311@gmail.com.

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

Статья поступила в редакцию 07.02.2023; принята к публикации 01.03.2023.
The article was received by the editorial board on 07 February 2023; accepted for publication on 01 March 2023.

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОЛЕГА ЛОШАКОВА «ОТ ПЕТУШКОВ ДО ШИКОТАНА» В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 28 декабря 2022 г.— 15 января 2023 г. представила выставку живописи заслуженного художника РСФСР, академика РАХ Олега Николаевича Лошакова «От Петушков до Шикотана». Она носила ретроспективный характер. Экспозицию составили около ста произведений разных лет из собрания автора: пейзажи, натюрморты, портреты, тематические композиции. В ее основе — работы знаменитого «Шикотанского цикла» конца 1960-х — начала 1990-х годов. Глубокое содержание, романтический пафос, экспрессия, динамика композиционных ритмов, смелые живописные обобщения, цветовые контрасты присущи искусству мастера. Экспозиция представила достаточно широкую картину творчества автора, позволяя проследить развитие его живописного стиля.

Имя Олега Лошакова, одного из ярких представителей искусства конца 60-х — начала 70-х годов, основателя так называемой шикотанской группы, широко известно как в нашей стране, так и за рубежом. Его творческое становление связано с тем временем, когда вслед за художниками-шестидесятниками пришло следующее поколение. Искания шестидесятников были близки Лошакову, но он нашел свой образно-пластический язык.

Олег Николаевич Лошаков родился в Москве в 1936 году. В 1954 г. окончил Московскую среднюю художественную школу, учился у А.П. Шорчева, Н.И. Андрияки; в 1960 г.— Московский художественный институт им. В.И. Сурикова, мастерскую народного художника СССР П.П. Соколова-Скаля. Участвовать

в художественных выставках начал еще в студенческие годы. С 1967 г.— член Союза художников СССР.

После окончания института Олег Лошаков два года преподавал во Владивостокском художественном училище. В 1966 г. он впервые приехал на остров Шикотан. Удивительная по красоте природа края покорила художника. Ежегодно на протяжении нескольких десятилетий продолжались его творческие экспедиции сюда во главе группы молодых живописцев Москвы и Приморья. Суровая природа Дальнего Востока, непростые человеческие судьбы, сложные характеры нашли отражение в их работах. Для самого Олега Николаевича эти поездки стали временем глубоких художественных исканий, возникновению которых послужило сильнейшее эмоциональное впечатление, вынесенное из знакомства с Дальним Востоком. Здесь он прочувствовал величие и мощь природы, словно становясь участником столкновения грандиозных стихийных сил. В своем творчестве он шел к обретению изобразительных средств, позволяющих ему передать свои раздумья о мире, месте человека в нем. За лаконизмом формы, суровой монументальностью его пейзажей — символический образ, стремление к глубоко философскому осмыслению бытия.

Специалисты отмечают, что *«в шикотанских работах Лошакова всегда есть ощущение глобальности мира, прежде всего, в картинах-пейзажах. Все вместе они составляют грандиозную, почти стереоскопическую панораму острова». Но, «несмотря на кажущуюся обобщенность картин Лошакова, каждая из его композиций вырастает из сугубой конкретности пейзажного мотива, момента освещения, какого-то внезапного движения души художника». По мнению исследователей, «цикл картин, созданный на Дальнем Востоке и о Дальнем Востоке… был не только замечательным творческим открытием художника, но и яркой страницей в русском искусстве XX века»*.

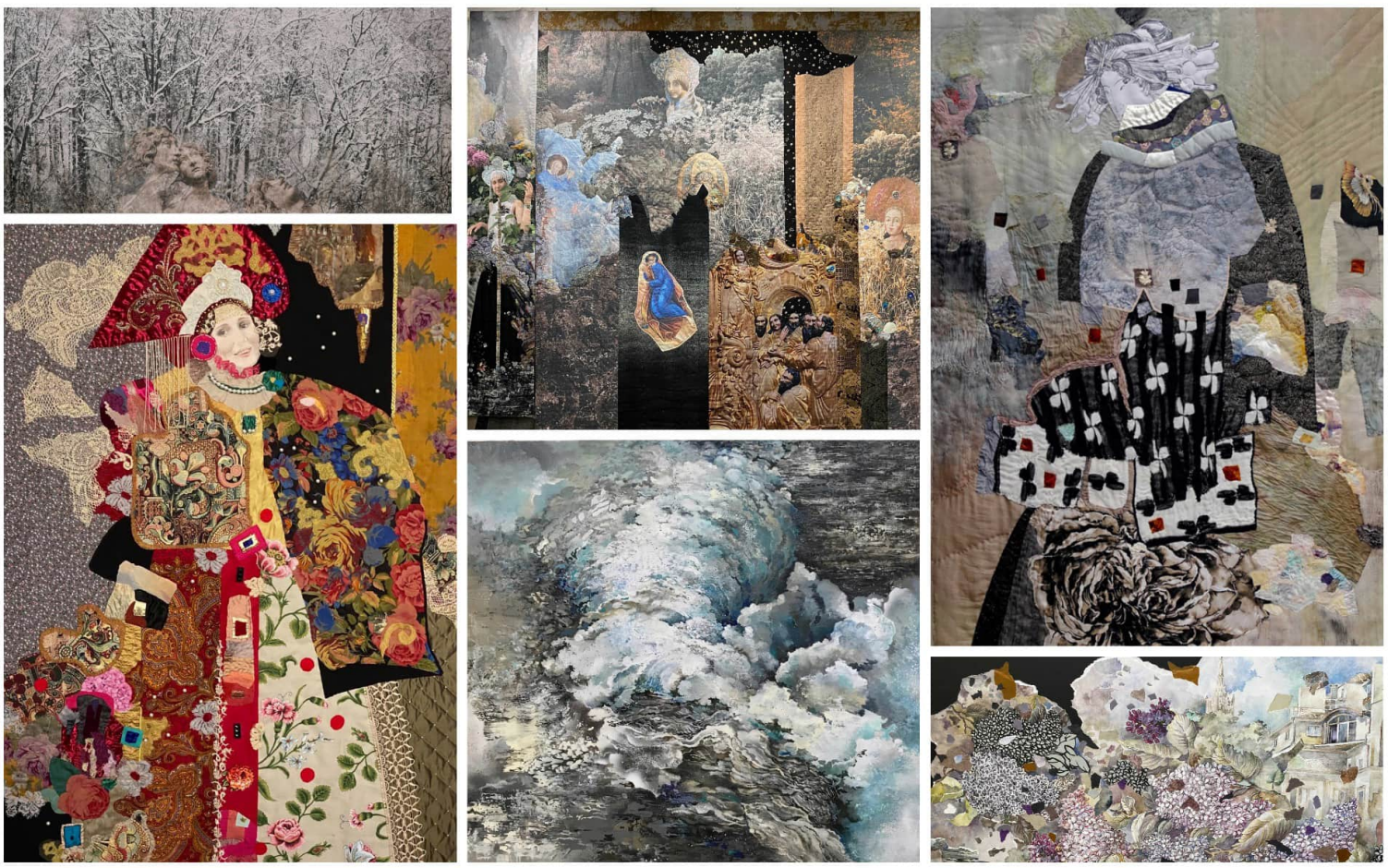
В экспозицию вошли и портретные работы автора. Рыбаки, моряки, пограничники, простые рабочие, молодые девушки — все эти образы отличаются живой непосредственностью, искренностью, ясностью характеристик. На выставке также были представлены пейзажи и натюрморты, созданные в деревне Омутищи Владимирской области, недалеко от города Петушки. Живописные работы сохраняют и развивают тот художественный язык, который был выработан еще в произведениях, посвященных Дальнему Востоку. Обращают на себя внимание и масштабные композиции — «Земля и люди. Душа рыбака» (1979–1986), «Отход в 17.00» (2002). В них звучит тема острых диссонансов современной жизни. Выставка показала, что творчество Лошакова выдержало испытание временем, оно открыто реалиям сегодняшнего дня.

О.Н. Лошаков — признанный мастер, опытный педагог, воспитавший несколько поколений художников, неоднократно избирался в правление и секретариат Союза художников СССР, курировал вопросы работы с творческой молодежью. Его творчество получило высокую оценку, он был награжден государственными и профессиональными наградами. В настоящее время профессор Лошаков преподает в Российской государственной специализированной академии искусств. Он также является почетным профессором института Чжэнжоуского университета КНР. Произведения О.Н. Лошакова находятся в собраниях крупнейших музеев страны — Государственной Третьяковской галереи, музеев и картинных галерей России — Владивостока, Южно-Сахалинска, Петропавловска-Камчатского, Кургана, Ижевска, Перми, Углича, Днепропетровска и Шахты (Украина), Бишкека (Киргизия), а также в частных коллекциях за рубежом.

Текст подготовлен на основе статей А.И. Морозова и М.П. Лазарева.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ВЫСТАВКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ НАТАЛЬИ МУРАДОВОЙ «МАТЕРИЯ. ЗЕМНАЯ И НЕБЕСНАЯ» В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



Российская академия художеств 18 января — 5 февраля 2023 года представила выставку произведений признанного мастера текстиля, народного художника РФ и академика РАХ Натальи Владимировны Мурадовой «Материя. Земная и небесная». Авторская художественная палитра технических приемов безгранична — классическое ткачество, роспись, вышивка, объемное шитье, печать на холсте, имитация гобелена; столь же разнообразен и круг материалов — лоскутки тканей, кружево, стеклярус, фольга, фрагменты ткачества. Большую смысловую нагрузку несут тексты — цитаты из любимых автором стихов, органично включенные в плоть материала, а также реальные предметы, использованные как знаки памяти, символы событий.

Пережив разные периоды в поисках и экспериментах, Мурадова явила свой индивидуальный стиль как художественный феномен. Это стиль со своими оригинальными идеями и декоративной системой образов, с особым поэтическим и философским мировидением, с фантазийной технической палитрой приемов — от текстильной

материи во всей красоте ее живописных и текстурных качеств до использования авторской фотографии. Об этом говорят знаковые работы: «Можно жить и в придуманном мире» (1999), «Книга не умрет. Роман будет прочитан». (2007), «Карнавал в Венеции», «Ужас и восторг великого города» (2010), «Непрочный памятник мгновенью» (2014), «Храм Вознесения» (2016), «Вариации на тему Боттичелли» (2017). В масштабных произведениях художника 2019–2022 годов «Земля — Священная гора», «Дар небес — Святая Вода», «Небеса», «Воздух» прочитываются размышления мастера о гармонии мироздания и составляющих его элементах. «Русский занавес», «Летящие лепестки» вводят в атмосферу красоты и любования, ассоциаций, любимых образов. По сути, каждая работа — это живописное текстильное полотно, картина, как правило, внушительных размеров (до нескольких метров) со сложной образно-смысловой структурой.

Декоративный дар художника раскрывается в акварелях, эскизах на картоне, которые являются самоценными художественными произведениями. Неповторимы букеты и ветки сирени, розы и хризантемы — излюбленные мотивы, в изображении которых происходит одушевление природы, видится ее живое присутствие.

Творчество Мурадовой хорошо известно в культурном пространстве России и за рубежом. Наталья Владимировна родилась 10 октября 1946 г. в Лодзи (Польша). В 1971 году окончила Московский текстильный институт. Она начинала свою деятельность в 1960-е, когда перед искусством встали задачи создания эмоционально-образной среды в интерьерах больших общественных сооружений.

В начале 1970-х — обратилась к ручной росписи ткани. В период работы в системе комбинатов Московского союза художников ею были созданы десятки театральных занавесей, гобеленов и объемно-пространственных композиций для интерьеров общественных зданий, сотни рисунков для художественного производства. Движение творческой мысли шло от плоскостной росписи к ее пластической трансформации в объемных текстильных панно.

С 1986 года начинается новый по значению и масштабу период, когда совместно с архитекторами и художниками по стеклу Т. Сажиным и Л. Фоминой Н. Мурадова участвует в оформлении пространственной среды таких крупных и общественно значимых сооружений, как Министерство иностранных дел и Государственная Третьяковская галерея. Для ГТГ в период ее реконструкции она создала гобелены «Три века русской культуры», «Парк. XVIII век», «Дворянское гнездо. XIX век», «Окно поэта. XX век».

В 1995 году Наталья Владимировна принимает участие в грандиозном по значимости и объему проекте оформления резиденции Президента России в Московском Кремле. Для Зала Совета Безопасности ею созданы уникальный гобелен «Герб» в технике классического ткачества с золотой вышивкой и гобелен «Сияние Москвы» (40 кв. м), который выполнялся на знаменитой исторической мануфактуре в Обюссоне (Франция). Эскизы и картоны хранятся в музее фабрики наряду с рисунками знаменитых художников — А. Ватто, Ф. Буше, Ж. Люрса.

В 1999 году началось художественное оформление нового здания Верховного Суда России, успешно завершенное в 2007 году. Объем выполненных работ поистине грандиозен. Для разных помещений Н.В. Мурадова создала ряд крупномасштабных произведений — текстильные панно, гобелены, росписи с применением золотого шитья для оформления сцены актового зала площадью 150 кв. м. Декоративной доминантой пространства библиотеки стали настенные и потолочные росписи. Целую стену украшает гобелен «Время».

Со всей полнотой раскрылся индивидуальный стиль Мурадовой в десятках произведений, созданных ею за прошедшее двадцатилетие и представленных в собраниях ведущих музеев России, музее «Arts and Design» в Нью-Йорке, частных коллекциях. Любовь к слову, владение им раскрылось в автобиографических книгах автора «Лепестки» (2016), «Лоскуты разорванного времени и живописные заплаты чувств» (2021), где со свойственным автору темпераментом так искрометно, ярко и с исповедальной откровенностью раскрывается цельность «художественности» ее натуры в самых разных формах ее проявления.

Автор постоянно участвует в отечественных и международных выставках, крупнейших творческих акциях, таких как Российская триеннале современного гобелена в «Царицыно», Международная триеннале текстиля в Лодзи. Выставки последних лет, состоявшиеся на самых разных площадках — в музеях, галереях, театрах, во всей полноте раскрыли творческие ориентиры, когда реалии пережитого, увиденного переходят на уровень чистой красоты и гармонии.

«Счастье — уметь и мочь, и быть узнанным, приглашенным… Прекрасное чувство востребованности и опоры, правды происходящего»,— написала Наталья Владимировна в одной книге о своем творчестве. Зритель видит, чувствует и разделяет устремленность автора к общению на ноте эмоциональной взволнованности.

Текст подготовлен на основе статьи доктора искусствоведения, академика РАХ Л.В. Казаковой.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВЯЧЕСЛАВА СТЕКОЛЬЩИКОВА «СОЗЕРЦАНИЕ НАСТОЯЩЕГО» В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 25 января — 12 февраля 2023 года представила выставку произведений народного художника РФ и академика РАХ Вячеслава Константиновича Стекольщикова «Созерцание настоящего». В основе экспозиции было более 100 живописных и графических произведений разных лет, среди которых пейзажи, портреты и натюрморты.

Вячеслав Стекольщиков — признанный мастер лирического пейзажа, продолжатель традиций отечественной реалистической школы живописи. По словам художника, пейзажный жанр для него — *«возможность вместе с природой размышлять о времени. … Иногда время замедляет свой ход, словно передавая нам что-то главное — то, что я стремился разглядеть и рассказать в своих работах»*. Много путешествуя по миру, он воплощал свои впечатления в многочисленных графических сериях и этюдах, обогативших собрания крупнейших музеев страны.

Со временем на полотнах мастера сложился образ Родины, в котором закрепились традиции русской живописи и впечатления последующих лет. Питательной средой для творчества В.К. Стекольщикова стал русский городок Борисоглеб, расположенный неподалеку от Ростова Великого.

Это место, каким его увидел художник во второй половине XX века, сохраняло историческую патину прошлых столетий. Сменив кочевой образ жизни на оседлый и поселившись там, он обнаружил в себе стремление вернуться к истокам, окунуться в атмосферу старины. Отсюда в произведениях автора возник мотив созерцания, спокойного течения мысли. В.К. Стекольщиков пишет обобщающий образ русской земли, запечатлевая обширные дали, леса и поля с мирно пасущимся стадом («Древний Борисоглеб», 1989; «Последний луч», 2011). Его увлекает быт людей, будто сохранивших в нашей современной жизни старинный уклад («Пруд у монастыря», 1986; «Бабье лето», 1986, 2010; «Изумрудные купола», 1988; «Борисоглебские огороды», 1988; «Полдень», 1990; «День Пресвятой Троицы», 2022). Автор так рассказывает о своих работах: *«Мой Борисоглеб был наполнен ароматом поленниц свеженаколотых дров, от него пахло душистым сеном, картофельной ботвой и ржаным хлебом. В его утреннем воздухе торжествовала боевая перекличка петухов, слышалось цоканье лошадиных подков о булыжник возле монастыря и вечернее мычание возвращающихся домой коров. Все окна посада в неповторяющихся по рисунку кружевных наличниках с надеждой глядели на седые стены монастыря и сияющие в тревожном небе XX века кресты»*.

Время проносится, меняя окружающий мир до неузнаваемости, и XXI век стремительно врывается в размеренную жизнь Борисоглеба. Выбрав нелегкий путь продолжателя традиций отечественной реалистической школы, художник считает важным сохранить в своих картинах то, что делает узнаваемой русскую живопись. Данная выставка стала попыткой замедлить ход времени, обратиться к вечным истинам, к истокам, к спокойному созерцанию жизни.

Вячеслав Константинович Стекольщиков родился в 1938 году в Москве. В 1957 г. окончил Московскую среднюю художественную школу, затем учился в Суриковском институте у профессора Ю.П. Рейнера. С 1964 г. член Союза художников СССР. В конце 80-х В. Стекольщиков возглавлял творческое объединение «Русская живопись» МОСХа. Автор графической серии «Москва в солдатской шинели», циклов живописных работ «Любить Родину», «Борисоглебская летопись». Вместе с сыном А.В. Стекольщиковым принимал активное участие в росписи храма Христа Спасителя. Произведения автора представлены в собрании Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Института Русского реалистического искусства (ИРРИ), во многих музеях России и зарубежных коллекциях.

Текст составлен на основе статей В.К. Стекольщикова и В.С. Манина.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ К 30-ЛЕТИЮ МАСТЕРСКОЙ НИКОЛАЯ АНДРОНОВА, ПАВЛА НИКОНОВА И ЮРИЯ ШИШКОВА МГАХИ ИМ. В.И. СУРИКОВА «ОТ НАЧАЛА» В МВК РАХ

Российская академия художеств и Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова при РАХ 1–26 февраля 2023 года представили выставочный проект к 30-летию мастерской Николая Андронова, Павла Никонова и Юрия Шишкова «От начала». Экспозиция включала около 80 произведений авторов, идущих от начала истории мастерской, то есть тех, кто учился в первое десятилетие от ее образования. Это Рустам Ахмедов, Алексей Ланцев, Татьяна Малюкова, Сергей Шеховцов, Тамара Мамонтова, Наталья Хохлова-Ланцева, Екатерина Лебедева, Виктор Звягинцев, Наталья Зинченко, Фёдор Усачёв, Мария Бровкина, Ольга Подисова, Мария Суворова, Максим Глухов, Александр Глухов, Наталья Ситникова, Дмитрий Самодин, Максим Смиренномудренский и другие.

Педагогический, а точнее человеческий принцип, который был заложен Андроновым, продолжен Никоновым и до конца поддерживаем Шишковым — отношение к студенту как к коллеге, уважение и интерес к человеку, решившемуся на путь художника. Всем троим были свойственны постоянная

неуспокоенность, бескомпромиссность и неуёмная энергия — этим они щедро делились с учениками. Изменяясь с поколениями студентов, мастерская при всех руководителях сохраняла свою цельность и традиции. Она существовала как блок единомышленников и по сути в 1990–2000 годах была активным творческим объединением. Студенты и выпускники были на виду, участвовали в молодежных выставках МСХ, выставлялись во многих залах и музеях, создавали большие проекты самостоятельно и вместе с учителями.

Мастерскую всегда окружала борьба мнений и критика. Звучали упреки в злоупотреблении заученными приемами, свойственными «суровому стилю» и механически, без осмысления перенятыми у профессоров; только формальных пластических ходах, для которых сюжет не имеет значения, в излишнем, в конце концов, сходстве с учителями.

Однако путь и нынешний творческий облик выпускников мастерской показывает верность того педагогического подхода. В их современных произведениях очевидны как серьезные пластические и мировоззренческие различия, так и подобие. Это разные художники, но общие для них особое отношение к натуре и отсутствие иллюзорности, выбор «непарадных» тем, своя трактовка пространства, стремление к усиленным композиционным конструкциям демонстрируют верность одним базовым принципам, усвоенным в годы учебы.

В 1992 г. в МГАХИ им. В.И. Сурикова открылась новая мастерская станковой живописи под руководством художника-шестидесятника, одного из основоположников «сурового стиля», народного художника РФ, лауреата Государственной премии СССР, действительного члена Российской академии художеств, профессора **Николая Ивановича Андронова**. Ассистентом стал его единомышленник Юрий Алексеевич Шишков. Первыми студентами мастерской в том же году стали Татьяна Малюкова, Рустам Ахмедов и Сергей Шеховцов.

Глубоко убежденные в первоочередной важности композиции и ее изучения, Андронов и Шишков весь процесс строили как погружение в композиционно-традиционную среду. Неустанная каждодневная практическая работа, «ремесло» сочетались с освоением колоссального пласта теоретических знаний и традиций, идущих через всю историю искусства. Так же, как и «дисциплине ремесла», Андронов придавал самое большое значение неразрывности связи поколений художников.

Понимая быстротечность времени и объем знаний, которым предстоит овладеть его ученикам, он добился того, чтобы набор студентов в мастерскую происходил сразу с первого курса, вопреки сложившейся в институте системе. Так в 1994 году пришла большая группа первокурсников, в 1995 г.— вторая.

Воздействие силы личности Андронова на студентов и не только на них было огромно. Принципиальность и твердость его художнической позиции ошеломляли. Появление Андронова в институте привело к созданию кафедры композиции. Возобновился интерес к теории, сам Николай Иванович — истинный мастер, теоретик композиции — читал лекции. В мастерской постоянно кипела мощная, активная творческая жизнь, шли споры, готовились выставки, смотрелось море книг, изрисовывались кипы бумаги и холстов. Но в ноябре 1998 года Андронова не стало.

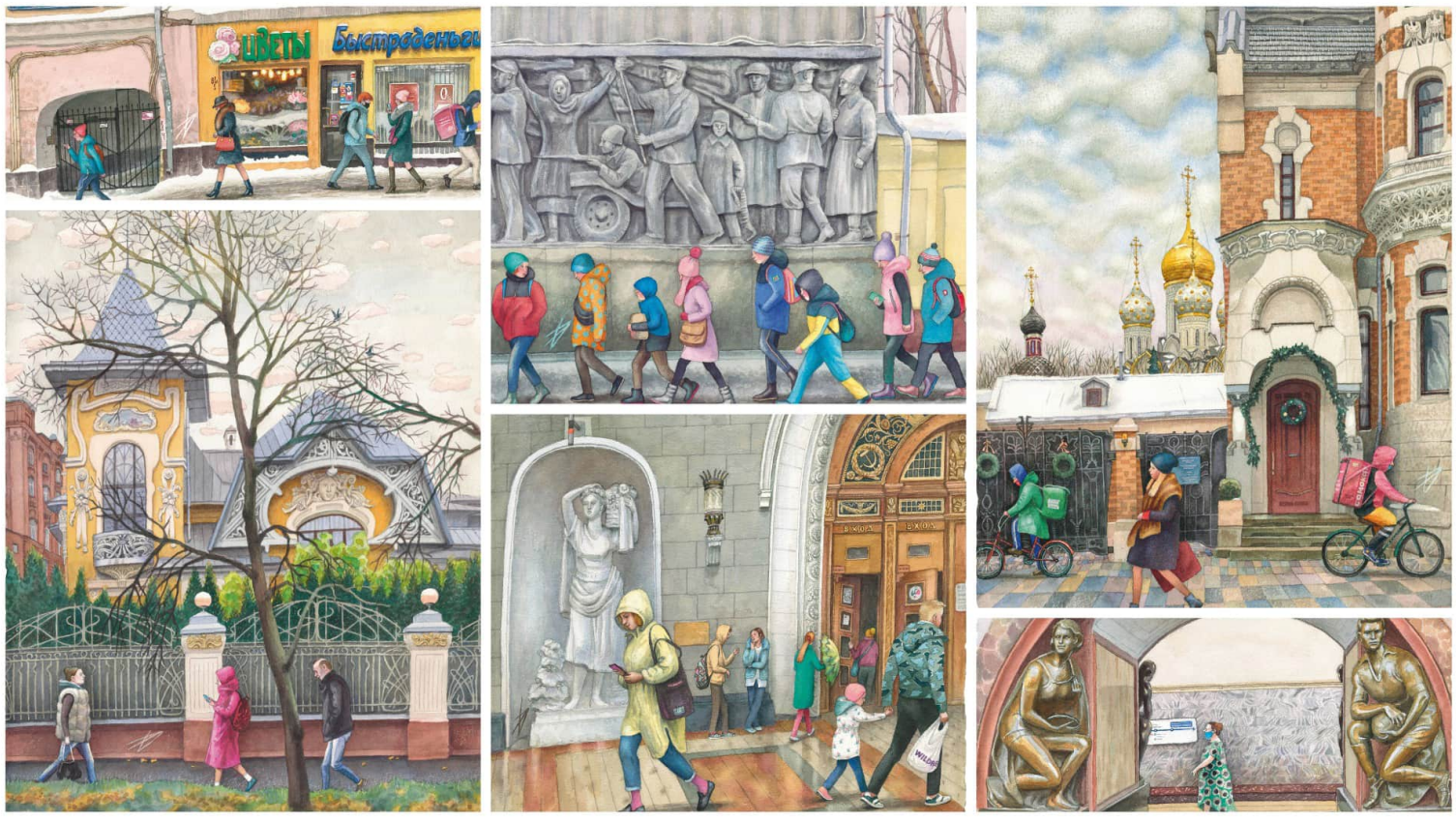
Мастерскую возглавил народный художник РФ, дважды лауреат Государственной премии, академик Российской академии художеств, профессор **Павел Фёдорович Никонов**. Энергичный и неутомимый, он заполнил пространство новыми задачами, в то же время развивая прежнюю идейную и пластическую линию. Его энергия вдохновляла на поиски иных ходов и решений, новых вариантов работы с образом и плоскостью. Как и прежде, во главу угла ставилась композиция. Слияние композиционных систем Андронова и цветопространства Никонова значительно разнообразило, обогатило художественный язык студентов. Влияние Павла Фёдоровича трудно переоценить, то был стремительный поток и яростный бой за свободу в живописи. В течение восьми лет работы он воспитал ряд интересных, ярких художников, да и поныне участвует в делах института, активно помогает всем и еще будоражит новыми идеями и выставками.

С 2006 по 2010 год руководство мастерской взяла на себя монументалист, живописец и график, народный художник РФ, академик Российской академии художеств **Альбина Георгиевна Акритас**, ассистентом которой оставался Юрий Шишков.

Заслуженный художник РФ и академик Российской академии **Юрий Алексеевич Шишков** был настоящим хранителем традиций мастерской. Прекрасный живописец и композитор, принципиальный и внимательный педагог, он работал здесь с первого дня, а с 2010 года, последние десять лет — был руководителем. Он был любим всеми поколениями студентов и кропотливо разбирал их ошибки не только в искусстве, делился опытом и художническим, и жизненным. Обучая монументальным техникам, вместе со студентами работая над росписями храма в Бежецке и часовни близ Калязина, читая лекции по монументальной и станковой композиции, Юрий Алексеевич, казалось, хотел дать ученикам всё то, что не успел Андронов. Он ушел из жизни в апреле 2020 года. Это были двадцать восемь лет непрерывной работы со студентами, двадцать восемь лет служения искусству и идеям, которым он был горячо предан.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ВЫСТАВКА ГРАФИКИ АЛЁНЫ ДЕРГИЛЁВОЙ «НАРИСОВАННАЯ МОСКВА» В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



Российская академия художеств 15 февраля — 5 марта 2023 года представила выставку произведений члена-корреспондента РАХ Алёны Дергилёвой «Нарисованная Москва». Экспозицию составили около сорока акварелей признанного московского графика, успешно работающего в техниках рисунка, акварели, офорта и литографии, в книжной иллюстрации и станковой форме.

Центральное место в творчестве художника занимает образ родного города. На протяжении десятилетий она рисует и пишет его, путешествуя по улицам, площадям, переулкам, находя всё новые поводы для вдохновения. Пречистенка и Остоженка, Кузнецкий мост и проспект Мира, Таганка и Сивцев Вражек открывают ей свои тайны. Столица многолюдная, живая, «теплая», включающая человека в свою историческую и повседневную круговерть, запечатлена автором с необыкновенной любовью и выразительностью. Старинные храмы и особняки, доходные дома и станции метро, изображенные ею — это и памятники архитектуры, воплощенная красота, связь времен, и неотъемлемая часть сегодняшней жизни. Они, словно камертон, «выстраивают» наше сознание в исторической перспективе и одновременно «живут» в городе, под ветром, снегом, дождем, неся печать времени. Работы мастера отличаются одухотворенностью, особым чувством города, свойственным художнику. Ее высокий профессионализм, талант делают каждую из них сравнимой с лирической новеллой.

«У Дергилёвой Москва, как правило, густо заселена и пронизана лучами солнца и доброй

человеческой энергией. Москва Дергилёвой огромна, таинственна и колдовски притягательна. Художник честно говорит нам, что город интересен ему не бетонной строгостью зданий, а разнообразием художественных ощущений, которые не приедаются даже при их избыточности. Акварели серии "Нарисованная Москва" хочется внимательно рассматривать. Они возрождают уже почти забытое отношение к картине, как к дорогому и давнишнему другу, спутнику жизни»,— отмечал доктор искусствоведения, профессор Н.П. Бесчастнов (1951–2021).

Выставка в залах Российской академии художеств — это новая встреча с творчеством тонкого и глубокого автора, возможность вновь обратиться к истории российской столицы и нашей страны, ее культуре, повод многое переосмыслить.

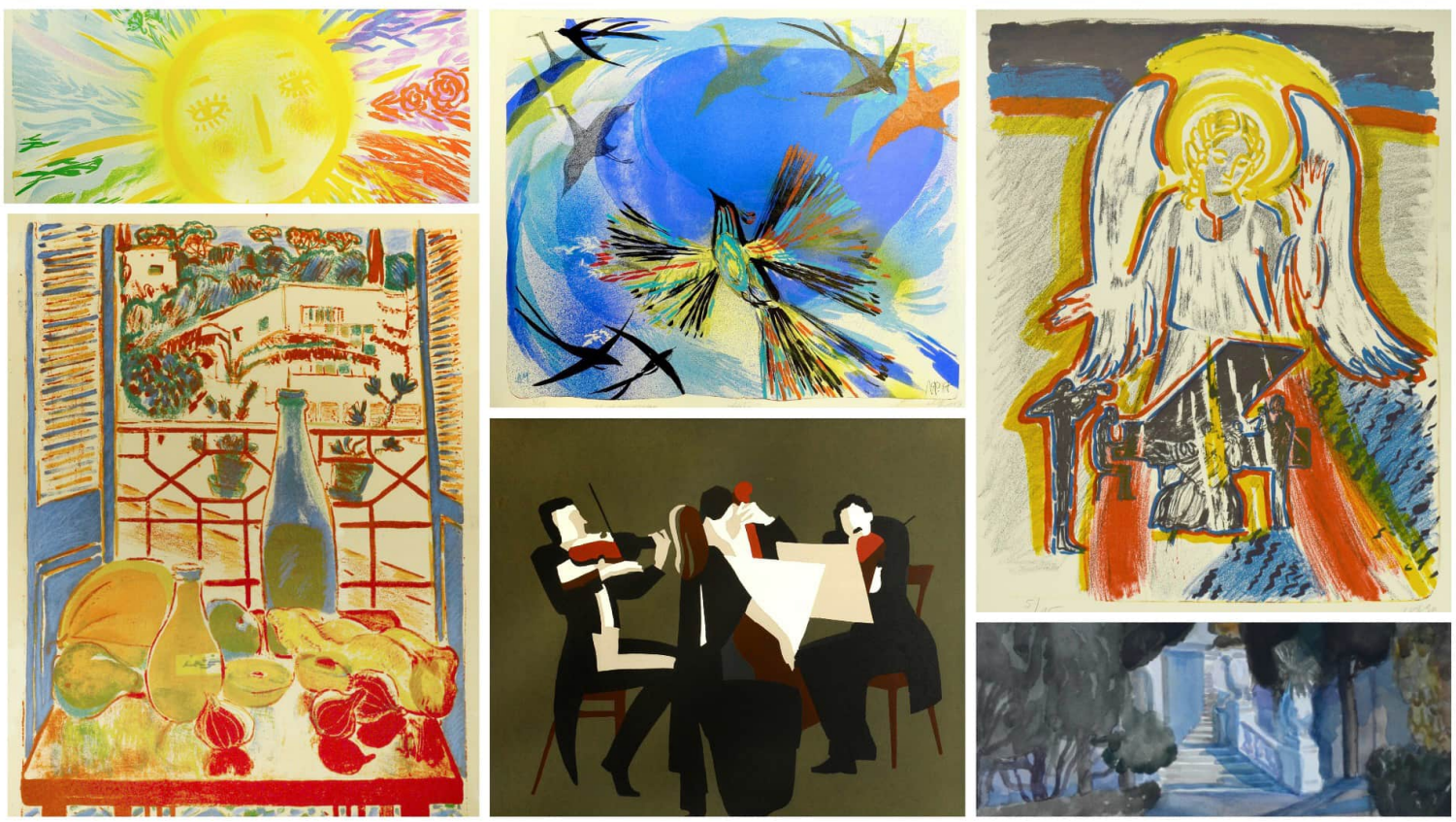
Елена Ивановна Дергилёва родилась в Москве в 1952 году в семье художников. В 1975 году окончила Московский текстильный институт. С 1976 года — член молодежной секции МОСХа, в 1982–1984 годы являлась стипендиатом СХ СССР. В 1984–1987 годы стажировалась в Творческой мастерской графики Академии художеств СССР под руководством О.Г. Верейского. Е.И. Дергилёва — член Союза художников СССР (1983) и Московского союза художников (1983). Она автор нескольких крупных графических серий, выполненных в техниках офорта и литографии: «По Нечерноземью», «Русская провинция», «Портреты исторических деятелей», «Ветераны Великой Отечественной войны», «Друзья-художники». Художник много работает в книжной графике, проиллюстрировала произведения Ф.М. Достоевского, И.А. Бунина, Э. Ростана, ряд этих книг отмечен дипломами ежегодного Всероссийского конкурса издателей.

Е.И. Дергилёва участник многих московских, российских и международных художественных выставок, с 1984 года ею проведено более 20 персональных выставок в России и за рубежом. Она — лауреат конкурса имени Виктора Попкова (2004), Премии города Москвы 2012 года в области литературы и искусства в номинации «Изобразительное искусство» за создание книги графических и живописных композиций «Москва: домашний альбом», награждена дипломом и медалью «Достойному» Российской академии художеств. Произведения автора находятся в коллекциях Государственной Третьяковской галереи, Государственного исторического музея, музеев Московского Кремля, Российской академии художеств, Музея истории Москвы, Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока РАХ, музея Л.Н. Толстого (Москва), Министерства культуры Российской Федерации, Музея современного искусства П. Людвига (Кёльн, Германия), Картинной галереи Дортмунда (Германия), Венгерского национального музея, других музеев, в российских и зарубежных частных коллекциях.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛАРИСЫ ФЕДОТЬЕВОЙ (1935–2021) «ПТИЦА СЧАСТЬЯ» В МВК РАХ

Российская академия художеств 18 февраля — 19 марта 2023 года представила выставку памяти советской и российской художницы Ларисы Викторовны Федотьевой (1935–2021) «Птица счастья». Основу экспозиции составили более 130 живописных и графических произведений разных лет, среди которых пейзажи, портреты и натюрморты, где автор демонстрирует широкий диапазон возможностей, самые разные материалы, интонацию и манеру подачи. Работы



выполнены в технике гравюры, пастели, литографии и акварели.

Начало формирования творческого пути и становление Ларисы Федотьевой как талантливого и самобытного художника пришлось на благодатное время — шестидесятые годы двадцатого века. В этот исторический период на первый план выходит гуманистическая составляющая и ее огромное влияние на общественное мнение, благодаря чему развитие отечественного искусства получает качественно новый импульс. Художники настойчиво ищут современные формы, но не отказываются и от традиционных, что позволяет создавать удивительные по своему воздействию на аудиторию произведения, «работая» на особую выразительность образа. Это время выдвинуло замечательных мастеров, среди которых имя Ларисы Федотьевой занимает особое место.

Критики обращают внимание на характерную черту творчества художницы: для нее создание картины «равноценно доброму деянию». Они отмечают особую человечность ее произведений, будь то «натюрморт, жанровая сцена или парадный портрет знаменитого человека». Искусству мастера присущи эстетическая чуткость и верность классическим ценностям.

В произведениях Федотьевой невозможно вычленить периоды того или иного направления. Отказываясь от стилевого подхода к темам, художница создает один и тот же сюжет как в рисунке, так и в цветной автолитографии и в линогравюре. При этом она работает одновременно в разных материалах и техниках.

Лариса Федотьева стала создателем галереи портретов композиторов Бурятии, основоположников бурятской классической, академической и профессиональной музыки. Ее полотна выполнены по заказу Союза композиторов СССР в конце 70-х годов прошлого века. Художницу восхищает их виртуозность, она достигает наибольшей выразительности, акцентируя взгляд на передаче каждого неповторимого жеста, повадки, даже чудачества отдельных музыкантов.

Еще одной отличительной чертой творчества Ларисы Федотьевой является цельность каждой композиции, достигнутая духовным наполнением графических образов. Стремление к гармоничному постижению и воплощению мира, артистизм исполнения, великолепная свобода и разнообразие приемов не оставляют равнодушными. Произведения Ларисы Федотьевой дают возможность увидеть неисчерпаемые возможности графики.

Лариса Викторовна Федотьева (Кулагина-Федотьева) — художник-график и педагог. Родилась 23 июля 1935 года в Москве. В 1956 году

окончила Московскую среднюю художественную школу. С 1956 по 1962 год обучалась в Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова (мастерская станковой графики академика Е.А. Кибрика). Участница художественных выставок с 1958 года. Член Московского отделения Союза художников с 1963 года.

Работы хранятся в коллекциях Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, в Национальном художественном музее Беларуси, а также в частных галереях и коллекциях России, Сербии, Германии, Франции, США, Италии.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОТДЕЛЕНИЯ ДЕКОРАТИВНЫХ ИСКУССТВ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

В МВК РАХ

Российская академия художеств 8 марта — 7 мая 2023 года представила творчество мастеров декоративного искусства во всём многообразии видов и жанров, материалов и технических приемов. Это художественное стекло и керамика, гобелен и текстиль, металл, эмали, авторская кукла, изделия народных промыслов. Экспозицию составили произведения членов Отделения декоративных искусств Российской академии художеств, таких известных авторов, как академики РАХ: С.В. Гавин, В.Н. Галкин, А.С. Гораздин, В.Н. Гориславцев, Н.А. Гущин, Ф.А. Ибрагимов (1938–2020), В.А. Малолетков, Ю.Н. Мерзликина, Н.В. Мурадова, Л.И. Савельева, Т.П. Сажин, Т.С. Шихирева, А.А. Шмакова, Д.Н. Шушканов (1923–2002), Л.Н. Шушканова (1926–2008), Б.В. Фёдоров (1948–2014), А.К. Худякова, Е.З. Церетели (Отделение искусствознания и художественной критики); члены-корреспонденты РАХ: А.С. Беляев, Н.С. Будённая А.В. Греков, В.И. Зубрицкий, В.И. Касаткин, Г.А. Корзина, В.Г. Кузнецова, Е.В. Лаврищева, В.К. Маковецкий, Е.Е. Матько, В.И. Павлов (1934–2014, Отделение графики), О.А. Победова, И.В. Трофимова, М.В. Фаворская-Шаховская, А.И. Фокин, Е.Д. Хейкер, В.А. Цивин.

Декоративное искусство в эмоционально-чувственной форме доступным образом отражает характерные черты своего времени. Искусство ведущих мастеров привлекает наше внимание разнообразием тем и сюжетов, оригинальностью, игрой воображения в создании выразительных одушевленных образов. Свобода авторского приема, импровизационная игра с материалом при полном владении техническими средствами раскрывается в ярких индивидуальных высказываниях. Каждый художник ведет свою сольную партию, извлекая из материала и своей индивидуальной техники всё новые краски и тембры ее звучания.

Основной «побудительный» стимул к созиданию в искусстве последнего тридцатилетия — интерес к пластическим свойствам материала, открытие новой выразительности его природной сущности и силе эмоционального звучания в пространстве, в окружающей среде. Новый взгляд на традиционный материал меняет отношение к пониманию его истинной природы, выявляет его разную субстанциональную выразительность, в корне меняя принципы формообразования, образы и смыслы. В современном эксперименте просматривается, угадывается связь с искусством

прошлого, ориентация на образцы мирового искусства, признанные эталоном совершенства. Заметно меняется статус современного художника декоративного искусства, расширяется диапазон его творчества, круг задач и интересов, происходит универсализация творческой деятельности. Наряду с основной профессиональной специализацией художник обращается к другим материалам, видам и жанрам, что весьма органично и закономерно, так как декоративное искусство в своей сущности синтетично и использует средства художественной выразительности живописи, графики, скульптуры.

Технические новации стали неотъемлемой частью созидательного процесса, обрели характер художественного феномена в поисках авторского почерка. Абсолютно индивидуальны работы Любови Савельевой с открытой ею в стекле темой пространственных метаморфоз в соединении с характерной свободной росписью. Совершенно оригинальна роспись стекла с использованием акриловых маркеров в работах Лики Церетели. Мозаичный по характеру узор, плотно покрывающий поверхность предметов, возникает легко и непринужденно, воспринимается как экспромт, как свободная импровизация, как естественный жест автора. Насыщенность цвета достигает максимального декоративного эффекта. Оптическое стекло представлено конструктивными объектами Ольги Победовой с их посылом к искусству авангарда, стекло Юлии Мерзликиной — новаторское в своей конструктивно-декоративной основе и силе образно-пластической выразительности. Скульптурные рельефы Тимура Сажина из матового моллированного стекла представляют особую линию в общей картине развития отечественного стекла. Произведения Фидаиля Ибрагимова, Владимира Маковецкого, Елены Лаврищевой и Александра Фокина в технике гравировки, в виртуозном исполнении, в самом совершенном виде дают представление о специфике ее художественной выразительности. О работах художника Гусевского хрустального завода Владимира Касаткина следует сказать особо. В условиях производства он создает образцы, поднимающие уровень тиражного предмета до высокого искусства.

В экспозиции отдана дань памяти Дмитрию Шушканову (1923–2002), столетие со дня рождения которого отмечается в этом году. Он работал совместно с женой Людмилой Шушкановой (1926–2008), привнес в стекло живописные образы природы, утвердив авторский технический прием как средство поиска и открытий. Непревзойденными по остроте творческих идей

и оригинальности их воплощения остаются в истории уникальные арт-объекты Бориса Фёдорова (1948–2014). Фидаиль Ибрагимов (1938–2020) стоял у истоков развития в стекле современной скульптуры, равно как и пластической линии в гравированном стекле.

Керамика «московской школы» с характерной для нее традицией живой свободной росписи представлена вазами Марии Фаворской-Шаховской, блюдами Галины Корзиной, скульптурная линия — работами Валерия Малолеткова с их особыми авторскими приметами пластических, живописных и технических приемов, композициями Валентины Кузнецовой с узнаваемыми типажами и их эмоциональной выразительностью жеста. Керамика Санкт-Петербурга представлена блюдами Владимира Гориславцева с видами любимого города с их поэтичной интонацией, скульптурой Владимира Цивина, вобравшей все отличительные черты пластического почерка мастеров ленинградской школы.

Искусство художественного текстиля представлено в широкой палитре разных техник, цвета, стилевых проявлений. Ведущие мастера гобелена Сергей Гавин, Александр Гораздин, Алла Шмакова демонстрируют неизменную основательность традиционного ткачества, присущую искусству классической шпалеры. Вместе с тем в контексте широкого эксперимента авторы находят новые выразительные средства, соотнесенные с современным архитектурным пространством, будь то монументальные сюжетные произведения Аллы Шмаковой в соавторстве с Вячеславом Павловым (1934–2014), декоративные образно-ассоциативные полотна Александра Гораздина с их подчеркнуто цвето-фактурной выразительностью или масштабные по замыслу пространственные композиции и инсталляции Сергея Гавина.

Панно с росписью в технике батик отождествляется с произведениями Ирины Трофимовой, ставшими знаковыми, своего рода монументальными текстильными фресками. Уникален почерк Татьяны Шихиревой. Ее декоративные панно с изящной и виртуозной росписью сравнимы с миниатюрами редких манускриптов. В соединении с фигурной расписной деревянной скульптурой (авторства Николая Конончука) они приобретают завершенность и пространственное дыхание. Графическая по характеру, монохромная по цвету роспись Елены Хейкер и Александра Беляева отмечена особой лирической интонацией. Уникален текстиль Натальи Мурадовой с его многослойной рельефно-живописной структурой поверхности, исполненный в авторской сложной технике с применением живописи, шитья, печати. Нина Будённая «сочиняет» декоративные панно в духе народного лубка со множеством оригинальных технических придумок. Александра Худякова создает куклы с разными характерами, с ярко выраженным ощущением театрально-пространственной среды, выполненные искусно и артистично.

Виктор Зубрицкий — главный художник производства знаменитых платков из Павловского Посада, создает новые вариации цветочных узоров, обращаясь к историческому наследию традиционной орнаментальной системы. Николай Гущин развивает традиции Хохломского промысла во всей красоте традиционных посудных форм и растительного узорочья на золотом фоне.

Художественный металл представлен работами известного петербургского мастера Валерия Галкина, благодаря творчеству которого этот вид искусства стал заметным явлением в архитектурном пространстве и городской среде. Эмалевые картины крупных размеров в соединении со стальными пластинами Евгения Матько отличаются «драматургией» замысла, разнообразием сюжетов и мотивов — от античности до «необычных фигур» с их метафизикой геометрических форм.

В поступательном движении искусства к новому большую роль играют отечественные и международные выставки, симпозиумы, конкурсы, мастер-классы. Важным стимулом в становлении творческого пути и событием в биографии каждого художника являются персональные выставки членов Отделения, прошедшие в залах Российской академии художеств. Выставка произведений академиков и членов-корреспондентов Отделения декоративного искусства РАХ в 2023 году дает представление о творческом процессе во всём многообразии индивидуального видения общих проблем современного искусства XXI века.

Текст подготовлен на основе статьи академика РАХ, доктора искусствоведения Л.В. Казаковой.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ЮБИЛЕЙНАЯ ВЫСТАВКА ЖИВОПИСИ И ГРАФИКИ БОРИСА МЕССЕРЕРА «ТЕМЫ И ВАРИАЦИИ» В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 22 марта — 9 апреля 2023 года представила юбилейный выставочный проект выдающегося мастера изобразительного искусства, патриарха отечественной сценографии, народного художника РФ и академика РАХ Бориса Асафовича Мессерера «Темы и вариации». В состав ретроспективной экспозиции вошло около 100 живописных и графических произведений автора, среди которых портреты, пейзажи и натюрморты, ранее не представленные широкой публике.

Борис Мессерер, именитый обладатель титулов и званий, на выставках каждый раз предстает в неожиданных образах. Сегодня мы имеем возможность всмотреться в мир живописи художника, многие десятилетия отдающего себя театру, сложному делу сценографии, которое порой заставляло надолго отказываться от собственного творчества.

Строгий, предельно жесткий отбор произведений, сделанный автором для очередной выставки, позволил понять непростой характер взаимодействия разных видов и жанров изобразительного искусства, его нерушимые законы. Живопись Мессерера, рожденная его привязанностью к пространству и многоголосию сцены, создана

в мастерской и диктует свои правила экспонирования. Важно отметить, что большой формат, необходимый для решения сценических задач, в обычных залах лишь подчеркивает собственные достоинства,— присущая этим холстам мощная энергетика сохраняется, хотя и имеет тенденцию к изменению акцентов.

Длительное время Борис Асафович работал в музыкальном театре, прежде всего, в Большом. Естественное погружение художника в особый мир образного звучания, понимание замысла композитора, умение слушать дирижера,— все эти необходимые качества, присущие настоящему профессионалу театра, получили развитие в его творчестве. И отразились в живописной структуре станковых произведений, так или иначе связанных с театральными впечатлениями. Речь идет не только о сюжетах, воспринятых в закулисье или в репетиционных залах. Мессерера больше интересовала не воздушность и трепетность классического танца, а отточенность и завершенность позы, жеста, то есть ритмический рисунок сценического образа. Так возникли композиции, построенные на сопоставлении различных состояний балерины — расслабленности, покоя, внутренней собранности и одновременно готовности к динамике, к стремительному движению.

Борис Мессерер известен своими сложносочиненными натюрмортами. Его знаменитые граммофоны стали героями многих произведений. Столь же выразительны интерьеры с изображением кресел и стульев, обладающих изогнутыми формами. К числу излюбленных предметов принадлежат удлиненные бутылки прозрачного стекла, сквозь которые можно видеть фрагменты фона, а также необычные металлические детали, наложенные друг на друга или совмещенные с иными фактурами — бумагой, тканью и прочими. Подобное соединение противоположностей также напоминает о театральной природе мышления художника. В беспредметных натюрмортах, плотно скомпонованных в листах небывало большого формата, какого не знают обычные офорты, драматические коллизии прослеживаются с особой отчетливостью.

Выставка живописи Бориса Мессерера дала возможность представить хотя бы пунктирно путь художника. Впервые экспонировалась его ранняя живопись. В далекие 1960-е годы возникли натюрморты с кувшинами, с 1970-х ведут начало балетные серии и натюрморты с граммофонами, в 2015–2018 годах были созданы натюрморты с балясинами. В этом временном отрезке находятся многочисленные беспредметные композиции, офорты и, конечно, акварели.

Художественное мышление Мессерера позволяет ему одинаково свободно обращаться со всей системой пространственных искусств. Театр, живопись, станковая и книжная графика, объемная пластика и инсталляция — таков перечень интересов автора и сфер приложения сил на протяжении всей его активной творческой жизни. В ранние годы своей деятельности он нередко обращался к занятиям книжной иллюстрацией, что тоже нашло отражение на юбилейной выставке в Российской академии художеств.

Масштаб сделанного вызывает неподдельное восхищение творческой энергией мастера и благодарность за возможность прикоснуться к миру, им созданному. Этот мир по-прежнему обогащает и радует нас, его современников и зрителей.

Материал подготовлен на основе статьи Натальи Козыревой.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

Искусство Евразии
№ 1 (28) 2023
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, 2023
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2023