

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

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



Искусство Сибири

Fine arts of Siberia

№ 2 (29) 2023



ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

Международное научное сетевое издание

№ 2 (29) 2023

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

№ 2 (29) 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:

А.О. Погребной. Портрет
художника Н. Домашенко. 2021.
Собственность автора

Дата публикации: 30 июня 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

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

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

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

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

Грибоисова-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

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

Этингф 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. 2 (29) 2023

ISSN 2518-7767 (online)



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

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

Publication frequency — 4 issues per year.

Published since 2015.

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

Peer-reviewed e-journal “The Art of Eurasia” welcomes research articles, analytical reviews of exhibitions, specialized competitions and forums, the results of theoretical and applied research, scientific and educational materials corresponding to the journal’s topics.

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

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

FOUNDERS

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

PUBLISHER

Individual Entrepreneur Sophia Belokurova

CONTACTS

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

Editor of the Department of foreign authors

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

Editor, translator

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

Art Editor

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

Design and Layout

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

Proofreader

Elena B. Semyanova

COVER ILLUSTRATION:

A.O. Pogrebnoy. Portrait
of the artist N. Domashenko. 2021.
Author's property

Publication date: 30.06.2023

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вступительное слово редактора (Шишин М.Ю.)	10
ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ	
Панкина А.И., Ростяженко Т.Е. Древнейшее искусство Северной Азии: современные возможности документации, публикации и обмена данными	14
Сулоев И.Н. История иконописания в Костромском крае во второй половине XVI – первой трети XVII века	26
ФОРУМ	
Белокурова С.М. Образ Гэсэра в творчестве художников XX–XXI веков: к постановке проблемы	32
Крылова В.И. Алтайская графика на межрегиональной выставке «Сибирь – XIII»	42
Лихацкая Л.Н. Тема праздника в творчестве М.Д. Ковешниковой	62
Микуцкая Т.Н. Страницы истории: к 90-летию Томского союза художников	72
Сидорова О.В. Графика Виктора Хвостенко	96
Чирков В.Ф. Зональные и региональные выставки в Сибири от советского периода до наших дней: обретения и утраты	116
Школина Е.В. Традиции и новации русской деревянной резьбы в современном православном искусстве (на примере интерьера храма-звонницы в честь иконы «Прибавление ума» в г. Барнауле)	140
ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ	
Лю Тяньцюань. Анималистическая тема в творчестве китайского художника Ло Чжунли	158
Романова Е.О. Художник русской эмиграции Евгений Климов — наследник традиции русского реалистического портрета	172
Тома Л.А. Малоизвестные произведения Якова Авербуха	190
Хайрулина А.В. Вдохновитель Шикотанской группы художников О.Н. Лошаков	210
Хилько Б.В., Шарифуллина В.А. Особенности художественной стратегии петербургского художника Вика (В.Ю. Забелина)	224
Чжан Чжихай. Мастер-класс А.А. Мыльникова по масляной живописи в Китае в 1956 году	242
СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ	
Чандра Л. Бодхичитта	252

ВЕСТНИК АКАДЕМИИ

Выставка «Королева фуэте. Софья Головкина» в МВК РАХ	256
Юбилейная выставка графики Алексея Шмарина в Российской академии художеств	257
Мастер-класс З.К. Церетели для участников фестиваля «Чудо из чудес»	259
Выставка произведений Алексея Суховецкого в Российской академии художеств	260
Выставка «Божий Дар. Иконописец София Мачигина. Учитель. Ученики. Сопратники» в МВК РАХ	262
Выставка художников Кабардино-Балкарии «Человек. Природа. Космос» в МВК РАХ	264
Выставка «Неспешность созерцания» Олега Закоморного в Российской академии художеств	266
Выставка живописи Ларисы Наумовой в Российской академии художеств	268
Выставка «Языком иронии и сарказма» Владимира Мочалова в Российской академии художеств	270
Выставка «Художник Виктор Климашин (1912-1960)» в Российской академии художеств	271

Introductory remarks	10
EURASIAN HERITAGE	
Pankina, A.I. and Rostiazhenko, T.E. The ancient art of North Asia: modern possibilities of documentation, publication and data exchange	14
Suloev, I.N. The history of icon painting in the Kostroma Region in the second half of the 16th – first third of the 17th century	26
FORUM	
Belokurova, S.M. The image of Geser in the works of artists of the 20th and 21st centuries: to pose the problem	32
Krylova, V.I. Altai graphics at the 13th Siberia Zonal Exhibition	42
Likhatskaya, L.N. Holiday as a theme in the works of Maya Koveshnikova	62
Mikutskaya, T.N. Pages of history: on the 90th anniversary of the Tomsk Union of Artists	72
Sidorova, O.V. Graphics by Viktor Khvostenko	96
Chirkov, V.F. Zonal and regional exhibitions in Siberia from the Soviet period to the present day: gains and losses	116
Shkolina, E.V. Traditions and innovations of Russian wooden carving in modern Orthodox art (a case study of the interior of the belfry church in honor of the Addition of Mind icon in Barnaul)	140
ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES	
Lyu, Tyantsyuan. Animalistic theme in the work of China artist Lo Zhongli	158
Romanova, E.O. Russian émigré artist Evgeny Klimov as an heir to the Russian realistic portrait tradition	172
Toma, L.A. Less-known works by Yakov Averbukh	190
Khairulina, A.V. The inspirer of the Shikotan group of artists O.N. Loshakov	210
Khilko, B.V. and Sharifullina, V.A. Peculiar properties of the artistic strategy of the Saint Petersburg artist Vic (V.Yu. Zabelin)	224
Zhang, Zhihai. Oil painting master class by A. A. Mylnikov in China in 1956	242
DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY LOKESH CHANDRA	
Chandra, Bodhicitta	252

ACADEMY NEWS

The Queen of Fouette. Sophia Golovkina: exhibition in the Museum and Exhibition Complex of the Russian Academy of Arts	256
Anniversary exhibition of graphics by Alexei Shmarinov at the Russian Academy of Arts	257
Master class by Zurab Tsereteli for the participants of the Festival of Artistic Creativity Miracle of Miracles	259
Exhibition of works by Alexei Sukhovetsky at the Russian Academy of Arts	260
God's Gift. Icon painter Sofia Machigina. Teacher. Students. Companions. Exhibition at the Museum and Exhibition Complex of the Russian Academy of Arts	262
Man. Nature. Cosmos. Exhibition of artists of Kabardino-Balkaria at the Museum and Exhibition Complex of the Russian Academy of Arts	264
Slow Contemplation. Exhibition by Oleg Zakomorny at the Russian Academy of Arts	266
Exhibition of paintings by Larisa Naumova at the Russian Academy of Arts	268
With the language of irony and sarcasm. Exhibition of Vladimir Mochalov at the Russian Academy of Arts	270
Artist Viktor Klimashin (1912–1960). Exhibition at the Russian Academy of Arts	271

ОТ РЕДАКТОРА



Дорогие читатели!

На обложке очередного номера мы разместили работу живописца и графика из Усть-Илимска А.О. Погребного «Портрет художника Н. Домашенко». Он выполнен в традициях русского реалистического искусства, с тщательной проработкой формы и глубоким психологическим анализом. Это своего рода художественный эпиграф ко всему номеру, где основные статьи посвящены современному сибирскому искусству. Но об этом чуть ниже, а пока стоит сказать несколько слов о двух наших традиционных разделах.

В разделе «Евразийское наследие» представлены современные подходы к изучению великого искусства первобытного мира. Классическая история искусства начинается с художественной культуры древних цивилизаций, которые от нашего времени отстоят на 5–6 тысячелетий, а начало искусства палеолита относят к 40-му тысячелетию до нашей эры. Уже никто не спорит, было ли искусство в столь далеком прошлом — безусловно, было. Как и мастера, о которых ничего не удастся узнать в личностном плане, но они прекрасно чувствовали форму и художественные достоинства доступных им материалов, добивались высокой пластической выразительности и глубины образного решения. В этом выпуске журнала представлены современные цифровые технологии, которые используются для изучения этого этапа мирового искусства.

Статья о костромской школе иконописи открывает новые грани этого художественного явления. Удивительно, как не в столичном центре, а в провинции вдруг вспыхивает и ярко расцветает самобытная мастерская, в которой работали многие одаренные художники, создавшие выдающиеся образы русской иконописи.

Раздел «Искусство XX–XXI веков» с географической точки зрения весьма представительен. Если двигаться с восточной оконечности Евразийского континента, то первой будет статья об О.Н. Лошакове, вокруг которого в 1960-х годах сложилась энергичная творческая группа живописцев и графиков первых выпусков Владивостокского художественного училища. Жажда творчества, художническое единомыслие, величие и свобода морских пространств и многое другое способствовали ярчайшим открытиям в искусстве этих мастеров, входящих в «Шикотанскую группу».

Двигаясь дальше на запад, мы знакомимся с двумя интересными статьями из Китая. Первая посвящена одному из лидеров в направлении «деревенского реализма», живописцу Ло Чжунли. А другая — казалось бы, простому эпизоду в художественной жизни, мастер-классу по масляной живописи, который провел в далеком 1956 году академик А.А. Мильников. Оказалось, что это событие изменило многое: зрители и молодые художники живо откликнулись на работы российского мастера, вырос интерес к реалистической живописи, и в Ленинград и в Москву поехали учиться начинающие живописцы, графики и скульпторы. Но и для А.А. Мильникова поездка в Китай, погружение в традиционное китайское искусство не прошли бесследно и нашли яркое отражение в его работах.

Следующим пунктом нашего евразийского художественного путешествия будет Санкт-Петербург, история его культуры и искусства, связанная с авангардом, ныне привлекает большое внимание исследователей. Читатели смогут познакомиться с творчеством В.Ю. Забелина, известного более под псевдонимом Вик, и с тем, как коллажная техника повлияла на его живописную манеру. Далее наш путь лежит в Республику Молдова, где произойдет очередное открытие неизвестных работ Якова Авербуха, который получил начальное образование еще в королевской Румынии,

совершенствовал свое искусство в Советской Молдавии, а затем ярко проявил себя в Израиле. Финальная точка нашего воображаемого движения на запад связана с замечательным художником русской эмиграции Е.Е. Климовым, который в поисках лучшей доли для себя и своей семьи перемещался по всей Европе, встречался и дружески сходил с такими же, как и он, эмигрантами, выдающимися деятелями русской культуры, и создавал их портреты в традициях русской реалистической школы искусства.

Раздел «Форум», центральный в номере, — о современном сибирском искусстве. Сам журнал выходит в свет буквально за несколько дней до открытия огромной межрегиональной выставки «Сибирь — XIII» на Алтае, в Барнауле. Будут представлены все виды и жанры искусства, зрители смогут познакомиться с творчеством мастеров Алтайского края, Республики Алтай, Красноярского края, Иркутской, Кемеровской, Новосибирской, Омской, Томской областей, Новокузнецка, Тывы и Хакасии. Зрителей и искусствоведов ждут многочисленные яркие открытия. Предваряя это, наши авторы с разных сторон освещают творчество сибирских художников.

Выставка заставляет задуматься об истоках профессионального искусства Сибири, и здесь сразу же вспоминается фигура Василия Ивановича Сурикова. В Красноярске, а потом в Новосибирске жители и гости этих городов смогут познакомиться с грандиозной выставкой его работ. Уверен, что многие с благодарностью отзовутся на значительный труд тех, кто устроил такое турне произведений художника. Центральное полотно экспозиций — громадный холст «Покорение Сибири Ермаком» из Государственного Русского музея. Невозможно пройти мимо этого полотна, и стоит несколько более внимательно рассмотреть картину, осевое произведение русской культуры, многое рассказывающее о Сибири и сибиряках. Подскажу одну деталь, которая отчетливо выделена на полотне, композиционно ближе всего к зрителю. Это топор, заткнутый за пояс ватажника, показанного Суриковым со спины. Отчаянный, закаленный воин вскинул свою пицаль, в ней уже горит запал, встречно целятся противники хорошо отточенными стрелами. Он — в давно знакомой для него стихии, в пылу боя, которому отдается весь, и действует очень выверенно, хладнокровно и расчетливо. Но возникает вопрос: зачем этому опытному воину, который хорошо знает, что всё, что мешает бою, должно быть отброшено, — зачем ему не боевой, а рабочий топор? Причем этот топор написан Василием Ивановичем очень точно; зазубренное лезвие (кто-то может поверить, что с таким лезвием опытный вояка пойдет в бой?) проработано тонкой кистью. У воина есть пицаль, отличная шашка на боку, а рабочий топор только мешает. Ответ напрашивается: это символ того, что ватажник собирается строить — сначала крепость, потом дом, после мастерить и чинить рабочий инвентарь земледельца, рубить дрова. Может быть, через эту деталь, вынесенную на передний план, художник и мыслитель В.И. Суриков раскрывает сокровенное: не разорять и грабить шли за Урал, за Каменный пояс — шли осваивать новые земли, строить, мечтали о своем доме и земле, о свободном житье на гигантских просторах. А после боя, придя на новое место, легко сходились с местными народами, брали в жены девушек, которые становились матерями скуластых, крепких детей. Вот так формировались сибиряки. Пройдут годы, и потомки ермаковцев живой крепостью станут под Москвой и в Сталинграде.

Суриков этого не застал, но он был уверен, что в этом суть сибиряков и что в них главная сила Сибири. В очередной раз с благодарностью хочется поклониться мудрости и величайшему мастерству художника, задавшего высокий тон всему сибирскому искусству, — тон, который не стоит снижать современным мастерам.

**Михаил Шишин,
главный редактор**

ОТ РЕДАКТОРА

Dear readers!

We placed on the cover of our next issue a picture of the painter and graphic artist from Ust-Ilimsk Anatoly Pogrebny "Portrait of the Artist N. Domashenko". It is made in the traditions of Russian realistic art, with a careful study of form and deep psychological analysis. This is a kind of artistic epigraph to the entire issue, where the main articles are devoted to contemporary Siberian art. However, we will talk about this a little later, but for now it is worth saying a few words about our two traditional sections.

The "Eurasian Heritage" section presents modern approaches to the study of the great art of the primitive world. The classical history of art begins with the artistic culture of ancient civilizations that are 5–6 millennia distant from our time, and the beginning of Paleolithic art dates back to the 40th millennium BC. Nobody argues whether there was art in such a distant past — of course, it was. There were also masters about whom we will not be able to learn anything on a personal level, but they perfectly felt the form and artistic merits of the materials available to them, achieved high plastic expressiveness and depth of figurative solutions. This issue of the journal presents modern digital technologies and how they help in the study of this stage of world art.

The article about the Kostroma school of icon painting opens up new facets of this artistic phenomenon. It is surprising that not in the centre of the capital, but in the provinces, an original workshop suddenly appears and flourishes brightly, where many gifted artists worked, who created outstanding images of Russian icon painting.

The section "Art of the 20th-21st centuries" is very representative from a geographical point of view. If we move from the eastern tip of the Eurasian continent, then the first article will be about the artist O.N. Loshakov. In the 1960s, an energetic creative group of painters and graphic artists of the first graduates of the Vladivostok Art School formed around him. The thirst for creativity, artistic unanimity, the grandeur and freedom of sea spaces contributed to the brightest discoveries in the art of these masters, members of the "Shikotan group", named after the island where they went on their expeditions.

Moving further west, we find two interesting articles from China. The first is about one of the leaders in the direction of "village realism", the painter Luo Zhongli. Another article is about a seemingly simple episode in artistic life, a master class in oil painting, which was held back in 1956 by the Academician A.A. Mylnikov. It turned out that this event changed a lot: the audience and young artists responded vividly to the works of the Russian master, interest in realistic painting grew, and beginning painters, graphic artists and sculptors went to Leningrad and Moscow to study. However, for A.A. Mylnikov's trip to China, immersion in traditional Chinese art have left their mark and are clearly reflected in his work.

The next point of our Eurasian artistic journey will be St. Petersburg, where the period associated with the avant-garde now attracts a large number of researchers. Here is a study of V. Yu. Zabelin artworks, better known under the pseudonym Vik, and how the collage technique influenced his painting style. Further, our path lies to the Republic of Moldova, where there will be another discovery of unknown works by Yakov Averbukh, who received his primary education in royal Romania, improved his art in Soviet Moldova, and then clearly showed himself in Israel. The final point of our imaginary movement to the west will be connected with the wonderful artist of the Russian emigration E.E. Klimov, who, in search of a better life for himself and his family, moved throughout Europe, met and made friends with the same emigrants as prominent figures of Russian culture and created their portraits in the tradition of the Russian realistic school of art.

The "Forum" section, central to the issue, is about contemporary Siberian art. The journal itself is published just a few days before the opening of a huge inter-regional exhibition of Siberian artists in Altai, in Barnaul. All types and genres of art will be presented here, viewers will be able to be acquainted with the work of more than 700 artists of the Altai Krai, the Altai Republic, the Krasnoyarsk Krai, Irkutsk, Kemerovo, Novosibirsk, Omsk, Tomsk regions, Novokuznetsk, Tyva and Khakassia. Numerous bright discoveries in art are waiting for the audience and art critics. Anticipating this, our authors highlight the work of Siberian artists from different sides.

The exhibition "Siberia — 13" makes us think about the origins of the professional art of Siberia, and here the figure of Vasily Ivanovich Surikov immediately comes to mind. In Krasnoyarsk, and then in Novosibirsk, residents and guests of these cities will be able to see a grand exhibition of his works.

I am sure that many will respond with gratitude to the significant work of those who arranged such a tour of the artist's works. The central picture of the expositions is "The Conquest of Siberia by Yermak" from the State Russian Museum. It is impossible to pass by this picture, and it is worth considering

it a little more closely as an axial work of Russian culture that tells a lot about Siberia and Siberians. I will suggest one detail, compositionally closest to the viewer. This is an axe tucked into the belt of a warrior, shown by Surikov from the back. The desperate, hardened warrior threw up his squeaker, the fuse is already burning in it, and enemies are aiming at him with well-honed arrows. But the question arises: why does this experienced warrior — who knows well that everything that interferes with the battle should be discarded — why does he need not a combat, but a working axe? Moreover, Vasily Surikov wrote this axe very accurately; the serrated blade (can anyone believe that an experienced warrior will go into battle with such a blade?) is worked out with a thin brush. The warrior has a squeaker, an excellent saber on his side, and a working axe only interferes. The answer suggests itself: this is a symbol of what the warrior is going to build — first a fortress, then a house; then to make and repair the working equipment of the farmer, to chop wood. Perhaps, through this detail, brought to the fore, the artist and thinker V.I. Surikov reveals the secret: transmigrators went beyond the Urals, beyond the Stone Belt, not to ruin and plunder — they went to develop new lands, build, dreamed of their own house and land, of free living in gigantic open spaces. And after the battle, having come to a new place, they easily converged with the local peoples, took their girls as their wives, who became mothers of strong-chested, strong children. This is how Siberians were formed. Years will pass, and the descendants of the Yermakovites will become a living fortress near Moscow and in Stalingrad.

Surikov did not see this, but he was sure that this was the essence of the Siberians and that they were the main strength of Siberia. Once again, with gratitude, I would like to bow to the wisdom and the greatest skill of the artist, who set a high tone for all Siberian art, a tone that modern masters should not lower.

**Mikhail Shishin,
Chief Editor**



Научная статья
УДК 7.031.1(1-925.1)+902
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.02.001

Древнейшее искусство Северной Азии: современные возможности документации, публикации и обмена данными



Панкина Анна Ильинична ^a
Ростяженко Татьяна Евгеньевна ^b

^{a, b} Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого, Санкт-Петербург, Российская Федерация

^a pankina1995b@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3997-4702>, ResearcherID AAN-2181-2021

^b miss.oldman2017@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2438-8946>



Аннотация. Статья представляет собой обзор информационных систем, посвященных древнейшему искусству Северной Азии. В последние десятилетия в России и за рубежом научно-исследовательскими коллективами было реализовано несколько проектов, нацеленных на документацию, публикацию и научный обмен материалами об объектах древнейшего искусства. Рассмотренные системы демонстрируют широкий диапазон решений с различными техническими возможностями в зависимости от поставленных исследовательских задач и квалификации исполнителей. Обзор имеющихся проектов позволил проанализировать уровень разработки их специализированного инструментария (возможность переключения текстур, инструменты наложения прорисовок на модель, средство автоматического наложения масштабной линейки и т.д.), возможности и ограничения данных систем, а также дальнейшие перспективы их развития. Авторами статьи был выделен список важнейших критериев для информационных систем наскального и мобильного искусства: наличие подробных научных описаний предметов, библиография, публикация фотографий, виртуальных копий, прорисовок и текстур с разработанным специализированным инструментарием для работы с ними, а также географическая привязка памятников на интерактивной онлайн-карте.

Ключевые слова: древнейшее искусство, мобильное искусство, петроглифы, информационная система, Северная Азия

Благодарности: работа выполнена при поддержке гранта РНФ № 23-28-00140 «Человек в архаичном искусстве Северной Евразии: смена парадигмы» (<https://rscf.ru/project/23-28-00140/>).

Для цитирования: Панкина А.И., Ростяженко Т.Е. Древнейшее искусство Северной Азии: современные возможности документации, публикации и обмена данными // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2023. № 2 (29). С. 4–25. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.001>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1003>

Original article

The ancient art of North Asia: modern possibilities of documentation, publication and data exchange

Anna I. Pankina ^a

Tatiana E. Rostiazhenko ^b

^{a, b} Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University, Saint Petersburg, Russian Federation

^a pankina1995b@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3997-4702>, ResearcherID AAN-2181-2021

^b miss.oldman2017@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2438-8946>

Abstract. The article is an overview of the largest information systems dedicated to the ancient art of North Asia. In recent decades, research teams in Russia and in other countries have created several projects aimed at documentation, publication and scientific exchange of materials about archaeological artifacts. The considered systems demonstrate a wide range of solutions with different technical capabilities that depend on the research tasks and the goals of an executive team. A review of existing projects allowed us to analyse the level of development of specialized tools (the ability to switch textures, tools for applying drawings to a model, a means of automatically applying a scale ruler, etc.), the capabilities and limitations of these systems, as well as further prospects for their development. The authors of the article identified a list of the most important criteria for information systems of rock art and portable art: the availability of detailed scientific descriptions of objects, bibliography, publication of photographs, virtual copies, drawings and textures with developed specialized tools for working with them, as well as geographical reference of sites on an interactive online map.

Keywords: ancient art, portable art, petroglyphs, information system, North Asia

Acknowledgments: the study was supported by the Russian Science Foundation grant No. 23-28-00140 “Man in the archaic art of Northern Eurasia: a paradigm shift” (<https://rscf.ru/project/23-28-00140/>).

For citation: Pankina, A.I. and Rostiazhenko, T.E. (2023) ‘The ancient art of North Asia: modern possibilities of documentation, publication and data exchange’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 4–25. Doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.001. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1003> (In Russ.)

Введение

Предметы древнейшего искусства являются наиболее ранними продуктами творческой деятельности человека и определяются периодом верхнего палеолита, неолита и эпохой ранней бронзы. Для Северной Азии древнейшее искусство представлено коллекциями предметов мобильного искусства, выполненных из кости, бивня, глины и драгоценных и полудрагоценных пород камня, — антропоморфной и зооморфной скульптурой, предметами престижа (орнаментированные диски, жезлы, стержни) и персональной

орнаментации (подвески, бусины, бисер, серьги, браслеты, кольца и т.д.), а также монументальными памятниками наскальной живописи [1; 2; 3; 4; 5]. К настоящему моменту данные категории в зависимости от особенностей археологических памятников насчитывают от нескольких десятков до нескольких сотен образцов.

Одной из первостепенных задач изучения предметов древнейшего искусства является разработка новых способов документации, публикации и обмена научной информацией, позволяющей преодолеть имеющуюся разрозненность

предметов мобильного искусства по многочисленным фондам музеев, научных организаций и частных коллекций, а в случае петроглифов — труднодоступность географических районов и постоянное разрушение памятников.

В последние десятилетия исследователям-археологам стали широко доступны новые способы документации археологических объектов: создание высококачественных фотографий, трехмерная визуализация методом фотограмметрии или структурированным подсветом, прорисовки в профессиональных графических редакторах, создание контрастных изображений (Dstretch) и т.д. Результаты применения таких методик зачастую не могут быть опубликованы традиционными способами в полном объеме ввиду ограничений бумажных и аналогичных им электронных форматов (PDF).

Решить проблему разрозненности археологических материалов и ограниченности публикаций может разработка и дальнейшее использование виртуальных информационных систем, представляющих собой специализированные веб-приложения с широким инструментарием обработки и изучения изображений артефактов, в том числе предметов древнейшего искусства. За последние годы в России несколькими научными коллективами при исследовательских организациях был создан и успешно апробирован ряд подобных проектов. Важно отметить, что разработанные информационные системы создавались для решения разных исследовательских задач, при разных технических и финансовых возможностях, для их апробации использовался различный доступный конкретному коллективу исследователей научный материал. Однако общая направленность проектов нацелена на документацию, публикацию и научный обмен материалами, в связи с чем видится необходимым проанализировать уровень разработки специализированного инструментария, возможности и ограничения данных систем, а также дальнейшие перспективы их развития.

Практическая значимость подобных проектов не ограничивается только научными задачами. Доступный богатый визуальный и текстовый материал информационных систем о первобытном искусстве может быть полезен широкому кругу специалистов, в том числе художникам, преподавателям истории и мировой художественной культуры, работникам музеев и учителям, при подготовке лекционных курсов, экспозиций и выставок.

Информационные системы мобильного искусства

1. Информационная система КАМИС и Государственный каталог

Комплексная автоматизированная музейная информационная система (КАМИС) предназначена для работы сотрудников музеев, в том числе компьютеризации учетной, научной, реставрационной, издательской и административной деятельности. Данная система позволяет обрабатывать и публиковать информацию о музейных предметах, в том числе фотоизображения, аудиозаписи и видеоматериалы. Работа с системой КАМИС подразумевает также автоматизацию пополнения данных в Государственном каталоге (электронной базе данных, содержащей основную информацию о музейных предметах и коллекциях, входящих в состав Музейного фонда РФ) [6, с. 11; 7, с. 268–269].

Среди возможностей, предлагаемых КАМИС, имеется дополнительный модуль для посетителей «Коллекции онлайн», который позволяет музеям создавать на своих сайтах виртуальные экспозиции, построенные по единому образцу и доступные любому пользователю сети Интернет. Для каждого артефакта имеется своя карточка с общей информацией: название, археологический памятник, место находки, датировка, размеры, материал изготовления, инвентарные номера, фотография, в некоторых случаях библиографическая ссылка. Аналогичная карточка предлагается для музейных предметов в Государственном каталоге¹.

В настоящее время модуль «Коллекции онлайн» используют на своих сайтах около двенадцати музеев России, в том числе три крупнейших, в собраниях которых имеются предметы древнейшего искусства Северной Азии: Государственный Эрмитаж, МАЭ РАН (Кунсткамера) и Государственный исторический музей.

КАМИС и Государственный каталог² предназначены в первую очередь для работников музеев и направлены на оперативную работу с имеющимися коллекциями, поэтому научная информация здесь минимальна, предложено мало визуальных материалов, нередко плохого качества. Для поиска предметов имеются расширенные настройки: название, автор, датировка, место создания, археологический памятник, экспедиция и т.д. Однако отсутствует классификация материала по категориям (например, предметы искусства) или по географическому принципу, что существенно затрудняет поиск новых, не известных ранее исследователю предметов или культурно-хронологических аналогий.

¹ КАМИС [сайт]. URL: <https://www.kamis.ru/> (дата обращения: 16.05.2023).

² Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации [сайт]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/> (дата обращения: 16.05.2023).

2. Сайты отдельных музеев и научных организаций

Информация о предметах мобильного искусства Северной Азии размещается на сайтах различных музеев и научных организаций в составе онлайн-публикаций коллекций фондов. Наиболее успешными проектами можно отметить выставку «Свидетели прошлого: искусство и ремесло в археологических находках» онлайн-музея на сайте Института археологии РАН³ и оцифрованную археологическую коллекцию Хабаровского краевого музея им. Н.И. Гродекова, размещенную на сайте лаборатории RSSDA⁴. Для каждого предмета в виртуальных музеях представлены научные описания, фотографии, библиографические ссылки. Здесь размещены также цифровые копии предметов, позволяющие просматривать артефакт со всех сторон и делать любые метрические измерения. Однако и данные проекты, и другие подобные сайты, руководствуясь публикацией собственных фондов, размещают те или иные предметы изолированно от культурно-хронологического и географического контекста.

3. Первые виртуальные музеи первобытного искусства Сибири (Северной Азии)

В 1997–1999 годах на базе Новосибирского и Кемеровского государственных университетов международными командами исследователей были созданы два крупнейших созвучных проекта, посвященных непосредственно древнейшему искусству. Археологический web-музей «Древнее искусство Сибири» Мультимедийного центра НГУ представляет собой обширную базу данных археологических объектов, а также справочной информации и учебного материала. Музей содержит три раздела: «Фонды», «Лекторий» и «Справочник». Предметы искусства опубликованы по категориям видов искусства: «Изделия из кости и рога», «Изделия из дерева и бересты», «Керамика», «Петроглифы» и т.д. Публикации представляют собой научные описания, дополненные фотографиями. В «Лектории» содержится цикл лекций от ведущих исследователей России о древнем искусстве начиная от эпохи палеолита до средневековья. В справочной информации содержится англо-русский и русско-английский археологический

словари, а также обширная библиография. Сайт давно не обновлялся, многие материалы, особенно фотографии, недоступны для просмотра⁵.

Виртуальный музей «Первобытное искусство» КемГУ был направлен на публикацию материалов от периода каменного века до рубежа эр, включая искусство каменного века, скифский период, а также артефакты из фондов музея археологии и этнографии КемГУ. На данный момент проект недоступен для просмотра⁶.

4. Информационная система «Древнейшее искусство Сибири и Дальнего Востока»

Проект направлен на документацию и публикацию предметов мобильного искусства Северной Азии с применением новейших цифровых методов и представляет собой самую крупную в настоящее время тематическую информационную систему (размещено более 250 артефактов). Проект был разработан Лабораторией мультидисциплинарных исследований первобытного искусства Евразии на базе Новосибирского государственного университета (2019–2021). В основе классификации материала в системе лежит географический принцип: памятники Минусинской котловины, Алтая, Забайкалья, Прибайкалья, полуострова Камчатка и др.

Для каждого памятника и предмета имеется научное описание с уточнением технологии производства, способов утилизации, размеров, настоящего места хранения, автора раскопок, а также библиографических ссылок. На сайте размещены виртуальные 3D-копии артефактов, позволяющие рассматривать предметы со всех сторон, с имеющимися настройками освещения, отключения текстуры, инструмента для получения метрических данных (линейка) (рис. 1–2). В системе также размещены серии фотографий с различных ракурсов и в отдельных случаях макрофотографии⁷.

5. Информационная система «Искусство Мальты»

Виртуальный музей «Искусство Мальты» является одним из крупнейших разделов информационной системы «Древнейшее искусство Сибири и Дальнего Востока» и расположен на отдельном веб-сайте⁸. Данная система посвящена

³ Онлайн-музей. Институт археологии Российской академии наук [сайт]. URL: <https://www.archaeolog.ru/ru/online-museum> (дата обращения: 16.05.2023).

⁴ Хабаровский краевой музей им. Н.И. Гродекова. Лаборатория RSSDA [сайт]. URL: <https://rssda.su/tables/mu-kha/> (дата обращения: 16.05.2023).

⁵ Археологический web-музей «Древнее искусство Сибири» [сайт]. URL: http://lemma41.vixpo.nsu.ru/?db=i4_museum&int=VIEW&el=542&templ=NEW_INTERFACE (дата обращения: 16.05.2023).

⁶ Первобытное искусство (виртуальный музей). Историко-ориентированные информационные системы [сайт]. URL: <http://digitalhistory.ru/system/pervobytnoe-iskusstvo-virtualnyj-muzej/> (дата обращения: 16.05.2023).

⁷ Древнейшее искусство Сибири и Дальнего Востока [сайт]. URL: <http://mobileart.artemiris.org/ru> (дата обращения: 16.05.2023).

⁸ Искусство Мальты. Информационная система мобильного искусства мальтинской культуры [сайт]. URL: <http://malta.artemiris.org/ru/> (дата обращения: 16.05.2023).

Минусинская котловина

Минусинская котловина с востока она ограничена Восточным Саяном, с запада — Кузнецким Алатау, а с юга — Западным Саяном. На севере котловина закрыта хребтом Арга. На территории известно несколько памятников верхнего палеолита с датированными культурными слоями. Коллекция изделий персональной орнаментации из Малой Сьи (Северо-Минусинская котловина) довольно гомогенна, выполнена из «экзотического» сырья — талькита и представлена готовыми артефактами, их заготовками и подготовленным к дальнейшей обработке сырьем. Представлены предметы выраженной геометрической формы (круглые, ромбовидные, треугольные), уплощенные, орнаментированные как по краю, так и по поверхности. Особый интерес представляют изделия фигурной формы из зеленоватого талькита, которые находят аналогии в европейских комплексах верхнего палеолита и ассоциируются с женскими образами.

PDF

В других палеолитических памятниках предгорий Кузнецкого Алатау и Минусинской котловины также отмечены находки бусин, изделий геометрической формы из камня, но такие памятники, как Сабаниха, Ирба и др. относятся к более поздней эпохе палеолита (моложе 25 - 20 тыс.л.н).

Территория была активно заселена в эпоху раннего металла полукочевыми и оседлыми племенами.

Памятники



Малая Сья

Разновременный геоархеологический объект (ранняя стадия верхнего палеолита)



Сабаниха

Археологический памятник классической стадии верхнего палеолита



Минусинск

Подъемные сборы



Лебяжье

Случайные находки



Черновая IX

Курган эпохи ранней бронзы



Тибик-Уйбат

Окуневские курганы



Сабинка

Случайные находки



Бея (Бейское)

Случайные находки

комплексам верхнепалеолитических памятников Мальта и Буреть (Прибайкалье). Сайт имеет схожую с вышеописанной системой структуру, для каждого предмета даны подробные описания с фото и 3D-визуализацией, а также все специализированные инструменты для работы с ними. Материалы комплексов распределены в системе по функциональному принципу и сгруппированы в следующие разделы: «Скульптура», «Предметы престижа» и «Предметы персональной орнаментации». Важно подчеркнуть, что в настоящий момент данная система предоставляет любому пользователю сети Интернет возможность ознакомиться

с наиболее полной коллекцией верхнепалеолитического искусства Мальты и Буреть, материалы которых находятся на хранении в четырех музеях страны и представлены в составах экспозиций и виртуальных выставок этих музеев лишь фрагментарно [8, с. 16].

Информационные системы наскального искусства

На сегодняшний день в сети Интернет существует немалое количество информационных систем, посвященных мировому наскальному искусству. Среди современных разработок

1. Информационная система «Древнейшее искусство Сибири и Дальнего Востока». Памятники Минусинской котловины


2. Информационная система «Древнейшее искусство Сибири и Дальнего Востока».

Памятники Минусинской котловины.

Карточка предмета

Mobile Art Регионы 🇷🇺

Главная / Регионы / Минусинская котловина / Черновая IX / Антропоморфная скульптура



3d.nsu.ru
 Авторы модели: Панкина А.И.
 Правообладатель модели: Минусинский региональный краеведческий музей им. Н. М. Мартыанова

Антропоморфная скульптура





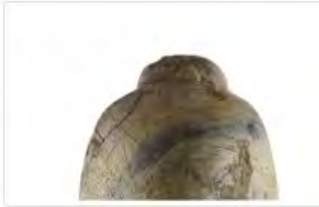

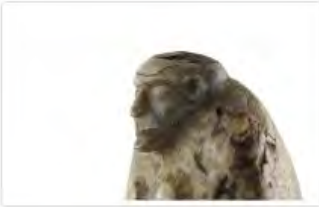

LIDO PDF

Изображение антропоморфного существа выполнено на гальке серпентинита желтовато-молочного цвета с голубыми прожилками. Голова глубоко "вдавлена" в плечи, черты лица резко выраженные, угловатый подбородок, уши маленькие, округлые.

Отсутствие близких аналогий данной скульптуре и наличие своеобразных морфологических и стилистических признаков затрудняют определение пола персонажа. По выделенным округлым грудям изображение можно причислить к серии женских изображений. Однако такие иконографические особенности, как отсутствие волос и высоко поднятые округлые уши, по мнению исследователей, сближают персонажа с изображениями мужского божества на окуневских монументальных изваяниях [Леонтьев, 2001, С. 121].

Место хранения

Минусинский региональный краеведческий музей им. Н. М. Мартыанова

заметно выделяются специализированные веб-приложения с широким инструментарием обработки и изучения изображений петроглифов, в создании которых непосредственно принимали участие исследователи-археологи.

1. Веб-сайт «Петроглифы Северной Евразии»

Созданный под руководством Е.Г. Дэвлет проект представляет собой успешную попытку создания информационной системы, объединившей

научную информацию о наиболее известных памятниках наскального искусства на территории России⁹. На сайте размещены научные описания памятников, систематизированные по географическому принципу, а также крупные архивы фотографий и прорисовок плоскостей. Здесь отсутствуют какие-либо специализированные инструменты для работы с изображениями. Существенным достижением данного проекта является размещение в открытом доступе литературы с возможностью ее сохранить на устройство пользователя, а также

⁹ Петроглифы Северной Евразии [сайт]. URL: <http://rockart-studies.ru/> (дата обращения: 16.05.2023).



Петроглифы Нижнего Амура и Усури

Исследования ▾ Памятники ▾ База данных ▾ О проекте English

Сикачи-Алян



«На правом берегу Амура в 60 верстах ниже Хабаровска, у гольдского селения Гальбу, находящегося в 1 версте ниже села Мамыжского, на скалах на самом берегу высечено изображение лося, человека с собакою на промысле, утвари и проч. Место могут показать гольды Эхтамбу и Ому. Сообщил штабс-капитан П. Ив. Ветлицын, 1873 г. госп. Шевелеву».

Ф. Ф. Буссе, Л. А. Кропоткин, 1908 г.



Группа местонахождений петроглифов Сикачи-Алян находится на правом берегу реки Амур и Малышевской протоки Амура в районе села Малышево и нанайского национального села Сикачи-Алян (Хабаровский район Хабаровского края). В пределах группы по состоянию на 2020 г. известно 6 местонахождений петроглифов. Почти все петроглифы выполнены на отдельно лежащих базальтовых валунах, и лишь небольшая их часть выбита или вырезана на вертикальных скальных выступах цокольных террас, также сложенных базальтами. Валуны постоянно перемещаются под действием ледоходов и сильных паводков. Петроглифы на основании сопоставления особенностей изображений с материалами археологических культур региона датируются от эпохи неолита (XIII–X тысячелетия до н.э.) до раннего Средневековья (IV–XIII века н.э.).



- Сикачи-Алян 1
- Сикачи-Алян 2
- Сикачи-Алян 3
- Сикачи-Алян 4
- Сикачи-Алян 5
- Сикачи-Алян 6

имеются ссылки на иностранные и отечественные интернет-ресурсы.

2. Онлайн-проект «Петроглифы Нижнего Амура и Усури»

Онлайн-проект представляет собой ресурс в виде базы данных 3D-моделей плоскостей памятников Амуро-Усурийской провинции наскального искусства (Сикачи-Алян, Калиновка, Шереметьево, Май, рисунки на р. Кия и пещера Медвежий Щёки). Проект был создан сотрудниками Центра палеоискусства Института археологии РАН для комплексной документации петроглифов¹⁰. Сайт содержит информацию о современном состоянии памятников, их местоположении, а также об истории изучения. Большим достижением системы является наличие разработанной картографии памятников (трехмерных моделей скальных выходов с плоскостями) и локализации памятников на географической онлайн-карте (рис. 3).

Система предоставляет удобный поиск по каталогу плоскостей и отдельных камней по мотивам изображений, технике изготовления, типу

поверхности и наличию модели. Каждый виртуальный экспонат может быть рассмотрен с применением различных настроек для ракурса и освещения; модели могут быть масштабированы, на них также могут быть добавлены текстуры.

На сайте не предусмотрена возможность просмотра прорисовки петроглифов на 3D-модели. Прорисовки изображений (в основном черные фигуры на белом фоне) располагаются на сайте в отдельной колонке таблицы, нет возможности наложить их на оригинал. В разделе «Современный этап документирования петроглифов Дальнего Востока» имеется всего несколько изображений, где прорисовки наложены на оригинальное фото.

Следующие три проекта были созданы командой исследователей лаборатории мультидисциплинарных исследований первобытного искусства Евразии НГУ в 2019–2022 годах и имеют сходную структуру и инструменты. Тем не менее данные веб-приложения представляют собой независимые информационные системы, разработанные для разных исследовательских задач.

¹⁰ Леванова Е.С., Ласкин А.Р., Романенко Е.В., Свойский Ю.М. Петроглифы Нижнего Амура и Усури [сайт]. URL: <https://aurockart.ru/> (дата обращения 16.05.2023).

3. Информационная система «Петроглифы Нижнего Амура и Усури».

Сикачи-Алян

4 | 5
6
7

4. Информационная система «Наскальное искусство Сибири».

Памятники наскального искусства

5. Информационная система «Наскальное искусство Сибири».

Памятники наскального искусства. Оронгой. Сыржа — петроглифы

6. Веб-платформа «3D-Галерея».

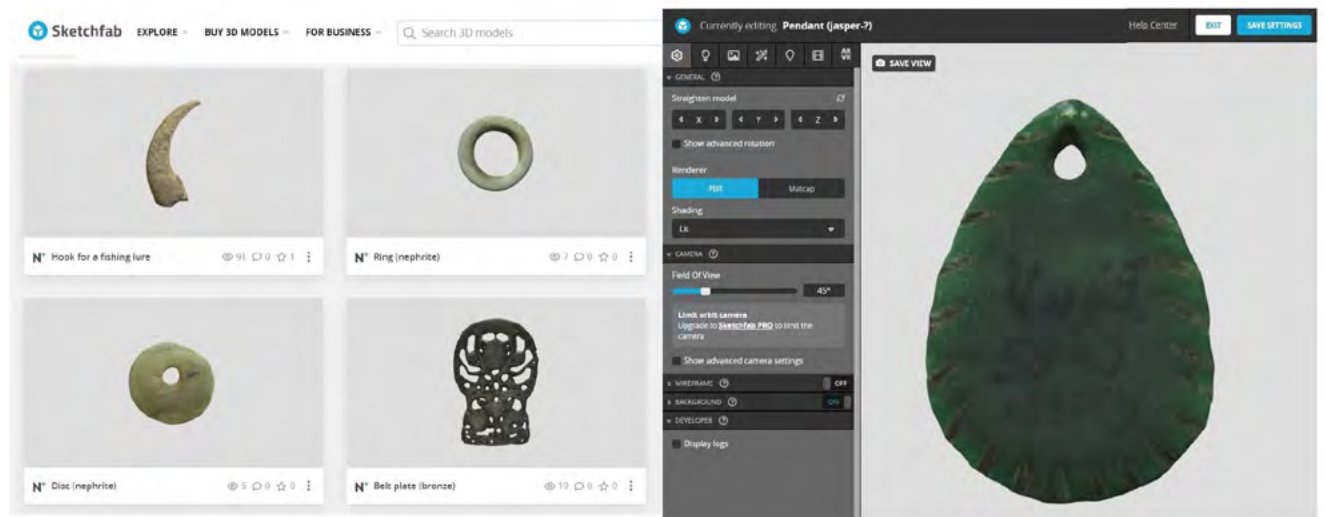
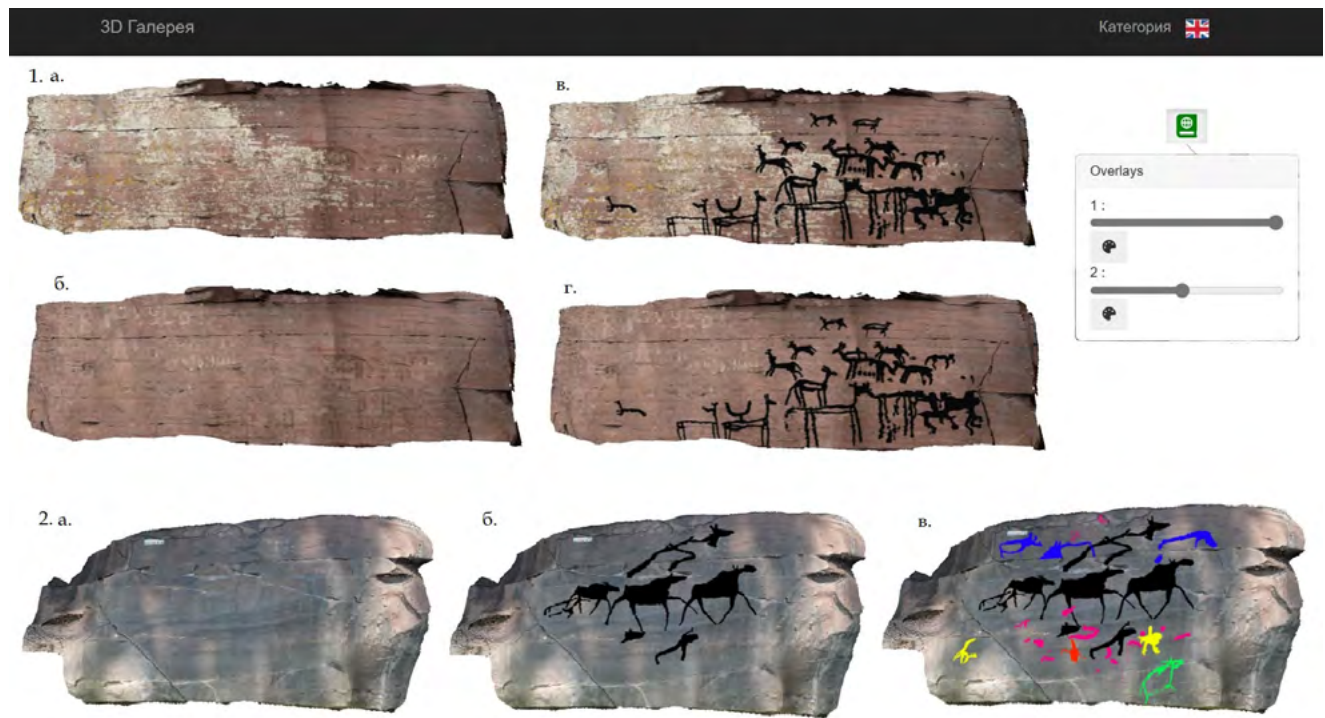
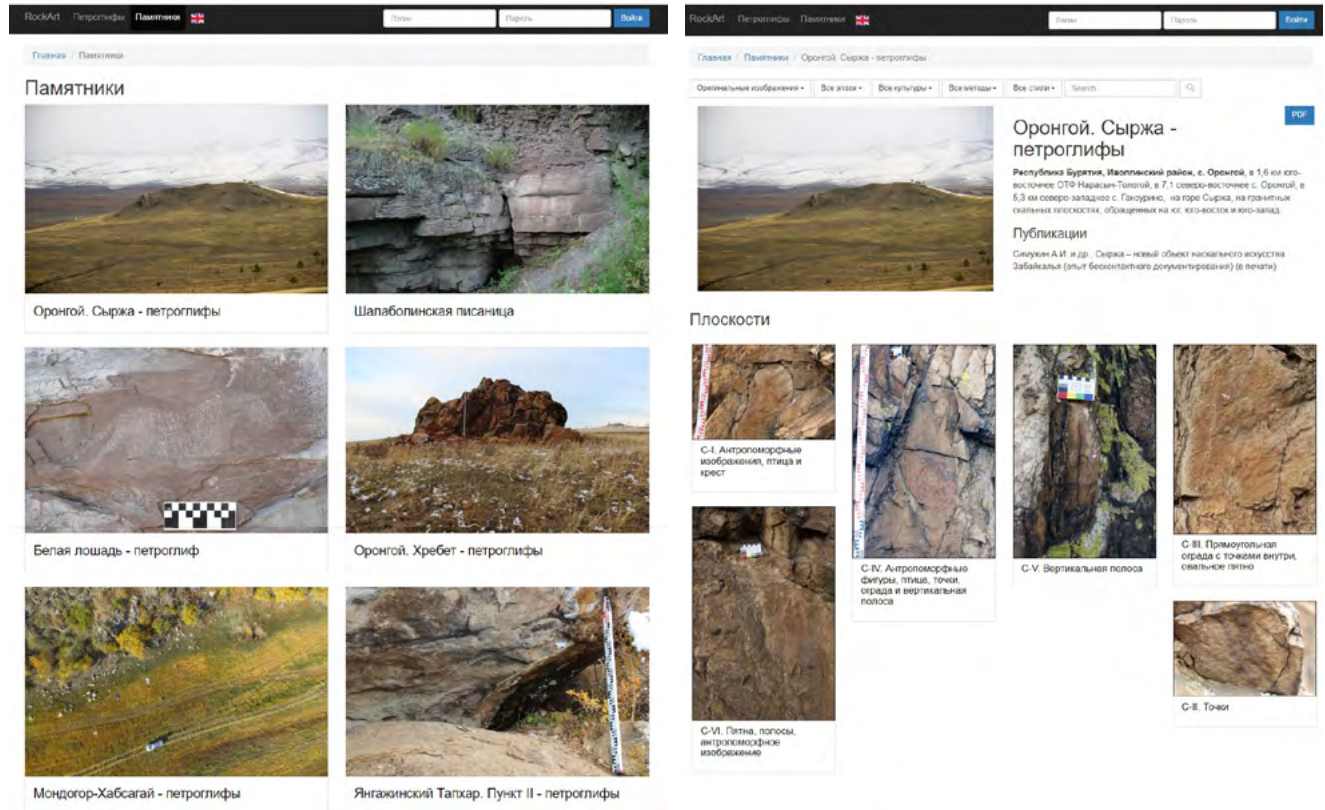
Категория «Реконструкция петроглифов».
1 — Гора Шишка.
Участок 3.
Плоскость 1.
1а — оригинальное изображение;
1б — реконструкция поверхности без лишайника;
1в — прорисовка рисунков на оригинальном изображении;
1г — прорисовка рисунков на реконструированной поверхности.

2 — Шалаболинская писаница.

Участок 4.
Плоскость 39.
2а — оригинальное изображение;
2б — выделение основного слоя;
2в — выделение нескольких слоев.

7. Хостинг-агрегатор SketchFab.

Коллекция артефактов. Настройки 3D-модели



3. Информационная система наскального искусства Сибири

Проект направлен на реализацию комплексной документации плоскостей и памятников наскального искусства Сибири (Забайкалье и Минусинская котловина). Материал на сайте систематизирован по отдельным памятникам с научными описаниями и фотоизображениями местонахождений, а также представлена для просмотра галерея плоскостей конкретного памятника¹¹. Для каждой отдельной плоскости имеется собственная карточка, где содержится описание и несколько типов изображений: 1) «Dstretch», 2) «Оригинальное изображение», 3) «Прорисовки», 4) «Наложение изображений», 5) «Реконструкция». Разные виды текстур и прорисовки не могут быть наложены друг на друга и на оригинальное фото. В отдельных случаях имеется 3D-модель с оригинальной текстурой и отдельно с наложенными прорисовками (рис. 4–5).

4. «3D-галерея» Новосибирского государственного университета

Проект представляет собой веб-платформу для публикации трехмерных моделей археологических объектов (мобильные предметы, наскальная живопись)¹². Классификация опубликованных материалов сформирована по тематическому принципу, содержит несколько разделов, в том числе «Петроглифы Минусинской котловины», «Петроглифы Забайкалья», «Реконструкция петроглифов». Для работы с трехмерными моделями был разработан специализированный инструментарий, в том числе возможность переключения текстур на одной модели, с использованием инструментов наложения прорисовок на модель с оригинальной текстурой и удаления с поверхности нежелательных элементов (лишайник, вандальные надписи, чрезмерная разветвленность), средство автоматического наложения масштабной линейки (рис. 6) [9].

5. Веб-приложение «Галерея изображений»

Многопользовательская информационная система «Галерея изображений» предназначена для публикации памятников наскального искусства с наложением прорисовок или специальных текстур (в том числе Dstretch) на оригинальные фото¹³. На данный момент веб-приложение позволяет работу только с двумерными фотографиями (в том числе ортофотографиями с трехмерных моделей).

Зарегистрировавшийся в качестве автора пользователь имеет возможность загружать на сайт оригинальный фотоснимок с готовыми текстурами и/или прорисовками (до 10 изображений). Разработанный специализированный инструментарий данной системы позволяет автору создавать прорисовки на оригинальной фотографии в режиме онлайн. Для этого пользователю доступны следующие возможности: одновременная работа с несколькими слоями; кисть и ластик настраиваемого размера; выбор цвета кисти; заливка замкнутых контуров выбранным цветом; настройка прозрачности любого слоя; настройка прозрачности фонового изображения [10, с. 157].

Зарубежные информационные системы наскального и мобильного искусства

В мировой научной практике в настоящий момент активно идет процесс создания онлайн-публикаций коллекций крупнейших музеев мира и специализированных информационных систем, посвященных первобытному искусству. В рамках данного исследования нет возможности провести детальный обзор каждой из них, поэтому рассмотрим лишь несколько крупных проектов, различных по своей структуре и функциональной направленности, а также так или иначе содержащих информацию о предметах искусства Северной Азии.

1. Хостинг-агрегатор SketchFab

Сайт SketchFab представляет собой крупнейший сервис для публикаций 3D-моделей с поддержкой 27 форматов¹⁴. Здесь имеется обширная категоризация материала, в том числе есть раздел «Cultural Heritage & History», где размещаются модели музейных экспонатов, археологические артефакты из частных коллекций и фондов научных организаций. Более детальной классификации археологического материала нет, однако есть возможность поиска по ключевым словам. К каждой модели есть возможность добавить описание предмета. Одним из значительных достижений данного проекта является возможность встраивать материалы SketchFab на другие сайты, что может упростить создание онлайн-выставок для музеев, у которых нет возможности создать свой сайт, специализированный для публикации 3D. Работа с моделями позволяет менять настройки освещения, текстур, поверхности предмета (металл/стекло), однако отсутствует важная для

¹¹ Наскальное искусство Сибири [сайт]. URL: <http://rockart.artemiris.org/ru> (дата обращения: 16.05.2023).

¹² 3D-галерея [сайт]. URL: <https://3d.nsu.ru/ru> (дата обращения: 16.05.2023).

¹³ Галерея изображений [сайт]. URL: <http://petroglyphsgallery.mmc.nsu.ru/frontend/web/index.php> (дата обращения: 16.05.2023).

¹⁴ SketchFab [сайт]. URL: <https://sketchfab.com> (дата обращения: 16.05.2023).

исследователей возможность измерения расстояния между произвольными точками на предмете (рис. 7).

2. Информационная система фонда Bradshaw

Фонд Bradshaw основными своими целями называет поиск, документацию и сохранение древнейшего искусства по всему миру, а также содействие научному исследованию художественных достижений раннего человечества¹⁵. На сайте фонда содержится обширный материал по объектам древнейшего искусства в виде статей, лекций, виртуального музея, научных фильмов и интервью ведущих специалистов. Материал по наскальному искусству систематизирован по географическому принципу: «American Rock Art», «France Rock Art», «Canada Rock Art» и др. А далее — разделение по памятникам, где предложены научные описания, история изучения, фотографии и библиография. Предметы мобильного искусства опубликованы в качестве онлайн-галереи, где для каждого предмета есть своя карточка с описанием, фотографией, обозначенным местоположением на карте. Специализированные инструменты для работы с изображениями отсутствуют.

3. Alta Museums Rock Archive

Сайт представляет собой крупнейший архив фотоматериалов и прорисовок памятников наскального искусства Северной Европы¹⁶. Материалы архива систематизированы по географическому принципу: указание районов и имеющих здесь памятников. Пользователю доступен расширенный поиск по интересующему сюжету изображения, по типу памятника, по датировке, по последнему изменению выложенных материалов. Для каждого памятника на сайте имеется отдельный архив изображений разных авторов и форматов, в том числе оригинальное фото, пейзажный снимок, прорисовки, карта. При изучении изображения наскального рисунка пользователю доступны предварительный просмотр и быстрый просмотр выбранного изображения в разном качестве, возможно также сохранение файла (в формате PDF).

Результаты и выводы

Сравнительный анализ рассмотренных выше веб-сервисов позволяет определить основные параметры информационных систем, необходимых для комплексного документирования, дальнейшего изучения, хранения и обмена научными знаниями о памятниках наскального и мобильного искусства. Среди наиболее важных из них можно назвать следующие:

1. Специальное поле для описания памятника и каждой отдельной его плоскости (в случае работы с наскальными изображениями), размещение библиографической литературы.

2. Публикация фотографий и трехмерных моделей в максимально высоком качестве.

3. Публикация прорисовок и текстур, в том числе возможность послойного наложения прорисовок и текстур на оригинальные фотографии или 3D-модели с оригинальной текстурой.

4. Возможность создания прорисовок онлайн, наличие необходимого для этого инструментария, разработка способов модерации при публикации прорисовок.

5. Географическая привязка памятника, в том числе наличие интерактивной онлайн-карты с отмеченными памятниками.

6. Возможность скачивания выгруженных файлов для дальнейшей работы в сторонних графических редакторах или для собственных научных задач.

Даже краткий обзор нескольких крупных информационных систем древнейшего искусства Северной Азии показывает неравномерность развития данных проектов в зависимости от исследовательских задач и коллектива исполнителей. Можно отметить, что ни одно существующее разработанное решение, рассмотренное выше, не обладает всеми выделенными параметрами, что, в свою очередь, определяет ближайшие задачи по развитию информационных систем наскального искусства.

Информационные системы, подготовленные музейными работниками (КАМИС и Государственный каталог), представляют собой колоссальный труд по вводу в общую систему многих тысяч артефактов из фондов музеев РФ. Однако большая часть материалов находится в закрытом доступе для обычного пользователя, выложенная информация слишком краткая и не всегда достоверная, визуальные материалы не соответствуют современным возможностям. Также важно отметить, что в системы КАМИС и Государственный каталог могут попасть только те предметы, которые стоят на учете как единицы хранения.

Информационные системы древнейшего искусства, подготовленные научными коллективами в конце 1990-х — начале 2000-х годов («Первобытное искусство Сибири», «Петроглифы Северной Евразии»), представляют собой полноценные научные публикации с разработанной логикой и структурой подачи материала, содержат много справочной и библиографической информации. Однако технические возможности подачи визуального материала уже не соответствуют современным возможностям, многие системы давно не обновляются, к некоторым уже отсутствует доступ.

¹⁵ Bradshaw Foundation [сайт]. URL: <https://bradshawfoundation.com/> (дата обращения: 16.05.2023).

¹⁶ Alta Museums Rock Archive [сайт]. URL: <http://altarockart.no/fotoweb/> (дата обращения: 16.05.2023).

Активное развитие 3D-технологий запустило процесс создания специализированных сервисов для публикации виртуальных копий, в том числе археологических артефактов. Хостинг-агрегатор мирового уровня SketchFab позволяет публиковать модели, менять их настройки и размещать на других сайтах. Однако данная система не предназначена для работы с ней профессиональных археологов, не учитывает специфики археологического материала и не предлагает специализированного инструментария для работы с их виртуальными копиями. В данном случае «3D-галерея» НГУ, также предназначенная для публикации 3D-моделей в сети Интернет (в том числе и на сторонних сайтах), имеет больше преимуществ, поскольку обладает разработанным набором инструментов для обработки предметов мобильного искусства и петроглифов (переключение текстур, наложение прорисовок, измерение предмета и т.д.).

Последние разработки применения на сайтах результатов 3D-визуализации, создание крупных фотоархивов, инструментов по наложению и прорисовок рисунков, а также реконструкций оригинальных изображений позволили реализовать несколько проектов, наиболее полно документирующих археологический материал с широким пользовательским доступом («Петроглифы Нижнего Амура и Уссури», информационная система наскального искусства Сибири, информационная система мобильного искусства «Древнейшее искусство Сибири и Дальнего Востока»). Данные системы позволяют публиковать материал с обширными научными текстами, сериями фотографий, прорисовками, 3D-моделями, библиографией. Однако проекты разрознены между собой, обладают разным инструментарием, а работа по их наполнению находится в начальной стадии.

Одной из первоочередных задач дальнейшего развития информационных систем, посвященных древнейшему искусству, является создание интерактивной географической онлайн-карты с точной привязкой всех известных на данный момент памятников наскального и мобильного искусства. Это позволит проводить масштабные исследования по выявлению центров художественных провинций, заимствований и миграций мотивов и техник изготовления, трансформации разных хронологического-стилистических пластов.

Второй, не менее важной задачей является создание прорисовок плоскостей и контрастных текстур для большого массива уже размещенных в информационных системах памятников. Несомненно, фотографии и трехмерные модели с оригинальной текстурой являются наиболее объективными источниками информации о плоскости с рисунками, однако в силу ограниченности передачи информации требуют дальнейшей научной обработки в виде создания прорисовок. Разработанный инструментарий для онлайн-прорисовок и возможности наложений нескольких текстур на оригинальное фото позволяет значительно сократить временные затраты на решение этой задачи.

Третья задача подразумевает поиск средств и способов публикации трехмерных изображений в высоком качестве. В настоящее время системы публикуют 3D-изображения в сжатом формате, что обуславливается быстротой загрузки модели и возможностью иметь к ней доступ с устройств разного типа. Возможность скачивания изображения с сайта может нарушить авторские права на изготовленную модель или предмет. Стремительное развитие технологий, в том числе нейронных сетей, может дать дополнительный инструментарий для решения данной проблемы в будущем.

Список источников

1. Абрамова З.А. Изображение человека в палеолитическом искусстве Евразии. М.; Л.: Наука, 1966. 224 с.
2. Лбова Л.В., Волков П.В. Древнейшее искусство Сибири (технологии, формы, символы). СПб.: Политех-пресс, 2021. 149 с. <https://doi.org/10.18720/SPBPU/2/i21-214>
3. Палагута И.В. Первобытное искусство в контексте современного искусствознания // Современное искусствоведение в системе гуманитарного знания / отв. ред. А.В. Карпов. СПб.: СПбГУП. 2012. С. 17–31.
4. Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства. М.: Искусство, 1985. 300 с.
5. Ice Age art: arrival of the modern mind. London: British Museum Press, 2013. 240 p.
6. Лошак Ю.М., Кощеева Е.Л. Комплексная автоматизированная музейная информационная система КАМИС // Электронные библиотеки. 2001. Т. 4. № 4. С. 11.
7. Петрова О.А. Информационные системы в сфере культуры и искусства // Актуальные проблемы авиации и космонавтики. 2011. № 2 (7). С. 268–269.
8. Lbova L.V., Kazakov V.V., Rostiazhenko T.E. Virtual Prehistory portable art collection of Siberian Mal'ta-Buret' culture: ways of documenting, classification and representation // Annales d'Université "Valahia" Târgoviște. Section d'Archéologie et d'Histoire. 2020. Vol. 22. P. 7–18.
9. Панкина А.И., Казаков В.В., Лбова Л.В., Ковалёв В.С., Жумадилов К.Б., Ростяженко Т.Е. Музейные коллекции в 3D: опыт Новосибирского государственного университета // Вестник БНЦ СО РАН. 2019. № 3 (35). С. 177–180.

10. Панкина А.И. Соколова О.Ю., Казаков В.В. Апробация многопользовательского веб-приложения с настраиваемой системой наложения прорисовок петроглифов на примере плоскости Пангудэ (Ульсан, Южная Корея) // Археологические культуры Сибири в контексте кросс-культурных контактов в Евразии: к 300-летию первых научных археологических раскопок в Сибири (1722 г.): материалы Международной археологической конференции молодых исследователей (Новосибирск, 21–25 ноября 2022 г.) / ред. В.И. Молодин, Д.В. Селин, М.А. Кудинова. Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2022. С. 152–161.

References

1. Abramova, Z.A. (1966) *The image of man in the Paleolithic art of Eurasia*. Moscow; Leningrad: Nauka Publ. (In Russ.)
2. Lbova, L.V. and Volkov, P.V. (2021) *The oldest art of Siberia (technologies, forms, symbols)*. Saint Petersburg: Politekh-press Publ. doi:10.18720/SPBPU/2/i21-214. (In Russ.)
3. Palaguta, I.V. (2012) 'Primitive art in the context of modern art studies', in Karpov, A.V. (ed.) *Modern art history in the system of humanitarian knowledge*. Saint Petersburg: SPBGUP Publ., pp. 17–31. (In Russ.)
4. Stolyar, A.D. (1985) *The origin of fine art*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
5. *Ice Age art: arrival of the modern mind* (2013) London: British Museum Press.
6. Loshak, Yu.M. and Koshcheyeva, E.L. (2001) 'Comprehensive automated museum information system KAMIS', *Elektronnyye biblioteki = Digital Libraries*, 4(4), p. 11. (In Russ.)
7. Petrova, O.A. (2011) 'Information systems in the field of culture and art', *Aktual'nye problemy aviatsii i kosmonavтики = Actual Problems of Aviation and Astronautics*, (2), pp. 268–269. (In Russ.)
8. Lbova, L.V., Kazakov, V.V. and Rostiazhenko, T.E. (2020) 'Virtual Prehistory portable art collection of Siberian Mal'ta-Buret' culture: ways of documenting, classification and representation', *Annales d'Université «Valahia» Târgoviște. Section d'Archéologie et d'Histoire*, vol. 22, pp. 7–18.
9. Pankina, A.I., Kazakov, V.V., Lbova, L.V., Kovalev, V.S., Zhumadilov, K.B. and Rostyazhenko, T.E. (2019) 'Museum collections in 3D: the experience of Novosibirsk State University', *Vestnik BNC SO RAN = Bulletin of the BSC SB RAS*, (3), pp. 177–180. (In Russ.)
10. Pankina, A.I., Sokolova, O.Yu. and Kazakov, V.V. (2022) 'Approbation of a multi-user web application with a customizable overlay system drawing of petroglyphs on the example of the Bangudae rock art site (Ulsan, South Korea)', in Molodin, V.I., Selin, D.V. and Kudinova, M.A. (eds.) *Archaeological cultures of Siberia in the context of cross-cultural contacts in Eurasia*. [Conference proceedings]. Novosibirsk: Institute of Archeology and Ethnography of the Siberian Branch of the RAS Publ., pp. 152–161. (In Russ.)

Информация об авторах

Панкина Анна Ильинична, инженер-исследователь, Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого, Санкт-Петербург, Российская Федерация; pankina1995b@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3997-4702>, ResearcherID AAN-2181-2021.

Ростяженко Татьяна Евгеньевна, инженер-исследователь, Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого, Санкт-Петербург, Российская Федерация; miss.oldman2017@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2438-8946>.

Information about the authors

Anna Ilyinichna Pankina, Research Engineer, Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University, Saint Petersburg, Russian Federation; pankina1995b@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3997-4702>, ResearcherID AAN-2181-2021.

Tatyana Evgenievna Rostiazhenko, Research Engineer, Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University, Saint Petersburg, Russian Federation; miss.oldman2017@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2438-8946>.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 23.05.2023; одобрена после рецензирования 02.06.2023; принята к публикации 07.06.2023.

The article was received by the editorial board on 23 May 2023; approved after reviewing on 02 June 2023; accepted for publication on 07 June 2023.



Краткое сообщение
УДК 75.046(470.317)“15/16”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.02.002

История иконописания в Костромском крае во второй половине XVI – первой трети XVII века



Сулоев Иван Николаевич

*ОГБУК «Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник»,
Кострома, Российская Федерация
iwdoroga@mail.ru*

Аннотация. В исследовании ставится цель обобщить, систематизировать сведения и исследовать развитие иконописи в Костромском крае во второй половине XVI — первой трети XVII века. Вводятся в научный оборот и изучаются данные из немногочисленных дошедших до наших дней источников. В 1982 году Государственный архив Костромской области пострадал от пожара, что привело к утрате многих документов XVI–XVII веков. В основу исследования положены утраченные документы и материалы архива в частичном упоминании В.Г. Брюсовой; Писцовая книга Костромы 1627/28–1629/1630 гг., которая является важным источником по социально-экономическому положению города в первой трети XVII века; сведения из различных дореволюционных изданий, новейшего свода русской иконописи XIII–XIX вв. и других источников. Систематизация приведенных фактов дает представление о формировании и развитии иконописи в Костромском крае в указанный период. Начало становления иконописи в Костроме предварительно отнесено к последней четверти XVI века, в первой трети XVII века работы местных иконописцев уже распространяются по России и Костромскому краю и имеют характерные черты письма.

Ключевые слова: Кострома, иконопись, костромская школа иконописи, иконы, изографы, Любим Агеев, фрески

Для цитирования: Сулоев И.Н. История иконописания в Костромском крае во второй половине XVI – первой трети XVII века // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2023. № 2 (29). С. 26–31.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.002>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1010>

Short communications article

The history of icon painting in the Kostroma Region in the second half of the 16th – first third of the 17th century

Ivan N. Suloev ^a^a *Kostroma State Historical, Architectural and Art Museum Reserve, Kostroma, Russian Federation*^a *iwdoroga@mail.ru*

Abstract. This study aims to generalize, systematize and study the development of icon painting in the Kostroma Region in the second half of the 16th — the first third of the 17th century. The author introduces into scientific circulation and systematizes information from a few sources that have come down to our days. In 1982, the State Archive of the Kostroma Region suffered from a fire, so many documents of the 16th-17th centuries were lost. The study is based on lost documents and archive materials in partial mention by V.G. Bryusova; the Scribe Book of Kostroma 1627/28–1629/1630, which is an important source on the social and economic situation of the city in the first third of the 17th century; information from various pre-revolutionary publications, the present corpus of Russian icon painting of the 13th-19th and other sources. The systematization of the given data gives an idea of the formation and development of icon painting in the Kostroma Region in the specified period. The beginning of the formation of icon painting in Kostroma dates back to the last quarter of the 16th century. In the first third of the 17th century, the works of Kostroma icon painters were already spreading throughout Russia and the Kostroma Region and were distinguished by their painting.

Keywords: Kostroma, icon painting, Kostroma school of icon painting, icons, isographs, Lyubim Ageev, frescoes

For citation: Suloev, I.N. (2023) 'The history of icon painting in the Kostroma Region in the second half of the 16th – first third of the 17th century', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 26–31. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.002. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1010> (In Russ.)

Введение

В XVI–XVII веках развивается русская иконопись, появляются новые иконописные центры и школы. После окончания Смутного времени получают свое дальнейшее социально-экономическое и культурное развитие Кострома и Костромской край.

Источниковая база изысканий в рамках данного периода немногочисленна. В 1982 году Государственный архив Костромской области пострадал от пожара, что привело к утрате многих документов XVI–XVII веков. В 1960–1970-е годы в архиве вела научно-исследовательскую работу В.Г. Брюсова. В приложениях и примечаниях ее монографий опубликованы ценные ранее утраченные документы [1; 2]. В 2004 году была издана писцовая книга Костромы 1627/28–1629/1630 гг.

[3], которая является важным источником по социально-экономическому положению города в первой трети XVII века. Сведения об иконописи в Костромском крае содержатся в различных дореволюционных изданиях¹ [4; 5; 6]. Изучение данных источников позволяет проследить историю иконописания в Костромском крае во второй половине XVI — первой трети XVII века.

С конца прошлого века данная проблема привлекла внимание ряда исследователей. В 1982 году выходит работа В.Г. Брюсовой об иконописце Гурии Никитине. Отдельная глава монографии посвящена художественной жизни Костромы конца XVI — середины XVII века [1]. В 1984 году издается следующая монография автора — о русской живописи XVII века [2], — один из параграфов которой касается

¹ См. также: Ярославские епархиальные ведомости. Часть неофициальная [газета]. 1892. № 50, 8 декабря. С. 791.

Костромы. В 2004 г. появляется свод русской иконописи XIII–XIX веков, отдельный пункт во вступительной статье посвящен Костроме как самостоятельному художественному центру [7, с. 22–32]. В то же время стоит выделить словарь русских иконописцев XI–XVII веков И.А. Кочетова [8], где содержатся биографии костромских иконописцев. Однако все перечисленные работы содержат разрозненные факты и не дают представления о развитии иконописи в Костромском крае в данный период.

В настоящем исследовании ставится цель обобщения, систематизации сведений и исследования развития иконописи в Костромском крае во второй половине XVI — первой трети XVII века. Нижняя дата условна и требует дальнейшего изучения, что является одной из задач исследования. Верхняя дата — первая треть XVII века — является временем первого упоминания в источниках костромского иконописца Любима Агеева. В дальнейшем появляются работы, которые приписывают к письму этого мастера и по которым уже можно условно судить о костромской школе иконописи.

В данной статье под Костромским краем понимается территория будущей Костромской губернии, сложившейся к началу XX века и имеющей общие историко-культурные черты и традиции.

Становление костромского иконописания на рубеже XVI–XVII веков

Начало кирпичного храмового зодчества в Костроме датируется XVI веком. В Костромском кремле первый кирпичный Успенский собор исследователи относят к началу XVI века [9, с. 15]. В это же время в Старом городе существовала каменная Троицкая церковь, утраченная еще в начале XVII века [3, с. 268]. В источниках не упоминаются росписи соборов в XVI — начале XVII веков. В Свято-Троицком Ипатьевском мужском монастыре первый кирпичный Троицкий собор был построен в 1559–1564 годах и расписан «стенным письмом» во второй половине XVI века [10, с. 74]. В 1595–1597 годах в монастыре над Святыми вратами построен храм Ирины и Феодора Стратилата, а в июле 1600 года врата расписаны «стенным письмом» [1, с. 233]. В 1559–1565 годах в Бого-явленском мужском монастыре возведен одноименный собор, в котором «верха» были расписаны во второй половине XVI века [1, с. 74]. Таким образом, в конце XVI века в Костроме построено пять кирпичных храмов, именно в это время сюда приезжают изографы и иконописцы. Согласно источникам, два из четырех храмов были расписаны стенным письмом.

Первое упоминание имен иконописцев в Костроме зафиксировано в 1600 году. Именно

в этом году в приходно-расходных книгах Ипатьевского монастыря упоминается Бажен Савин: «Дано по приказу Дмитрия Ивановича иконнику Баженку да Троецкому Чудово» [2, с. 315]. В июле 1600 года Бажен Савин принимал участие в росписи Святых ворот Ипатьевского монастыря [11, с. 13]. По мнению Е.В. Кудряшова, Бажен Савин являлся московским иконописцем, в то же время И.А. Кочетков называет его «костромским жалованным иконописцем» [8, с. 567]. В конце XVI века в Костроме трудился иконописец, к которому обращался Дмитрий Иванович Годунов, что свидетельствует о его мастерстве художника. В 1615 году «государев иконописец» Бажен Савин сделал вклад 30 икон соловецких «чудотворцев на красном золоте» общей стоимостью 12 рублей [12, с. 300]. Можно заключить, что Бажен Савин в начале XVII века являлся известным иконописцем, работы которого ценились в Костроме и других городах. В документах Ипатьевского монастыря упоминается также следующее: «Выменяно у иконнику Григорья три образа Троицы на золоте, а золото монастырское, дано промену 6 алтын. Да ему ж дано от дела от трех киотов 5 алтын. Да он же починивал образ Николы чудотворца в киоте, дано ему 10 денег...» [8, с. 160]. Данный документ был утрачен в 1982 году в ходе пожара в Государственном архиве Костромской области. В росписи Святых ворот Ипатьевского монастыря принимал участие «монастырский иконник Григорий» [11, с. 13]. Таким образом, в конце XVI века в Костроме работали два иконописца: Бажен Савин и Григорий. Они писали иконы для Костромы и других городов, а также расписывали и храмы. Их иконы отличались от образов, выполненных другими мастерами, манерой письма.

В 1620-е годы иконописание в Костроме продолжает развиваться. 7 марта 1623 года здесь «Макариево-Унженским монастырем было приобретено 50 образов чудотворцевых Макариевых» за 7 рублей 16 алтын [4, с. 43]. Костромские иконописцы создавали образы преподобного Макария Унженского, которые пользовались спросом, а значит, уровень письма был высоким. В церкви Успения Пресвятой Богородицы имелся предел в честь «Макария Желтоводского Унженского чудотворца» [3, с. 281], и можно предположить, что в храме могли находиться иконы, написанные костромскими мастерами.

Иконописцы Костромы по Писцовой книге 1627/28–1629/30 годов

В конце 1620-х годов в Костроме продолжали работать иконописцы. Так, в Старом городе жил иконник Фёдор [3, с. 19], данные о нем содержатся и в словаре И.А. Кочеткова [8, с. 710]. В остальных источниках иконописец не упоминается.

Старый город — это кремль, где находились осадные дворы бояр и князей, одно из самых почетных мест. Фёдор был единственным иконописцем, который проживал в кремле. По данным Писцовой книги Костромы, на улице Большой к Водяным воротам жил «Гришка-иконник» [3, с. 22]. По мнению И.А. Кочеткова, этот иконописец, впервые упомянутый в 1600 году, умер от мора в Костроме в 1655 году [8, с. 160]. Здесь же жил иконник Арсений Наумов [3, с. 22], в остальных источниках он не упоминается. В Чулково-переулке — «Богдашко Иванов сын Суворцов — иконник» [3, с. 39], позади лавочного места Семёна Резанцева в Мясном ряду иконописец имел лавку [3, с. 206]. «В Немеснич присуд во дворе» проживал «молотчей человек Васка Васцын и сын его Васка» [3, с. 71], иконописец имел двор и огород, в Свежем Рыбном ряду владел лавкой [3, с. 204]. В отличие от комментариёв, данных другим иконописцам, в источнике упоминается следующая характеристика их занятия: «Промысл их — иконное пишут» [3, с. 71]. На Якиманской улице проживал «Данилко — иконник с сыном з Дунайком <...> Промысл их — пишут иконное» [3, с. 88]. Гаврилов Даниил, костромской иконописец первой трети XVII века, владел в «Новом городе лавкой в Мясном ряду и лавочным местом в Сурожском ряду» [3, с. 202, 203]. На Покровской улице был двор иконников Ильи и Ивана Никифоровых [3, с. 130]. По данным И.А. Кочеткова, иконописец Иван Никифоров умер в 1655 году [8, с. 447], в Спасо-Ломском монастыре ныне Череповецкого района Вологодской области он написал икону «Игнатия чудотворца, что на гробнице»², ныне место нахождения памятника неизвестно. В Рохманцевом переулке был двор вдовы иконника Авдотьи Богдановой [3, с. 146]; в Богоявленском переулке — двор сына иконника Андрея Фёдорова [3, с. 166] (иконописец умер до 1646 года [3, с. 711]); в Суслове переулке — двор иконника Артемия Пахомова [3, с. 182]; у Настасьино монастыря «присуд от Сулы к Брагиной улице» — двор вдовы иконника Марьицы Тимофеевой [3, с. 177]; в Лоховом переулке жила вдова иконника Аксинья Фёдорова [3, с. 191]. Таким образом, согласно Писцовой книге, в Костроме в первой трети XVII века проживали как минимум 12 иконописцев.

В 1628 году в письме архимандрита Пафнутия казначею Свято-Троицкого Ипатьевского монастыря упоминается иконописец Василий Возницын: «...два короба белых, что были с образами да присланы были естя к нам к Москве десят образов Троецы на золоте Васильева писма Возницына, а оной коробок образы прислали к Петрову дню, а государь царь и великий князь Михайло Федорович всея Руси и с царицею пошли пешием молитца к Троице в Сергиев монастырь, а будет Васильева писма Возницына в казне нет» [2, с. 315]. Иконы, написанные Василием Возницыным, отличались особым стилем и ценились царем.

Иконопись в Костромском крае в XVII веке

В XVII веке в Костромском крае проживали отдельные иконописцы. Так, в 1620 году в Андомском стане в селе Никольское на Борань отмечен «погост сельцо да 32 деревни с полудеревнею да 5 починков живущих, а в них ...двор иконников...» [6, с. 6]. Андоба, или Андобский стан, находился в Костромском уезде в 35 верстах к северу от Костромы [5, с. 1]. В XV веке у впадения реки Солоницы в Волгу был основан Николо-Бабаевский мужской монастырь, а в 1627 году за монастырем уже существовал «двор иконников» [6, с. 6]. В 1629 году в источниках зафиксировано первое упоминание об иконописце Любиме Агееве. Погост Шунга являлся вотчиной Чудова монастыря, в это время на погосте было две церкви, шесть келий и 31 двор, среди них «двор иконника Любимки Агеева» [6, с. 58]. В этот период Любим Агеев уже сложился как иконописец.

В настоящее время в коллекции Виктора Бондаренко имеется икона «Усекновение главы Иоанна Предтечи, с иконой “Богоматерь Феодоровская”, избранными святыми и житием Иоанна Предтечи» (первая треть XVII века). По мнению исследователей, «не исключено, что образ был создан в Костроме или близких ей землях, где в первой трети XVII века художественный стиль этого центра еще только складывался, лишь к середине столетия превратившись в яркое самобытное явление. В этом случае икона из собрания В.А. Бондаренко является редким образцом костромского посадского иконописания периода его зарождения» [13, с. 255].

Выводы

На основании изученных источников можно заключить следующее. Первые заказы на роспись храмов в Костроме возникли в первой половине XVI века. Иконописцы появляются в Костроме в последней четверти XVI века. В это время здесь работали костромские и московские мастера, которые занимались иконописанием и стенным письмом. В период Смутного времени иконописное дело в Костроме не пропадает и вновь продолжается в последующие годы. В первой трети XVII века в городе проживали как минимум 12 иконописцев. Работы костромских иконописцев распространялись по России и Костромскому краю, и уже в первой трети XVII века они выделялись своим письмом. В конце первой трети XVII века известны иконописцы в Костромском крае: в Андобском стане, близ Николо-Бабаевского монастыря и на погосте Шунга (именно из Шунги происходит Любим Агеев). В настоящее время зафиксирован один памятник первой трети XVII века, относящийся к костромскому иконописанию (в частной коллекции).

² Там же.

Список источников

1. Брюсова В.Г. Гурий Никитин. М.: Изобразительное искусство, 1982. 272 с.
2. Брюсова В.Г. Русская живопись XVII в. М.: Искусство, 1984. 419 с.
3. Писцовая книга г. Костромы 1627/28–1629/30 гг. / сост. Л.А. Ковалева, О.Ю. Кивокурцева. Кострома: Костромаиздат, 2004. 432 с.
4. Летопись Макариева Унженского монастыря Костромской епархии. 1439–1682 гг. / сост. И.К. Херсонский. Кострома: Губернская типография, 1888. Выпуск 1. 134 с.
5. Диев М.Я. Старинные волости и станы в Костромской стороне. Материалы для историко-географического словаря Костромской губернии. М.: А. Снегирева, 1909. 66 с.
6. Холмогоров В.И., Холмогоров Г.И. Материалы для истории сел, церквей и владельцев Костромской губернии. Отдел третий для Костромской и Плесской десятин. М.: Типография Ф.И. Филатова, 1912. 159 с.
7. Костромская икона XIII–XIX вв. Свод русской иконописи / под ред. Н.И. Комашко, С.С. Каткова. М.: Гранд-Холдинг, 2004. 672 с.
8. Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / ред.-сост. И.А. Кочетков. М.: Индрик, 2003. 816 с.
9. Васильев Л.С. Об архитектурном наследии Костромского края. Кострома: Инфо-пресс, 2014. 384 с.
10. Подлипский П. Описание Костромского Ипатьевского монастыря, в коем юный Михаил Фёдорович Романов умолен знаменитым посольством Московским на царство Русское. М.: Синодальная типография, 1832. 127 с.
11. Кудряшов Е.В. Художественная культура Костромского края XVI–XIX вв. Кострома: [б. и.], 2004. 132 с.
12. Скопин В.В. Иконописцы на Соловках в XVI – середине XVIII в. // Древнерусское искусство. Художественные памятники русского Севера / отв. ред. и сост. Г.В. Попов. М.: Наука, 1989. С. 285–309.
13. Шалина И. Икона «Усекование главы Иоанна Предтечи, с иконой “Богоматерь Феодоровская”, избранными святыми и житием Иоанна Предтечи». Первая треть XVII века // И по плодам узнается древо: русская иконопись XV–XX веков из собрания Виктора Бондаренко / Г.И. Вздорнов и др. М.: Военный парад, 2003. С. 246–256.

References

1. Bryusova, V.G. (1982) *Gury Nikitin*. Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo. (In Russ.)
2. Bryusova, V.G. (1984) *Russian painting of the 17th century*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
3. Kovaleva, L.A. and Kivokurtsev, O.Yu. (comps.) (2004) *Scribe book of the city of Kostroma 1627/28–1629/30*. Kostroma: Kostromaizdat. (In Russ.)
4. Khersonsky, I.K. (comp.) (1888) *Chronicle of the Makariev Unzhensky Monastery of the Kostroma diocese. 1439–1682*, issue 1. Kostroma: Gubernskaya tipografiya. (In Russ.)
5. Diev, M.Ya. (1909) *Ancient volosts and camps in the Kostroma side. Materials for the historical-geographical dictionary of the Kostroma province*. Moscow: A. Snegireva Publ. (In Russ.)
6. Kholmogorov, V.I. and Kholmogorov, G.I. (1912) *Materials for the history of villages, churches and owners of the Kostroma province. The third department for the Kostroma and Plyoskaya tithes*. Moscow: Typography of F.I. Filatov. (In Russ.)
7. 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.)
8. Kochetkov, I.A. (ed.) (2003) *Dictionary of Russian icon painters of the 11th – 17th centuries*. Moscow: Indrik. (In Russ.)
9. Vasiliev, L.S. (2014) *On the architectural heritage of the Kostroma Region*. Kostroma: Info-press. (In Russ.)
10. Podlipsky, P. (1832) *Description of the Kostroma Ipatiev Monastery, in which young Mikhail Fedorovich Romanov was implored by the famous Moscow embassy to the Russian reign*. Moscow: Sinodal'naya tipografiya. (In Russ.)
11. Kudryashov, E.V. (2004) *Artistic culture of the Kostroma region of the 16th–19th centuries*. Kostroma: s.n. (In Russ.)
12. Skopin, V.V. (1989) 'Icon painters in Solovetskiy Monastery in the 15th — middle 18th centuries', in Popov, G.V. (ed.) *Ancient Russian art. Artistic monuments of Russian North*. Moscow: Nauka, pp. 285–309. (In Russ.)
13. Shalina, I. (2003) 'Icon “The Beheading of John the Baptist, with the Icon of Our Lady of Feodorovskaya, Selected Saints and the Life of John the Baptist.” The first third of the 17th century', in Vzdornov, G.I. et al. *Russian icon painting of 15th–20th centuries from Viktor Bondarenko collection*. Moscow: Voenny parad, pp. 246–256. (In Russ.)

Информация об авторе

Сулоев Иван Николаевич, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела хранения и изучения музейных предметов и коллекций, ОГБУК «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 13.06.2023; одобрена после рецензирования 23.06.2023; принята к публикации 26.06.2023.

The article was received by the editorial board on 13 June 2023; approved after reviewing on 23 June 2023; accepted for publication on 26 June 2023.



Научная статья
УДК 7.046 “19/20”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.02.008

Образ Гэсэра в творчестве художников XX–XXI веков: к постановке проблемы

Белокурова Софья Михайловна ^{a, b}



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

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

^{a, b} belle.sonet312@gmail.com, <http://orcid.org/0000-0002-4665-5761>

Аннотация. Статья посвящена исследованию различных аспектов образа одного из самых популярных героев в кочевой культуре Центральной Азии — Гэсэр-хана, или Абай Гэсэра, который является символом отваги, доблести, защиты слабых. Его актуализация рассматривается на примере творчества Н.К. Рериха, а также современных художников академиков РАХ — Н.И. Рыбакова и Ч.Б. Шонхорова. Автор анализирует произведения, посвященные Гэсэриаде, и приходит к выводу, что универсальный характер Гэсэра как героя эпоса, воспринятого всеми кочевыми народами Центральной Азии, предполагает многочисленные грани образа, которые могут заинтересовать художников. А именно: связь героя со стихией земли, символическая слабость героя по сравнению с врагом, идеальное воплощение богатыря-защитника. Именно эти характеристики делают образ актуальным, ярким и вдохновляющим и для художника, и для зрителя.

Ключевые слова: современное искусство, живопись, иллюстрация, образ Гэсэра, Н.К. Рерих, Н.И. Рыбаков, Ч.Б. Шонхоров

Для цитирования: Белокурова С.М. Образ Гэсэра в творчестве художников XX–XXI веков: к постановке проблемы // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2023. № 2 (29). С. 32–41. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.008>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1014>

Original article

The image of Geser in the works of artists of the 20th and 21st centuries: to pose the problem

Sophia M. Belokurova ^{a, b}^a *Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation*^b *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, b} *belle.sonet312@gmail.com, <http://orcid.org/0000-0002-4665-5761>*

Abstract. The article is devoted to the study of various aspects of one of the most popular images in the nomadic culture of Central Asia — Geser Khan, or Abai Geser, who is a symbol of courage, valour, protection of the weak. The actualization of the image is considered on the example of the pictures painted by N.K. Roerich, as well as contemporary artists, academicians of the Russian Academy of Arts — N.I. Rybakov and Ch.B. Shonkhorov. The author analyses the works of artists dedicated to the Geseriada and comes to the conclusion that the universal character of Geser, as the hero of the epic, perceived by all the nomadic peoples of Central Asia, suggests numerous facets of the image that may interest artists. Namely, the connection of the hero with the earth, the symbolic weakness of the hero in comparison with the enemies, the ideal image of the hero-defender. It is these characteristics that make the image relevant, bright and inspiring for both the artist and the viewer.

Keywords: contemporary art, painting, illustration, image of Geser, N.K. Roerich, N.I. Rybakov, Ch.B. Shonkhorov

For citation: Belokurova, S.M. (2023) 'The image of Geser in the works of artists of the 20th and 21st centuries: to pose the problem', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 32–41.

doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.008. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1014> (In Russ.)

Введение

Одной из интереснейших тенденций современного российского искусства является обращение к сюжетам и образам прошлого. В настоящее время трудно делать масштабные обобщения, поэтому мы, располагая региональным материалом, ограниченным искусством Западной Сибири и Монголии, можем сказать, что фольклор, эпика, устное народное творчество и другие виды нематериальной культуры кочевников этих территорий формируют своего рода смысловой базис будущего произведения. Это во многом объясняется тем, что в современном обществе слишком очевиден идеологический вакуум, отсутствие четких ценностных ориентиров. Неопределенность в будущем заставляет человека искать опору в прошлом. А историческое прошлое любого народа, как и легенды, содержит множество примеров

героизма, отваги, доброты, самопожертвования и дружбы между людьми. Эти примеры привлекательны для любого человека, они заставляют соотносить себя с героем, пробуждают желание быть похожим на него и, конечно, вдохновляют художников в самом широком смысле этого слова.

Одним из самых воодушевляющих и ярких в современном искусстве Сибири и Монголии является образ Гэсэра — мифического богатыря, героя бурятского и монгольского эпоса. Исследования Ю.Н. Рериха определяют истоки легенды как тибетские. Так, в статье «Сказание о царе Кэсаре Лингском» он утверждает, что, согласно сюжетным и языковым критериям печатного текста, хранящегося в различных собраниях, «родиной» Гэсэра является северо-восточный Тибет. В основе эпоса — архаичная богатырская эпика, характерная для фольклора кочевников Евразии [1, с. 68].

Это подтверждается тем фактом, что помимо печатной версии сказания Ю.Н. Рерих отмечает и традицию устного сказительства. Сказители («рапсоды», по Ю.Н. Рериху) не только не опираются на литературную версию, но и склонны к экспромтам, изменению текста сказания, хотя и сохраняют основную канву повествования [1, с. 65]. Дальнейшая судьба эпоса, согласно исследованиям Юрия Николаевича, выглядела следующим образом. В 1716 году в Пекине выходит ксилографическое издание эпоса о Гэсэре, которое фактически является переводом сказания с тибетского на монгольский. Адаптируясь к разнообразному халхасскому, ойратскому и южнотибетскому наследию богатырской эпики, легенда о Гэсэре стала набирать популярность. Анализируя язык двух версий эпоса — «пекинской» и тибетской, — Ю.Н. Рерих отметил явное сходство имен собственных и сделал вывод об очевидных заимствованиях из тибетского языка, что и послужило основой для гипотезы о том, что первоисточником для всех последующих монгольских версий является «Сказание о Кэсаре Лингском» [1, с. 73]. И даже если принять во внимание тот факт, что собственная монгольская эпика существовала в Монголии и до прихода легенд о Гэсэре-хане, тибетские сказания оказали огромное влияние на ее развитие [2, с. 333].

Другой важный вывод, который делает Ю.Н. Рерих, — это ярко выраженное влияние местного фольклора на сюжет сказания по мере его распространения в кочевом мире [1, с. 83]. Действительно, если монгольская и тибетская версии, безусловно, имеют общие мотивы и даже целиком сходные главы, то бурятская Гэсэриада вполне может быть рассмотрена как самостоятельное произведение — настолько она самобытна [3].

Целью данного экскурса в историю Гэсэриады заключается в том, чтобы, во-первых, показать масштаб этого культурного явления, оказавшего влияние на огромный регион, а во-вторых, продемонстрировать значимость культурного героя-богатыря, актуальную в современном искусстве.

Образ Гэсэра

в изобразительном искусстве

Гэсэр (монг. Гэсэр-хан, бурят. Абай Гэсэр) — это герой масштабного эпического сказания, царь, воитель, сын неба, рожденный среди людей, чтобы побеждать демонов и чудовищ. Гэсэр стал культурным героем для народов Центральной Азии (монголов, бурят, калмыков, народов Тибета и др.). Интересно, что у каждого из упомянутых этносов сформировался свой комплекс богатырских сказаний, однако Гэсэр, сказания о его подвигах стали важным объединяющим элементом для кочевых культур Центральной Азии.

Казалось бы, столь мощный образ не мог не оставить следа в изобразительном искусстве. Однако здесь судьба эпического героя оказалась не столь яркой, но достаточно показательной. Мы можем сказать, что в настоящее время в отечественном, преимущественно сибирском, искусстве формируется несколько взглядов на художественное воплощение Гэсэра-хана. Основы именно русской традиции «живописной Гэсэриады» заложены художником и мыслителем Николаем Константиновичем Рерихом, который начинает разрабатывать мотивы сказаний о Гэсэре под влиянием исследований сына, Юрия Николаевича Рериха, посвятившего изучению эпоса несколько крупных работ. Среди произведений художника можно упомянуть и серию «Замки Гэсэра», различные варианты картины «Меч Гэсэра-хана» и, безусловно, ставшую хрестоматийной работу «Гэсэр-хан» (1941, рис. 1).

Если в «Замках Гэсэра» или «Мече Гэсэра-хана» мы не видим эпического героя, непосредственно явленного нам, то именно в работе 1941 года Н.К. Рерих обращается к образу легендарного воина напрямую. Однако композиционное решение, которое выбирает художник, отличается, с одной стороны, лаконизмом и выразительностью, а с другой — отражает важные смысловые составляющие эпоса. Картина, написанная в 1941 году, не могла не стать откликом на трагические события Второй мировой, а затем и Великой Отечественной войны. И именно в этот период образ воина, борца со злом в самых страшных ипостасях последнего становится крайне актуальным. Но на полотне мы видим не могучего богатыря, побеждающего демонов, а маленькую фигурку всадника, стреляющего из лука в чудовище, которое приняло облик огненных облаков. Такое решение позволяет нам увидеть земную — человеческую — сущность богатыря, его близость к людям, которых он защищает. С другой стороны, художник, благодаря этому композиционному приему, показывает, во-первых, масштаб того зла, с которым предстоит сразиться Гэсэру, а во-вторых, отвагу, мужество и силу духа, которые ведут его на борьбу с противником, гораздо более сильным, чем он сам. Композиция картины четко выстраивается по «сложной» диагонали справа налево, что еще раз подчеркивает колоссальный труд и силу Гэсэра, необходимые для победы.

Кроме того, Н.К. Рерих предельно точен в изобразительной части: ландшафт, который мы видим на картине, — это монгольские просторы. Сам герой изображен не в богатырских доспехах, а в одежде, больше напоминающей облачение легкого монгольского конника. Это рядовой воин, часть народа, борющегося со злом, «душа народа», как определял сам художник. Но, подчеркивая земную сущность Гэсэра, Н.К. Рерих показывает и его небесное происхождение.

1. Н.К. Рерих.

Гэсэр-хан.

1941.

Холст, темпера.

91 x 152,5.

Международный

Центр-Музей

им. Н.К. Рериха



Всадник спускается с холма, как будто с небес, и его четкий силуэт объединяет землю и небо.

Таким видел Николай Константинович Рерих Гэсэр-хана в период самых страшных войн в истории человечества. Но и в современном мире образ великого воина, борца со злом, становится не менее актуальным. Рассмотрим, каким предстает он в творчестве нынешних художников, прежде всего сибирских.

Одной из интереснейших работ в этом контексте является картина «Гэсэр-Хан» (2017, рис. 2) красноярского художника Николая Иосифовича Рыбакова, который необычно подошел к проблеме создания образа: ведущим фактором здесь становится общая среда, фон, некая первоначальная материя, из которой формируется сущность. Картина выполнена в темной, даже несколько мрачной, землистой гамме, на этом фоне проявляется темный силуэт всадника, словно вырастающий из земли. На первый взгляд решение художника кажется противоречивым. Однако если опираться на сам эпос, то можно сделать вывод, что подход Н.И. Рыбакова к раскрытию этого образа героя вполне обоснован и органичен. В бурятском эпосе Гэсэр появляется не как герой-богатырь, а как «Сопливец-Нюсата-Нюргай», грязный, неприятный

внешне мальчик с гноящимися глазами. И только постепенно проявляя свои необычные свойства, он является миру Гэсэром — воином, побеждающим злые силы. В картине Н.И. Рыбакова ярко отражен момент именно проявления героического начала. Мы не видим воина, нам явлен лишь силуэт, но туман вот-вот рассеется и перед нашими глазами появится богатырь. С другой стороны, насыщенный землистый колорит картины связывается с финальным сюжетом эпоса, когда престарелый Абай Гэсэр, защитив людей от злых сил, должен оставить землю и вознестись на небо. Но Гэсэр хочет остаться на земле, рядом с людьми, и жить жизнью обычного человека. Эрлиг-хан, для которого «невозможного нет», подарил герою вторую молодость и еще сто лет жизни.

В финале эпоса звучит фактически гимн земле как животворящему началу, источнику бытия:

«А Гэсэр, возвратившись к молодости,
Возратившись к силе и бодрости,
На любимой земле цветущей,
И людей и зверей кормящей,
Табуны и стада пасущей,
Родниковой водой поящей,
Стал по-прежнему мирно жить,
Для народа защитой быть»¹.

¹ Гэсэр : бурятский героический эпос / перевод с бурятского Семена Липкина. М.: Художественная литература, 1973. 393 с. URL: https://royallib.com/book/epos_buryatskiy/geser.html (дата обращения: 01.06.2023).



2. **Н.И. Рыбаков.**

Гэсэр-Хан.

2017.

Холст, масло.

100 x 120.

Фото: [4, с. 83]

В рассматриваемой картине Н.И. Рыбакова фактически отражена эта темная стихия, животворящая сила, с которой неразрывно связан герой. У Н.И. Рыбакова он — плоть от плоти земли как стихии, его амбивалентная сущность раскрывается в картине через колористически построенную категорию земли.

Даже на этих двух примерах видно, насколько разными могут быть подходы художников к интерпретации образа, причем видение Н.К. Рериха, так же как и интерпретация нашего современника Н.И. Рыбакова, совершенно совпадает с текстом и смыслом эпоса. Однако в контексте сравнительного исследования мы рассмотрим образ Гэсэра в творчестве еще одного художника — бурятского живописца, академика РАХ Чингиза Бадмаевича Шонхорова. В 1990-е годы он создал серию иллюстраций в смешанной технике к эпосу «Абай Гэсэр Богдо хаан».

Здесь следует сказать, что в искусстве Бурятии сложились крепкие традиции иллюстрирования Гэсэриады. В XX веке эпос стал фактически национальным достоянием бурят, и к делу его популяризации были привлечены сильные живописцы и графики. Начиная с 1940-х годов сказание об Абай Гэсэре художественно осмысляется Ц. Сампиловым, А. Сахаровской, Д. Пурбуевым, Г. Павловым и др. [5, с. 17–19]. В Национальном музее Республики Бурятия собрана большая коллекция графической Гэсэриады. Л.И. Цыренникова отмечает, что «...язычески-этнографическим оставался “Гэсэр” в бурятском изобразительном искусстве до начала 60-х годов. Художники первого поколения — так впоследствии стали именовать художников, стоявших у истоков бурятской профессиональной живописи, — были сынами своего времени, объективно оставаясь на уровне наивного, радостного открытия мира вообще и мира

искусства в частности, органично представляя многонациональное молодое советское искусство, национальное по форме и социалистическое по содержанию. <...> Последующее же поколение, которое представляют Александра Сахаровская, Даши Нима Дугаров, Александр Казанский, Мария Метёлкина, Солбон Ринчинов, подняли бурятское искусство на новую ступень широкого эпического охвата действительности с высокой степенью художественного обобщения» [6, с. 68]. Отдельно иллюстративная Гэсэриада была рассмотрена Т.А. Бороноевой [7].

Работы Ч.Б. Шонхорова, с одной стороны, продолжают указанные выше традиции, а с другой — вносят новый взгляд на семантику эпоса. Мы рассмотрим лишь часть иллюстраций, выполненных художником в 1990-е годы и посвященных тысячелетию эпоса. Яркая характеристика этой серии дается составителями одного из альбомов художественных произведений: «...только с абсолютным этническим чутьем можно во всей этой линейной полифонии не растеряться, а выстроить стройную симфонию с мощным, сильным звучанием» [8, с. 11].

Нас будут особенно интересовать те листы, которые рассказывают о сражениях Абай Гэсэра с чудовищами, потому что именно для этих сюжетов художником было выбрано весьма яркое и выразительное композиционное построение. Речь идет об иллюстрациях к следующим сюжетам из эпоса: бои («войны») Гэсэра с Абарга Сэцэн мангадхаем, Гал-Нурман Хааном, Архан Шудхэрэм, Лойр Хара Лобсоголдоем, поединок с хозяином тайги Орголи (рис. 3–7) [9, с. 38–41, 43]. Каждая из этих работ удивляет прежде всего неисчерпаемой фантазией художника, основанной на глубоком знании буддийской религиозной живописи — танка. В обликах демонов легко узнаются черты гневных божеств пантеона Ваджраяны, но Ч.Б. Шонхоров не копирует образ целиком, а лишь творчески переосмысляет, komponует детали, меняет позы, вносит новые элементы. Эта мастерская стилизация позволяет и сохранить национальный характер самого эпоса, и сделать сюжет более сказочным и ярким. За редким исключением сцены поединков решаются художником в едином композиционном ключе. Сюжет разворачивается на темном условном фоне, единственным пространственным маркером которого является алый диск солнца. Это важная деталь, которая сразу переносит действие в неземную реальность, подчеркивает небесную сущность богатыря, а красный цвет вносит драматизм. Подчеркнем, что сюжеты более мирного характера разворачиваются на фоне желтого солнца.

Демоны, с которыми сражается Гэсэр, намного больше его. Их образы страшны, динамичны,

насыщены хтонической энергией, тогда как фигура героя крайне невелика и, более того, не сразу обращает на себя внимание. Здесь мы видим, возможно, неосознанную художником перекличку с образом, который воплотил Н.К. Рерих. Важна не мощь воина, а его отвага, ответственность, ловкость, так как в эпосе Гэсэр является трикстером, героем, меняющим свой облик и прибегающим к волшебству и хитрости. Снова отметим любовь художника к историческим деталям, которая сказывается в решении образа Гэсэра: прекрасно стилизованные доспехи, оружие, украшения конской сбруи — всё это демонстрирует серьезный подход Ч.Б. Шонхорова к иллюстрируемой теме.

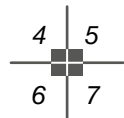
Важным элементом композиции является изображение главного героя, как правило, со спины. За редким исключением в сценах поединка мы вообще не видим лица Гэсэра. И на первый взгляд это кажется не совсем логичным. Но если мы посмотрим на работу художника не как на материальный предмет, а как на некое продолжение реальности, то всё встанет на свои места. Мы помним, что Гэсэр не просто вступает в поединок с чудовищами, он защищает людей, а значит — нас, зрителей. Богатырь стоит к нам спиной, потому что защищает наш мир, именно он встает на пути демона и не дает ему навредить людям. Благодаря этому, крайне удачному, композиционному ходу художник не просто иллюстрирует сюжет эпоса, он включает зрителя в происходящее, делает его участником действия. И в этом отношении Ч.Б. Шонхоров проявляет себя и как сказитель — улигершин. Сказители эпосов Монголии, Бурятии, Тывы, Калмыкии, Алтая и др. не просто пересказывали сюжет героической легенды, они воспроизводили эпическую реальность в реальности повседневной. Слушатель не воспринимал сказание отдельно от себя, он был его участником. Поэтому исполнение эпоса требовало зачастую много часов, а значит, усилий не только сказителя, но и его слушателей. То же самое мы видим в работах Ч.Б. Шонхорова, посвященных Гэсэру. Зритель — часть композиции. Это мы видим ужасного демона, именно нас он пугает, именно нам он хочет принести зло, и именно нас, зрителей, защищает Гэсэр.

Заключение

Подводя краткий итог, отметим следующее. Тема Гэсэриады как частный случай героики в изобразительном искусстве является крайне благодатной. Она всегда находит отклик в сердцах зрителя, а насыщенный сюжет, яркие образы позволяют художнику выбрать наиболее выразительные решения. Сам образ Гэсэра отличается многогранностью и провоцирует различные художественные трактовки, что показано на примере



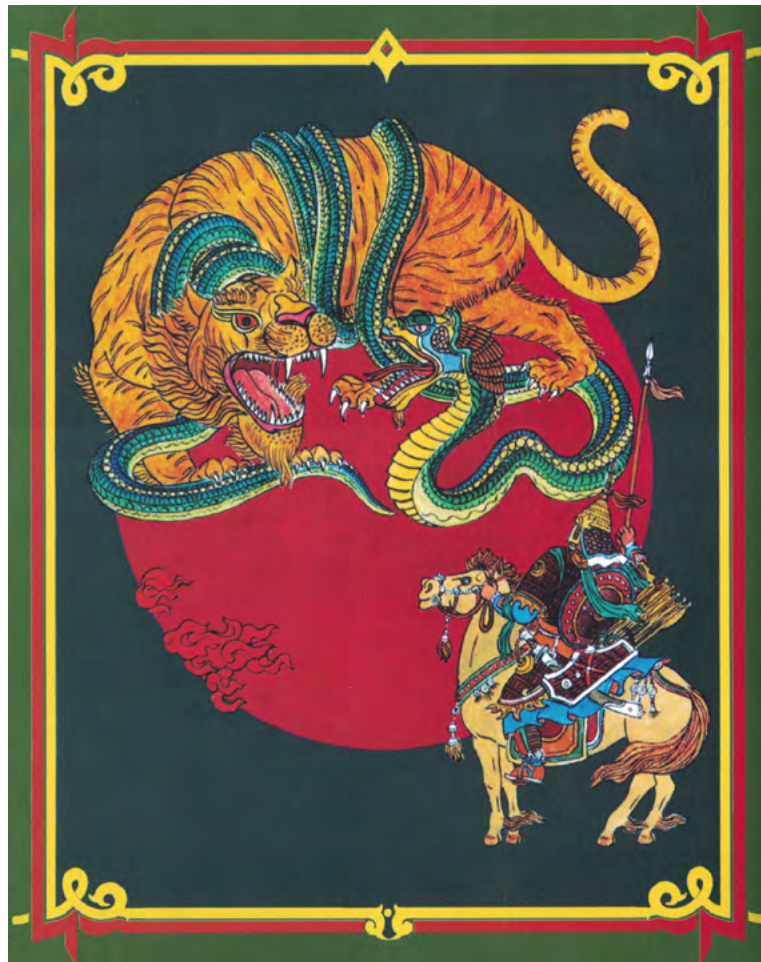
3. Ч.Б. Шонхоров.
Война Гэсэра с Абарга
Сэцэн мангадхаем.
Из серии
«Абай Гэсэр
Богдо хаан».
1994.
Смешанная техника.
19 x 15,3.
Фото: [9, с. 38]



4. **Ч.Б. Шонхоров.**
Война Гэсэра
с Гал-Нурман Хааном.
Из серии
«Абай Гэсэр
Богдо хаан».
1994.
Смешанная техника.
19 x 15,3.
Фото: [9, с. 39]



5. **Ч.Б. Шонхоров.**
Война Гэсэра
с хозяином
тайги Орголи.
Из серии
«Абай Гэсэр
Богдо хаан».
1994.
Смешанная техника.
19 x 15,3.
Фото: [9, с. 40]



6. **Ч.Б. Шонхоров.**
Война Гэсэра
с Архан Шудхэрэм.
Из серии
«Абай Гэсэр
Богдо хаан».
1994.
Смешанная техника.
19 x 15,3.
Фото: [9, с. 41]



7. **Ч.Б. Шонхоров.**
Война Гэсэра
с Лойр Хара
Лобсоголдоем.
Из серии
«Абай Гэсэр
Богдо хаан».
1994.
Смешанная техника.
19 x 15,3.
Фото: [9, с. 43]



вышеизложенных интерпретаций. Такое разнообразие связано и с региональной спецификой бытования эпоса, и с особенностями стилистики, в которой работает художник, и с мировоззрением самого мастера. Но неизменным остается строго положительная трактовка Гэсэра: это идеальный, но не идеализированный, образ

защитника и воина. Кроме того, наше небольшое исследование может быть продолжено анализом монгольской изобразительной Гэсэриады — в современном искусстве Монголии, как и в искусстве Сибири, эта тема весьма актуальна, а значит, требует дальнейшего изучения.

Список источников

1. Рерих Ю.Н. Сказание о царе Кэсаре Лингском // Рерих Ю.Н. Тибет и Центральная Азия. Статьи, лекции, переводы / ред. М.И. Воробьева-Десятовская. Самара: Издательский дом «Агни», 1999. С. 56–88.
2. Владимирцов Б.Я. Работы по литературе монгольских народов. М.: Восточная литература, 2003. 608 с.
3. Дугаров Б.С. Сакральный мир бурятской Гэсэриады: небесный пантеон и генезис героя : дис. ... д-ра филол. наук. Улан-Удэ, 2005. 372 с.
4. Рыбаков Н.И. Космогоническое странствие : альбом-каталог. Красноярск: ООО ПК «Ситалл», 2018. 200 с.
5. Алексеева Т.Е. История коллекции изобразительной «Гэсэриады». Национальный музей Республики Бурятия // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2021. № 1. С. 14–23.
6. Цыренникова Л.И. Эволюция развития темы Гэсэриады в бурятской графике // Вестник Бурятского государственного университета. 2009. № 10. С. 64–68.
7. Бороньева Т.А. Образы Гэсэриады в книжной графике Бурятии в 1960–1990-е гг. // Труды Национального музея Республики Бурятия / редкол.: Т.А. Бороньева, Б.Ц. Гомбоев. Улан-Удэ: [б. и.], 2014. С. 5–7.
8. Шонхоров Ч.Б. Живопись. Графика. Скульптура. ДПИ. Театрально-декорационный дизайн. Улан-Удэ: Изд-во ПАО «Республиканская типография», 2020. 372 с.
9. Чингиз Шонхоров. Живопись. Графика. Скульптура / сост. Ч.Б. Шонхоров. Улан-Удэ: [б. и.], 2008. 119 с.

References

1. Roerich, Yu.N. (1999) 'The Legend of King Kesar of Ling', in Roerich, Yu.N. *Tibet and Central Asia. Articles, lectures, translations*. Samara: Agni, pp. 56–88. (In Russ.)
2. Vladimirtsov, B.Ya. (2003) *Works on the literature of Mongolians*. Moscow: Vostochnaya literature. (In Russ.)
3. Dugarov, B.S. (2005) *The sacred world of the Buryat Gesariad: Heavenly pantheon and the genesis of the hero*. Dr. Philol. sci. thesis. Ulan-Ude. (In Russ.)
4. Rybakov, N.I. (2018) *Cosmogonic journey* [Album-catalogue]. Krasnoyarsk: PK Sitall LLC. (In Russ.)
5. Alekseeva, T.E. (2021) 'The history of the fine art "Geser" collection. National Museum of the Republic of Buryatia', *Izobrazitel'noye iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka = Fine Arts of the Urals, Siberia and the Far East*, (1), pp. 15–23. (In Russ.)
6. Tsyrennikova, L.I. (2009) 'Evolution of development theme of "geseriada" in the Burjat graphic', *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta = Bulletin of the Buryat State University*, (10), pp. 64–68. (In Russ.)
7. Boronoeva, T.A. (2014) 'Images of the Geseriada in the book graphics of Buryatia in the 1960s–1990s', in Boronoeva, T.A. and Gomboev, B.Ts. (eds.) *Proceedings of the National Museum of the Republic of Buryatia*. Ulan-Ude: s.n., pp. 5–7. (In Russ.)
8. Shonkhorov, Ch.B. (2020) *Painting. Graphics. Sculpture. Arts and Crafts. Theatrical and decorative design*. Ulan-Ude: Respublikanskaya tipografiya. (In Russ.)
9. Shonkhorov, Ch.B. (2008) *Chingiz Shonkhorov. Painting. Graphic arts. Sculpture*. Ulan-Ude: s.n. (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; помощник руководителя творческой мастерской по искусствоведению, филиал Российской академии художеств в г. Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске», Красноярск, Российская Федерация. Член Союза художников России, Ассоциации искусствоведов (АИС); ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4665-5761>, belle.sonet312@gmail.com.

Information about the author

Sophia Mikhailovna Belokurova, Cand. Sc. (Philosophy), corresponding member of the Russian Academy of Arts, Associate Professor, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation; Assistant to the Head of the Creative Workshop on Art Studies, 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. The member of the Association of Art Critics (AIS) and the Union of Artists of Russia; ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4665-5761>, belle.sonet312@gmail.com.

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

Статья поступила в редакцию 07.06.2023; одобрена после рецензирования 19.06.2023; принята к публикации 22.06.2023.

The article was received by the editorial board on 07 June 2023; approved after reviewing on 19 June 2023; accepted for publication on 22 June 2023.



Научная статья
УДК 76(571.15)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.02.009

Алтайская графика на межрегиональной выставке «Сибирь – XIII»



Крылова Виктория Игоревна ^{a, b}

^a Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация

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

^{a, b} krylova.v@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена обзору и анализу графических произведений алтайских художников, представленных на межрегиональной выставке «Сибирь — XIII». Материалом послужили более 30 произведений в различных техниках уникальной и печатной графики: акварель, пастель, карандаш, тушь, уголь, сангина, ксилография. В статье рассматриваются общие тенденции развития алтайской графики последних лет: дана характеристика жанров, сюжетов, художественно-образной структуры отобранных на выставку произведений. Проведен искусствоведческий анализ ряда знаковых для современного алтайского искусства произведений.

Ключевые слова: Сибирь — XIII, межрегиональная художественная выставка, современное искусство Алтайского края, графика Алтайского края, искусствоведческий обзор выставки

Для цитирования: Крылова В.И. Алтайская графика на межрегиональной выставке «Сибирь – XIII» // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 2 (29). С. 42–61.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.009>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1004>.

Original article

Altai graphics at the Interregional Art Exhibition “Siberia – 13”

Victoria I. Krylova ^a^a State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation^b Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk, Krasnoyarsk, Russian Federation^{a, b} krylova.v@gmail.com

Abstract. The article presents an overview and analysis of graphic works by Altai artists included in the exposition of the Interregional Art Exhibition “Siberia — 13”. The material of the study was more than 30 works in various techniques of unique and printed graphics: watercolour, pastel, pencil, ink, charcoal, sanguine, woodcut. The analysis resulted in a description of the general trends in the development of Altai graphics in recent years, the characteristics of genres, plots, and the artistic and figurative structure of the works selected for the exhibition. The author also presented an art history study of a number of works that are significant for modern Altai art.

Keywords: Siberia, Interregional Art Exhibition, contemporary art of the Altai Krai, graphics of the Altai Krai, art review of the exhibition

For citation: Krylova, V.I. (2023) ‘Altai graphics at the 13th Siberia Zonal Exhibition’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 42–61. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.009.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1004>. (In Russ.)

Введение

Проводя обзор предыдущей «зональной» выставки, искусствовед, член-корреспондент Российской академии художеств Владимир Фёдорович Чирков, проанализировал некоторые характерные черты жанрового разнообразия представленных произведений и отметил ряд важных особенностей: «Вернул свои приоритеты пейзажный жанр, допустив соседство с собою композициям на разные темы с ярким декоративным языком живописи, оставив далеко на периферии натюрморты. Таков в целом жанровый расклад в живописном разделе выставки: пейзаж, декоративные композиции, включая различного рода стилизации, портрет, натюрморт» [1, с. 22]. Беря во внимание даже такой небольшой фрагмент экспозиции, как графика Алтайского края, на выставке «Сибирь — XIII» нельзя не отметить продолжение намеченных ранее В.Ф. Чирковым тенденций. Для алтайских художников-графиков всё так же характерно стремление к пейзажному жанру. Поражает широта объектного ряда

и формально-стилистических решений: природа в первозданном виде (В.Д. Булатов, А.С. Гордиенко, Л.Е. Плехоткина, А.М. Полторыхина, М.В. Демидова) или ее декоративная стилизация (В.Н. Бутина, И.В. Бутина), городской и архитектурный пейзаж (Н.С. Зайков, А.А. Куркин, И.С. Мозговой).

Образ человека представлен в алтайском графическом искусстве широко и в различных интерпретациях: исторический портрет С.В. Астраханцева, рисунки современников С.А. Боженко, детские образы В.М. Хвостенко, национальные портреты-образы О.П. Поповой, палитра народных характеров А.Н. Потапова. В творчестве алтайских авторов, как и в искусстве Сибири последних лет, продолжается отмеченное В.Ф. Чирковым заметное снижение общего интереса к жанру натюрморта. Это временная стагнация жанра, и развитие предлагается в рамках либо реалистического искусства (Е.А. Югаткин), либо в авангардных тенденциях прошлого века (Н.В. Красикова). Анималистический жанр, наоборот, переживает новую трансформацию в пост-ироничном (А.А. Куркин)

и стилизованно-декоративном (Н.А. Коротков) ключе, что напрямую связано с развитием современной мем-культуры. Особое место на выставке занимают произведения, вдохновленные архаичкой и алтайским фольклором: это абстрактные композиции М.Ю. Уткиной, декоративные работы С.В. Бурманова, пейзажный мотив Л.Г. Никольской, гравюры И.А. Быкова. Работы последнего автора, как и К.М. Паршиной и О.А. Алексеенко, выполнены в жанре книжной иллюстрации.

Аналитический обзор алтайской графики на выставке «Сибирь — XIII»

Выставочный отбор прошли более 30 графических произведений, созданных за последние пять лет 23 художниками, работающими как в классических, так и в современных техниках и материалах. По-разному раскрывают свойства акварели авторы разных поколений и направлений творчества: реалистически трактует природный мотив Валерий Булатов, открывая богатые тональные соотношения зимней палитры; иллюстративно, нарочито плоскостно работают Инга и Валентина Бутины, передавая детализированные, декоративные образы; в экспрессионистической манере по сырой бумаге пишет Александр Гордиенко, его масштабные для этой техники работы передают образ бушующей стихии; аккуратно, точно «раскрашивает» акварельными красками Иван Мозговой архитектурный пейзаж (цвет у автора скорее средство, чем самоцель); Людмила Плехоткина старается раскрыть «красивые» фактурные возможности акварели, применяя техники разбрызгивания и красочные подтеки.

Наряду с акварелью не теряет актуальности техника пастели. В ней создаются произведения с классическими приемами растушевки и тональными цветовыми переходами (Людмила Никольская), с плотной, матовой, вибрирующей живописной основой (Наталья Красикова), с быстрыми динамичными линиями и энергичными пятнами (Виктор Хвостенко), ею же дополняются экспрессивные абстрактные работы (Марина Уткина). Близкие к пастели мягкие материалы, сангину и уголь, использует Сергей Боженко для создания быстрых портретных образов. Сергей Бурманов и Николай Коротков применяют маркер — этот материал обладает скудными художественными особенностями, но подходит для создания плоскостных, декоративных и стилизованных композиций.

Что касается печатных графических техник, то преобладающее место на выставке отведено ксилографии. В этой старинной технике работают Иван Быков и Марина Демидова. Торцовая ксилография Ивана Быкова открывает многообразие линий, штрихов и пятен, создающих эпичные,

монументальные образы. Марина Демидова же работает в технике цветной ксилографии. Ее серия «Шум листвы» (2021) вдохновлена восточной гравюрой, о чем говорит особый подход к построению пространства и цветовому наполнению.

Пейзажный жанр, как было упомянуто выше, представлен широко по форме и содержанию. Камерный, лирический образ зимней природы открывает работа Валерия Булатова «Ноябрьский снежок» (рис. 1). «Акварели Булатова не отличаются большим размером. Художник работает в камерном, я бы даже сказала, интимном формате. В его небольших листах скрыто большое содержание», — отмечает Н.С. Царёва [2, с. 145]. Мастеру удается передать тонкие цветовые нюансы зимней природы. В приглушенном колорите пейзажа, с преобладанием светло-сиреневых, бледно-серебристых, зеленовато-охристых оттенков, автор стремится отобразить настроение начала зимы, передает меняющуюся красоту природы нежными полупрозрачными акварельными красками. Так рождается легкий образ, передающий трепетное, нежное отношение автора к природе.

Иным эмоциональным звучанием обладают акварельные работы Александра Гордиенко. Крупноформатный диптих «Непогода в горах» (рис. 2–3) открывает экспрессивный образ. Работы написаны под впечатлением от поездки в Монголию, где художника особо вдохновила бушующая стихия. Работая быстрыми мазками широкой кисти по сырой бумаге, автор стремится передать стремительную изменчивость погоды этого сурового края. Кажущийся монохромным образ таит в себе некоторый секрет: автор использует не один цвет, а сложный цветовой замес, насыщенный, почти черный, но состоящий из множества разных акварельных пигментов. Для создания разных образов этот замес изменяется, делается теплее или холоднее в зависимости от необходимого художественного эффекта.

Отдельным блоком выставки можно выделить городские и архитектурные пейзажи. В Алтайском крае в последние годы сформировалась плеяда молодых авторов, в арсенале которых этот жанр стал ведущим. Они объединены известным художником-графиком, профессором Николаем Зайковым. «Круг Зайкова» включает в себя ряд профессиональных художников, получивших образование в сфере архитектуры и дизайна и уже зарекомендовавших себя в художественных проектах разного уровня. Среди представленных на выставке авторов в него входят Иван Быков, Александр Гордиенко, Александр Куркин и Иван Мозговой. Интересно отметить, что с каждым годом они всё больше открывают собственный путь в искусстве, что демонстрирует и данная экспозиция. Архитектурный рисунок представили

1. **В.Д. Булатов.**
Ноябрьский снежок.
 2021.
 Бумага, акварель.
 39 x 53.
 Фото предоставлено
 художником



Александр Куркин и Иван Мозговой, а Александр Гордиенко и Иван Быков показали работы в других жанрах: природный пейзаж и иллюстрация по мотивам алтайского эпоса.

Ведущим жанром в творчестве самого Николая Зайкова был и остается архитектурный пейзаж. «Зайков-художник предпочитает предмет, факт материальной культуры природе. Вероятно, именно поэтому вся растительность в городских пейзажах дана контражуром. “Чистая” природа редко представляет для Николая интерес в качестве натуры. Природа слишком едина, синтетична, детали в ней — необходимая часть целого, а разрушение всегда оборачивается воссоединением. Напротив, антропогенный ландшафт с его сложной материальной средой (художник часто изображает индустриальные и технологические подробности городской жизни) всегда и прежде всего — набор артефактов», — пишет А.А. Кузнецов [3, с. 100].

Одна из работ Николая Зайкова, представленных на этой выставке, триптих «Музей музей» (рис. 4–6) посвящен строительству художественного музея в городе Барнауле. Каждая из частей

триптиха выполнена в виде коллажа с фрагментами изображения самого здания и городского пространства вокруг него. Игра с масштабом и ракурсами дополняется ироничными множественными надписями по фону слова «музей», создавая многослойную смысловую пространственно-знаковую структуру. Как замечает О.В. Сидорова, «архитектурный рисунок со зданием музея в различных пространственно-временных ракурсах, где словно референсом или “бегущей строкой” звучит: “музеймузей...”, — словно бы побуждал зрителей задуматься о том, как сказывается долгострой Художественного музея на формировании духовного климата краевой столицы» [4, с. 22].

Иронией наполнена и работа ученика Николая Зайкова, художника с архитектурным образованием, Александра Куркина «Золотая» (рис. 7). На ней изображена собака породы такса (образ, излюбленный автором и представляющий, по всей видимости, его альтер-эго), смотрящая на типичную позднесоветскую пятиэтажку, на крыше которой — текст «Юра, мы всё пр...», отсылающий к известному в интернет-среде мему. Чтобы понять уместность этого художественного



2. **А.С. Гордиенко.**
Непогода в горах.
Левая часть диптиха.
2021.
Бумага, акварель.
56 x 76.
Фото предоставлено
В.А. Боруновой

3. **А.С. Гордиенко.**
Непогода в горах.
Правая часть диптиха.
2021.
Бумага, акварель.
56 x 76.
Фото предоставлено
В.А. Боруновой



высказывания нужно погрузиться в контекст истории барнаульского благоустройства: в 2018 году с крыши этого дома была демонтирована монументальная вывеска «Золотая осень», просуществовавшая там с 1972 года. Так художник выразил свое недовольство снятием артефакта советской эпохи, к которой принадлежал и упомянутый в тексте Юра (Гагарин). В работе отражается характерная для «круга Зайкова» необычность поз и ракурсов, стремление к детальной передаче архитектурного и городского пространства.

Искусствоведами неоднократно отмечалось, что сегодня важнейшее значение имеет отражение в искусстве образа современного человека. Эта задача волнует многих алтайских авторов, обзор творчества которых дает неутешительную картину: современный человек представлен фрагментарно, цельной образной картины не создается, наблюдается нишевость. Пожалуй, наиболее активно поиском образа современника занимается Сергей Боженко. В последние годы он работает графическими сериями, которые посвящает определенным группам населения, объединенным национальными или профессиональными признаками. Одна из представленных на выставке работ «Вагранщик Н.С. Слепцов» (рис. 8) изображает «человека труда» и принадлежит большой графической серии автора. Эта тема, почти забытая художниками сегодня, кажется исчерпавшей себя в советское время. Опираясь на традиции прошлого, автор пытается передать искренний, не героизированный образ рабочего, отражая эмоциональное состояние через ракурс и глаза портретируемого: «Графическое изображение убедительно передает иллюзию чеканной, рельефной, пластически экспрессивной формы, которая подчеркивает внутреннюю и внешнюю силу модели» [5, с. 7].

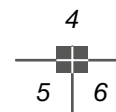
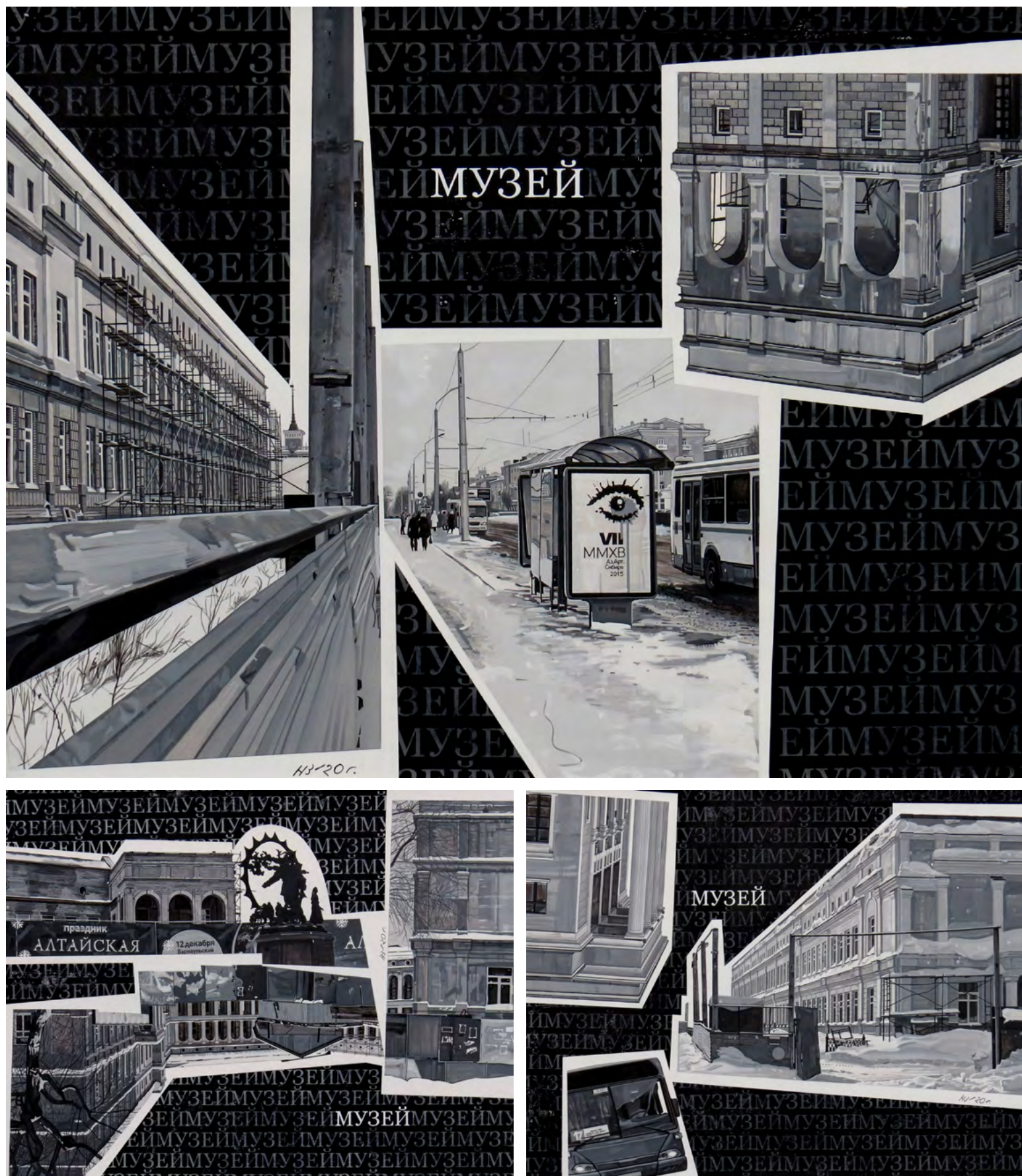
Немного на выставке тех художников, кто представлял свои работы в предыдущей «зональной» экспозиции, состоявшейся в Барнауле в 1980 году [6]. Среди графиков таких двое — Виктор Хвостенко и Александр Потапов. Оба они работают с образом человека, но исследуют эту тему с разных сторон и под разными углами. Ведущей темой Виктора Хвостенко являются дети. На выставке представлены листы из свежей графической серии «Деревенский мостик» (рис. 9). Их трогательные, лирические образы очень эмоциональны, скорее всего это связано с тем, что автор рисует личное, собственных членов семьи. Важную роль в работах играет линия, ею художник передает движение и эмоциональную динамику образа.

Александр Потапов исследует не столько отдельного человека, сколько народ, народный характер: «На первый взгляд кажется, что его

произведения просты, бесхитростны, легко прочитываются, образы открываются сразу. Веселые скоморохи, забавные персонажи, сопровождающие их надписи и пояснения открывают мир народного театра, балаганчика. Всё это так, но простота его работ обманчива, мир образов глубок и хранит тайны. И как только зрителю удастся перебороть первое впечатление, ухватить некую пульсирующую напряженную мысль художника, легкость его искусства уже не кажется столь очевидной, веселые и забавные образы его графических серий и лубков обретают особый статус, за гротеском и искрящимся скоморошным юмором проступают философские мысли» [7, с. 142]. Представленные на выставке работы (рис. 10) открывают уникальность его художественной манеры, в которой соединились изобразительные традиции народного лубка и советского андеграундного искусства.

Под иной оптикой исследует человека, его культуру, быт и традиции Ольга Попова. В диптихе «Тэр Тэр» (рис. 11–12), что переводится с монгольского как «Он Она», эти поиски происходят через изображение женского и мужского костюма. Художник-модельер по профессии, О.П. Попова глубоко изучает тему, видя в костюме отражение корней и основ всех древних культур. По ее собственному признанию, широкие, коренастые фигуры, характерные черты лица, многослойные стеганные одежды с обилием декорированных элементов, оригинальные головные уборы — всё это отражает особенности суровой монгольской природы и традиционные верования этого степного народа. Но работы вовсе не иллюстративны, вдохновляясь традиционным монгольским костюмом, Ольга Попова создает собирательные художественные образы, способные отразить многомерность этой культуры. Глубине образов способствует и внимание к лицам героев, которые автор выделяет стилистически и технически, изображая их мягкими материалами на теплой, шершавой поверхности бумаги. Так за костюмом открывается внутреннее, за историей — человек. Несмотря на важную роль формы (именно с нее начинается работа над образом), пятна и цвета, главное место занимает графическая линия, которая то остро чеканит знаки и символы, то певуче сплетается в путаные узлы и переплетения.

Немногочисленно представлен в графике натюрморт. Насыщенная, декоративная композиция Натальи Красиковой (рис. 13), выполненная пастелью, изображает обилие предметов домашней кухонной утвари. Сложное композиционное построение и работа с формой отсылают к достижениям художников авангарда начала XX века. В редко используемой художниками-графиками технике гуаши написана работа Евгения Югаткина



4. **Н.С. Зайков.**
Музей музей.
Левая часть триптиха.
2020.
Бумага,
смешанная техника.
75 x 100.
Фото предоставлено
художником

5. **Н.С. Зайков.**
Музей музей.
Центральная часть
триптиха.
2020.
Бумага,
смешанная техника.
75 x 100.
Фото предоставлено
художником

6. **Н.С. Зайков.**
Музей музей.
Правая часть триптиха.
2020.
Бумага,
смешанная техника.
75 x 100.
Фото предоставлено
художником

«Солдатская каша» (рис. 14). В сдержанной, даже жесткой по колориту и художественным приемам работе автор изображает скромный солдатский обед: каша в каске, кружка чая и кусок серого хлеба. Оба произведения по типу работы с материалом,

по значению цветовых пятен и пластике форм можно назвать в большей степени живописными, чем графическими.

Совершенно неудивительно видеть на выставке произведения, в которых отражается

7. **А.А. Куркин.**

Золотая.

2019.

Бумага, карандаш.

100 x 100.

Фото предоставлено
художником



8. **С.А. Боженко.**

Вагранщик

Н.С. Слепцов.

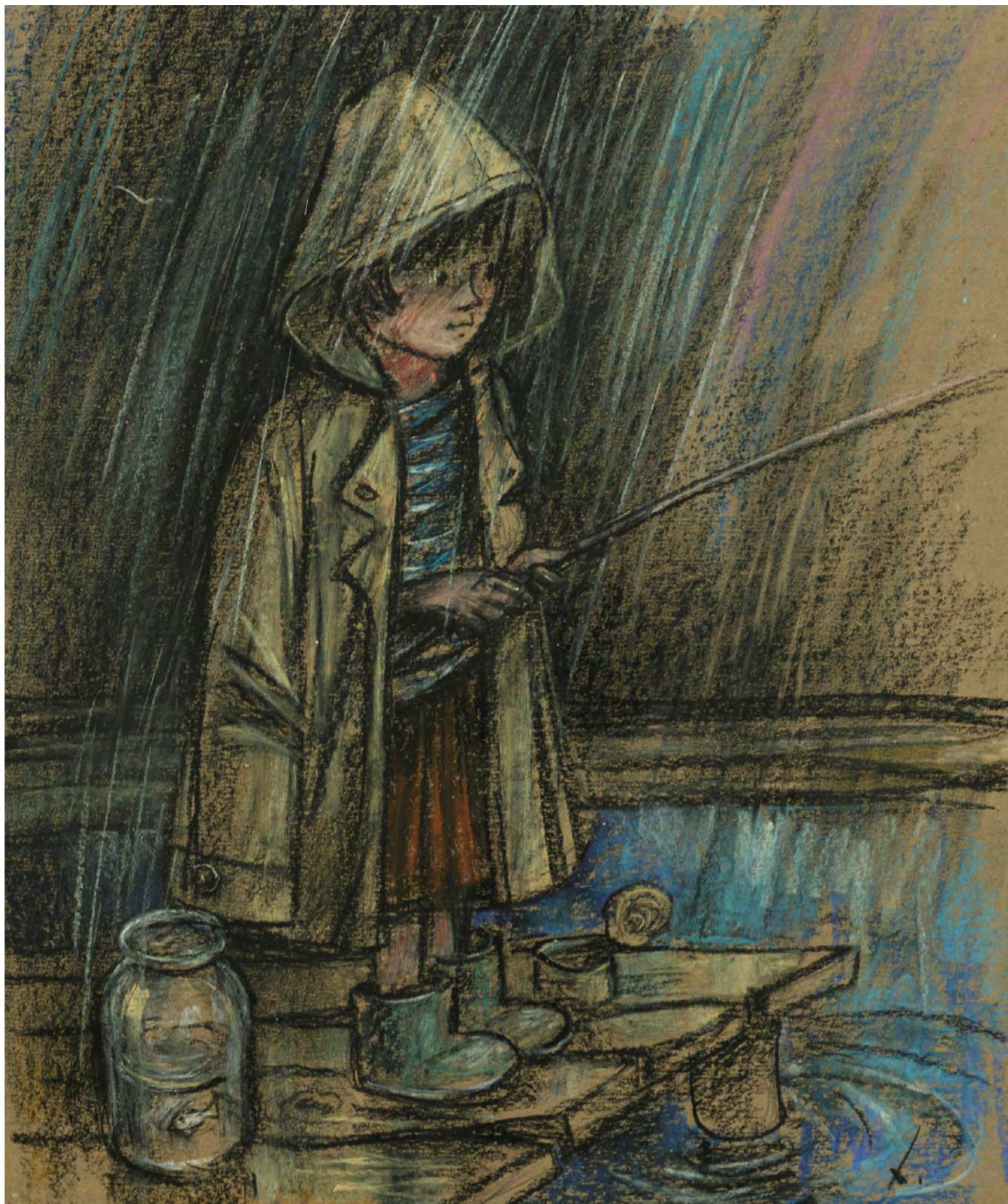
2019.

Бумага, сангина, уголь.

36 x 36.

Фото предоставлено
А.В. Рыжовым





9. **В.М. Хвостенко.**
**«Ещё одну поймаю,
тогда пойду домой».**
**Из серии «Деревенский
мостик».**
2022.
Картон, пастель.
52 x 45.
Фото предоставлено
А.В. Рыжовым

интерес авторов к алтайской традиционной культуре. Символическое прочтение темы интересует Марину Уткину, ее работа «Хранители душ» (рис. 15) поднимает важную для

алтайцев тему рода: принадлежность души к определенному роду, благодаря связи с которым та обретает свою энергию, знания, силу. Сложная по цвету и фактуре работа состоит из

10. А.Н. Потапов.
Суета сует.
 Из серии «Русская
 пословица недаром
 молвится».
 2019.
 Бумага,
 смешанная техника.
 21 x 29.
 Фото предоставлено
 А.В. Рыжовым



неоднородных пятен, штрихов и линий, всматриваясь в которые, словно в попытке вспомнить полузабытый, ускользающий сон, можно увидеть фигуры и лица, природные явления и символы. Горному Алтаю посвящен пейзаж Людмилы Никольской «Алтай. Заповедные места» (рис. 16): «Ее взгляд на природу, жизнь и быт людей — это взгляд человека, хорошо знающего этот край, его древнюю историю и культуру, обычаи, легенды, сказания. Здесь прошло ее детство, сюда всегда с желанием возвращается она, чтобы оживить в красках этот край, суровый и прекрасный. Ее работы, посвященные Горному Алтаю, удивительно музыкальны, в ритмах горных отрогов, извилистых бурных рек, бескрайних долин, словно циркулем очерченных чаш высокогорных озер, кажется, слышны приглушенные удары старого шаманского бубна и сказочные звуки древнего комуза» [8, с. 87]. Мягкие тональные переходы обогащают созданный автором образ, такой простой

на первый взгляд и раскрывающийся при более внимательном к нему отношении. К теме алтайского фольклора обращается и Сергей Бурманов. Иллюстрируя алтайский героический эпос «Маадай-Кара», автор создает стилизованные, плоскостные изображения, отсылающие к знаковой культуре Горного Алтая (рис. 17).

Алтайской традиционной культуре посвящены работы барнаульского графика Ивана Быкова. Автор представил шесть иллюстраций к произведению Николая Улагашева «Алып Манаш» и работу «Музыка Алтая. Алтайский сказитель» (рис. 18). Художник работает в технике уникальной графики, чаще — рисунка, а «ведущие жанры в творчестве Ивана Быкова — это архитектурный рисунок и пейзаж» [9, с. 164]. Всё это говорит о том, что для него создание этих иллюстраций в технике печатной графики, торцовой ксилографии, стало настоящим творческим вызовом. Возможно, именно это позволило ему создать такие



11. О.П. Попова.
Он.
Часть диптиха
«Тэр Тэр».
2021.
Картон,
смешанная техника.
111 x 75.
Фото предоставлено
А.В. Рыжовым

12. О.П. Попова.

Она.

Часть диптиха

«Тэр Тэр».

2021.

Картон,

смешанная техника.

111 x 75.

Фото предоставлено

А.В. Рыжовым





13. **Н.В. Красикова.**
Натюрморт.

2022.

Картон, пастель.

70 x 75.

Фото предоставлено
художником

14. **Е.А. Югаткин.**
Солдатская каша.

2020.

Бумага, гуашь.

50 x 100.

Фото предоставлено
художником



15. **М.Ю. Уткина.**

Хранители душ.

Из серии

«В краю легенд».

2022.

Картон,

масляная пастель, акрил.

50 x 60.

Фото предоставлено

А.В. Рыжовым



16. **Л.Г. Никольская.**

Алтай.

Заповедные места.

2018.

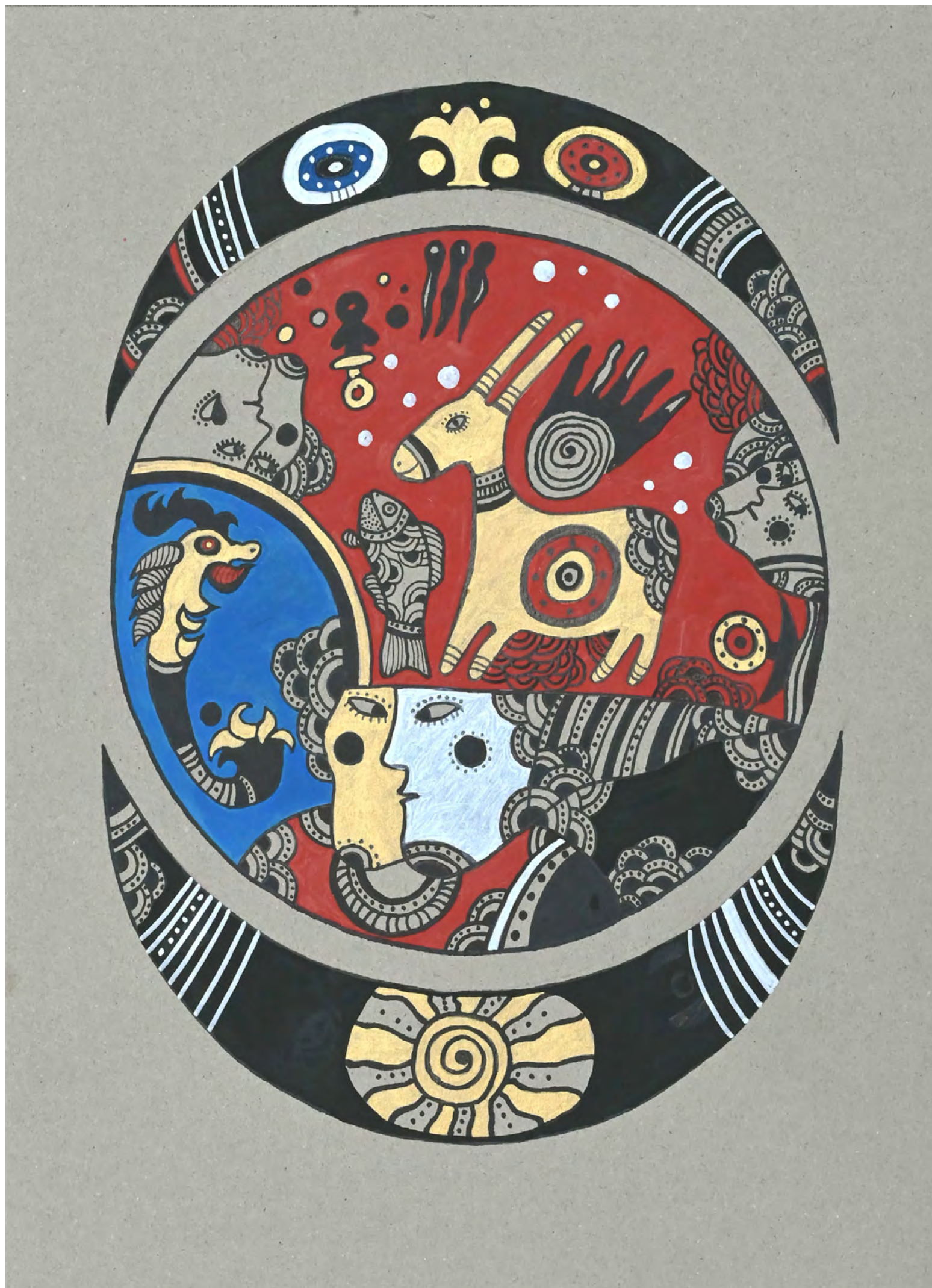
Картон, пастель.

30 x 40.

Фото предоставлено

художником





17. С.В. Бурманов.
Алтайский героический
эпос «Маадай-Кара».
Центральная часть
триптиха.
2022.
Акрил, маркер.
50 x 35.
Фото предоставлено
художником

18. **И.А. Быков.**
Музыка Алтая.
Алтайский сказитель.
 2021.
 Ксилография.
 76 x 76.
 Фото предоставлено
 автором



выразительные, изобразительно ясные работы. Образы даны обобщенно, лаконично, в них нет привычного избыточного внимания к деталям: линии просты и понятны, силуэты органичны пространству. Присущая автору повествовательность здесь играет положительную роль при передаче сюжета, истории. Для работ характерна некоторая техническая шероховатость, даже «грязность», что при выверенной проработке линий и пятен придает глубину образам. «Образная система произведений Ивана Быкова выстраивается с применением метафор, ассоциативных рядов.

<...> Образы многогранны и тяготеют к обобщениям», — отмечает Л.Н. Лихацкая [10, с. 155].

Линию иллюстраций продолжает Ксения Паршина с ее работами к произведению «Слово о полку Игореве» и каллиграфия Ольги Алексеенко. Оба автора работают тушью, и помимо изобразительных образов в их творчестве важную роль играет художественное оформление текста. Вдохновляясь произведением древнерусской литературы, Ксения Паршина создает динамичные образы, наполненные героическим пафосом и трагизмом. Автору важно передать



19. **О.А. Алексеенко.**
Мы ходим по кругу.
Стихотворение Асасар.
Каллиграфия
остроконечным пером.
2022.
Бумага, гуашь,
акварель, перо.
30 x 31.
Фото предоставлено
художником

звук происходящего в сюжете события: хлопанье крыльев птиц, быстрый порыв ветра, тревожный звон колоколов. В соответствии с иллюстрациями, текст оформлен в стиле древнерусской вязи. Работа Ольги Алексеенко (рис. 19) представляет собой текст стихотворения, написанный в форме спирали. Монотонность, тягучесть композиции, изображенной на густом черном фоне, не только

раскрывает смысл стихотворения, но и придает ему концептуальное, даже философское звучание.

Заключение

Представленные на выставке «Сибирь — XIII» графические работы отражают основные тенденции алтайского искусства последних лет, многократно отмеченные искусствоведами

и художественными критиками: приоритет пейзажного жанра, важную роль городского и архитектурного пейзажа. Необходимо отметить, что выставка показывает работы мастеров разных поколений: классиков, участников предыдущей барнаульской зональной выставки, авторов среднего поколения и молодых художников. К сожалению, не все алтайские графики приняли участие в выставке со своими произведениями. Так, например, представляют значительный интерес работы Юрия Гребенщикова, творческий рост

которого в последние годы нельзя не отметить. Для полноты картины графического искусства Алтая не хватает также работ Евгении Октябрь, чьи акварельные деревенские пейзажи и цветочные натюрморты открывают мастерское владение автором техникой акварели. Тем не менее вошедшие в экспозицию межрегиональной выставки имена и произведения способны достойно представить искусство Алтайского края на суд зрителей и искусствоведов Сибири.

Список источников

1. Чирков В.Ф. Сибирь художественная: развитие с опорой на традиции // Межрегиональная художественная выставка «Сибирь – XII» : альбом-каталог / сост. О.М. Галыгина. Красноярск: Поликор, 2018. С. 22–28.
2. Царёва Н.С. Алтайский пейзаж в акварелях Валерия Булатова // Всероссийская научно-практическая конференция XI Сибирские искусствоведческие чтения «Сибирский пейзаж: от топа к типу, от мотива к художественному образу» : сборник материалов / сост. В.Ф. Чирков, науч. ред. М.Ю. Шишин. Красноярск: Поликор, 2018. С. 145–148.
3. Кузнецов А.А. «Странный» Петербург Николая Зайкова // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2022. № 1 (10). С. 98–107. <https://doi.org/10.17516/2713-2714-0011>.
4. Сидорова О.В. «Потрясающий пейзаж» Николая Зайкова в собрании Государственного художественного музея Алтайского края // Художественная культура Сибири и сопредельных территорий: страницы прошлого и современность : сборник материалов IV Межрегиональной с международным участием науч.-практ. конф. / редкол. М.Ю. Шишин, Н.С. Зайков, Н.С. Царёва, Л.В. Корникова, Т.В. Трояновская. Барнаул: Союз художников России, 2021. С. 20–23.
5. Сидорова О.В. Рабочий, класс! // Боженко Сергей: персональная выставка графики «Рабочий класс» / сост. О.В. Сидорова. Барнаул: [б. и.], 2016. С. 6–7.
6. Пятая зональная художественная выставка «Сибирь социалистическая» : каталог / сост. А.И. Либерова, Л.Н. Шамина, отв. ред. Л. Обухова. Барнаул: Полиграфист, 1980. 265 с.
7. Шишин М.Ю. Лубок в искусстве Александра Потапова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2017. № 1 (4). С. 141–158. <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.009>.
8. Тимуш В.Ф. Алтай в творчестве художника Людмилы Никольской // Художественная культура Сибири и сопредельных территорий: страницы прошлого и современность : сборник материалов II Межрегиональной с международным участием науч.-практ. конф. Барнаул: Союз художников России, 2017. С. 87–88.
9. Пешков Е.Ю. Тема Монголии в творчестве Ивана Быкова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2019. № 1 (12). С. 163–172. <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.013>.
10. Лихацкая Л.Н. Культурологические аспекты образной системы произведений Ивана Быкова // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). 2017. № 3 (13). С. 153–156.

References

1. Chirkov, V.F. (2018) 'Artistic Siberia: development based on traditions', in Galygina, O.M. (comp.) *Interregional art exhibition "Siberia – 12"* [Album-catalogue]. Krasnoyarsk: Policor, pp. 22–28. (In Russ.)
2. Tsareva, N.S. (2018) 'Altai landscape in Valery Bulatov's watercolours', in Chirkov, V.F. (comp.), Shishin, M.Yu. (ed.) *All-Russian scientific-practical conference 11th Siberian art history readings "Siberian landscape: from top to type, from motive to artistic image"* [Conference proceedings]. Krasnoyarsk: Polikor, pp. 145–148. (In Russ.)
3. Kuznetsov, A.A. (2022). 'Strange Petersburg of Nikolay Zaikov', *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka = Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*, (1), pp. 98–107. doi: 10.17516/2713-2714-0011. (In Russ.)
4. Sidorova, O.V. (2021) "'Stunning landscape" by Nikolai Zaikov in the collection the State Art Museum of the Altai Territory', in Shishin, M.Yu., Zaikov, N.S., Tsareva, N.S., Kornikova, L.V. and Troyanovskaya, T.V. (eds.) *Artistic culture of Siberia and adjacent territories: pages of the past and the present* [Conference proceedings]. Barnaul: Union of Artists of Russia, pp. 20–23. (In Russ.)
5. Sidorova, O.V. (2016) 'Worker, class!', in Sidorova, O.V. (comp.) *Bozhenko Sergey: personal exhibition of graphics "Working class"*. Barnaul: s.n., pp. 6–7. (In Russ.)
6. Obukhova, L. (ed.) (1980) *Fifth zonal art exhibition "Socialist Siberia"* [Catalogue]. Barnaul: Polygraphist, 1980. (In Russ.)
7. Shishin, M.Yu. (2017) "'Lubok" in the works of Alexander Potapov', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 141–158. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.009. (In Russ.)
8. Timush, V.F. (2017) 'Altai in the work of the artist Lyudmila Nikolskaya', in *Artistic culture of Siberia and adjacent territories: pages of the past and the present* [Conference proceedings]. Barnaul: Union of Artists of Russia, pp. 87–88. (In Russ.)
9. Peshkov, E.Y. (2019) 'The theme of Mongolia in the works of Ivan Bykov', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 163–172. doi: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.013. (In Russ.)
10. Likhatskaya, L.N. (2017) 'Cultural aspects of the image system of works by Ivan Bykov', in *Uchenyye zapiski (Altayskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury i iskusstv) = Proceedings of Alta State Academy of Culture and Arts*, (3), pp. 153–156. (In Russ.)

Информация об авторе

Крылова Виктория Игоревна, научный сотрудник сектора «Отечественное искусство XX–XXI вв.» научно-исследовательского отдела, Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация; искусствовед-стажер, Филиал Российской академии художеств в г. Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске», Красноярск, Российская Федерация, krylova.v@gmail.com.

Information about the author

Victoria Igorevna Krylova, Researcher of the sector “National art of the 20th – 21st centuries”, State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation; Art critic-trainee, 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, krylova.v@gmail.com.

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

Статья поступила в редакцию 24.05.2023; одобрена после рецензирования 12.06.2023; принята к публикации 14.06.2023.

The article was received by the editorial board on 24 May 2023; approved after reviewing on 12 June 2023; accepted for publication on 14 June 2023.



Краткое сообщение
УДК 7.036+7.04
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.02.011

Тема праздника в творчестве М.Д. Ковешниковой



Лихацкая Людмила Николаевна

Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация
lhart2011@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена отображению темы праздника в творчестве Майи Дмитриевны Ковешниковой. Ранее искусствоведами отмечались звучность, торжественность, нарядность натюрмортов с цветами, написанных этой художницей. Цель представленного в статье исследования — выявить особенности изобразительного языка и образного воплощения темы праздника в произведениях разных жанров — натюрморта, портрета, пейзажа, композиции, в которых работала М.Д. Ковешникова (хотя наибольшее внимание ею уделено натюрморту, в том числе и тематическому). С помощью искусствоведческого анализа определены композиционные и колористические приемы, смысловая наполненность образов. Элементы иконографического и символично-культурологического методов изучения картин позволили выявить образно-символический ряд, вписанный как в контекст русской и советской культуры, так и в континуум мировоззрения художницы. В качестве лейтмотивов в раскрытии темы праздника определены образы и символы русской народной культуры (элементы стеновой росписи, орнаментальной вышивки, образы хлеба, цветов и др.), знаковая работа с цветом (преимущественно красным) и светом. В содержательном плане праздник в творчестве М.Д. Ковешниковой связан с культурным наследием, народной и личной памятью, прославлением труда и силы человеческого духа, окрашен в разные эмоциональные тона.

Ключевые слова: М.Д. Ковешникова, живопись, тема праздника, композиция, колорит, художественный образ, натюрморт, портрет, пейзаж, пленэр

Для цитирования: Лихацкая Л.Н. Тема праздника в творчестве М.Д. Ковешниковой // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 2 (29). С. 62–71. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.011>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/993>.

Short communications article

Holiday as a theme in the works of Maya Koveshnikova

Lyudmila N. Likhatskaya ^a^a State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation^a lhart2011@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the representation of the holiday theme in the work of Maya Koveshnikova. Previously, art historians noted the sonority, solemnity, elegance of still lifes with flowers of this artist. The purpose of this study is to identify the features of the visual language and the figurative embodiment of the holiday theme in works of different genres — still life, portrait, landscape, compositions in which M.D. Koveshnikova worked (although she paid the most attention to still life, including thematic). The art criticism analysis allowed the author to determine compositional and colouristic techniques, semantic fullness of images. The elements of iconographic and symbolic-cultural methods of describing paintings helped to identify the figurative-symbolic series integrated both into the context of Russian and Soviet culture and into the continuum of the artist's personal world-view. Images and symbols of Russian folk culture (elements of wall painting, ornamental embroidery, images of bread, flowers, etc.), iconic work with colour (mainly red) and light are identified as leitmotifs in the disclosure of the holiday theme. In terms of content, the holiday in the works of Maya Koveshnikova is associated with cultural heritage, national and personal memory, glorification of labour and the power of the human spirit, painted in different emotional tones.

Keywords: Maya Koveshnikova, painting, holiday theme, composition, coloring, artistic image, still life, portrait, landscape, plein air

For citation: For citation: Likhatskaya, L.N. (2023) 'Holiday as a theme in the works of Maya Koveshnikova', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 62–71. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.011. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/993>. (In Russ.)

Введение

В произведениях изобразительного искусства тема праздника всегда актуальна и характеризует время, общество, отдельного человека. Ситуация праздника предполагает иной, отличный от будничного способ поведения, а само торжество — это форма эстетической и художественной деятельности. Оно обусловлено динамикой социального бытия, специфика его содержания формируется ценностями конкретной эпохи. Праздник как сложное социокультурное явление, с одной стороны, связан с разными видами искусства, которые сопровождают это действо, а с другой — благодаря своей значимости в культурных процессах сам становится предметом изображения в искусстве, где предстает во всей своей многогранности и с особой точки зрения характеризует человека.

Таким образом, мы констатируем три важных аспекта этого явления: праздник носит общественный характер, конкретизируется в тематике и связан с эстетической и художественной деятельностью человека.

В истории искусства праздник изучался в многочисленных аспектах, например, рассмотрены его фольклорно-художественные принципы [1; 2], особенности как социально-художественного явления вообще [3] и в отдельные эпохи, например в советскую [4; 5; 6]. Многие работы посвящены отображению празднеств в живописи, в том числе в русской (например, [7] и другие). «Тема народных праздников как отражение национального мировидения и самосознания представляет собой оригинальное явление в истории русского изобразительного искусства», — заключает А.С. Епишин [5, с. 72].

В пластических искусствах запечатлены самые разнообразные праздники: религиозные и светские, традиционные национальные и современные общественно-политические, всенародные и частные, семейные. Тем значимее, какие именно торжества выбирает тот или иной художник, как их изображает, какие традиции и ценности тем самым он передает. Творчеству заслуженного художника России Майи Дмитриевны Ковешниковой посвящен ряд исследований — Л.И. Снитко [8], Л.Н. Шамина [9], Т.М. Степанская [10], Н.С. Царёва [11], Л.И. Леонова [12] отмечают в нем праздничную тему, однако нам видится, что она занимает столь значительное место в работах и мировоззрении этого художника, что достойна более пристального изучения. В задачи нашего исследования входило описать ряд произведений М.Д. Ковешниковой на тему праздника, через художественные образы охарактеризовать эмоционально-ценностное отношение мастера к бытию, показать, как формирование темы и ее разработка связаны с творческим методом живописца.

Воплощение темы праздника в живописных произведениях М.Д. Ковешниковой

Художнику-реалисту Майе Дмитриевне Ковешниковой, окончившей Орловское художественное училище, было интересно всё: люди, которые ее окружали, события, связанные с жизнью страны, богатый мир природы. Приехав на Алтай в 1951 году, она находит здесь темы для творчества и воплощает во всех жанрах живописи — перед нами и целинная эпопея в тематических композициях, и горные и степные пейзажи, и портретное творчество, и роскошь натюрмортов.

Пленэрный подход в работах М.Д. Ковешниковой дает звучность краскам и ощущение виртуозной колористической свободы. Потому тема праздника возникает исподволь, связывая творческий метод и мироощущение художника. В образном же содержании эти произведения достигают онтологической глубины, составляя квинтэссенцию мировоззрения автора.

В живописи М.Д. Ковешниковой запечатлены разные типы праздников. Для более раннего этапа творчества характерно изображение торжеств советской эпохи — официальных праздников, сопровождавшихся демонстрациями. Эти отмечаемые даты связывались с идеальными устремлениями и чаяниями людей, с ценностями конкретной эпохи, воплощенными в символике. Сравнивая посвященные им работы разных авторов, можно найти сходство как в сюжетах, так и в выразительных средствах. К примеру, этюды Ф.С. Торхова «Первомайская демонстрация в Барнауле» (1964, картон, масло, 51 x 71, ГХМАК) и М.Д. Ковешниковой

«Демонстрация в Барнауле» (1973, картон, масло, 33,2 x 45,8, ГХМАК) композиционно подобны, ведь сама устоявшаяся форма празднования диктует конструкцию изображения и способ видения событий. Сходен и колорит, поскольку основу символики советских официальных праздников составлял красный цвет знамен, украшавших шествие колонн. Эта важная деталь придавала демонстрации содержательность, праздничность и нарядность. Исследователи Г.В. Лебедева и О.А. Предохина резюмируют: «Алый цвет стал преобладающим в революционных полотнах и других русских художников, которые своим творчеством закладывают основы нового официального стиля в отечественном искусстве — социалистического реализма» [7, с. 90–91]. В образном решении схвачена характерная особенность праздника — торжественность и энергичность. Антураж официального праздника отображает комплекс социокультурной проблематики эпохи. Таким образом, форма самого праздника и его содержание кристаллизуются в художественном образе произведения изобразительного искусства и составляют его идею.

Позже живописец обращается к другим праздникам. Совсем иное настроение в работе М.Д. Ковешниковой «И пришел праздник» (1990, рис. 1). Во всей композиции видны торжественность и умиротворенность, приподнятость настроения, создаваемого светлыми тонами, когда художница стремится изобразить белое на белом. Подчеркнутый минимализм композиции призван не просто выделить ее главную деталь — каравай хлеба на столе. «Здесь праздничное мироощущение как мотив живописного творчества уже не может быть рассмотрено исключительно в этнографическом или же ритуальном плане. Праздник постепенно становится сосредоточием народных духовных сил, высшим выражением идей и устремлений своего времени», — пишет А.С. Епишин [5, с. 72]. Подобная композиция призвана как бы «преподнести» этот хлеб. Она выстроена с большим значением. Стол, стоящий в горнице, максимально выдвинут на передний план, каравай и праздничный рушник. Нужно обратить внимание на ракурс расположения стола, покрытого белоснежной праздничной скатертью. Это композиция предстояния. Зритель смотрит на хлебный каравай как бы снизу вверх. Во всем образном строе произведения — тихая радость, здесь всё — символы уюта, красоты русского дома: и накрахмаленная скатерть, и кружевной рушник — неизменный спутник праздничного каравае, и светлые домотканые дорожки на полу. Так чисто и солнечно бывает в доме в дни Светлой Пасхи. В этой реалистической работе мы видим фрагмент интерьера дома, где на стол всегда ставили праздничный пасхальный кулич. Благодаря такому композиционному и смысловому

1. **М.Д. Ковешникова.**

И пришел праздник.

1990.

Холст, масло.

119 x 89.

Государственный
художественный музей
Алтайского края.

Фото: ГХМАК



ходу образ обретает одухотворенность, что хорошо прочитывается в контексте русской православной культуры. Однако это может быть и праздник урожая. Тогда этот пышный красивый каравай воплощает итог тяжелого труда хлеборобов. Он преподнесен в работе так, что становится символом — и жизни, и русской духовности. Нужно отметить, что эта картина отличается от многих произведений М.Д. Ковешниковой, где предметы ярко освещены солнцем. Здесь свет иной — сами предметы излучают его, он исходит из пространства художественного полотна вовне.

Картина «И пришел праздник» написана в 1990 году, и ей предшествует множество других, более ранних работ — натюрмортов с хлебом. Это композиции с одним и тем же набором предметов, но в разных образных характеристиках. Так, настроение праздничности присутствует в картинах «Изба Прова из Уймона» (1966, картон, темпера, 100 x 70, ГХМАК) и «Красна изба углами» (1967, холст, масло, 110 x 140, ГХМАК). Выразителен мотив красоты деревенской избы с расписными стенами и другими деталями интерьера, украшенной вышитыми рушниками и цветущей геранью на окнах. Это подмечает Л.И. Снитко: «Мир, окружающий человека, ярок и праздничен. Надо уметь видеть и ценить красоту в том, что нас окружает — таков лейтмотив нового цикла работ алтайской художницы. Через яркое узорочье вышивок и расписных стен (“Красна изба углами”, “Изба Прова из Уймона”, “На побывку” и другие) мы ощущаем не только уют жилья, но и яркое знойное солнце, глубокое небо жаркого алтайского дня и то чувство покоя и умиротворенности, которое разлито вокруг» [8, с. 5].

На первом плане в центре картины «Красна изба углами» художница показывает каравай на столе. Хлеб, испеченный в русской печи, показан как главный герой в первую очередь в бытии человека, в изукрашенной росписями избе. Пышный каравай и весь антураж избы привносят праздничное настроение и в будничную жизнь. Так художница рассказывает о человеке, его психологии и его радостном мироощущении, связи с многовековым укладом. Специфика живописных приемов М.Д. Ковешниковой такова, что ее полотна, яркие и звучные, в большинстве своем излучают энергичный свет.

В дальнейшем композиции с этим мотивом («Хлебы на красном», 1978, холст, масло, 99 x 128; «Хлеб», 1987, холст, масло, 100 x 100; «Хлеб и соль», последняя четверть XX в., ДВП, масло, 112 x 162) приобретают всё больший лаконизм и символичность. Этому способствует колорит — преимущественно красный цвет фона. Таким образом, и предмет изображения, и композиция, и палитра создают праздничную атмосферу этих натюрмортов.

Яркий пример ликующего торжества жизни и труда — натюрморт в пейзаже «В конце страды» (1980, рис. 2). На переднем плане, приближенный к краю холста, изображен длинный стол, как финишная черта в конце долгого трудового сезона крестьянина-хлебороба. Как символ этой мирной победы возвышаются на столе остроконечные гладиолусы, ярко-красные, пламенеющие. Усиленный цвет создает радостное настроение, предметы залиты ярким солнцем, стол накрыт по-деревенски, и среди всего главенствует пышный каравай, испеченный в русской печи. Этот натюрморт и есть символ праздника урожая, он дарит яркие эмоции, выраженные в каждой детали картины.

Цветы для Ковешниковой — особый многозначный символ, это всегда апогей земного существования природы и синоним торжества. «...Нельзя не упомянуть ее цветов, — пишет Л.И. Снитко в каталоге 1970 года. — Это веселый хоровод маков и ирисов, которые открывают первый план ее алтайских этюдов» [8, с. 5–6]. Цветы в пленэрных работах или написанные в мастерской — это всегда роскошь и восторг. Если это полевые цветы, то — огромные корзины («Цветы полевые», 1992, холст, масло, 105 x 110,5, ГХМАК), удивительные пунцово торжествующие марьины коренья — в ведрах («Марьины коренья», 1975, холст, масло, 83 x 124,3, ГХМАК). Художница «преподносит» цветы так, что они всем своим видом являют праздник, щедрый и радостный.

Флоральные мотивы присутствуют в разных живописных произведениях М.Д. Ковешниковой и активно работают на художественный образ. Вспомним скромный букет первых весенних цветов в композиции «Апрель» (1969, холст, масло, 136 x 85, ГХМАК). И именно незабудки на столе в горнице являются грустным лирическим дополнением к фотографии военных лет на стене в одноименной картине («Незабудки», 1974, рис. 3). День Победы — особый праздник, это и общенародное торжество, и боль воспоминаний о погибших в Великой Отечественной войне. Символом сохранения вечной памяти теплится голубое пламя букета.

Через натюрморт М.Д. Ковешникова говорит о серьезном, важном, о главном в жизни человека. Так появляется праздничный тематический натюрморт «Невесте» (1976, холст, масло, 90 x 120, ГХМАК), посвященный дочери — Татьяне Валентиновне Скубневской. В несложной композиции — белое кружево предметов, отображающих торжество, и, конечно, — свадебный букет. Художница пишет много работ, где праздничное настроение часто создается образом цветов. Для Майи Дмитриевны цветок — символ радости, красоты и праздника. Именно такое настроение она подмечает в горнице деревенского дома, где

2. М.Д. Ковешникова.**В конце страды.**

1980.

Холст, масло.

103,5 x 139.

Государственный
художественный музей
Алтайского края.

Фото: ГХМАК



всегда должно быть чисто, празднично и нарядно. В произведении «Весна» (1980, холст, масло, 129 x 119, ГХМАК) мы видим стол, накрытый павлопосадской шалью, белой с красно-синими цветами. В центре — ваза с розовыми пионами. Перед нами окно комнаты с кисейными занавесками, из которого льются яркие солнечные лучи. Общую праздничную картину дополняют светлые домотканые дорожки. Так через фрагмент интерьера и цветочный натюрморт художница передает символический образ русского традиционного уклада. Цветы передают радость ощущения весны, красоты окружающего мира и в пейзажных произведениях М.Д. Ковешниковой (например, «Цветущая яблоня», последняя четверть XX в., холст, масло, 37,5 x 48,5, ГХМАК).

Майя Дмитриевна — художник-реалист и всегда идет от природы. Образ вырастает из тщательного наблюдения и прописывания деталей. Поэтому неожиданным и знаковым является метафорическое решение праздника в портрете «Житие Нины (Портрет Н.П. Гончарик)» (2012, рис. 4). В центре композиции — изображение искусствоведа,

помещенное в раму из экспонатов, с которыми она работает. Это конкретные произведения народного искусства, хранящиеся в Государственном художественном музее Алтайского края. На полотне они образуют нарядную раму — звучный декор в традиционных мотивах стилизованных цветов. Здесь угадываются и стеновые росписи из Уймонского и Ельцовского районов, и роспись опечья из Усть-Коксинского района, и орнамент казахской ширмы из войлока, и орнаментальные рисунки Г.И. Гуркина. Все эти предметы и многие другие Нина Прокопьевна Гончарик держала в руках, изучала, описывала на протяжении пятидесяти лет и продолжает этот кропотливый труд сейчас, являясь ведущим сотрудником музея. Расхожая, но не пустая фраза: «На работу, как на праздник!» — к счастью, так всерьез можно сказать об этом искусствоведе. Портрет изображает человека, увлеченного своим делом, влюбленного во все музейные экспонаты. Художница выдерживает эту концепцию народного праздника и в композиции, и в колорите. Даже сама фигура портретируемой изображается так, что слегка



3. М.Д. Ковешникова.
Незабудки.

1974.

Холст, масло.

93 x 107.

Государственный
художественный музей
Алтайского края.

Фото: ГХМАК

напоминает силуэт деревянной расписной матрешки — визитной карточки традиционной русской народной культуры.

Выводы

В тематически богатом творчестве М.Д. Ковешниковой праздник занимает важное место и находит яркие индивидуальные решения в разных живописных жанрах. Художница вырабатывает собственные приемы для воплощения данной темы. Она использует символические цвета, в основном красный, мастерски работает со светом, изображает предметы, ассоциативно

создающие образ торжества. Большое значение имеют пленэрная работа, особенности композиции, а также образно-символический ряд, который привносит этическое начало и создает богатый культурный контекст — будь то вековых народных традиций или знаков современной эпохи. Событие масштабное или камерное, общественное или частное художница подает, не столько прямо отображая реальность, сколько акцентируя ценностное начало. Потому произведения М.Д. Ковешниковой на тему праздника как значимые высказывания отчетливо демонстрируют ее мировоззрение и особенности творческого метода.

4. М.Д. Ковешникова.

Житие Нины

(Портрет

Н.П. Гончарик).

2012.

Холст, масло.

100 x 100.

Государственный

художественный музей

Алтайского края.

Фото: ГХМАК



Список источников

1. Каменский А.А. О сущности праздника // Декоративное искусство СССР. 1979. № 3. С. 70–71.
2. Каменский А.А. Праздник — театр идеала // Декоративное искусство СССР. 1978. № 11. С. 29–34.
3. Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление. М.: Наука, 1978. 392 с.
4. Пиотровский А.И. Празднества Революции // Жизнь искусства. 1927. № 45. С. 9–17.
5. Епишин А.С. Эстетические и социологические тенденции «предоктябрьской» эпохи в коллекции живописи Центрального музея революции // Современные научные исследования и инновации. [Электронный журнал]. 2011. № 5. URL: <https://web.snauka.ru/issues/2011/09/2317> (дата обращения: 18.11.2022).
6. Малевинская Н.В. Физкультурные парады и праздничные действия в произведениях советской живописи 1920–1930-х годов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 3-1 (53). С. 143–147. URL: <https://www.gramota.net/materials/3/2015/3-1/34.html> (дата обращения: 18.11.2022).

7. Лебедева Г.В., Предохина О.А. Сюжетная и стилистическая трансформация праздничной тематики в отечественной живописи 19-го и первой половины 20-го веков // Новые идеи нового века: Материалы международной научной конференции ФАД ТОГУ. Хабаровск: Изд-во Тихоокеан. гос. ун-та, 2014. Т. 3. С. 86–91.
8. Ковешникова Майя : каталог / сост. Л.И. Снитко. Барнаул: [б. и.], 1970. 19 с.: ил.
9. Шамина Л.Н. Два натюрморта М.Д. Ковешниковой. Барнаул: [б. и.], 1978. 1 слож. л.: ил.
10. Майя Дмитриевна Ковешникова : каталог выставки / сост. Т.М. Степанская. Барнаул: [б. и.], 1989. 27 с.: ил.
11. Царёва Н.С. Коллекция произведений М.Д. Ковешниковой из собрания Государственного художественного музея Алтайского края // Коллекция в коллекции. Вып. 3 : Материалы III Всерос. науч.-практ. конф. (Кемерово, 15–16 октября 2014 г.) / редкол. В.Ф. Чирков [и др.]; сост. М.Ю. Чертогова. Кемерово: [б. и.], 2015. С. 161–165.
12. Ковешникова М.Д. Космос лета. Живопись : альбом. Барнаул: [б. и.], 2011. 91 с.

References

1. Kamensky, A.A. (1979) 'About the essence of the holiday', *Dekorativnoye iskusstvo SSSR = Decorative art of the USSR*, (3), pp. 70–71. (In Russ.)
2. Kamensky, A.A. (1978) 'The holiday is the theater of the ideal', *Dekorativnoye iskusstvo SSSR = Decorative art of the USSR*, (11), pp. 29–34. (In Russ.)
3. Mazaev, A.I. (1978) *Holiday as a social and artistic phenomenon*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
4. Piotrovsky, A.I. (1927) 'Festivities of the Revolution', *Zhizn' iskusstva = Life of Art*, (45), pp. 9–17. (In Russ.)
5. Epishin, A.S. (2011) 'Aesthetic and sociological trends of the pre-October era in the collection of paintings of the Central Museum of the Revolution', *Sovremennyye nauchnyye issledovaniya i innovatsii = Modern scientific researches and innovations*, (5). Available from: <https://web.snauka.ru/issues/2011/09/2317> (Accessed November 18, 2022).
6. Malevinskaya, N.V. (2015) 'Sports parades and festive activities in works of the Soviet painting of the 1920–30s', *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice*, (3), part 1, pp. 143–147. Available from: <https://www.gramota.net/materials/3/2015/3-1/34.html> (Accessed November 18, 2022).
7. Lebedeva, G.V. and Predokhina, O.A. 'Plot and stylistic transformation of the festive theme in Russian painting of the 19th and first half of the 20th centuries', in *The new ideas of new century: the Fourteenth international scientific conference proceedings*, vol. 3. Khabarovsk: Pacific State University, pp. 86–91. (In Russ.)
8. Snitko, L.I. (comp.) (1970) *Maya Koveshnikova* [Catalogue]. Barnaul: s.n. (In Russ.)
9. Shamina, L.N. (1978) *Two still lifes by M.D. Koveshnikova*. Barnaul: s.n. (In Russ.)
10. Stepanskaya, T.M. (1989) *Maya Dmitrievna Koveshnikova* [Exhibition catalogue]. Barnaul: s.n. (In Russ.)
11. Tsareva, N.S. (2015) 'Collection of works by M.D. Koveshnikova from the collection of the State Art Museum of the Altai Krai', in Chertogova, M.Yu. (comp.), Chirkov, V.F. (ed.) *Collection in the collection*, issue 3 [Conference proceedings]. Kemerovo: s.n., pp. 161–165. (In Russ.)
12. Koveshnikova, M.D. (2011) *Summer space. Painting* [Album]. Barnaul: s.n. (In Russ.)

Информация об авторе

Лихацкая Людмила Николаевна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник, Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация. Член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов (АИС), lhart2011@mail.ru.

Information about the author

Lyudmila Nikolaevna Likhatskaya, Cand. Sc. (Art History), Research Fellow, State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation. The member of the Union of Artists of Russia, member of the Art Critics and Art Historians Association (AIS), lhart2011@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 16.12.2022; одобрена после рецензирования 14.03.2023; принята к публикации 17.02.2023.

The article was received by the editorial board on 16 December 2022; approved after reviewing on 14 March 2023; accepted for publication on 17 March 2023.



Научная статья
УДК 7.036(571.16)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.02.012

Страницы истории: к 90-летию Томского союза художников



Микуцкая Татьяна Николаевна

Томский областной художественный музей, Томск, Российская Федерация
tamik-56@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена 90-летней истории Томского регионального отделения ВТОО «Союз художников России». Впервые освещаются неизвестные страницы и этапы в жизни организации, особенно периода 1933–1946 годов, когда томский союз был филиалом художественного объединения Западно-Сибирского края, затем Новосибирской области. Вводятся в научный оборот сведения из новых источников (архивные документы, газетные статьи, рукописные копии неизданных каталогов выставок, редкие фотографии, репродукции произведений). Рассматривается участие томичей во всесибирских и других проектах в области изобразительного искусства. Отмечается роль художников-лидеров организации. Упоминаются знаковые события, а также основные работы в творчестве ведущих художников, хранящиеся в собрании Томского областного художественного музея.

Ключевые слова: Томское региональное отделение Союза художников России, изобразительное искусство Сибири, Томский областной художественный музей, живописцы, графики

Для цитирования: Микуцкая Т.Н. Страницы истории: к 90-летию Томского союза художников // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 2 (29). С. 72–95.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.012>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1013>.

Original article

Pages of history: on the 90th anniversary of the Tomsk Union of Artists

Tatiana N. Mikutskaya ^a^a *Tomsk Regional Art Museum, Tomsk, Russian Federation*^a *tamik-56@mail.ru*

Abstract. The article is devoted to the 90-year history of the Tomsk Regional Association of All-Russian Creative Public Organization “The Union of Artists of Russia”. The author for the first time explores previously unknown facts and stages in the life of the organization, especially during the period of 1930–1950, when the Tomsk Union was a branch of the West-Siberian Region and then the branch of the Novosibirsk Region. The study introduces information from new sources (archival documents, newspaper articles, handwritten copies of unpublished exhibition catalogues, rare photographs, reproductions of works) into scientific circulation. The article shows the circumstances of the participation of Tomsk artists in All-Siberian and other projects in the field of fine arts, and also notes the role of the leading artists of the organization; mentions significant events, as well as the main works in the work of leading artists, stored in the collection of the Tomsk Regional Art Museum.

Keywords: Tomsk regional branch of the Union of artists of Russia, fine arts of Siberia, Tomsk Regional Art Museum, painters, graphic artists

For citation: Mikutskaya, T.N. (2023) ‘Pages of history: on the 90th anniversary of the Tomsk Union of Artists’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 72–95. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.012. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1013>. (In Russ.)

Введение

Томское региональное отделение ВТОО «Союз художников России» в 2023 году отмечает свой 90-летний юбилей. Художественная жизнь университетского города всегда была наполненной и яркой, с естественными для провинции небольшими периодами затишья, накопления. Особенно остро изменения, связанные со сменой поколений, ощущаются сейчас, когда так не хватает искреннего, почти «гусарского» служения искусству всех недавно ушедших томских шестидесятников. Покидают нас старые мастера, появляются новые имена. Память избирательна, забываются события, исчезают произведения, стираются взаимосвязи. Цель этой научной публикации — систематизировать основные сведения об этапах становлении Томского союза художников в кратком изложении и с использованием новых фактов и уточнений.

Актуальность данного исследования связана с повышением интереса к истории региональных союзов художников, отмечающих в эти годы юбилей.

Первым искусствоведом, изучавшим Томск рубежа XIX–XX веков периода Томского общества любителей художеств (ТОЛХ), АХРРА и «Новой Сибири», а также творчества В.М. Мизерова, был П.Д. Муратов (1934–2020) [1; 2; 3]. Так называемым советским периодом, от 1941 до конца 1970-х годов, занимался историк, профессор ТГУ Л.И. Боженко (1928–2005) [4; 5]¹. В 1978 году был опубликован первый справочник членов Томского союза художников со вступительной статей, посвященной творчеству томских мастеров (1946–1970) [6], выходили в свет статьи к каталогам областных выставок, публикации в периодике, частично обнародовались архивы. Об истории создания Томского союза в 1930-х,

¹ См. также: Боженко Л. Художник Кошаров // Сибирские огни. 1964. № 4. С. 173–174.

а также о Томске в годы войны писала искусствовед Т.Н. Бычкова [7]. Во вступительных статьях и приложениях двух справочников Томского союза художников 1996 и 2018 годов, подготовленных Т.Н. Микуцкой [8; 9], даны сведения об истории организации, ее лидерах, а также большой архивный материал, представляющий неопубликованные каталоги областных выставок, в том числе выставки 1948 года. В последние годы появились новые данные, воспоминания, фотоматериалы, которые помогают уточнить побудительные истоки событий из жизни томского художественного объединения и открыть новые ракурсы их рассмотрения.

Культурно-исторический контекст становления Томского союза художников

Организация Томского союза художников происходила на подготовленной почве: художники всегда стремились консолидировать свои поиски и усилия, что выражалось в активном существовании нескольких творческих объединений еще до создания ССХ. Их возникновение было продиктовано общими установками, существовавшими в стране. В 1909 году создано ТОЛХ, которое Г.Н. Потанин называл «Общество сибирских художников», проработавшее до 1919 года. Значение деятельности членов первого художественного объединения в регионе определяется тем, что они «дали значительный толчок развитию изобразительного искусства Томска и всей Сибири, изменяя представления о духовных запросах сибирских жителей» [10]. Сразу после изгнания из Томска колчаковских войск 26 декабря 1919 года томские художники, а ими в те сложные годы стали многие москвичи и петроградцы, организовали секцию ИЗО. Это было самое активное и многочисленное объединение художников в Сибири, положившее начало «искусству нового времени». В течение 1920-го и до апреля 1922 года профессиональное объединение «пережило свой расцвет и начало клониться к упадку: волна приезжих деятелей искусства схлынула, и острова сибирской художественной культуры обнажились в близком к первоначальному виде» [3, с. 36–41, 132]. Спустя пять лет после отъезда столичных мастеров в 1926 году в Томске был создан филиал Ассоциации художников революционной России (АХРР), который в 1931 году прекратил свое существование. Художник Н.Ф. Смолин организовал филиал, в составе которого было 11 членов, став его председателем. Были проведены две выставки, причем на первой свои работы представили 37 москвичей, демонстрировавшие в основном этюды, это подтверждало

тот факт, что заявленные столичными идеологами лозунги политизации искусства были профессионально не реальны для сибиряков [11]. Вторым крупным объединением художников, которое существовало в Сибири параллельно АХРР, было всесибирское общество «Новая Сибирь», открывшееся в 1926 году и в 1931 году упраздненное по всем городам Сибири в административном порядке. Его томским филиалом руководил В.М. Мизеров. В начале 1927 года общество провело Первый Всесибирский съезд художников и передвижную выставку-турне по городам Сибири. Томск представил 64 живописные и графические работы восьми художников. На съезде писатель В.А. Итин заметил: «Если Сибирь на 90% не исследована, то она и не зарисована на 99,99%. Путь художника в Сибири, так же как путь ученого и писателя, путь исследователя»². Этот план был актуален для сибирских художников практически на протяжении всего XX века, он определил основное пейзажно-этнографическое направление в творчестве большинства из них.

Именно эти три творческих объединения, работавшие в Сибири, во многом подготовили новый этап сплочения художественных сил регионов — основание сибирских филиалов Союза советских художников (ССХ), который был создан в стране после постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». Творческие сообщества, работавшие до 1932 года, уже рассматривались как организации «культуривирования кружковой замкнутости и отрыва от политических задач современности». Заканчивался период «многоголосья», начиналось время «великого перелома» — «обострения классовый борьбы по мере движения СССР к социализму». 19 января 1933 года появилось постановление секретариата Западно-Сибирского крайкома ВКП(б) о создании краевого оргкомитета ССХ с филиалами [12]. Уже 25 февраля 1933 года в Новосибирске открыли Первую краевую художественную выставку (томичи еще не были фактически приняты в члены союза, поэтому в работе выставки не участвовали) — эта дата стала днем основания Западно-Сибирского ССХ с филиалами, которые должны были пройти регистрацию в крайкоме. В Томске еще 7 августа 1932 года состоялось первое собрание томских художников с целью организации филиала ССХ³. Талантливые и азартные Н.Ф. Смолин и А.Г. Заковряшин работали над созданием филиала ССХ в Томске, занимались организацией выставок и той особой деятельностью, которая должна была

² Первый сибирский съезд художников // Сибирские огни. 1927. № 3. С. 205–206.

³ Организуется общество советских художников // Красное знамя. 1932. № 17, 14 августа. С. 4; Извещение // Красное знамя. 1932. № 190, 28 августа. С. 4.

1. Н.Ф. Смолин.

Автопортрет.

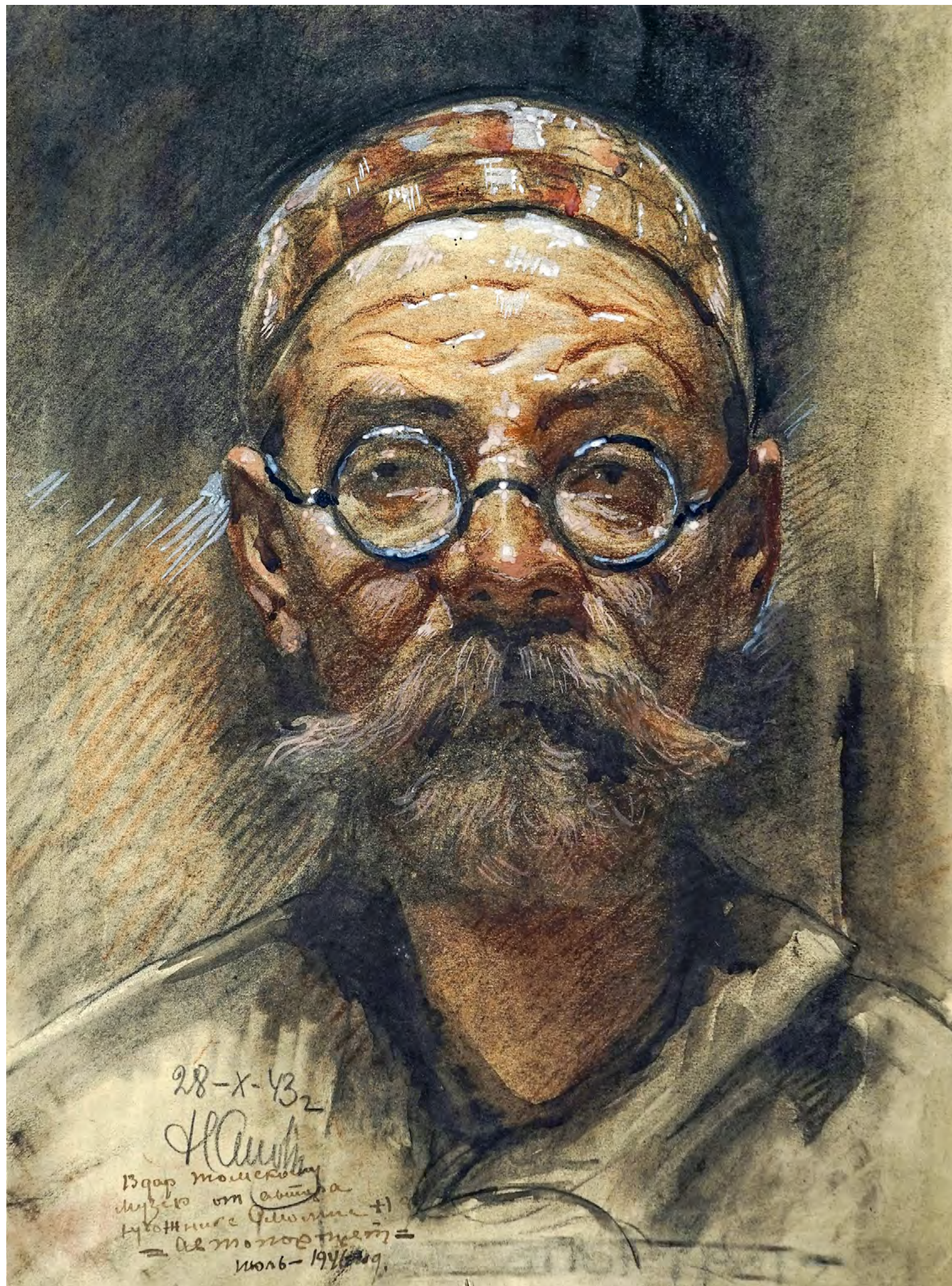
1943.

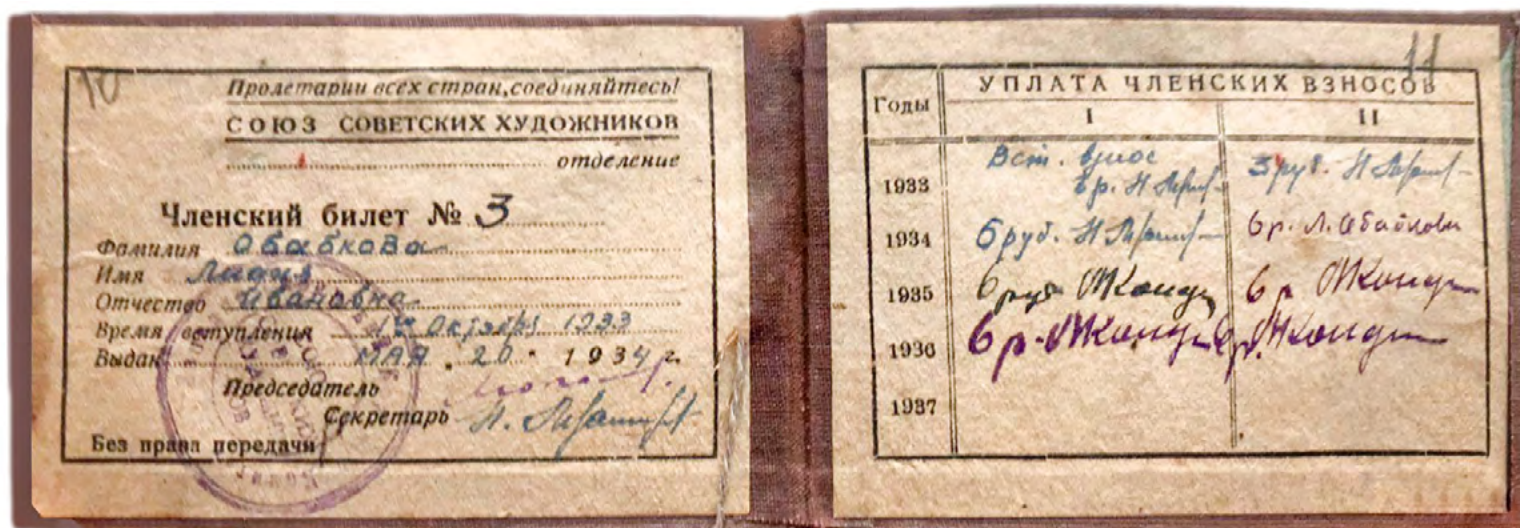
Бумага, акварель.

40 x 31.

Томский областной

художественный музей





2. Членский билет ССХ
Л.И. Обабковой.

Архив Томского
областного
художественного музея⁶

разбудить творческие силы «ныне уездного города»⁴. Они проявляли примеры красноречия, невероятного трудолюбия, настойчивости.

15 сентября Смолин и Заковряшин выступили в газете с программой-обращением «Работники изофронта!», где прямо сообщали (сохранен авторский стиль текста): «Организованный в Томске Союз советских художников готовится встретить 15-ю годовщину по линии участия в оформлении города, а также в организации художественной выставки в Томске и быть участником краевой выставки. Но много еще художников, находящихся в Томске, в районе, на севере, союзу не известны. Все творческие достижения на коллективный смотр — выставку!»⁵. 18 сентября они созвали общее организационное собрание, на которое персонально пригласили «художественный пассив». На собрании официально утвердили решение о создании Томского филиала Западно-Сибирского ССХ. Предстоял долгий путь регистрации в Новосибирске, который завершился лишь в 1934 году, когда 20 мая были выданы удостоверения членов ССХ (рис. 2).

Предвоенный и военный периоды

В это время художникам нужно было доказать жизнеспособность и необходимость для города нового объединения. Первую городскую выставку живописи и графики местных мастеров Н.Ф. Смолину как председателю Томского ССХ с большими усилиями удалось организовать в начале февраля 1934 года. Каталог не был издан, но пресса 5 февраля 1934 года упоминает имена нескольких художников и сетует, что «новой тематики нашей жизни и роста нет»⁷. Через

полгода, 30 ноября 1934 года, в Новосибирске открылась Вторая краевая выставка, участниками которой уже были пять томичей с 22 произведениями. Художники ответственно готовились к выставке: стараясь ощутить пульс времени, совершили творческие поездки в Кузбасс, работали в цехах заводов. Старейший живописец В.И. Лукин представил холст «Уголь Кузбасса», который позднее был приобретен Министерством культуры РСФСР и до настоящего времени экспонируется на крупных ретроспективных выставках РОСИЗО.

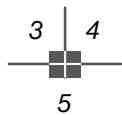
Талант Н.Ф. Смолина — организатора и художника — заметили не только в Томске, но и в Новосибирске, где оценили по достоинству. Смолин подготовил Вторую городскую художественную выставку уже от филиала Западно-Сибирского ССХ и до ее торжественного открытия, которое произошло 7 ноября 1935 года, навсегда уехал в Новосибирск, став в молодом городе старейшим художником. Участниками Второй городской выставки стали 10 томичей: они представили более 170 работ. С отъездом Смолина Н.К. Мраморнов стал «уполномоченным томской группы художников» в Западно-Сибирском филиале ССХ, а потом — председателем. До Великой Отечественной войны томичи еще дважды участвовали в новосибирских выставках в 1937 и 1940 годов. Весной 1934 года в Томске организовали кооперативное товарищество «Художник». Для томских художников того времени важнейшей проблемой было получение профессионального образования, эту задачу частично решали две студии, организованные при товариществе и возглавляемые С.И. Голубиным [14, с. 100–103]. Под все эти цели в центре

⁴ Поскольку с 1925 по 1944 год Томск, меняя статус, становится городом Сибирского края, а затем Новосибирской области.

⁵ Работники изофронта! // Красное знамя. 1932. № 204, 15 сентября. С. 4.

⁶ Архив Томского областного художественного музея (ТОХМ). Ф. 4. Оп. 1. Д. 11. Личное дело Л.И. Обабковой.

⁷ На художественной выставке // Красное знамя. 1934. № 30, 5 февраля. С. 4.



**3. В.И. Лукин.
Уголь Кузбасса.**

50 x 66,5.
Министерство культуры
РФ (РОСИЗО).
Фото: [13]



4. Здание Союза художников и товарищества «Художник».

1938.
Архив Томского областного художественного музея

5. С.И. Голубин со студийцами и членами товарищества «Художник».

Конец 1930-х.
Архив Томского областного художественного музея



города было выделено небольшое двухэтажное здание, где располагались студии, товарищество и ССХ.

Конец 1930-х — время репрессий, эта тяжелая полоса коснулась и художников: аресты, расстрелы, исключение из членов. Так, перед войной в союзе числились В.И. Лукин и Л.И. Обабкова. Позднее был освобожден Н.Г. Грирлевич, в 1940 году восстановлен в членстве Н.К. Мраморнов.

Уже первые дни войны позволили художникам глубоко и по-новому ощутить ценность того, на что посягал враг. Искусству требовались искренность и профессионализм, глубина и сила, равные оружию бойца. Необходимо было не просто иллюстрировать события войны, а создавать «убедительные образы, отвечающие высокому патриотическому подъему советского народа». В годы Великой Отечественной войны в творческой жизни Томска произошли существенные

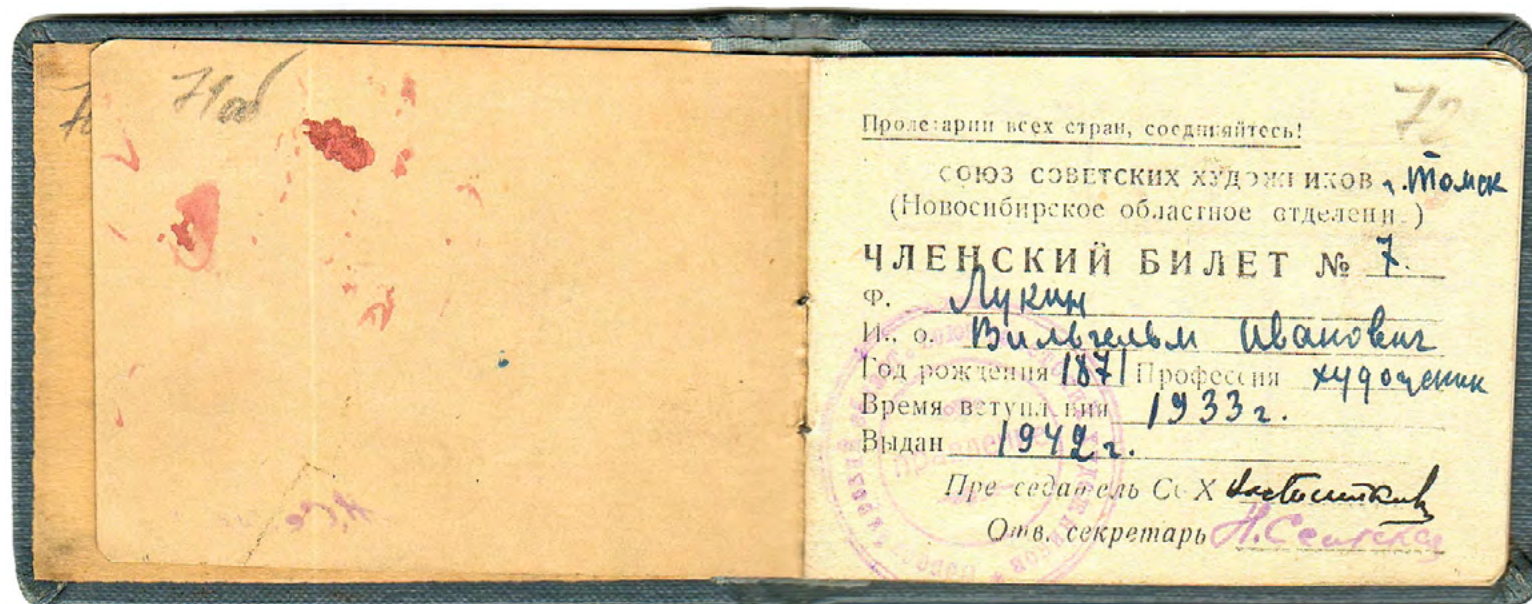


6. Членский билет ССХ
Н.К. Мраморнова.

Архив Томского
областного
художественного музея

7. Членский билет ССХ
В.И. Лукина.

После перерегистрации.
Архив Томского
областного
художественного музея⁸



изменения. Ушли на фронт и погибли в самом начале войны А.Н. Шафигулин, Н.К. Мраморнов, в мае 1945 года под Берлином — А.Г. Заковряшин. В 1943 году в Томске умер один из старейших живописцев Сибири В.И. Лукин. В то же время коллектив художников значительно пополнился коллегами по цеху, эвакуированными из европейской части страны. В Томск приехали москвичи Е.А. Кацман,

Б.Е. Желтухин, В.А. Шепелев, ленинградки Л.А. Острова, Е.И. Плехан, белорусский скульптор З.И. Азгур, из Харькова — бывший томич М.М. Щеглов, из Севастополя — вместе со спасенным музейным собранием — легендарный М.П. Крошицкий и др. Работали в Томске и «административно сосланные немцы» Ю.И. Прейсс и К.И. Винтер. Все они на время стали членами томской организации. По законам военного времени

приехавшие в Томск художники-профессионалы должны были встать на учет в местной организации ССХ, но после того как Н.К. Мраморнов ушел на фронт, организация существовала лишь по документам. Поэтому уже в ноябре 1941 года было принято решение о перерегистрации организации уже не в Западно-Сибирском филиале ССХ, а в Новосибирском ССХ (переименование произошло в 1937 году). Поручили это важное дело Е.А. Кацману — заслуженному деятелю искусств РСФСР. Задание было исполнено, соответственно, Кацман ненадолго, до возвращения в Москву, возглавил организацию [15].

С апреля 1942 года до 1944 года председателем была Л.А. Острова, а ее заместителем — легендарный М.П. Крошицкий, после его отъезда в Крым в мае 1945 года Союз художников возглавил томич Н.А. Попов.

Годы войны были для художников, как и для всего народа, полны лишений и самоотверженной работы во имя победы. Эти страницы истории томской организации полны серьезных и важных творческих событий: выпуск 12264 экземпляров «Окон ТАСС» и иллюстрированной газеты «За Родину», ведение М.М. Щегловым «Дневника Отечественной войны», выставочная деятельность в Томске и Новосибирске (выставка «За Родину», май 1942 года), а также три персональные выставки (М.М. Щеглова, Л.А. Островой, Е.Н. Плехан). 19 сентября 1941 года Томский горком ВКП(б) постановил организовать регулярный выпуск «Окон ТАСС» путем создания мастерской политического плаката. Мастерскую «Окон ТАСС», где работало 30 художников и печатников, возглавлял М.М. Щеглов. К сожалению, имена многих живописцев, графиков и авторов текстов остались неизвестными. Народный характер, близость текстов к простой русской разговорной речи, оригинальность сочетания сатирического изображения и реальности, подробный показ этапов действия в их последовательности — эти черты, отличающие томские «Окна ТАСС», позволяют назвать их изобразительной летописью Великой Отечественной войны.

Рисунки М.М. Щеглова к «Окнам ТАСС» и еще 125 произведений живописи и графики 27 томских мастеров были представлены 24 мая 1942 года на городской выставке «За Родину». Об этой экспозиции мы знали в основном благодаря каталогу [16], автором которого был искусствовед К.А. Ситник (1910–1957). Художественный образ выставки до нас дошел по редким фотографиям из РГАЛИ⁹. Она была

задумана как представление двух реальностей: войны и мира, соответственно, состояла из разделов «Великая Отечественная война» и «Наша Родина». В этот период художественная жизнь в Сибири проходила достаточно динамично. В Новосибирске в конце августа 1942 года открылась выставка «Художники Сибири в дни Великой Отечественной войны». От Томска приняли участие восемь авторов. В экспозиции осуществилась идея «выставки в выставке»: целый зал был посвящен «Окнам ТАСС» — М.М. Щеглов и двое его коллег из Томска представили 12 большеформатных плакатов.

Томское отделение Союза советских художников

В 1944 году Томск получил статус областного центра, отделение Новосибирской организации Союза советских художников в городе было упразднено. 14 января 1946 г. на общем собрании выбрано оргбюро ССХ Томской области, позднее прошла регистрация Томского отделения ССХ. Первыми его членами стали С.И. Голубин, Б.Л. Кутуков, В.М. Мизеров, Л.И. Обабкова, Н.А. Попов, В.М. Хоменко, К.Г. Чумичев. Председателем избрана энергичная В.И. Котова. Уже как самостоятельное творческое объединение оно успешно участвовало в 1947 году в Сибирской межобластной художественной выставке в Новосибирске. Было выбрано 49 произведений живописи и графики томичей, причем В.М. Мизеров представил «мини-выставку» из 19 акварелей¹⁰ [17].

Первая областная художественная выставка проведена в мае 1948 года [8, с. 166]. Традиционно большей частью это были этюды, заказные и студийные портреты, эскизы тематических композиций. Областная выставка стала первой в новом статусе томской организации, от нее идет отсчет ныне организуемых экспозиций. В 1940 — начале 1950-х годов лицо союза определяли мастера, рожденные на рубеже XIX — начала XX века: С.И. Голубин, В.М. Мизеров, Б.Л. Кутуков, В.И. Котова, Л.И. Обабкова. Все они имели художественное образование, полученное в Санкт-Петербурге, Казани, Москве, Пензе и др. Эти просвещенные люди из семей, принадлежащих к драгоценному слою русской интеллигенции, ставили искусство выше любой остросюжетной политики. Они не были бунтарями, но шли профессиональной творческой дорогой, предлагаемой обстоятельствами. Последовательным поиском опоры на историческое наследие отличались 1940–1950-е годы, что

⁸ Архив Томского областного краеведческого музея (ТОКМ). Ф. 1. Оп. 6. Д. 103. Л. 68–69.

⁹ Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2075. Оп. 7. Ед. хр. 363.

¹⁰ Мизеров В.М. Всесибирская передвижная художественная выставка // Красное знамя. 1948, 20 января.



8. Афиша
персональной выставки
Л.А. Островой.
Томск.
1942.
Архив Томского
областного
художественного музея

9. Афиша персональной
выставки Е.И. Плехан.
Томск.
1942.
Архив Томского
областного
художественного музея

является одной из главных примет формирования стиля, определяющего время.

В конце 1940-х — начале 1950-х годов в Томск приехали молодые художники, которые на долгие годы стали основой Томского союза и творческой жизни региона: М.Ф. Горбатенко, В.Г. Гроховский, А.Д. Елисеев, К.Г. Залозный, Д.М. Зорянинов, А.С. Зуев, Г.М. Ламанов, Я.Я. Панов, В.Ф. Попов, В.М. Хоменко, В.В. Черёмин. Это были мастера советской эпохи, они жили с ней в гармоничном согласии, убежденно и динамично. Большинство из них — выходцы из сибирской глубинки, рожденные в годы становления советской власти. Для художественного образования некоторых молодых авторов решающее значение имели более доступные, чем училища, студии, в том числе томская при товариществе «Художник», которой руководили В.М. Мизеров и позже К.Г. Чумичев.

Системное художественное образование было только у В.Г. Гроховского, Я.Я. Панова, В.Ф. Попова, В.В. Черёмина, Г.М. Ламанова. Через судьбы этого поколения прошла война, не всем удалось получить или завершить учебу, в то время высшее

образование в их среде было редкостью. К.Г. Залозный окончил художественное училище, а затем художественный институт в Ташкенте, проявив в те сложные годы упорство и характер в преодолении препятствий. Свои особенные черты характера он не раз еще подтвердил, находясь на посту председателя Томского союза художников более 17 лет. Преданность искусству, упорный труд помогли этому поколению томичей стать профессионалами. Война навсегда определила их активную гражданскую позицию в отношении к творчеству и жизни. К.Г. Залозный вспоминал: «Возвратившись в Томск, я начинаю работать в мастерских Томского отделения Художественного фонда РСФСР (были преобразованы из товарищества «Художник»), которые находились на пр. Ленина, 77, в деревянном доме на втором этаже, напротив Дома офицеров. Художники выполняли производственные и творческие заказы. Администрация мастерских добивалась перед Художественным фондом РСФСР средств на строительство нового помещения»¹¹. Средства выделили, место отвели на ул. Карташова, 12а, здание

¹¹ Воспоминания К.Г. Залозного. 1986. Из архива Т.Н. Микуцкой.

10	11
12	13

10. Афиша выставки
«За Родину».

Томск.

1942.

Архив Томского
областного
художественного музея



11. Экспозиция
выставки «За Родину».

Томск.

1942.

РГАЛИ



12. Экспозиция
выставки «За Родину».

Томск.

1942.

РГАЛИ



13. Экспозиция
выставки «За Родину».

Томск.

1942.

РГАЛИ

было построено. Томский художественный фонд до начала 2000-х годов являлся базой для создания заказов в сфере изобразительного искусства для Томска и области. На средства фонда отправляли художников на творческие дачи, издавали каталоги, материально поддерживали ветеранов и талантливую молодежь. Правление СХ и художественный фонд до 1990-х дружно существовали под одной крышей. Все томские художники, прежде чем стать членами СХ, работали в этом фонде, исполняли оформительские, а затем и творческие заказы.

В 1950-е годы появились новые живописные и графические работы, пришли первые успехи,

томичи стали экспонентами крупных выставок в стране. Для произведений того времени характерно обращение к бытовому и историческому жанрам. Художники этого поколения обладали достаточной долей светлого оптимизма и отличались внимательным отношением к истории. Естественно, процесс приближения сибирских авторов к тенденциям русского искусства XX века был сложным, порой бережное и внимательное отношение к реальной действительности не переходило границ описательности. Авторы стремились преодолеть провинциальную оторванность художественной жизни своего

¹² Республиканские выставки произведений художников краев, областей и автономных республик: в 1951 г. участником стал Я.Я. Панов. В ежегодных выставках произведений художников РСФСР (1952, 1953, 1954, 1955, 1957) участвовали В.Ф. Попов, М.Ф. Горбатенко, причем работы Горбатенко экспонировались на выставках 1953, 1954, 1955 (передвижной), 1957 годов. Томичи были представлены на всесибирской выставке в Новосибирске (1953), Иркутске (1956) — выставке произведений художников Сибири и Дальнего Востока. И как результат динамичного профессионального роста «в 1957 году на юбилейной Всесоюзной художественной выставке в Москве участвовало 25 сибиряков с 63 произведениями. Тогда как только за три года до этого, то есть в 1954 году, на Всесоюзной выставке были представлены всего три сибирских автора» [18, с. 68].



14. **В.М. Мизеров.**

Яблони цветут.

1946.

34,2 x 26,4.

Бумага, акварель.

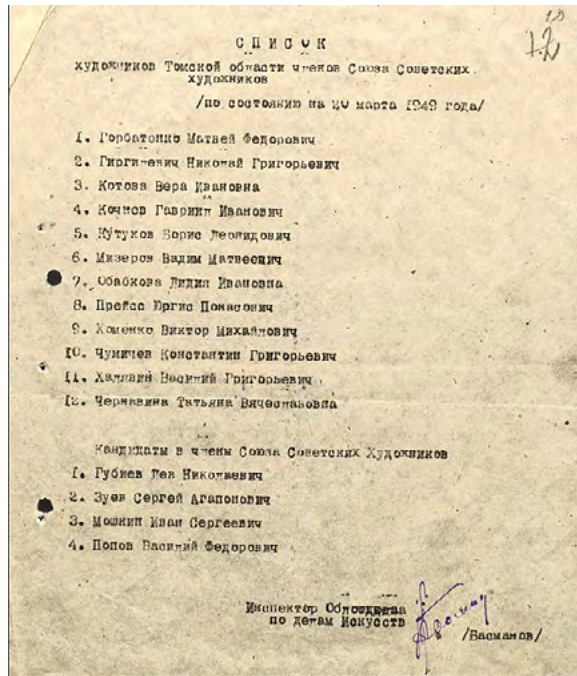
Томский областной

художественный музей

15 | 16
17

15. Состав Союза художников в марте 1949 года.

РГАЛИ



16. Студийцы товарищества «Художник» с педагогом К.Г. Чумичевым.

В верхнем ряду
Г. Ламанов и К. Залозный.
Томск.
1946.
Архив Л.И. Залозной

17. Томские художники на зональной выставке.

Красноярск.
1969.
Архив Т.Н. Микуцкой



города от общего развития культуры, приблизиться к творческим поискам своего времени, влиться в общее русло развития советского искусства. Итогом этих устремлений стало участие томских живописцев в выставках¹². Одной из первых

значительных была выставка произведений периферийных художников 1946 года, в которой участвовали В.М. Мизеров и Л.И. Обабкова [19].

28 февраля 1957 года в Москве открылся Первый Всесоюзный съезд Союза художников СССР,

он принял устав организации и тем самым юридически оформил статус «работников пространственных искусств», упрочил их общественное положение. В июне 1960 года состоялся учредительный съезд Союза художников РСФСР, делегатом от томичей был избран В.М. Хоменко. При выделении республиканского союза из единой для всех профессиональных художников страны структуры Союза художников СССР организационно сформировалась идея региональных выставок. После учредительного съезда началась подготовка к зональной выставке «Сибирь социалистическая», которая стала ступенью к всероссийской выставке «Советская Россия». Была заложена схема выставочной деятельности СХ, которая сохранена и действует до настоящего времени. Первая выставка «Сибирь социалистическая» открылась 1 ноября 1964 года в Новосибирске как «смотр лучших достижений периферийного искусства». Постепенно выставка «Сибирь социалистическая» (с 1991 года — «Сибирь») становится знаковым событием в культурной жизни региона. Она дала российской культуре ряд выдающихся имен художников, в том числе томичей¹³.

Вместе с тем художники в конце 1950-х — начале 1960-х годов ощущали, что картина жизни, какой она рисовалась по всесоюзным и республиканским выставкам послевоенного десятилетия, вычеркивала из сознания современников нечто существенное и неподдельное. Обновление в искусстве началось с менее заметных процессов. Их побудительной силой было активное неприятие стереотипов художественных ориентиров 1940-х годов, а основой — тяготение к традициям русского импрессионизма с типичной для него внутренней опорой на натурный этюд. Мастеров объединяли интерес, жажда познания земли «к северу от Томска», тяга к новым типажам покорителей не только суровой земли, но и собственной судьбы. Г.М. Ламанов, В.Г. Гроховский, В.Ф. Попов, Я.Я. Панов, к которым присоединялись их товарищи, путешествовали на лодке по глухим таежным рекам, жили на заброшенных остяцких заимках, писали этюды. Расширяя географию творческих маршрутов, они формировали свое, во многом эпическое отношение к сибирскому пейзажу. Первый речной поход начался 31 мая 1956 года из Томска в Каргасок на моторной лодке, которую построили художники. Позднее, в конце 1970-х — начале 1980-х годов, сформировалась флотилия

Томского союза художников. Катера-мастерские бороздили Обь и ее притоки. Г.Н. Завьялов возглавил эту ватагу капитанов, которыми стали Н.Е. Наврошь, С.Е. Хатылов, В.И. Самойлов, С.П. Лазарев.

1960-е годы — время большого притока молодых авторов в Томск и Томскую организацию Союза художников, что способствовало укреплению атмосферы творческой активности. Томская организация пополнилась выпускниками художественных вузов и училищ¹⁴. Процесс профессионального и количественного роста организации совпал со следующим этапом развития советского искусства. Новое поколение испытывало всё более настойчивую потребность в правдивом выражении общественных настроений. Отсюда возрождение интереса к крупной изобразительной форме, большому стилю. Ведущее положение занимает линия открыто публицистическая, иногда почти репортажная или открыто декоративная. Графика вступает в период своего яркого существования. Создавалась система художественных знаков «сурового стиля», нашедшего отклики в отдельных работах томичей¹⁵. Упрощая изобразительную драматургию, они усиливали колористическую насыщенность пластического образного строя полотен, внутренним камертоном работ становится искренность переживаний автора.

Томский союз художников в 1970–1980-е годы

В 1960-х годах закладываются традиции Томского союза, происходит много событий разного уровня. Томский живописец Я.Я. Панов, уроженец Чаинского района, совместно с бывшим томичом А.Н. Либеровым собрал коллекцию, и 15 января 1969 года они открыли первую в Сибири Чаинскую народную картинную галерею в селе Подгорном. Большой вклад в формирование фонда галереи внесли томские художники. Итогом этой сопричастности стали попытки создать картинные галереи на предприятиях. В 1985 году более 600 работ томичей были переданы для устройства картинной галереи совхоза «Пойменный». Эти акции дарения работ не были редкостью, К.Г. Залозный писал в своих воспоминаниях: «Мы в районах области стали организовывать картинные галереи. Так, В.Ф. Попов передал свои натурные зарисовки школе в Стрежевом. В.Г. Гроховский — серии своих работ школам поселка Каргасок и Дому культуры

¹³ Праздник сибирских художников // Красное знамя. 1964, 5 ноября.

¹⁴ В 1961 г. возвратился после окончания Ташкентского театрально-художественного института К.Г. Залозный; в 1969-м — выпускница того же института В.Г. Муштакова; из Свердловского художественного училища — Ан.А. Шумилкин (1961); из Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры: А.В. Евтихийев (1963), Ал.А. Шумилкин (1966), Л.Л. Майоров (1967); из Московского государственного художественного института в 1967 г. — Г.Н. Завьялов, чуть позднее Э.М. Завьялова.

¹⁵ Г.Н. Завьялова («Сургутский край», 1969), Ал.А. Шумилкина («Политические», 1966), серии линогравюр В.Г. Гроховского («В глубь земли», 1965; «Нефтеразведчики Васюганья», 1967), портреты-типы Г.М. Ламанова («Нарымчанка», 1969), А.В. Евтихиева (серия «Никто не забыт, ничто не забыто», 1963) и др.

18. Открытие
IV Зональной
художественной
выставки «Сибирь
социалистическая».

Томск.

1975.

Архив Л.И. Залозной



Колпашево <...> Далее мы, томичи, собрали и передали в дар свои работы Богашевской средней школе, Дому культуры Бакчара»¹⁶. К.Г. Залозный в 1988 году подарил более 40 своих произведений для организации картинной галереи на своей малой родине в деревне Подлесовка Томского района, а позднее 130 работ семья художника передала в музей Стрежевого. В период основания ТОХМ авторами были переданы в дар молодому музею 46 произведений живописи и графики. Эти поступки для томских художников были частью их органичного существования в реалиях советского времени.

В 1970-х годах в Томск приехали более 30 талантливых молодых мастеров, получивших образование в профильных вузах и училищах страны. В силу различия каждой из школ этих городов картина художественной жизни Томска отличалась и отличается до настоящего времени многообразием творческих манер. Важным фактором, который влиял на привлекательность Томска для молодых авторов, было предоставление жилья

в первый год работы и творческой мастерской. С начала 1970-х до 1986 года в Томске было построено более 25 творческих мастерских. Это был итог каждодневной работы Томского СХ с администрацией Томской области, которую вел председатель СХ К.Г. Залозный, а также продуманной политики власти: выпускников вузов приглашали индивидуально, ориентируясь на творческие работы и рекомендации преподавателей.

Большой приток талантливых и активных начинающих художников стал поводом для организации молодежного объединения и масштабных выставок, с 1971 года проходящих в городе, а с 1973 года и в Сибири. Рост молодежного крыла томской организации СХ заметен с первой областной молодежной выставки «Ледоход», организованной Н.А. Беляновым, в которой участвовало всего 12 художников. Поколение мастеров 1970–1980-х годов было увлечено изучением художественного наследия — от народного примитива до искусства эпохи Возрождения. Критики тех лет

¹⁶ Воспоминания К.Г. Залозного. 1986. Из архива Т.Н. Микуцкой.



19. Томские художники.
1973.

Архив Томского
областного
художественного музея

справедливо отмечали эклектичное понимание преемственности — это было как отражение сложной внутренней структуры нового искусства в художественной среде Томска. Молодежные выставки претерпели период затишья с конца 1980-х до начала 2000-х годов. В 2004 г. в ТОХМ прошла 19-я молодежная выставка, большая часть представленных на ней работ — это учебные постановки и пленэрная практика. В 2007–2008 годах стараниями члена правления Н.Н. Коробейникова вновь организовано молодежное объединение, не имеющее официального юридического статуса, но возобновившее традиции периодических выставок молодых авторов. В 2013 году этот проект получил название «Регион 70» и биеннально-конкурсный формат, было возобновлено издание каталога. В выставочном конкурсе 2021–2022 годов приняли участие 60 авторов — в основном выпускники томских вузов.

Итак, молодые авторы в 1970-х наполнили художественную жизнь города творческим азартом,

который увлек и мастеров старшего поколения. Значительным событием в художественной жизни Томска и Томского СХ были две зональные выставки: IV Зональная «Сибирь социалистическая» (1975) и региональная «Сибирь IX» (2003), которые успешно прошли в городе с разрывом в 28 лет.

11 января 1975 года во Дворце зрелищ и спорта Томска торжественно открылась IV Зональная художественная выставка «Сибирь социалистическая», в которой участвовали 500 авторов, из них 50 томичей (членами СХ были только 21)¹⁷. Открывали выставку председатель Союза художников РСФСР Г.М. Коржев и первый секретарь Томского обкома КПСС Е.К. Лигачёв. Экспозиция была построена по тематическим блокам в соответствии с созданными творческими группами: «Хлеб Сибири», «Энергетика Сибири», «Индустрия Сибири», «Нефть Сибири».

П.Д. Муратов в статье, посвященной зональной выставке, заметил о томских мастерах:

¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2940. Оп. 2. Ед. хр. 2107. Документы о подготовке и проведении IV Зональной художественной выставки «Сибирь социалистическая», 11.01–04.02.1975 в Томске.

20

21 | 22

**20. Открытие выставки
«Томская земля —
преображенный край».**

Москва.

1983.

Архив Л.И. Залозной

**21. К.Г. Залозный.
Дни культуры
в Стрежевом.**

Январь 1983.

Архив Л.И. Залозной

**22. Заседание
зонального
выставкома.**

**В.С. Рогаль,
К.Г. Залозный,
А.Н. Либеров.**

1982.

Архив Л.И. Залозной

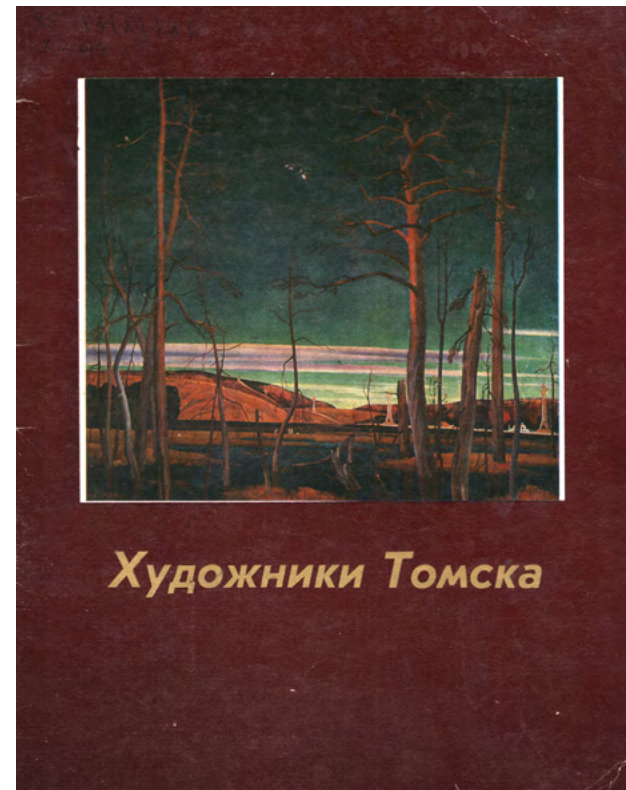


«В старых сибирских городах, таких как Иркутск, Красноярск, Томск, сложился тип художника-таежника, всё лето, частично и зиму проводящего вне города, по преимуществу на севере, где первозданная природа медленнее преобразуется цивилизацией. А. Шумилкин, Г. Завьялов даже внешностью сделались совершенные северяне. Они хорошо, насколько можно эмпирическим путем, знают природу и людей края, знакомы с бытом и культурой северян. Они остро чувствуют

разительные перемены, происходящие в Сибири. Освоение ее богатств для них не строка в газете, а судьбы людей, индустриальные города на вечной мерзлоте»¹⁸.

Открытие «Сибири социалистической» прибавило динамики художественной жизни города. На этой выставке впервые были экспонированы знаковые работы в творчестве многих сибиряков, позднее они вошли в собрания музеев страны. Одновременно с зональной выставкой в Томске

¹⁸ Муратов П.Д. Четвертая зональная выставка «Сибирь социалистическая» (1975) // Научные работы П.Д. Муратова [сайт]. URL: http://www.pdmuratov.org/sibir_soz_1975/Sibir_sozialistitscheskaia_1975.html (дата обращения 23.05.2023).



проходил выездной пленум Союза художников РСФСР, на котором по инициативе К.Г. Залозного и при поддержке Е.К. Лигачёва было принято решение об открытии в городе художественного музея, который с 1982 года стал престижной выставочной площадкой томичей. В период подготовки к зональной выставке 1975 года в поселке Вертикос Каргасокского района был построен Дом художника. Труднодоступный поселок, затерявшийся среди лесов и знаменитых на весь мир Васюганских болот, стал местом, где обрели свою малую родину томские мастера, родившиеся в других регионах страны. К сожалению, в начале 1990-х Томский союз художников уже не смог поддержать эту обитель творчества и тепла. Так была перевернута значимая страница художественной жизни области, но в память о ней остались великолепные произведения искусства.

В том же, 1975 году в Москве прошли персональные выставки Г.Н. Завьялова и Ал.А. Шумилкина — эти два живописца на долгие годы стали лидерами томской художественной жизни. Томичи в конце 1970–1980-х годов становятся постоянными экспонентами не только зональных, республиканских, но и всесоюзных и зарубежных выставок. Серьезным этапом в жизни союза стала всероссийская тематическая выставка «Томская земля — преображенный край». К.Г. Залозный в журнале «Художник», посвященном этой экспозиции, писал: «Особенность и новизна выставки для нас заключались в том, что в подготовке принимали участие не только

художники, но и предприятия области, которые выступили в роли непосредственного заказчика» [20]. К.Г. Залозный — истинно сибирский живописец, с особой крестьянской системой ценностей, глубоким пониманием сибирского характера, жизненных устремлений, точной оценкой людей и событий. Трудно представить художественную жизнь Томска 1960–1980-х годов без этого человека, личность которого была знаковой для города.

О состоянии томской организации в 1980-х годах определенно говорит тот факт, что если в 1980 году ее членами были 23 художника, то в 1985-м — уже 54. Имена томичей перестали быть единичными, кратковременными искорками на серьезных вернисажах советского изобразительного искусства.

В 1978 году в Минске проходила всесоюзная молодежная выставка «Страна родная», в которой участвовали 12 томских авторов. Особенно активно экспонировались графические произведения томичей. Графики Томска нескольких поколений, работающие в разных манерах, выбравшие разные тематические пласты для творческого изучения, достойно представляли Томскую организацию СХ на выставках разного уровня. Первую известность томской графике принесли художники 1960–1970-х годов: В.Г. Гроховский, А.В. Евтихийев, В.К. Кудряшов и др. Признанным ведущим мастером в Томске был В.Г. Гроховский. Он создал несколько серий линогравюр, посвященных природе и сильным людям томского севера, а его гравюра «В глубь

23. **V Зональная художественная выставка «Сибирь социалистическая».** Томичи. Барнаул. 1980. Архив Т.Н. Микуцкой

24. **Каталог юбилейной выставки Томского СХ.** Москва. 1986. Архив Т.Н. Микуцкой

земли» (1965) из серии «Нефтеразведчики Васюганья» стала для томичей символом 1960-х годов.

В 1970–1990-х годах в Томском союзе художников сложилась группа талантливых авторов, исповедующих разные интонации и грани графического языка, ныне известных мастеров: Р.В. Пантелеева, Т.М. Бельчикова, С.П. Лазарев, С.С. Павский, Н.В. Ратомская, Н.Д. Аксёнова и уехавшие из Томска Ю.И. Фатеев и Л.Г. Беякова. Одним из основных мотивов для Р.В. Пантелеевой и Т.М. Бельчиковой стал старинный Томск. В 2010-х годах громко о себе заявили молодые талантливые авторы, удачно выступающие в выставках: М.Ю. Сулейманов — виртуоз с уникальными, ювелирного исполнения рисунками, И.А. Репников — мастер символического рисунка, который нашел гармоничное равновесие между реальным и абстрактным.

Традицией с 1980-х годов стало проведение выставок «По Оби» — по следам путешествий художников, апрельской «Недели изобразительного искусства», участие в ежегодном фестивале «Северное сияние», выставки в отдаленных поселках, на буровых. В 1986 году томская организация Союза художников РСФСР отмечала свой 40-летний юбилей, который был отмечен организацией экспозиции, состоявшейся в одном из выставочных залов Москвы. Юбилейная ретроспективная выставка «Художники Томска» включала работы старейших членов союза из фондов ТОХМ и работы молодых томских авторов [21].

В декабре 1986 года художественный музей провел ретроспективную выставку «Автопортрет и портрет художника», посвященную также юбилею Томского союза. Она была создана на основе собраний ТОХМ, Новосибирской картинной галереи, новых работ, написанных по предложению музея. На выставке была впервые представлена история томского изобразительного искусства от автопортрета первого профессионального художника XIX в. П.М. Кошарова до автопортретов, написанных специально для этого проекта. Художественный музей в своих залах в 2006 году, когда исполнилось 60 лет Томскому союзу, возобновил проект на новом, более высоком уровне и с новыми авторами и работами.

С 1980-х годов в живописи, традиционно самом многочисленном по количеству представителей цеху, в те годы складываются два долгое время значимых для Томска направления. Первое — «креативное» — определено появлением группы «томских фотодокументалистов» во главе с Н.А. Беяновым. Оно выросло из общения с коллегами в пору совместной работы в Доме

творчества «Сенеж». Обращение к «фотореализму» открыло для них новый пласт реальности, созвучный исканиям столичных мастеров. В 1985 году вся группа, кроме П.П. Гавриленко, переехала в Москву. Второе направление — это разработка томскими художниками актуальной, всегда притягательной для русского искусства концепции открытой живописности, которая решалась авторами через пейзаж и портрет, традиционных для Томска жанров. Холсты этой группы авторов, как правило, выдержаны в сложной тональности и как бы вопреки этому проникнуты композиционными ритмами, где живописная пластика делает композицию смещенной, порой почти абстрактной.

В 1990-х годах Томский союз пережил все потрясения, которые выпали на время «жесткой перестройки». Менялось отношение к статусу художника, из творческого человека его усиленно превращали в исполнителя воли заказчика, покупателя, галериста. В городе открывались галереи, мастера объединялись внутри союза в творческие группы единомышленников с общими целями. 28-я областная выставка (1994) впервые была проведена как конкурс. Ведущими в художественной жизни Томска 1990–2010-х гг. стали авторы, разные по полюсам художественных ориентиров, но схожие по интенсивной творческой работе-служению: С.П. Лазарев и П.П. Гавриленко. Это утверждение основывается на общественной значимости их педагогической деятельности, выставочных проектов, постоянном интересе к ним прессы, томских энциклопедистов и исследователей разного уровня.

С 1990-х годов Томский союз начал проводить комплексные юбилейные выставки совместно с художественным музеем и другими организациями. Наряду с томскими проектами в 1990-х годах в Сибири состоялись две региональные художественные выставки «Сибирь», обе в Красноярске, в сентябре 1991 и в январе 1998 года. Экспозиция первой из них была построена как проект, подтверждающий «теорию слома в искусстве» на стыке двух веков. Даже в структуре выставки были явно обозначены два мира — две эпохи: искусство традиционное и ныне разрешенное «другое искусство». Региональная выставка «Сибирь VIII» 1998 года посвящалась 150-летию В.И. Сурикова. Томичи представили большую и разножанровую коллекцию работ, в том числе разнообразную по материалам и направлениям коллекцию декоративно-прикладного искусства. Это была последняя выставка с ярким представительством томских прикладников.

Развитие декоративно-прикладного искусства Томска — процесс, идущий замедленно и сложно. До IV Зональной выставки прикладное искусство области было представлено лишь изделиями

¹⁹ Гроховский В. Влюбленный в красоту. Товарищ о товарище // Красное знамя. 1971, 31 июля. С. 4.

из бересты, выполненными живописцем Г.М. Ламановым. Он изучал хантыйскую бересту, коллекционировал ее, сам создавал уникальные вещи, воспитывал учеников. Именно благодаря заслуженному художнику РСФСР Г.М. Ламанову берестяной промысел получил развитие в Томской области¹⁹. Сначала с берестой стали работать в Томском экспериментально-производственном объединении художественных промыслов, затем в фирме «Томский умелец» (1983–2007), где мастера умело сочетали традиционные способы производства изделий из дерева и бересты с новыми технологиями. Этот вид искусства в Томске связан с именем Н.Г. Лукмановой, работающей в технике миниатюрной многослойной прорезной бересты с тиснением по авторской технологии.

Самым крупным предприятием народно-художественных промыслов области был Богашевский экспериментальный завод художественной керамики (1959–2006). Его продукция была востребована благодаря работе мастеров экспериментальной лаборатории. У богашевской керамики характерный «фирменный» цвет: обжиг делает черепок белым, а глазурь и второй обжиг дарят теплый цвет песка или хлеба. В подглазурной росписи солями, в оригинальной цветовой гамме авторы искали ускользящий так называемый сибирский стиль. Богашевская керамика стала брендом, основным сувениром Томской области на 20 лет, постоянным экспонентом выставок разного уровня.

В нескольких километрах от Богашева находился Лучановский стекольный завод (его основание относится к рубежу XIX–XX веков), который выпускал бытовые стеклянные изделия. Известен в стране этот завод стал лишь в 1977 году, когда на Всесоюзный художественный совет главный художник Ф.Ш. Яхин привез свои дымчатые бокалы, которые отличались выразительностью и скромной изысканностью, — одну из первых производственных разработок [22, с. 90]. Ф.Ш. Яхин, представитель ленинградской школы, а позднее его коллега К.Г. Глазова создавали композиции из стекла, которые принесли заводу всероссийскую славу [23, с. 7, 8].

С 1992 года резко уменьшили поддержку российских промыслов. Томские предприятия народно-художественных промыслов, достигнув вершин в своем развитии, вступили в сложный период угасания деятельности и были закрыты: Лучановский завод — в 2002 году, Богашевский завод — в 2006 году, «Томский умелец» — в 2007 году. Эти события коренным образом изменили картину художественных промыслов в Томской области и участие томских прикладников в выставках.

Томский союз художников на рубеже веков

Традиционно на всех межрегиональных выставках в разделе монументального искусства томские художники представляли свои новые работы. Начало монументального искусства в Томске хронологически связано с серединой 1950-х годов. Государство на протяжении многих лет являлось единственным заказчиком монументальных произведений. Это были изображения на советскую тематику, работы, посвященные труду, детству и юности, космосу, спорту. В Томске первые монументально-декоративные работы были выполнены Д.М. Зоряниновым, окончившим факультет монументально-декоративной живописи ЛВХПУ им. В.И. Мухиной.

В 1960–1980-х годах архитектуре была свойственна строгая плоскостность экстерьеров и интерьеров. Общественным зданиям художники придавали привлекательность, используя мозаики, витражи, керамические панно, сграффито, росписи. В 1970-х годах в городе появляются молодые мастера, получившие специальное образование в области монументально-декоративного искусства, они очень быстро становятся членами Томского СХ. Стали складываться творческие коллективы для выполнения больших заказов, при союзе была создана секция монументалистов. В 1975 году сформировалась творческая группа, которая стала работать над витражами, позднее мозаиками для общественных интерьеров в городе и в Сибири в целом: Н.Е. Наврость, Н.А. Илёшин, А.М. Потёмкин, Н.С. Беглюк и др. С 1990-х годов А.М. Потёмкин и Н.А. Илёшин занимаются «благоукрасительными работами»: создают витражи и уникальные мозаичные иконы для православных церквей. Их работы украшают храмы в Томске, Северске, Свято-Троицкой Сергиевой Лавре, Кемеровской, Тюменской, Тобольской областях, в Республике Казахстан. Росписями храмовых интерьеров с 2004 года занимаются С.В. и Ю.В. Астафуровы, которые вместе с подмастерьями решают огромные по объему художественные задачи. В 2023 году томские монументалисты завершили работы в Троицком кафедральном соборе в Сургуте.

Творчество томских живописцев конца 1990–2020-х годов представляет достаточно яркую картину. Ее отличительной чертой можно считать разнообразие стилевых направлений, существующих в едином художественном пространстве. Это связано с тем, что ядро живописцев Томска всегда составляли талантливые мастера, получившие образование в разных городах и учебных заведениях страны. В начале XXI века поиск гармонии в живописи идет по двум направлениям: традиционному реалистическому, со всплесками «открытой живописности», и условно-символическому,



25. **Томская
всероссийская
триеннале
«Рисунок России».**

Томск.
2010.

Архив Т.Н. Микуцкой

с экспериментами в выборе интонаций абстрактного языка. По наблюдениям исследователей, на выставках последних лет заметна активизация романтического реализма, который противостоит разрушительному натиску так называемого актуального искусства. В последних выставочных проектах выделяются работы авторов, следующих этому направлению, в котором соединяются художественные возможности богатейшего живописного языка, вобравшего в себя не только все достижения реалистической школы, но и открытия импрессионизма. В последние годы появляется тенденция к трансформации реалистической системы, которая видна в стремлении мастеров к синтезу различных направлений, стилей, художественных моделей, где происходит «ослабление социальных характеристик персонажей, перенос акцента на сознание и самопознание личности».

В 2003 году Томск после Иркутска принимал периодический межрегиональный проект «Сибирь IX». Этот переезд выставки из Иркутска

в Томск был связан с приближающимся празднованием 400-летнего юбилея Томска. Такое крупномасштабное событие, как зональная выставка 1975 года, не планировалось: времена изменились. Экспозиция была торжественно открыта 6 октября на двух площадках. Пожалуй, на примере этой выставки можно говорить о полной смене поколений — ушли великие томские «старрики», с которыми искусствоведы связывали понятие «большого стиля в живописи и графике» города. В экспозиции среднее поколение томичей представило значимые работы, которые ныне вошли в собрание ТОХМ. «Сибирь IX» стала вехой в жизни Томского СХ: после ее закрытия в связи с необратимыми событиями были утрачены выставочные залы СХ, здание Художественного фонда, большая общая мастерская монументалистов. Ныне Томский СХ вместе с другими творческими союзами располагается в Доме искусств. С 1995 года не издавались каталоги областных выставок,

в 2012 году иллюстрированные каталоги, расширенные биографическими справками экспонентов, стали вновь неотъемлемой частью выставочных проектов. Художественная ситуация стабилизируется, творческая жизнь на новом витке развития Томского союза продолжается. Ведущие томские мастера регулярно проводят юбилейные персональные выставки в залах ТОХМ и на других площадках города. Лучшие рисовальщики союза стали постоянными участниками Томской всероссийской триеннале «Рисунок России» (2001–2016).

Объективным условием активизации творческой жизни в любом регионе является полный цикл художественного образования. В Томске он сложился в начале XXI века во многом благодаря многолетней педагогической деятельности членов Томского СХ и включает сеть детских и вечерних художественных школ, отделение живописи и реставрации при Губернаторском колледже социально-культурных технологий и инноваций (с 1996), кафедру инженерной графики и промышленного дизайна НИ ТПУ, кафедру изобразительного искусства и дизайна Института искусств и культуры НИ ТГУ (с 2000), факультет культуры и искусств ТГПУ (с 2012). Всё это обеспечивает поступательность развития и позволяет надеяться на высокую степень

самореализации молодых авторов. Томский союз художников, принимающий молодежь в свои ряды, остается активным участником всероссийских, межрегиональных выставочных проектов в Сибири.

Заключение

Сегодня Томская организация ВТОО «Союз художников России» объединяет 70 мастеров, профессиональных художников, обладающих огромным творческим потенциалом, которые работают в технике станковой и монументально-декоративной живописи, скульптуры, графики, прикладного искусства, также сюда входят искусствоведы и реставраторы. Томский СХ — это история нескольких поколений мастеров, и все эти годы связь времен не прерывалась. В меняющемся мире художникам приходится заново доказывать свою необходимость существования в реалиях современных отношений. За столь небольшой по историческим меркам срок Томская организация Союза художников России стала неотъемлемой частью регионального изобразительного искусства, российской культуры. В круговороте событий, знаков и примет нового времени продолжают активно творить томские мастера, разные по возрасту, образованию и миропониманию, они являются творческим ядром художественной жизни региона.

Список источников

1. Муратов П.Д. Три художника. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1969. 104 с.
2. Муратов П.Д. Изобразительное искусство Томска. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1974. 80 с.
3. Муратов П.Д. Художественная жизнь Сибири 1920-х годов. Ленинград: Художник РСФСР, 1974. 144 с.
4. Боженко Л.И. Художники Томска в годы Великой Отечественной войны // КПСС и защита социалистического отечества : материалы научной конференции / ред. В.С. Флёров. Томск: Издательство Томского университета, 1970. С. 136–139.
5. Боженко Л.И., Думенко О.И. Изобразительное искусство // Родной край: очерки природы истории, хозяйства и культуры Томской области / ред. Б.Г. Иоганзен, И.П. Кинев. Томск: Издательство Томского университета, 1974. С. 350–361.
6. Ротман В.Г. Томские художники : справочник. Томск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1978. 127 с.: ил.
7. Бычкова Т.А. Изобразительное искусство Томска накануне и в годы Великой Отечественной войны (1941–1945). История создания Союза советских художников в Томске // Суриковские чтения : научно-практическая конференция, 2016 / ред. Т.А. Резвых. Красноярск: Класс плюс, 2017. С. 158–166.
8. Томские художники. 1946–1996: альбом-справ. членов Союза художников Томска / авт. вступ. ст., биогр. справ., прил. Т.Н. Микуцкая. Томск: Янсон & СВ, 1997. 175 с.
9. Союз художников России: альбом-справочник, посвященный 85-летию Томского регионального отделения «Союз художников России» / сост. Т.Н. Микуцкая. Новосибирск: Деал, 2018. 480 с.
10. Томск художественный: начало XX века. К 90-летию Томского общества любителей художеств : каталог выставки / отв. ред. И.П. Тюрина. Томск: Раско, 2002. 86 с.
11. Муратов П.Д. Томская ассоциация художников революционной России // Суриковские чтения: научно-практическая конференция, 2005 / ред. А.Ф. Ефимовский, Т.А. Резвых. Красноярск: Платина, 2006. С. 29–35.

12. Муратов П.Д. Художественная жизнь Новосибирска // Идеи и идеалы. 2010. Т. 1. №. 4. С. 134–146.
13. Соцреализм: инвентаризация архива. Искусство 1930–1940-х годов из собрания музейно-выставочного центра «РОСИЗО»: каталог / авт.-сост. З.И. Трегулова, Ф.М. Балаховская. СПб.: Гос. музейно-выставочный центр РОСИЗО, 2009. 71 с.
14. Бычкова Т.А. Из истории создания Томского союза художников // Художественная практика. XXI век. Урал, Сибирь, Дальний Восток : материалы межрегиональной научно-практической конференции, Новокузнецк 21 августа 2019 / сост. Т.М. Высоцкая. Новокузнецк: В.В. Пентюхов, 2019. С. 100–103.
15. Из дневника художника Е.А. Кацмана о жизни в эвакуации в Томске // Современный музей: традиции, проблемы, перспективы : сборник материалов XI научно-практической конференции, 28–29 сентября 2022 г. / ред.-сост. Т.Н. Микуцкая. Томск: [б. и.], 2023. С. 128–137.
16. За Родину. Выставка живописи и графики : каталог [май 1942] / авт. вступ. ст. К. Ситник. Томск: Красное знамя, 1942. 12 с.
17. Сибирская межобластная художественная выставка : каталог / отв. ред. В. Вишняк. Новосибирск: Советская Сибирь, 1947. 34 с.
18. Бабилова Т.В. Омск — региональный центр художественной жизни Сибири во второй половине XX века : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. 183 с.
19. Выставка произведений периферийных художников : каталог / под ред. Д.С. Сулова. М.: [б. и.], 1946.
20. Залозный К.Г. Томская земля — преобразенный край // Художник. 1984. № 8. С. 6.
21. Художники Томска: каталог [выставки, посвященной 40-летию Томской организации Союза художников РСФСР] : каталог / сост. Т.А. Кузнецова. М.: Советский художник, 1986. 48 с.
22. Поэзия стекла. Творчество Фидаила Яхина : альбом / сост. и текст А. Панфиловой. Томск: Томское книжное издательство, 1991. 116 с.
23. Мусина Р. Выставка «Советская Россия – 7». Единство эстетических позиций // Декоративное искусство. 1986. № 5. С. 5–11.

References

1. Muratov, P.D. (1969) *Three artists*. Novosibirsk: Zapadno-Sibirskoye knizhnoye izdatel'stvo. (In Russ.)
2. Muratov, P.D. (1974) *Fine art of Tomsk*. Novosibirsk: Zapadno-Sibirskoye knizhnoye izdatel'stvo. (In Russ.)
3. Muratov, P.D. (1974) *Artistic life of Siberia in the 1920s*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
4. Bozhenko, L.I. (1970) 'Artists of Tomsk during the Great Patriotic War', in Flerov, V.S. (ed.) *CPSU and protection of the socialist fatherland* [Conference proceedings]. Tomsk: Tomsk University Publ., pp. 136–139. (In Russ.)
5. Bozhenko, L.I. and Dumenko, O.I. (1974) 'Fine Arts', in Loganzen, B.G. and Kinev, I.P. (eds.) *Native land: essays on the nature of the history, economy and culture of the Tomsk Region*. Tomsk: Tomsk University Publ., pp. 350–361. (In Russ.)
6. Rotman, V.G. (1978) *Tomsk artists* [Reference book]. Tomsk: Zapadno-Sibirskoye knizhnoye izdatel'stvo. (In Russ.)
7. Bychkova, T.A. (2017) 'Visual art of Tomsk on the eve and during the Great Patriotic War (1941–1945). The history of the creation of the Union of Soviet Artists in Tomsk', in Rezykh, T.A. (ed.) *Surikov readings: scientific and practical conference, 2016*. Krasnoyarsk: Klass plus, pp. 158–166. (In Russ.)
8. Mikutskaya, T.N. (comp.) (1997) *Tomsk artists. 1946–1996: reference album members of the Union of Artists of Toms*. Tomsk: Janson & SV. (In Russ.)
9. Mikutskaya, T.N. (comp.) (2018) *The Union of Artists of Russia: an album-reference book dedicated to the 85th anniversary of the Tomsk regional branch of the Union of Artists of Russia*. Novosibirsk: Deal. (In Russ.)
10. Tyurina, I.P. (ed.) (2002) *Artistic Tomsk: the beginning of the 20th century*. Tomsk: Rasko. (In Russ.)
11. Muratov, P.D. (2006) 'Tomsk Association of Artists of Revolutionary Russia', in Efimovsky, A.F. and Rezykh, T.A. (eds.) *Surikov readings: scientific and practical conference, 2005*. Krasnoyarsk: Platinum, pp. 29–35. (In Russ.)
12. Muratov, P.D. (2010) 'Artistic life of Novosibirsk', *Ideas and ideals*, 1(4), pp. 134–146. (In Russ.)
13. Tregulova, Z.I. and Balakhovskaya, F.M. (eds.) (2009) *Socialist realism: an inventory of the archive. Art of the 1930s–1940s from the collection of the ROSIZO Museum and Exhibition Center*. Saint Petersburg: Center ROSIZO. (In Russ.)
14. Bychkova, T.A. (2019) 'From the history of the creation of the Tomsk Union of Artists', in Vysotskaya, T.M. (comp.) *Art practice. 21st century. Ural, Siberia, Far East* [Conference proceedings]. Novokuznetsk: V.V. Pentyukhov Publ., pp. 100–103. (In Russ.)

15. Anon. (2023) 'From the diary of the artist E.A. Katsman about life in evacuation in Tomsk', in Mikutskaya, T.N. (ed.) *Contemporary museum: traditions, problems, prospects* [Conference proceedings]. Tomsk: s.n., pp. 128–137. (In Russ.)
16. *For the Motherland. Exhibition of painting and graphics* (1942). Tomsk: Krasnoye znamya. (In Russ.)
17. Vishnyak, V. (ed.) (1947) *Siberian interregional art exhibition* [Catalogue]. Novosibirsk: Sovetskaya Sibir'. (In Russ.)
18. Babikova, T.V. (2005) *Omsk as the regional center of artistic life in Siberia in the second half of the 20th century*. Cand. Art sci. thesis. Moscow. (In Russ.)
19. Suslov, D.S. (ed.) (1946) *Exhibition of works by peripheral artists* [Catalogue]. Moscow: s.n. (In Russ.)
20. Zalozny, K.G. (1984) 'Tomsk land is a transformed land', *Khudozhnik = Artist*, (8), p. 6. (In Russ.)
21. Kuznetsova, T.A. (comp.) (1986) *Artists of Tomsk: catalogue of the exhibition dedicated to the 40th anniversary of the Tomsk organization of the Union of Artists of the RSFSR*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
22. Panfilova, A. (comp.) (1991) *Glass poetry. Creativity of Fidail Yakhin*. Tomsk: Tomskoye knizhnoye izdatel'stvo. (In Russ.)
23. Musina, R. (1986) 'Exhibition Soviet Russia – 7. Unity of aesthetic positions', *Dekorativnoye iskusstvo = Decorative arts*, (5), pp. 5–11. (In Russ.)

Информация об авторе

Микуцкая Татьяна Николаевна, начальник научно-исследовательского отдела, Томский областной художественный музей, Томск, Российская Федерация. Член ВТОО «Союз художников России», заслуженный работник культуры РФ, tamik-56@mail.ru.

Information about the author

Tatiana Nikolaevna Mikutskaya, Head of the Research Department of the Tomsk Regional Art Museum, Tomsk, Russian Federation. The member of the Union of Artists of Russia, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, tamik-56@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 19.06.2023; одобрена после рецензирования 27.06.2023; принята к публикации 28.06.2023.

The article was received by the editorial board on 19 June 2023; approved after reviewing on 27 June 2023; accepted for publication on 28 June 2023.



Научная статья

УДК 7.036/037[76+ 730]

DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.02.013

Графика Виктора Хвостенко



Сидорова Оксана Владимировна

Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация
semyasidorov@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена графике художника Виктора Михайловича Хвостенко, который живет и работает в городе Бийске Алтайского края. Материалом исследования послужили работы, представленные на персональной выставке художника в апреле-мае 2023 года в Государственном художественном музее Алтайского края. Статья вводит в научный оборот произведения мастера и его комментарии и воспоминания, записанные автором статьи в интервью, которое хранится в архиве музея. Виктор Хвостенко учился у лучших представителей современного сатирического рисунка, работал под руководством известных московских художников-сатириков Е. Гурова, Е. Шукаева, Ж. Ефимовского, сотрудничал с редакциями сатирических журналов «Крокодил», «Перец», «Чаян». На выставке в художественном музее «Здравствуйте, соседи!» (2023) было представлено более 40 работ художника: иллюстрации к произведениям Ф.М. Достоевского, В.М. Шукшина, графические серии «Телефон-автомат», «Аэропорт», «Деревенский мостик», «Будьте здоровы!», посвященные детской тематике. Серия рисунков художника «Деревенский мостик» была отобрана региональным выставкомом для экспонирования на межрегиональной выставке «Сибирь — XIII» (Барнаул, 2023).

Ключевые слова: Виктор Михайлович Хвостенко, графика, Сибирь — XIII, межрегиональная художественная выставка, Государственный художественный музей Алтайского края

Для цитирования: Сидорова О.В. Графика Виктора Хвостенко // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 2 (29). С. 96–115. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.013>.

URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1011>.

Original article

Graphics by Viktor Khvostenko

Oksana V. Sidorova ^a^a State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation^a semyasidorov@yandex.ru

Abstract. The article presents a study of graphics by the artist Viktor M. Khvostenko, who lives and works in the Altai Krai. The research material is the works presented at the artist's personal exhibition in April-May 2023 at the State Art Museum of Altai Krai. Viktor Khvostenko is a thoughtful and subtle interpreter of reality who looks at the world with a smile; this is his life and professional credo. He studied with the best representatives of modern satirical drawing. In 1986–1989 he actively collaborated with the editorial offices of the satirical magazines “Crocodile”, “Pepper”, “Chayan”. He worked under the guidance of famous Moscow satirical artists: Evgeny Gurov, Evgeny Shukaev, and Joseph Efimovsky. The result of such cooperation was participation in the All-Union Exhibition of Satire and Humor in 1986. More than 40 works of the artist were presented at the personal exhibition “Hello, neighbours!”. These were illustrations to the works of F.M. Dostoevsky, V.M. Shukshin, graphic series “Pay phone”, “Airport”, “Village Bridge”, “Be healthy!”, dedicated to children's themes. A series of drawings by the artist “Village Bridge” was selected by the Interregional Exhibition “Siberia — 13th” (Barnaul, 2023).

Keywords: Victor M. Khvostenko, graphics, Siberia, interregional art exhibition, State Art Museum of Altai Krai

For citation: Sidorova, O.V. (2023) ‘Graphics by Viktor Khvostenko’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 96–115 doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.013. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1011>. (In Russ.)

Введение

Виктор Михайлович Хвостенко — художник, принадлежащий к мастерам старшего поколения алтайских графиков, работы которых во многом определяют специфику регионального искусства. Однако творчество этого автора осталось вне научного оборота: основной массив публикаций о художнике — в популярных периодических изданиях, в числе которых можно отметить журналы «Бийский вестник», «Здоровье алтайской семьи», «Роман-журнал XXI век», «Новая книга России», газеты «Алтайская правда», «Деловой Бийск», «Бийский рабочий»¹. Работы художника репродуцировались в каталогах [1, с. 23; 2, с. 15; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9], материал справочного характера представлен в альбомах и обзорных публикациях, посвященных изобразительному искусству Алтая [10; 11; 12, с. 56–57; 13, с. 7–8, 11].

В апреле-мае 2023 года в Государственном художественном музее Алтайского края состоялась первая персональная выставка В.М. Хвостенко, и данная статья посвящена аналитическому обзору графики этого автора, представленной в экспозиции музея. Вводятся в научный оборот как художественные произведения В.М. Хвостенко, так и его комментарии к ним и воспоминания, полученные в ходе интервью, запись которого хранится в архиве музея.

Название выставки «Здравствуйте, соседи!» подсказал мастеру его четырехлетний правнук Роман. Художник рассказывает: «Дверь в подъезд многоэтажки распахивается, и по лестничным пролетам звонко скачет громкий искренний детский возглас: “Здравствуйте, соседи! Это я, Рома Хвостенко!” Так соседи оповещаются о том, что

¹ Саликова И. Счастье в творчестве // Бийский рабочий. 2023. № 8 (216333), 22 февраля. С. 12; Сорокина Т. Всё только начинается // Деловой Бийск. 2023. № 8 (1475), 22 февраля. С. 6–8; Доброе сердце художника // Роман-журнал XXI век. 2022. № 6. С. 111–112, обложка; 6 апреля в Государственном художественном музее Алтайского края состоялось торжественное открытие первой персональной выставки графики Виктора Михайловича Хвостенко «Здравствуйте, соседи!» // Здоровье алтайской семьи. 2023. № 4 (232). С. 42–43; Художник Виктор Хвостенко // Бийский вестник. 2023. №2.

к чете Хвостенко привели на день правнука»². В этом непосредственном эмоциональном приветствии — радость от встречи, полнота бытия, по-детски открытое чуткое отношение к жизни, к людям, которое Виктор Михайлович сохранил в свои 75 лет.

В.М. Хвостенко родился в Омске, в Бийск его семья переехала в раннем детстве, потому что отец был военным. С 10 лет занимался в кружке рисования в Доме культуры котельщиков г. Бийска. Играл в духовом оркестре. Рисовал в ту пору везде, даже на школьных уроках: в ход шли промокашки. «Первые наброски увлеченного мальчишки нравились учителям, и они забирали их себе на память. Свою первую награду — статуэтку — за художественную работу, полученную в 1962 году еще во время учебы в школе, Виктор Михайлович хранит по сей день как талисман»³, с нее начались поиски, сомнения, уверенность и успехи.

После девяти классов поступил на художественно-графическое отделение Бийского педагогического училища (1970, первый выпуск). К слову, Виктору Михайловичу пришлось убеждать родителей в выборе будущей профессии, которые восприняли увлечение сына изобразительным искусством как что-то несерьезное, далекое от идеала обеспеченной и стабильной жизни. Спустя годы художник напишет работы «Дорога жизни» и «Письмо с фронта», главными героями которых станут они, родители, прошедшие всю войну: мама перевозила детей по Ладоге из блокадного Ленинграда, отец был фронтовым политруком⁴.

Дом творчества «Челюскинская» в биографии В.М. Хвостенко

В 2002 году В.М. Хвостенко окончил художественно-графический факультет Бийского педагогического университета. Неоднократно совершенствовал свое мастерство в Доме творчества «Челюскинская», который считает своей большой художественной школой. Во второй половине XX века это был один из самых значительных центров развития графического искусства на территории страны. «Челюскинская» воспитала целые поколения российских графиков, благодаря ей в разных регионах сформировались целые графические школы. Сюда приезжали многие известные художники. Виктор Михайлович Хвостенко работал здесь бок о бок с такими мастерами, как Виктор Александрович Чижиков, Михаил Самуилович Беломлинский, Жозеф

Вячеславович Ефимовский. Именно в Доме творчества «Челюскинская», где для графиков существовала возможность работать в любой печатной технике, автор создал серии «Телефон-автомат», «Аэропорт», выполненные в технике офорта.

Вспоминая о том, как первый раз попал туда, художник рассказывал: «Сейчас и не верится, что я работал вместе с такими художниками, которых раньше знал только по публикациям в журналах. Как попал в этот рай? Опять же случай. На Алтай приехал директор “Челюскинской” Рейнгольд Генрихович Берг, жена которого была референтом по Сибири. Он захотел побывать в Бийске, познакомиться с местными художниками, увидел работы мои и предложил принять поехать на Челюскинскую, где собирался поток художников-сатириков, в число которых вошли Беломлинский, Шукаев, Чижиков. <...> И с Жозефом Ефимовским из “Боевого карандаша” познакомился — мы с ним потом переписывались. Сколько живу, буду благодарен всем своим учителям, коллегам-художникам, всем, кто делился со мной своими секретами, всем, кто помог открывать тайны графики. Когда был на Челюскинской, позвонил Евгению Щеглову и попросил о встрече. Он мои работы поглядел, направил меня, подтолкнул»⁵. Итогом такого творческого общения стало участие во Всесоюзной выставке сатиры и юмора в 1986 году (Москва). Особенный ироничный взгляд на жизнь в искусстве отличал творчество Виктора Михайловича Хвостенко с самого начала. Об этом свидетельствуют как ранние художественные опыты мастера, так и его собственные слова: «С самого начала с юмором работал»⁶.

Офорт в творчестве В.М. Хвостенко

В.М. Хвостенко посвятил себя станковой и книжной графике, и его любимая печатная техника — офорт. Художник рассказывал: «Офорт — моя техника. Попробовал модную линогравюру. Офорту Заур (Заур Ибрагимов. — Прим. О. С.) меня поучил. Мы с ним в одной мастерской были, у Заура была кислота. Прочитал в книжке и попробовал сделать. Летом делали, травил — открывали окна. Но после в основном офорт делал на Челюхе (Дом творчества «Челюскинская». — Прим. О. С.). Там нашел свою технику “офорт, прямой перевод”. Суть вот в чем: цинковую доску закатываешь твердым лаком. Всё зависит от толщины слоя. Берешь палочку серого соуса, рисуешь на бумаге. Потом берешь рисунок, кладешь

² Сорокина Т. Всё только начинается // Деловой Бийск. 2023. № 8 (1475), 22 февраля. С. 6–8.

³ Там же. С. 6–8.

⁴ Там же. С. 6–7.

⁵ Архив Государственного художественного музея Алтайского края (ГХМАК). Интервью О.В. Сидоровой с В.М. Хвостенко. 28.02.2023.

⁶ Там же.

на цинковую доску залакированную, прокатываешь под станком. Получается оттиск — серый цвет на черном фоне. И начинаешь травить. Кислота травит рисунок. Печатаешь то, что нарисовал. Ну, тут чутье надо, тонкий лак сделаешь — фон травиться начнет...»⁷. Еще одна техника офорта, которую использует художник, — «срывной лак», когда «нанесенный слой мягкого (или “срывного”) лака после остывания не твердеет и, обладая липкостью, при малейшем прикосновении пальца отстает от полированной поверхности доски. В зависимости от более сильного или слабого нажима карандашом на бумагу на офорте получают зернистые штрихи соответствующей силы, ширины или глубины, напоминающие собой карандашный или угольный рисунок» [14].

В технике прямого перевода создана серия «Аэропорт» (1998), которая родилась во время одного из перелетов по маршруту «Москва — Барнаул». Художник говорит: «В аэропорту в Москве иду, большие залы, пацан бегают и бегают, уборщица еще вручную моет. Отец с пацаном ноги поднимают»⁸. Из этого мимолетного впечатления родился первый лист серии «Извините за беспокойство» (из серии «Аэропорт», 1998, бумага, офорт — прямой перевод, 33 x 43 собственность художника). Но нужно отметить, что В.М. Хвостенко всю композицию с натуры буквально не рисует, додумывает, иначе компоует, ищет именно тот момент, когда время фиксируется в основных своих приметах на острие пера.

В технике мягкого (срывного) лака выполнена, например, более ранняя серия «Телефон-автомат» (1996), идея которой возникла у автора также в Москве: не однажды художник шел из аэропорта к таксофону с вестью к родным, что приземлился благополучно. Нужно сказать, что в 1970–1990-е годы таксофоны в СССР были востребованы чрезвычайно: к ним приходили не только ради телефонного разговора, но и чтобы пообщаться в толпе. Иногда здесь знакомились, распивали напитки с друзьями, телефонные будки были излюбленным местом для детских игр, и автор много раз наблюдал у телефона-автомата жизненные ситуации, порой весьма комичные. Именно там нервно общается герой графического листа Виктора Хвостенко («Нервный разговор», 1996, рис. 1). Невольно улыбаясь, вспоминаешь, как точно подмечена мастером ситуация в работе «Сколько можно разговаривать?» (1996, рис. 2). Еще забавнее и немыслимее в современном информационном пространстве звучит мотив листа «Модная мелодия» (из серии «Телефон-автомат»,

1996, бумага, офорт — мягкий лак, 30 x 22, собственность художника), герои которой подносят магнитофон-катушечник к телефонной трубке.

Долгие годы Виктор Хвостенко совмещал творческую и педагогическую деятельность: работал художником в Бийских художественно-производственных мастерских Художественного фонда РСФСР, преподавал и был директором в художественной школе и детской школе искусств № 4 города Бийска. Тогда же в работе с детьми и вместе с рождением сына возникла и основная тема в творчестве мастера — детская.

В. Хвостенко рассказывает: «Что преподавателем буду, даже и не думал — думал, что буду художником. Когда отправили на практику преподавать в мою же школу, там мои же бывшие преподаватели меня увидели — мне так это понравилось! Мне было где-то двадцать лет. С полгода поработал в школе и уехал в Заравшан — новый город в Узбекистане. Друг работал художником на заводе (в бюро эстетики), а я преподавал в училище черчение. Сыну было полгода, и я уехал, потом жену привез, сына — года два там пробыли. Потом вернулись в Бийск, преподавал скульптуру, рисунок в художественной школе. Учил парнишку — Игоря Христоролюбова, сейчас он известный скульптор в Москве»⁹.

Детская тема в свое время сблизила В.М. Хвостенко с алтайскими графиками — Юрием Борисовичем Кабановым и Владиславом Петровичем Тумановым, рассказывая о которых художник вспоминал: «Общались я с Тумановым, Кабановым, у них был учитель Евгений Грибов — а у него детская тема была. И они как-то тоже обратили на меня внимание, и мы с ними общались неплохо. Кабанов писал рекомендацию в Союз. Когда проводится какая-нибудь выставка, я что-то делаю, и мне интересно было его мнение. Он всегда с таким удовольствием подходил к работам, его не стало, и мы вроде как осиротели»¹⁰.

Основная тематика творчества Виктора Хвостенко — дети, а также иллюстрации к книгам алтайских поэтов и писателей. На выставке в художественном музее Виктор Михайлович показал иллюстрации к произведениям Ф.М. Достоевского и В.М. Шукшина, графические серии «Деревенский мостик», «Будьте здоровы!», родившиеся из наблюдений художника: всё им было когда-то «подсмотрено, увидено», как говорит он сам. Отдельные натурные зарисовки, как правило, складывались в серии, объединенные не только темой, сюжетной линией, но и общим эмоциональным настроением. При этом художник

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.



1. В.М. Хвостенко.
Нервный разговор.

Из серии
«Телефон-автомат».

1996.

Бумага, офорт
(мягкий лак).

30 x 22.

Собственность художника

2. В.М. Хвостенко.

**Сколько можно
разговаривать?**

Из серии

«Телефон-автомат».

1996.

Бумага, офорт

(мягкий лак).

33 x 20.

Собственность художника



типизирует события, своих героев, так что зритель в ситуации, воссозданной им, зачастую узнает самого себя. Кто из нас не переживал эмоции, испытанные мальчишкой, ставшим героем работы «На старт!» (из серии «Будьте здоровы!», 2020, бумага, пастель, 55 x 55, ГХМАК)? Он справился с волнением, сконцентрировался, и все его подбадривают, и мама рядом, и стыдно проиграть!

Давая характеристику детской теме в творчестве В.М. Хвостенко, Ю.Б. Кабанов, писавший ему рекомендацию для вступления в Союз художников России, отмечал: «Эта тема очень трудна в изобразительном плане. Требуется большой наблюдательности, терпения, хорошего знания материала и необычайно острого и точного глаза»¹¹.

Серия работ «Деревенский мостик», отобранная для межрегиональной выставки «Сибирь — XIII»

Графика В.М. Хвостенко — это зарисовки из жизни. Серия рисунков художника «Деревенский мостик» (2022, картон, акварель, пастель; собственность художника) отобрана региональным выставочным комитетом для экспонирования на межрегиональной выставке «Сибирь — XIII» (Барнаул, июль 2023 г.). Тема родилась во время поездки в одну из окрестных деревень, где художник увидел разрушенный мостик у реки. Подмеченное тесно переплелось с собственным жизненным опытом, детскими воспоминаниями художника о том, как однажды он «...уснул на берегу, проснулся, дернул, а на крючке — большая рыбина. Другой раз кинул удочку и вогнал крючок в палец». Как больно и обидно было. Как сосед помог ему тогда домой добраться. Оттого лица, позы героев работы «Такая рыбина сорвалась...» (рис. 3) так красноречивы, что это пережито художником лично.

Рисунок «Что-то надоела мне эта рыбалка...» (рис. 4) родился из недавнего опыта: художник по сей день рыбачит в Малоенисейском с внуками. В один из таких дней сидевший на берегу правнук В.М. Хвостенко внезапно вскопился со словами: «Надоела, дед, мне эта рыбалка!»¹². Двое мальчишек, изображенных на этой работе, рыбачат, а третий отвернулся: ребенок по сравнению со взрослым очень честный и непосредственный, у него еще нет понимания того, как нужно себя вести, чтобы получить одобрение, — он ведет себя искренне, естественно. Вместе с тем художнику, который изображает человека в различных жизненных ситуациях и позах, необходим прежде всего не только собственный опыт, но и зоркий глаз, который подмечает нюансы. В этой же

серии работа «Не клюет» (рис. 5) запечатлела двух рыбаков, сидящих спиной к зрителю. Мы не видим их лиц, но чувствуем, как они тепло друг к другу относятся, это особое искусство — передать состояние, эмоцию через спину человека, силуэт, не прибегая к изображению мимики, взглядов.

Лица детей в графике Виктора Хвостенко красноречивы. Художник передает общие характеристики, эмоции персонажей, но никогда буквально не срисовывает, а додумывает ситуацию, фантазирует. В работе «Первый снег» (рис. 6) дети идут по лыжне: кто-то катится, кто-то ползет, а кто-то уже боком передвигается. Композиционно юные лыжники образуют кучу-малу, как бывает только в детстве: взрослые не могут себе уже такого позволить, держат дистанцию. Для того чтобы рисовать детскую непосредственность, художник сам должен быть открытым миру, и В.М. Хвостенко это удается.

Журнальная и книжная графика В.М. Хвостенко

Виктор Хвостенко — серьезный, думающий художник, умный наблюдатель и тонкий интерпретатор действительности. Мастер смотрит на мир с улыбкой. Это его жизненное и профессиональное кредо. Он учился у лучших представителей современного сатирического рисунка. В 1986–1989 годах активно сотрудничал с редакциями сатирических журналов «Крокодил», «Перец», «Чаян». Работал под руководством известных московских художников-сатириков: Евгения Гурова, Евгения Шукаева, Жозефа Ефимовского.

Сейчас Виктор Михайлович работает только с уникальными техниками графики — тушь, карандаш. В иллюстрациях и станковых листах он активно использует образно-выразительные возможности рисовальных материалов. В перовых рисунках главное значение имеет линия, дополненная пятном. В рисунках углем, соусом важна штриховка, то густая и сочная, то прозрачная, серебристая. В пастелях, акварелях художника значим цвет.

Первый опыт работы с книгой у В.М. Хвостенко случился еще во время учебы на художественно-графическом отделении Бийского педагогического училища. Художник рассказывал: «Тему моих работ подсказал Чехов. В нашей комнате на этажерке стоял трехтомник Чехова — у жены это любимый автор. Однажды на досуге и я начал листать. Образы в голове стали рождаться сами собой. Случайность ли? Знак свыше? Стечение обстоятельств? А может, всё вместе?

¹¹ Архив Государственного художественного музея Алтайского края (ГХМАК). Отчетная архивная папка по выставке «Здравствуйте, соседи!» к 75-летию со дня рождения художника. 6 апреля – 23 апреля 2023 г.

¹² Архив ГХМАК. Интервью О.В. Сидоровой с В.М. Хвостенко. 28.02.2023.

3. В.М. Хвостенко.
Такая рыбина
сорвалась...
Из серии
«Деревенский мостик».
2022.
Картон, акварель,
пастель.
55 x 45.
Собственность художника





4. В.М. Хвостенко.
**Что-то надоела мне
эта рыбалка...**
Из серии
«Деревенский мостик».
2022.
Картон, акварель,
пастель.
55 x 45.
Собственность художника

5. **В.М. Хвостенко.**

Не клюет.

Из серии

«Деревенский мостик».

2022.

Картон, акварель,

пастель.

55 x 45.

Собственность художника



6. **В.М. Хвостенко.**

Первый снег.

Из серии

«Будьте здоровы!».

2022.

Бумага, акварель,

пастель.

45 x 52.

Собственность художника





7. В.М. Хвостенко.

Чудик.

Из серии

«Перечитывая

В.М. Шукшина».

2021.

Бумага, тушь.

25 x 17.

Собственность художника

8. **В.М. Хвостенко.**
Выбираю деревню

на жительство.

Из серии

«Перечитывая
В.М. Шукшина».

2021.

Бумага, тушь.

25 x 17.

Собственность художника





9. В.М. Хвостенко.

Срезал.

Из серии

«Перечитывая

В.М. Шукшина».

2021.

Бумага, тушь.

25 x 17.

Собственность художника

10. В.М. Хвостенко.

Дебил.

Из серии

«Перечитывая

В.М. Шукшина».

2021.

Бумага, тушь.

25 x 17.

Собственность художника



Но дипломная моя — иллюстрации к рассказам А.П. Чехова — была оценена на «отлично»¹³.

Последние несколько лет Виктор Хвостенко работает, держа под рукой произведения В.М. Шукшина. На выставке была представлена серия иллюстраций «Перечитывая В.М. Шукшина», ранее экспонировавшаяся в Союзе писателей в Москве. Работая над ней, мастер поставил перед собой архисложную задачу, поскольку иллюстрировать именитого земляка — очень большая ответственность: В.М. Шукшин и В.С. Высоцкий — те, на чьем творчестве целые поколения выросли. Многие известные художники брались иллюстрировать произведения В.М. Шукшина. Есть свои сложившиеся типы шукшинских героев в киноиндустрии. Кроме того, у каждого русского человека, и уж точно у сибиряка, жителя Алтая, есть свое чувство этого писателя и человека. Иллюстрации Виктора Хвостенко из этой серии искренние, точные, образно тождественные тексту — глядя на них, особенно остро ощущаешь, как хочется быть ближе к природе, к тишине, к настоящему, откровенному, подальше от городской суевы. Серия «Перечитывая В.М. Шукшина» (рис. 7–10) — это не иллюстрации к книге в буквальном смысле, а размышления по поводу прочитанного.

Виктор Михайлович Хвостенко рассказывает, что произведения Василия Макаровича Шукшина он захотел иллюстрировать, «как только прочитал одну из первых его книжек. Просто заболел им. Читал, будто говорил с близким по духу человеком. Для начала выбирал рассказы, где присутствовали и юмор, и элементы гротеска. Выполнял первые свои работы с осторожностью. «Верую» — рассказ смешной, но не грустный. Как это показать? Как дать почувствовать зрителю мое настроение, мнение о прочитанном и одновременно сделать узнаваемым характер героя, выписанный Шукшиным? Или другой рассказ — «Дебил». Сюжет прост: ну, купил мужик шляпу, ходил, демонстрировал по деревне, а никто и не замечал. Плюнул на всё и... нет шляпы. Но как тонко Василий Макарович передает движения души своего героя! Как он сопереживает ему! А мне-то это надо передать в рисунке. Чтобы зритель мог и почувствовать, и пожурить, и улыбнуться шукшинскому герою. «Мой зять украл машину дров» — тут всё решал, чтобы в рисунке сохранилось шукшинское: «Смешно и грешно!»¹⁴.

Раскрывая детали своей подготовки к работе над иллюстрациями, В.М. Хвостенко говорит:

«Для меня творчество Шукшина бездонно. Он мечтал поставить «Энергичных людей» на сцене нашего Бийского драмтеатра. А самому сыграть роль Простого человека. Когда я узнал об этом, приходя в театр на различные спектакли, примерял мысленно на актеров роли шукшинских героев: вот этот Чернявого сыграл бы, этому Лысый подойдет, а этому — Брюхатый. Иллюстрировал неоконченную повесть «А поутру они проснулись». Чем больше читал, тем становился азартнее, пытался понять не только внешнюю суть шукшинских героев, но и передать внутренние их различия, то, что за душой у каждого героя. Сантехник, Урка, Нервный, Социолог, Очкарик — всех люблю. Работал над смешными, непутевыми героями Шукшина, а из головы не выходили образы другого плана, наполненные болью, страданием, где-то несчастные, непонятые. Это я о рассказах «Как помирал старик», «Осенью». <...> Шукшин многогранен. Работать над его произведениями такое счастье, но только нужен определенный душевный настрой. Не всякому он открывается, не всякому дано понять смятение его героев, которое чувствовал писатель»¹⁵. Обращаясь к серии «Типажи к повести В. Шукшина «А поутру они проснулись»» (2020, бумага, соус), художник поясняет: «Старался не просто изобразить события его рассказов, а написать узнаваемые характеры героев. Шукшин многогранен, и такие же его герои: смешные и грустные одновременно. Такое же богатейшее пространство, полное любви и сострадания, и у героев Достоевского. И когда я делаю иллюстрации, будто тоже окунаюсь в их мир. Это сложно, но очень интересно. Пишу характеры в графике, которую еще называют стихами без слов»¹⁶.

Ф.М. Достоевского художник иллюстрировал специально к межрегиональной выставке, которая состоялась в городе Омске в 2021 году и посвящалась 200-летию писателя. Но задумка поработать с произведениями Фёдорова Михайловича у Виктора Хвостенко родилась задолго до того. Художник рассказывал: «Почему я стал иллюстрировать Достоевского? Они с Шукшиным не только внешне схожи, так и внутренний мир обоих — богатейшее пространство, полное любви, сострадания. А как передать это мне в рисунке?! У меня это герой, каким его почувствовал я, каким его принял, каким его хочу показать зрителю. Для меня теперь Гоголь, Достоевский, Шукшин едины в своем восприятии, слиянии и раскрытии души Простого человека. И у них он оказывается

¹³ Там же.

¹⁴ Чуркин И. Лауреаты Имперской культуры-2022 // Персональная страница Ивана Чуркина.

URL: https://vk.com/wall433424958?offset=40&w=wall433424958_5339%2Fall (дата обращения: 29.05.2023).

¹⁵ Художник Виктор Хвостенко // Бийский вестник. 2023. № 2.

¹⁶ Сорокина Т. Всё только начинается // Деловой Бийск. 2023. № 8 (1475), 22 февраля. С. 6–8.

11. **В.М. Хвостенко.**
Старуха-процентщица.
Иллюстрация
к роману
Ф.М. Достоевского
«Преступление
и наказание».
2022.
Бумага, тушь.
28 x 19.
Собственность художника





12. **В.М. Хвостенко.**
Не мешай маме,
видишь, она работает.
Из серии «Удалёнка».
2021.
Бумага, акварель,
пастель.
52 x 45.
Собственность художника

не таким простым! Только у этих авторов существует особенная связь с их героями. А когда я делаю иллюстрации, будто тоже окунаюсь в их мир. Герои так похожи! Но разве что обстановка да одежда разные. А психология существования, проблемы, отношение к жизни — одни и те же, что раньше, что сейчас...»¹⁷.

Виктор Михайлович мастерски владеет всеми средствами образной выразительности в графике. Если листы по мотивам произведений Шукшина он создает при помощи линии, штриховки, набрызга, то иллюстрации к Достоевскому выполнены посредством пятна, силуэта. Художник использует контраст темного пятна, силуэта, формы и белого пространства листа, через которое проявляется персонаж. Причем в зависимости от сюжета это пятно имеет разную фактуру, плотность. Так, в иллюстрации «Старуха-процентщица» (2022, рис. 11) к роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» пятно становится зыбким, полупрозрачным, поскольку мы всё происходящее в комнате видим через дрожащее пламя свечи.

У художника много планов и желания работать с книгой. Герои В.М. Шукшина, Н.В. Гоголя, А.П. Чехова близки и понятны мастеру, на рабочем столе которого стопки набросков, зарисовок — поиски композиционного решения, которые ждут своего воплощения.

Работы Виктора Хвостенко нужно не только смотреть, но и читать, например, название листа «Не мешай маме, видишь, она работает» из серии «Удалёнка» (2021, рис. 12) сразу рисует перед глазами семью и малыша, которому сложно понять, почему с мамой, которая сейчас с ним рядом, нельзя играть. Художник посредством замкнутой композиции, сплоченности фигур рисует дружную семью, где все заодно. И в то же время мама мыслями устремлена в монитор компьютера, а левая рука сжимает телефон — она работает.

Таким образом, В.М. Хвостенко дает совершенно точный временной контекст событийной канве своих произведений, выбирая явления, предметы, остро характеризующие время.

Заключение

У Виктора Хвостенко есть всё для творческих достижений: активная, деятельная натура, одаренность, работоспособность. В 2022 году он стал победителем национальной премии «Имперская культура» имени Эдуарда Володина в номинации «Изобразительное искусство» — за серию иллюстраций к произведениям русских писателей. Вручение премии состоялось в Союзе писателей России (Москва) в январе 2023 года. Там же, в Союзе писателей России, открылась персональная выставка Виктора Михайловича. В марте 2023 года ему была вручена премия Демидовского фонда за достижения в области изобразительного искусства.

Работы художника отличают крепкий рисунок, теплота, искренность чувств, светлый добрый юмор. Зрители, приходившие на выставку в Государственном художественном музее Алтайского края, улыбались, удивлялись, по-новому смотрели на знакомые литературные произведения, а может быть, и на саму жизнь.

Подводя итоги сказанному, можно заключить, что искусство графики Виктора Хвостенко тематически во многом связано с культурной историей региона. Вместе с тем в искусстве алтайской графики у мастера свое место, свой почерк, свое лицо. Большое значение в формировании авторского видения художника сыграл знаменитый Дом творчества «Челюскинская», где в свое время ему довелось работать с ведущими в отечественном искусстве художниками-сатириками. Книжная графика В.М. Хвостенко наследует традиции профессиональной книги на Алтае, заложенные В.А. Раменским.

Список источников

1. Молодые художники Сибири: вторая зональная выставка изобразительного и прикладного искусства молодых художников Сибири : каталог. Омск: Омская организация Союза художников РСФСР, 1978. 43 с.
2. Региональная художественная выставка «Сибирь – IX». Живопись. Графика. Скульптура. Декоративно-прикладное искусство. Дизайн и художественное проектирование. Иконопись. Искусствоведение : каталог / сост. И. Рожкова. Иркутск: Артиздат, 2003. 119 с.: ил.
3. Сатира и юмор: Первая Всероссийская выставка : каталог / сост.: Л.Н. Голицына, И.Н. Соловьёва-Волынская. М.: Советский художник, 1987. 63 с.: ил.

¹⁷ Художник Виктор Хвостенко // Бийский вестник. 2023. № 2.

4. Хвостенко В. Графика. Рисунки, наброски, зарисовки, иллюстрации. Бийск: ИД Бия, 2022. 62 с.
5. Хвостенко В.М. // Графика: новые поступления в АММИ 1976–1982 гг. : каталог / сост. М.Ю. Шишин. Барнаул: [б. и.], 1983. С. 53.
6. Выставка, посвященная 60-летию Победы в Великой Отечественной войне и 40-летию Бийского отделения Союза художников Алтая : буклет. Бийск: [б. и.], 2005. 1 л.
7. Хвостенко Виктор Михайлович // «Есть над Чуйей-рекой дорога...» : альбом-каталог Всесибирской художественной выставки / гл. ред. А.А. Бубуненко. Барнаул: Бийское отделение Союза художников Алтая, 2012. С. 179.
8. «Взгляд художника»: краевая художественная выставка : буклет. Барнаул: [б. и.], 1993. 1 л.
9. Хвостенко Виктор Михайлович // Художники Алтая. XX век. Барнаул: [б. и.], 2001. С. 240–241.
10. Хвостенко Виктор Михайлович // Восемьдесят лет Алтайской краевой организации Союза художников России : книга-альбом / А.Е. Емельянов, Н.С. Зайков, А.В. Лебедева [и др.]. Барнаул: Азбука, 2020. С. 232–233.
11. Художники Алтайского края : библиографический словарь в 2-х т. Т. 2. М–Я / отв. ред. В.С. Олейник. Барнаул: Алтайский дом печати, 2006. 648 с.
12. Прибытков Г.И. От энтузиастов-одиночек до творческого коллектива Союза художников. Бийск: Алтайская краевая организация общества «Знание» РСФСР, 1990. 71 с.
13. Буланичев В.В., Новикова Л.Н. Пейзаж в произведениях алтайских художников: из частного собрания С.М. Гревцова. Бийск: [б. и.], 1995. 12 с.
14. Дубина Н. Обзор авторских техник получения оттиска. Часть 5 // КомпьюАрт. 2009. № 7. С. 46–52. URL: <https://compuart.ru/article/20584> (дата обращения 29.05.2023).

References

1. *Young artists of Siberia: the second zonal exhibition of fine and applied art of young artists of Siberia* (1978) [Catalogue]. Omsk: Omsk organization of the Union of Artists of the RSFSR. (In Russ.)
2. Rozhkova, I. (comp.) (2003) *Regional art exhibition "Siberia – 9th"* [Catalogue]. Irkutsk: Artizdat. (In Russ.)
3. Golitsyna, L.N. and Solovyova-Volynskaya, I.N. (comps.) (1987) *Satire and Humor: The First All-Russian Exhibition* [Catalogue]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
4. Khvostenko, V. (2022) *Graphics. Drawings, sketches, sketches, illustrations*. Biysk: Biya PH. (In Russ.)
5. Anon. (1983) 'Khvostenko V.M.', in Shishin, M.Yu. (comp.) *Graphics: new arrivals at Altai Museum of Fine Arts 1976–1982* [Catalogue]. Barnaul: s.n., p. 53. (In Russ.)
6. *Exhibition dedicated to the 60th anniversary of the Victory in the Great Patriotic War and the 40th anniversary of the Biysk branch of the Union of Artists of Altai* (2005) [Booklet]. Biysk: s.n. (In Russ.)
7. Anon. (2012) 'Khvostenko Viktor Mikhailovich', in Bubunenko, A.A. (ed.) *There is a road over the Chuya River* [Album-catalogue]. Barnaul: Biysk branch of the Union of Artists of Altai, p. 179. (In Russ.)
8. *Artist's view: regional art exhibition* (1993) [Booklet]. Barnaul: s.n. (In Russ.)
9. Anon. (2001) 'Khvostenko Viktor Mikhailovich', in *Artists of Altai. 20th century*. Barnaul: s.n., 240–241. (In Russ.)
10. Anon. (2020) 'Khvostenko Viktor Mikhailovich', in Emelyanov, A.E., Zaikov, N.S., Lebedeva, A.V. et al. *Eighty years of the Altai regional organization of the Union of Artists of Russia*. Barnaul: Azbuka, pp. 232–233. (In Russ.)
11. Oleinik, V.S. (ed.) (2006) *Artists of the Altai Krai*, vol. 2. Barnaul: Altayskiy dom pechaty. (In Russ.)
12. Pribytkov, G.I. (1990) *From single enthusiasts to the creative team of the Union of Artists*. Biysk: Znaniye. (In Russ.)
13. Bulanichev, V.V. and Novikova, L.N. (1995) *Landscape in the works of Altai artists: from the private collection of S.M. Grevtsov*. Biysk: s.n. (In Russ.)
14. Dubina, N. (2009) 'Review of author's techniques for obtaining an impression. Part 5', *CompuArt*, (7), pp. 46–52. Available from: <https://compuart.ru/article/20584> (Accessed May 29, 2023).

Информация об авторе

Сидорова Оксана Владимировна, кандидат исторических наук, главный научный сотрудник, Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация. Член Союза художников России, член Международной ассоциации изобразительных искусств – АИАП ЮНЕСКО, член Ассоциации искусствоведов (АИС), semyasidorov@yandex.ru.

Information about the author

Oksana Vladimirovna Sidorova, Cand. Sc. (History), Chief Researcher, State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation. Member of the Union of Artists of Russia, member of the International Association of Art — IAA/AIAP, member of the Art Critics and Art Historians Association (AIS), semyasidorov@yandex.ru.

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

Статья поступила в редакцию 31.05.2023; одобрена после рецензирования 12.06.2023; принята к публикации 14.06.2023.

The article was received by the editorial board on 31 May 2023; approved after reviewing on 12 June 2023; accepted for publication on 14 June 2023.



Научная статья
УДК 7.036+725.917(571.1/5)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.02.014

Зональные и региональные выставки в Сибири от советского периода до наших дней: обретения и утраты



Чирков Владимир Фёдорович

*Филиал Российской академии художеств в г. Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске», Красноярск, Российская Федерация
chirkovart@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена развитию сибирского изобразительного искусства. Ее целью является анализ основных этапов его развития, а также сложных и разнородных сегодняшних тенденций в сибирском искусстве на примере ведущих выставок, проходивших в Сибири начиная с советского периода и до настоящего времени. В статье использовались исторический метод и ряд искусствоведческих методов. Охарактеризованы основные выставки, проходившие за указанный период; выявлены внешние и внутренние факторы, влияющие на развитие современного сибирского искусства. Отмечено, во-первых, что более чем шестидесятилетнее существование зональных и региональных выставок обогатило национальную культуру; во-вторых, и в современном искусстве, в картинах, графических произведениях, скульптуре и декоративном искусстве сохранились многие традиции, остались образы, отражающие универсальные культурные ценности. В-третьих, ведущими жанрами в искусстве Сибири остаются картина, портрет, пейзаж, натюрморт; в-четвертых, следует отметить возрождение православного иконописания, развитие прикладного искусства народов Сибири и позитивные тенденции в искусствоведении.

Ключевые слова: искусство Сибири, зональные выставки, региональные выставки, экспозиции, художник, искусствовед

Для цитирования: Чирков В.Ф. Зональные и региональные выставки в Сибири от советского периода до наших дней: обретения и утраты // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 2 (29). С. 116–139. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.014>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1006>.

Original article

Zonal and regional exhibitions in Siberia from the Soviet period to the present day: gains and losses

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. The article is devoted to the development of the Siberian fine arts. Its purpose is to analyze the main stages of its development, as well as the complex and diverse current trends in Siberian art on the example of the leading exhibitions held in Siberia from the Soviet period to the present. The article used the historical method and a number of art criticism methods. The main exhibitions that took place during the specified period are characterized; external and internal factors influencing the development of modern Siberian art are revealed. It is noted, firstly, that more than sixty years of existence of zonal and regional exhibitions has enriched the national culture; secondly, in modern art, in paintings, graphic works, sculpture and decorative art, many traditions have been preserved, images that reflect universal cultural values have remained. Thirdly, painting, portrait, landscape, still life remain the leading genres in the art of Siberia; fourthly, it should be noted the revival of Orthodox icon painting, the development of applied art of the peoples of Siberia and positive trends in art history.

Keywords: art of Siberia, zonal exhibitions, regional exhibitions, expositions, artist, art critic

For citation: Chirkov, V.F. (2023) ‘Zonal and regional exhibitions in Siberia from the Soviet period to the present day: gains and losses’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 116–139.

doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.014. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1006>. (In Russ.)

Введение

Мы не заметили, как в нашу речь активно вошло понятие о глобальном мире и как оно незаметно стало вытеснять привычные и близкие представления о национальном, региональном и даже профессиональном. Вместе с глобализмом пришло великое множество терминов, близких и понятных лишь узкому кругу людей. Возникла так называемая субкультура, которая коснулась и профессионального искусства, и изобразительное искусство Сибири здесь не исключение. Истоки этой субкультуры лежат еще в конце XIX века, и она совсем не сибирского происхождения. Причин для ее принятия или непринятия в Сибири достаточно, при этом они имеют как внутренний характер (лежат в основе сибирской истории и ментальности), так и внешний (национальный, российский).

Соответственно, *цель* статьи — проанализировать сложные и противоречивые тенденции,

а также основные этапы развития сибирского изобразительного искусства, в первую очередь на примере ведущих выставок, проходивших в Сибири начиная с советского периода и до настоящего времени. Исследование основано на историческом и ряде искусствоведческих методов. В иллюстрациях к статье использованы произведения, отобранные на Межрегиональную художественную выставку «Сибирь — XIII».

Советский период

Говоря об основаниях указанных разнородных тенденций, назовем сначала *внутренние причины*. Они коренятся в глубочайшей истории и связаны с культурами различных этносов Сибири, которые к приходу русских в Зауралье в XVI веке имели высокоразвитые национальные виды искусства, как правило, декоративно-прикладные, а также монументальную скульптуру — менгиры, балбалы.

Именно эти виды художественного творчества в XX веке с приходом советской власти (соответственно, образования, науки, культуры) и послужили основой для развития советского искусства в его многовидовой дифференциации: от монументального, изобразительного до прикладного искусства и дизайна.

Внешние причины сохранения и развития изобразительного искусства Сибири составляют чрезвычайно широкий спектр. К основным отнесем *художественное образование и государственные административно-организационные механизмы* (по нынешним понятиям: менеджмент, логистика) для развития творческой деятельности в национальных масштабах. Что касается образовательного аспекта, то лишь упомянем, что его исток относится к XIX веку, когда в крупных сибирских городах стали открываться образовательные учреждения — курсы, школы, кадетский корпус в Омске, а наравне с ними общественные кружки, объединения, где преподавались навыки рисования, живописи, композиции, которые со временем, уже на рубеже XIX–XX веков, послужили основой для открытия художественных училищ, как это произошло в Иркутске и Омске.

Государственные административно-организационные механизмы поддержки изобразительного искусства в Сибири, как и во всей России, относятся к истории XX века — уточним: пока существовал Советский Союз. Как известно, государство рабочих и крестьян в союзе с интеллигенцией видело в искусстве важнейшее средство построения нового общества, формирования всесторонне развитой личности — строителя коммунизма. Первым, самым крупным организационным, финансово обеспеченным, правительственным решением на пути строительства нового общества и его искусства стало создание *Союза советских художников* (1932). Государственный заказ касался всех художников, которые были готовы создавать произведения новой, социалистической тематики: индустриализация страны, сельское хозяйство, просвещение народа. Началась Великая Отечественная война — художники писали о войне и тыле; это был единый фронт — государства, народа, искусства. И все эти годы творческие люди и люди идеологического, просветительского фронтов накапливали опыт показа своих произведений на художественных выставках народу — тому зрителю, о котором и было искусство.

Назовем примеры крупнейших выставок 1930–1950-х годов, помня, что почти все они проходили в Москве или Ленинграде [1], имея заголовок *«Всесоюзная художественная выставка»*: «Индустрия социализма» (1939), «Героический фронт и тыл» (1943), «30 лет Великой Октябрьской социалистической революции» (1947), III выставка

дипломных работ студентов художественных вузов СССР (1954), Выставка живописи московских художников (1955), Выставка, посвященная XXII съезду КПСС (1961). Историки советского искусства отмечают, что столь масштабные, часто идеологически и тематически заданные выставки решали не только глобальные задачи пропаганды советского строительства, но и выявляли вопросы, требующие решения, даже незамедлительного. Оказалось, что такой острый вопрос — это строительство и управление самой художественной организацией. 31 мая 1957 года состоялся I пленум Союза художников СССР, на котором было принято решение о создании Союза художников РСФСР. Оно созрело скоро, но организация была создана только через три года. В июне 1960 года состоялся I Учредительный съезд, объединивший художников РСФСР.

Наступила, без преувеличения, новая эпоха: открылись возможности работать в творческих мастерских («Академическая» в Вышнем Волочке, «Сенеж» и «Челюскинская» в Подмосковье, «Константина Коровина» в Гурзуфе и др.), в составе творческих бригад по всей большой стране (группы акварелистов, «Индустриализация», «Целина», «Нефть Сибири», «БАМ» и др.). Работали творческие группы на местах, и произведения этих художников отличались редкостно высоким уровнем; они, как правило, осели в местных музеях. Из личного опыта: в октябре 2022 года довелось посмотреть выставку из Усть-Ордынского музея в Арт-центре «Красный» в Новосибирске, внимательно рассмотреть ранние акварели Н.Д. Грицюка, жанровые этюды Н.П. Хомкова, взглянуться в грамотные портреты О.Л. Гинзбург. Мы не случайно задержались на этом «частном» случае. Дело в том, что создание СХ РСФСР резко активизировало работу художников на местах по двум направлениям. Первое: художники получили материальную и финансовую поддержку — фактически гарантии творческой деятельности, в том числе творческие мастерские и командировки. Во-вторых, это участие в выставках, в том числе столичных. И тут мы вступаем на «священную» территорию зональных художественных выставок, которые участник и автор публикаций о них Павел Дмитриевич Муратов именовал «эпохой» [2; 3]. Автор начинает свою статью так: «Эпоха зональных выставок охватывает период 1960–1980-х годов, когда существовала система взаимозависимых выставок: областные (краевые), зональные, республиканская “Советская Россия”, всесоюзная». И заключает: «Восхождение произведений местных художников от областных через зональные на республиканские и всесоюзные выставки стало явлением обычным» [2]. Вот таким «обычным явлением» и вошла в историю последняя

зональная «Сибирь социалистическая — VI», она прошла в Кемерове в 1985 году. Логично отстроенную выставочную методику «восхождения» должен был продолжить через пять лет город Иркутск, но, увы, вмешалась перестройка.

Зональную выставку спасал в прямом смысле слова Красноярск, потеряв в названии слово «социалистическая», осталась только «Сибирь». «Сибирь — VII» была единственной в истории зональных выставок, которая не имела каталога, от нее остался только спецвыпуск газеты «Сибирь» (издание КрСХ), напечатанной кустарным способом соответствующего полиграфического качества.

Ответственная за выпуск газеты искусствовед Татьяна Ломанова смогла в предельно сжатые сроки собрать огромный материал. Он сегодня воспринимается как уникальный, как исторический документ, появившийся в столь драматичное для страны и искусства время. Выпуск открывает интервью с председателем зонального¹ выставкома, народным художником РСФСР А.И. Алексеевым. Имея большой опыт участника и председателя организации зональных выставок (с 1974 года), Анатолий Иванович выразил озабоченность, что отстроенный механизм «Сибири социалистической» «может рухнуть». Забегая вперед, мы увидим, что механизм устоял, организаторы изыскали и изыскивают до сих пор ресурсы. Тогда, в 1991 году, маститый живописец и организатор выставок признал, что Иркутск, вынужденный «пропустить» «Сибирь — VII», оказался невольным виновником «утомления, пассивности» художников, которые, однако, оказавшись в состоянии неопределенности (умер соцзаказ в лице государства, на чем держались зональные выставки), не сидели сложа руки. Самые доступные выходы были простыми: художники писали салонные картинки, которые продавались в нарождающихся галереях, а также на площадках, никак не связанных с искусством и арт-рынком, таких как коммерческие банки (чаще всего в Иркутске, Новокузнецке, Новосибирске, Омске).

Восьмиполосный выпуск газеты «Сибирь» ценен тем, что наряду с интервью с А.И. Алексеевым мы знакомимся со статьями, преимущественно информационного характера, о скульптуре Р. Боровиковой (Новосибирск), о традиционной пластике Тывы М. Кенин-Лапасана (Кызыл). Обзорная статья Р. Ложкиной (Красноярск) рассказывает о жанре пейзажа «Сибири — VII», барнаульский искусствовед Ю. Сорокин затрагивает актуальные социально-нравственные проблемы, получившие отражение в картинах выставки. Интересным был

текст о молодых художниках-экспонентах выставки В. Ломанова (Красноярск). Наконец, издание не могло обойти вниманием событие, которое словно подводило черту под прошлым и наметило развитие искусства на будущее — открытие в Красноярске в 1986 году Регионального отделения Академии художеств СССР. Автор обширного материала Л. Ананьева подчеркивает, что открытие академического отделения в Красноярске обусловлено исторически, если вспомнить великого сибиряка В.И. Сурикова, и что оно сопровождается еще и созданием творческих мастерских Академии художеств СССР и Художественного института, первые выпускники которого успели стать участниками выставки, а также что инициатива проведения «Сибири — VII» в Красноярске принадлежит именно выпускнику института, керамисту Сергею Ануфриеву.

Постсоветский период

«Сибирь — VII» открыла собой постсоветскую страницу зональных художественных выставок, которые отныне стали именоваться региональными художественными. Сибирь, как и вся страна, переживала «крутые» 90-е годы, прощалась с привычным коллективистским образом жизни советских людей. Пришел капитализм, который отодвинул прежний пятилетний шаг и маршрут всесибирских выставок. «Сибирь — VIII» вновь собралась в Красноярске, но только в 1998 году. Причина этого кроется, думается, в том культурно-интеллектуальном багаже, который стойко ассоциировался с Региональным отделением Академии, творческими академическими мастерскими, Художественным институтом и, конечно, художественными музеями, училищем и школой, носящими имя В.И. Сурикова. Подчеркнем, что региональные власти горячо поддерживали инициативу местных патриотов, спасая, по большому счету, судьбу искусства на огромной территории Сибири, от Иртыша (на западе) до Байкала (на востоке).

Остановимся поподробнее на «Сибири — VIII», которая была развернута в 1998 году на нескольких площадках. Скромно изданный каталог выставки тем не менее сохранил все данные — количественный состав участников и экспонаты. Выделялись, конечно, традиционные для Сибири жанры пейзажа, жанровой картины, заметно теряя позиции жанр портрета, отражая тем самым кризис гуманистического направления в обществе. Однако резко заявили о себе два других вида — графика и декоративно-прикладное искусство. Причина лежала на поверхности: кафедры графики в институтах Омска, Новосибирска, в иркутском училище уже тогда, в 90-е годы, получили

¹ С «Сибири — VII» выставки стали именоваться то региональными, то межрегиональными художественными. Территориально же состав выставок соответствует округам, по логике государственного устройства РФ выставки точнее было бы именовать «окружными» — организованными по Сибирскому, Дальневосточному, Уральскому округам.

мощную моральную и педагогическую поддержку в творческой мастерской графики Академии в Красноярске, где руководителями в ту пору были авторитетнейшие советские графики В.Н. Петров-Камчатский, Н.Л. Воронков.

Декоративно-прикладное искусство в Сибири долгие годы ассоциировалось с искусством коренных этносов в республиках Бурятия, Алтай, Тыва, но в 1980–1990-е годы произошел своеобразный прорыв, истоки которого лежат в светской культуре столиц и зарубежных стран. Распространение батика, ювелирных изделий, смелые опыты в области керамики и стекла (особенно в Иркутске и Томске) словно бы подготовили появление «школы красноярской керамики», поставив их в ряд с московской и ленинградской школами — именно так охарактеризовал работы молодых выпускников кафедры керамики художественного института московский мэтр прикладников В.А. Малолетков, посвятив сибирскому феномену отдельное исследование [4]. Отметим, что сегодня на всех выставках «Сибири» прикладное искусство — керамика (С. Ануфриев, Т. Ерошенко, А. Залуцкая, Е. Краснова, В. Кузнецов, А. Поляница), стекло (Б. Бычков, М. Мороз, Л. Назарова), текстиль (С. Князева, Т. Колточихина, Д. Нейфельд), серебро (бурятские дарханы: А. Авдиенко, Т. Дашиева, Б. и З. Жамбаловы, О. и В. Крышковцы, Ж. Эрдынеев), кость, камень (А. и Н. Лодяновы, А. Монгуш, Ю. Ооржак и др.) — остается в центре внимания музейных искусствоведов, деловых людей (ювелирного бизнеса).

Начиная с выставки «Сибирь — IX» (Иркутск–Томск, 2003) зональные межрегиональные художественные выставки вошли в свой привычный ритм, известный еще с советских времен: через пять лет. С этой же выставки организаторы вернулись к привычному, полноценному формату издания каталогов на новой полиграфической базе: полноформатные, полноцветные каталоги-альбомы; в этом же издании «стартовали» два новых раздела выставок — «иконопись» и «искусствоведение», получившие развитие на всех последующих выставках, вплоть до нынешней, в 2023 году.

По большому счету, постсоветская история полноформатных зональных выставок начинается с «Сибири — X», которая была развернута в Новосибирске в 2008 году в залах художественного и краеведческого музеев. Экспозиция «Сибири — X» была построена по организациям, которых было одиннадцать (к традиционному западносибирскому списку были присоединены художники Бурятии). Благодаря локальному принципу специалисты и зрители имели возможность увидеть ведущие направления и жанры того или иного

региона. Так, иркутяне, красноярцы традиционно показывали лучшие свои достижения в живописи, Бурятия, Тыва — в прикладном искусстве, красноярцы набирали свои «очки» в графике: «школа ксилографии Паштова» демонстрировала преимущества авторской методики. Впервые на «Сибири — X» заявили о себе иконописцы из разных мест — Новосибирска, Томска, Омска, Иркутска, что говорило об изменениях в социокультурном климате страны: восстановление и строительство новых православных храмов привело к возрождению религиозной живописи. Но если экспозиция знакомила с искусством Сибири по территориям, то альбом-каталог был построен по видам искусства [5] — явное достоинство составителей и дизайнера книги. Особо ценен такой принцип верстки книги для историков искусства: специалист имеет возможность сравнить индивидуальное творчество художников, установить характерные, чисто стилистические, формальные закономерности в творчестве художников на определенном этапе развития искусства региона, выявить новые имена. Назовем лишь некоторых из живописцев. Ветераны: Г. Борунов «Сибирь. Хлеб войны» (2005, Барнаул), Г. Горенский «Горное озеро» (Мариинск), А. Казанский «Таежный багульник» (2007, Улан-Удэ), Г. Пилипенко «Не рыдай мене, мати» (2004, Омск), И. Филичев «Зеленый собор» (2007, Кемерово). Из молодых авторов: С. Казанцев «Антошкин сон» (2005, Иркутск), А. Суриков «Велик» (2006, Красноярск). М. Усова «Без названия II» (2007, Омск). На «Сибири — X» впервые в полном формате прошла научная конференция — VI Сибирские искусствоведческие чтения² [6].

«Сибирь — XI» продолжила эту работу, снова в Омске, в 2013 году. Омская выставка задала новый вектор развития — экспозиционный, развернувшись в огромном помещении площадью шесть тысяч кв. метров и на специально изготовленном дизайнерском оборудовании (стенды, витрины, подиумы, направленный свет, вертикальное пространство — постерные баннеры с логотипами регионов), включая мягкий пол, мебель, звуковое сопровождение. Благодаря такому размещению создавался образ единого, непрерывно развивающегося художественного пространства Сибири, от Прииртышья на западе до Забайкалья на востоке (решением секретариата в выставке принимали участие художники Бурятии и Читинской области). Как и на предыдущих (и последующих, и другого формата и уровня) выставках, на омской выставке сохраняла ведущее положение живопись, особенно в жанре декоративного природного и городского пейзажа (Ю. Белокриницкий, Кемерово; Д. Дорохин,

² Все последующие выставки «Сибирь» (Омск, 2013; Новокузнецк, 2018; Барнаул, 2023) сохраняют формат, объединяющий экспозицию и искусствоведческие чтения.

1. **А.С. Бедарева**

(Томск).

Томское кружево.

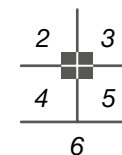
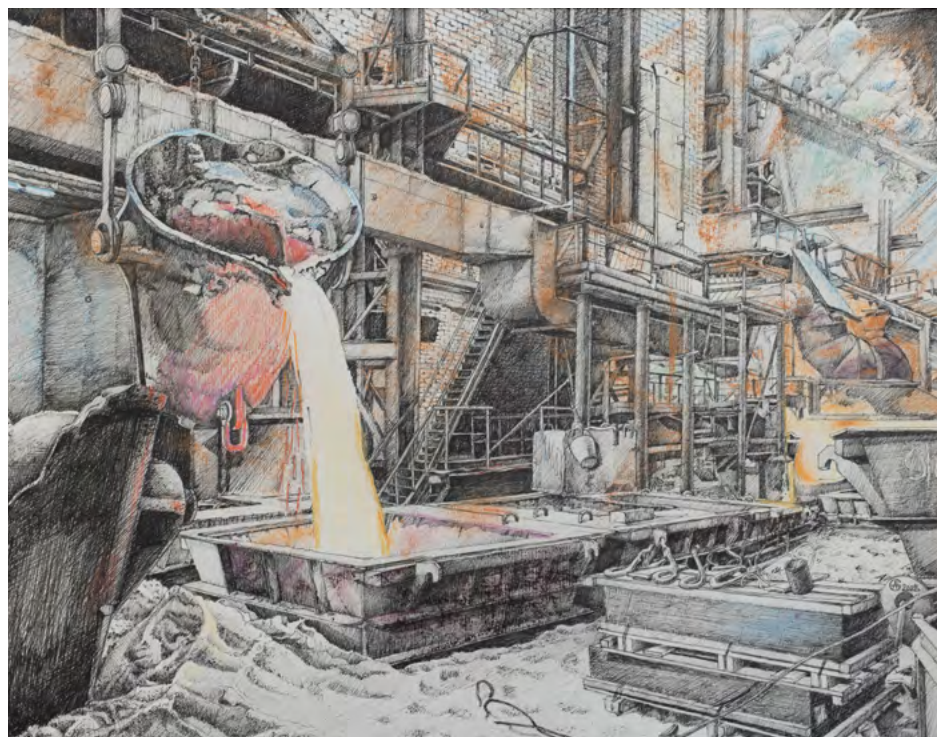
2021.

Бумага, чернила.

70 X 51.

Фото из каталога
выставки «Сибирь – XIII»





2. **С.В. Тимохов (Красноярск).**
Самсон.
2022.
Линогравюра.
70 x 45.
Фото из каталога выставки «Сибирь – XIII»



3. **А.Х. Гафаров (Новокузнецк).**
Ковш.
Часть триптиха «Сибирский металл».
2022.
Бумага, смешанная техника.
32 x 41.
Фото из каталога выставки «Сибирь – XIII»

4. **В.Г. Тебеков (Горно-Алтайск).**
Диалоги художников с трубкой, Винсента Ван Гога и Григория Ивановича Чорос-Гуркина.
2022.
Бумага, тушь, перо.
40 x 30.
Фото из каталога выставки «Сибирь – XIII»



5. **Т.В. Петерсон (Саяногорск).**
Лист 3 из серии «Ветер перемен».
2021.
Бумага, смешанная техника.
42 x 60.
Фото из каталога выставки «Сибирь – XIII»

6. **В.И. Кунц (Иркутск).**
Композиция № 1.
ДВП, масло.
60 x 127.
Фото из каталога выставки «Сибирь – XIII»

7. **В.П. Теплов**
(Красноярск).
Новая корзина.
2019.
Картон, пастель.
70 x 95.
Фото из каталога
выставки «Сибирь – XIII»



8. **А.К. Дмитриев**
(Горно-Алтайск).
Иллюстрация к повести
М.А. Булгакова
«Собачье сердце».
2020.
Бумага,
смешанная техника.
32 x 48.
Фото из каталога
выставки «Сибирь – XIII»





9. **Т.Ю. Киримова**
(Новосибирск).

Лист 3 из серии
«Улица

Петропавловская».

2022.

Картон,

смешанная техника.

41 x 58.

Фото из каталога

выставки «Сибирь – XIII»



10. **Е.Н. Чебаева (Омск).**
Хозяйка.

2019.

Бумага, масло.

70 x 90.

Фото из каталога

выставки «Сибирь – XIII»

11. **А.С. Даш (Кызыл).**

Шаман.

2022.

Серпентинит, резьба.

7 x 12 x 5.

Фото из каталога
выставки «Сибирь – XIII»

12. **Х.Б. Донгак (Кызыл).**

Бууралар.

2018.

Агальматолит, резьба.

14 x 34 x 6.

Фото из каталога
выставки «Сибирь – XIII»





13. А.С. Кагай-оол (Кызыл).
Под мирным небом.
2022.
Агальматолит, резьба.
15 x 28 x 7.
Фото из каталога
выставки «Сибирь – XIII»

14. Л.В. Пилецкая (Томск).
Традиции и фантазия.
Композиция из трех ковшей.
2020.
Кедр, пластнорельефная и геометрическая резьба, морение, вошение.
28 x 10 x 10, 20 x 10 x 10, 20 x 10 x 10.
Фото из каталога
выставки «Сибирь – XIII»



Иркутск; Е. Боброва и О. Кадикова, Омск; А. Клюев, Красноярск; В.Г. Смагин, Иркутск). На омской выставке «Сибирь — XI» снова очень заметным был жанр портрета — как уже было сказано, в целом в постсоветское время интерес к человеку, особенно к «положительному герою», заметно ослаб, о чем неоднократно говорили философы и психологи. От омской выставки остались в памяти многие живописные работы, стилистически чрезвычайно разные — от традиционной классической живописи до декоративной, стилизованной эстетики: А. Андрусенко «Выход к театру Н. Гоголя» (2011, с. Поспелиха Алтайского края), Н. Довнич «Иркутские качели» (2011, Иркутск), Г. Завьялов «Алиса» (2010, Томск), Г. Кичигин «Отражение. Из серии «Фотоальбом деда» (2012, Омск), В. Коробейников «Василии Николаевичи — дед и внук» (2012, Кемерово), Д. Лысяков «Мария» (2012, Иркутск), Л. Лабок «Молитва» (2013, Улан-Удэ), А. Пащенко «Охотник» (2012, Чита), А. Дугарова «Красная повязка» (2013, Улан-Удэ), А. Погребной «Женщина с имбирем» (2012, Усть-Илимск).

Маленькая реплика по поводу «человеческой» темы в современном искусстве. Мы хорошо помним роль положительного героя, который «делал погоду» в советском искусстве. Позднее же вектор стал разворачиваться в противоположную сторону. Один из успешных советских художников — М.С. Омбыш-Кузнецов, известный знаменитыми композициями на индустриальные темы, в которых главную роль играет человек-созидатель, человек-романтик («Дорога на Уренгой», 1980; «Сибирские нефтяники», 1980; «Бригада», 1981). Позднее взгляд Михаила Сергеевича стал (наравне с другими сюжетами) чаще обращаться не на тех героев, а на нынешних: челноков-мешочников, праздно жующих туристов, а то и вовсе на носимые ветром полиэтиленовые хозяйственные мешочки. А появившаяся в 2016 году «Коммуникация» с изображением газовых труб крупным планом и фигурки сварщика воспринимается как не очень убедительное напоминание о былых временах, не только из-за механически использованного приема композиции — изображения крупным планом материальных объектов (как в фотореализме, откуда родом художник), — но и из-за как будто ослабевшего тонального решения материальной живописи, которое всегда было сильной стороной рационально мыслящего мастера.

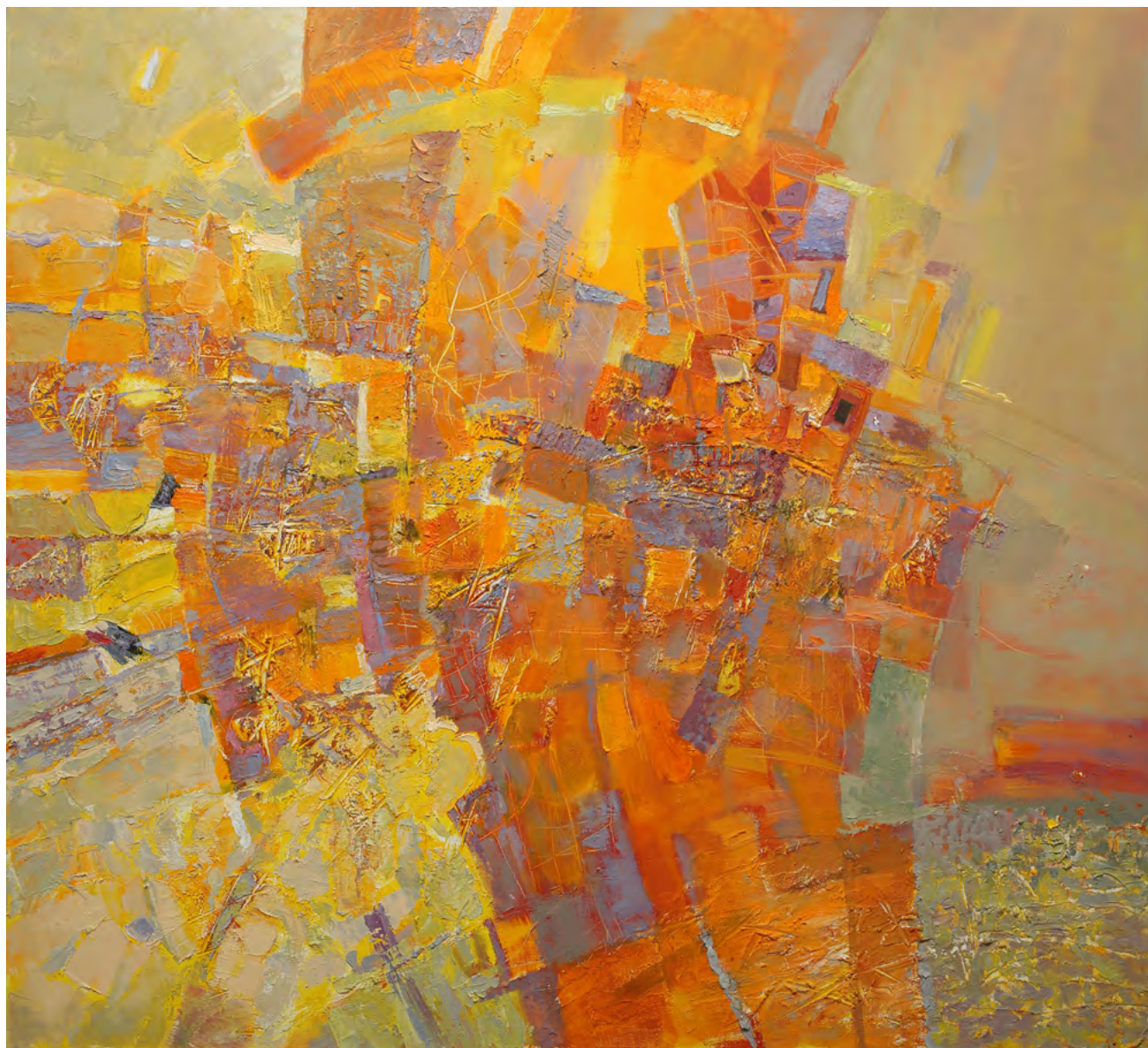
«Сибирь — XII» развернулась спустя пять лет, в 2018-м, на больших площадях нескольких зданий в промзоне «Кузбасской ярмарки», на окраине Новокузнецка³. У этой выставки, помимо основных экспозиций, было два новшества. Первое:

в довыставочный период на площадке новокузнецкого Дома Союзов был реализован проект «Сибирь. Регионы». Предварительные экспозиции, встречи с художниками и лекции искусствоведов, по мысли организаторов, готовили горожан к знакомству и к восприятию региональных искусств. Вторая новация заключалась в показе работ молодых художников в отдельном зале — возможности «Кузбасской ярмарки» позволили это реализовать. Таким образом, на большой выставке подтверждались приоритеты молодежной выставки «АзАрт», которая проводится в Барнауле с 2005 года (куратор Н. Зайков). «Сибирь — XII» подтвердила «топовые» имена «АзАрта»: Елена Боброва (Омск), Мария Быкова и Наталья Довнич (Иркутск), Екатерина Чепис (Новокузнецк), Николай Зайков (Барнаул), Аржан Ютеев (Горно-Алтайск). Нельзя пропустить раздел иконописи на «Сибири — XII»: по сравнению с первой экспозицией (Иркутск–Томск, 2003) и второй на «Сибири — X» (Новосибирск, 2008) был очевиден и количественный, и особенно качественный рост иконописного творчества мастеров, за короткие годы сумевших достичь профессионального уровня иконописания. Культовые экспонаты в Новокузнецке отвечали наименованию «Храмовое искусство», о чем убедительно говорили презентации росписи Воскресенского кафедрального собора в Ханты-Мансийске (2015–2016) томского живописца С. Астафурова, росписи стены Князь-Владимирского храма в Абакане (2016) Т. Коваль, иконы «Три святителя» (2015), мозаики «Троица» для храма священномученицы Татианы (2017) А. Потёмкина (Томск). Попутно заметим, как от выпуска к выпуску становился «солиднее» каталог-альбом выставки [7], в том числе раздел «Искусствоведение» — он, по сравнению с аналогичными разделами предыдущих выставок, заметно вырос: 57 авторов представили свои публикации, от монографий, альбомов, каталогов до статей в периодических изданиях, что говорит о количественном и качественном росте искусствоведческой науки в Сибири.

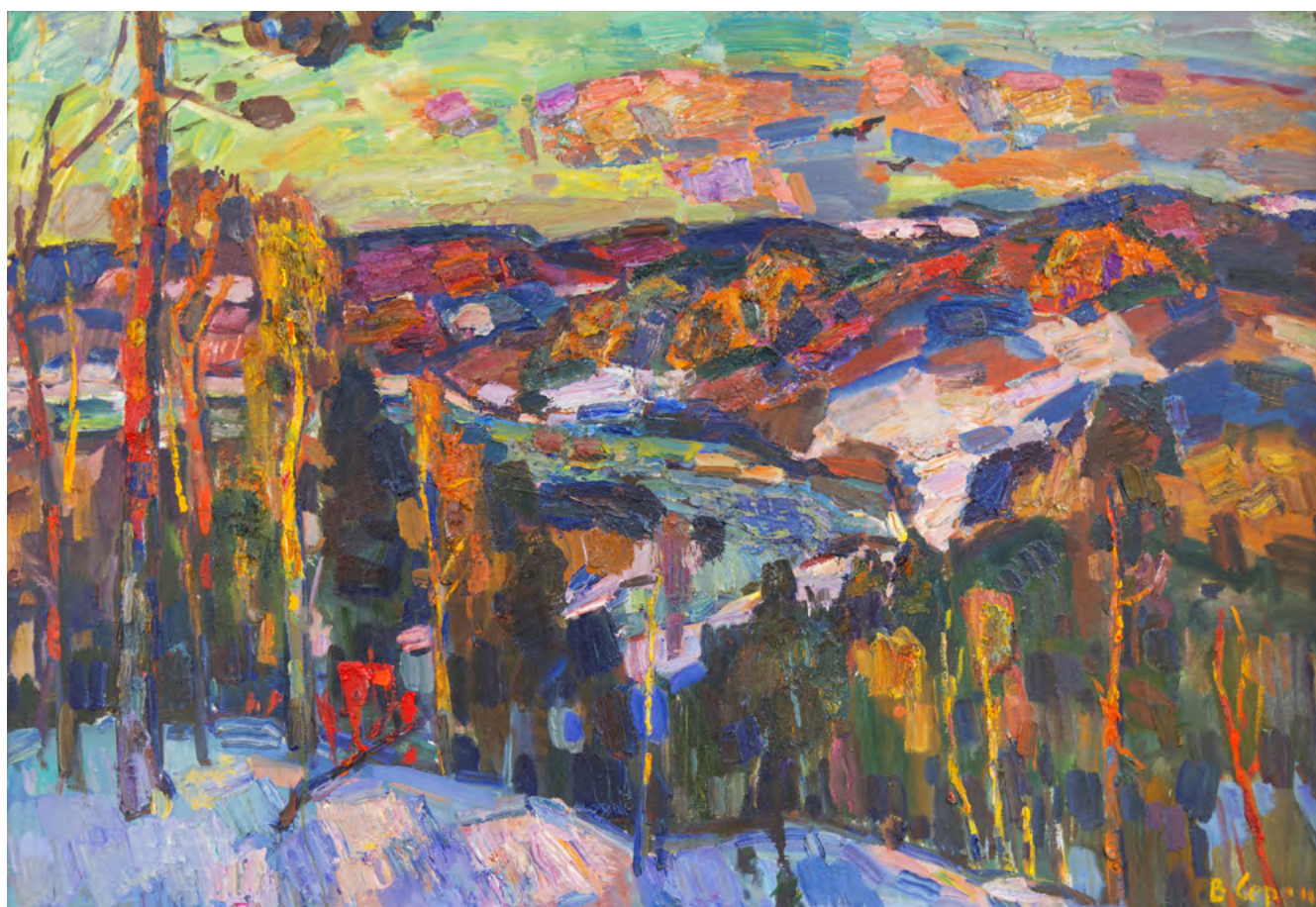
На основе обзора выставок и каталогов в качестве предварительных выводов отметим следующее. В 1960-е годы Союзом художников СССР и Союзом художников РСФСР при поддержке союзного правительства было принято судьбоносное для развития изобразительного искусства страны решение о проведении зональных художественных выставок, среди которых выставки сибирского региона получили наименование «Сибирь социалистическая»⁴. Государственное решение о поддержке на десятилетия вперед изобразительного

³ Это был своеобразный реванш кузбасских художников, получивших юридическую самостоятельность в 1989 году, отделившись от Союза художников Кемеровской области.

⁴ На 01.01.2023 численность ВТОО СХР составляет 14 000 художников; численность художников в 11 региональных отделениях СХ в Сибири — 1025 человек. В первой выставке «Сибирь социалистическая» (Новосибирск, 1964) участвовало 212 авторов. В нынешней «Сибири — XIII» представлены работы 713 художников и искусствоведов.



15. **А.Н. Гнилицкий
(Горняк).**
Над городом осень.
2021.
Холст, масло.
95 x 105.
Фото из каталога
выставки «Сибирь – XIII»



16. **В.А. Сергин
(Красноярск).**
Вечер.
Близь Урмана.
2022.
Холст, масло.
106 x 152.
Фото из каталога
выставки «Сибирь – XIII»

17. **А.О. Погребной**
(Усть-Илимск).
Автограф.
(Портрет
художника Л. Гимова).
2022.
Холст, масло.
100 x 120.
Фото из каталога
выставки «Сибирь – XIII»



18. **Н.И. Рыбаков**
(Красноярск).
Восточный натюрморт.
2023.
Холст, масло.
110 x 140.
Фото из каталога
выставки «Сибирь – XIII»





19. **В.В. Иванкин**
(Новосибирск).
Эскиз двух фигур
с экспрессивным
взаимодействием
цветовых полей.

2022.

Холст,

синтетическая

темпера,

рельефная паста.

180 x 150.

Фото из каталога выстав-
ки «Сибирь – XIII»

20. **Е.Д. Дорохов (Омск).**

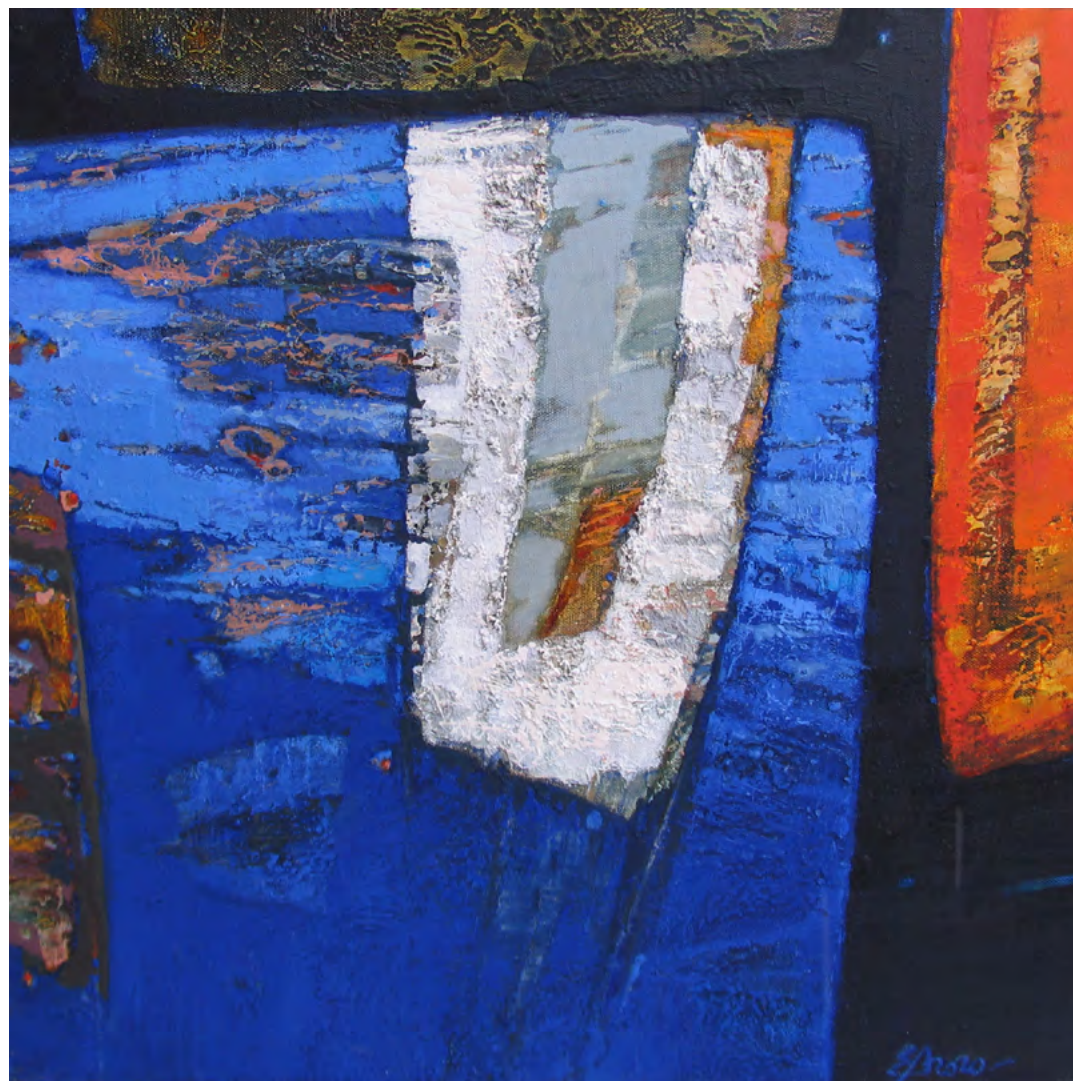
Прорыв.

2021.

Холст, масло.

100 x 100.

Фото из каталога
выставки «Сибирь – XIII»



21. **Г.С. Баймуханов**

(Омск).

Гороховец.

2020.

Холст, масло.

110 x 110.

Фото из каталога
выставки «Сибирь – XIII»





22. **С.В. Форостовский**
(Красноярск).

Прогулка по острову.

Серия из трех работ.

2021–2022.

Холст, масло.

100 x 140.

Фото из каталога

выставки «Сибирь – XIII»

23. **С.Н. Эляян**

(Иркутск).

Ловцы.

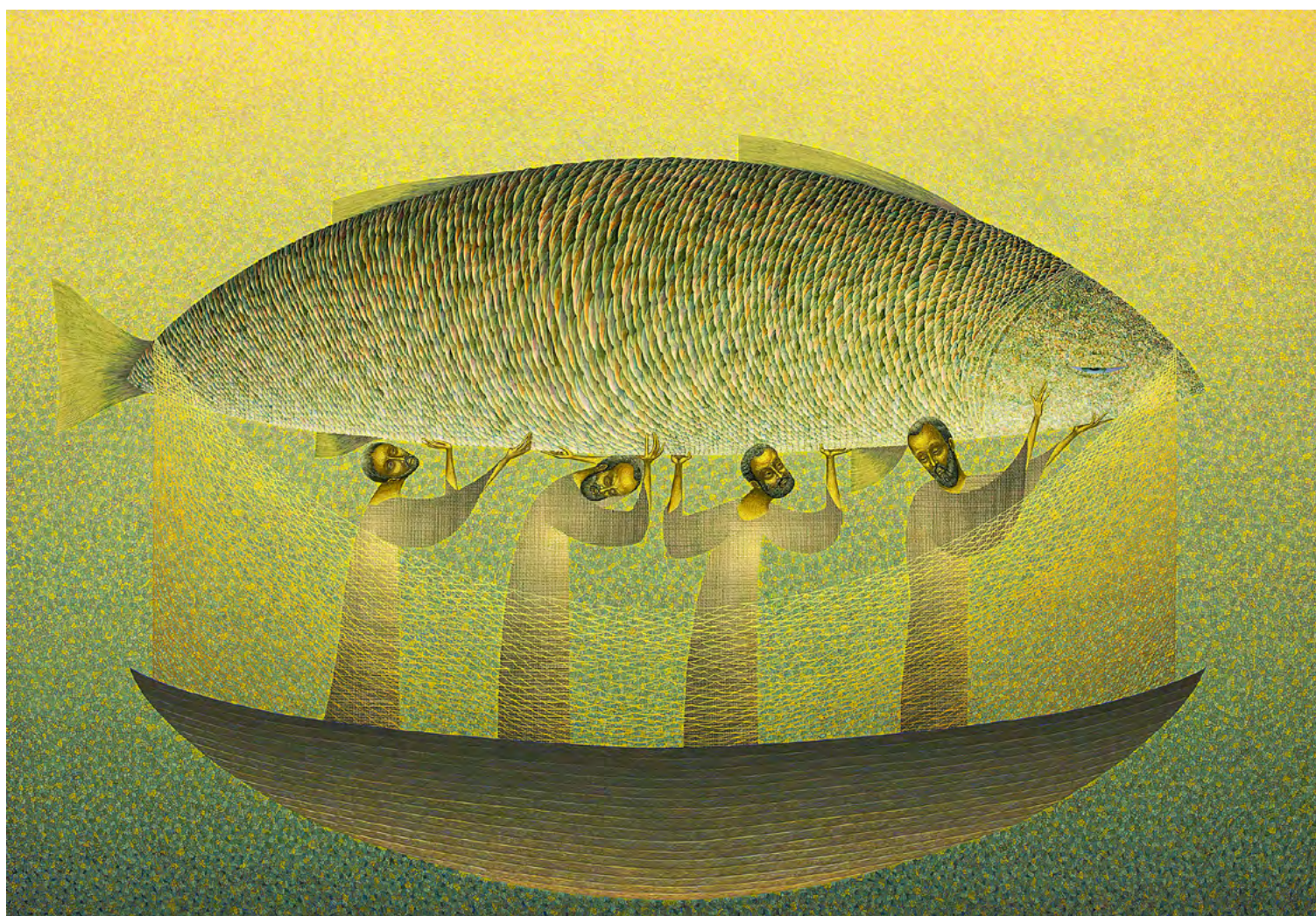
2022.

Холст, оргалит, масло.

120 x 170.

Фото из каталога

выставки «Сибирь – XIII»



24. **С.В. Дыков**
(Горно-Алтайск).
Сон у озера.
 2022.
 Холст, акрил.
 75 x 100.
 Фото из каталога
 выставки «Сибирь – XIII»



искусства оказало существенное влияние на содержательную составляющую работ и сыграло исключительную роль в сохранении профессионализма художников, произведения которых сегодня составляют существенную часть музейных собраний⁵. Зональные выставкомы формировались в высшей степени ответственно, в них входили, как правило, представители секретариата Союза художников и ведущие художники Сибири, которые посещали все регионы-участники выставки, отсматривали работы, по необходимости делали даже официальные заключения по договорным работам. И это один из важнейших результатов существования зональных выставок.

Отметим еще одно достижение советского искусства периода зональных выставок — его, по справедливости, стоит именовать историческим. Речь идет не просто о развитии, но о расцвете монументального искусства 1960–1980-х годов. Все большие и даже малые города Сибири обрели художественный облик (площади, улицы,

парки, экстерьеры, интерьеры общественных зданий), который и сегодня определяет городскую эстетическую среду. Но, к сожалению, мы должны признать весьма печальный факт: в нынешние «буржуазные» времена советская «монументалка» исчезает с культурной карты страны (в общественных интерьерах — часто, и даже с фасадов зданий — реже). Причина проста: эти произведения находятся в интерьерах или на фасадах помещений и зданий, которые, оказавшись в частной собственности, зависят от культурных запросов нового владельца, решающего, быть или не быть памятнику культуры.

Вернемся в 1985 год, когда стартовала так называемая перестройка, в том году прошла и последняя «Сибирь социалистическая — VI». Вспомним, как в 1991 году распался Советский Союз, а вместе с ним закончилась эпоха зональных выставок. Седьмая и Восьмая «Сибирь» прошли в Красноярске — городе В.И. Сурикова, к тому времени укрепившем свой авторитет

⁵ Кстати, коллекции советского искусства разных периодов в собрании сибирских музеев — одна из актуальных диссертационных тем, которая ждет своих исследователей.



25. С.В. Астафуров,
Ю.В. Астафурова
(Томск).
Фрагменты росписи
Троицкого
Кафедрального собора
в г. Сургуте.
2022.
Фото из каталога
выставки «Сибирь – XIII»

26 | 27
 28

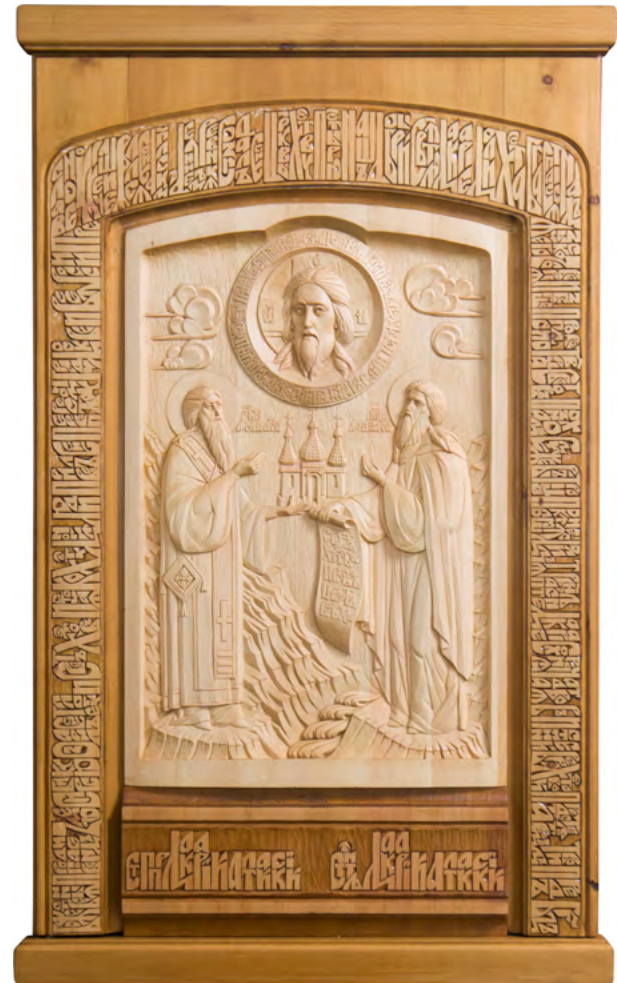
26. **П.В. Орехов**
(Усть-Илимск).
Образ Богородицы
«Всецарица».

2020.
 Дерево, золочение,
 темпера, фьюзинг.
 120 x 60.
 Фото из каталога
 выставки «Сибирь – XIII»



27. **Е.П. Минин,**
П.Г. Минин, М.П. Минин,
Л.М. Минина (Омск).
Святые Покровители
Алтайского края
и Республики Алтай.
Святой Преподобный
Макарий Алтайский.
Святитель Макарий
Алтайский.

2018.
 Липа, кедр,
 тонировка, лак.
 124 x 77.
 Фото из каталога
 выставки «Сибирь – XIII»



28. **П.Г. Минин,**
М.П. Минин,
Ю.А. Крейдун,
Л.М. Минина,
Е.П. Минин (Омск).
Призвание Иоанна
и Иакова Заведеевых.

2022.
 Липа, кедр,
 тонировка, лак.
 57 x 57.
 Фото из каталога
 выставки «Сибирь – XIII»



открытием Регионального отделения Академии художеств и Художественного института, что, конечно же, способствовало сохранению региональных экспозиций.

С «Сибири — X» (2008) выставки пошли по второму кругу, начавшись, как и первая (в 1964 г.), в Новосибирске. Назовем основные характеристики региональных выставок постсоветского периода. Выставки по-прежнему носят представительский характер, то есть в экспозицию попадают лучшие, по мнению выставкомов, работы художников. К участию, как и в советские годы, допускаются работы не членом Союза художников (при условии стать членом Союза). К традиционным видам искусства — живописи, графике, скульптуре, монументально-декоративному, декоративно-прикладному — с разной степенью активности стали присоединяться произведения иконописи, дизайна, театральной декорации. «Искусствоведение» стало полноправным разделом выставок и каталогов, как и «Сибирские искусствоведческие чтения», проходящие в первые два дня работы выставок, с публикацией материалов. Анализируя «Сибирь», надо не забывать, что в постсоветский период региональные выставки утратили положение единственных, потому что наравне с ними стал организовываться ряд других региональных, групповых, тематических, молодежных и иного рода экспозиций. И наблюдалась любопытная тенденция: практически все выставки без исключения стали заметно снижать художественный уровень. Причин можно назвать несколько, прежде всего это общее снижение профессионализма художников и либеральные настроения организаторов, которые учитывали салонные запросы покупателей.

Еще одна деталь существования искусства в постсоветский период: классические виды и формы монументального искусства советской эпохи в постперестроечный период заметно уступили прежним в масштабе и в художественном уровне, с одним исключением, которое опять же связано с заказчиками. Когда заказчиком выступает государство или аффилированные с официальными структурами организации, зрители имеют возможность созерцать монументальные произведения, отвечающие критериям профессионального искусства. Примеров много: памятник Александру III в Иркутске (1908, арх. Р.Р. Бах; восстановлен в 2003, ск. А.С. Чаркин), памятник шахтерам (2003) Э. Неизвестного в Кемерове, памятник труженикам тыла в Омске (2010, ск. С. Норышев, арх. И. Вахитов) и др. В развитие темы вспомним следующее. В новейшей истории страны появилось немало примеров так называемой городской скульптуры. Весьма неровная по качеству, она выполняет «интерьерную» функцию городского пространства. Одним из первых

городов Сибири, который выступил здесь новатором, оказался Омск, благодаря мэру В.П. Рошупкину (1994–2001). В 90-е годы здесь появились городские скульптуры: сначала «Сантехник Степаных» (1998), а через год «Любочка» (ск. С. Норышев). Этот опыт был продолжен в 2000 году, когда одна за другой появились сварные скульптуры Александра Капралова «Дон Кихот» и «Несущий крест (Достоевский)». В том же 2000 году в людном центре Красноярска появилась скульптура «Андрей Поздеев» (арх. М. Меркулов, ск. Ю. Злотя), став одним из символов современного города. Из других примеров вспомним многофигурную композицию «Леонид Гайдай и его друзья» (2012, ск. А. Миронов, Л. Сериков, арх. С. Демков) перед зданием Иркутского цирка. Примеры можно продолжить, но список удачных будет недлинным.

Что касается монументально-декоративного искусства Сибири (в основном в интерьерах), то оно пережило метаморфозы, приведшие к парадоксальным результатам. Суть заключается в том, что крупные мастера монументально-декоративного искусства, оказавшись невостребованными, проявили свой талант в педагогике. Первым выступил крупнейший мастер современности В.Г. Смагин, по инициативе которого в Иркутском политехническом институте открылась кафедра монументального искусства (1994). Ее студенты выполнили первые образцы, сначала учебных, затем творческих работ в техниках фрески, энкаустики, мозаики, гобелена, дав толчок развитию средового искусства и дизайна в учреждениях (преимущественно учебных) города Иркутска. Следом за Иркутском аналогичные кафедры появились в Новосибирске, в Архитектурно-художественном институте (первый завкафедрой М. Омбыш-Кузнецов) и на худграфе в Омском пединституте (первый завкафедрой Е. Дорохов). На примере этих сибирских городов можно говорить о том, как монументально-декоративное искусство Сибири в новейшей истории «аккумулировалось» в основном в университетах и библиотеках, то есть в учреждениях с уже имеющейся культурной инфраструктурой. Иные пространства, где привычно для советской эпохи была востребована «монументалка» — вокзалы, рестораны, столовые, здания с фасадами для монументальных фресок, мозаик, рельефов, — стали обходиться материалом массового производства — сайдингом, создающим дизайнерски строгие поверхности, но за которыми кроется обезличенность культуры в целом. Правда, случались и исключения. Самодельные граффити на заборах, гаражах довольно быстро пополнились муралами, заполнившими фасады, торцы высотных зданий, не решая, к сожалению, и в этом случае проблем эстетической среды городов.

Выводы

Учитывая выставочный опыт 2000-х годов, можно смело утверждать, что художественным выставкам «Сибирь» быть и дальше. Прошедшие экспозиции показали, что искусство региона живо и развивается.

То, чего следует с повышенным интересом ожидать в них, — это увеличение тематических композиций, в которых происходят «метафизические» встречи прошлого и настоящего, где очень заметен «азиатский» вектор, так как интерес к культурам и мифологиям Востока сохраняется. Сегодня проснулся интерес к злободневным проблемам, сопровождающим человека, и в живописи, а чаще в графике, появились работы, которые хочется назвать произведениями «неокритического реализма».

Формальных работ на «Сибири — XIII» также достаточно, но, в отличие от выставки «Форма» (Новокузнецк, 2019), в нынешних, можно сказать, больше смысла. Портретный жанр в современном искусстве остается уязвимым, и проблема не в художниках, а в самой нравственной и социальной ситуации. Человек — строитель, созидатель, философ — отошел на второй план, а нувориши редко интересны художнику, потому что этот «герой» не несет позитивных смыслов и эстетически мало привлекателен.

Жанр пейзажа — постоянный в Сибири. Изобилие пейзажных мотивов подтверждает ранее сказанное: типология жанра сибирского пейзажа определяется местом его происхождения, отсюда его эстетическое и смысловое многообразие.

Что касается искусствоведения, то от выставки к выставке специалисты демонстрируют свою осведомленность в истории искусства заметнее, чем в вопросах теории и, к сожалению, в вопросах прикладного искусствоведения, то есть художественной критики. Однако ряд сибирских изданий заставляет оптимистично смотреть на развитие научной и критической мысли — тому примеры из издательской практики Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачёва, Омского областного музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля, Государственного художественного музея Алтайского края, Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова, Новосибирского государственного художественного музея. На улучшение издательской и просветительской деятельности должны повлиять и периодические журналы по изобразительному искусству Российской академии художеств — «Искусство Евразии» и «Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока».

Список источников

1. Выставки советского изобразительного искусства 1917–1958 гг. в СССР и за границей : справочник : [в 5 томах]. М.: Советский художник, 1965–1981.
2. Муратов П.Д. Эпоха зональных выставок // Третьи Омские искусствоведческие чтения: «Н.М. Брюханов и его время» (26–28 февраля 1999 года) : сборник материалов / отв. ред. В.Ф. Чирков. Омск: [б. и.], 1999. С. 51–53.
3. Муратов П.Д. От Первой зональной выставки до Второй // Идеи и идеалы. 2013. № 2 (16). Ч. 1. С. 154–167.
4. Малолетков В.А. Три школы в декоративной керамике России 70–90-х годов XX века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вып. 3 : сборник научных трудов. М.: МГХПА. С. 9–16.
5. Региональная юбилейная художественная выставка «Сибирь – X» : каталог / авт.-сост. В.В. Иванкин; вст. ст. П.Д. Муратова. Новосибирск: [б. и.], 2008. 288 с.: ил.
6. Шестые сибирские искусствоведческие чтения. «Современное искусство Сибири в контексте региональных художественных выставок второй половины XX – начала XXI века» : материалы республиканской научной конференции / науч. ред. П.Д. Муратов. Новосибирск: ОАО Новосибирское книжное издательство, 2008. 176 с.
7. Межрегиональная художественная выставка «Сибирь – XII» : альбом-каталог / сост. О.М. Галыгина, ред. А.В. Суслов. Новокузнецк: Поликор, 2018. 398 с.: ил.

References

1. *Exhibitions of Soviet fine arts 1917–1958 in the USSR and abroad (1965–1981)* [Reference book in 5 volumes]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
2. Muratov, P.D. (1999) 'The era of zonal exhibitions', in Chirkov, V.F. (ed.) *Third Omsk Art History Readings: "N.M. Bryukhanov and his time"* [Conference proceedings]. Omsk: s.n., pp. 51–53. (In Russ.)
3. Muratov, P.D. (2013) 'From the First Zonal Exhibition to the Second', *Idei i idealy = Ideas and Ideals*, (2), part 1, pp. 154–167. (In Russ.)
4. Maloletkov, V.A. (2004). 'Three schools in decorative ceramics in Russia in the 70–90s of the 20th century', in *Decorative arts and subject-spatial environment*, issue 3 [Collection of scientific papers]. Moscow: Moscow State Stroganov Academy. (In Russ.)
5. Ivankin, V.V. (comp.) (2008) *Regional jubilee art exhibition "Siberia – X"* [Catalogue]. Novosibirsk: s.n. (In Russ.)
6. Muratov, P.D. (ed.) (2008) *Sixth Siberian Art History Readings: Contemporary art of Siberia in the context of regional art exhibitions of the second half of the 20th – early 21st centuries* [Conference proceedings]. Novosibirsk: Novosibirskoye knizhnoye izdatel'stvo. (In Russ.)
7. Galygina, O.M. (comp.), Suslov, A.V. (ed.) (2018) *Interregional Art Exhibition "Siberia XII"* [Album-catalogue]. Novokuznetsk: Policor. (In Russ.)

Информация об авторе

Чирков Владимир Фёдорович, член-корреспондент РАХ, кандидат философских наук, 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 Союза художников России, chirkovart@mail.ru.

Information about the author

Vladimir Fedorovich Chirkov, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Cand. Sc. (Philosophy), Associate 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. The member of the Union of Artists of Russia, chirkovart@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 07.05.2023; одобрена после рецензирования 25.05.2023; принята к публикации 29.05.2023.

The article was received by the editorial board on 7 May 2023; approved after reviewing on 25 May 2023; accepted for publication on 29 May 2023.



Научная статья

УДК 745.04

DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.02.015

Традиции и новации русской деревянной резьбы в современном православном искусстве (на примере интерьера храма-звонницы в честь иконы «Прибавление ума» в г. Барнауле)



Школина Евгения Викторовна

Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация
shkolinaev@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена изучению современной русской православной резьбы на примере храмового убранства городской церкви Барнаула: деревянного резного иконостаса внутри и скульптурного образа Богоматери «Прибавление ума» в портале снаружи. В исследовании рассматривается весь процесс создания интерьера: от составления иконографической программы, поисков сюжетов, орнаментального декора до технического воплощения художественного образа по законам православного канона. В настоящее время возрождается интерес именно к резным иконам, имеющим древнюю историю на Руси. Подобные решения в храмовом искусстве пока встречаются нечасто, так как резьба по дереву требует от специалистов высокого профессионального мастерства и неперемennого знания иконографического канона. Подробный искусствоведческий анализ резных икон и скульптур в рассматриваемой церкви с использованием иконологического, историко-сравнительного и стилистического методов изучения православного искусства позволяет высоко оценить оформление храма, которое гармонично сочетается с внешним обликом строения и дает отсылку к русской традиции храмовой православной резьбы. Также на его основе стало возможным оценить воплощение задуманной иконографической программы декора и понять ее концепцию.

Ключевые слова: русское православное искусство, деревянная резьба, украшение храма, резной иконостас, резная скульптура, Барнаул

Для цитирования: Школина Е.В. Традиции и новации русской деревянной резьбы в современном православном искусстве (на примере интерьера храма-звонницы в честь иконы «Прибавление ума» в г. Барнауле) // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2023. № 2 (29). С. 140–157. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.015>.
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1005>

Original article

Traditions and innovations of Russian wooden carving in modern Orthodox art (a case study of the interior of the belfry church in honor of the Addition of Mind icon in Barnaul)

Evgeniya V. Shkolina ^a^a *State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation*^a *shkolinaev@mail.ru*

Abstract. The article is devoted to the study of modern Russian Orthodox carving in case of the creation of the temple decoration of the city church of Barnaul, which includes the manufacture of a wooden carved iconostasis inside and a sculptural image of the Mother of God “Addition of Mind” in the portal outside. The study examines the entire process of creating an interior: from drawing up an iconographic program, searching for plots, ornamental decor to the technical embodiment of an artistic image according to the laws of the Orthodox canon. Currently, there is a resurgent interest in carved icons that have an ancient history in Russia. Such solutions in the temple art are not often found yet, since wood carving requires high professional skill and an indispensable knowledge of the iconographic canon from specialists. A detailed art criticism analysis of the iconography works in the church under consideration, using iconological, historical-comparative and stylistic methods of studying Orthodox art, allows us to highly appreciate the design of the temple, which harmoniously combines with the appearance of the structure and gives a reference to the Russian tradition of Orthodox temple carving. Also, based on it, it became possible to evaluate the implementation of the conceived iconographic decoration program and understand its concept.

Keywords: Russian Orthodox art, wooden carving, temple decoration, carved iconostasis, carved sculpture, Barnaul

For citation: Shkolina, E.V. (2023) ‘Traditions and innovations of Russian wooden carving in modern Orthodox art (a case study of the interior of the belfry church in honor of the Addition of Mind icon in Barnaul)’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 140–157. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.015. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1005> (In Russ.)

Введение

Резьба по дереву является целым направлением в православном искусстве, имеющим в России древнюю историю. Принятые византийские традиции деревянного храмоостроительства на русской земле в скором времени приобрели черты яркой индивидуальности и самобытности. Благодаря доступности материала деревянные храмы строились повсеместно. Их архитектурные формы и технические решения

отличались такой законченностью и совершенством, что стали оказывать значительное влияние на каменное зодчество [1, с. 10]. Внутреннее убранство в этих религиозных сооружениях также изготавливалось из дерева. Сюжетная и декоративная резьба в них традиционно обладала сложностью и высоким качеством проработки рельефов. Однако в истории страны были периоды, когда объемная резьба находилась под запретом [2, с. 16].

В настоящее время наблюдается возрождение церковного искусства резьбы по дереву, что свидетельствует о возвращении к истокам русской православной веры. В вопросах внутреннего и внешнего оформления подобных культовых сооружений современные священнослужители сотрудничают с частными специалистами и отдельными мастерскими. В Алтайском крае совсем недавно стали появляться деревянные храмы, а церковные интерьеры — украшаться резными иконами, скульптурами.

В настоящей статье приведены результаты анализа внутреннего убранства деревянной церкви в честь иконы «Прибавление ума» с целью выявления традиционных и новаторских приемов в контексте современного развития православной резьбы. Здесь были применены иконологический, историко-сравнительный, стилистический методы искусствоведения. Эта работа проведена в контексте исследования (в соавторстве с настоятелем и заказчиком протоиереем Георгием Крейдуним) монументальной росписи барнаульского храма Иоанна Богослова, входящего в единый архитектурный ансамбль с рассматриваемой церковью [3].

Храмовому зодчеству Алтая посвящены труды Т.М. Степанской, Р.Ю. Волоснова, Н.В. Гречневой, Л.И. Ермаковой [4; 5; 6; 7] и др., где прослеживается история возведения часовен и церквей в Барнауле и крае начиная с XVIII века и до настоящего времени. Однако искусствоведческий анализ интерьеров церквей, их иконографических программ и стилистических решений представлен в исследованиях недостаточно.

Архитектура барнаульского храма-звонницы в честь иконы Богоматери «Прибавление ума»

Примером современного развития деревянного храмоостроения в Барнауле служит домовый храм-звонница в честь иконы «Прибавление ума», входящий в архитектурный ансамбль Иоанно-Богословского храмового комплекса. Духовным идеологом его возведения стал протоиерей Георгий Крейдун, настоятель одноименного храма города Барнаула. Его стараниями в крае было построено и реконструировано множество церквей. К их возведению священник привлекает целое творческое профессиональное сообщество: архитекторов, искусствоведов, художников, которые не только понимают процесс строительства и росписи храмов, владеют знаниями и мастерством, но и могут экспериментировать, импровизировать в поиске форм и композиций, воплощая главную идею замысла — сохранить исторический образ и соответствовать иконографическому канону [3, с. 11].

Храм-звонница в честь иконы «Прибавление ума» — деревянный, возведенный в древнерусском

стиле, с пристроенной галереей (рис. 1). Он имеет килевидные бочки, украшающие фасады и шатры. В верхнем ярусе расположена колокольня, увенчанная шатром с куполом и крестом. Храмовое крыльцо выполнено в виде основания колокола, ступени которого вытянуты подобно изображению звуковых волн [8].

Скульптурный резной образ

Снаружи в портале размещена резная статуя Божией Матери «Прибавление ума» (рис. 2), являющаяся репликой итальянского образа, находящегося в «домике» Богородицы в Лорето. Автором барнаульского произведения является Михаил Павлович Минин — скульптор, художник-монументалист. Он приступил к работе над изображением Богородицы в 2016 году, будучи на тот момент выпускником Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Взяв за основу итальянский рельефный образ, который представляет собой вырезанное из кедрового дерева скульптурное изображение стоящей Богоматери с младенцем Христом на руках, М.П. Минин в большей степени опирался на живописные русские иконы. В русской традиции Лоретский образ стал известен с конца XVI века и послужил основой для создания нескольких иконографических типов [9, с. 56]. Автор пытался стилизовать первообраз, упрощая и упрощая изображение ликов святых, как принято православным иконографическим канонам. Скульптура представляет собой изображение Богоматери с младенцем с царскими венцами на головах, в колоколообразном одеянии-далматике, богато орнаментированном христианскими символами. Декор был разработан мастером также на основе оформления одеяний святых в русских живописных памятниках православного искусства. Узор состоит из чередующихся горизонтальных лент разной ширины, на которых идет непрерывный орнамент с использованием растительных, геометрических мотивов и сакральной символики. Каждый блок отделен линией золотых прямоугольников, визуально разграничивая определенные регистры. Цветовое сочетание темного дерева с золочеными элементами придает контрастность и фактурность общей орнаментальной композиции, позволяет зрительно выделить определенные части далматике и показывает богатство и торжественность царских одеяний святых.

Десница Спасителя в скульптуре представлена в жесте благословения и пространственно выступает вперед. В шуйце Христос держит рельефную державу с одним крестом в навершии и вторым, расположенным по ее кругу. За спинами святых, параллельно их фигурам, опоясывая головы

1. **Домовой**
храм-звонница
в честь иконы
«Прибавление ума».

Барнаул.

2017–2018.

Фото протоиерея

г. Крейдуна





2. М.П. Минин.
Резная статуя
Божией Матери
«Прибавление ума».
2017.
Дерево,
резьба, золочение,
тонирование, лак.
Фото П.Г. Минина

и заходя друг на друга, изображены нимбы с широкой золотой обводкой. У Христа показан крестчатый ореол с помещенными внутрь буквами Его небесного имени (виднеется только «Н») и расширяющимися перекрестиями в стороны. Взгляды

святых устремлены вверх. Нижний край одеяния Богородицы и Христа опирается на фигуру серафима с раскинутыми в сторону и вниз крыльями, который уравнивает композицию и служит символическим завершением образа, выступая

3. Резной иконостас.

Домовой храм-звонница

в честь иконы

«Прибавление ума».

Барнаул.

Фото протоиерея

г. Крейдун



охранителем и границей Небесного пространства, где пребывают святые. Скульптура вырезана из ствола кедра и конструктивно состоит из трех составляющих. Средняя часть произведения (фигуры от пояса до низа далматики) имеет форму в виде усеченного конуса, на который водружен верхний блок. Нижний компонент каркаса — это изображение серафима. Предполагалось, что скульптура будет находиться во внешней среде, поэтому ее поместили в вырезанную из дерева нишу, которую закрыли от погодных воздействий стеклом.

В целом скульптура как храмовый архитектурный элемент, находясь над дверями в храм, представляет собой люнету портала, в которой в арочном оконце помещен резной образ, а по его внешнему контуру идет церковнославянский текст, сопутствующий изображению и одновременно несущий декоративную нагрузку. Шрифтовая композиция по нижнему фризу имеет по углам написание букв сокращенного имянаречения Богоматери: «MP ΘY», а в центре — название иконографии [10, с. 33]. Арочная надпись молитвы идет по периметру, прерываясь вверху и по сторонам одинаковыми сферами с вписанными четырех-

конечными крестами и четырьмя кругами между перекрестиями. В них ясно считывается символ Божественной Троицы и одновременно главный знак христианства, распространяемый в четыре стороны света. Тексты выполнены на фоне цвета натурального дерева и покрыты сусальным золотом. Колористически они поддерживаются золотыми орнаментальными элементами на одеждах в скульптуре и выступают с ними единой законченной композицией.

Внутреннее убранство. Иконостас

Внутреннее украшение храма напоминает декоративное убранство древнего терема. Смысловым ядром интерьерного оформления служит резной иконостас (рис. 3). Уникальная алтарная преграда состоит из 30 икон. Еще одна резная крупноформатная икона находится в алтаре. Оформление храма было выполнено омскими мастерами под руководством члена Союза художников России П.Г. Минина.

Изготовление резных иконостасов берет свое начало с появления первых храмов на Руси [11, с. 5]. Это процесс сложный и трудоемкий, который требует особого мастерства для передачи



**4. Резные иконы
для домового
храма-звонницы
в честь иконы
«Прибавление ума».**

Барнаул.

Фото П.Г. Минина

всех нюансов святых образов и декоративных элементов. Первоначальным этапом является разработка проекта, который предусматривает учет архитектурной конструкции самого храма и создание иконной программы оформления иконостаса. Отец Георгий стал разработчиком иконографической программы устройства алтарной перегородки и пригласил для ее воплощения Павла Георгиевича Минина — профессионального мастера, создающего иконы в технике резьбы по дереву.

Работа над резными иконами велась с июля 2016 года. Сначала художником были подготовлены многочисленные графические эскизы, которые длительно, около полугода, выверялись. Поскольку на оформление интерьера отводилось мало времени, мастер привлек к изготовлению иконостаса целую творческую группу, в которую вошли Егор, Лариса и Михаил Минины, Сергей Диянов, Сергей Толмачёв. Практически в этом же составе художники работали над иконостасами для Анадыря (Троицкий кафедральный собор, 2003–2005), Калачинска (Воскресенский кафедральный собор, 2006–2012), Окунева (Церковь

Святого Духа, 2013). Этот опыт послужил своего рода подготовкой к выполнению работ в барнаульском храме. Наряду с профессиональными мастерами трудились также студенты кафедры декоративно-прикладного искусства Института искусств Омского государственного педагогического университета (далее — ОмГПУ), где Павел Минин занимает должность доцента.

Форма и технологическое исполнение иконостаса в интерьере были в первую очередь обусловлены архитектурным обликом и масштабом самого церковного строения. Данный иконостас представляет собой трехъярусную преграду в виде раскрытой ширмы с выступающими частями. Он выполнен в виде поднимающегося ступенчатого сооружения, с арочными килевидными навершиями каждого ряда. В эту конструкцию входит четыре чина, в которые помещены резные иконы разных размеров и форм, вырезанные из светлого дерева. Для изготовления алтарной преграды была выбрана липа. Доски подготавливал и подбирал по тону художник С. Диянов. Работа резчика П.Г. Минина началась после перенесения рисунков на доску.

Сначала он использовал ручной фрезерный станок, которым на определенную глубину выбирается фон основных абрисов. Далее резцами вручную создавал иконные образы, начиная с контура фигур и разделки фона. Затем приступал к формированию лещадок, самых глубоких по рельефу, которые являются камертоном для выстраивания перспективы и объема композиции. В дальнейшем мастер прорабатывал все детали и передавал иконы на шлифовку. Каждая из них была обрамлена тонированной рамкой текста молитв коричневого цвета, сделанных из кедра. Шрифтовое обрамление образов создавало колористический контраст и зрительно выделяло геометрическую форму сюжета, а также раскрывало духовное содержание. Тексты резали студенты ОмГПУ Екатерина Михайлова, Наталья Руппс, Мария Лифляндская.

Кроме того, каждый ряд перегородки и его вертикальные составляющие отделены друг от друга изысканным цветным декором, который служит прямой ассоциацией с росписью интерьеров русских теремов и усиливает национальный аспект восприятия этой церкви в целом. Голубой цвет выступает доминантой в решении орнаментального декора, он заполняет весь фон, по которому расположены контрастные элементы красного, белого, синего и золотого цветов. Вся декоративная композиция имеет объем и выполнена резьбой. На ее отделку ушло больше года. Орнаментальную резьбу осуществлял Сергей Толмачёв. Разработка цветового решения и оформление орнаментального декора выполняла супруга П.Г. Минина, Лариса Михайловна — художник графического и прикладного искусства. Она вместе с Егором Мининым и Екатериной Михайловой левкасили конструктив, золотили его серебром и золотом по мордану. Также к этой работе были привлечены студенты кафедры декоративно-прикладного искусства: Игорь Лобода, Ксения Петухова, Яна Дорошенко. Окончательное оформление декора и раскрашивание его темперой сделали Михаил Минин и Яна Дорошенко.

Узор заполняет перегородки рядов по вертикали и горизонтали, представляя собой орнаментальную канву для резных образов и связывая их в единую стройную живописную систему. Линии и элементы узора имеют плавные завершения. Множество повторяющихся кругов и замкнутых симметричных геометрических блоков задают стабильность и умиротворенность. Однако использование асимметрии в построении отдельных сюжетов, многократное повторение витых линий и изображение растительных мотивов моделируют спокойное движение, которое соответствует иконописным традициям и православной сюжетной живописи. Фигуративной основой в иконоста-сном декоре является крест, который выступает

главным элементом в каждом раппорте, задает ритм, служит фокусной точкой для восприятия или пластически организует всю плоскость повторяющихся знаков, которые связаны в единое целое в выбранном пространстве.

Вертикальные блоки иконостаса расписаны ленточным орнаментом, идущим по прямой полосе. Главным мотивом в нем является красный крест на желтом фоне с лилеобразными завершениями перекрестий и синими точками над ними. Он заключен в ромб белого цвета, по сторонам которого расположены стилизованные цветки лилий с широкой синей и внешней тонкой розовой окантовкой, желтым центром и розовым кружком по низу. Более крупные по форме блоки заполняют обналичку дьяконских дверей и имеют антинормичное цветовое решение. В их основе заложены синие кресты с красными кружками над перекрестиями и такого же цвета обводкой цветков лилий. Узкие ленты линейного декора разделяются по высоте композиционно-замкнутыми формами в виде прямоугольников, в которых в центре композиции на голубом фоне дана стилизованная четырехконечная звезда белого цвета, помещенная в синий круг, с лучами в виде лепестков и белыми кружками между ними. От нее с двух сторон по вертикали размещен зеркальный узор, представляющий розовые кружки снизу и сверху, за которыми изображены синие сферы с розовой и красной обводкой с упрощенным рисунком, идентичным центральной розетке. По краям орнамент фланкируется витой линией желтого цвета, расположенной на розовом фоне. Такой же узор имеют завершения вертикальных полос на южных и северных вратах, только они сделаны крупнее.

Горизонтальный декор условно можно разделить на три составляющие. Нижний бордюр у основания иконостаса идет широкой лентой со стилизованным изображением белых убрисов, которые зачастую помещают в нижних регистрах монументальной росписи православных храмов. Они являют собой центрический орнамент с изображением голубых четырехконечных крестов, вписанных в голубые сферы с желтой и красной обводкой, внутри которых в центре изображены розовые круги с четырьмя цветками желтых лилий, а между перекрестий расположены по три синие сферы с белой четырехконечной звездой. За пределами голубых сфер по углам даны синие пересекающиеся стебли с листьями, имеющие вверху в центре белые кружки.

Средняя полоса декора расположена под деисусным чином и охватывает арочные навершия над дьяконовскими дверями. Этот регистр включает в себя четыре одинаковых блока прямоугольной формы, разделенных в центре арочным элементом, который высится над царскими

вратами. Прямоугольные элементы имеют симметричное построение орнамента с вписанными в сферы красными крестами по углам и таким же рисунком, более крупным, находящимся в центре композиции. Сверху и снизу идут цветки лилий по голубому фону, которые обрамлены по краям непрерывной витой линией желтого цвета, выполненной по синему. Посередине с двух сторон креста размещены зигзагообразные синие ветви с листьями, которые слева и справа завершаются изображениями белой звезды, вписанной в синюю сферу.

Срединная лента орнамента, возвышающаяся над царскими вратами, представляет собой три красных креста в желтых кругах. Фон блока выполнен в виде трех полос: бирюзового, розового и светло-голубого цветов. Внизу и вверху по черте границы данного элемента идет витиеватая желтая линия с красной точкой внутри. Между крестами на бирюзовом фоне помещены по три сферы со звездой и лилеобразные цветки на розовой полосе. На крупных узорчатых частях иконостаса, расположенных над дьяконовскими дверями, изображен орнамент, идентичный раппорту нижнего регистра, но по верхнему и нижнему краю имеющий желтые витиеватые линии, согласуясь с общим декором срединной части.

Выше и ниже заданных регистров идут небольшие горизонтальные полосы орнамента, включающие в себя выбранные художниками элементы: красный крест в центре, по обеим сторонам которого расположены цветки лилий, вверху идет желтая витая линия по синему фону, а внизу в углах изображены розовые сферы с вписанной четырехконечной звездой.

Арочная декоративная окантовка праотеческого чина вверху и деисусного вверху и по бокам также выделена стилистически. Боковые части имеют своеобразное сочетание сакральных знаков. Они демонстрируют узор из трех крестов на голубом фоне с тремя розовыми сферами со звездой между ними. Центральный крест имеет чуть больший размер. Снизу и сверху эти фрагменты ограничены желтой линией непрерывных завитков. По верхней архитектурной полукруглой линии идет широкая полоса насыщенного синего цвета, на которой сделаны семь белых стилизованных четырехконечных звезд с кружками между лучами.

Центральные завершения иконостасных рядов идентичны орнаментальному решению блока над царскими вратами. Они создают волнообразный ритм вместе с другими полукруглыми элементами.

Сам вход в алтарь орнаментирован подобно вертикальным составляющим иконостаса: крестами, вписанными в ромбы, идущими по прямой полосе, но декорирован ярче. Красные элементы

идут по золотому фону, что подчеркивает торжественность и значимость этих врат в храме, через которые открывается Царство Небесное. Эти узоры вырезаны на трех выступающих параллельных столпах: центральном высоком в виде посоха с императорской короной в навершии и двух по сторонам от него пониже, архитектурно также выделяясь в пространстве.

Сама конструкция иконостаса имеет в своей основе четыре чина. Нижний ярус преграды композиционно объединяет два традиционных ряда: местный и праздничный.

В центре местного чина расположены царские врата (рис. 5) с арочным навершием дверец. В самом вверху композиции дано изображение Неба насыщенным голубым цветом, которое высится над образом пастырского посоха, увенчанного короной. Ниже под Ним слева и справа от центральной балки помещены поясные образы Архангела Гавриила и Божией Матери в иконографии Благовещение. Обращенные друг к другу благословляющий архангел и Богородица (держит веретено в руках, смиренно склонив голову) даны разномасштабными в плоскости. Фигура ангела занимает всё пространство средника. Небесная Царица изображена в центре, и вокруг Нее открывается большая область. Тем не менее уравновешивает сюжеты помещенное в верхний отсек Богородичной иконы изображение белой голубки в полусфере синего цвета.

Ниже на вратах расположены крупные ростовые иконы святителей Василия Великого и Иоанна Златоуста в развороте друг к другу, помещенные на разных створках дверей. Создатели Божественной литургии изображены в крестчатых фелонях, омофорах поверх, держащими книги в руках. Орнамент их одеяний выполнен по-разному. У Василия Великого на фелони дан более мелкий мотив креста, вписанного в квадрат и идущего по вертикальным полосам. У Иоанна Златоуста на одеянии исполнен более крупный узор, представляющий собой сплошную сетку из раппорта: креста, окруженного со всех сторон стилизованными цветками лилий (по четыре вокруг центра). Святые даны на двойном поземе (голубого и синего цвета), который служит колористическим завершением данной композиции и уравновешивает ее.

Все образы на царских вратах выполнены на золотом фоне, что зрительно выделяет композицию входа к престолу и придает ему торжественность. Этому способствует и идущая по внешнему периметру дверец голубая линия с размещенным на ней церковнославянским текстом с золотыми буквами, а также контрастные красные буквы надписания святых и такого же цвета обводки их нимбов. Кроме того, подобно

5. Царские врата.

Домовой храм-звонница

в честь иконы

«Прибавление ума».

Барнаул.

Фото П.Г. Минина



молитвенным надписям, узкой лентой помещены именнаяречения святых в центре композиции царских врат, разделяя верхний и нижний сюжеты. За дверцами, вверху выступающих столбов-пилястр, замыкающих композицию входа, слева и справа симметрично в медальонах расположены изображения евангелистов: Матфея, Марка, Иоанна и Луки. В центре между ними помещены прямоугольные сюжеты, которые чуть крупнее по размеру. Слева дан оплечный образ Богоматери, предстоящей ко Христу, справа — прямоличное изображение Христа Вседержителя с крестчатым нимбом и буквами: «W O N», обозначающими Небесное имя Господа (Суций).

По обе стороны от врат расположены четыре иконы, представляющие местный ряд иконостаса. Слева находятся ростовые образы: «Благоразумный разбойник Рах» и «Богоматерь Афонская», справа «Господь Вседержитель» и «Покров Богоматери». Крупноформатные иконы отличает выразительность и великолепная техника исполнения. Для них характерна передача мягкости ликов, плавности линий, четкой детализации волос и складок одежд, точная разработка деталей пейзажа и архитектурных строений, символических атрибутов святых. В основе всех композиций лежат канонические иконографии, но переработанные художником или дополненные некоторыми деталями, представляя авторскую трактовку. Данные образы исполнены в едином стиле, выглядят монументально и одухотворенно. Святые выдвинуты на передний план, словно приближены к молящемуся. Они расположены на фоне символического изображения неба, решенного в виде кучевых облаков вверху с двух сторон от каждого. Внизу размещен символический пейзаж в виде лещадок и архитектурных строений, где на возвышении стоят святые. Две иконы, разделенные царскими вратами, представляющие Богоматерь Афонскую и Господа Вседержителя, демонстрируют связанный единым повествованием сюжет, даны с зеркальными жестами и свитками в руках. Спаситель показан в полуразвороте, за ним внизу угадываются изображения рассматриваемого храма-звонницы и барнаульского храма Иоанна Богослова, составляющих единый архитектурный церковный комплекс. Здесь считывается желание мастера раскрыть смысл данного иконостасного ряда. Косвенно в иконографии представлены определенные места: барнаульские храмы как символ конкретных святых уголков, на которые исходит Божья Благодать. Богоматерь изображена на фоне сплошных лещадок, стоящей на возвышающемся островке, наполненном храмовыми строениями. Узнаваемый образ Заступницы и Покровительницы Афона выступает в данной иконографии.

Северные и южные двери первого ряда украшены иконами «Благоразумный разбойник Рах» (рис. 6) и «Покров Богоматери». Распятый вместе с Христом и уверовавший в Спасителя, Рах представлен обнаженным, в набедренной повязке, с высоким крестом в руках. Он показан уже спасенным, стоящим на облаке. Позади него слева виднеются стены Иерусалима, а справа высятся три креста на горе Голгофа.

Икона Покрова Богоматери показывает образ святой с платом в руках, в свечении мандорлы, обрамленной изображениями серафимов с переплетающимися крыльями, идущими по линии границы и дополненной орнаментальной лентой из стилизованных звезд, разделенных между собой кружками. Святая заступница стоит на облачном орлеце, поддерживаемом двумя коленами преклоненными ангелами. Внизу выполнено декоративное завершение с мотивом развернутых в сторону крыльев.

Слева и справа в местном ряду находятся икона «София Премудрость Божия» и образ Богоматери «Прибавление ума», которые очень насыщены деталями, многофигурны, обладают выраженной динамикой и большой выразительностью.

Композиция Богоматери «Софии Премудрости Божией» представлена в изводе Новгородской, показывающей Богородицу и воплотившуюся от нее ипостасную Премудрость — Сына Божьего [12, с. 76]. Икона состоит из двух частей. Внизу расположена деисусная сцена. В центре на звездном фоне в мандорле помещено изображение на престоле Христа в образе царя, с устремленными вверх крыльями, в короне на голове, с копьем-скипетром в руке и благословляющей десницей. Слева дано ростовое изображение Богоматери, склоненной к Спасителю, с медальоном на груди, в который помещен образ Христа Эммануила. Справа стоит Иоанн Предтеча во власянице и со свитком. Выше в сияющей славе изображен Господь с распростертыми руками. Над Ним показаны парящие ангелы, расположенные в развороте к престолу, на котором лежит раскрытая книга, накрытая платом и голгофским крестом.

Икона «Прибавление ума» представляет Богородицу и младенца Иисуса, которые облачены в далматик с орнаментальным декором, с царскими венцами на головах и изображены на фоне звездного неба. В левой руке Христа помещена держава. Слева и справа от святых и у их подножия изображены парящие серафимы. От низа вверх устремляются горящие свечи, фланкируя образ святых по бокам. Богородица и Христос помещены в условный интерьер в виде арочной ниши с колоннами по бокам и горящими факелами в верхней части с двух сторон. Венчают

6. П.Г. Минин.

Резная икона

«Благоразумный
разбойник Рах».

2017.

Дерево, резьба.

Домовой храм-звонница

в честь иконы

«Прибавление ума».

Барнаул.

Фото П.Г. Минина



композицию образ голгофского креста в центре и три звезды, сияющие над ним, символизирующие Божественную Троицу.

Во второй, праздничный ряд иконостаса входят небольшие иконы горизонтального формата. Они представляют краткий вариант двенадцатых праздников и размещены по хронологии церковного года. Здесь присутствуют сюжеты: «Рождество Богородицы», «Введение во храм», «Рождество Христово», «Успение Богородицы». В центре между ними, над царскими вратами находится композиция «Евхаристия» (Причащение апостолов), которая имеет более вытянутую форму и своим декоративным оформлением повторяет архитектурный блок царских врат, входя с ними в единую конструкцию (рис. 7–9). Иконы праздничного ряда носят повествовательный характер и содержат традиционные иконографические схемы изображения Евангельских событий. Их включение во второй ряд, под деисусным чином, связано с небольшими размерами образов, которые насыщены мелкими деталями и множеством персонажей. Расположенные выше, они не были бы доступны для рассматривания.

Третьим чином иконостаса следует деисусный ряд, в котором к центральному образу Спаса в силах предстоят слева Богородица Агиосоритисса и Иоанн Предтеча справа. Фланкируют ряд изображения Архангелов Гавриила и Михаила со склоненными головами. Ростовые изображения святых чиновных икон имеют средние размеры, арочные завершения по верху и являются зеркальными отражениями симметричных образов. Они повторяют жесты и позы друг друга, линии одежд, тем самым создавая единство всей композиции.

Икона «Спас в силах» (рис. 10) имеет более квадратную форму и чуть больший размер по отношению к остальным образам ряда. Сидящий Господь Вседержитель показан в хитоне и гиматии, с Евангелием в шуйце и благословляющей десницей. Он находится в мандорле, состоящей из двух орнаментальных полос, которые повторяют форму сияния и содержат декор из стилизованных звезд. Внизу внутри под коленями Спасителя проходит такая же декорированная лента полукругом, формируя символический образ трона, на котором восседает Христос. Обрамляет абрис мандорлы широкая лента с изображением серафимов, расположенных по круговой линии, соприкасающихся друг с другом крыльями вверху и внизу, образуя замкнутый орнамент. Голова с нимбом, десница и ноги Христа выходят за линию мандорлы, отчего Его образ словно парит в пространстве и приближен к молящемуся. По углам от фигуры Господа в сферах даны символические изображения евангелистов: в виде ангела, тельца, льва и орла, с книгами в руках и обращенные в разные стороны.

Завершает иконостас пророческий ряд в кратком варианте. В него входят два поясных изображения библейских царей Соломона и Давида и образ Богородицы Знамения (рис. 11) в центре. Царь Давид показан в виде молодого, безбородого юноши в объемных одеждах с геометрическим орнаментом по кайме горловины и обшлагам рукавов, короной на голове, держащим в руках развернутый свиток с текстом пророчества. Справа от Богородицы в виде старца изображен царь Соломон, указующий перстом на надпись в своем пророчестве, начертанном на развернутом свитке.

Богородица показана поясно, в мафории с раскинутым полотном в стороны, словно покрывающая им сверху всех молящихся. Поручи орнаментированы таким же декором, как и одежды ветхозаветных царей, согласуя и гармонизируя композицию всего иконописного ряда. Младенец Христос изображен в медальоне с широкой рамой узора, представляющего раппорт из стилизованной звезды с тремя горизонтальными линиями по сторонам. Край Его гиматия, перекинутого через плечо, свисает вниз, доходя до линии мандорлы, чем выдвигает фигуру Спасителя в пространстве вперед, усиливая объемность изображения, задавая еле уловимое движение в иконе. Оно также служит ритмическим повтором такого же фрагмента одежд Богородицы, край полотна которых свисает вниз. В стороны за край сияния выступают руки Христа.

Венчает алтарную преграду деревянный восьмиконечный Голгофский крест.

Внутри алтаря находится еще одна ростовая резная икона — «Воскресение Христово» (рис. 12). Она помещена в киот с орнаментом, подобным иконостасному, который служит отсылкой к общему декоративному решению внутреннего церковного убранства. Иконография показывает изображение стоящего на облаке Христа с посохом в левой руке, увенчанным крестом, в сияющей славе, усыпанной звездами. Фоном служит символический пейзаж из двух крупных горных ландшафтов, расположенных по обе стороны от ореола. Внизу даны сидящие на камне фигуры архангелов, между которыми находится собранная в правильные полукруглые формы ткань плащаницы.

Выводы

Проведенный искусствоведческий анализ резных произведений православного искусства позволил осмыслить иконографическую концепцию оформления храма-звонницы в честь иконы «Прибавление ума» в г. Барнауле, выявить особенности технологии резьбы и авторского решения литургических образов, охарактеризовать современный процесс развития искусства резьбы по дереву в храмостроительстве.

7. П.Г. Минин.

Резная икона

«Рождество Христово».

2017.

Дерево, резьба.

Домовой храм-звонница

в честь иконы

«Прибавление ума».

Барнаул.

Фото П.Г. Минина



8. П.Г. Минин.

Резная икона

«Успение Пресвятой

Богородицы».

2017.

Дерево, резьба.

Домовой храм-звонница

в честь иконы

«Прибавление ума».

Барнаул.

Фото П.Г. Минина





**9. Резная икона
«Евхаристия».**

2017.

Дерево, резьба,
золочение.

Домовой храм-звонница
в честь иконы
«Прибавление ума».

Барнаул.

Фото П.Г. Минина

1. Все резные иконы рассматриваемого храма имеют характерный авторский «почерк» П.Г. Минина. Фоны неизменно покрыты мелкой частой фактурной резьбой для создания перспективы и символа ирреальности горнего мира, которые в живописи дает золочение. В сюжетах часто встречается прием незеркальной симметрии, что придает им некую динамику. Автор сопровождает образы обязательным символическим пейзажем на заднем плане, который дополняет сюжет и служит маркером конкретных мест библейских событий. Характерна для художника обратная перспектива в решении построения композиций.

2. Выбранная техника резьбы для украшения алтарной перегородки, размещение крупной

деревянной скульптуры снаружи храма позволили выразительным художественным языком подчеркнуть красоту и великолепие данного сооружения. Натуральный цвет икон, отразивший особую эстетику и тепло фактуры природного материала, вместе с мягкими, плавными линиями резьбы, ярким декоративным оформлением дали возможность создать живые образы, передать добро и Божественный Свет, выполняя главную задачу литургических произведений.

3. Высотехническое исполнение мастерами-художниками своих работ демонстрирует возрождение традиций резьбы по дереву в современном русском православном искусстве и ее успешное развитие.

10. П.Г. Минин.

Резная икона

«Спас в силах».

2017.

Дерево, резьба.

Домовой храм-звонница

в честь иконы

«Прибавление ума».

Барнаул.

Фото П.Г. Минина



11. П.Г. Минин.

Резная икона

«Богоматерь

Знамение».

2017.

Дерево, резьба.

Домовой храм-звонница

в честь иконы

«Прибавление ума».

Барнаул.

Фото П.Г. Минина





**12. П.Г. Минин.
Резная икона
«Воскресение
Христово».**

2017.

Липа, кедр,
резьба, золочение,
воск, тонирование,
левкас, оргалит,
темпера, лак.

Домовой храм-звонница

в честь иконы
«Прибавление ума».

Барнаул.

Фото П.Г. Минина

Список источников

1. Стародубцев О.В. Русское церковное искусство X–XX веков. М.: Лепта Книга, издательство Сретенского монастыря, 2007. 728 с.
2. Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского Севера : каталог выставки / авт.-сост. Т.М. Кольцова. Архангельск; М.: ВХНРЦ, 1995. 208 с.
3. Крейдун Ю.А., протоиерей, Школина Е.В. Росписи придела равноапостольного великого князя Владимира: Иоанно-Богословский храмовый комплекс г. Барнаула. Барнаул: Барнаульская духовная семинария; ОАО «Алтайский дом печати», 2021. 136 с.
4. Степанская Т.М., Волоснов Р.Ю., Гречнева Н.В. Образ храма в культурном ландшафте Алтая. Барнаул: Изд-во Алтайского университета, 2015. 156 с.
5. Степанская Т.М. Архитектура Алтая XVIII–XX вв. Барнаул: А.Р.Т., 2006. 568 с.
6. Степанская Т.М. Культовое зодчество Алтая // Алтайский сборник. Вып. 14 / отв. ред. В.А. Скубневский. Барнаул: Алтайское отделение Советского фонда культуры, 1991. С. 94–104.
7. Храмовое строительство на Алтае (середина XVIII – начало XX века) : каталог / сост. Л.И. Ермакова, О.Н. Дударева и др. Барнаул: А.Р.Т., 2005. 62 с.
8. Крейдун Ю.А., протоиерей. Храм-звонница в честь иконы Божией матери «Прибавление ума». Алтайский центр звонарского мастерства. Барнаул: Иоанно-Богословский храм г. Барнаула, 2022. 24 с.
9. Лукьянов Е.А. Образ Пресвятой Богородицы «Прибавление ума» // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2003. № 10. С. 56–63.
10. Филатов В.В., Камчатнова Ю.Б. Наименования и надписи на иконных изображениях: справ. для иконописцев. М.: Про-Пресс, 2006. 349 с.
11. Сергейчук А. Первые иконостасы Древней Руси // Благоукраситель. 2018. № 55. С. 6.
12. Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник. Т. 1: Иконография Господа Бога нашего и Спаса Иисуса Христа. СПб.: Комитет попечительства о русской иконописи, 1905. 137 с.

References

1. Starodubtsev, O.V. (2007) *Russian church art of the 10th – 20th centuries*. Moscow: Lepta Kniga, publishing house of the Sretensky Monastery. (In Russ.)
2. Koltsova, T.M. (comp.) (1995) *Carved iconostases and wooden sculpture of the Russian North* [Exhibition catalogue]. Arkhangelsk; Moscow: All-Russian Artistic Research and Restoration Center. (In Russ.)
3. Kreidun, Yu.A. and Shkolina, E.V. (2021) *Frescoes in the chapel of Equal-to-the-Apostles Prince Vladimir: St. John the Theologian Temple Complex in Barnaul*. Barnaul: Barnaul Theological Seminary; Altai Printing House. (In Russ.)
4. Stepankaya, T.M., Volosnov, R.Yu. and Grechnev, N.V. (2015) *The image of the temple in the cultural landscape of Altai*. Barnaul: Altai University Press. (In Russ.)
5. Stepankaya, T.M. (2006) *Architecture of Altai of the 18th – 20th centuries*. Barnaul: A.R.T. (In Russ.)
6. Stepankaya, T.M. (1991) 'Cult architecture of Altai', in Skubnevsky, V.A. (ed.) *Altai collection*, issue 14. Barnaul: Altai Branch of the Soviet Cultural Fund, pp. 94–104. (In Russ.)
7. Ermakova, L.I. and Dudareva, O.N. (comps.) (2005) *Temple construction in Altai (mid-18th – early 20th century)* [Catalogue]. Barnaul: A.R.T. (In Russ.)
8. Kreydun, Yu.A. (2022) *Temple-belfry in honor of the icon of the Mother of God "Addition of the Mind". Altai center of ringing skill*. Barnaul: St. John the Theologian Church in Barnaul. (In Russ.)
9. Lukyanov, E.A. (2003) 'The image of Holy Mother of God Addition of Mind', *Antikvariat, predmety iskusstva i kolleksionirovaniya = Antiques, art and collectibles*, (10), pp. 56–63. (In Russ.)
10. Filatov, V.V. and Kamchatnova, Yu.B. (2006) *Names and inscriptions on icon images*. Moscow: Pro-Press. (In Russ.)
11. Sergeychuk, A. (2018) 'The first iconostases of Ancient Rus', *Blagoukrasitel = Beautician*, (55), p. 6. (In Russ.)
12. Kondakov, N.P. (1905) *Facial icon-painting original*, vol. 1: Iconography of the Lord our God and Savior Jesus Christ. St. Petersburg: Committee for the Guardianship of Russian Icon Painting. (In Russ.)

Информация об авторе

Школина Евгения Викторовна, старший научный сотрудник, Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация. Член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов России, shkolinaev@mail.ru.

Information about the author

Evgeniya Viktorovna Shkolina, Senior Researcher, State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation. The member of the Union of Artists of Russia, the member of the Association of Art Critics of Russia, shkolinaev@mail.ru.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 17.05.2023; одобрена после рецензирования 05.06.2023; принята к публикации 07.06.2023.

The article was received by the editorial board on 17 May 2023; approved after reviewing on 05 June 2023; accepted for publication on 07 June 2023.



Научная статья

УДК 75.042(510)

DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.02.003

Анималистическая тема в творчестве китайского художника Ло Чжунли



Лю Тяньцюань

*Центральная академия изобразительных искусств (CAFA), Пекин, Китайская Народная Республика
ltq0125@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена личности и творчеству легендарного современного живописца и педагога Ло Чжунли, чьи картины экспонируются сегодня в лучших галереях мира. В фокусе внимания автора — образы животных на полотнах китайского художника, раскрывающие эволюцию мышления Ло Чжунли, для которого тема взаимоотношений человека и животного становится одной из показательных в плане выражения философских идей. Анализируются репрезентативные картины мастера 1980–1990-х годов, относящиеся к анималистической живописи. Показано, что на разных этапах пути анималистическая линия в творчестве китайского живописца претерпела метаморфозы как в плане смыслового содержания, так и художественных форм выражения.

Ключевые слова: китайская современная живопись XX века, китайские художники, Ло Чжунли, «деревенский реализм», анималистический жанр, образы животных в истории живописи

Для цитирования: Лю Тяньцюань. Анималистическая тема в творчестве китайского художника Ло Чжунли // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2023. № 2 (29). С. 158–171.

<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.003>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1001>

Original article

Animalistic theme in the work of China artist Lo Zhongli

Lyu Tyantsyuan

Central Academy of Fine Arts (CAFA), Beijing, China
ltq0125@gmail.com

Abstract. The article is dedicated to the personality and work of the legendary modern painter and teacher Luo Zhongli, whose paintings are exhibited today in the best galleries in the world. The focus of the author's attention is the images of animals on the canvases of the Chinese artist, revealing the evolution of the thinking of Lo Zhongli, for whom the topic of human-animal relations becomes one of the indicative in terms of expressing philosophical ideas. Representative paintings of Lo Zhongli of the 1980s-1990s are analysed, referring to different types of animal painting. It is shown that at different stages of the path, the "animalistic" line in the work of the Chinese painter underwent metamorphosis, both in terms of semantic content and artistic forms of expression.

Keywords: Chinese modern painting of the 20th century, Chinese artists, Luo Zhongli, "village realism", animal genre, animal images in the history of painting

For citation: Lyu, Tyantsyuan (2023) 'Animalistic theme in the work of China artist Lo Zhongli', *Iskusstvo Evrazii* = *The Art of Eurasia*, (2), pp. 158–171. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.003.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1001> (In Russ.)

Введение

Художественная жизнь Китая XX века в последние два десятилетия начинает получать теоретическое осмысление в зарубежном и отечественном искусствознании. В орбиту научных интересов ученых входят различные вопросы истории и теории китайского изобразительного искусства, творческие судьбы выдающихся представителей живописи Поднебесной, благодаря которым происходило создание культурных «скреп» и открытие новых горизонтов [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12].

Ло Чжунли (кит. 罗中立, род. 1948, рис. 1) — один из знаменитых современных художников Поднебесной, ярко заявивший о себе в 1980-е годы. Начиная со знаковой картины «Отец» (1979)¹ в истории современной китайской живописи личность и творчество Ло Чжунли неизменно привлекает к себе внимание мировой общественности, специалистов-искусствоведов. На сегодняшний день зарубежными авторами уже написан ряд

исследований, раскрывающих вехи жизненного и творческого пути Ло Чжунли, особенности его творческого метода, сюжетно-образные константы и «движущиеся» идеи полотен художника. Среди них выделим работы современных искусствоведов Цзэн Фаньяня [13], Ли Сяохуэй [14], Линь Юйюаня [15], Ян Гуэй-Мей и Тома Сучана [16]. Выразительные возможности техники его письма на примере отдельных картин, значение художника в развитии направления «деревенский реализм», а также историко-культурологические аспекты эволюции его стиля получают освещение в трудах по истории китайской живописи [2; 3; 5; 6; 9; 10; 12; 13; 14; 16].

Вместе с тем избранный ракурс данной статьи, связанный с осмыслением трактовки образов животных на полотнах Ло Чжунли, еще не был представлен в зарубежных исследованиях. И в целом можно констатировать тот факт, что проблематика развития анималистического жанра в китайской живописи второй половины

¹ Картина «Отец» была написана Ло Чжунли на третьем курсе Сычуаньской академии изящных искусств и получила в 1980 году золотой приз (первую премию) на Национальной молодежной художественной выставке, мгновенно выдвинув молодого живописца в ряды знаменитостей Китая. Полотно стало «символом», «голосом» эпохи, войдя в сокровищницу мировой живописи.



Анималистическая тема в произведениях Ло Чжунли 1980–1990-х годов

Прежде всего отметим, что художественное мировоззрение и принципы Ло Чжунли формировались в крайне непростой период истории культуры Поднебесной XX столетия, связанный, с одной стороны, с завершением эпохи политически ангажированного искусства «культурной революции»² (1966–1976) и началом знаменитой политики реформ и открытости, в результате чего начинается китайская «оттепель»³, активизируются творческие контакты с Западом. С другой — начало творческого пути художника совпало с зарождением «живописи шрамов» и «деревенского реализма», важнейших направлений в изобразительном искусстве Поднебесной конца 1970-х — начала 1980-х годов, которые определили идейно-эстетическую платформу творчества Ло Чжунли.

Став лидером «деревенского реализма» после грандиозного успеха картины «Отец», художник сознательно манифестирует в своем творчестве тему крестьянской жизни, преодолевая дегуманизацию социального пространства Китая — печального наследия «эпохи Мао». Место духовного паломничества художника, его творческо-исследовательская «экспедиция» — гора Даба и жизнь фермеров, свидетелем которой он стал в юности⁴, впервые вплотную столкнувшись с неприглядными сторонами крестьянской доли, полной тяжкой, изнурительной работы, увидев все сложности нищенского существования.

Центральным объектом картин Ло Чжунли становится китайский бедняк-фермер, его повседневный быт, сквозь призму которого живописец транслирует свои размышления о сущности человеческой природы. Картины художника представляют собой бытописание рутинной жизни крестьян с ее самых разных сторон — сельскохозяйственного труда, природы местности, ежедневных дел и пр. Ло Чжунли восхищался удивительным трудолюбием простых людей, сохраняющих добросердечность и человечность в таких сложных, порой невыносимых, условиях жизни, и смог выразить художественными средствами невыпяченную, истинную красоту естественных эмоций и чувств простого человека, скрупулезно работая над правдивостью изображений.

XX — начала XXI века на примере творчества современных авторов остается открытой: специализированные труды по данной теме отсутствуют, информация о практикующих в настоящее время художниках-анималистах (например, Лю Чжунли, Хуан Юньюй 黄永玉 и др.) ограничивается публикациями на интернет-порталах.

В отечественном искусствоведении китайскому мастеру уделено гораздо более скромное место. Информация о личности и творчестве Ло Чжунли ограничивается краткими общими сведениями в разделах некоторых диссертаций [1; 3; 10; 11; 15], а также в статьях, посвященных жанрово-стилистическим и тематическим аспектам китайской живописи XX столетия [5]. Его картины (за исключением «Отца» [17] и отдельных работ в рамках изучения стилиевой эволюции Ло Чжунли от «деревенского реализма» к неоекспрессионизму [18]) практически не получили освещения в исследованиях отечественных специалистов. В том числе это касается полотен, относящихся к заявленной проблематике данной работы.

Всё вышесказанное обуславливает актуальность и определенную научную новизну предлагаемой статьи. Автор сосредотачивает свое внимание на образах животных на полотнах Ло Чжунли и осуществляет попытку осмыслить метаморфозы анималистической линии творчества китайского живописца.

² «Культурная революция» — масштабная репрессивная идейно-политическая кампания, проводимая председателем Мао Цзэдуном и его сторонниками с целью противодействия «реставрации капитализма» и борьбы «с классовыми врагами». 8 августа 1966 года «Постановление о великой пролетарской культурной революции» было официально задокументировано и принято на XI пленуме ЦК Коммунистической партии Китая. В результате диктаторской политики государства искусство с навязанным ему творческим методом «красного» реализма оказалось под жестким контролем, ему предписывались строгие нормы и правила изображения и воспроизведения реальности. Под знаком «культурной революции» прошли массовые репрессии, что негативно отразилось на всех сторонах жизни общества, культуре, образовании.

³ Термин, закрепившийся в китайском искусствоведении, получивший распространение по аналогии с хрущевской оттепелью в СССР в силу сходства общественно-политических и социально-художественных процессов.

⁴ Во время обучения в средней школе при Сычуаньской академии изящных искусств (1964–1968) Ло Чжунли в рамках студенческой практики был отправлен на гору Даба. После окончания школы он по распределению около десяти лет жил в той местности, работал на металлургическом комбинате.

1. Ло Чжунли
за работой.

2000-е.

Фото: wenhui.whb.cn

Далеко не случайно присутствие животных становится неотъемлемой частью многих бытовых сцен, с фотографичной реалистичностью запечатленных живописцем, — например в картинах «Конец года», «Годы», «Бык и пожилая женщина (Дом)» (рис. 2–4) и др. В этой самобытности изображения, доходчивой натуралистичности художественной формы китайский мастер раскрывает жизненную полноту своих сюжетов. В то же время нельзя забывать, что человеческое мировоззрение испокон веков строится на взаимодействии с окружающей средой, в том числе животным миром. Особое отношение китайцев к животным (и растениям) восходит к их мировосприятию, базирующемуся на натурфилософских концепциях, в частности на идее неразрывного единства человека и природы.

Отображенные на полотнах Ло Чжунли животные предстают колоритными персонажами жизненного уклада китайских крестьян, помогая в осмыслении национальной идентичности. В этом плане закономерно, что художник рисует именно домашних животных, внося особый «местный» колорит в повествование, характеризуя и окружающую обстановку героев произведений, и само действие. Подчеркнем, что животные являются не только и не столько стаффажным дополнением композиций картин. Они в целом трактуются Ло Чжунли как «наблюдатели» или «участники» происходящего, обретая роль служителей-помощников, верных спутников человека, — живописец стремится подчеркнуть естество, гармонию их сосуществования.

Важнейшим идейно-смысловым аспектом для художника является демонстрация включенности животных во все жизненно-бытовые процессы крестьянина, акцентуация их незаменимости, что является отличительной особенностью анималистической «линии» картин Ло Чжунли периода 1980-х годов. Животные всегда органично встраиваются в сюжетное построение композиции «сельских» полотен художника, иногда становясь даже их смысловым центром. Это наглядно продемонстрировано, например, в картине «Бык и пожилая женщина (Дом)», где на первый план композиции выносятся незаменимый помощник китайского крестьянина — бык, везущий телегу, который изображен с удивительной натуралистичностью благодаря блестяще выполненной лессировке. Подобный смысловой акцент картины Ло Чжунли укоренен в ментальности китайского народа. С глубокой древности в жизни людей Поднебесной с этим животным существует неразрывная сакральная связь. Бык (вол, буйвол) является самым почитаемым животным и олицетворяет собой процесс ежедневного труда человека и животного, дающего пищу и одежду. Пройдя сквозь

тысячелетия, образ Быка символизирует такие национальные качества китайцев, как самоотверженность во имя благополучия и невероятное трудолюбие.

Несмотря на ярко выраженную пассивность в сюжетосложении своих полотен, художник нередко наделяет изображаемых животных индивидуальностью, «очеловеченностью» эмоций, подчеркивая то, что они живут в том же эмоционально-чувственном мире, что и их хозяйка. Так, например, картина «Девушка и кошка» (1989), органично сочетая в себе признаки портретного и пейзажного жанров, с почти фотографической точностью запечатлевает тихий момент общения (рис. 5).

Персонажи картины деликатно представлены тонким переплетением света и тени, цветовым контрастом светлых и темных тонов. Девушка ласково и бережно обнимает своего пушистого друга, плотно прижимаясь щека к щеке, — их эмоционально-духовная связь выражена композиционно. Умные, одухотворенные глаза кошки полны нежности и ожидания, а единство направленности взора животного и хозяина становится знаком их общности, неразрывности. Здесь немало важно отметить, что кошка — символический образ в Поднебесной: в древнекитайской мифологии в образе кошки изображался китайский бог сельского хозяйства Ли-Шу. Кроме того, кошка считалась священным животным, выступая защитницей дома от злых сил, символом плодородия и долголетия, что создает дополнительные смыслы изображениям кошек на картинах Ло Чжунли.

Другая область изображения животных, занявшая свою нишу в мировой анималистической живописи, — насильственные сцены убийства, закол домашнего скота — редкий случай на картинах Ло Чжунли 1980-х годов. Исключение составляет полотно «Забой овец» (1982, рис. 6). На нем запечатлена сцена закола овец, где в задачи художника входило отображение одного из повседневных процессов жизни крестьян.

Подчеркнуто бытовой, реалистичный характер «повествования» выражен в эмоциональной атмосфере данной картины. Забой животных является для крестьян важным событием-ритуалом, означающим изобилие пищи, праздничный стол, благополучие. Поэтому Ло Чжунли отмечает на лицах мясников удовольствие, неподдельную радость от предвкушения вкусной трапезы и других бытовых моментов (шерсть, кожа, внутренности — всё это без исключения использовалось для домашних нужд).

Приподнято-праздничная атмосфера подчеркивается и присутствием «зрителей» происходящего процесса — женщины с маленьким ребенком на руках, собаки, которая знает, что она



2. Ло Чжунли.

Конец года.

1981.

Холст, масло.

196 x 121.

Фото: [19]

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

3. Ло Чжунли.

Годы.

1995.

Холст, масло.

200 x 180.

Фото: [19]



сегодня будет вкусно накормлена. Однако картина намеренно лишена излишней натуралистичности, связанной с кровью, разделанной тушей, внутренностями животных. Убой здесь представлен художником не более чем проза повседневной

жизни, а само убийство животного, «сглаженное» в сюжете, трактуется как одна из необходимых, естественных основ человеческого существования.

Осмысляя творческую эволюцию Ло Чжунли, важно отметить, что в период с 1982 по 1986 год



4. Ло Чжунли.
**Бык
и пожилая женщина
(Дом).**
1989.
Холст, масло.
97 x 126.
Фото: [19]



5. Ло Чжунли.
Девочка и кошка.
1989.
Холст, масло.
76 x 101.
Фото: [19]

6. Ло Чжунли.**Забой овец.**

1982.

Холст, масло.

65 x 93.

Фото: [19]

**7. Ло Чжунли.****Убой свиньи.**

1991.

Холст, масло.

95 x 120.

Фото: [19]



художник в числе первых студентов едет за рубеж, где проходит обучение в Королевской академии изящных искусств в Антверпене (Бельгия)⁵. Именно там произошло настоящее «боевое крещение» западным искусством. Ло Чжунли в одном из своих интервью сказал: «На языке живописи я интегрировал влияние Ван Гога, Миллера, Рембрандта и Брейгеля в свой жизненный опыт и художественные эмоции; художественный образ постепенно превратился из реализма в преувеличение и деформацию...» [15].

Трансформация образного мира и художественного языка работ Ло Чжунли после 1990-х годов — тема отдельного исследования. Учитывая ограниченные рамки статьи и поставленные задачи, остановимся на некоторых примерах, связанных с метаморфозами изображения животных в плане сюжетно-композиционной и образно-смысловой сторон.

Художник, в целом продолжая «сельскую» тематику, связанную с его родной землей — его творческое кредо «держишься корней, чтобы собрать хороший урожай», — модулирует от реализма бытовых зарисовок к ярко выраженной символичности высказывания. Подобные изменения, конечно, связаны с расширением творческого сознания китайского мастера, целиком погрузившегося во время своего обучения в Европе в совершенно иной живописный мир, с увлечением штудировавшего шедевры западного мирового изобразительного искусства.

Так, например, совсем иное эмоциональное состояние главенствует в картине Ло Чжунли «Убой свиньи» (1991, рис. 7). Животное выходит за рамки изображения его как объекта предметного мира. Художник отказывается от мотива

гармонии и естественных основ существования человека и животного, которые можно было наблюдать ранее. Наоборот, очевиден «маркер» агрессии, появляется открытая конфронтация между изображаемыми объектами. Подвешенная за ноги свежепотрошенная свинья, окруженная «наблюдателями» — мясниками, любопытными детьми и собаками, становится теперь главным объектом и эмоционально-смысловым центром всей композиции. Психологический эффект беспомощной жертвы, угнетающая атмосфера картины усиливаются средствами изобразительного «синтаксиса» — широко открытые, полные ужаса глаза заколотой свиньи, беспомощно «наблюдающей за происходящим вокруг», таз с ножами и стекающей из него кровью, зловещее ночное небо, черты примитивизма в изображении человеческих фигур, грубых, утрированных с точки зрения пропорций, мрачный колорит цветовых решений, грубость мазков и краска, наложенная толстым слоем (техника импасто), обращающая к стилю картин Ван Гога, — всё это в совокупности выдвигает на первый план тему жестокости, выставляя напоказ беспощадную картину смерти, натуралистично запечатленную Ло Чжунли.

Подобный эксперимент китайского художника — представителя «деревенского реализма», связанный внешне с несколько радикальным переосмыслением анималистической темы, безусловно, резонирует с живописью западных мастеров, в частности с полотнами Брейгеля или Рембрандта. С последним сближается картина Ло Чжунли «Бей леопарда» (1998), соединенная со знаменитым шедевром голландца на первый взгляд невидимыми интертекстуальными нитями.

⁵ В «зарубежный» период уже состоялись первые выставки работ Ло Чжунли для западной аудитории, знакомящие с достижениями китайской современной живописи.



8. Рембрандт
Харменс ван Рейн.
Туша быка.
1655.
Дерево, масло.
94 x 69.
Лувр, Париж.
Фото: collections.louvre.fr

9. Ло Чжунли.
Бей леопарда.
1998.
Холст, масло.
200 x 180.
Фото: [19]



Для начала охарактеризуем известный шедевр Рембрандта. Картина этого выдающегося представителя «золотого века» голландской живописи «Туша быка» («Забитый бык») создана художником в 1655 году. Изображение туши животного традиционно трактуется исследователями в качестве иллюстрации к известной библейской притче о Блудном сыне⁶. Рембрандт помещает «сольный» вид разделанной туши быка в центр композиции своей картины (рис. 8). Освеженное мясо выставляется как будто напоказ, притягивая взгляды зрителей. Принцип его представления апеллирует к христианской символике — ноги подвешенного быка вызывают очевидные ассоциации с изображением распятия (раскинутых рук, пригвожденных к кресту). Столь явные визуально-смысловые коннотации определили устойчивую трактовку данного образа в дальнейшем как символа жертвенной смерти, боли и страдания.

Обратимся к картине Ло Чжунли «Бей леопарда» (1998, рис. 9). Художник изображает жестокую, кровавую сцену борьбы. Это «батальное» полотно, передающее напряженные конфронтационные отношения между людьми и животными, выстраивает мощную аудиовизуальную коммуникацию зрителя с картиной. Сюжетная композиция «водоворотного» полотна наполнена физиологическим динамизмом и намеренно проецируемым хаосом. Фермеры, вооруженные копьями, деревянными вилами, которые служат орудием убийства, пытаются справиться с двумя кровавожадными леопардами, терзающими быка, который вопит от боли и в состоянии аффекта затаптывает людей и мелких животных (теленка, собаку, кур, уток), попавших в месиво борьбы.

Художник пишет фигуру быка гипертрофированных размеров, вследствие чего тот занимает всю основную часть композиции, а принцип его изображения — раскинутые копыта в разные стороны, словно на распятии, так как он обездвижен участниками действия — неожиданным образом визуально и в смысловом отношении коррелирует с картиной Рембрандта. Очеловеченный образ кричащего от боли, страдающего быка, с широко раскрытыми от страха глазами, осознающего ужас происходящего, рождает невероятно яркие эмоции, связанные с мотивом жертвенной смерти. Подобные образно-смысловые коннотации раскрывают желание художника поразмышлять над темой смерти, несправедливости, бренности человеческого существования. Далеко не случайно в сюжетосложение вторгаются хищные животные, олицетворяющие опасность и угрозу жизни.

Выводы

Подводя некоторые итоги, подчеркнем следующее. Анималистическая линия в творчестве китайского живописца претерпевает очевидные метаморфозы как в плане смыслового содержания, так и художественных форм выражения. Это обусловлено творческой эволюцией художника, который долгое время работал в направлении «деревенского реализма», устанавливающего смысловую роль и принципы изображения животных на картинах. Последующие идеи обусловлены экспериментами китайского мастера, открывшего для себя мир западной живописи. В данной статье осуществлена попытка осмыслить эволюцию образов животных на полотнах Ло Чжунли в «первом приближении». Не все вопросы остались раскрытыми, что определяет перспективы для дальнейшего исследования.

Список источников

1. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 212 с.
2. 孔新苗. 二十世纪中国绘画美学. 济南: 山东美术出版社, 2000 [Кун Синьяо. Эстетика китайской живописи XX века. Цзинань: Шаньдунское издательство, 2000. 526 с.].
3. 李超. 中国现代油画史. 上海: 海书画出版社, 2007 [Ли Чао. История современной китайской масляной живописи. Шанхай: Шанхай шухуа чубаньшэ, 2007. 392 с.].

⁶ Данная картина Рембрандта, как известно, является частью условного триптиха, связанного с притчей о блудном сыне. Первая — «Автопортрет с Саскией» — показывает похождения юноши, вторая картина «Возвращение блудного сына» запечатлевает сцену встречи сына и отца, принявшего свое чадо назад, в лоно семьи; третья — это «Бычья туша», которую отец приготовил для праздничного стола по поводу возвращения сына — мотив жертвоприношения Богу в благодарность за его милосердие.

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

4. Лу Фэй. Портретный жанр в творчестве художника Мао Яня в русле новейших тенденций китайской живописи 1990-х – 2010-х годов : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2023. 263 с.
5. Ляо Дума. Воплощение темы окружающей среды в живописи под влиянием экологической концепции // Искусствознание и педагогика: диалектика взаимосвязи и взаимодействия : Материалы VIII Международной межвузовской научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 16 декабря 2020 года) / науч. ред.: С.В. Анчуков, О.Л. Некрасова-Каратеева. Выпуск 8. СПб.: Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2020. С. 462–471.
6. Маркова С.Д. Китайская интеллигенция на изломах XX века. Очерки выживания. М.: Гуманитарий, 2004. 571 с.
7. Лю Тяньцюань. «Я всегда иду своим путём...»: изгибы творческой судьбы живописца Пан Сюньцина (1906–1985) // ARTE. 2022. № 2. С. 101–111.
8. Лю Тяньцюань. «Я надеюсь, что смогу взять на себя миссию создания нового китайского искусства»: личность и творчество художника Ни Идэ // ARTE. 2022. № 4. С. 103–110.
9. 邹跃进. 中国新艺术史: 1949–2000. 湖南: 湖南美术出版社, 2002 [Цзоу Юэцинь. История нового китайского искусства: 1949–2000. Хунань: Хунаньское издательство изящных искусств, 2002. 337 с.].
10. 赵力, 余丁编著. 中国油画文献1542–2000. 湖南: 湖南美术出版社, 2001 [История китайской живописи 1542–2000 / под ред. Чжао Ли, Юй Дин. Хунань: Хунаньское издательство по изобразительному искусству, 2001. 400 с.].
11. Чэнь Чжэнвэй. Китайская реалистическая живопись XX века : дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2006. 210 с.
12. Sullivan M. Art and artists of twentieth-century China. Berkeley: University of California Press, 1996. 392 p.
13. 曾繁燕. 罗中立油画的“本土性”与“当代化”探究. 西南农业大学学报 (社会科学版). 2011年 第8期 [Цзэн Фаньян. Исследование масляной живописи Ло Чжунли: «коренное» и «современное» // Журнал Юго-Западного аграрного университета (социально-научное издание). 2011. Т. 9. № 8. С. 92–94].
14. 李晓慧. 民族艺术的精魂—解析罗中立油画作品. 劳动保障世界 (理论版). 2013年 第10期 [Ли Сяохуэй. Дух национального искусства. Анализ масляной живописи Ло Чжунли // Мир охраны труда (теоретическое издание). 2013. № 10].
15. 林钰源. 罗中立与“父亲”. 文艺争鸣, 2010年 第11X期 18–21 [Линь Юйюань. Ло Чжунли и «Отец» // Polemika в литературе и искусстве. 2010. № 11X. С. 18–21].
16. Yang G.M., Suchan T. The cultural revolution and contemporary Chinese art // Art Education. 2009. Vol. 62. № 6. P. 25–32.
17. Ван Син. Картина «Отец» (1980) китайского художника Ло Чжунли: символизм и особенности раскрытия образа крестьянина // Артэфакт. 2021. № 15. С. 133–138.
18. Белозёрова В.Г. Тибет в творчестве современных китайских живописцев Ло Чжунли и Ай Сюаня // Восток. Афро-Азиатские общества: история и современность. 2020. № 6. С. 164–174.
19. 罗中立 著. 正在发生 (罗中立手稿 1963 – 2017). 出版社: 四川美术出版社, 2018年 [Ло Чжунли. Происходящее: рукописи Ло Чжунли (1963–2017). Чэнду: Сычуаньское издательство изящных искусств, 2018. 128 с.].

References

1. Van Fei (2008) *Modern art of China in the context of the world artistic process*. Cand. Art sci. thesis. Moscow. (In Russ.)
2. Kong Xinmiao (2000) *Ershi shiji zhongguo huihua meixue*. Jinan: Shandong meishu chubanshe [Kong, Xinmiao (2000) *Twentieth century Chinese painting aesthetics*. Jinan: Shandong meishu chubanshe, 2000]. (In Chinese)
3. Li Chao (2007) *Zhongguo xiandai youhua shi*. Shanghai: Shanghai shuhua chuban she [Li, Chao (2007) *The history of Chinese modern oil painting*. Shanghai: Shanghai Paintings And Calligraphy Publishing House]. (In Chinese)
4. Lu Fei (2023) *Portrait genre in the work of the artist Mao Yan in line with the latest trends in Chinese painting of the 1990s–2010s*. Cand. Art sci. thesis. Moscow. (In Russ.)
5. Liao, Duma (2020) 'Implementation of the environmental topic in painting under the influence of ecological concept', in Anchukov, S.V. and Nekrasov-Karateev, O.L. (eds.) *Art studies and pedagogy: dialectics of relationship and interaction*, issue 8 [Conference proceedings]. Saint Petersburg: Center for Scientific and Information Technologies Asterion, pp. 462–471. (In Russ.)
6. Markova, S.D. (2004) *Chinese intelligentsia at the breaks of the twentieth century. Essays on survival*. Moscow: Humanitarian. (In Russ.)
7. Lyu, Tyantsyuan (2022) 'I always go my own way...: the twists of the creative fate of the painter Pan Suncine (1906–1985)', *ARTE*, (2), pp. 101–111. (In Russ.)
8. Lyu, Tyantsyuan (2022) 'I hope i can take on the mission of creating new Chinese art: personality and creativity of the painter Ni Ide', *ARTE*, (4), pp. 103–110. (In Russ.)
9. Zou Yuejin (2002) *Zhongguo xin yishu shi: 1949–2000*. Hunan: Hunan meishu chuban she [Zou, Yuejin (2002) *History of Art of New China (1949–2000)*. Hunan: Hunan Fine Arts Publishing House]. (In Chinese)
10. Zhao Li, Yu Ding bianzhu (2001) *Zhongguo youhua wenxian 1542–2000*. Hunan: Hunan meishu chuban she [Zhao, Li and Yu, Ding (eds.) (2001) *Chinese Oil Painting Literature 1542–2000*. Hunan: Hunan Fine Arts Publishing House]. (In Chinese)
11. Chen, Zhengwei (2006) *Chinese realistic painting of the 20th century*. Cand. Art sci. thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
12. Sullivan, M. (1996) *Art and artists of twentieth-century China*. Berkeley: University of California Press.
13. Ceng Fanyan (2011) Luo Zhongli youhua de “bentu xing” yu “dangdai hua” tanjiu. *Xinan nongye daxue xuebao: Shehui kexue ban*, 9(8), 92–94 [Zeng, Fanyan (2011) 'Exploration of the locality and modernization of Luo Zhongli's oil paintings', *Xinan Nongyue Daxue Xuebao (Shehui Kexue Ban) = Journal of Southwest Agricultural University (Social Science Edition)*, 9(8), pp. 92–94]. (In Chinese)
14. Li Xiaohui (2013) Minzu yishu de jinghun — jixi luozhongli youhua zuopin. *Laodong baozhang shijie (lilun ban)*, (10) [Li Xiaohui (2013). 'The spirit of national art — analysis of Luo Zhongli's oil paintings', *Laodong baozhang shijie (lilun ban) = The world of labor and social security (Theoretical edition)*, (10)]. (In Chinese)
15. Lin Yuyuan (2010) Luo Zhongli yu “Fuqin”. *Wenyi zhengming*, (11X), 18–21 [Lin, Yuyuan (2010) 'Luo Zhongli and “Father”', *Wenyi zhengming = Contention in Literature and Art*, (11X), pp. 18–21]. (In Chinese)
16. Yang, G.M. and Suchan, T. (2009) 'The cultural revolution and contemporary Chinese art', *Art Education*, 62(6), pp. 25–32.
17. Wang Xing (2021) 'Painting “The Father”(1980) by the Chinese artist Luo Zhongli: symbolism and features of the disclosure of the image of a peasant', *Artefact*, (15), pp. 133–138. (In Russ.)
18. Belozerova, V.G. (2020) 'Tibet in the work of contemporary Chinese painters Lo Zhongli and Ai Xuan', *Vostok. Afro-Asian societies: history and modernity*, (6), pp. 164–174. (In Russ.)
19. Luo Zhonglizhe (2018) *Zhengzai fasheng (luozhongli shougao 1963–2017)*. Chengdu: Sichuan meishu chuban she [Luo Zhongli (2018) *Happening. Luo Zhongli's Manuscripts 1963–2017*. Chengdu: Sichuan Fine Arts Publishing House]. (In Chinese)

Информация об авторе

Лю Тяньцюань, представитель в России Института национального искусства и культурной политики КНР при Центральной академии изобразительных искусств (CAFA), Пекин, Китайская Народная Республика, ltq0125@gmail.com.

Information about the author

Lyu Tyantsyuan, Representative in Russia, Institute of National Arts and Cultural Policy China, Central Academy of Fine Arts (CAFA), Beijing, China, ltq0125@gmail.com.

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

Статья поступила в редакцию 10.04.2023; одобрена после рецензирования 11.05.2023; принята к публикации 15.05.2023.

The article was received by the editorial board on 10 April 2023; approved after reviewing on 11 May 2023; accepted for publication on 15 May 2023.



Научная статья

УДК 7.071.1+7.041.5:7.036.1

DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.02.004

Художник русской эмиграции Евгений Климов — наследник традиции русского реалистического портрета



Романова Елена Олеговна

Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
art-rah@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена портретному творчеству представителя первой волны русской художественной эмиграции Евгения Евгеньевича Климова (1901–1990). Портрету, как и пейзажу, мастер сохранял верность на протяжении всей жизни. Е.Е. Климов, получивший академическое образование в Латвийской академии художеств, воспитан в лучших традициях русского реалистического искусства. Созданные им портреты, выполненные в разных материалах и техниках, характеризуются острой психологичностью образа.

В статье определена роль портретного жанра в творчестве Е.Е. Климова: как возможности развития мастерства (работа непосредственно вблизи натуры); как материальной поддержки в сложные периоды жизни; как средства сохранить для потомков память о выдающихся личностях — видных представителях культуры и искусства из среды русской эмиграции. Рассмотрен ряд портретов деятелей русской культуры, выполненных с 1934 по 1970-е годы. В статье использованы письма из личной переписки Климова с рядом известных русских художников (З.Н. Серебряковой, А.Н. Бенуа и др.), где присутствуют и характеристики изображенных личностей, и оценка его деятельности как художника-портретиста.

Ключевые слова: Е.Е. Климов, реалистический портрет, русская художественная эмиграция, искусство русского зарубежья, Н.В. Зарецкий, И.А. Ильин, И.С. Шмелёв, П.Н. Савицкий

Для цитирования: Романова Е.О. Художник русской эмиграции Евгений Климов — наследник традиции русского реалистического портрета // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2023. № 2 (29). С. 172–189. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.004>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/992>

Original article

Russian émigré artist Evgeny Klimov as an heir to the Russian realistic portrait tradition

Elena O. Romanova ^a^a *Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation*^a *art-rah@mail.ru*

Abstract. The article is devoted to the portrait work of the artist Evgeny Evgenyevich Klimov (1901–1990). E.E. Klimov is a representative of the first wave of Russian artistic emigration, whose creative path lasted almost the entire 20th century. The artist received an academic education at the Latvian Academy of Arts, he was brought up on the best traditions of Russian realistic art and adopted them. Realistic portraits by Klimov, made in different materials and techniques, are characterized by an acute psychological character of the image.

The article defines the role of the portrait genre in the master's work: as opportunities for the development of skill (work directly close to nature); financial support during difficult periods of life; as a means to preserve for posterity the memory of outstanding personalities — prominent representatives of culture and art from the Russian emigration. Here the author analyses a number of portraits of Russian cultural figures made by E.E. Klimov from 1934 to the 1970s. The article uses letters from Klimov's personal correspondence with a number of famous Russian artists (Z.N. Serebryakova, A.N. Benois, etc.), which contain both the characteristics of the personalities portrayed by Klimov and an assessment of his activities as a portrait painter.

Keywords: Evgeny Klimov, realistic portrait, Russian artistic emigration, art of Russian Abroad, Nikolai Zaretsky, Ivan Ilyin, Ivan Shmelev, Petr Savitsky

For citation: Romanova, E.O. (2023) 'Russian émigré artist Evgeny Klimov as an heir to the Russian realistic portrait tradition', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 172–189.

doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.004. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/992> (In Russ.)

*Всё запечатлевается навсегда...
З.Е. Серебрякова¹*

Введение

После падения «железного занавеса» в России вот уже более 30 лет идет постепенный процесс возвращения исторической памяти о представителях первой волны русской художественной эмиграции, оказавшихся в вынужденном изгнании за пределами родины. В перечне ярких имен, чьи биографии и творчество в последние годы выходят из многолетнего забвения и становятся известны как отечественным историкам искусства, там и широкому зрителю, — Константин Кузнецов [1], Александр Арнштам [2], Дмитрий Бушен [3], Константин Терешкович [3],

Мария Васильева [4], Александр Алексеев [5; 6; 7], Александр Серебряков [3; 8] и многие другие. В их число входит и художник Евгений Климов, о котором на сегодняшний день написана монография [9] и ряд статей. Предлагаемое исследование — это попытка дополнить творческий портрет Е.Е. Климова и расширить знания о его художественной деятельности в России с привлечением малоизвестных документов, хранящихся в фондах отечественных музеев.

Место портрета в творчестве Е.Е. Климова

Евгений Евгеньевич Климов — представитель первой волны русской эмиграции. О профессиональной судьбе этого художника и деятеля

¹ Письмо З.Е. Серебряковой Е.Е. Климову. 8 мая 1958 года // Отдел рукописей Государственного Русского музея (ОР ГРМ). Ф. 151. Ед. хр. 6. Оп. 1. Л. 12.

культуры мы уже рассказывали в статье, посвященной его творчеству². Тогда в фокусе внимания оказался жанр городского пейзажа, к которому Е. Климов обращался в течение всей жизни. Однако существовал и другой жанр, которому художник сохранял преданность, — портретный. К тому же именно портреты не раз помогали мастеру в трудных жизненных ситуациях, буквально спасая его семью из пяти человек от голода. Об этом Климов делился в письме со своим многолетним адресатом Александром Николаевичем Бенуа в особенно трудное послевоенное время: «...Вот уже три месяца мы живем в баварской провинции, среди гор, лесов и широких долин. Спрос на работу есть, особенно на портреты, т.к. нет права на фотоснимки. Но очень трудно с материалами, нет ни бумаги, ни карандашей, ни красок, ни холста»³.

Следуя за нитью своей судьбы, Евгений Евгеньевич, живший с 1920 года в Риге, в конце Второй мировой войны был вынужден покинуть Латвию. Переезжая из одной европейской страны в другую, в 1949 году он, наконец, осел в Канаде.

Будучи очень энергичным человеком по натуре и не мысля себя без творчества, Евгений Климов вопреки бытовым трудностям и неудобствам постоянно работал в разных материалах и техниках, особенно много в литографии, хотя организационно и финансово это было непросто. Помимо художественных свидетельств его кочевого образа жизни в послевоенное время, которые теперь находятся в собраниях крупнейших музеев России — Государственного Русского музея, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Псковского музея-заповедника, Дома русского зарубежья, — существует документальное свидетельство сына художника, Алексея Евгеньевича Климова, зафиксированное в письме автору данного исследования (ответ был дан на вопрос о бумаге, на которой художник делал отпечатки): «Может быть, Вы недостаточно ясно представляете себе фантастически скромные условия, при которых работал отец. Мелкий печатник-одиночка в небольшом помещении в Монреале. Нищенский тираж — 100 или 150. И рассылка самим художником. Вопрос о бумаге, несомненно, возникал, но вряд ли отцу был предоставлен большой выбор при его резко ограниченных финансовых возможностях»⁴.

Пейзажи Е.Е. Климова носят и документальный, и ярко выраженный автобиографический характер, по его графическим листам можно



1. Е.Е. Климов.

Н.К. Метнер.

1932.

Бумага,

графитный карандаш,

растушевка.

Архив А.Е. Климова.

© Alexis Klimoff

не только проследить жизненный путь художника, но и получить достоверную картину тех мест, в которые направляла его судьба. Не менее интересно портретное творчество мастера. Открытость Евгения Евгеньевича, его дружелюбие, умение соперничать и помогать⁵, когда это требовалось, привлекали к нему самых разных людей — от соседей по очередному месту жительства, слушателей его лекций по истории искусства до известных, признанных деятелей культуры — представителей русской эмиграции. Перед зрителем разворачивается панорама европейских, а затем и североамериканских типажей середины XX столетия: знакомые и соседи, священники, студенты и многие другие, случайно повстречавшиеся или близкие люди. Выполнялись портреты в разных техниках, среди которых масляная живопись, карандашный рисунок, гравюра на линолеуме, гравюра

² Романова Е.О. Художник и его круг. Мастер русского зарубежья Евгений Климов // Художественная культура. 2023. № 2. С. 92–129.

³ Письмо Е.Е. Климова А.Н. Бенуа от 16 сентября 1945 года // Отдел рукописей Государственного Русского музея (ОР ГРМ). Ф. 137. Оп. 2. Ед. хр. 604. Л. 6.

⁴ Письмо А.Е. Климова Е.О. Романовой от 12 сентября 2022 года // Личный архив Е.О. Романовой.

⁵ Все эти качества хорошо прослеживаются в биографической книге о художнике [9].

на дереве, мозаика. Иногда художник обращался к поясному портрету, часто — к портрету головы, в некоторых случаях создавал изображение в рост. Степень проработанности разная — от эскизного карандашного наброска до полноценного живописного полотна.

При этом была категория людей, портретированием которых Климов целенаправленно занимался на протяжении сорока лет с середины 1930-х годов. Речь идет о созданной им галерее портретов деятелей русской культуры. Свидетель жизни русской эмиграции первой волны, а потом второй и третьей, Евгений Евгеньевич стал их летописцем. Открыл серию портрет композитора Николая Метнера (1934, рис. 1), а последним изображен Александр Солженицын (1977), с ним художник познакомился в Канаде в 1975 году.

Портретная серия представителей русской эмиграции

На мастерски точных рисунках Е.Е. Климова с натуры запечатлены представители русской культуры и искусства первой половины XX века — художники, писатели и поэты, артисты, музыканты, философы, историки, священнослужители, оказавшиеся в эмиграции. Как и многие из них, Климов видел свою миссию в сохранении русской культуры в первую очередь для соотечественников, оставшихся на родине, ведь начиная с 1917 года прежней России уже не существовало, в течение 10–20 лет в стране произошли существенные изменения. Те, кто выжил после исторического катаклизма и оказался в эмиграции, стремились запечатлеть свое окружение и сохранить всё, что они создавали в течение жизни, для последующего возвращения на родину. Когда это произойдет — никто не знал, но то, что это случится, сомнений не вызывало. Показательным примером в этом отношении было создание Русского культурно-исторического музея в Праге (1935–1944) — единственного музейного собрания, демонстрирующего общую картину творчества художников русского зарубежья. Большую историко-познавательную ценность этой коллекции представляли портреты русских писателей, артистов и ученых в эмиграции, созданные Константином Пясковским и Леонидом Голубевым-Багрянородным. Более широко известен Юрий Анненков, который прославился своими портретами культурных и политических деятелей еще до отъезда из России, в 1910-х годах и начале 1920-х, а в изгнании создал десятки блистательных портретов тех, кто ныне составляет гордость Отечества. Деятелей русской культуры в Шанхае в 1930–1940-е годы изображал и художник

Георгий Соколов. Иначе говоря, Е. Климов принадлежал к тем, кто ощущал себя частью русской истории и считал необходимым оставить потомкам ее свидетельства в доступной форме — в виде художественных произведений.

Е.Е. Климов — наследник традиции русского реалистического портрета

Портреты Евгения Климова — прямое продолжение русского реалистической традиции с характерной психологичностью образа. Они обычно были небольшого формата. Частые, порой незапланированные переезды, невозможность хранения своих работ — всё это влияло на выбор техники и размера произведений. Многие утрачено во время войны. Так, в письме к А.Н. Бенуа Евгений Евгеньевич писал в 1946 году: «[В Риге] погибло много работ маслом и почти все рисунки. Но это уже судьба многих. Слава Богу, что хоть немного вывез на выставку [в Прагу]»⁶. Из сохранившихся живописных произведений выделяется портрет художника Николая Зарецкого (ныне — в Доме русского зарубежья, рис. 2), с кем Климов познакомился в Праге. Этот портрет, к сожалению, часто без указания имени его создателя, стал своего рода «визитной карточкой» Николая Васильевича Зарецкого, его можно встретить в сети Интернет и в печатных публикациях, посвященных этому замечательному художнику.

Н.В. Зарецкий (1876–1959) — график, живописец, искусствовед и коллекционер [10]. Получил два образования: сначала военное в Тверском кавалерийском училище, затем художественное — в 1911 году поступил в Рисовальную школу Общества поощрения художеств, где проучился год; в 1913–1914 годах прошел обучение у Д.Н. Кардовского и Я.Ф. Ционглинского в Императорской Академии художеств. Николай Васильевич был признанным униформологом, мастером изображения военного костюма времен войны 1812 года, знатоком эпохи Александра I и Николая I. Он автор книжных иллюстраций, экслибрисов, рисунков для эмалей и вышивок. Зарецкий был и авторитетным пушкинистом — тема произведений великого русского поэта проходит красной нитью через всё творчество художника [11], хотя он иллюстрировал сочинения и других известных писателей — Блока, Маяковского, Северянина. В эмиграции оказался с 1920 года, обосновался в Берлине, где сотрудничал с десятком русскоязычных издательств, иллюстрировал журналы и книги, рисовал обложки. Графика Зарецкого очень разнообразна благодаря использованию разных приемов и техник, он освоил цветную литографию, в том числе литографирование собственных рисунков.

⁶ Письмо Е.Е. Климова А.Н. Бенуа от 14 апреля 1946 года // Отдел рукописей Государственного Русского музея (ОР ГРМ). Ф. 137. Оп. 2. Ед. хр. 604. Л. 8.



2. **Е.Е. Климов.**

Портрет

Н.В. Зарецкого
за работой.

Февраль 1945.

Прага.

Холст, масло.

В свету: 30,2 x 23,4.

Дом русского зарубежья
имени А. Солженицына.

© Alexis Klimoff

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

3. **Е.Е. Климов.**

Н.Е. Андреев.

1977.

Бумага,
графитный карандаш,
растушевка.

Архив А.Е. Климова.

© Alexis Klimoff



Выступил автором декораций и костюмов к ряду театральных постановок. В 1931–1950 годах жил в Праге, затем переехал во Францию. В 1950-е исполнял эскизы для ряда юбилейных медалей, отчеканенных по заказу Общества любителей русской военной старины. Об этом в 1963 году сообщала Зинаида Серебрякова в письме Евгению Климову: «На днях сын мой Шура [художник Александр Серебряков. — Прим. Е. Р.] принес мне показать медаль, выбитую в память 150-летия Отечественной войны, 1812–1962. На медали профиль Александра I. Рассказал мне Шура, что эта медаль много хуже, чем прежняя, нарисованная Ник. Вас. Зарецким [подчеркнуто в оригинале. — Прим. Е. Р.], с которым Шура встречался на собраниях “Общества Любителей Военной Старины” (членом которой состоит и Шура, и Ник. Вас.)... Работал Ник. Вас. для некоторых вензелей и шрифтов медалей. Но это было несколько лет тому назад...»⁷

Климов и Зарецкий познакомились в самом конце войны, в 1944–1945 годах, в Праге. Об этом Евгений Евгеньевич писал в своих мемуарах «Главы воспоминаний», напечатанных и переплетенных уже после смерти мастера его сыном Алексеем Евгеньевичем и переданных с частью архива и произведениями отца в Дом русского зарубежья в Москве, а также в книге «Встречи в Петербурге, Риге, русском зарубежье» [12]. Прожив к моменту знакомства с художником в Праге около десяти лет, в последние годы Зарецкий служил директором Русского музея в Збраслове. Е. Климов высоко ценил Николая Васильевича как художника: «Большой знаток стиля и истории костюма, он был отличным иллюстратором, обладающим тонким юмором. Рисунок его был технически безупречен. Иллюстрации его к “Арапу Петра Великого”, “Доммику в Коломне”, “Горю от ума” сразу же вводили в дух эпохи. Он был мастер своего дела, близкий по духу группе “Мир искусства”»⁸.

По воспоминаниям Климова, Зарецкий жил в отдаленном квартале Праги на верхнем этаже большого дома, в мансарде, которая служила ему одновременно мастерской, кабинетом, столовой, спальней. Обычно Николай Васильевич трудился, стоя у высокой конторки, куда попадал свет через окно. Таким, за работой, в домашнем халате, Климов и запечатлел Зарецкого. В своей записной книжке Евгений Евгеньевич отметил: «6 февраля 1945 г. Писал портрет Ник. Вас. Зарецкого. Взял его, как *Interieur*, со всем окружением, в обстановке его комнаты. В наивозможной близости к натуре хотел проверить глаз и руку»⁹. Последнее предложение позволяет с уверенностью говорить о важности натуре для творческого метода Климова-художника.

В свое время на портрет Н.В. Зарецкого работы Е.Е. Климова откликнулась Зинаида Серебрякова, которой этот жанр был далеко не чужд: «Как мне было дорого Ваше внимание прислать мне снимок с такого замечательного, характерного [подчеркнуто в оригинале. — Прим. Е. Р.] портрета с художника Ник. Вас. Зарецкого. Ваша работа 1945 г.! Мне так этот портрет нравится! (И как напоминает он, по позе, одежде и облику, Ал. Ник. Бенуа! Он также рисовал стоя, в таком же халате)...»¹⁰

Но еще до Н.В. Зарецкого Евгений Климов в Праге познакомился с Николаем Ефремовичем Андреевым (1908–1982), главой Археологического института имени Н.П. Кондакова и фигурой, игравшей важную роль в жизни «русской

⁷ Письмо З.Е. Серебряковой Е.Е. Климову от 15 февраля 1963 года // Отдел рукописей Государственного Русского музея (ОР ГРМ). Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 27–27об.

⁸ Климов Е.Е. Прага. Из воспоминаний о 1944–1945 гг. // Климов Е.Е. Главы воспоминаний / под ред. и с примечаниями А.Е. Климова. Покипси, 1994. (На правах рукописи). С. 23.

⁹ Там же. С. 33–34.

¹⁰ Письмо З.Е. Серебряковой Е.Е. Климову от 7 января 1963 года // Отдел рукописей Государственного Русского музея (ОР ГРМ). Ф. 151. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 26.



4. **Е.Е. Климов.**

Портрет

Н.М. Коржавина.

1977.

Великобритания, Норвич.

Бумага,

бумага с водяными

знаками

(фирмы Montgolfier),

соус (коричневый),

растушевка.

52,8 x 41.

Дом русского зарубежья

имени А. Солженицына.

© Alexis Klimoff

5. **Е.Е. Климов.**

Портрет Андрея Седых.

1977.

Великобритания, Норвич.

Бумага,

бумага с водяными

знаками

(фирмы Montgolfier),

соус (коричневый),

растушевка.

56,5 x 41,5.

Дом русского зарубежья

имени А. Солженицына.

© Alexis Klimoff



Праги» в межвоенные годы. Карандашный портрет Н.Е. Андреева (рис. 3, хранится в семье ученого)¹¹ Климов выполнил в 1977 году, когда Николай Ефремович приезжал в Канаду. «Первым, кого я хочу с благодарностью вспомнить, кому я обязан всеми пражскими работами и встречами, через кого я вошел в круг новых знакомств, был Н.Е. Андреев»¹², — писал о Николае Ефремовиче художник, который работал в Кондаковском Институте в 1944–1945 годах реставратором икон. Непосредственное знакомство Климова и Андреева состоялось еще до войны в Изборске, куда Евгений Евгеньевич часто приезжал из Риги рисовать столь полюбившийся ему Печорский край, а Андреев оказался здесь в командировке по причине его научных интересов. Но только в Праге это давнее знакомство переросло в близкое общение. До этого было лишь несколько мимолетных встреч, поддержание связи по переписке, а более тесные отношения сложились в 1942 году, когда Климов решил переправить большую часть своих произведений в Прагу как в более безопасное место. В итоге с помощью Андреева художник получил официальное приглашение организовать в этом городе выставку.

Археологический институт, с которым так тесно был связан Н.Е. Андреев, назван в честь Никодима Павловича Кондакова — крупнейшего специалиста по византийскому и древнерусскому искусству. В 1922 году Н.П. Кондаков приглашен как профессор в Карлов университет, а после смерти в 1925 году в память об ученом его последователями основан Кондаковский семинарий, в 1931 году преобразованный в институт. С ним Андреев связан много лет — как студент, затем как научный сотрудник, с 1939 года — как заместитель директора института. Н.Е. Андреев приехал в Карлов университет для продолжения образования в 1928 году, вел научную деятельность: «Многостороннее и, можно сказать, разноаспектное исследование социальных истоков и политических мотивов острой борьбы в русском иконописном искусстве XVI в. и в русской культуре этого периода в целом стало, пожалуй, стержневой темой большинства научных трудов Н.Е. Андреева» [13, с. 441]. Знакомство с членами Кондаковского семинария не только послужило отправной точкой для фундаментальной научной деятельности Николая Ефремовича, но и привело к тому, что институт стал главным делом его жизни. «Война застала его в Праге, — пишет Климов, — в то время как другие сотрудники находились за границей. Чтобы не дать чужим “съесть” Институт с его ценнейшей библиотекой

и собранием икон, надо было приложить много энергии, изворотливости и такта. Всё это Николай Ефремович проделал с великими трудностями, отвоював право на самостоятельное существование Института»¹³.

Портретная галерея

«Поэты и писатели русского зарубежья»

В 1977 году Евгений Евгеньевич Климов издал набор открыток, выполненных в технике литографии, под названием «Поэты и писатели русского зарубежья. Портреты работы Е. Климова». На открытках — как завершённые произведения, так и эскизные наброски моделей — деятелей культуры и искусства русского зарубежья с 1935 по 1977 год. Набор включает 12 карточек и дает возможность воочию познакомиться с двенадцатью представителями русской эмиграции, с которыми Климов был лично знаком: это философы и культурологи И.И. Ильин, П. Востоков (П.Н. Савицкий), писатели И.С. Шмелёв, А.И. Солженицын, Р.Б. Гуль, Н.И. Ульянов, Н.М. Коржавин (Мандель), П.А. Муравьёв, поэты Ю.П. Иваск, И.В. Чиннов, И.В. Елагин (Матвеев), литератор А. Седых (Я.М. Цвибак). Этот небольшой список включает как широко известных ныне представителей культуры русского зарубежья, так и мало или совсем неизвестных. На открытках — головные портреты разной степени завершенности. Порой это изображение лишь контура головы со слегка намеченными отличительными чертами лица модели, как, например, портрет Р. Гуля или чуть более проработанный рисунок А. Седых. В другой раз мы видим полноценно смоделированный портрет, как, например, И. Ильина или И. Шмелёва. Все герои, за исключением П. Востокова, изображены вне окружающей обстановки (в отличие от портрета Н. Зарецкого, представленного в рост в интерьере комнаты).

Ныне в Доме русского зарубежья хранятся оригинальные изображения некоторых из этих портретируемых, выполненные карандашом и соусом, иногда углем, а также отдельные оригиналы изображений из указанного набора открыток. Поэтому интересно сравнивать карандашный набросок, например, Н. Коржавина, сделанный художником, судя по всему, непосредственно во время встречи, с полноценным портретом писателя, очевидно, доработанным позже, также карандашом.

Особое внимание хочется обратить на два портрета — Ивана Александровича Ильина (1883–1954) и Ивана Сергеевича Шмелёва (1873–1950), которые сегодня достаточно широко известны. С обоими Климов познакомился в довоенной Риге,

¹¹ Репродукция портрета в электронном виде любезно предоставлена для публикации сыном художника А.Е. Климовым

¹² Климов Е.Е. Указ. соч. С. 1.

¹³ Там же. С. 3.

6. **Е.Е. Климов.**

Профессор

Иван Александрович

Ильин.

Повторение

по фотографии

с рисунка 1935 года.

Бумага (бежевая),

бумага

с водяными знаками,

соус (черный),

растушевка.

52,5 x 44.

Дом русского зарубежья

имени А.И. Солженицына.

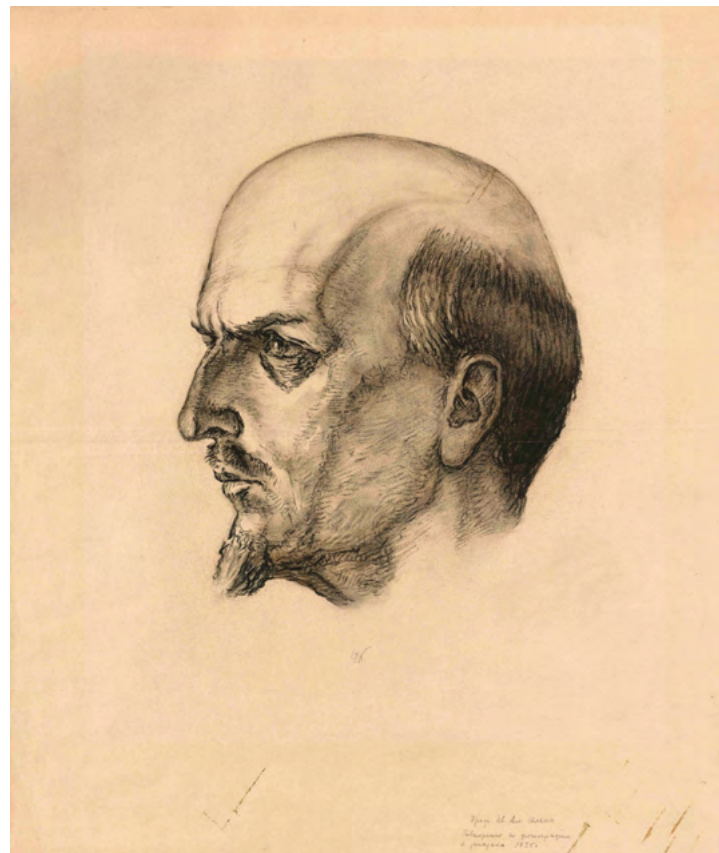
© Alexis Klimoff

к каждому питал глубокое уважение, высоко ценил дружбу с ними. Оказавшись после революции в разных с Ильиным и Шмелёвым странах, художник вел с ними многолетнюю переписку, советовался по самым важным для него решениям, в том числе по вопросам искусства.

Портрет И.А. Ильина

Профессор Московского университета, религиозный философ, писатель, публицист и духовный идеолог русской эмиграции И.А. Ильин после нескольких арестов в советской России в 1922 году был выслан за границу вместе с другими учеными и общественными деятелями на «философском пароходе». В 1931 году Русское академическое объединение Латвии пригласило Ильина в Ригу для прочтения нескольких лекций, тогда Е.Е. Климов и познакомился с философом. Вот каким запомнил его художник: «Бодрым, порывистым шагом поднялся профессор Ильин на кафедру. Статный, сухопарый, с четкими чертами лица, открытым высоким лбом, он уже одним своим видом вызывал к себе уважение. ...Он отчеканивал каждое слово, говорил ясно и горячо. ... Держал всю аудиторию в напряженном внимании» [12, с. 56].

Климов посещал все публичные лекции Ильина в Риге — от самой первой «О сопротивлении злу силой» до выступлений, посвященных 100-летию со дня смерти великого русского поэта — «Живой Пушкин» и «Пророческое призвание Пушкина». Можно предположить, что именно под влиянием лекций Ильина Евгений Евгеньевич выполнил портрет А.С. Пушкина в технике гравюры на дереве, которой он занимался в те годы. Более близкое знакомство художника и философа произошло во время летнего отдыха в 100 км от Риги на хуторе возле Кокнесе в 1938 году, тогда же Евгений Евгеньевич рисовал портрет Ильина с натуры. Климов вспоминал: «Зоркий орлиный взгляд придавал его лицу несколько гневный вид, особенно когда он задумывался, но к своим друзьям он бывал нежен, ласков и внимателен» [12, с. 56]. Ильин полностью подтвердил этот вывод делами, когда в трудные для семьи Климова 1940-е годы неоднократно присылал из Швейцарии, где он тогда жил и преподавал, продукты, лекарства, одежду, книги («Помните, что Вы — *живой стержень семьи*, он должен быть крепок»¹⁴), пытался организовать для Климова выставку в Швейцарии, находил желающих приобрести копии его работ, принимал активное участие в организации переезда Климовых в Канаду («Меня к Вам Господь приставил. Неужели Вы в этом еще



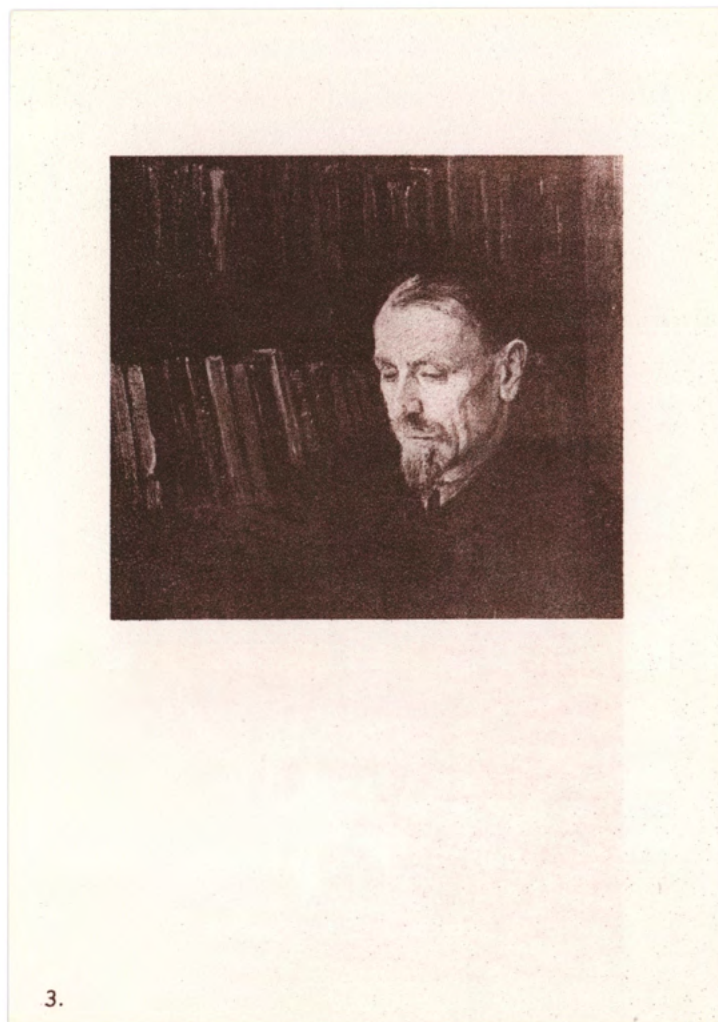
сомневаетесь?»¹⁵). «Это был чрезвычайно интересный человек и собеседник, но человек нелегкий. Он не знал равнодушного отношения к людям, мог любить самоотверженно и мог не любить гневно. <...> Знания в области философии, истории и литературы были у него универсальные. Но главная мысль в последние годы сосредотачивалась на сущности русской культуры и судьбе России, и это преломлялось у него сквозь религиозное познание основ христианского учения», — вспоминал художник [12, с. 56].

Портрет И.А. Ильина работы Е.Е. Климова (рис. 6) художественен и выразителен с точки зрения отражения психологического содержания модели, чье лицо свидетельствует о концентрации внутренней энергии, об умении защитить напряженную работу мысли от окружающих помех, сосредоточиться на конкретной идее, подчиняющей себе всё остальное в данный момент. По глубине психологической характеристики эту работу Е. Климова можно соотнести с известным живописным портретом И. Ильина, созданным Михаилом Нестеровым в 1921–1922 годах (в настоящее время — в ГРМ). И здесь, очевидно, важнейшую роль сыграл факт написания с натуры — влияние личности портретируемого на художника трудно переоценить. Это подтверждает и сравнение

¹⁴ Письмо И.А. Ильина Е.Е. Климову от 19 апреля 1949 года // Ильин И.А. Собрание сочинений. Письма. Мемуары (1939–1954) / сост. и коммент. Ю.Т. Лисицы. М.: Русская книга, 1999. С. 41.

¹⁵ Там же. С. 44.

7 | 8
—+—
9



**7. Е.Е. Климов.
Иван Сергеевич
Шмелёв.**

1936.

Рисунок.

Набор открыток
«Поэты и писатели
русского зарубежья.
Портреты работы
Е. Климова».

Дом русского зарубежья
имени А. Солженицына.

© Alexis Klimoff

**8. Е.Е. Климов.
П. Востоков.**

1944.

Рисунок.

Набор открыток
«Поэты и писатели
русского зарубежья.
Портреты работы
Е. Климова».

Дом русского зарубежья
имени А. Солженицына.

© Alexis Klimoff



**9. Е.Е. Климов.
П. Востоков.**

1944.

Холст, масло.

Архив А.Е. Климова.

© Alexis Klimoff

портретов Ильина работы Е.Е. Климона и М.В. Нестерова с изображением философа, написанным современным художником Филиппом Москвитинным в 2008 году: при успешном решении живописных задач последний портрет едва ли передает ту напряженную работу мысли героя, которая столь отчетливо читается в первых двух произведениях.

Е. Климов отмечал, что особенно близка ему была книга И.А. Ильина «Основы художества. О совершенном в искусстве» (1937), так что темы для разговора у них легко находились. «С большим интересом присматривался он [Ильин. — Прим. Е. Р.] к моим работам, — пишет Евгений Евгеньевич, — и всегда призывал к полному выявлению образа. «Основы художества иррациональны, — говорил он, — художник должен быть косноязычен в вопросе о глубинах. Доведите одну какую-нибудь вещь до полного совершенства, тогда и другие образы будут желать своего оформления» [12, с. 57].

Портрет И.С. Шмелёва

Знакомство Е.Е. Климона и И.С. Шмелёва также состоялось в Риге, когда известный писатель приехал туда в 1936 году по приглашению Рижского Академического общества. Тот год был трудным для Ивана Сергеевича — скончалась его жена, вместе с которой ранее он очень тяжело переживал потерю их сына в годы Гражданской войны. Сам Шмелёв страдал от язвы желудка, плохо выглядел и на Климона «произвел впечатление изможденного человека. Маленького роста, тощий, с чуть косящими глазами»; при этом «он совершенно преображался, когда начинал говорить или читал вслух свои произведения. Тут голос его становился громким, и сам Шмелёв начинал гореть и «вещать» [12, с. 70].

С Иваном Шмелёвым Евгения Климона связывали глубокие духовные нити, о чем свидетельствует их переписка. Так, в своем письме от 23 марта 1948 года из Женевы, в день «Западной Пасхи», как его обозначил автор, Шмелёв писал: «...Связь духовная непрерывна. А иначе — как же? Иначе — всё — без смысла? Нет, этого не принимает сердце. Это — и в неверующих, только они не видят»¹⁶ (авторская стилистика сохранена. — Прим. Е. Р.).

Находясь в Риге, Шмелёв, по просьбе Климона, согласился позировать для портрета. Впоследствии художник вспоминал, что состоялось два или три сеанса, во время которых Иван

Сергеевич был погружен в свои мысли. Судьба распорядилась так, что рисунок сгорел во время войны. Однако ранее он был сфотографирован, и один из снимков оказался у племянницы Шмелёва, Юлии Александровны Кутыриной, его душеприказчицы, которая издала в Париже книгу о писателе. В ней репродуцирован карандашный портрет И.С. Шмелёва, выполненный Евгением Климовым¹⁷.

В данном контексте уместно обратить внимание на характерную составляющую портретов работы Е.Е. Климона. Созданные ограниченными художественными средствами, они несут в себе глубокое внутреннее содержание. К ним полностью относятся слова, записанные Евгением Евгеньевичем во время его становления как художника, когда он понял значение рисования с натуры: «Не линии сами по себе, а их внутренний смысл решает всё»¹⁸. Это традиция, утвердившаяся со времен художественного объединения «Маковец», для портретных произведений членов которого «характерно внимание к внутреннему облику модели, черты лица которой могут быть едва намечены» (Цит. по: [14, с. 13]). Можно сказать, что у Климона лицо каждого героя портретной галереи — это отражение непростого жизненного пути. Глубоко философствующий Ильин, сосредоточенный на своих мыслях Шмелёв, ушедший в себя на фоне полок с книгами П. Востоков, смотрящий вдаль Солженицын... Впечатление от этих портретов разительно отличается от мнения друга Климона по Риге, художника Василия Синайского о выставке современного портрета в 1948 году, описанного в письме: «Разочарование полное (шабаш, иногда кривлянье). Современная душа серенькая самодовольная глядит со всех стен в заказной работе»¹⁹.

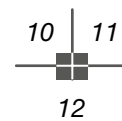
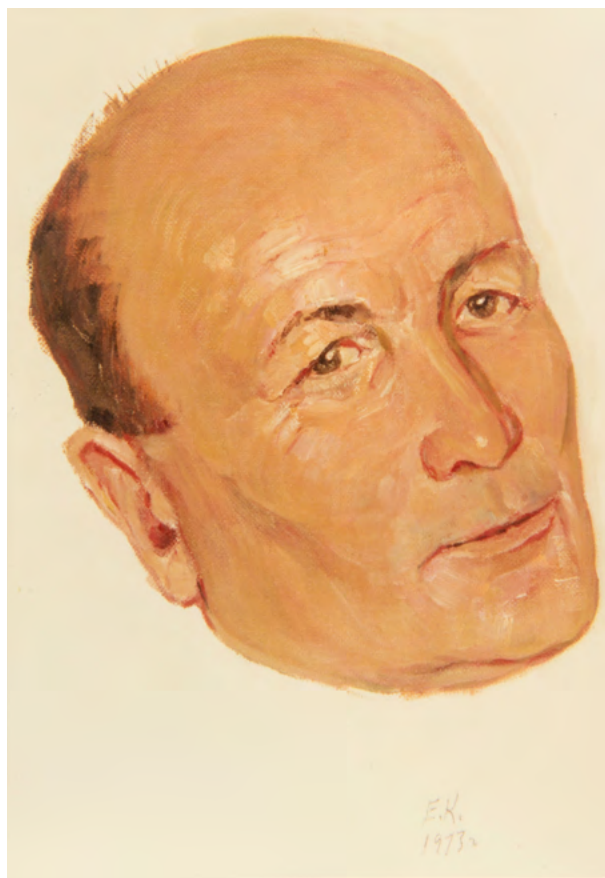
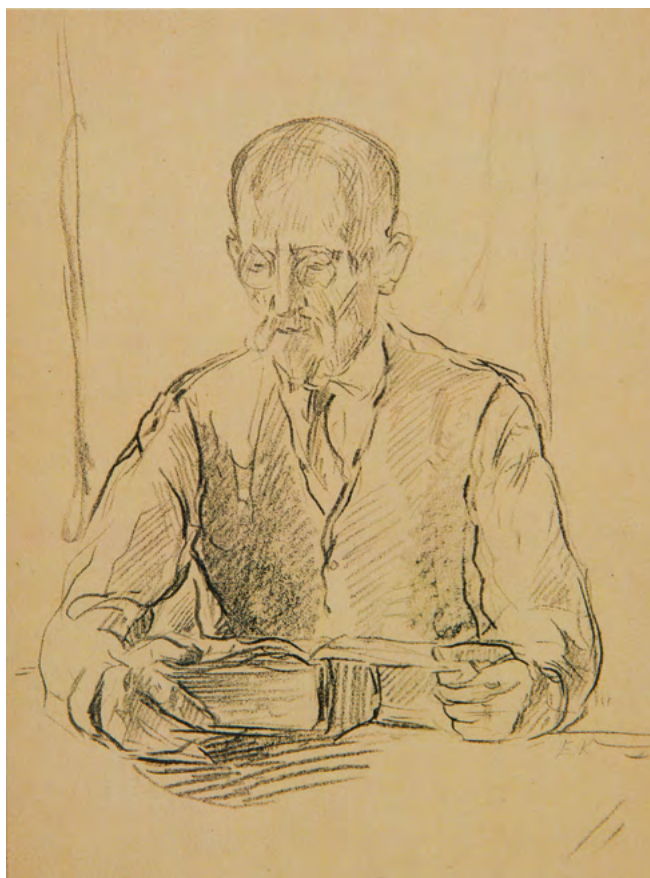
Изображение И.С. Шмелёва занимает особое место в портретной галерее Е.Е. Климона. Лицо Ивана Сергеевича словно сконцентрировало в себе глубинную сущность его личности — избородженное глубокими морщинами, с грустными глазами, оно отражает глубочайшую скорбь о родине и о мире. Оказавшись в изгнании, Шмелёв бесконечно тяжело переносил оторванность от родной земли. Именно в эмиграции он создал литературный труд, который стал главным для него, — «Лето Господне». Страшная тоска по утраченному национальному и религиозному вызвала к жизни щемящую летопись дореволюционного быта и нравов России. Когда Шмелёв оказался в Риге, он использовал возможность

¹⁶ Письмо И.С. Шмелёва Е.Е. Климону от 23 марта 1948 года // Архив Дома русского зарубежья. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 1.

¹⁷ Подробнее см. [12, с. 70].

¹⁸ Климов Е.Е. Указ. соч.

¹⁹ Письмо В.И. Синайского Е.Е. Климону от 23 января 1948 года // Архив Дома русского зарубежья. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 34.



10. Е.Е. Климов.
Рисунок старика,
читающего Библию –
Heidenheim.

Вторая половина 1940-х.
Бумага, карандаш.
Архив А.Е. Климова.
© Alexis Klimoff

11. Е.Е. Климов.
Преподаватель летней
школы Norwich Игорь
Михальченко.

1977.
Холст на картоне, масло.
Архив А.Е. Климова.
© Alexis Klimoff

12. Е.Е. Климов.
Знакомый грек,
Монреаль.

1970-е.
Холст на картоне, масло.
Архив А.Е. Климова.
© Alexis Klimoff



побывать в Печорском крае, который в те годы принадлежал Эстонии. И Климов, который сопровождал Ивана Сергеевича в этой поездке, вспоминал: «В Эстонии Шмелёв был в Псково-Печорском монастыре, в Старом Изборске и побывал даже на самой русской границе, откуда виднелся Псковский Троицкий собор. Взял Шмелёв из-под проволоки, отделявшей Эстонию и Советскую Россию, горсточку русской земли и просил положить ее после кончины ему в гроб. Он приветствовал советского пограничника, но тот повернулся спиной и не отвечал на приветствие. <...> Вид русских исторических древних мест, встречи с русскими людьми сильно волновали Шмелёва, ведь тут был подлинный кусок древней Псковщины, где сохранился и быт местного населения — коренных псковичей» [12, с. 71]. Год спустя Климов отправил Шмелёву альбом своих литографий «По Печорскому краю» и получил от Ивана Сергеевича ответ: «Благодарю за Ваш дар, за Ваш родной привет... Ваши картины родных мест Печорского края так много дают сердцу. Всполыхнуло... Потянуло исконным нашим...» [12, с. 71].

Портрет П. Востокова (П.Н. Савицкого)

Один из героев цикла, репродуцированного в 12 открытках 1977 года, — Пётр Востоков (рис. 8). Именно как «П. Востоков» обозначен на портрете Климова Пётр Николаевич Савицкий, член правления Института Кондакова в Праге, соратник Н.Е. Андреева. В своих воспоминаниях Евгений Евгеньевич представляет П.Н. Савицкого так: «Один из основоположников евразийства, ученый, географ, человек, обладающий колоссальной памятью. Савицкий страстно любил Россию, эта страстность была главной чертой его характера» [12, с. 78]. Оставшись в Праге после 1945 года, Пётр Николаевич был арестован и провел в лагерях 11 лет. «П. Востоков» — псевдоним Савицкого-поэта, избранный им по причине невероятной скромности, которая заставляла его скрывать свое поэтическое увлечение.

П. Востоков (П.Н. Савицкий) — единственный в указанном портретном цикле, кто изображен погрудно и в окружении интерьера — на фоне сплошных книжных полок. Ученый нарисован сидящим с наклоненной книзу головой, прикрытыми глазами, во всём его облике читается абсолютное смирение. При этом его худощавое лицо с сомкнутыми губами и резковато выступающими скулами совсем не выглядит безвольным, явно ощущается, что смирение внешнее, что внутренний мир портретируемого полон энергии, мыслей, переживаний. Это подтверждает и описание Савицкого

Климовым: «Худой, чуть покривившийся и сутулый, с впалой грудью <...> П.Н. хранил добрую улыбку и добрые глаза. Всё, о чем бы он ни говорил, приобретало напряженный и динамический характер. Знания его были универсальны. Какого бы вопроса ни коснуться в беседе — он знал всё, но главным образом всё относящееся к России, к ее прошлому и настоящему»²⁰.

В период оккупации Праги немцами в 1944 году П.Н. Савицкого не раз вызывали в гестапо с целью отправить на обязательные работы, которые, как правило, требовали значительной силы, однако физическое состояние Петра Николаевича никогда не удовлетворяло его потенциальных начальников, и никто не соглашался его брать. Ситуация для Савицкого становилась опасной, поскольку, оказавшись невостребованным для нужд Третьего Рейха, он мог попасть в концлагерь. Поэтому Н.Е. Андреев использовал все свои связи в разных инстанциях, чтобы официально вернуть Савицкого в Институт Кондакова, пусть на самую низкую позицию. Так Савицкий оказался в библиотеке института, в его задачи входил разбор книг и систематизация каталога. Здесь, в библиотеке, на фоне книжных полок, Климов и написал портрет ученого. «Было холодно, не топили, он сидел в пальто и читал, — вспоминал Климов впоследствии. — Мы обменивались мнениями, он с интересом следил за моей работой. Работа же моя двигалась неровно. Он сопереживал и поддерживал во мне желание дойти до нужного качества. Пережили мы вместе налет на Прагу 14 февраля 1945 года. <...> Мы бросили работу и побежали в погреб. Портрет мой упал на палитру, в нескольких местах прилипла к нему густая краска. Временами я вообще в отчаянии хотел бросить работу, но потом брал себя в руки и писал снова. Пётр Николаевич терпеливо сидел, никогда не протестовал и был в конце концов очень доволен портретом. Мне самому казалось, что портрет не столько красив, как правдив»²¹.

Описание Е.Е. Климовым процесса работы над изображением Савицкого укладывается в концепцию традиционного портретного искусства, которая не меняется на протяжении веков. «Портретное искусство рождается на пересечении воли заказчика и взгляда художника, — считают современные исследователи. — Портрет — это всегда результат компромисса между визуальной эстетикой, обусловленной традициями жанра, и ожиданиями самой модели. Это акт эмпатии, единства двух людей: человека “пишущего” и “портретируемого”. <...> При этом портретное сходство едва ли можно назвать главным критерием качества. <...> Психологический портрет

²⁰ Климов Е.Е. Указ. соч. С. 10.

²¹ Там же. С. 10–11.

акцентировал внимание на единичных деталях. Композиция, окружение, поза, гармония или контраст служили подсказкой к характеру модели» [15, с. 107].

Из воспоминаний Климова узнаем, что окончательный вариант портрета Савицкого был выполнен маслом. «Эту работу я подарил Институту, — вспоминает художник, — взамен чего Н.Е. [Андреев] сделал мне прекрасный снимок в размер оригинала. Петру Николаевичу я подарил первый набросок карандашом, он реваншировался [судя по всему, здесь описка, надо «репродуцировался». — Прим. Е. Р.] рядом евразийских изданий»²². Очевидно, впоследствии для литографии портрета П. Востокова (П.Н. Савицкого) мастер использовал один из карандашных рисунков. При этом неожиданно появилась возможность увидеть портрет П.Н. Савицкого в цвете: сын художника Алексей Евгеньевич Климов любезно прислал отсканированную фотографию живописного портрета ученого и поэта (рис. 9), полотно хранится в частном собрании в Праге. Портрет П. Востокова (П.Н. Савицкого) поразительно показывает, как внутренняя сила модели может быть сконцентрирована в слабом, тщедушном теле. Художник сумел подчеркнуть это содержание через фон, созданный полками с бесчисленными книгами как знак интеллектуальной мощи.

О значении реалистического портрета

Пожалуй, о каждом портрете работы Е.Е. Климова можно написать эссе, так же как и о самом портретируемом. Больше всего мастера привлекали лица людей, которые порой могут рассказать очень многое о модели. При этом художнику подчас было достаточно самых лаконичных средств для глубокой и убедительной передачи внутреннего содержания того, чей портрет он писал или рисовал. Здесь вновь возникает отсылка к восприятию лица человека членами объединения «Маковец». Так, Василий Чекрыгин говорил: «Конечно, всё полно значения в мире для художника, но, утверждаю, для меня лицо человека значительней — как материал живописный — яблока. Современная живопись утверждает, что всё одинаково. В этом мое расхождение с современными живописцами» (Цит. по: [16, с. 189]). Как известно, Евгений Климов совсем не принимал абстрактное искусство, считая его пустым и надуманным²³.

Конечно, с таким восприятием можно спорить, несомненно, найдется множество противников подобных утверждений. Но полемика по этому вопросу не является целью данного исследования. Наша задача — показать, как благодаря работе художника сохраняется память о многих личностях, представляющих очевидный интерес для нас, их потомков, для отечественной истории культуры и искусства. Художник, общавшийся с этими людьми, смог донести до нас их внутреннее переживания, размышления, чаяния и страдания не только благодаря острому всепроникающему взору, но и в силу своей приверженности реалистическому методу.

Портрет способен возвращать к жизни давно ушедших. Далеко не последнюю роль в этом играет внешнее сходство с изображаемым, которое может предложить только реалистический портрет. Однако помимо этого он способен передавать психологию и характер модели. В переводе с латинского *protrahere* означает «извлечение», поэтому портрет можно рассматривать как инструмент для извлечения из небытия и облика портретируемого, и его внутренней сущности. Как пишет Андреас Байер, «может быть, портретный жанр как таковой сегодня, в век безликой анонимности общества и глобализации, стал своего рода графическим заклинанием, мольбой о многострадальном индивидууме, которого уже не раз объявляли погибшим» [17, с. 16].

С портретов работы Е.Е. Климова смотрят личности — люди большого достоинства, уважающие себя. И это относится ко всем, кого художник портретировал, не только к самым известным из них. Уважение и любовь к модели, стремление познать ее внутреннее наполнение вкупе с профессиональным мастерством — таковы основы портретного искусства Климова.

В одном из своих писем А.Н. Бенуа художник делится мнением о выставке в Риге 1930-х годов, на которой были экспонированы работы Левитана, Сомова, Врубеля, Кустодиева и которую он рассматривал «на фоне модерно-формалистической живописи оазисом чистой воды». Вердикт Евгения Евгеньевича следующий: «Эту подлинность, веру в силу искусства и служение ему (а не себе и не моде), мне кажется, не оставляли все русские мастера»²⁴. Безусловно, Евгений Климов своим творчеством вошел в число этих мастеров, которыми он так восхищался.

²² Климов Е.Е. Указ. соч. С. 11.

²³ Подробнее см.: Романова Е.О. Указ. соч.

²⁴ Письмо Е.Е. Климова А.Н. Бенуа от 5 октября 1948 года // Отдел рукописей Государственного Русского музея (ОР ГРМ). Ф. 137. Оп. 2. Ед. хр. 605. Л. 17об.

Список источников

1. Константин Кузнецов. Русский, который один из нас / ред. Е. Волкова. М.: Государственный Русский музей, 2018. 276 с.; илл.
2. Александр Арнштам. Вкус времени. Жизнь. Искусство. Творческие параллели. 1880–1969 : альбом / сост. и отв. ред. Ю.С. Гудович. М.: Вифсаида; Русский путь, 2015. 260 с.: ил.
3. Романова Е. Анненков. Бушен. Серебряков. Терешкович. Книжная графика в собрании Ренэ Герра. М.: БуксМАрт, 2021. 228 с.: ил.
4. Раев А. Мария Васильева. Чужая своя. М.: Искусство – XXI век, 2015. 280 с.: ил.
5. Звонарева Л., Кудрявцева Л. Серебряный век в Париже. Потерянный рай Александра Алексеева. М.: АСТ; Белония М, 2020. 448 с.: ил.
6. Романова Е. «Свобода была моей судьбой». «Анна Каренина» в иллюстрациях Александра Алексеева. По следам выставки // Панорама искусств : научно-популярный сборник. Вып. 3 / гл. ред. О.В. Костина. М.: Советский художник, 2018. С. 143–173.
7. Конструктор мерцающих форм. Книжная графика Александра Алексеева из собрания Бориса Фридмана / сост. А. Федорович и Б. Фридман. СПб.: Вита Нова, 2011. 252 с.
8. Александр Серебряков. Каталог выставки (25 октября 2019 – 19 января 2020, галерея «Наши художники») / сост. П. Павлинов, А.Ю. Старовойтова. М.: Фонд Зинаиды Серебряковой, 2019. 168 с.: ил.
9. Сергеев В.Н. Евгений Климов: художник-реалист русского зарубежья, 1901–1990. М.: Русский путь, 2018. 160 с.
10. Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я. Художники русского зарубежья. Первая и вторая волна эмиграции : биографический словарь : [в 2 т.] / Фонд им. Д.С. Лихачева. СПб.: Изд. дом «Мирь», 2019. Т. 1: А-К. С. 540–542.
11. Букреева Е.М. Пушкиниана Николая Зарецкого // Сохранить для России. К 80-летию Русского культурно-исторического музея в Праге : каталог выставки / отв. ред. Т.Л. Карпова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. С. 36–43.
12. Климов Е.Е. Встречи в Петербурге, Риге, русском зарубежье. Из воспоминаний художника. Рига: Улей, 1994. 120 с.
13. Носов С.Н. Проблемы истории русской культуры в трудах Н.Е. Андреева // Труды Отдела древнерусской литературы / отв. ред. Л.А. Дмитриев. СПб.: Наука, 1992. Т. XLV. С. 439–444.
14. Илюхина Е.А. Художественное объединение «Маковец» // Маковец, 1922–1926 : сборник материалов по истории объединения / отв. ред. М.А. Немировская, Е.А. Илюхина. М.: Государственная Третьяковская галерея, 1994. С. 5–19.
15. Азбука шедевра. Русские гении от первой до последней буквы : альбом / Музей Новый Иерусалим. М.: ООО «Тверская фабрика печати», 2021. 252 с.
16. Лев Жегин: мистика искусства / авт.-сост. В. Калмыкова. М.: Русский импульс, 2020. 224 с.
17. Байер А. Портрет в живописи. М.: Слово, 2003. 392 с.

References

1. Volkova, E. (ed.) (2018) *Konstantin Kuznetsov. A Russian, who is one of us*. Moscow: State Russian Museum. (In Russ.)
2. Gudovich, Yu.S. (comp.) (2015) *Alexander Arnshtam. Taste of time. Life. Art. Artistic parallels. 1880–1969*. Moscow: Vifsaida, Russkiy put' Publ. (In Russ.)
3. Romanova, E. (2021) *Annenkov. Bushen. Serebryakov. Tereshkovitch. Book graphics in the collection of Rene Guerra*. Moscow: BooksMArt. (In Russ.)
4. Raev, A. (2015) *Marie Vassilieff. The alien own*. Moscow: Iskusstvo – 21st Century Publ. (In Russ.)
5. Zvonaryova, L. and Kudryavtseva, L. (2020) *Silver century in Paris. Alexander Alexseev's lost heaven*. Moscow: AST Publishing House, Belonia M. (In Russ.)
6. Romanova, E. (2018) 'Freedom was my fate. "Anna Karenina" in illustrations by Alexander Alexseev. Following the exhibition', in Kostina, O.V. (ed.) *Panorama of Arts*, issue 3. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, pp. 143–173. (In Russ.)
7. Fedorovich, A. and Friedman, B. (comps.) (2011) *Creator of shimmering forms. Book graphics by Alexandre Alexeieff from the collection of Boris Fridman*. Saint Petersburg: Vita Nova Publ. (In Russ. and Eng.)
8. Pavlinov, P. and Starovoitova, A.Yu. (eds.) (2019) *Alexander Serebryakov. Catalogue of the exhibition*. Moscow: Zinaida Serebryakova Foundation. (In Russ.)
9. Sergeev, V.N. (2018) *Evgeny Klimov: Realist painter of the Russian Diaspora, 1901–1990*. Moscow: Russkiy put'. (In Russ.)
10. Leikind, O.L., Makhrov, K.V. and Severyukhin D.Ya. (2019) *Russian artists abroad. The first and second waves of emigration*, vol. 1. Saint Petersburg: Mir, pp. 540–542. (In Russ.)
11. Bukreeva, E.M. (2015) 'Pushkiniana of Nikolai Zaretsky', in Karpova, T.L. (ed.) *Preserve for Russia. On the 80th anniversary of the Russian Cultural-Historical Museum in Prague* [Exhibition catalogue]. Moscow: State Tretyakov Gallery, pp. 36–43. (In Russ.)
12. Klimov, E.E. (1994) *Meetings in St. Petersburg, Riga, Russian abroad. From the artist's memoirs*. Riga: Ulei. (In Russ.)
13. Nosov, S.N. (1992) 'Problems of the history of Russian culture in the works of N.E. Andreev', in Dmitriev, L.A. (ed.) *Proceedings of the department of Old Russian literature*, vol. 45. Saint Petersburg: Nauka, pp. 439–444. (In Russ.)
14. Il'ukhina, E.A. 'Artistic Association "Makovets"', in Nemirovskaya, M.A. and Ilyukhina, E.A. (eds.) *Makovets, 1922–1926: a collection of materials on the history of the association*. Moscow: The State Tretyakov Gallery, pp. 5–19. (In Russ.)
15. *ABC of a masterpiece. Russian geniuses from the first to the last letter* (2021) [Album]. Moscow: Tver Printing Factory. (In Russ.)
16. Kalmykov, V. (ed.) (2020) *Lev Zhegin: the mysticism of art*. Moscow: Russian impulse. (In Russ.)
17. Bayer, A. (2003) *Portrait in painting*. Moscow: Slovo. (In Russ.)

Информация об авторе

Романова Елена Олеговна, академик Российской академии художеств, советник Отделения искусствоведения и художественной критики, Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация. Член Творческого союза художников России, Ассоциации искусствоведов (АИС), art-rah@mail.ru.

Information about the author

Elena Olegovna Romanova, Academician of the Russian Academy of Arts, Adviser, Department of Art Studies and Art Criticism, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. The member of the Creative Union of Artists of Russia and the Association of Art Critics (AIS), art-rah@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 27.03.2023; одобрена после рецензирования 17.04.2023; принята к публикации 24.04.2023.

The article was received by the editorial board on 27 March 2023; approved after reviewing on 17 April 2023; accepted for publication on 24 April 2023.



Научная статья
УДК 75+7.036/.038(478.9)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.02.005

Малоизвестные произведения Якова Авербуха

Тома Людмила Анатольевна



Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинёв, Республика Молдова
liytoma@mail.ru

Аннотация. В статье освещаются малоизвестные аспекты творчества Якова Авербуха (1922–1998), художника своеобразного дарования и пластической культуры, который обучался профессиональному искусству в королевской Румынии, совершенствовал свое мастерство в Советской Молдавии, а в последний период работал в Израиле, нередко используя театральный псевдоним отца — Аш. На республиканских и зарубежных выставках 1950–1970-х годов он получил признание как оформитель и иллюстратор книг, автор плакатов и линогравюр. Однако он не экспонировал и почти никому не показывал работы камерного звучания — этюды, выполненные маслом, акварели и пастели, отмеченные остротой взгляда и свежестью палитры, что было редким явлением в искусстве Молдавии в первые послевоенные десятилетия. Эти произведения с несложными мотивами — окраины Кишинёва, молдавские села, берега Днестра — воссоздают атмосферу будничной жизни минувших лет и передают непосредственность эмоций тонкого колориста. Долгие годы они не были известны в культурной среде.

Многогранное творчество Якова Авербуха включает также медальерные работы и монументальные панно из керамики, оформление интерьеров стенной росписью и резьбой по дереву. Но его труд не освещен во всей полноте. Попыткой восполнить пробел в изучении станковых произведений художника является монографический альбом «Yakov Averbuch Ash = Яков Авербух Аш», изданный в Кишинёве в 2022 году, к столетию со дня рождения художника. Презентация книги, включающей значительный ряд репродукций эстетически ценных и ранее неизвестных работ, состоялась в Тель-Авиве (в Представительстве Республики Молдова в Израиле) и в Кишинёве (в Национальном художественном музее Молдовы). Однако небольшой тираж издания доступен немногим читателям. Автор надеется, что избранные произведения станковой графики и живописи Якова Авербуха, иллюстрирующие данную статью, привлекут внимание специалистов и оценки творческих достижений этого художника будут введены в широкий искусствоведческий оборот.

Ключевые слова: Яков Авербух, рисунок, линогравюра, пастель, акварель, живопись, колорит, экспрессия, светоизлучение, одухотворенность образа

Для цитирования: Тома Л.А. Малоизвестные произведения Якова Авербуха // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 2 (29). С. 190–209. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.005>.
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/991>

Original article

Less-known works by Yakov Averbukh

Lyudmila A. Toma ^a^a *Academy of Music, Theater and Fine Arts, Chisinau, Moldova*^a *liytoma@mail.ru*

Abstract. The article reveals the less-known aspects of the creative activity of Yakov Averbukh (1922–1998). An artist of distinctive gift and plastic culture, he was trained as a professional artist in royal Romania, perfected his skills in Soviet Moldova and, during the latter period, worked in Israel, often using his father’s theatrical pseudonym — Ash. In the 1950s — 1970s he presented his works at national and foreign exhibitions, being recognized as a book designer, illustrator, and author of posters and linocuts. Nevertheless, he hadn’t exhibited and almost never displayed his chamber works — oil sketches, watercolours and pastels, marked by witticism and palette freshness, which was a rare phenomenon in the art of Moldavia in the first post-war decades. These works with simple motifs — the countryside of Chisinau, Moldovan villages, and the banks of the Nistru River — recreate the atmosphere of everyday life of bygone years and convey the unpretentiousness of emotions of a refined colourist. For many years, they were unknown in the cultural milieu.

Yakov Averbukh’s versatile artistic work includes medallion art, monumental ceramics panels and interior decorations with murals and wood carvings. Yet his creativity is not covered in its entirety. The monographic album “Yakov Averbukh Ash = Yakov Averbukh”, which was published in Chisinau in 2022 on the occasion of the centenary of the artist’s birth, attempts to fill the gap in the study of the artist’s easel works. The launch of the book, which includes a significant number of reproductions of aesthetically important and previously unknown works, took place in Tel Aviv (at the Mission of the Republic of Moldova in Israel) and in Chisinau (at the National Art Museum of Moldova). Nonetheless, the publication’s limited print run is accessible to a small number of readers. The author hopes that the selected works of easel graphics and paintings by Yakov Averbukh illustrating this article will attract the attention of experts and the evaluation of the artist’s creative achievements will be commissioned into wider art studies.

Keywords: Yakov Averbukh, drawing pastel, linocut, painting, flavor, expression, light-emission, spiritualization of the image

For citation: Toma, L.A. (2023) ‘Less-known works by Yakov Averbukh’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 190–209. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.005.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/991> (In Russ.)

Многогранное творчество талантливого художника Якова Авербуха неотделимо от истории молдавского искусства советского периода, но при его жизни оно освещалось неполно и односторонне. В обзорных статьях искусствоведов отмечались его книжные иллюстрации, плакаты и линогравюры [1, с. 182, 234, 240, 243; 2, с. 109–110; 3, с. 8–9; 4, с. 79], но после эмиграции старшего сына в Израиль в конце 1970-х годов имя Я. Авербуха перестали даже упоминать в изданиях, посвященных

молдавской графике. Исследователи последних десятилетий начали глубже изучать его работы, преимущественно графические [5, с. 40, 65, 89, 201, 231; 6, с. 149; 7, с. 167; 8, с. 47, 49–50, 67–68, 70; 9, с. 3, 5–6, 50; 10]. Более широкий охват его творческих задач в станковых формах искусства, включая неизвестный опыт в книжной иллюстрации, а также в живописи, осуществлен в монографии альбомного типа [11], недавно изданной в Кишинёве небольшим тиражом.

Во время презентаций книги были показаны произведения Якова Авербуха: бессарабские пейзажи, выполненные пастелью, — в Представительстве Республики Молдова в Израиле, рисунки, линогравюры и портреты маслом — в Национальном художественном музее Молдовы. Авраам Авербух, старший сын, тоже художник, приехавший в Кишинёв, преподнес в дар художественному музею несколько ценных картин отца из личной коллекции. Данная статья рассчитана на введение в широкий искусствоведческий оборот достижений художника в сфере станкового искусства — графики и живописи.

Творческая эволюция Якова Авербуха связана с обстоятельствами жизни в разные периоды, отнюдь не легкими. Единственный сын актеров Абрама и Поли Авербухов, рожденный 27 марта 1922 года, он учился с 1936 года в Кишинёвском художественном училище (Școala de Belle-Arte). Под руководством признанных мастеров — графика Шнеера Когана, живописца и сценографа Августа Бальера, скульптора Александра Плэмэдялэ — юноша обретал крепкие профессиональные навыки в разных видах изобразительного искусства и успешно совмещал учебу с работой художника в театральной антрепризе А. Вернера.

Во время Второй мировой войны Я. Авербух находился в трудовой армии, работал в художественных мастерских Краснодарского края и Узбекистана, был художником Бакинского театра оперетты (в городе Андижане). По возвращении в Кишинёв стал художником-оформителем в Русском театре им. А.П. Чехова.

Продолжая специальное образование в Республиканском художественном училище им. И.Е. Репина, Я. Авербух вынужден был прерывать учебу, чтобы зарабатывать на содержание семьи, будучи отцом двух сыновей. Диплом он получил в 1950 году, имея уже немалый опыт творческой работы.

Семья Я. Авербуха, как и всё население республики, пережила послевоенную разруху, нужду и голод засушливых лет. Долгое время ютились в квартирке без элементарных удобств, творческой мастерской служила комната-столовая, там же спали дети [11, с. 27]. Художник работал по ночам, выполняя заказы издательств, рисовал плакаты, оформлял книги (обложки, иллюстрации к басням И. Крылова, А. Дюныча, к исторической повести «Никоара Подкоава» М. Садовяну и др.). Вскоре он начал участвовать в республиканских и всесоюзных экспозициях, выставляя обложки для книг и плакаты. В 1953 году молодого графика приняли в качестве кандидата в Союз художников. Первый его успех на международной выставке связан с иллюстрациями к балладе «Миорица», премированными в Москве (рис. 4, 5).



1. Фотопортрет
Я. Авербуха.

1948.

Архив А. Авербуха

Яков Авербух работал всегда ответственно и увлеченно, с пониманием специфики жанров, материалов. Из воспоминаний его старшего сына проясняются важные качества личности художника: *«Всё, за что брался отец, начинало его увлекать, отдача всегда была полной, независимо от важности заказа. “Яша-работяга” — так звали его все коллеги, общавшиеся с ним. Многочисленные художественные советы, комиссии, принимающие работы, и критика, не всегда справедливая, лишь способствовали его профессиональной ответственности. Вместе с тем папа не переставал рисовать для себя, где бы ни был, — на собраниях, в поликлинике, на вокзале, в поезде. С ним всегда был маленький блокнот для зарисовок. Крестьяне, старики и дети, пейзажи, животные — всё привлекало его цепкий взгляд, замечавший характерные особенности. Папа совершенствовал свое мастерство по велению сердца. И пополнял свое образование, изучая старых мастеров и современных художников. Регулярно приобретал книги по искусству и собрания сочинений писателей, библиотека в доме росла с каждым годом»* [11, с. 27].

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

2. Я. Авербух на этюдах.

1948.

Архив А. Авербуха

**3. Я. Авербух.****Автопортрет.**

1948.

Бумага, карандаш.

42 x 39.

Архив и фото А. Авербуха

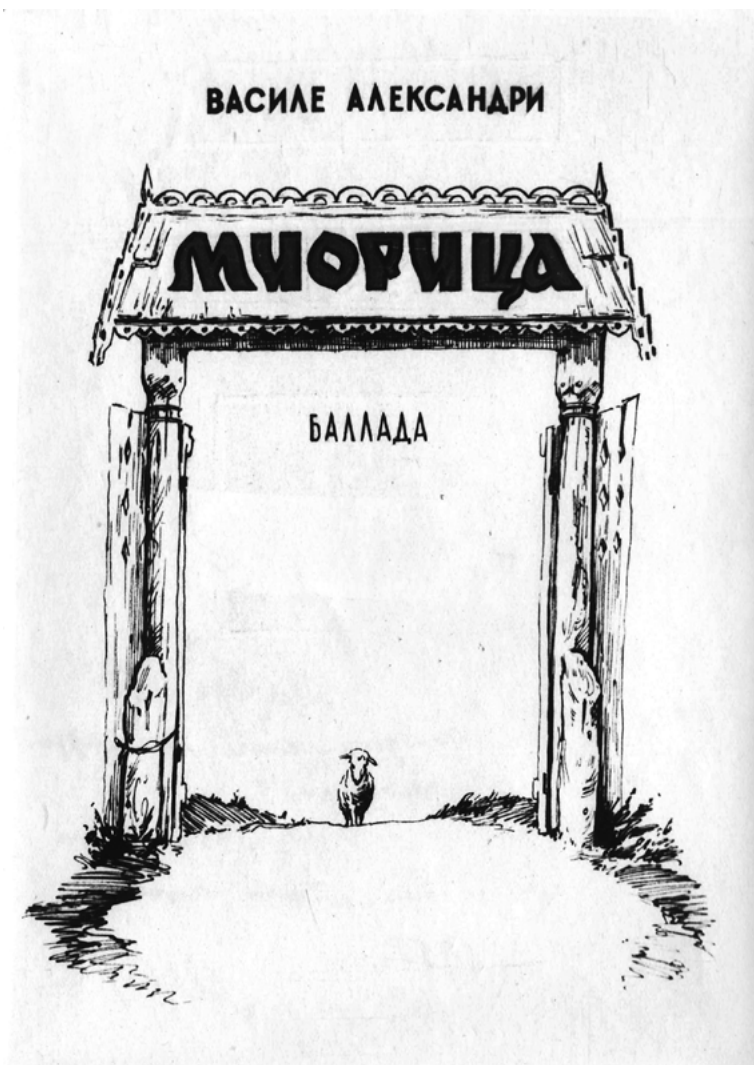


Работа с натуры, развивающая зоркость и способность вникать в суть наблюдаемого объекта, была потребностью Я. Авербуха с первых лет занятий в училище. Уже в юные годы у него проявилось дарование портретиста, чуткость к состоянию души человека. Об этом свидетельствует «Женский портрет» (рис. 6), рисунок углем, сохраненный А. Бальером в числе лучших работ своих учеников. Изображая голову в фас, автор сумел передать тревожность в широко распахнутых глазах, сжатых губах и вытянутой шее. Выразительности образа способствуют асимметрия в сбившейся прическе, живость штриховки.

В ранних зарисовках художник использует преимущественно карандаш, уголь, сангину. С особой теплотой он изображает детей, уловив непосредственность проявления характера: «Портрет мальчика» (1951, рис. 7), «Решение задачи» (1952). Подлинная атмосфера жизни ощутима в сельских сюжетах, с работающими или отдыхающими подростками: «Девочка в винограднике» (1950, рис. 8), «Дети» (1951, рис. 9), «Крестьянский мальчик с граблями» (1957, рис. 10).

С годами Я. Авербух чаще меняет грифель на тушь, чернила, фломастер, и его рисунки становятся менее детальными. Психологически напряженный образ — «Актер» (1963, рис. 11) — возникает из нескольких пятен и линий. Экспрессией минимальных средств выделяется композиция «Женщина в черном платье» (1960, рис. 12) — профильное изображение фигуры, сидящей на стуле так, что создается диагональная архитектура. Лишь полуоборот головы в сторону зрителя нарушает расслабленность позы. Сочетание крупного пятна с ажуром линий в некоторых частях фигуры акцентирует изящество облика.

Портретные образы у Я. Авербуха всегда жизненно убедительны, и не только выявлением индивидуальных черт облика. Художник улавливает свойства характера и душевное состояние человека даже в зарисовках репортажного характера, которые воспроизводились в газетах. В них нет форсированного энтузиазма, присущего образам тружеников, которые создавали в те годы многие художники. Пристальный взгляд молодых рабочих в минуты отдыха выдает их расположенность к общению: «Сварщик» (1968, рис. 13),



4. Рисунок к балладе
«Миорица».

1956.

Бумага, тушь.

24 x 18.

Архив и фото А. Авербуха

5. Рисунок к балладе
«Миорица».

1956.

Бумага, тушь.

24 x 18.

Архив и фото А. Авербуха

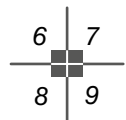
портреты из серии «Строители». А в лицах сельских жителей художник замечает печать нелегкой жизни: «Крестьянка» (1968, рис. 14), «Портрет колхозницы» (1971). Душевная мягкость и чистота деликатно подчеркнуты в портретах девушек: «Лаборантка» (1968, рис. 17), «Медсестра» (1977). Светлый цвет бумаги — не пассивный элемент рисунков Я. Авербуха, он условно передает свет пространственной среды.

В акварелях художника, написанных легким бегом кисти, особенно важна роль воздушной атмосферы, создаваемой свечением белой бумаги сквозь поверхность красителя и в незакрашенных участках листа: «Парк в Одессе» (1956), «Пастбище» (1960, рис. 18), «Мост над оврагом» (1965, рис. 19). Легко «дышат» и работы, выполненные пастелью. Во многих из них впечатляет эффект живописности, достигаемый экономным введением цвета. Так, в портрете «Чабан Л. Калдаре» (1961, рис. 20) светлорыжий цвет бумаги стал загаром лица, контрастным зеленой шляпе пастуха, близким теплым тонам одежды и пейзажа. Скупыми штрихами определена пластика лица пожилого человека, прищур внимательных глаз. Для ощущения игры солнечных бликов в атмосфере автор использует белый мелок.

На выставках начала 1960-х годов весомо прозвучали линогравюры Я. Авербуха «Материнство» (рис. 21), «Весна», «Семья», «Счастье» и др., в которых лирический настрой обретает значимость благодаря обобщению форм и монументальной архитектонике. По-иному интересны менее известные линогравюры художника из числа более ранних работ, с сюжетами из быденной жизни. Присущая им живость мотивов акцентирована движениями животных: собачки, вынюхивающей что-то на мостовой («Ильинский базар», 1952, рис. 22), кошки, ожидающей подачи («За молоком», 1952, рис. 23).

Об освоении художником техники линогравюры рассказал помогавший ему сын Эмиль: «Линолеум мы добывали сначала с полов перестраиваемых старых домов, потом покупали, и надо было его долго шлифовать, чтобы он стал пригодным для резьбы. Нужных инструментов тоже не было, и мы их делали из иголок для швейных машин, из спиц зонтиков. Лишь спустя значительное время появились частные изготовители резцов, а потом уже Союз художников закупил материалы и инструменты для линогравюры. <...> Печатал папа линогравюры на офортном станке (линолеумного не было), и при больших досках

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES



6. **Я. Авербух.**
Женский портрет.

1940.
Бумага, уголь.
42,8 x 30.
Национальный
художественный
музей Молдовы.
Фото Ю. Фоки



7. **Я. Авербух.**
Портрет мальчика.

1951.
Бумага, карандаш.
24 x 19.
Архив и фото А. Авербуха

8. **Я. Авербух.**
**Девочка
в винограднике.**

1950.
Бумага, карандаш.
26,5 x 18.
Архив и фото А. Авербуха



9. **Я. Авербух.**
Дети.

1951.
Бумага, уголь, карандаш.
15 x 17.
Архив и фото А. Авербуха





10. Я. Аverbух.

**Крестьянский мальчик
с граблями.**

1957.

Бумага, тушь.

27 x 21.

Архив и фото А. Аverbуха

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

11 | 12
—+—
13 | 14

11. **Я. Авербух.**

Актер.

1963.

Бумага, фломастер.

32 x 22,5.

Архив и фото А. Авербуха



12. **Я. Авербух.**

Женщина

в черном платье.

1960.

Бумага, тушь.

39 x 30.

Архив и фото А. Авербуха



13. **Я. Авербух.**

Сварщик.

1968.

Бумага, сангина.

47 x 32.

Архив и фото А. Авербуха



14. **Я. Авербух.**

Крестьянка.

1968.

Бумага, сангина.

47 x 32.

Архив и фото А. Авербуха





15. Я. Авербух.

Портрет работницы.

1957.

Бумага, тушь.

30 x 21.

Архив и фото А. Авербух

16. Я. Авербух.

Портрет колхозницы.

1972.

Бумага, акварель.

42 x 36.

Архив и фото А. Авербуха

требовалась сноровка и помощь, чтобы добиться хорошего оттиска» [11, с. 36].

При всех трудностях Я. Авербух достигал нужной выразительности. В композиции «За чтением» (1961, рис. 24) структура неоднородной резьбы служит одновременно и предметной характеристике, и созданию пространственной среды, не утрачивая декоративности.

Особое место в творчестве Я. Авербуха занимает станковая живопись — его давнее увлечение, не связанное с заказами. Даже в тяжелые послевоенные годы при всей своей занятости он выкраивал часы, чтобы писать масляными красками. Его работы не имеют ничего общего с официальными ориентирами в искусстве тех лет — ни идейно, ни стилистически. Они отражают искренние эмоции автора от объектов наблюдения и его удовольствие от самого творческого процесса. Дарование колориста помогает ему писать свободно и уверенно, создавая разные цветовые гармонии, адекватные состоянию объекта и авторскому сопереживанию.

В бытовых сюжетах — «Девушка с мандолиной» (1947, рис. 25), «Девушки у окна» (1948), «За чтением книги» (1950, рис. 26) — художник передал

душевный настрой персонажей, отрешенных от суетных дел, а в полотне «Женский портрет» (1949, рис. 27) он выразил драматизм образа напряженным аккордом контрастных пятен. Некоторые работы относятся к периоду завершения учебы, в них заметно влияние художественного метода Ивана Яковлевича Хазова. Педагог обучал построению целостной пластической формы путем отбора и синтеза главного в натуре, укрупнения тональных пятен и приглушения цветовой палитры для взаимосвязи предметов с воздушной средой. Этот метод, противостоящий академизму, тогда осуждался как «формалистический», но увлек многих художников.

Задачи светотеневой пространственной моделировки объемных форм Я. Авербух совмещал с обогащением колорита и последовательно освежал палитру. В итоге главным средством выразительности в его живописи стало светоизлучение цветочных пятен, особенно в пленэрных этюдах. Сказалось знание пластической культуры мастеров живописи Франции и Румынии конца XIX — начала XX века. Не подражая ничьей стилистике и не стремясь выработать свою манеру письма, художник легко находил нужные интонации в диалоге с натурой.

17. Я. Авербух.

Лаборантка.

1968.

Бумага, сангина.

47 x 32.

Архив и фото А. Авербуха





В этюдах Я. Авербуха передается неспешная жизнь окраин Кишинёва, где нередко пасутся козы, коровы (рис. 29). Если в поле его зрения оказывается промышленный объект или стройка, он их лирически преображает, отдаляя так, чтобы они не доминировали над природной средой («Окраина Кишинёва», 1948, рис. 30). Предприятие в работе «Завод розового масла» (1951, рис. 31) расположено за гладью озера, в окружении деревьев, и невысокие строения подобны разноцветным кубикам, которые «оживают», отражаясь в воде.

С особой любовью написаны сельские пейзажи (рис. 33–35), часто это берега Днестра, домики среди деревьев. Главная задача Я. Авербуха — уловить дыхание природы в простых проявлениях, таких как течение ручья в овраге, игра световых пятен на поляне. В его пейзажах всегда важен небесный свет: он изливается незаметно, смягчая контуры объектов, облегчая их массу и способствуя цветовой гармонизации предметных форм.

Свежесть колорита, присущая работам Я. Авербуха, не характерна для молдавской живописи 1940–1950-х годов: тогда такой путь расценивался как пресловутый «формализм», как «груз прошлого». А позднее, в 1960-е годы, когда художники новаторских устремлений стали активизировать цветовые аккорды, тяготея к монументальности и декоративности, Я. Авербух оставался живописцем камерного звучания и не придавал значения своим этюдам, для него это была потребность душевного порядка.

Художник писал масляными красками даже в поездках на стройки страны, при любой возможности войти в состав творческих групп графиков. Средства живописи позволяли ему тоньше выразить своеобразие каждого региона не только в типичных мотивах, но и в самом «дыхании» атмосферы.

Сравнивая его пейзажи Молдавии и Подмосковья, Сибири и Прибалтики, замечаем способность художника выявлять особенности световоздушной среды. Природа Молдавии в его работах наполнена солнечным теплом, небесный свет кажется приближенным к земле и как бы уплотненным («Весеннее солнце», 1949, рис. 36; «Днестр. Крутой берег», 1950, рис. 37). Пейзажи других широт выделяются чистотой высокого неба, ощущением прохлады словно звенящего воздуха («Береза зимой. Сенеж», 1953, рис. 38; «Пейзаж с ратушей», 1966, рис. 39), а в иных мотивах атмосфера смягчена морской влагой («Лодки у моря», 1959, рис. 40; «Строительство моста», 1963).

После переезда в Израиль Я. Авербух не писал маслом, но выполнил ряд пейзажей, используя карандаш, пастель и оберточную бумагу. Его виды окраины Тель-Авива лишены лирической просветленности, прежде свойственной художнику. В ритмическом строе, в резковатых контурах и даже в небесном свете улавливается тревожное состояние души: «Улица в Тель-Авиве» (1991, рис. 41); «Пейзаж со старым зданием» (1996, рис. 42) и др.

18. Я. Авербух.
Пастбище.

1960.

Бумага, акварель.

21 x 30.

Архив и фото А. Авербуха

19. Я. Авербух.

Мост над оврагом.

1965.

Бумага, акварель.

51 x 36.

Архив и фото А. Авербуха

20. **Я. Авербух.**

Чабан Л. Калдаре.

1961.

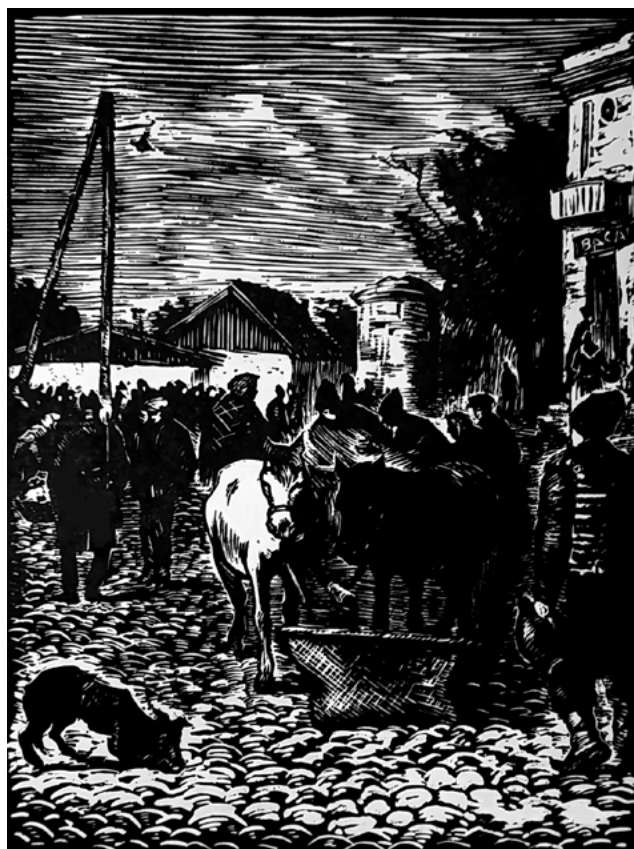
Картон, пастель.

46 x 31,4.

Национальный
художественный
музей Молдовы.

Фото Ю. Фоки





21 | 22
—+—
23

21. **Я. Авербух.**
Материнство.

1962.

Линогравюра.

59,3 x 41.

Национальный
художественный
музей Молдовы.

Фото Ю. Фоки

22. **Я. Авербух.**
Ильинский базар.

1952.

Линогравюра.

47 x 23.

Архив и фото А. Авербуха



23. **Я. Авербух.**
За молоком.

1960.

Линогравюра.

12 x 12,5.

Архив и фото А. Авербуха

24. Я. Авербух.

За чтением.

1961.

Линогравюра.

29 x 35.

Национальный
художественный
музей Молдовы.

Фото Ю. Фоки



Завершая обзор, отметим гармоничность искусства Я. Авербуха. Для творческого вдохновения ему были необходимы впечатления от мотивов окружающей действительности, по сути, он следовал принципу реализма. При наблюдении конкретных объектов, изображая предметные формы, художник не стремился к полноте внешнего подобия жизни, он спонтанно находил разные пластические решения, чтобы передать общее состояние мотива и свой душевный настрой. Акцентируя главное, характерное в натуре, Я. Авербух не думал о своей художественной манере, но получал наслаждение от «игры» с материалами, техническими приемами. Удивляет его легкость исполнения работ, без поправок, а в этюдах масляными красками — цвет, не форсированный, но звучащий чистой мелодией, что было большой редкостью в молдавской живописи 1940–1950-х годов.

В Израиле Яков Авербух работал в редакции газеты на русском языке, создавая иллюстрации,

карикатуры, шаржи. Вместе со старшим сыном он оформил интерьеры трех синагог, включая резьбу по дереву, стенную роспись и другие работы. Его 70-летие было отмечено в 1992 году персональной экспозицией в выставочном зале Союза художников Израиля, на которой наряду с произведениями молдавского периода были представлены и новые. Часть своих работ художник подписывал «Яков Аш» в память о своем отце-актере. Жизнь Якова Авербуха прервалась 17 сентября 1998 г. в Герцлии. Станковые произведения Я. Авербуха можно рассматривать как свидетельство прошлой жизни, во многом с тех пор изменившейся, и как хронику интересов художника. Несложные мотивы обретают значимость, располагая зрителя к вдумчивому созерцанию, сопереживанию и постижению особенностей художественного образа, всегда одухотворенного. Эстетические качества, отражающие вибрации чуткой души автора, остаются и ныне притягательными для ценителей искусства.



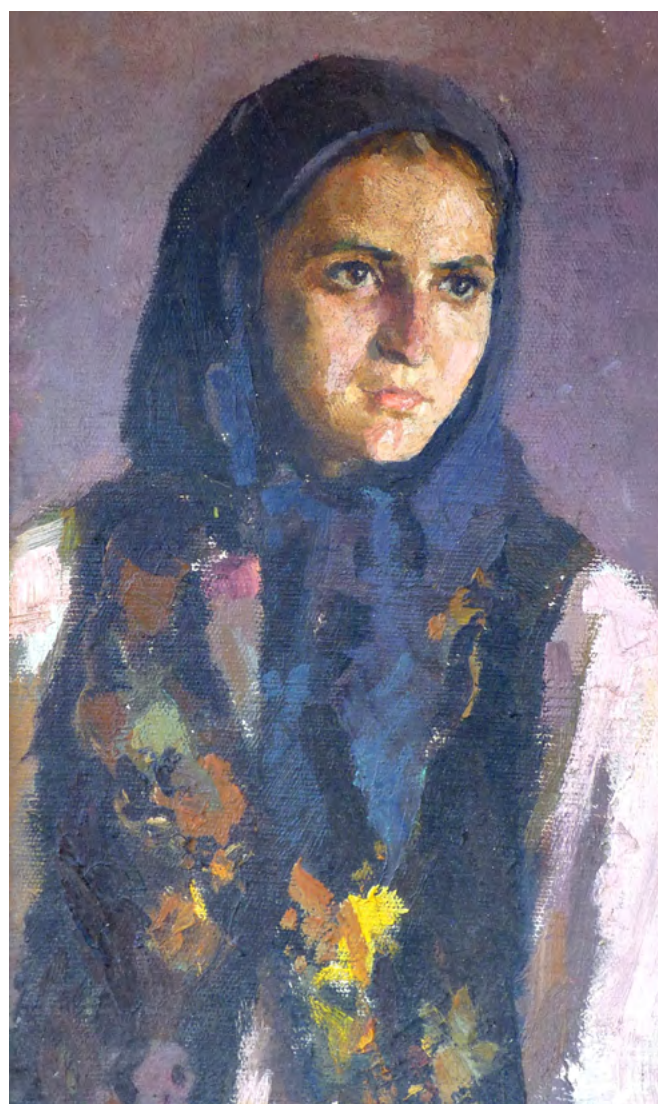
25	26
27	28

25. **Я. Авербух.**
**Девушка
с мандолиной.**
1947.

Картон, масло.
58 x 46.
Национальный
художественный
музей Молдовы.
Фото Ю. Фоки

26. **Я. Авербух.**
За чтением книги.
1950.

Картон, масло.
24 x 34.
Архив и фото А. Авербуха



27. **Я. Авербух.**
Женский портрет.
1949.

Холст, масло.
50 x 39.
Национальный
художественный
музей Молдовы.
Фото Ю. Фоки

28. **Я. Авербух.**
Портрет девушки.
1959.

Холст, масло.
34,5 x 21,5.
Национальный
художественный
музей Молдовы.
Фото Ю. Фоки

29	30
31	32
33	

29. **Я. Авербух.**

Окраина Кишинёва.

1948.

Картон, масло.

16 x 29.

Архив и фото А. Авербуха



30. **Я. Авербух.**

Окраина Кишинёва.

1948.

Картон, масло.

16 x 14.

Архив и фото А. Авербуха



31. **Я. Авербух.**

Завод розового масла.

1951.

Картон, масло.

16 x 29.

Архив и фото А. Авербуха

32. **Я. Авербух.**

Посадка саженцев.

1951.

Картон, масло.

34 x 23.

Архив и фото А. Авербуха

33. **Я. Авербух.**

**Сельский мотив
с козами.**

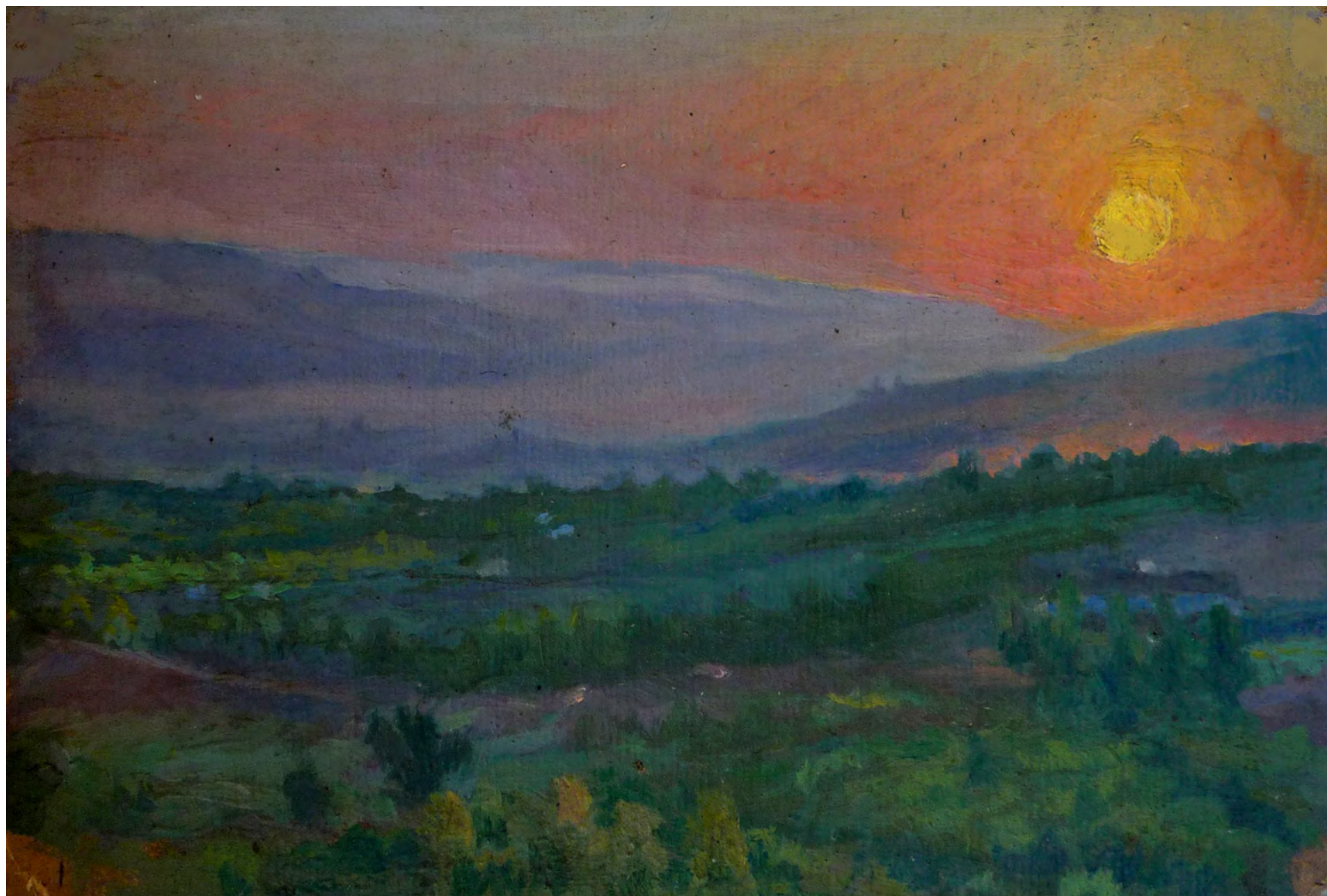
1950.

Картон, масло.

22 x 33,5.

Архив и фото А. Авербуха





34. Я. Авербух.

Закат.

1949.

Картон, масло.

20 x 30.

Архив и фото А. Авербуха

35. Я. Авербух.

Деревенский дом.

1950.

Холст, масло.

20 x 30,5.

Национальный

художественный

музей Молдовы.

Фото Ю. Фоки



36	37
38	39
40	

36. **Я. Авербух.**
Весеннее солнце.

1949.
Картон, масло.
24,5 x 14,5.
Архив и фото А. Авербуха



37. **Я. Авербух.**
Днестр.

Крутой берег.
1950.
Картон, масло.
25 x 35.
Архив и фото А. Авербуха



38. **Я. Авербух.**
Береза зимой.

Сенеж.
1953.
Картон, масло.
33 x 23.
Архив и фото А. Авербуха



39. **Я. Авербух.**
Пейзаж с ратушей.

1966.
Холст, масло.
23 x 33.
Архив и фото А. Авербуха



40. **Я. Авербух.**
Лодки у моря.

1959.
Картон, масло.
16 x 35.
Архив и фото А. Авербуха





41. Я. Авербух.

Улица в Тель-Авиве.

1991.

Бумага, карандаш,

пастель.

35 x 25.

Архив и фото А. Авербуха

42. Я. Авербух.

Пейзаж со старым

зданием.

1996.

Бумага, пастель.

29 x 50.

Архив и фото А. Авербуха

Список источников

1. Искусство Молдавии: очерки истории изобразительных искусств Молдавии / авт. Гольцов Д.Д., Зевина А.М., Лившиц М.Я. и др. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1967. 315 с.

2. Изобразительное искусство Молдавской ССР. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративно-прикладное искусство. Театрально-декорационное искусство. Монументально-декоративное искусство / авт.-сост. К.Д. Роднин. М.: Советский художник, 1971. 182 с.

3. Молдавские художники — детям / сост. Л. Ильяшенко. Кишинёв: Лумина, 1970. 40 с.

4. Лившиц М.Я. Искусство Советской Молдавии: очерки. Живопись, скульптура, графика. М.: Искусство, 1958. 86 с.

5. Тома Л. Художественный процесс в Республике Молдова (1940–2000). Живопись. Скульптура. Графика / пер. и ред. англ. текста: В. Федоренко. Кишинёв: Национальный художественный музей Молдовы, 2018. 246 p.

6. Cravcenco V. Edițiile ilustrate ale operei literare a lui Grigore Vieru // Arta. Seria arte vizuale. Arte plastice, arhitectură. Serie nouă. 2014. Vol. 23. № 1 (AV). P. 149–158. URL: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/34112 (дата обращения: 01.03.2023).

7. Rașchitor T. Grafica de șevalet în contextul artelor plastice (1945–1990) // Arta. Seria arte vizuale. Arte plastice, arhitectură. Serie nouă. 2014. Vol. 23. № 1 (AV). P. 165–174. URL: https://ibn.idsi.md/en/vizualizare_articol/34116 (дата обращения: 01.03.2023).

8. Rocaciuc V. Narațiune și simbol în grafica de carte moldovenească 1945–2010. Chișinău: s.n., 2021. 280 p.

9. Miron S. Stampa Moldovei (1954–1996). Din colecția de artă și hărți a Bibliotecii Naționale : Catalog. Chișinău: BNRM, 2012. 124 p.

10. Toma L. Calea de creație a lui Iacov Averbuh // Arta. Seria Arte vizuale. Arte plastice. Arhitectură. Serie nouă. 2012. № 1(AV). P. 161–163.

URL: https://ibn.idsi.md/en/vizualizare_articol/131800 (дата обращения: 01.03.2023).

11. Yakov Averbuch Ash = Яков Авербух Аш / alcăt. L. Toma. Chișinău: s.n., 2022. 107 p.

References

1. Goltsov, D.D., Zevina, A.M., Livshits, M.Ya. at al. (1967) *Art of Moldova: essays on the history of the fine arts of Moldova*. Chisinau: Kartya moldovenyaske. (In Russ.)
2. Rodnin, K.D. (comp.) (1971) *Fine Arts of the Moldavian SSR. Painting. Sculpture. Graphic arts. Decorative and applied art. Theatrical and decorative art. Monumental and decorative art*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
3. Ilyashenko, L. (comp.) (1970) *Moldavian artists — for children*. Chisinau: Lumina. (In Russ.)
4. Livshits, M.Ya. (1958) *The Art of Soviet Moldavia: Essays. Painting, sculpture, graphics*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
5. Toma, L. (2018) *Art process in the Republic of Moldova (1940–2000): Painting. Sculpture. Graphics*. Chisinau: National Art Museum of Moldova. (In Russ. and Eng.)
6. Cravenco, V. (2014) 'Illustrated editions of the Grigore Vieru's oeuvre', *Arta. Seria arte vizuale. Arte plastice, arhitectură. Serie nouă = Art. Visual arts series. Fine arts, architecture. New series*, 23(1), pp. 149–158. Available from: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/34112 (Accessed March 01, 2023). (In Romanian)
7. Raschitor, T. (2014) 'Easel graphics in the Moldavian visual arts for 1945–1990-s', *Arta. Seria arte vizuale. Arte plastice, arhitectură. Serie nouă = Art. Visual arts series. Fine arts, architecture. New series*, 23(1), pp. 165–174. Available from: https://ibn.idsi.md/en/vizualizare_articol/34116 (Accessed March 01, 2023). (In Romanian)
8. Rocaciuc, V. (2021) *Narrative and symbol in Moldavian book graphics 1945–2010*. Chisinau: s.n. (In Romanian)
9. Miron, S. (2012) *Stamp of Moldova (1954–1996). From the art and map collection of the National Library [Catalogue]*. Chisinau: BNRM. (In Romanian)
10. Toma, L. (2012) 'The creative path of Yakov Averbuh', *Arta. Seria arte vizuale. Arte plastice, arhitectură. Serie nouă = Art. Visual arts series. Fine arts, architecture. New series*, (1), pp. 161–163. Available from: https://ibn.idsi.md/en/vizualizare_articol/131800 (Accessed March 01, 2023). (In Romanian)
11. Toma, L. (comp.) (2022) *Yakov Averbuch Ash*. Chisinau: s.n. (In Eng. and Russ.)

Информация об авторе

Тома Людмила Анатольевна, доктор искусствоведения, доцент, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинёв, Республика Молдова. Заслуженный деятель искусств, член секции критики Союза художников Молдовы, член Ассоциации искусствоведов (АИС), liyoma@mail.ru.

Information about the author

Lyudmila Anatolyevna Toma, D. Sc. (Art Studies), Associate Professor, Academy of music, theater and fine arts, Chisinau, Moldova. Honored Artist, Member of the Criticism Section of the Union of Artists of Moldova; Member of the Association of Art Critics, liyoma@mail.ru.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 09.03.2023; одобрена после рецензирования 18.04.2023; принята к публикации 24.04.2023.

The article was received by the editorial board on 09 March 2023; approved after reviewing on 18 April 2023; accepted for publication on 24 April 2023.



Научная статья
УДК 7.071.1+75.03+75.04
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.02.006

Вдохновитель Шикотанской группы художников О.Н. Лошаков



Хайрулина Анна Валерьевна

*Российская государственная специализированная академия искусств, Москва, Российская Федерация
kondratskaya.anyuta@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9915-2204>*

Аннотация. Статья посвящена творчеству академика Российской академии художеств, заслуженного художника Российской Федерации, профессора Олега Николаевича Лошакова. Материалы исследования расширяют диапазон представлений о годах творчества мастера на Дальнем Востоке. Вместе с организованной им группой молодых живописцев и графиков, первых выпускников Владивостокского художественного училища, он несколько десятилетий писал пейзажи на острове Шикотан. В статье представлены произведения живописи членов Шикотанской группы, обозначены характерные стилевые, композиционные и колористические особенности их работ. Проводится анализ творчества О.Н. Лошакова, в частности, выявляются новые аспекты его пейзажной живописи 1960-х годов, также рассмотрены работы зрелого и позднего периодов в контексте развития отечественного искусства второй половины XX — начала XXI века. Актуальность статьи определяется ограниченным количеством исследований о творчестве О.Н. Лошакова и художников Шикотанской группы, чьи работы являются яркой страницей в истории изобразительного искусства Приморья.

Ключевые слова: О.Н. Лошаков, искусство Приморья, Шикотан, Шикотанская группа, «суровый стиль», реализм, хрущевская оттепель

Для цитирования: Хайрулина А.В. Вдохновитель Шикотанской группы художников О.Н. Лошаков // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 2 (29). С. 210–223.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.006>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1000>

Original article

The inspirer of the Shikotan group of artists O.N. Loshakov

Anna V. Khairulina ^a^a *Russian State Academy of Arts for special needs' students, Moscow, Russian Federation*^a *kondratskaya.anyuta@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9915-2204>*

Abstract. The article is devoted to the study of the work of Oleg Nikolaevich Loshakov, the Academician of the Russian Academy of Arts, Honored Artist of the Russian Federation, Professor. He organized a group of young artists, consisting of his first graduates of the Vladivostok Art School, and together with them painted landscapes on Shikotan Island for several decades. The analysis of the paintings of the Shikotan group representatives made it possible to identify their characteristic stylistic, compositional and coloristic features. The research materials expand the range of ideas about the years of Loshakov's work in the Far East, reveal new aspects of his landscape painting of the 1960s, as well as the works of the mature and late periods in the context of the development of Russian art in the second half of the 20th — early 21st centuries. The relevance of the article is determined by the lack of an extensive study of the works of art by O.N. Loshakov and other artists of the Shikotan group, whose artwork is a bright page in the history of Primorye fine art.

Keywords: Oleg Loshakov, Primorye art, Shikotan Island, Shikotan group, severe style, realism, thaw period

For citation: Khairulina, A.V. (2023) 'The inspirer of the Shikotan group of artists O.N. Loshakov', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 210–223. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.006.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1000> (In Russ.)

Введение

В начале XXI века исследователи вновь обращаются к искусству 1960-х годов — времени хрущевской оттепели, ими переосмысливается понятие «сурового стиля» и его роль в творчестве последующих поколений живописцев, изучаются течения и направления художественной практики второй половины XX столетия — сложного периода в отечественном искусстве.

В контексте творчества художников-шестидесятников начинал свой путь в искусстве Олег Николаевич Лошаков, ставший впоследствии академиком Российской академии художеств, заслуженным художником Российской Федерации, профессором, одним из ведущих живописцев России, повлиявшим на творчество многих мастеров разных поколений. Диапазон его интересов очень велик, но до настоящего времени изучена лишь небольшая часть его достижений. Едва исследован ранний период творчества О.Н. Лошакова,

относящегося к младшему поколению художников 1960-х годов. Не вполне раскрыты детали создания Шикотанской группы. Именно эти аспекты художественной жизни мастера, много сделавшего для развития отечественного искусства, и стали целью данного исследования. На основе имеющихся архивных и иконографических материалов проведен комплексный анализ развития творчества О.Н. Лошакова.

Олег Николаевич родился в 1936 году в Москве, первые навыки профессионального изобразительного мастерства получил во время учебы в Московской средней художественной школе. В восемнадцатилетнем возрасте поступил в Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова, где прошел серьезную академическую подготовку. Его наставником и руководителем творческой мастерской был академик Академии художеств СССР, народный художник СССР П.П. Соколов-Скала [1].

Академический период ученичества О.Н. Лошакова совпал с годами известной хрущевской оттепели, когда «молодое искусство настойчиво испытывало потребность не только в преодолении фальшивой риторики, но и в выражении правды широких социальных процессов, общественных настроений новой эпохи» [2, с. 19]. В это время в творческую жизнь страны входили профессиональные художники — участники Великой Отечественной войны или те, кто перенес голод и потери в тылу. Это были люди особой закалки, стремящиеся выразить в своем творчестве «правду жизни». Многие живописцы тогда отправлялись в длительные поездки из Москвы и Ленинграда на стройки Сибири, на Русский Север и Кавказ, в своих картинах они воссоздавали суровый быт и труд советского народа. Произведения этих мастеров объединяли тематика, композиционное построение и колористическое решение. Их творчество привлекало своей новизной многих искусствоведов. В статье «Пора разобраться», опубликованной в газете «Московский художник» (1962), искусствовед А.А. Каменский определил направление творчества группы художников того времени как «суровый стиль» [3]. Эти молодые мастера ориентировались на изобразительное искусство СССР периода 1920–1930-х годов, в первую очередь на творчество А. Дейнеки, Г. Нисского, а также П. Кончаловского, А. Лентулова и др. Яркими представителями «сурового стиля» были художники Н. Андронов, В. Иванов, Г. Нисский, Т. Салахов, В. Попков, Г. Коржев, П. Никонов, П. Оссовский, В. Стожаров и другие. Все они создавали не только большие сюжетные полотна, но и пейзажные картины.

Одним из первых выразителей «сурового стиля» в пейзаже стал Е. Зверьков, начало творческого пути которого пришлось на 1950–1960-е годы. Его искусство отличалось ярко индивидуальной позицией, глубиной и правдивостью содержания, сложностью характеристики образов природы.

Художники-шестидесятники всё чаще обращались к таким темам, как дом, семья, любовь, жизнь простого рабочего человека. Вместе с тем героями произведений этих живописцев становились не «маленькие» люди, а те, кто совершал великие дела, растил хлеб, исследовал недра Земли, работал на грандиозных стройках Сибири, — их образы были по-настоящему героическими.

Произведения мастеров живописи, работавших в «суровом стиле», несомненно, оказали большое влияние на формирование творческой направленности многих молодых художников того времени. Встречи с признанными мастерами помогли живописцам осознать себя продолжателями национальных художественных традиций.

Однако стоит отметить и определенное несходство творческих устремлений О.Н. Лошакова и его молодых товарищей с представителями «суровых». Это была когорта художников «переходного» поколения, родившихся в середине 1930-х годов и идущих вслед за «суровыми», но создающих искусство, насыщенное идеями своего времени. Основной задачей они видели тесную связь искусства с жизнью страны, повседневным человеческим опытом и психологией народа. Искусствовед А.И. Морозов охарактеризовал художественную направленность этого поколения мастеров так: «В этом смысле новый пласт примыкал скорее к лирическим подосновам поколения “шестидесятников”, нежели к их публицистике зрелой поры» [2, с. 73].

Начало творческого пути

После окончания Московского художественного института О.Н. Лошаков вместе со своим товарищем И.С. Чуйковым был направлен по распределению на Дальний Восток. Молодые выпускники академической школы два года преподавали во Владивостокском художественном училище (1960–1962). Становление мастера происходило во Владивостоке. Природа Дальнего Востока покорила его своей могучей первозданной красотой, с 1963 по 1965 год Олег Николаевич совершил туда несколько длительных творческих поездок [4; 5].

Всё свободное время О.Н. Лошаков отдавал творчеству. Первые созданные здесь произведения живописца отличались свежестью восприятия и верностью наблюдения природы, художественной убедительностью. Свидетельством тому является пейзаж «Старый Владивосток» (1962), где изображен вечерний город с рано опустевшими улочками, освещенными теплым светом фонарей. Глядя на картину, представляешь, как на этой окраине, застроенной низкими деревянными домами, течет неспешная жизнь, и только старый трамвай напоминает о каждодневном преодолении «некой силы, притаившейся в этой вздыбленной земле» [6, с. 6].

Два обязательных года педагогической деятельности по распределению во Владивостокском художественном училище пролетели быстро. Работая в Приморском крае, О.Н. Лошаков раскрылся как незаурядная и целеустремленная творческая личность. Преподавательский дар, высокое мастерство определили заслуженный авторитет художника в профессиональной среде. За годы работы в училище он оказал значительное влияние на становление молодых художников Приморья и в первую очередь на выпускников, ощутивших воздействие творческой манеры Олега Николаевича, вобравшей традиции национального

реалистического искусства и новации шестидесятников. Обладая яркой творческой индивидуальностью, мастер транслировал своим ученикам свежие идеи и обучал новым приемам, раскрывал стилевые особенности искусства того времени.

Пейзажи этих лет О.Н. Лошаков писал вместе с группой молодых художников, куда входили А. Карих, В. Рачёв, Е. Корж, Ю. Волков и А. Усенко. Им он преподавал живопись во Владивостокском художественном училище. Сама природа и люди Приморского края оказались неисчерпаемой сокровищницей идей, тем и сюжетов. Олег Николаевич всячески способствовал тому, чтобы ученики, обращаясь к жизни современников, могли смелее и полнее раскрыть свой талант. Под влиянием и при поддержке педагога живописцы искали новые формы изображения — это были их первые опыты художественного синтеза.

Ко второй половине 1960-х годов О.Н. Лошаков — уже сформировавшийся мастер живописи реалистического направления, обладающий собственным восприятием мира и свободой художественных решений. Ему тесны рамки натуралистической трактовки формы — О.Н. Лошакову свойственна метафоричность в изображении, что приводило к созданию романтически-возвышенных образов природы Дальнего Востока. В творческих приемах живописца одновременно сочетались обобщенность выражения и детализация. Сам художник называл себя в то время «буквалистом в живописи». В начале работы он писал широкими кистями в свободной манере, а заканчивая, прорабатывал мотив тонкими линиями. В 1965 году он создает большую работу «Портальные краны», ставшую в некотором смысле символом своеобразия его творческих интересов. Индустриальный мотив, присущий «суровому стилю», воспринимался художником по-новому, а необычный ракурс придавал картине динамизм и внутреннее напряжение. В более поздних произведениях живописец последовательно разрабатывает ряд сюжетных задач, постепенно усложняя композиционные и колористические решения, как, например, в пейзаже-картине «Портовый город Владивосток» (1966), где жизнь шумного, делового города контрастирует с «ширью водных пространств» [6, с. 6].

Стремление попробовать свои силы в различных жанрах свидетельствует о содержательности творчества мастера. В этот период характерными для художника становятся сюжеты, посвященные «чистой природе» Приморья, такие как композиция «Вечер. Владивосток» (1967). На этой картине город изображен с верхней точки зрения, что позволило увидеть необъятные просторы земли, моря и неба.

Шикотанская группа

В 1966 году Олег Николаевич волей судьбы попадает на Шикотан — крупнейший остров Малой гряды Курильских островов, который привлекал живописца разнообразными необычайными впечатлениями. Суровая и могучая природа, насыщенность, яркость и острота ее колорита, особый сложный рельеф местности, непростые характеры и судьбы жителей нашли отражение в творческих работах О.Н. Лошакова этого периода.

К тому времени окончательно сформировалась группа художников из Москвы, Владивостока, Уссурийска, куда вошли Ю. Волков, Е. Корж, В. Рачёв, И. Кузнецов, А. Усенко, В. Серов, В. Пономарёв, В. Владыкин. Позже она была названа Шикотанской группой. В разные годы в нее входили известные московские живописцы и графики Т. Назаренко, В. Пономарёв, А. Ахальцев, Г. Копцов, И. Панкратов; приморцы Н. Петров, Н. Большаков, А. Пырков, И. Ионченков, В. Снытко, А. Плешивцев, В. Яхненко [7].

С середины 1960-х и вплоть до 1990-х годов первым и бессменным руководителем Шикотанской группы был О.Н. Лошаков. Длительные поездки на остров Шикотан, природа которого отличалась суровой первозданной красотой, дали молодым художникам мощный импульс к созданию многочисленных произведений. По словам Олега Николаевича, творческое долголетие группы стало следствием многих причин, но важным было то, что «никто не предпринимал никаких официальных организационных усилий для ее создания, не вырабатывал никаких правил и условий для ее участников, ничего не требовал от художников, в нее входящих. Группа сложилась сама собой из обычной для того времени поездки друзей-единомышленников на этюды и держалась исключительно на их энтузиазме и творческих интересах» [7]. Мастером объединяла широта творческих поисков и общий интерес к Дальнему Востоку, к его неповторимой, необычной красоте, мощи, эпическому характеру природы.

Большое внимание живописцы уделяли быту местных жителей, они изучали особенности природы Курильских островов, подчеркивая в своих произведениях ее характерные свойства, утверждая тем самым, что монументальность и размах морской стихии, просторов земли, необъятности неба, их первозданная красота и мощь определяют романтическую неповторимость острова Шикотан. У всех художников этой группы было много общего как в их профессиональной подготовке, так и во взглядах на искусство и привязанности к пейзажному жанру, но каждый мастер создавал романтический образ далекого и удивительного острова по-своему. Известный московский историк искусства В.С. Манин писал: «Круг художников

во главе с Лошаковым имел вполне определенные черты. В этом течении не было ничего украшательского, орнаментального. Напротив, произведения обладали цельностью взгляда на мир, на природу, на жизнь; романтика в них сочеталась с суровой правдой, форсированный цвет определял драматическое звучание темы» [8, с. 591].

Один из первых участников Шикотанской группы Е. Корж отмечал: «Шикотан — рай для художника. В смысле красоты он безграничен. Там было видно, как рождалась Земля. Рядом с нежными холмами на берегах лежала тысячелетняя лава, застывшая в море, а неподалеку — скалы. <...> Важно, что на Шикотане был дух свободы. Мы писали то, что нам нравилось, и так, как нам того хотелось» (Цит. по: [9, с. 6]).

В эти годы в отечественном изобразительном искусстве человек с сильным характером, преобразующий мир, становился главным героем произведений живописцев. Помимо отдельных пейзажей художники, находясь на острове, создавали целые серии портретов его жителей. Это были работы, самобытные с точки зрения психологической трактовки. Художников привлекали ярко выраженные характеры, сложные оттенки души человека. Чаще других к жанру портрета обращался Ю. Волков, он стремился к глубокому постижению характера людей [10]. В своем искусстве живописец отдавал предпочтение изображению человека труда, хозяина острова. Самое известное его произведение этого периода «Девчата с острова Шикотан» (1969) — групповой портрет, который стал своего рода визитной карточкой художественного объединения.

Единственным художником-графиком в группе был И. Кузнецов, он выполнял работы в различных жанрах (портрета, пейзажа, тематической композиции) и техниках (рисунка, офорта, линогравюры). Один из всего творческого объединения И. Кузнецов создал серию произведений о Шикотанской группе. Они обладали рядом отличительных черт: максимальной обобщенностью формы, точностью рисунка и композиционного построения, четким ритмом. В графических листах этого мастера нередко взят ракурс с высоты птичьего полета, как, например, в работах «Воспоминания о Шикотане», «Обработчицы» (обе 1979) и «Туман рассеялся» (1980). Панорамность и высокая точка обзора в пейзажах свойственны многим художникам Шикотанской группы, что было обусловлено особенностями дальневосточной природы, где водное пространство воспринимается панорамно даже с берега.

Заметная линия творческих поисков живописцев, выраженная в стремлении отразить собственное миропонимание, была свойственна художникам В. Рачёву (картины «Остров

Шикотан», «Сейнеры», 1971, и «У старого пирса», 1980), А. Усенко («Ворота в океан», 1973; «Рыбокомбинат “Островной”», 1976, и «Вечернее облако», 1979) и В. Серову («Вечереет», «Теплый день», обе 1971, и «Бухта о. Шикотан», 1975). В своих работах они стремились по-новому запечатлеть пейзаж острова, отличающийся яркими красками. Изображаемое на их картинах «моделируется цветом, большие насыщенные пятна создают пластическую напряженность, при этом сохраняя общее чувство гармонии восторга» [9, с. 7].

За длительный период пребывания на земле Южно-Курильской гряды живописцами и графиками было создано множество произведений: «Творчество мастеров “Шикотанской группы”, — подчеркивала исследователь Л.М. Маныч, — будучи результатом содружества художников столицы (Москва) и периферии, на рубеже 1960-х — 1970-х годов отразило важные особенности художественного мировосприятия, свойственного, как мы считаем, целому направлению в пейзажной живописи этого периода» [11, с. 86]. Произведения Шикотанской группы с большим успехом демонстрировались на многих масштабных зональных, республиканских, всесоюзных выставках. Для всех художников творческого объединения это было время, насыщенное созданием значительных работ.

Ведущая роль в работе Шикотанской группы, безусловно, принадлежит ее руководителю, мастеру живописи О.Н. Лошакову. Обладая обширными знаниями, большим практическим опытом, талантом организатора, лидерскими качествами, он умел «увлечь» людей своими идеями. Остров Шикотан стал для Олега Николаевича и его товарищей своеобразной творческой лабораторией и одновременно школой, где они «росли, совершенствовались, учились жизни, учились мастерству» [12, с. 32]. Создавая свои произведения и передавая красоту и многообразие мира, они объединяли романтические настроения с правдивой реальностью жизни. Работа на острове Шикотан стала для художника той основой, из которой рождались новые наблюдения, генерировались идеи. Здесь, на «пяточке земли размером с почтовую марку» [13, с. 63], Олегом Николаевичем были написаны многие живописные полотна, по которым в истории и отечественного, и мирового искусства будут судить о его творчестве: «Берег моря» и «Край света» (1969), «На Курилы» (1973–1974, рис. 1), «На Шикотане» (1978), «Большой Корабль» (1984), «Тихий океан у берегов Шикотана» (1986) и другие. Для многих его произведений характерен панорамный формат, декоративность колористического решения, многоплановость, передающая широкий простор пейзажа и дающая волю размышлениям об открытии новых горизонтов.

1. **О.Н. Лошаков.****На Курилы.**

1977.

Холст, масло.

74 x 181.

Фото: [14]

Олег Николаевич Лошаков пишет сюжетные полотна разных форматов, раскрывая в них суровость жизни на Дальнем Востоке, что передано, например, в картине «Шум моря» (1971). Как писал искусствовед В.С. Манин, «судьба человека даже в красивом крае романтических надежд воспринимается драматически...» [14, с. 380], поэтому так напряженно звучит на плотно написанном черном фоне красный цвет одежды женщины. А смятая белая занавеска подчеркивает внутреннее состояние смятения героини. За окном комнаты, в которой она находится, виден суровый темный океан. Образный мир произведений Олега Николаевича богат и сложен. Чувством тревожного ожидания наполнены сюжеты больших этюдов «Тайфун подходит» (1985) и «У причалов» (1987). Мастерство живописца, создающего сложные тематические работы, проявляется в совершенстве композиционных решений, большом разнообразии сюжетов, в глубоком и точном понимании цвета. Его художественный язык подчинен задаче предельно наглядного раскрытия темы произведения, выявления ее особой значительности.

Позднее, на основе многочисленных этюдов, написанных на Дальнем Востоке, О.Н. Лошаков уже в творческой мастерской в Москве создаст большие композиции, такие как «Романтичный пейзаж на рубеже тысячелетий» (1994), «На Южных Курилах кратковременные дожди» и «Шикотан. Малокурильская бухта» (2001), «И так

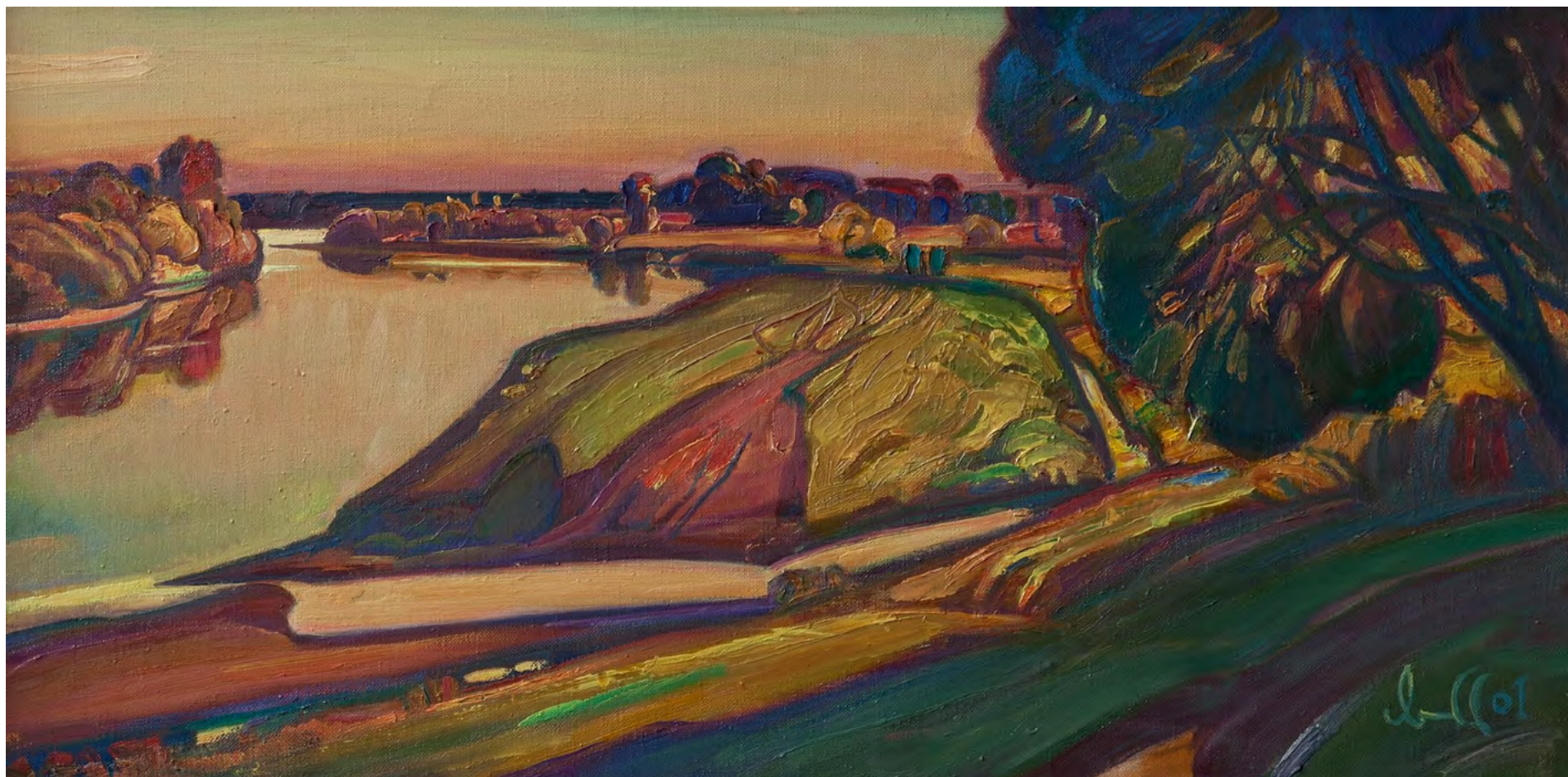
каждый день» (2002). В них мастер раскрывается как многозначная и сложная творческая личность. Палитра художника за это время претерпела некоторые изменения, цветовые решения его картин стали более многогранными и глубокими, соотношения тонов — более сложными. Но произведения мастера всё так же отличают ярко выраженная индивидуальная манера, особый мир образов и идей. Многолетняя работа на Дальнем Востоке стала самобытным уникальным явлением художественной практики живописца и значительным творческим вкладом в развитие искусства нашей страны.

После Дальнего Востока

С 1993 года Олег Николаевич преподает живопись и композицию в Российской государственной специализированной академии искусств, руководит творческой мастерской станковой живописи¹. Он по-прежнему много работает, опираясь на свое твердое убеждение, что, только следуя реалистическим традициям передачи природы, окружающего бесконечно прекрасного мира, можно создать подлинные произведения искусства.

На рубеже XX–XXI веков в творчестве большого мастера одним из главных жанров по-прежнему остается пейзаж. Вот уже почти двадцать лет О.Н. Лошаков увлеченно пишет виды Средней полосы России. После длительного пребывания на Дальнем Востоке Подмосковье и Владимирский край

¹ Лошаков Олег Николаевич // Российская академия художеств [сайт]. URL: https://www.rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=51396&sphrase_id=107000 (дата обращения: 08.09.2022).



предстают перед художником новой, неизведанной Вселенной. Обычно Олег Николаевич создает картины «чистой природы», иногда пишет «архитектурные» пейзажи. Во многих произведениях этого периода мы видим сочетания интенсивных и почти локальных цветов, которые были свойственны манере живописца уже с 1970-х годов [1, с. 5]. Подобное колористическое решение придает картинам особую динамику и энергетику. Характерным примером являются пейзажи «Непогода. Деревня Горушка» (1998), «В тени старых ив» (2001), «Вид из деревни Старые Омутищи на реку Клязьму вечером» (2001, рис. 2).

Другие же пейзажи, наоборот, выполнены на сближенных оттенках, тончайших нюансах света и тени, как, например, в этюдах «Старые Омутищи в конце лета» (1999), «В тишине за поворотом реки послышался звук моторной лодки» (2002, рис. 3), «Серебристый день» (2004), «Осенняя меланхолия. Омутищи» (2005). В произведениях художника все элементы композиции всегда хорошо продуманы и уравновешены, что говорит о его большом опыте. О.Н. Лошаков серьезно работает над колористическим решением, создавая цветовые комбинации, он заставляет каждый красочный мазок звучать на холсте. Особенно привлекательны для живописца насыщенные нежными тональными переходами состояния природы и воздуха.

Особую роль в пейзажах О.Н. Лошакова всегда играет небо в его быстроменяющихся состояниях: «Небосвод, бескрайний простор над землей, концентрированную пластику небесной сферы художник выписывает тщательно, бережно, вдумчиво — со всеми тончайшими нюансами цвета и света, с проникновенными, почти молитвенными, интонациями» [1, с. 6]. Приблизженный к горизонтальному формат позволяет точно и гибко передать ширь и бесконечность небесного пространства, ускользающий свет, пробивающийся сквозь толщу облаков в таких пейзажах, как «Летний вечер» (1994, рис. 4), «Вечер на Садовой улице» (2004), «Улица Набережная в Омутищах» (2004) и других.

Каждый год летом Олег Николаевич выезжает в деревню и пишет живописные берега извилистой и неторопливой реки Клязьмы, рощу на ее противоположной стороне, соседские деревенские дома и клумбы с цветами. Здесь невозможно не вспомнить этюды «Деревня Леоново» (1995, рис. 5), «Пора позднего лета» (1997), «Деревня Горушка» (1998, рис. 6), «Вид из огорода» (2009) и «Борькин дом» (2014). Очень точно подметил искусствовед Н. Иванов: если в период пребывания на о. Шикотан Олег Николаевич писал природу острова широко, монументально, «без подробного пересчета деталей», то теперь «появились отдельные деревья, кустики, какие-то строения,

2. **О.Н. Лошаков.**
Вид из деревни
Старые Омутищи
на реку Клязьму
вечером.

2001.

Холст, масло.

60 x 120.

Фото: [1]

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

3. **О.Н. Лошаков.**

**В тишине за поворотом
реки слышался звук
моторной лодки.**

2002.

Холст, масло.

60 x 80.

Фото: [1]



4. **О.Н. Лошаков.**

Летний вечер.

1994.

Холст, масло.

60 x 80.

Фото: [1]





5. **О.Н. Лошаков.**
Деревня Леоново.
Где-то посреди России.
1995.
Холст, масло.
60 x 80.
Фото: [1]



6. **О.Н. Лошаков.**
Деревня Горюшка.
1998.
Холст, масло.
69 x 86,5.
Фото: [1]

церковная архитектура» [1, с. 5]. Однако каждый пейзаж — это новое состояние природы и души мастера.

В 2000-е годы происходят значительные изменения в эмоциональном строе произведений мастера живописи: острая динамика сменяется спокойной лирической манерой.

Не проходят мимо внимательного взгляда художника деревенские натюрморты: «Дачный натюрморт» (1992), «Теплым осенним вечером» (2003), «Яблоки и флоксы» (2012), «Яблоки на столе» (2014), которые являют зрителю красочные изображения даров природы, обилие плодов на скатерти, обыгранных композиционно и колористически. Отдельным жанром в творчестве О.Н. Лошакова можно назвать «пленэрный натюрморт» [1, с. 8]. В произведении «Хорошо летом в деревне» (2004, рис. 7) запечатлена масса сочной зелени, обрамляющей полевой букет в синем кувшине, стоящем на столике, а белая скатерть и цветы создают этому изображению контраст, подчеркивая состояние жаркого полудня, обильно залитого светом.

Кроме излюбленных мотивов деревни Олег Николаевич пишет и городские пейзажи. Он любит бывать в небольших старинных городах России, во время путешествия по которым создает серии пленэрных пейзажей, разнообразных по тематике и исполнению. На его холстах запечатленными оказываются каменные храмы и монастыри, старинная архитектура городов и разнообразные деревенские постройки, поля и лесные дали. Картины «Тула. Улица Льва Толстого» (1995), «Переславль-Залесский. Мост через Трубеж» (2002) — широко известные полотна, на которых памятные места нашей страны навсегда остались запечатленными О.Н. Лошаковым.

Два написанных художником пейзажа Кириллова монастыря отличаются колористическим решением и внутренним настроением: один построен на мажорных контрастах сочного зеленого, белого и голубого, второй — на мягких, сближенных соотношениях тонов. Этюд «Кирилло-Белозерский монастырь» (1994, рис. 8) занимает почти весь холст. На нем размашистыми мазками показана широта земных просторов и яркая зелень. В это буйство красок гармонично вписана

архитектура мужского монастыря. Примечателен с точки зрения живописных качеств светлый пейзаж «Кирилло-Белозерский монастырь» (1994, рис. 9) с изображением величественной архитектуры древнего строения, которое расположено на берегу большого Сиверского озера. Композиция произведения построена так, что сам монастырь со своими светоносными белокаменными стенами и башнями словно является источником света.

В пейзаже «Суздаль. Туча над городом» (1996) с невероятной точностью широкими цветовыми пятнами написано переходное состояние природы во время дождя: густые тучи уже закрыли небо, но всё еще пробиваются последние яркие всполохи лучей солнца и освещают белую колоннаду торговых рядов. Контрастные краски закатного неба с ровным строем уносящихся вдаль облаков и светлых неподвижных храмов, освещенных последними лучами солнца, даны в произведении «Вечер в Суздале» (1996, рис. 10). Отметим, что работы мастера 1990–2000-х годов более камерны по своему содержанию в сравнении с произведениями, написанными на Дальнем Востоке. В настоящее время Олег Николаевич находит вдохновение в простых содержательных мотивах, близких ему, как и каждому человеку, живущему в России.

Заключение

Искусство О.Н. Лошакова в современной живописи — явление мощное и оригинальное. Воплощая глубоко индивидуальное восприятие окружающей действительности, он сформировал свой художественный «почерк», а темы его произведений, характер изобразительного языка оказались созвучными современной эпохе. Творчество мастера получило широкое признание в нашей стране. Данное исследование позволило проследить эволюцию творческого процесса живописца, дало возможность сопоставить особенности его произведений разных периодов. Каждая персональная выставка Олега Николаевича Лошакова становится событием в художественных кругах. Полотна мастера представлены в музеях России и зарубежных собраниях, а его творчество оказало большое влияние на многочисленных учеников и последователей в наши дни.



7. О.Н. Лошаков.

**Хорошо летом
в деревне.**

2004.

Холст, масло.

80 x 60.

Фото: [1]

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

8. **О.Н. Лошаков.**

**Кирилло-Белозерский
монастырь.**

1994.

Холст, масло.

60 x 73.

Фото: [15]



9. **О.Н. Лошаков.**

**Кирилло-Белозерский
монастырь.**

1994.

Холст, масло.

36,5 x 73.

Фото: [1]





10. О.Н. Лошаков.

Вечер в Суздале.

1996.

Холст, масло.

48 x 63.

Фото: [1]

Список источников

1. Иванов Н.М. Излюбленные места Олега Лошакова // Олег Лошаков. Живопись. Излюбленные пейзажные мотивы в деревне Старые Омутищи и в других достопримечательных местах. М.: [б. и.], 2015. С. 5–8.
2. Морозов А.И. Поколения молодых. Живопись советских художников 1960-х – 1980-х годов. М.: Советский художник, 1989. 256 с.; ил.
3. Каменский А.А. Пора разобраться // Московский художник. 1962. № 1. С. 3–4.
4. Миклушевская И.Н., Саматова А.Д. Становление Шикотанской группы. Начало // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2021. № 2-1. С. 109–116.
5. Левданская Н.А. «Шикотанская группа» как явление в художественной жизни Дальнего Востока России // II Потаповские чтения: доклады, сообщения / науч. ред. Г.Г. Неустроева. Якутск: Рекламное агентство «Апрель», 2009. С. 115–118.
6. Лошаков О.Н. Альбом / авт. вступ. статьи А. Морозов. М.: Советский художник, 1976. 55 с.; ил.
7. Лошаков О.Н. Художники на Курилах. М.: Московский художник. 2010. 30 с.
8. Манин В.С. Русская пейзажная живопись. М.: Белый город, 2000. 632 с.; ил.
9. Прантенко Н.А. Коллекция живописи и графики художников-шикотанцев в собрании Приморской картинной галереи // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2013. № 2 (22). С. 5–8.
10. Даценко А.А., Миклушевская И.Н., Саматова А.Д. Юрий Иванович Волков — художник из Шикотанской группы // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2020. № 1-1. С. 288–298.

11. Маныч Л.М. Поэтика русской пейзажной живописи второй половины 1950-х – 1970-х годов : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007. 278 с.
12. Лошаков О.Н. Поездки на Шикотан // Художник. № 8. 1974. С. 32.
13. Кандыба В.И. Художники Приморья. Л.: Художник РСФСР, 1990. 128 с.
14. Манин В.С. Русская живопись XX века : альбом в 3 т. СПб.: Аврора. 2007. 1424 с.; ил.
15. Олег Лошаков. От Петушков до Шикотана. Живопись : каталог выставки / Российская академия художеств, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. М.: Энциклопедия, 2022. 17 с., 23 л. цв. ил.

References

1. Ivanov, N.M. (2015) 'Favorite places of Oleg Loshakov', in *Oleg Loshakov. Painting. Favorite landscape motifs in the village of Starye Omutischi and other places of interest* [Exhibition catalogue]. Moscow: s.n., pp. 5–8. (In Russ.)
2. Morozov, A.I. (1989) *The generation of the young. Painting by Soviet artists of the 1960s – 1980s*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
3. Kamenskiy, A.A. (1962) 'It's time to figure it out', *Moskovskiy khudozhnik = Moscow Artist*, (1), pp. 3–4. (In Russ.)
4. Miklushevskaya, I.N. and Samatova, A.D. (2021) 'The establishment of the Shikotan group', *Dekorativnoye iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKHPU im. S.G. Stroganov = Decorative art and object-spatial environment. Bulletin of Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts*, (2-1), pp. 109–116. (In Russ.)
5. Levdanskaya, N.A. (2009) 'Shikotan group as a phenomenon in the artistic life of the Russian Far East', in Neustroeva, G.G. (ed.) *Second Potapov Readings: reports, messages* [Conference proceedings]. Yakutsk: April Advertising Agency, pp. 115–118. (In Russ.)
6. Morozov, A.I. (comp.) (1976) *Oleg Loshakov*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
7. Loshakov, O.N. (2010) *Artists on the Kuril Islands*. Moscow: Moskovskiy khudozhnik. (In Russ.)
8. Manin, V.S. (2000) *Russian landscape painting*. Moscow: Bely Gorod. (In Russ.)
9. Prantenko, N.A. (2013) 'Collection of paintings and drawings by Shikotan artists in the collection of the Primorye Art Gallery', *Gumanitarnye issledovaniya v vostochnoi Sibire i na Dal'nem Vostoke = Humanitarian studies in Eastern Siberia and the Far East*, (2), pp. 5–8. (In Russ.)
10. Dazenko, A.A., Miklushevskaya, I.N. and Samatova, A.D. (2020) 'Yuriy Ivanovich Volkov — the artist of Shikotanskiy group', *Dekorativnoye iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKHPU im. S.G. Stroganov = Decorative art and object-spatial environment. Bulletin of Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts*, (1-1), pp. 288–298. (In Russ.)
11. Manych, L.M. (2007) *Poetics of Russian landscape painting of the second half of the 1950s – the 1970s*. Cand. Art sci. thesis. Moscow. (In Russ.)
12. Loshakov, O.N. (1974) 'Trips to Shikotan', *Khudozhnik = Artist*, (8), pp. 32. (In Russ.)
13. Kandyba, V.I. (1990) *Artists of Primorye*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
14. Manin, V.S. (2007) *Russian painting of the twentieth century*. Saint Petersburg: Aurora. (In Russ.)
15. *Oleg Loshakov. From Petushki to Shikotan. Painting (2022)* [Exhibition catalogue]. Moscow: Encyclopedia Publ. (In Russ.)

Информация об авторе

Хайрулина Анна Валерьевна, ассистент-педагог кафедры живописи и графики, Российская государственная специализированная академия искусств, Москва, Российская Федерация, <https://orcid.org/0000-0001-9915-2204>, kondratskaya.anyuta@yandex.ru.

Information about the author

Anna Valerievna Khairulina, Assistant-pedagogue of the Department of painting and graphics, Russian State Academy of Arts for special needs' students, Moscow, Russian Federation, <https://orcid.org/0000-0001-9915-2204>, kondratskaya.anyuta@yandex.ru.

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

Статья поступила в редакцию 21.04.2023; одобрена после рецензирования 03.05.2023; принята к публикации 11.05.2023.

The article was received by the editorial board on 21 April 2023; approved after reviewing on 03 May 2023; accepted for publication on 11 May 2023.



Научная статья

УДК 75.03+75.051+7.036+7.071.1

DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.02.007

Особенности художественной стратегии петербургского художника Вика (В.Ю. Забелина)



Хилько Богдан Валерьевич ^a

Шарифуллина Василиса Александровна ^b

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

^a valebob10@gmail.com

^b 0709vasilisa@gmail.com



Аннотация. Статья посвящена творчеству петербургского художника В.Ю. Забелина (Вика) и впервые вводит в научный оборот ряд его произведений. Вячеслав Юрьевич Забелин (1953–2016) — активный участник ленинградского андеграунда 1970–1980-х годов: основал творческую группу «Алипий», был одним из создателей ТЭИИ (Товарищества экспериментального изобразительного искусства) и первых независимых петербургских галерей. Исследование предпринято с целью определить особенности художественной стратегии Вика, находящейся на пересечении традиционного, авангардного и актуального искусства. Для характеристики произведений разных периодов творчества использованы методы иконологического, формального и компаративного анализа. В статье выявлены особенности использования В.Ю. Забелиным символической системы, которая базируется на христианских символах, характерных для произведений неофициальных художников позднесоветского периода. Анализируется способ сочетания разнородных мотивов в пространстве живописных полотен, в основе которых лежит техника коллажа. Авторами выдвинута гипотеза о влиянии коллажной техники на живописный метод Вика. Рассмотрение символической системы и коллажного метода в работах Вика позволяет подтвердить многократно высказанное исследователями мнение о многомерности художественного мира этого живописца. Полученные результаты открывают путь к дальнейшему более подробному изучению творчества Вика.

Ключевые слова: Вячеслав Юрьевич Забелин (Вик), ленинградский андеграунд, современная русская живопись, творческий метод, коллаж, символическая система, метареализм

Для цитирования: Хилько Б.В., Шарифуллина В.А. Особенности художественной стратегии петербургского художника Вика (В.Ю. Забелина) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 2 (29). С. 224–241. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.007>.

URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/994>

Original article

Peculiar properties of the artistic strategy of the Saint Petersburg artist Vic (V.Yu. Zabelin)

Bogdan V. Khilko ^a
Vasilisa A. Sharifullina ^b

^{a, b} Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Saint Petersburg, Russian Federation

^a valebob10@gmail.com

^b 0709vasilisa@gmail.com

Abstract. The article gives a general description of the main aspects of the creative method of the Saint Petersburg artist Vic, an attempt is made to introduce a wide range of the artist's works into scientific circulation. Vyacheslav Yuryevich Zabelin (1953–2016) was an active participant in the Leningrad underground of the 70s and 80s: he founded the Alipiy creative group, was one of the founders of the TEII (Fellowship of Experimental Fine Arts) and the first independent Saint Petersburg galleries. The goal is to highlight the features of Vic's artistic strategy, located at the intersection of traditional, avant-garde and contemporary art. To achieve this task, a method of iconological, formal and comparative analysis is proposed based on the works of different periods of the oeuvre. The article reveals the nature of the artist's use of the symbolic system, which is based on Christian symbols, characteristic of non-official artists of the late Soviet period. The main ones are "apple", "fish", "light", "dove" and "chalice". Further, the method of connecting different motifs in the space of a painting canvas is analysed, which is based on the collage technique. A range of works is outlined in which Vic directly uses heterogeneous inclusions. Among the most characteristic are clippings from newspapers and magazines, playing cards, banknotes, photographs and reproductions of paintings. Based on the analysis, the authors put forward a hypothesis about the influence of collage technique on the method of compositional construction of pictorial works. Consideration of the symbolic system and the collage method in the works of Vic allows us to confirm the opinion repeatedly expressed by various researchers about the multidimensionality of the artist's view. The results obtained open the way for a further more detailed study of Vic's work.

Keywords: Vyacheslav Yuryevich Zabelin (Vic), Leningrad underground, contemporary Russian painting, creative method, collage, symbolic system, metarealism

For citation: Khilko, B.V. and Sharifullina, V.A. (2023) 'Peculiar properties of the artistic strategy of the Saint Petersburg artist Vic (V.Yu. Zabelin)', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 224–241.

doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.007. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/994> (In Russ.)

Введение

С 16 декабря 2022 года по 27 января 2023 года в Музее современных искусств имени С.П. Дягилева прошла выставка «Вик. Отрифмованные дни». Небольшая экспозиция работ Вика, Вячеслава Юрьевича Забелина (1953–2016), достаточно полно отразила основные принципы его искусства, органично совместив живописные произведения, стихи и театральные работы.

Это дало повод для рассмотрения творческого метода художника.

Вика можно назвать одной из ключевых фигур младшего поколения ленинградского неофициального искусства второй половины XX века. Основатель группы «Алипий», участник ТЭИИ (Товарищества экспериментального изобразительного искусства), он создал сотни произведений, которые сохранили актуальность до наших дней.

Однако в научной литературе творчество Вика изучено неполно.

За время, прошедшее с распада Советского Союза, было написано достаточное количество монографий об искусстве позднего СССР. Однако в разговоре об андеграунде 1970–1980-х годов внимание исследователей в основном концентрируется на представителях концептуализма и соц-арта. О ленинградских художниках написано значительно меньше. Важными в этом смысле публикациями можно считать книгу Е. Андреевой «Угол несоответствия» [1] и недавнюю монографию Г. Соколова «Неофициальное искусство Ленинграда. Круг свободы» [2], в которых рассматриваются культурные и исторические основания возникновения и развития неофициального советского искусства.

Нельзя, однако, сказать, что творчество Вика в научной литературе совсем не освещено. Кратко основные принципы живописи художника описаны в подготовленном А. Гуревичем биографическом словаре «Художники ленинградского андеграунда» [3]. С начала 1980-х регулярно организовывались персональные выставки В.Ю. Забелина. В 2000-х было издано несколько каталогов, среди которых особенно стоит выделить «Бегство в Петербург» [4], «Вновь найденные двери» [5] и «Вик. Живопись» [6]. Важные проблемы творческого метода художника освещены в статье А. Лоога «Вик. Творческий метод и символика в живописной серии “Бегство в Петербург”» [7]. Изучение работ мастера становится темой для выступлений на научных конференциях.

Исследователи говорят о стремлении Вика «явить вселенское состояние пульсации, нестабильности и вместе — праздничности мира» [3, с. 34], о создании им «авторского художественно-семантического языка» [7, с. 346] и о том, что его творчеству свойственны «полистилистика и многообразие жанров» [5, с. 4]. Неоднократно было указано на стилистическую «всеотзывчивость» Вика, соединяющего опыт мастеров-модернистов и авангардистов с наследием средневековых и наивных художников. Однако до сих пор не был проанализирован способ создания Виком сложных амбивалентных образов, чем и обуславливается актуальность данной статьи.

Объектом исследования стала живопись Вика с середины 1970-х годов и до середины 2010-х. В качестве предмета изучения выбраны элементы знакового языка художника и коллажный принцип создания его работ. Авторы ставили перед собой цели выделить наиболее значимые единицы знакового языка Вика, выявить принципы композиционной организации живописных произведений и интерпретировать их.

Образно-символическая система Вика

В статье «Введение в проблемную графику в 84 абзацах»¹ В. Тендер, член сообщества художников «Инаки», предлагает своеобразную шкалу-классификацию произведений современников, отвечающую потребности неофициальной художественной среды СССР в самоидентификации. Классификация подразумевает четыре смысловых уровня: «I уровень — метафорический; II уровень — символический; III уровень — ситуационный; IV уровень — хроносный» [8, с. 94]. Наличие каждого из них в произведении свидетельствовало об обращении к всё более обширному пласту действительности — от бытового к историческому, обогащение его смысловой наполненности. Такое определение качества произведений прибилизало бы к решению одной из главных проблем искусства XX века (и времени В. Тендера, соответственно) — крайней его субъективности. Предполагаемому зрителю становилось недоступно содержание, которое было изложено на непереводаемом языке, тогда как задействование различных «уровней», кроме личного, увеличивало бы вариативность интерпретаций, близких к внутренней идее художника.

Символический уровень в работах Вика — при присутствии остальных трех — основной. Но в отличие от многих творений «ретро авангарда» [8, с. 101], его работы вполне поддаются расшифровке. Опираясь на уже упомянутую статью, можно выдвинуть тезис, что произведения Вика относятся к «золотой середине»: в картинах происходит «конструирование новых комбинаций из старых общеизвестных символических систем» [8, с. 97].

Прежде чем перейти к анализу своеобразной иконографии Вика, необходимо разграничить понятия «символ», «аллегория», «образ». Проблема интерпретации художественных средств мастера-символиста сближается с одним из основных вопросов культуры, возникших перед исследователями в XX веке, — поиском разграничения в языке «символики» и «семиотики». В эссе Н.Н. Евреинова, историка и теоретика театра, критерием отделения «символа» от «аллегории» и «знака» становилась «охватываемость предмета нашим сознанием или, вернее, возможность исчерпания его сущности умозрительным или эмпирическим путем» [9, с. 86].

В произведениях Вика пиктографические формы — в соответствии с излюбленной им метафорой маскарада и карнавала — находятся в постоянном взаимодействии, что приводит к своеобразной диффузии их смыслов и художественных характеристик. Попадая в художественное пространство картины, «образ» и «аллегория»

¹ Тендер В. Введение в проблемную графику в 84 абзацах // Часы [журнал]. 1982. № 38. С. 273–287.
URL: <http://samizdat.wiki/images/a/ab/ЧАСЫ38-12-Тендер-Введение-в-проблемную-графику.pdf>
(дата обращения: 02.02.2023).

тяготеют к «символу» и наоборот. Это естественно, ведь живописная композиция не является явным набором знаков, передающих четко очерченную мысль. Благодаря характеру изобразительности художника, стремящейся к обобщению — свойству примитива, возникает содержательная неопределенность — необходимое условие для появления символа из пространства смыслов. В то же время пиктографический знак, бывший символом, теряет это качество, когда начинает: 1) усложняться, приобретать дифференцированные части; 2) касается знакомого предмета, который выражается через иносказание; 3) меняет свое значение в зависимости от окружения. Становится возможным формулирование «символической концепции» [9, с. 86] — связывающей полотна системы знаков. Таким образом, изобразительный язык, включающий в себя кроме художественных образов аллегорию и символ, приобретает качества структуры, где «подчинение элементов целому» происходит «при относительной их независимости» [10, с. 189]. Трансформация, переход одной подструктуры в другую саморегулируется: элементы взаимодействуют на основе инвариантной структуры, где инвариант² — символ, а вариант — аллегория и художественный образ.

Религиозные символы в творчестве Вика

Становится необходимым выделить основу символической системы художника: в ней каждый знак «является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны» [11, с. 18]. Картина мира Вика выражена в его художественных произведениях с точки зрения внутреннего наблюдателя, «вокруг себя» [12, с. 253]. При этом «целый мир изображения» соотносится с «реальным миром» [12, с. 252]. Такой метод письма позволяет художнику выявить взаимодействие частного быта, детализированной материи и универсальных закономерностей мира, временного и вневременного, идею божественного бытия и собственной личности. Как и для многих представителей андеграунда, «идея христианства оказалась в центре духовных исканий» [13, с. 15] художника. Изобразительная реальность Вика исторична — не только в ее анекдотичных повествовательных проявлениях, но и в обращениях к нелинейному времени божественного пространства, где прошлое сливается с настоящим и происходит одновременно с ним. Так, Вик проводит своеобразную деконструкцию

сакрального или исторического образа: переносит предков А.С. Пушкина в пространство Петербурга, универсализирует образы Адама и Евы и главное — транслирует «Благовую весть» в контексте современности.

Именно поэтому христианские символы составляют основу опосредованного художественного языка Вика: это свет, яблоко, голубь, рыба, чаша. Их изображения в ряде полотен составляют иконографическое единство, так как сохраняют свои схожие формальные качества. Но в то же время в образном пространстве живописных произведений символы обретают более широкую интерпретацию. Определить ее рамки позволяют названия — своеобразные ключи к содержанию полотен.

Символ голубя, традиционный для канона иконописи, обозначает третью ипостась христианского Бога — Святой Дух. Он включен в композицию многих полотен, где выражает главные свои качества — вневременность и внезапность явления. В картине «Помощь рыбакам» (1988) голубь нисходит с летящего небесного острова с церковью, так же как на полотне «Пасха. Путьные работники» (1989) осеняет идущих, появляясь из мерцающей многоцветной окружности. Он сопровождает святое семейство при «Бегстве в Египет» (2002) и осуществляет таинство «Крещения» (1999, рис. 1) — Богоявления в холсте, представляющем метафизическое переосмысление канонического изображения этого сюжета.

Иную смысловую интонацию символ голубя приобретает в картине «Полет над городом» (1980, рис. 2). Темные холодные оттенки синего, углубленные белильными пятнами, накренившиеся здания способствуют нарастанию эмоционального напряжения и служат изображению бури, напоминающему начальные строки Книги Бытия: «...и Дух Божий витал над водами»³. Голубь и летящий герой занимают верхнюю часть полотна — грозное небо. Они расположены над городом и отделены от него в иное пространство.

Здесь собраны ключевые для творчества Вика образы и символы: трубящий ангел, черный кот, комбинация ножа и чаши в переулке, яблоко в совокупности с рюмкой и бутылкой на столике летящего героя. Последнее — наиболее повторяющийся символ земного бытия, принадлежащий библейскому сюжету о первородном грехе человека. Порожденный им изъясн мира выражается в полотнах Вика в двух основных вариациях.

² Розмахов М.Ю. К вопросу о вариантно-инвариантном строении языковой системы // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2016. № 3. С. 64. См. также: Нарский И.С. Проблема значения «значения» в теории познания // Проблема знака и значения. М.: Изд-во МГУ, 1969. С. 5–55; Резников Л.О. Гносеологические вопросы семиотики. Л.: Ленинградский государственный университет имени А.А. Жданова, 1964. 302 с.

³ Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в современном русском переводе. М.: Издательство ББИ, 2021. С. 13.



Такой дуализм ярче выражен в части триптиха «Хлеб, серп и молот» (1990), где бутылка и стакан помещены под символический цветовой луч божественного света над головой героя-рабочего.

Возвращаясь к проявлениям «горнего» в образном мире Вика, необходимо очертить круг содержания символов рыбы и чаши. Знак «рыбы» имеет укорененное и главное в христианском богословии значение, являясь аббревиатурой фразы «Иисус Христос, Сын Божий, Спаситель», а также символом Чудесного улова. В полотнах Вика он представлен чаще всего как пища — ангельская или человеческая, — становясь как сакральной «Вечерней жертвой» (2004), так и обыкновенной закуской («Водка, селедка»). Вновь находится пересечение материального и духовного, постоянно присутствующего, но скрывающегося. Художник часто выделяет двойственную сущность символа рыбы живописными средствами, помещая ее изображение в контур чистого цвета. В полотнах «Сенокос» (1992) и «Игра в мяч» (2002, рис. 4) свободное расположение рыбы подобно способу размещения образа голубя.

На стыке обыденности и сакрального пространства находится и символ чаши или потира, предназначенного для таинства причастия — причастия к Богу. Одноименное полотно (1999) становится ключевым в ряду произведений, где чаша так или иначе связана с божественным началом и историей Христа: «Свет фаворский» (1998), композиционным центром которого является белая, мерцающая разными цветами чаша; «Поиски черепа Петербурга» (1999), где в чашу помещены яблоки; «Завтрак для Ангела» (1995), состоящего из яблока, рыбы и полной чаши.

Божественное начало в мире, в человеке символизируют как опредмеченные знамения, так и беспредметные цветовые сочетания. Высказывание Андрея Белого: «Бесконечное может быть символизировано бесконечностью цветов, заключающихся в луче белого света» [14, с. 201] — будто переведено Виком на язык визуальности. Цветовой орнаментальный спектр, напоминающий авангардные построения, с одной стороны, принадлежит к иному миру-измерению, который в Евангелии излучал фаворский свет, с другой — является свидетельством присутствия божественного в данной точке пространства-времени. Последнее, более «земное» и связанное с библейским выражением божьей милости — радуга. Явленная Ною как свидетельство завета между ним и Богом, в картинах Вика радуга становится знаком божьей благодати: так, ее дуга простирается над куполами монастыря в полотне «Архимандрит Отец Алипий» (2008).

Итак, сущность образного мира Вика составляют символы, включенные в смысловую игру, разворачивающуюся на его полотнах. В основе

1. В.Ю. Забелин (Вик).

Крещение.

1999.

Холст, темпера, лак.

80 x 45.

Собрание О.А. Забелиной.

Фото: [3]

С одной стороны, здесь представлено деструктивное начало — искушение, художник изображает его в сценах бытового хаоса и пьяного разгула в картине «В субботу вечером» (1994, рис. 3).

С другой стороны, символическое изображение яблока встречается в аллегорических натюрмортах мастера, которые, подобно испанским бодегонес, включены в бытовые сюжеты или являются собой самостоятельные полотна. Сочетание символов ножа, рюмки и яблока позволяет художнику перенести библейские смыслы в повседневность современника в полотнах «Водка, селедка» (1975), «Стерва» (1977). В рассматриваемой картине «Полет над городом» знак рюмки становится аллегорией размышления, чувственного вдохновения — и мира, где духовное откровение неразрывно связано с материальной реальностью.

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

2. В.Ю. Забелин (Вик).

Полет над городом.

1980.

Холст, масло.

120 x 100.

Частное собрание.

Фото: [3]





3. В.Ю. Забелин (Вик).
В субботу вечером.

1994.

Холст, темпера, лак.

110 x 90.

Государственная

Третьяковская галерея.

Фото: [3]

их выразительности лежит принцип, заложенный в любом ритуале: глубинные философские смыслы преподносятся наглядно, через предметы материального мира, которые в процессе сакрального действия меняют свое привычное значение. С помощью символической системы художник объединяет вечное и временное, представляя собственную живописную интерпретацию традиционных христианских символов как «отверстий, пробитых в нашей субъективности» [15, с. 260].

Роль коллажа в живописи Вика

Коллаж занимает ключевое место в искусстве Вика — одновременно как техника и как принцип организации художественного пространства. По своей природе коллаж «подвергает сомнению традиционную линейную схему развития искусства, предлагая вместо нее калейдоскопическую картину постоянных взаимодействий, отражений, мерцаний» [16, с. 26]; он дает возможность развернуться мировоззрению, где «господствует множественность позиций наблюдения, каждый фрагмент подвижен и открыт для взаимодействия со множеством семантических, символических, стилистических и прочих контекстов» [там же]. Всё это отвечает многогранному творчеству Вика.

Опираясь в вопросах формы на древнерусскую живопись и на искусство наивных художников, Вик почти не работает с реальными объемами, как это делали дадаисты. Технически в своих коллажах он ориентируется на ранние опыты как зарубежных (П. Пикассо и Ж. Брака), так и русских авангардных художников начала XX века (М. Ларионова, Н. Гончаровой и др.). Инородные предметы у Вика, включаясь в картину, фиксируют плоскость полотна, делают его «непрозрачным».

Наиболее часто в его работах встречаются газеты. Это могут быть куски целых полос или наклейки отдельных газетных и уличных объявлений, причем не только современных, но и относящихся к прошлому. Подобные мотивы мы встречаем в работах «Водка, селедка» (1975), «Крик № 18» (1989), «Рыбий фон» (1992), «Ночь» (1992), «Стены» (2005–2006), «Help!» (2006), «Вновь найденные двери» (2006), «Стены. Знакомая сущность» (2006), «Грязная весна» (2011) и некоторых других. В картине «Мясорубка» (2008) Вик также использует страницы из художественной книги.

Отдельно стоит выделить вклеенные этикетки различных товаров. Наиболее часто встречающиеся — «Беломорканала» и водки: «Кораблям не спится в порту» (1987), «В субботу вечером» (1994), «Афоничев» (1991), «Предки Пушкина в Петербурге» (2001–2002) и др.

Не менее часто в творчестве Вика можно найти коллажи с использованием денежных купюр разных стран и номиналов: «Прием посуды

с граммофоном» (1987), «Метрополитен имени В.И. Ленина» (1993), «Кукла дома» (2008) и др.

Важно также отметить коллажи с использованием игральных карт — широко распространенный мотив как в искусстве начала XX века, так и в творчестве современников Вика. Это работы «Стены. Выход» (2006), «Мираж» (2008) и др.

Особый интерес с точки зрения смысловой наполненности произведения представляют вклейки фрагментов фотографий из дешевых журналов и календарей. Здесь мы встречаем снимки архитектурных памятников Петербурга (Петропавловская крепость в картине «Прием посуды с граммофоном»; вырезка памятника Петру I на Сенатской площади в диптихе «Предки Пушкина в Петербурге» и др.), фрагменты рекламных фотографий (снимок руки с кольцом в работе «Ты помнишь?», 1985), кадры из фильмов (группа музыкантов и пара с балалайкой в цикле «Метрополитен имени В.И. Ленина»), фото обнаженных девушек из эротических журналов («Стены. Завтрак», 2006), а также вырезанные по силуэту изображения самолетов и кораблей, органично включенные художником в живописное пространство картины, как, например, в работе «Игра в мяч» (2002) или в триптихе «Хлеб, серп и молот» (1990).

Несколько особняком стоят вклеивания в живописные полотна Вика обрывков холста, как, например, в работах «Август. Лилии» (2001), «Крещение» (1999), «Искушение» (1999, рис. 5) или «Наводнение в Питере» (2002).

Наконец, довольно редким, но показательным примером является использование репродукций классических картин. Так, мы находим фрагмент «Сикстинской Мадонны» Рафаэля («Первая осень», 2007), «Старика с внуком» Доменико Гирландайо в картине «Ты помнишь?», а также репродукцию иконы «Крестовоздвижения» в автопортрете художника из серии «My family» (2013).

Итак, в качестве коллажных включений в свои работы Вик использует различные предметы и образы, которые чаще всего отсылают к окружающей художника бытовой предметной реальности. Тем самым в его живописи создается многослойное смысловое поле, в котором средневековые, наивные, модернистские и авангардные формы сосуществуют в пространстве с предметами объективной реальности. При этом коллажные вклейки, отсылающие к различным смысловым пластам, часто включаются в полотно одновременно, еще больше расширяя семантическое поле произведения. Людмила Вострецова также отмечает, что «коллаж оказался очень удобным языком для полноты высказывания художников второй половины XX века именно благодаря новым представлениям о свойствах художественной формы: ее подвижности, свободы, ее метафоричности, ассоциативной



4. В.Ю. Забелин (Вик).

Игра в мяч.

2002.

Холст, темпера, лак.

120 x 100.

Собрание О.А. Забелиной.

Фото: [3]

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

5. В.Ю. Забелин (Вик).

Искушение.

1999.

Холст, темпера, лак.

70 x 90.

Собрание О.А. Забелиной.

Фото: [3]



емкости» [17, с. 33]. Эти средства Вик использует в полном объеме, осуществляя то, что Екатерина Андреева назвала «прямым делом» художника — «экологическим преобразованием мира» [1, с. 109].

При этом в разные картины коллаж привносит свою смысловую нагрузку. Отчетливо проследить эти различия можно при анализе нескольких произведений.

В работе «Ты помнишь?» коллажные вклейки непосредственно включаются в пространство картины, работая на ее сюжет. Художник изображает ноги сидящей на кресле женщины. На полу разбросаны фотографии — репродукция полотна Гирландайо, фото руки с кольцом на безымянном пальце и фотография самого художника. Подобную композицию, опираясь на название, можно было бы интерпретировать в ключе романтической истории о расставании. Однако своеобразно включен в картину автопортрет. Лицо Вика словно проступает сквозь половицы, что заставляет зрителя сомневаться в реальности фотографии, переводя

ее существование из фактического пространства комнаты в сознание героини полотна.

Подобным же образом — в качестве одновременно и предметной детали сюжета картины, и репрезентации мыслей героя — коллаж используется в цикле «Метрополитен имени В.И. Ленина». На одной из картин мужчина, скорчившись, лежит на земле. В руке он держит фотографию известной актрисы — неотъемлемую предметную деталь сцены. Вырезанный же со снимка военный оркестр — несоразмерно малый по сравнению с изображенным миром — привносит в картину новую реальность, существующую только в голове лежащего героя.

В натюрморте «Водка, селедка» (рис. 6) газетная страница, этикетки «Беломорканала» и «Водки», спички и окурки организуют композицию, балансирующую на грани между реальным предметным миром и живописной условностью. Скомпонованные в виде тондо, стол, стул, лампа, селедка, бутылка, нож и фужер трактованы как силуэты.

Приклеенные к оргалиту инородные предметы точно характеризуют быт и время. Художник оригинально связывает между собой два этих смысловых пласта: нож и тарелка с рыбой стоят прямо на газете; из приклеенного к основе огарка на пол сыплется пепел, изображение которого художник дает небольшими точками черной краски; даже свою подпись Вик оставляет не на декоративном обрамлении, вынесенном за рамки изображаемого мира, а прямо на газете, чем подчеркивает связь картинного пространства с реальным.

Другую функцию выполняет вклейка полосы объявлений из газеты в диптихе «Ночь» и «День» (2005). В первой картине она занимает около трети всего холста и становится фоном для изображения обнаженной женщины. Газета привносит в картину инородный фактурный шум, основанный на контрасте черного и белого, а также на какофонии шрифтов разного размера. Поддерживают тему ночного разгула и вместе с тем отсылают к классическому живописному сюжету «Сусанна и старцы» игральные карты — валет и король, как бы подглядывающие за женщиной. В картине «День» меняется колорит и принцип работы художника с коллажными элементами. Вик вклеивает газетную полосу уже с цветными объявлениями. Она занимает малую площадь в правом нижнем углу холста и «придавлена» чашей для причастия, что определяет ее второстепенную роль в композиции. Важно и то, что вместо игровых карт в картине «День» появляется близкая к ним по форме и размеру икона архангела Гавриила. Данный контраст подчеркивает совершающуюся метаморфозу.

В рассмотренном диптихе Вик представляет как бы две стороны одной медали — условные добро и зло, постоянно сменяющие друг друга, т.е. время циклическое. Примерно то же самое делает художник и в другом диптихе — «Первая осень» (рис. 7) и «Осень № 365» (рис. 8). В «Первой осени» Вик помещает в дождливом лесу Мадонну с младенцем со знаменитой картины Рафаэля из Дрездена. В «Осени № 365» симметрично Мадонне художник вклеивает обнаженную девушку, вырезанную из журнала. Здесь противопоставлены не только девственность Марии и распущенность модели, но и художественная значимость произведения Рафаэля и эротической фотографии. Однако мастер избегает дидактизма и нравовучения. Если в «Первой осени» преобладают сине-коричневые тона, ритмом тонких монотонных линий обозначен дождь, то во втором полотне ливень заканчивается, ритм становится более разнообразным, акцентируются теплые краски.

Наиболее сложной по смысловой наполненности можно считать картину «Вечером в субботу». Летящий вниз головой к земле трехрукий мужик в шапке-ушанке, с гармошкой, у которого

из кармана вываливается пачка «Беломорканала» и деньги, окружен множеством других частых для живописи Вика мотивов — церковь, ларек «Пиво», профиль жены художника, рыба, карты. Все элементы картины, вне зависимости от того, вклеены они или написаны кистью, организованы по принципу коллажа, создавая фантастическое, фантазмагорическое пространство.

Филолог и философ Михаил Эпштейн отмечает, что в 1970–1980-е годы в литературе и искусстве нонконформизма происходит смена парадигм и зарождается новый подход к искусству [18, с. 126–163]. Предыдущая парадигма определялась соотношением условно-метафорического и жизнеподобного стилей, тогда как новая — дуализмом концептуального и метареалистического подходов. Концептуализм Эпштейн определяет как «поэтику голых понятий, самодовлеющих знаков, отвлеченных от реальности, которую они вроде бы призваны обозначать», как «поэтику схем и стереотипов, показывающую отпадение форм от субстанций, слов от вещей» [18, с. 156]. Подобный подход мы находим в основном в творчестве московских художников 1970–1980-х годов: это В. Комар и А. Меламид, И. Кабаков, В. Пивоваров, Э. Булатов и др. Другой полюс — метареализм — Эпштейн характеризует как «поэтику многомерной реальности во всей широте ее возможностей и превращений» [18, с. 156]. Главным приемом метареалистов становится не метафора, построенная на простом подобии, а метабола, где «на место сходства становится сопричастность разных миров, равноправных в своей подлинности» [19, с. 122]. Конкретно в живописи данное направление проявляется «как снятие оппозиции между “абстрактным” и “предметным” — изображается структура вещей, но при этом она обнаруживает свою собственную вещность, разворачивается в реальном пространстве» [19, с. 124].

Описание метареалистического метода точно характеризует творческий подход Вика. «Сопричастности разных миров, равноправных в своей подлинности», он достигает именно с помощью коллажа. В связи с этим стоит подчеркнуть, что для Вика, как и для многих современных художников, простого приклеивания, с которого начинался коллаж в начале XX века, уже не хватает для выражения художественного мировосприятия. Коллаж — через социальные сети и рекламу — стал неотъемлемой частью современности, что не может не найти отражения даже в традиционных медиа. «Образ создается, складывается не столько путем склеивания, сколько путем наложения, наслоения, сопоставления и со-положения впечатлений, сведений, предметов или фрагментов» [17, с. 34]. В творчестве Вика это проявляется в «коллагности» его живописных композиций.

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

6. В.Ю. Забелин (Вик).

Водка, селедка.

1975.

Оргалит, масло.

90 x 90.

Частное собрание.

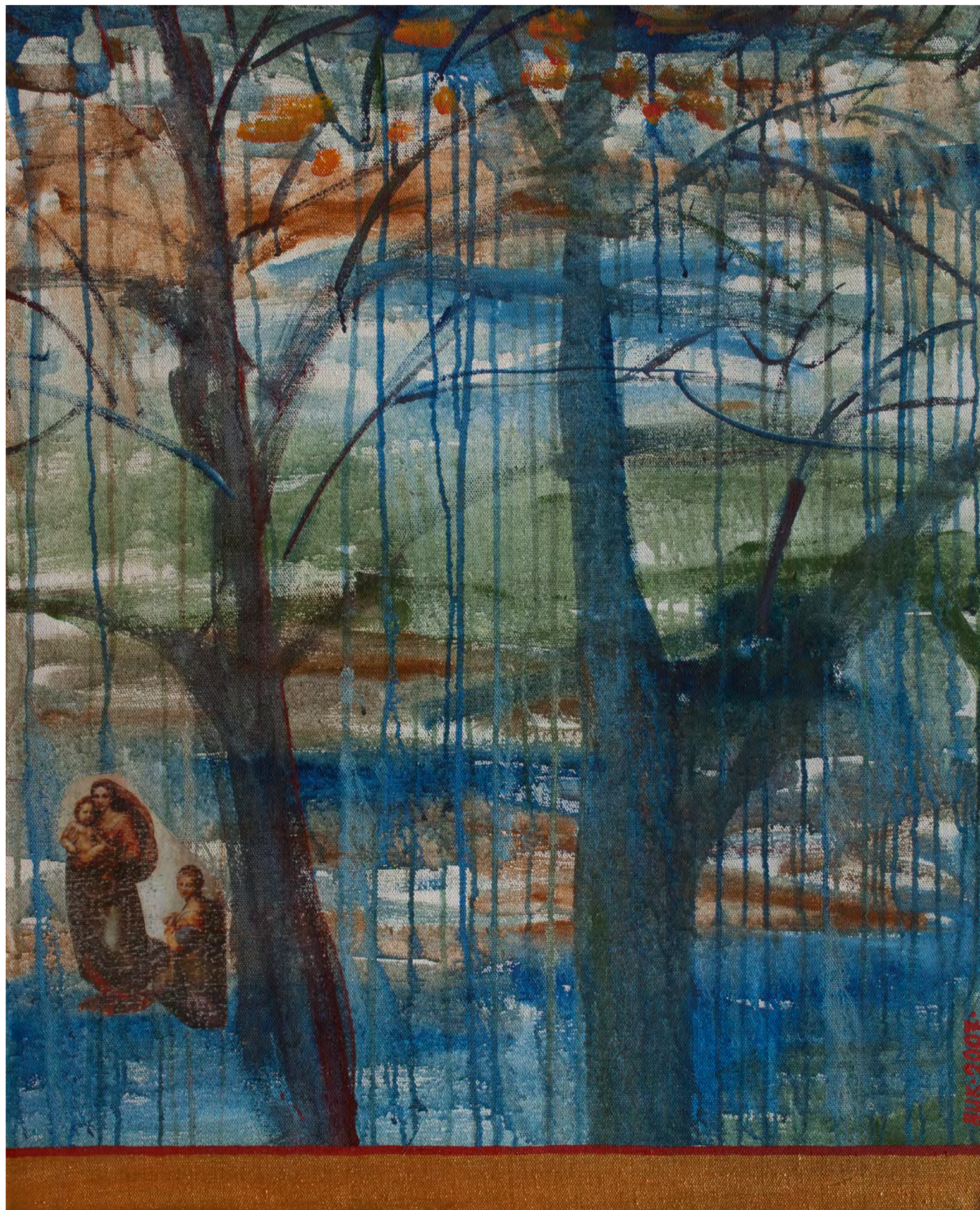
Фото: [3]



Вик словно собирает свою живопись из различных фрагментов. Он включает разные составляющие в пространство картины как бы на цветной подложке, как, например, в произведении «Ловление бабочки, или Смерть поэта» (1990, рис. 9), сложенном из лоскутов множества других живописных полотен. То же мы видим в картине «Лето в деревне» (1996), в которой не только сама композиция напоминает коллаж, но и отдельные сцены трактованы в манере, сходной с аппликацией из цветной бумаги. Иногда «коллажными» являются не только крупные элементы

композиции, но и отдельные детали, как, например, дома и профиль девушки в полотне «Георгий Победоносец» (1990).

Коллаж позволяет Вику парадоксально совмещать разнородные пространства. Это пространства физические — например, когда Петербург сливается с Венецией или когда девушка, лежащая на фоне настенного ковра, на самом деле оказывается на галечном пляже на берегу моря («Ковер и море», 1993). Однако интереснее, когда сливаются пространства разных живописных жанров и разных эпох в искусстве.



7. В.Ю. Забелин (Вик).

Первая осень.

2007.

Холст, темпера, лак.

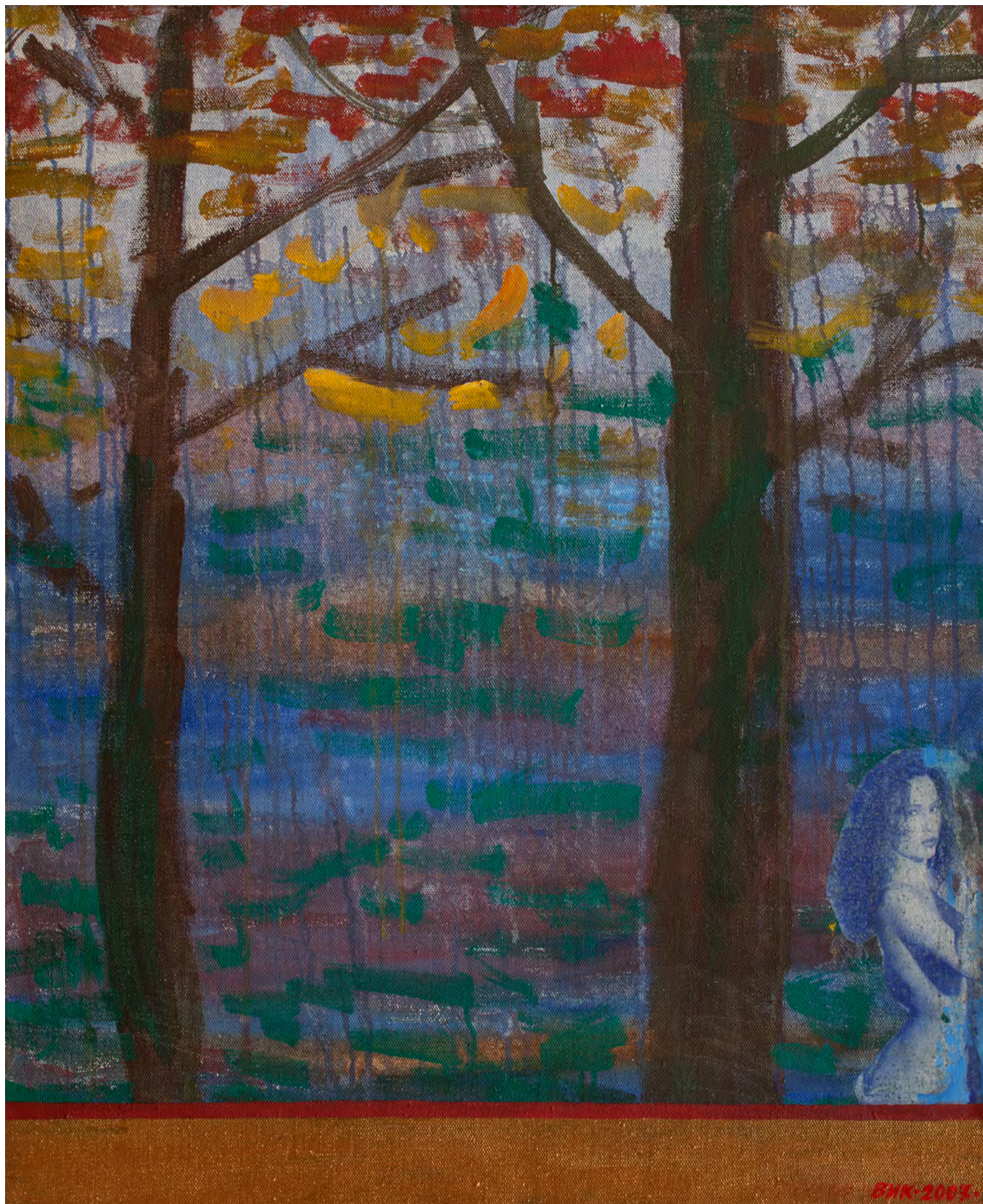
90 x 75.

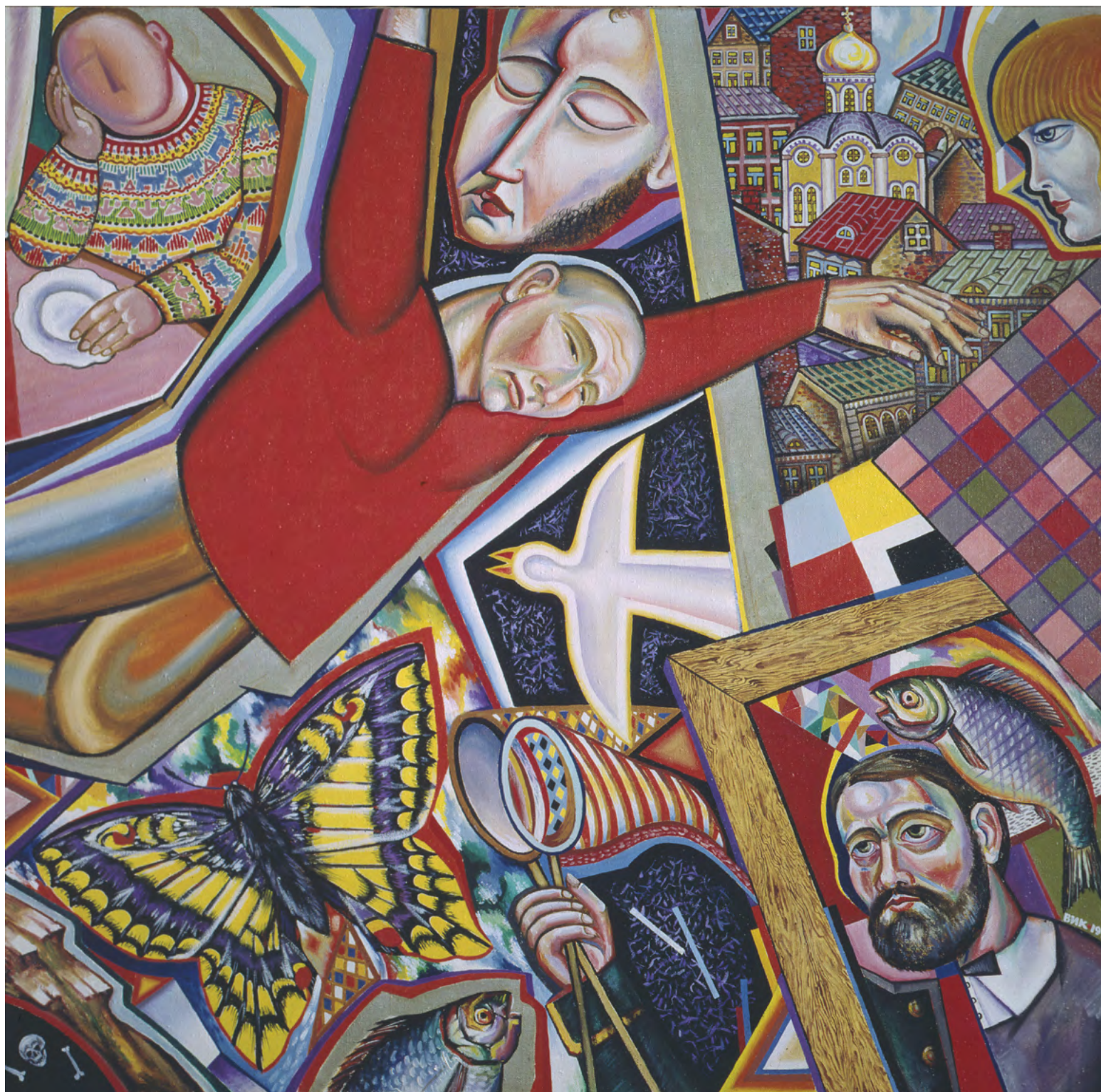
Собрание О.А. Забелиной.

Фото: [3]

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

8. **В.Ю. Забелин (Вик).**
Осень № 365.
2007.
Холст, темпера, лак.
90 x 75.
Собрание О.А. Забелиной.
Фото: [3]





9. В.Ю. Забелин (Вик).

**Ловление бабочки,
или Смерть поэта.**

1990.

Холст, масло.

130 x 130.

Собрание О.А. Забелиной.

Фото: [3]

Таким образом Вик обнаруживает новые связи между веками и уточняет старые. Так, в диптихе «Предстоящая» и «Спас» (2003) художник сталкивает элементы супрематической живописи Малевича и традиционно трактованные религиозные образы, а в «Бегстве в Египет» (2002, рис. 10) герои русской иконы, формально помещенные в сюжет западноевропейской религиозной картины, стилистически сопоставляются с мотивами древнеегипетского искусства. Обнаруживая сходство, икона, сюжетная картина и египетские росписи взаимно обогащаются, открывая новые грани в культурной истории человека.

Как непосредственные вклеивания инородных элементов, так и коллажный принцип построения композиции позволяют художнику выстраивать принадлежащие только Вика живописные пространства, в которых могут свободно сосуществовать различные смыслы.

Заключение

Творчество Вика — свидетельство того, что искусство позднего СССР и последних десятилетий постсоветского пространства остается еще не до конца изученным. Произведения

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

10. В.Ю. Забелин (Вик).

Бегство в Египет.

2002.

Холст, темпера, лак.

170 x 200.

Собрание О.А. Забелиной.

Фото: [3]



В.Ю. Забелина, с одной стороны, демонстрируют свою связанность с художественными тенденциями советского нонконформизма (например, с направлением метареализма); с другой стороны, они являются неким продолжением русского и зарубежного авангарда с точки зрения использования коллажа и символа в качестве основания творческого метода.

Синтез чуткого ощущения своей эпохи и интуитивное использование опыта еще не столь давнего позволяло Вику решать собственные творческие задачи. В его картинах разворачивается игра форм и смыслов, которая требует расширения временных и пространственных рамок. Эта свобода мысли и выражения достигается Виком с помощью коллажа, чаще всего составленного из объектов окружающей его предметной реальности: газет, журналов, купюр, игральные карты,

объявлений, репродукций мировых шедевров и т.д. Объединяя таким образом в композиции произведений различные топографические, художественные и семиотические пространства, мастер отображает разные точки зрения на многомерный мир.

Обращение к иконописи, потенциалу наивного искусства способствовало снятию противоречия между абстрактным и конкретным, символом и предметом. Как и многим художникам советского нонконформизма, Вику было свойственно обращение к христианским мотивам и темам. В художественном пространстве его полотен присутствует единство горнего и дольнего, временного и вечного, которое выражается в интерпретации христианских символов в контексте истории и культуры XX–XXI веков. Среди них — свет, яблоко, голубь, рыба, чаша, которые составляют основу знакового языка художника-символиста.

Итак, анализ произведений Вика позволил выявить его особенности художественной стратегии: с помощью сложного переплетения ассоциативно-образных коннотаций мастер достигает объединения архетипической, традиционной и современной проблематики. Проделанная работа открывает

возможность дальнейшего изучения иных граней творчества Вика, таких как эксперименты с иконописной традицией, работа с карнавальной темой, многообразное осмысление петербургского мифа, портретные и пейзажные серии.

Список источников

1. Андреева Е.Ю. Угол несоответствия: школы нонконформизма, Москва – Ленинград, 1946–1991. М.: Искусство – XXI век, 2012. 457 с.
2. Соколов Г. Неофициальное искусство Ленинграда. Круг свободы. М.: Слово, 2021. 256 с.
3. Гуревич А. Художники ленинградского андеграунда. Биографический словарь. СПб.: Искусство-СПБ, 2007. 319 с.
4. Забелин В.Ю. Вик. Бегство в Петербург : альбом. СПб.: НП-Принт, 2003. 49 с.: ил.
5. Забелин В.Ю. Вик. Вновь найденные двери : альбом. СПб.: Премиум-пресс, 2013. 232 с.: цв. ил.
6. Забелин В.Ю. Вик. Живопись, поэзия, графика, 2013–2016, выставки, 2013–2017 : сборник. СПб.: Премиум-пресс, 2017. 161 с.: цв. ил.
7. Лоога А.С. Вик. Творческий метод и символика в живописной серии «Бегство в Петербург» // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2013. № 3. С. 343–346.
8. От Ленинграда к Санкт-Петербургу: ТЭИИ товарищество экспериментального изобразительного искусства: «неофициальное» искусство 1981–1991 годов / авт.-сост. С. Ковальский и др. СПб.: Музей нонконформистского искусства: ДЕАН, 2007. 648 с.
9. Евреинов Н.Н. Тайные пружины искусства. Статьи по философии искусства, этике и культурологии: 1920–1950 гг. М.: Ессе Номо, 2004. 195 с.
10. Юшкова О.А. Станция без остановки. Русский авангард. 1910–1920-е. М.: Галарт, 2008. 223 с.
11. Мандельштам О.Э. Разговор о Данте / ред. А.М. Гуревич. М.: Искусство, 1967. 88 с.
12. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской литературы», 1995. 360 с.
13. Шехтер Т.Е. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда) как проявление культуры второй половины XX века. Текст лекций. СПб.: Санкт-Петербургский государственный технический университет, 1995. 135 с.
14. Белый А. Символизм как миропонимание / сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. М.: Республика, 1994. 528 с.
15. Егорова С.Б. Павел Флоренский об антиномиях языка // Вестник Саратовского государственного технического университета. 2006. № 1. С. 256–262.
URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pavel-florenskiy-ob-antinomiyah-yazyka> (дата обращения: 02.02.2023).
16. Бобринская Е.А. Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение; Государственный институт искусствознания, 2006. 294 с.
17. Вострецова Л. Игра с формой // Коллаж в России. XX век. СПб.: Palace Editions, 2005. С. 29–36.
18. Эпштейн М.Н. Поэзия и сверхпоэзия: о многообразии творческих миров. СПб.: Азбука, 2016. 477 с.
19. Эпштейн М. Что такое метареализм // Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000. С. 121–125.

References

1. Andreeva, E.Yu. (2012) *Angle of mismatch: schools of nonconformity, Moscow–Leningrad, 1946–1991*. Moscow: Iskusstvo – XXI vek Publ. (In Russ.)
2. Sokolov, G. (2021) *Unofficial art of Leningrad. Circle of Freedom*. Moscow: Slovo. (In Russ.)
3. Gurevich, A. (2007) *Artists of the Leningrad underground* [Biographical dictionary]. Saint Petersburg: Iskusstvo-SBP Publ. (In Russ.)
4. Zabelin, V.Yu. (2003) *Vic. Flight to Petersburg* [Album]. Saint Petersburg: NP-Print. (In Russ.)
5. Zabelin, V.Yu. (2013) *Vic. Newly found doors* [Album]. Saint Petersburg: Premium Press. (In Russ.)
6. Zabelin, V.Yu. (2017) *Vic. Painting, poetry, graphics, 2013–2016, exhibitions, 2013–2017*. Saint Petersburg: Premium Press. (In Russ.)
7. Looga, A.S. (2013) 'Creative method and symbolism in the painting series Flight to Saint Petersburg', *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva = Actual problems of theory and history of art*, (3), pp. 343–346. (In Russ.)

8. Koval'skiy, S. (comp.) (2007) *From Leningrad to Saint Petersburg: TEII Association of Experimental Fine Arts: unofficial art of 1981–1991*. Saint Petersburg: Museum of Nonconformist Art; DEAN Publ. (In Russ.)
9. Evreinov, N.N. (2004) *The secret springs of art. Articles on the philosophy of art, ethics and cultural studies: 1920–1950*. Moscow: Ecce Homo Publ. (In Russ.)
10. Yushkova, O.A. (2008) *The station is without a stop. Russian avant-garde of the 1910s–1920s*. Moscow: Galart Publ. (In Russ.)
11. Mandelstam, O.E. (1967) *Conversation about Dante*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
12. Uspenskiy, B.A. (1995) *Semiotics of art*. Moscow: Shkola 'Yazyki russkoy literatury' Publ. (In Russ.)
13. Shekhter, T.E. (1995) *Unofficial art of Saint Petersburg (Leningrad) as a manifestation of the culture of the second half of the 20th century*. Saint Petersburg: Saint Petersburg State Technical University. (In Russ.)
14. Bely, A. (1994) *Symbolism as a world view*. Moscow: Respublika Publ. (In Russ.)
15. Egorova, S.B. (2006) 'Pavel Florensky on the antinomies of language', *Vestnik Saratovskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta = Bulletin of the Saratov State Technical University*, (1), pp. 256–262. Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/pavel-florenskiy-ob-antinomiyah-yazyka> (Accessed February 2, 2023). (In Russ.)
16. Bobrinskaya, E.A. (2006) *Russian Avant-garde: the boundaries of art*. Moscow: New Literary Observer; State Institute for Art Studies. (In Russ.)
17. Vostretsova, L. (2005) 'Playing with form', in *Collage in Russia. 20th century*. Saint Petersburg: Palace Editions, pp. 29–36. (In Russ.)
18. Epshtein, M.N. (2016) *Poetry and super poetry: about the diversity of creative worlds*. Saint Petersburg: Azbuka Publ. (In Russ.)
19. Epshtein, M. (2000) 'What is metarealism', in Epstein, M. *Postmodern in Russia. Literature and theory*. Moscow: R. Elinin Puibl., pp. 121–125. (In Russ.)

Информация об авторах

Хилько Богдан Валерьевич, студент, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация, valebob10@gmail.com.

Шарифуллина Василиса Александровна, студентка, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 0709vasilisa@gmail.com.

Information about the authors

Bogdan Valerievich Khilko, Student, Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Saint Petersburg, Russian Federation, valebob10@gmail.com.

Vasilisa Alexandrovna Sharifullina, Student, Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Saint Petersburg, Russian Federation, 0709vasilisa@gmail.com.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 15.02.2022; одобрена после рецензирования 20.04.2022; принята к публикации 11.05.2022.

The article was received by the editorial board on 15 Feb. 2022; approved after reviewing on 20 Apr. 2022; accepted for publication on 11 May 2022.

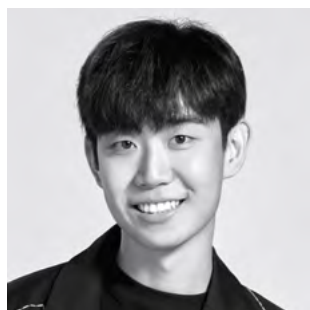


Научная статья

УДК 7.071.1

DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.02.010

Мастер-класс А.А. Мыльников по масляной живописи в Китае в 1956 году



Чжан Чжихай

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

Аннотация. Современную историю художественных обменов между Россией и Китаем можно охарактеризовать как поступательный процесс плодотворного взаимодействия, в котором на разных этапах развития национального искусства обеих стран всегда присутствовал взаимный интерес. На формирование школы китайской живописи в XX столетии серьезное влияние оказали традиции русского реализма в целом и русского академического искусства. В установлении такой неразрывной творческой связи значительную роль сыграла деятельность А.А. Мыльникова. Проведенный им в 1956 году в рамках визита в КНР мастер-класс по масляной живописи положил начало тесному сотрудничеству. Знакомство с творчеством этого художника разрушило сложившиеся стереотипы восприятия советской живописи в китайском обществе, подарило ее новое понимание, а его уникальный стиль и лирическая техника художественного выражения нашли отклик в сердцах зрителей. Интерес был взаимным. Мыльников проникся китайской традиционной живописью, начал исследовать ее, что оказало значительное влияние на его творчество. Настоящая статья посвящена мастер-классу А.А. Мыльникова по масляной живописи в Китае, который явился значимым событием в истории художественной культуры России и Китая XX века. В работе рассматриваются вопросы характера влияния этого мастер-класса на китайское изобразительное искусство, а также его значение для современной художественной среды.

Ключевые слова: А.А. Мыльников, китайская традиционная живопись, художественный обмен, культурная интеграция, масляная живопись, советская живопись

Для цитирования: Чжан Чжихай. Мастер-класс А.А. Мыльникова по масляной живописи в Китае в 1956 году // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2023. № 2 (29). С. 242–251.

<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.010>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1007>

Original article

Oil painting master class by A. A. Mylnikov in China in 1956

Zhang Zhihai

Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Saint Petersburg, Russian Federation
zhihaiart@yandex.ru

Abstract. The modern history of artistic exchanges between Russia and China can be characterized as a progressive process of fruitful interaction, in which mutual interest has always been present at different stages of the development of the national art of both countries. The formation of the school of Chinese painting in the 20th century was seriously influenced by the traditions of Russian realism in general and Russian academic art. In establishing such an inseparable creative connection, the activity of A.A. Mylnikov. A master class in oil painting he held in 1956 as part of his visit to the PRC marked the beginning of this close cooperation. Acquaintance with his work destroyed the stereotypes of perception of Soviet painting in Chinese society, gave her a new understanding, and his unique style and lyrical technique of artistic expression found a response in the hearts of the audience. The interest was mutual. Mylnikov was imbued with Chinese traditional painting, began to explore it, which had a significant impact on his work. This article is devoted to the master class of A.A. Mylnikov in oil painting in China, which was a significant event in the history of the artistic culture of Russia and China in the 20th century. The paper examines the issues of the nature of the influence of this master class on Chinese fine art, as well as its significance for the contemporary artistic environment.

Keywords: A.A. Mylnikov, Chinese traditional painting, art exchange, cultural integration, oil painting, Soviet painting

For citation: Zhang, Zhihai (2023) 'Oil painting master class by A. A. Mylnikov in China in 1956', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 242–251. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.010.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1007> (In Russ.)

Введение

Значительную роль в установлении неразрывной творческой связи между Россией и Китаем сыграла деятельность Андрея Андреевича Мыльникова (1919–2012). Первый визит художника в КНР состоялся в 1956 году. Проведенный им в рамках поездки мастер-класс по масляной живописи наряду с другими факторами положил начало активного взаимодействия России и Китая в сфере искусства. Знакомство китайских зрителей с его творчеством помогло разрушить сложившиеся стереотипы восприятия советской живописи, подарило ее новое понимание, а уникальный стиль и лирическая техника художественного выражения мастера нашли отклик в сердцах зрителей. Интерес был взаимным. А.А. Мыльников проникся китайской традиционной живописью,

начал исследовать ее, что оказало значительное влияние на его творчество.

Реалистическое направление российской академической школы живописи оказало фундаментальное влияние на китайскую живопись XX века. Лирический характер русского искусства как нельзя лучше отвечал душевному состоянию художников социалистического Китая, а также их выражению образов типичных героев, событий и сюжетов, в результате чего сложилось реалистическое направление с явно выраженными романтическими тенденциями.

Благодаря частым обменам между художниками двух стран советский народ постепенно узнал китайскую живопись тушью *шуймо*, картины в тонкой манере письма *гунби* — многие советские мастера обратили свои взоры на традиционное

китайское искусство. Они обнаружили, что китайская традиционная живопись делала особый акцент на достижении гармонии движения кисти и материала — туши, через которую передается внутренний смысл предметов.

Процессы взаимодействия и взаимовлияния в искусстве России и Китая вызывают большой научный интерес и отражены в исследовательских работах обеих стран (например, С.М. Грачёвой, Л.В. Никифоровой, Е.П. Яковлевой; Цао Ючэн, Ша Айде, Ван Чао, Нин Бо и др.; многие статьи журнала «Искусство Евразии» и сборника научных трудов Санкт-Петербургской академии художеств также посвящены творческому и культурному сотрудничеству между Россией и Китаем)¹. Однако необходимо отметить, что тема влияния художественного творчества А.А. Мыльникова и его педагогической деятельности на формирование школы современной китайской масляной живописи осталась недостаточно освещена, что подчеркивает актуальность обращения к вопросу первого визита русского мастера в КНР в 1956 году, в рамках которого проявление его творческого начала и педагогических методов оказало огромное влияние на этот процесс.

Мастер-класс А.А. Мыльникова 1956 г. в контексте художественного сотрудничества между Россией и Китаем

Сопоставляя изобразительное искусство двух стран, можно сделать вывод, что китайская живопись тушью и русская масляная живопись широко известны во всём мире и обладают высокой исследовательской ценностью. Однако китайская масляная живопись имеет относительно короткую историю развития. Можно упомянуть, что масляная техника проникла в страну уже 400 лет назад благодаря деятельности итальянского миссионера Маттео Риччи² и других иностранцев, однако лишь в XX веке китайцы стали в полном смысле слова изучать и осваивать ее. Особое значение в данном процессе имел опыт обучения китайских студентов за рубежом — во Франции, СССР и других странах.

Отправной точкой художественного сотрудничества России и Китая можно считать заключение

Договора о дружбе, союзе и взаимной помощи между СССР и КНР 14 февраля 1950 года. В пятой статье подписанного соглашения говорилось о стремлении сторон развивать двусторонние советско-китайские отношения, в том числе и в области культурного сотрудничества. Волна всестороннего изучения опыта Советского Союза затронула и сферу изобразительного искусства. Политика «приглашения» и «выхода вовне» подразумевала привлечение советских специалистов для организации и проведения творческих курсов и мастер-классов в Китае и направление китайских студентов в СССР для изучения искусств. Такая стратегия показала свою продуктивность и сыграла важную роль в истории художественных обменов двух стран: и сегодня многие участники тех событий вдохновенно и с благодарностью вспоминают и описывают их.

В рамках стратегии «приглашения» наибольшую известность получили курсы К.М. Максимова³ и мастер-класс А.А. Мыльникова⁴. Два советских специалиста были приглашены в Китай для проведения занятий по технике масляной живописи, а результаты и последующее влияние обучения до сих пор оцениваются и сравниваются художественными кругами страны. Курсы Максимова в Пекине стали первыми в истории КНР и первым опытом приглашения советского специалиста, представившего советскую образовательную систему. Их плоды ощутимы и сегодня, а авторитет К.М. Максимова неоспорим, как и его место в истории культуры страны. Однако, несмотря на меньшую известность в историографии, следует отметить, что мастер-класс А.А. Мыльникова в Ухане имел не менее громкий резонанс в процессе становления китайского художественного образования, а по эффективности воздействия на развитие современного китайского искусства, возможно, и превзошел пекинские курсы Максимова.

Сопоставляя методики преподавания двух советских педагогов, можно заметить, что классы Максимова в большей степени тяготели к рациональному использованию системы преподавания рисунка П.П. Чистякова, в то время как мастер-класс Мыльникова придерживался авторского

¹ Грачёва С.М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М.: БуксМАрт, 2019. 368 с.; Грачёва С.М. Творческие взаимовлияния современных петербургских и китайских художников // Искусство Евразии. 2021. № 4 (23). С. 86–101; Грачёва С.М., Чжан Хунтао. Китай в творчестве современных петербургских художников-академистов // Научные труды. 2020. Вып. 52. С. 211–229; Никифорова Л.В. Китайская тема в современном художественном пространстве Санкт-Петербурга // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2018. № 4 (49). С. 83–87; Яковлева Е.П., Нин Бо. Россия – Китай: к истории культурно-художественных связей // Золотая палитра. 2012. № 1. С. 74–77; Яковлева Е.П., Нин Бо. Китайские студенты учебной живописной мастерской под руководством профессора В.М. Орешникова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Сер. 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2017. № 4. С. 56–62.

² Маттео Риччи (1552–1610) – итальянский ученый, иезуитский миссионер.

³ 1955–1957 гг. — К.М. Максимов по приглашению правительства КНР возглавлял курсы масляной живописи при Центральном художественном институте (Пекин).

⁴ 1956 г. — мастер-класс А. А. Мыльникова в Южно-Центральном профессиональном художественном училище (Ухань).

1. Групповое фото
 А.А. Мыльников
 с участниками
 мастер-класса
 по масляной живописи.
 Ухань.
 1956.
 Фото: [3]



метода подготовки с акцентом на цвет и композицию. В работах А.А. Мыльникова присутствовала эмоциональная составляющая: лирический и романтический настрой, богатое колористическое выражение, которое отличает поэтичность и изяществом линий, что придает произведениям ощущение жизни. Можно сказать, что картины А.А. Мыльникова несколько отличались от официального советского искусства с его серьезным и значимым содержанием и глубинными концепциями. Такой подход к творчеству разрушил в глазах китайского общества стереотипное восприятие советской живописи, а его стиль и приемы оказались созвучны традиционной китайской живописью тушью.

А.А. Мыльников дважды проводил мастер-классы по масляной живописи в Китае: в первый раз в 1956 году, а второй — в 1991 году. Оба приезда художника в Китай длились около полугода. Первый был связан с «Выставкой экономических и культурных достижений Советского Союза» (1954–1956). Экспозиции в рамках выставки были открыты в Пекине, Шанхае, Гуанчжоу и Ухане.

Когда выставка приехала в Ухань, А.А. Мыльников заменил куратора первых трех экспозиций А.И. Замошкина — именно в статусе руководителя выставки в «Галерее изобразительных искусств» в Ухане советский художник прибыл в Китай [1, с. 1]. Благодаря мастерскому представлению художественных экспонатов, а также высокому авторитету как деятеля искусства А.А. Мыльников получил от китайской стороны приглашение преподавать масляную живопись в Китае. Именно таким образом родились мастер-классы по масляной живописи в Южно-Центральном профессиональном художественном училище Уханя (современной Академии изящных искусств Гуанчжоу). В то время Мыльникову было всего 37 лет. Молодой и талантливый художник уже руководил собственной живописной мастерской в Академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина в Ленинграде.

Непродолжительный по срокам проведения мастер-класс вызвал огромный интерес в художественных кругах Китая: помимо поклонников искусства из Уханя на занятия приехало много

желающих из других городов и регионов. Случилось так, что многие из китайских участников мастер-класса были старше своего наставника: Ху Ичуань, Лю Исы и другие (рис. 1). Цай Чжэньхуэй, один из слушателей курса А.А. Мыльников, во время интервью отметил: «Было достаточно сложно попасть на эти мастер-классы, поскольку участие в них захотели принять практически все работники искусства Уханя, а также представители других регионов» [2, с. 34]. В августе 2021 года Ша Айдэ⁵ при личной встрече с автором статьи, рассказывая о тех событиях и ссылаясь на слова профессора Цао Ючэна,⁶ отметил, что первоначальная договоренность была о совместном проведении занятий Замошкиным и Мыльниковым, однако ввиду занятости первого мастер-класс проводил лишь ленинградский педагог, что также сыграло свою роль в высокой степени интереса к его творчеству⁷.

Стиль преподавания Мыльникова на мастер-классе строился в основном на «личном примере». Но не только: через сопоставление собственных работ и произведений других авторов художник объяснял расположение и замысел каждой группы моделей, сравнивая их друг с другом. Цай Чжэньхуэй, слушатель курсов советского педагога, вспоминал: «Важный метод обучения живописи — это визуальная коммуникация, возможность видеть творческий процесс выдающегося мастера оказала на меня большое влияние» [2, с. 34]. Мыльникова сопровождал переводчик, профессор Тун Цзинхань, который также указывал: «В период проведения мастер-класса А.А. Мыльников практически каждый день приезжал в Учанский институт на пароме из Ханькоу, при этом использовал время в дороге для создания большого количества набросков. Кроме того, он также часто писал с природы в свободное от занятий время, демонстрируя творческий процесс ученикам. В то время, когда все ученики писали картины, художник нередко творил со всеми. Подобный педагогический метод был единодушно одобрен студентами. Это позволило сделать акцент на важности прочной базовой подготовки, напоминающей прочный фундамент архитектурного сооружения» [4, с. 7]. На основании подобных воспоминаний можно сделать вывод о серьезном и ответственном отношении педагога к ученикам и преподаванию. Организованные им посещения «Выставки достижений советской экономики и культуры» позволили участникам мастер-класса не только делать зарисовки с экспозиции,

но и копировать под наставничеством представленные работы советских художников [5, с. 202].

Методы обучения заключались в представлении многоэтапного подхода к созданию законченного живописного полотна. Перед тем как начать работать маслом, ученики делали несколько разных небольших набросков — целью этого было продумывание идеальной композиции еще на этапе подготовки к созданию более крупных эскизов. Через обращение к приемам традиционного китайского искусства мастер предлагал легкими штрихами намечать фон, предметы и фигуру. Затем ученики переходили к следующему этапу: необходимо было задать динамику фигурам и их взаиморасположению с другими элементами композиции; определить основные цветовые блоки и, наконец, объединить их. И только после этого ученики приступали к созданию окончательного произведения. Именно в этом заключалась особенность педагогической системы Мыльникова. Такой подход был нацелен на развитие нового для многих китайских художников того времени композиционного мышления.

Помимо этого в свободное от занятий время ученики в обществе мастера делали наброски и писали природу с природы, на пленере. В наследии А.А. Мыльникова пейзаж занимает особое место: «Этот жанр стал важнейшей областью его творчества, в котором он совершенствуется как пластик, как рисовальщик и колорист... Многообразие и красота природы неизменно вдохновляют художника и придают особый смысл его творческим поискам» [6, с. 80]. Понимание важности чувствовать окружающий мир он старался передать и своим воспитанникам: «Рисование и писание с природы совершенно обязательны. Здесь возникают эти соки [открытия, удивления и восторга. — Прим. Ч. Ч.]. Но они, соприкасаясь с твоими категориями, живущими у тебя внутри, и создают такой пейзаж, который вроде и с природы, и не с природы» [7, с. 140]. Строгие личные требования к собственной работе наглядно демонстрировали, что успех никогда не случаен и складывается из постоянной работы над собой, продумывания каждого шага для достижения наилучшего результата. Ян Лигуан, один из участников мастер-класса, вспоминает: «Когда Мыльников делал наброски, он был очень строг в выборе пейзажа, и когда рисовал мост через реку Янцзы в Ухане, то выбирал место семь или восемь раз, прежде чем остановился на хорошем ракурсе» [5, с. 6].

⁵ Ша Айдэ — коллекционер, директор Музея живописи им. А.А. Мыльникова в Шанхае.

⁶ Цао Ючэн (род. 1929) — уроженец р-на Уцзинь провинции Цзянсу. Выдающийся мастер масляной живописи, профессор, член Союза художников Китая.

⁷ Из интервью Чжана Чжихая с Ша Айдэ, директором Музея живописи им. А.А. Мыльникова, Шанхай, 25.08.2021. Личный архив автора.

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

2. **А.А. Мыльников.**
Портрет китайского
художника из Чунцина.
1956.
Холст, масло.
100 x 73.
Музей А.А. Мыльникова
в Шанхае



У Мыльниковы установились дружеские и доверительные отношения со многими участниками того мастер-класса, которых он запечатлел в своих живописных портретах. Этим работам, как и предшествовавшим им зарисовкам, свойствен чуткий психологизм, который достигается уверенной точностью штриха и своеобразным живописным почерком — скупые линии лепят форму, а игра света и тени подчеркивает ее, «лаконизм и обобщенность формы часто делают работы Мыльниковы монументальными» [8, с. 20].

Так, например, «Портрет Тун Цзинханя» он преподнес на память изображенному на нем китайскому коллеге. Особый интерес вызывает «Портрет китайского художника из Чунцина» (1956), который живописец привез с собой в Советский Союз. На портрете изображен ученик Мыльниковы Цай Чжэньхуэй (рис. 2). История возвращения этой картины в Китай попала на страницы газет под заголовком «В поисках человека с картины». Советский мастер, передавая полотно, лично поручил Ша Айде разыскать Цай Чжэньхуэя. Пронесенные через десятилетия чувства искренней заинтересованности и участия в судьбе воспитанников, взаимного уважения между советским педагогом и китайским студентом демонстрируют не только высокий уровень живописного и педагогического мастерства, но и незаурядность личных качеств А.А. Мыльниковы.

На первый взгляд, это обычный портрет, но его рассмотрение представляет несомненный интерес в ракурсе изучения творчества живописца в тот период. При создании образа молодого китайского художника автором двигало желание запечатлеть саму жизнь: «Вопрос создания реальности без использования модели смыкается, на мой взгляд, с самым ценным свойством художника, который способен весь этот мир воссоздать, не воспроизводя его буквально, как кино или фотография, и не перенося все видимое на холст. То есть уже в своем сознании от непосредственного ощущения и абстрактного мышления рождаются те необходимые качества гармонического построения картины ли, портрета ли, которые уже в самой своей основе имеют цельность» [9, с. 23].

Наряду с особым отношением к образу Мыльников проявляет внимание к решению композиционного пространства и демонстрирует особое отношение к цвету. Герой картины стоит, опираясь на стол. Но с какой естественностью непринужденность широкого жеста вписана в прямоугольный формат полотна, что придает выразительность и энергию всей композиции! Это выявило мастерство А.А. Мыльниковы в построении

центральной части картины. Плакат на дальнем плане картины также подтверждает эту особенность. Он не только позволяет крайне грамотно разделить пространство произведения. Стол, являющийся визуальным центром, будто увеличивается вверх, а несколько квадратов на полотне придают стабильность изображению. Круглый веер в руке героя образует контраст с квадратными цветовыми блоками, при этом сочетание разных геометрических форм придает работе оригинальность. Если рассмотреть черно-белый вариант портрета, то можно четко увидеть, что художник ритмично и грамотно расположил несколько темных цветовых блоков сверху вниз, при этом по сравнению с оригинальным цветным портретом с мягкими оттенками и переходами черно-белое изображение отличается большим ощущением веса. Значительное пустое пространство выделило главного героя. Художник использовал свободные и энергичные линии, чтобы передать очертания фигуры героя, — подобные стремительные движения позволили воплотить форму. Легкие и свободные мазки продемонстрировали основательные навыки техники рисунка Мыльниковы. Метод сочетания линий и пустых пространств напоминает приемы китайской монохроматической живописи *гохуа*.

Влияние китайской традиционной живописи на творчество А.А. Мыльниковы

В период преподавания в Китае Мыльников испытал влияние китайской живописи тушью. Однажды во время визита в Академию изящных искусств советского мастера заинтересовал ряд портретов, исполненных в монохроматической манере тушью на бумаге, и он специально отправился к автору — профессору Чжоу Чанг Гу⁸, чтобы разузнать об этой живописной технике и выразить свое восхищение мастерством исполнения. Советский живописец отметил удивительный эффект гармонии изображения и материала, ставших единым целым, словно проникнувших друг в друга [3, с. 122]. Данное высказывание включает в себе несколько смыслов. С одной стороны, демонстрирует интерес Мыльниковы к материалам и приемам монохроматической живописи. Советский педагог был хорошо знаком с техникой рисунка, предполагавшей работу угольным или графитовым карандашом на бумаге, при этом уголь и графит всегда оставались лишь на поверхности материала. Чжоу Чанг Гу, в свою очередь, использовал для написания картины тушь и кисть, работал на сюаньчэнской бумаге, а добавление воды позволило туши свободно проникнуть внутрь бумаги — именно поэтому материалы и приемы

⁸ Чжоу Чанг Гу (1929–1985) — мастер китайской живописи *гохуа*, был профессором Академии изящных искусств провинции Чжэцзян (сегодня — Китайская академия изящных искусств), председатель Чжэцзянского отделения Союза художников Китая.

китайского мастера заинтересовали советского живописца. С другой стороны, прозвучали новаторские для того времени размышления художника о рисунке и китайской монохроматической живописи. Фразу о том, что рисунок остается на поверхности бумаги и лишь живопись тушью проникает вглубь нее, можно трактовать следующим образом: рисунок нередко бывает поверхностным, т.е. фокусируется лишь на передаче сходства/несходства с объектом, в результате чего утрачивается изображение внутреннего характера. Проникновение же можно связать с глубиной, т.е. использование специфического материального языка монохроматической живописи позволяет передать как художественные формы, так и глубину духа во всей полноте. В этом состоит сущность китайской национальной живописи, посредством формы передающей дух.

Экспертный характер такого суждения демонстрирует высокую степень осознания современными художниками необходимости изучать и осмысливать традиционную китайскую живопись. В процессе творчества живописцы нередко фокусируются на вопросе реалистического сходства, пишут портреты лишь ради самих портретов, отчаянно увлекаясь деталями, и в результате максимально удаляются от модели. Но по-настоящему глубокая живопись предполагает передачу внутреннего мира персонажа и объекта изображения, улавливание внутренних настроений, его духа, который разворачивается посредством движений кисти на бумаге. Этим отличается живописное искусство от высокотехнологичного фотографического изображения. Выразительность каждого мазка, сделанного художником, а также техника позволяют передать индивидуальность модели, ее внутреннего мира. В этом и заключается разница между опытным и неумелым художниками. Подобный обмен опытом не только навел Мыльников на размышления о современных проблемах рисунка, но также позволил советскому мастеру по-настоящему соприкоснуться с китайской живописью, оказав большое влияние на его дальнейший творческий путь.

После возвращения из Китая А.А. Мыльников при преподавании в Академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина начал активно рекомендовать своим студентам изучение китайской живописи, подчеркивая, что через использование китайской кисти при создании набросков можно лучше прочувствовать дух монохроматической живописи. Находясь в России, художник продолжал исследовать и осмысливать китайскую живопись тушью. В одной

из статей в журнале «Изящные искусства» были приведены записи беседы А.А. Мыльникова с Ван Чжун⁹, в которой советский педагог сформулировал следующий вопрос: «Каковы направления и основные вопросы современной китайской живописи?» [1, с. 63]. На этом основании можно заключить, что в течение полувека А.А. Мыльников продолжал размышлять о китайской живописи. Во многих масляных картинах художника можно проследить тень влияния китайского искусства, например, в картинах «Сон» (1974), «Закат» (2003) и др.

Многие работы были выполнены А.А. Мыльниковым на бумаге. Ощущения, рожденные от письма на бумаге кистью и тушью, крайне напоминали китайскую живопись и были опубликованы в Китае в виде альбомов. Китайский художник Чжань Цзяньцзюнь отмечал: «Глядя на каждую работу, я ощущаю восторг, мастер использует кисть крайне выразительно, применяя многие приемы, характерные гохуа. В европейской масляной живописи практически не встречается подобных приемов, поскольку техники европейской живописи абсолютно отличны от китайской. Но в его картинах присутствуют очарование и характеристики приемов работы кисти в китайской живописи. Именно поэтому специалисты могут черпать безграничное вдохновение в его произведениях, а простые граждане способны испытать удивительные эстетические переживания» [3, с. 10].

Заключение

Мастер-класс А.А. Мыльникова 1956 года оказался как кратким знакомством мастера с Китаем, так и встречей китайского искусства и его представителей с творчеством и педагогическими концепциями советского художника. Уже упоминавшийся выше Цай Чжэньхуэй подытожил: «Влияние Мыльникова на студентов выражалось в трех аспектах: 1) техника, 2) дух и 3) концепция»¹⁰. При этом, техника демонстрировалась лично в процессе преподавания, что позволяло ученикам понять этапы живописи от небольших набросков, поисков в цвете до финальных полотен и наставничества в практике копирования. Второе проявилось в демонстрации серьезного подхода к своей работе — Мыльников не только блестяще завершил свою преподавательскую работу, но и сам написал большое количество произведений и досконально освоил приемы китайской традиционной живописи тушью. Предложенная им уникальная концепция понимания жизни через искусство, его точное представление композиции и изображения, личный поэтический стиль живописи, идеи принесли ученикам новое понимание советского искусства.

⁹ Ван Чжун — художник и теоретик искусства. Заместитель председателя Комитета по теории Союза художников Китая, главный редактор журнала «Изящные искусства» Союза художников Китая.

¹⁰ Запись интервью Ван Цзяньфэна с Цай Чжэньхуэйем 2011 года.

А.А. Мыльников представил китайцам абсолютно новую систему обучения изобразительному искусству, в которой отразились лучшие черты и реалистические традиции российского академического искусства и особенности советской культуры. Многие из направляемых на обучение в Советский Союз китайских студентов стремились стать его учениками. Но и состоявшиеся и известные китайские художники того времени (Цюань Шаньши и Сяо Фэн, а позднее Сунь Тао и Ван Теню, например) также демонстрировали в своих работах определенное влияние мыльниковской системы обучения, что со временем не могло не оказать влияния на китайское искусство в целом.

А.А. Мыльникову удалось соединить композиционные приемы фрески и станкового искусства, привнести знание традиционных практик китайской монохроматической живописи и сделать это языком собственных художественных высказываний. Подобное чуткое понимание искусства позволило ему не только достичь значительных высот и подарить новый взгляд на живопись, но и воспитать целую плеяду последователей. «Можно говорить не только о влиянии русского реалистического искусства на развитие китайской

масляной живописи и на становление и развитие системы художественного образования... но стоит обратить внимание и на обратный процесс влияния китайской культуры на русских мастеров, на мощный культурный взаимообмен, наблюдаемый в последние десятилетия» [10, с. 96].

Эти же процессы были характерны и для России: практически более половины педагогов Академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина прошли школу Мыльникова и продолжают развивать и использовать в своей деятельности его приемы и методы. Например, современные мастера Юрий Витальевич Калюта, Александр Кирович Быстров, Хамид Владимирович Савкуев и другие педагоги Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина являются продолжателями художественно-педагогической системы А.А. Мыльникова.

Таким образом, Андрей Андреевич Мыльников сыграл крайне значимую роль в истории развития искусства России и Китая. Его мастер-класс по масляной живописи 1956 года, несомненно, стал событием, крайне важным в истории российско-китайских творческих контактов, и одним из лучших образцов обмена и интеграции художественной культуры двух стран.

Список источников

1. 维拉尼卡梁. 共同振兴人类艺术的伟大—21世纪中俄艺术的对话. 美术 期刊. 2004年 第12期 [Лян В. Величие совместного возрождения искусства цивилизации: диалог китайского и российского искусства в XXI веке // Изящные искусства. 2004. № 12. С. 62–69].
2. 王剑锋. 梅尔尼科夫与中国油画教育及创作. 上海大学. 博士论文. 2012 [Ван Цзяньфэн. Педагогическая система А.А. Мыльникова и рождение китайской школы масляной живописи : дис. ... доктора искусствоведения. Шанхай, 2012. 237 с.].
3. 梅尔尼科夫纸上作品. 沙爱 德主编. 上海: 上海人民美术出版社, 2017 [Работы Мыльникова на бумаге / под ред. Ша Айде. Шанхай: Народное издательство изящных искусств, 2017. 156 с.].
4. 佟景韩. 建国初期的中苏美术交流. 美术观察. 2009年 第3期 [Тун Цзинхань. Китайско-советские художественные обмены в ранний период основания Китайской Народной Республики // Художественное обозрение. 2009. № 3. С. 5–8].
5. 金宝良. 记不该遗忘的“梅训班”. 南京艺术学院学报(美术与设计). 2019年 第02期 [Цзинь Баолян. Помните «Учебный класс Мэй», о котором нельзя забывать // Журнал Нанкинского университета искусств (Искусство и дизайн). 2019. № 2. С. 202–203].
6. Каганович А. Андрей Андреевич Мыльников. Л.: Художник РСФСР, 1980. 282 с.
7. Кутейникова Н.С., Елизарова Е.М. Пейзажная школа А. Мыльникова // Научные труды. 2014. № 30. С. 133–153.
8. Блэк В.Б. Андрей Андреевич Мыльников. Л.: Художник РСФСР, 1960. 20 с.
9. Андрей Мыльников : каталог выставки работ в залах Академии художеств. М.: Художник и книга, 2002. 180 с.
10. Грачёва С.М. Творческие взаимовлияния современных петербургских и китайских художников // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 86–101. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.007> (дата обращения: 10.03.2023).

References

1. Liang Villanika (2004) Gongtong zhenxing renlei yishu de weida — 21shiji zhong e yi shu de duihua. *Meishu qikan*, (12), 62–69 [Liang, Villanika (2004) 'Reviving the greatness of human art together — A dialogue between Russian and Chinese art in the 21st century', *Meishu qikan = Fine Arts Journal*, (12), pp. 62–69]. (In Chinese)
2. Wang Jianfeng (2012) *Meiernikefu yu zhongguo youhua jiaoyu ji chuanguo*. Shanghai: Shanghai daxue. Boshi lunwen [Wang, Jianfeng (2012) *Melnikov and Chinese oil painting education and creation*. PhD thesis. Shanghai: Shanghai University]. (In Chinese)
3. Sha Aide zhubian (2017) *Meiernikefu zhishang zuopin*. Shanghai: Shanghai renmin meishu chubanshe [Sha, Aide (ed.) (2017) *Melnikov's works on paper*. Shanghai: Shanghai People's Art Publishing House]. (In Chinese)
4. Tong Jinghan (2009) Jianguo chuqi de zhong su meishu jiaoliu. *Meishu guan*, (3), 5–8 [Tong, Jinghan (2009) 'Sino-Soviet art exchanges in the early period of the founding of the People's Republic of China', *Meishu guan* = *Art Watch*, (3), pp. 5–8]. (In Chinese)
5. Jin Baoliang (2019) Ji bugai yiwang de "Meixun ban". *Nanjing yishu xueyuan xuebao (Meishu yu sheji)*, (2), 202–203 [Jin, Baoliang (2019) 'Remembering the "Mei training class" that should not be forgotten', *Nanjing yishu xueyuan xuebao (Meishu yu sheji) = Nanjing Art Institute Journal (Art and Design)*, (2), pp. 202–203]. (In Chinese)
6. Kaganovich, A. (1980) *Andrey Mylnikov*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
7. Kuteynikova, N.S. and Elizarova, E.M. (2014) 'A. Mylnikov's "Landscape Art School"', *Nauchnyye trudy = Scientific works*, (30), pp. 133–153. (In Russ.)
8. Black, V.B. (1960) *Andrey Andreevich Mylnikov*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
9. *Andrey Mylnikov (2002) [Catalogue of the exhibition of works in the halls of the Academy of Arts]*. Moscow: Khudozhnik i kniga. (In Russ.)
10. Gracheva, S.M. (2021) 'Creative mutual influences of contemporary St. Petersburg and Chinese artists', *Iскусство Евразии = The Art of Eurasia*, (4), pp. 86–101. doi:10.46748/ARTEURAS.2021.04.007. (In Russ.)

Информация об авторе

Чжан Чжихай, аспирант кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация, zhihaiart@yandex.ru.

Information about the author

Zhang Zhihai, Postgraduate Student of the Russian Art Department, Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Saint Petersburg, Russian Federation, zhihaiart@yandex.ru.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 26.04.2023; одобрена после рецензирования 31.05.2023; принята к публикации 02.06.2023.

The article was received by the editorial board on 26 April 2023; approved after reviewing on 31 May 2023; accepted for publication on 02 June 2023.

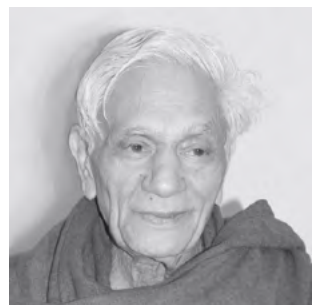
Искусство Евразии. 2023. № 2 (29). С. 252–255. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (2), pp. 252–255. ISSN 2518-7767 (online)



Краткое сообщение
УДК 745.04+75.046(294.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.02.016

Перевод с английского С.М. Белокуровой

Бодхичитта



Чандра Локеш

Международная академия индийской культуры, г. Нью-Дели, Индия

Аннотация. Статья посвящена иконографии образов, сопровождающих одну из основополагающих категорий буддизма — бодхичитту. Приводятся изображения и тексты из Китайской Трипитаки, трактатов «Пу-ти-синь лунь» (или «Бодхичитта шастра», Амoghavadjra), «Требования к медитации наставника Шань У-вэя» («У-вэй саныцзан чань яо»), «Коллекция иллюстраций эзотерического буддизма школы Сингон» («Сингон-миккё-зу-ин-сю»), «Махавайрочана-калпа» (Сурьяяса/Ниссё), комментарии И-сина, сведения из других источников. Перевод статьи Локеша Чандры из «Словаря буддийской иконографии» выполнен С.М. Белокуровой.

Ключевые слова: Локеш Чандра, бодхичитта, бодхичитта-гата, бодхичитт-отпада, символика, иконография, Словарь буддийской иконографии, буддийское искусство

Для цитирования: Чандра Л. Бодхичитта // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 2 (29). С. 252–255. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.016>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1008>

Short communications article

Bodhicitta

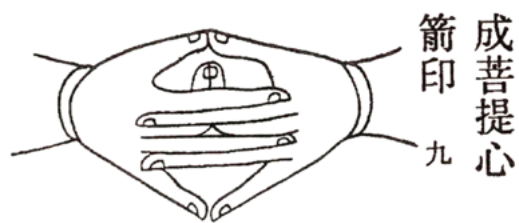
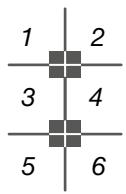
Lokesh Chandra ^a

^a *International Academy of Indian Culture, New Delhi, India*

Abstract. The article is devoted to the iconography and symbolism of the images accompanying one of the fundamental categories of Buddhism — bodhicitta. The article presents images and texts from the Chinese Tripitaka, treatises Pu-ti-sin lun (or Bodhichitta Shastra, Amoghavajra), Requirements for Meditation by Master Shan-Wu-wei (Wu-wei san-tsang ch'an-yao), Shingon Esoteric Buddhism Illustration Collection, Mahavairocana-kalpa (by Suryayasas/Nissho), I-hsing's commentary, and data from other sources. Translation of an article by Lokesh Chandra from the Dictionary of Buddhist Iconography by S.M. Belokurova.

Keywords: Dictionary of Buddhist Iconography, Lokesh Chandra, bodhicitta, bodhicitta-ghata, bodhicitt-otpada, symbolism, iconography, Buddhist art

For citation: Chandra, L. (2023) 'Bodhicitta', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 252–255. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.016. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1008> (In Russ.)



成菩提心
箭印
九



修菩提心
妙觀察智
弥陀定印



四十成菩提

1. Достижение бодхичитты (бана-мудра) в трактате Сингон-миккё-зу-ин-сю

2. Практика бодхичитты (сударшана-джняна Амиабха-мудра)

3. Мудра падма самайя

4. Бодхичитта самадхи-пада

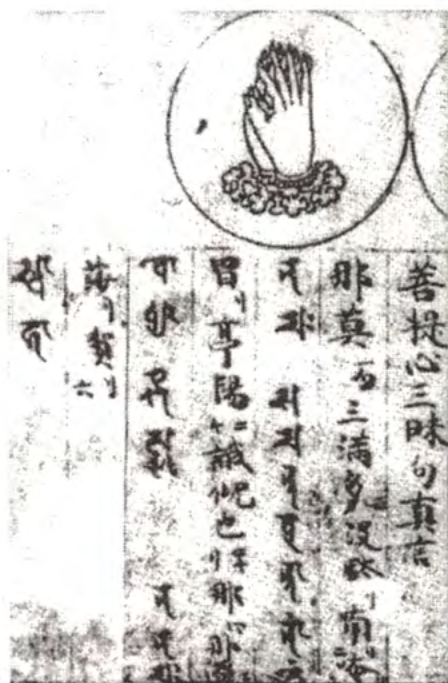
5. Бодхи открыта

6. Дополнение к достижению бодхи

7. Бодхичитта-гата в мандале Ваджра Тара

8. Мудра пробуждения сердца бодхи

9. Мудра бодхичитт-отпада в трактате «Сингон-миккё-зу-ин-сю»



發菩提心方便
法界定印
二十一

Локеш Чандра. «Словарь буддийской иконографии»
Том 2, с. 602–604

Бодхичитта — «мысль о Просветлении, которое является единственной целью всеобщей реинтеграции» [1, с. 15]. «Формулировка клятвы для достижения Высшего Просветления, чтобы стать Буддой, шествуя без задержек и сожалений по Пути Бодхистаттвы. Поэтому не следует пятнать себя заклинанием или нарушением клятвы, ибо, если это произойдет, вся благодать исчезнет в одно мгновение» [1, с. 90].

Яп. «бодай-шин» — «Стремление к Просветлению — разум, стремящийся к Высшему состоянию Будды. В сущности то же самое, что и Разум

Будды (*busshin*). Когда разум встает на путь поиска бодхи — высшей мудрости, он называется «стремлением» (*hosshin*)» [2, с. 19a].

Амогхаваджра в своем трактате «Бодхичитта шаstra» («Пу-ти-синь лунь») [3, Т 1665/32.574b13] дает краткое, но четкое определение: «Из Трех Таинств первое есть таинство тела: создание мудры в момент обращения к святому. Второе есть таинство речи: таинство произношения дхарани (священных стихов. — Прим. перев.), слова которых должны проговариваться четко и без ошибок. Третье — это таинство сознания: выполнять практику единения (буквально: пребывать в йоге) и медитировать в бодхичитте, мысленно создавая образ белой, чистой, круглой луны». Белая луна — это излюбленный объект для медитации в учении

10. Мудра бодхичитт-отпада-упайя
из трактата
«Махавайрочана-калпа»



сутра Махавайрочаны [3, Т 18.17b22, 20c3]. Также см. комментарии И-син [3, Т 39.688c22]. Трактат «Требования к медитации наставника Шань У-вэй» («У-вэй саныцзан чань яо») [3, Т 18.945b6] указывает причины, почему луна является идеальным объектом для медитации [4, с. 257n29].

Достижение бодхичитты (бана-мудра) в трактате «Сингон-миккё-зу-ин-сю»¹ (рис. 1) и практика бодхичитты (сударшана-джняна Амитабха-мудра) (рис. 2).

Достижение бодхи (яп. дзё бодай). Когда живые существа очищаются от греховных поступков, которые они совершили, поклоняющийся с помощью мудры падма самайи развивает в них бодхи, сущность которой разлита во всём [5, № 207] (рис. 3).

Мудры и мантры из работы «Махавайрочана-калпа» индийского монаха Сурьяяса (или Ниссё, 1017–1073 гг.) [6, с. 240] (рис. 4–6).

Бодхичитта-гата — (тиб. byan.sems.kyi bum. pa) в мандале Ваджра Тара [7, с. 16e] (рис. 7).

Бодхичитт-отпада — (яп. хоцу бодай-шин хобэн) способ стать Буддой путем манифестации

устремления к бодхи, или наука совершенно-го понимания. Существует две степени бодхи: первая «дзи-каку» — «понимать себя», вторая «та-каку» — «чтобы другие поняли». Мудра мира Будд и мира живых существ представляет собой скрещенные на коленях руки. Правая рука символизирует мир Будд, а левая — мир существ. Мудра означает, что Будды и люди формируют единое тело, и поклоняющийся становится Буддой, выполняя этот ритуал, иными словами, он получает качества Будды во время исполнения церемонии. Трактат «Сингон...» утверждает, что поклоняющийся может достичь совершенства Будды при жизни с помощью долгих ритуалов. Становящийся Буддой получает благодать, которая является основой желания вести за собой всех живых существ и сделать их способными понимать Истину. Это и есть «великое стремление к бодхи». Это стремление выражено в мудре (рис. 8), которая символизирует постоянное просвещение живых существ до того момента, пока они не достигнут совершенного состояния Будды [5, № 26]. Та же мудра в трактате «Сингон-миккё-зу-ин-сю» (рис. 9).

¹ 真言密教図印集. 宮野宥智. 水野堯榮監修. 発行所: 松本日進堂, 昭和59年 (Коллекция иллюстраций эзотерического буддизма школы Сингон / сост. Юдзи Мияно, Такаэи Мидзуно. Коя: Мацумото Нисидо, 1984).

Список источников

1. Tucci G. *The theory and practice or the Mandala*. London: Rider & Co., 1961. 147 p.
2. *Japanese-English Buddhist dictionary (Nichi-Ei Bukkyō jiten)*. Japan: Daito Publishing Co., 1965. 383 p.
3. Taisho edition of the Chinese Tripitaka / ed. by Takakusu Junjiro and Kaigyoku Watanabe. Tokyo: Taisho Shinshu Daizokyo Kanko Kai, 1924–1929.
4. Chou Yi-Liang. *Tantrism in China* // *Harvard Journal of Asiatic Studies*. 1945. Vol. 8. № 3-4. P. 241–332.
5. Gauri D. *Esoteric Mudras of Japan (Sata-Pitaka Series, vol. 393)*. Delhi: Int. Academy of Indian Culture & Aditya Prakashan, 1999. 509 p.
6. Taisho Shinshu Daizokyo Zuzo. *The Tripitaka in Chinese (picture section)*. Ed. by J. Takakusu and G. Ono. Tokyo: Daizo shuppan kabushiki kaisha, 1924–1929.
7. *Nispannayogavali of Mahapandita Abhayakaragupta* / ed. by Benoytosh Bhattacharyya. Baroda: Oriental Institute, 1949. 207 p.

References

1. Tucci, G. (1961) *The theory and practice or the Mandala*. London: Rider & Co.
2. *Japanese-English Buddhist dictionary (Nichi-Ei Bukkyō jiten)* (1965). Japan: Daito Publishing Co. (In Jap. And Engl.)
3. Junjiro, Takakusu and Watanabe, Kaigyoku (eds.) (1924–1929) *Taisho edition of the Chinese Tripitaka*. Tokyo: Taisho Shinshu Daizokyo Kanko Kai. (In Jap.)
4. Chou, Y. (1945) 'Tantrism in China', *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 8(3-4), pp. 241–332.
5. Gauri, D. (1999) *Esoteric Mudras of Japan (Sata-Pitaka Series, vol. 393)*. Delhi: Int. Academy of Indian Culture & Aditya Prakashan.
6. Takakusu, J. and Ono, G. (eds) (1924–1929) *Taisho Shinshu Daizokyo Zuzo. The Tripitaka in Chinese (picture section)*. Tokyo: Daizo shuppan kabushiki kaisha. (In Chinese)
7. Benoytosh Bhattacharyya B. (ed.). *Nispannayogavali of Mahapandita Abhayakaragupta*. Baroda: Oriental Institute 1949.

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 22.05.2023; принята к публикации 05.06.2023.
The article was received by the editorial board on 22 May 2023; accepted for publication on 05 June 2023.

ВЫСТАВКА «КОРОЛЕВА ФУЭТЕ. СОФЬЯ ГОЛОВКИНА» В МВК РАХ



В залах Музейно-выставочного комплекса Российской академии художеств 5 апреля — 7 мая 2023 года состоялся выставочный проект, посвященный жизни и творчеству легенды русского балета, непревзойденного специалиста в сфере подготовки профессиональных танцовщиков, народной артистки СССР Софьи Николаевны Головкиной (1915–2004). Основу экспозиции, приуроченной к Году педагога и наставника в России, составили сценические костюмы, личные вещи, афиши к спектаклям, живописные и графические портреты танцовщицы, а также уникальные фотографии из семейного архива, предоставленные внучкой и куратором выставки Софьей Гайдуковой.

С.Н. Головкина — выпускница Московского хореографического училища, ученица таких известных педагогов, как Александр Чекрыгин, Фёдор Лопухов, Агриппина Ваганова, Елизавета Гердт, Мария Кожухова. В 1933 году она была принята в балетную труппу Большого театра, активно участвовала в становлении его современного репертуара, исполняя ведущие, сольные партии

в постановке крупнейших балетмейстеров — Василия Вайнонена, Ростислава Захарова и других. В годы Великой Отечественной войны Софья Николаевна оставалась в Москве и выступала в спектаклях и на концертах, проходивших как на театральных подмостках, так и в госпиталях. По мнению критиков, она была крепкой, техничной балериной, ее танцевальная техника отличалась отточенностью и виртуозностью. Современники называли артистку «королевой фуэте» — однажды на гастролях в Ташкенте она повторила 100 туров на одном месте.

После 26 лет неустанной работы Головкина покинула сцену и вернулась в стены Московского хореографического училища в качестве педагога. О ее вкладе в развитие московской балетной школы рассказывал один из разделов экспозиции. Глубокое понимание новых требований театра, широта кругозора, негаснущий творческий темперамент экспериментатора помогли Софье Николаевне проявить себя талантливым педагогом и руководителем. Среди ее учеников

и подопечных — Наталья Бессмертнова, Ирэк Мухамедов, Николай Цискаридзе, Мария Александрова, Илзе Лиэпа и несколько поколений балерин и солистов Большого театра.

Находясь с 1960 по 2001 год на посту ректора Московской государственной академии хореографии, она внесла значительный вклад в развитие отечественного танцевального искусства. Благодаря ее трудам в 1961 году училищу было присвоено звание «академическое», открылись курсы подготовки и усовершенствования педагогов разных стран, обновился репертуар, большое внимание уделялось преподаванию мужского танца и сценической практике. В 1967 году произошло важнейшее событие для училища: учебный

год начался в новом здании на 2-й Фрунзенской улице, а через двадцать лет на его базе открылся Московский государственный хореографический институт (МГХИ), призванный подготавливать педагогов, хореографов, балетмейстеров и, впервые в истории, исполнителей высшей квалификации и концертмейстеров. В 1994 году эти два заведения объединились в единый комплекс — Московскую государственную академию хореографии (МГАХ), получившую название «школа Головкиной».

Текст составлен на основе статьи Софьи Гайдуковой.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ЮБИЛЕЙНАЯ ВЫСТАВКА ГРАФИКИ АЛЕКСЕЯ ШМАРИНОВА В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 12 апреля — 14 мая 2023 года представила ретроспективную выставку произведений народного художника РФ и академика РАХ Алексея Дементьевича Шмаринова, приуроченную к 90-летию мастера. В экспозицию вошли более 50 акварелей, графических работ из серий «Задонщина», «Герои русского народа XIII–XV веков», «Куликовская битва» и цикл иллюстраций к сборнику «На поле Куликовом».

Алексей Шмаринов — представитель известной художественной династии. Его отец Дементий Алексеевич Шмаринов (1907–1999) — знаменитый российский график, иллюстратор произведений многих выдающихся русских и зарубежных писателей. Алексей Дементьевич родился в Москве в 1933 году, с детства жил в подмосковном Абрамцево. Красота этих мест, историческая и духовная аура оставили неизгладимый след в его душе, расставили жизненные и нравственные акценты.

Начав свою творческую деятельность в 1955 году с обративших на себя внимание живописных работ, вскоре стал заниматься

преимущественно графическим искусством. Его таланту были подвластны и станковая графика, и иллюстрирование и оформление книг — исторических и современных. Он в совершенстве владел всеми графическими техниками — уникальными и печатными. Со временем его любимой техникой стала акварель. На протяжении нескольких десятилетий А.Д. Шмаринов работал над получившей мировое признание серией крупноформатных картин-акварелей «Россия — любовь моя», отличающейся тонкой лирической проникновенностью, трепетностью чувств, симфонизмом звучания. Алексей Шмаринов писал пейзажи, используя свой богатейший творческий опыт, весь арсенал профессиональных приемов, все особенности акварельной техники — ее прозрачность, светоносность и воздушность. Он избегал лишней детализации, строил композиции на отношениях больших цветовых пятен, отчего его работы обретали монументальное звучание. Эта серия постоянно пополнялась новыми работами. И соотечественники, и зарубежные почитатели



его искусства воспринимают эти произведения как замечательный поэтический портрет России, проникнутый сыновней любовью к Родине. Главная его тема — русская земля, ее неповторимая самобытная красота, ее героическая и многострадальная история.

Знатоком русских исторических текстов и летописей, А.Д. Шмаинов задумал и создал цикл фундаментальных книг-сборников «Рассказы русских летописей и воинские повести XIV–XVI вв.». Отмеченные многими отечественными и зарубежными наградами, так же как и его станковые серии на историческую тему — «На поле Куликовом», «Задонщина», «Герои русского народа XIII–XV вв.», которым академик Д.С. Лихачев дал высокую оценку, — они несут в себе действенный эмоциональный патриотический заряд. Прочно вошли в историю отечественного искусства его станковые графические серии «Камчатка», «Небо над Родиной» и другие.

Страстный путешественник, автор побывал в самых удаленных уголках страны, о чем часто вспоминал: «Начиная с пятидесяти годов — череда невообразимых романтических путешествий. Архангельск, Диксон, Новая Земля, Восточно-Сибирские острова — на ледоколе. Футбол на льду в нескольких сотнях километров от Северного

полюса. Сказочная, овеянная туманами бухта Проведения. Путешествия в джунглях восточного Пакистана. Египет, Индия, Цейлон, Индонезия, Вьетнам — матросом на торговых судах. Позже, в шестидесятые годы — Италия, Карелия, Кольский полуостров. В одиночку по Камчатке — пешком, верхом на лошади, на «кукурузниках» и кораблях. Обед у порога «Логова дьявола» — на кромке кратера огнедышащего вулкана Авачинский. Еще позже, в семидесятые годы — Ближний Восток, Центральная Африка, Хартум, Аддис-Абеба, Аксум, озеро Тана. Охота в саванне на фараонов. И, конечно, Центральная Россия, которую исходил вдоль и поперек с ружьем и собакой».

Художник обладал незаурядным литературным дарованием. Он — автор нескольких книг и статей, круг тем которых далеко не ограничивается проблемами искусства. Его книга «Абрамцево — судьба моя» (2013) — плод многолетней напряженной работы.

Велики заслуги Алексея Дементьевича в области педагогики, эстетического воспитания детей, сохранении памятников русской культуры. С 1997 года он руководил Творческой мастерской графики Российской академии художеств в Москве, где прошли стажировку многие десятки молодых художников, представляющие в настоящее

время российское искусство графики в нашей стране и далеко за ее пределами.

Искусство мастера известно и признано, выставки его произведений с успехом прошли в различных городах России и во многих странах мира. Экспозиция в залах Российской академии художеств — уже 61-я персональная выставка Алексея Шмаринова. За свою более чем полувековую творческую, педагогическую и общественную деятельность художник проявил себя всесторонне одаренным человеком, обладающим

высокой профессиональной культурой, во многом определившим достижения современного отечественного искусства.

9 июня 2023 года заслуженный деятель искусств РСФСР (1982), народный художник РФ (1993), академик Отделения графики (1995) и член Президиума (1996) Российской академии художеств Алексей Дементьевич Шмаринов (1933–2023) ушел из жизни.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

МАСТЕР-КЛАСС З.К. ЦЕРЕТЕЛИ ДЛЯ УЧАСТНИКОВ ФЕСТИВАЛЯ «ЧУДО ИЗ ЧУДЕС»



19 апреля 2023 года в зале «Яблоко» МВК РАХ народный художник СССР и РФ, президент Российской академии художеств Зураб Константинович Церетели провел благотворительный мастер-класс для участников и лауреатов VI Всероссийского фестиваля-конкурса художественного творчества «Чудо из чудес». Дети получили уникальную возможность под руководством выдающегося мастера познакомиться со всеми этапами создания живописного полотна, технологическими тонкостями процесса. Участники занятий писали маслом на холстах солнечные цветочные натюрморты и фантастические композиции.

Конкурс был приурочен к празднованию года народного творчества и нематериального духовного наследия в России. В нем приняли участие дети из 40 городов: Красноярска, Архангельска, Полоцка, Североуральска, Бердска, Владимира, Ярославля и других. В основном это учащиеся из творческих коллективов общеобразовательных и воскресных школ, учреждений дополнительного образования, школ искусств, средних специальных профильных колледжей, от 5 до 17 лет включительно. Российская академия художеств наградила финалистов занятием у одного из известнейших художников современности. Мэр города

Ярославля поддержал проект — им был выделен автобус для лауреатов конкурса, которые посетили столицу. На урок живописи к З.К. Церетели приехало более 20 ребят из пяти организаций Ярославля и Ярославской области, в том числе Детской художественной школы им. М.А. Балакирева, Детской школы искусств им. Е.М. Стомпелова, студии ДК «Энергетик», ТО «Палитра возможностей» при региональном Союзе дизайнеров РФ, Центра внешкольной работы г. Ростова.

Благотворительные мастер-классы Зураба Церетели стали доброй традицией для Российской академии художеств. Возможность наблюдать за работой живописца, рисовать в его мастерской, наполненной атмосферой творчества, получили за многие годы сотни учащихся школ искусств, юные таланты из самых разных городов нашей страны и зарубежных стран. Для самого Зураба Константиновича подобные занятия — одна из важнейших сфер деятельности, он убежден, что искусство играет огромную роль в жизни каждого человека и в формировании молодого поколения.

*Текст: Елена Клембо; фото: Серги Шагулашвили.
Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ АЛЕКСЕЯ СУХОВЕЦКОГО В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 19 апреля — 14 мая 2023 года представила выставку произведений народного художника Российской Федерации и академика РАХ Алексея Николаевича Суховецкого. В экспозиции, занимавшей парадную анфиладу выставочных залов Академии, было более 100 живописных полотен и графика последних лет, наиболее полно раскрывающие тематическое многообразие творчества мастера.

Алексей Николаевич — прирожденный живописец, его можно уподобить алхимику, соединяющему редкие цветовые составы... Произведениям художника присущи внутренняя сосредоточенность и строгая композиционная выверенность. Собранные вместе, его холсты радуют и удивляют обилием цветовых партитур, но магия их воздействия кроется в исключительно единичных колористических гармониях.

По складу дарования Суховецкий — симфонист, его картины наполнены особым цветовым



звучанием, которое отзывается в душе зрителя подобно музыкальному аккорду. Он творит в диапазоне от ораторий-панно до камерных пейзажных и натюрмортных циклов. При этом живопись в исполнении мастера звучит под сурдинку, исключая чрезмерные тональные контрасты, а форма материализуется по законам цветового рельефа, когда каждый красочный спектр связан с конкретной пространственной глубиной по законам теплохолодности и дополнительности цветовых отношений, сложно и одновременно точно выбираемых из бесконечных нюансов природной палитры.

Суховецкий одинаково ценит и первую природу — натуру, и вторую — предшествующее искусство. Присущий ему безупречный художественный вкус воспитан культурой XVIII столетия, ампиrom, исканиями Серебряного века, европейскими хранителями классицистической традиции от Гюбера Робера до Поля Сезанна, традиции, обогащенной русскими переживаниями Николая Крымова, Петра Кончаловского, формальными исканиями Роберта Фалька. Как абсолютно современный мастер он видит преимущество не в репринтных внешностях, а в стилеобразующих сущностях, что и позволяет сохранять линию классического мировидения.

Алексей Николаевич подлинно наблюдательный «русский путешественник», в своих

не поверхностно-туристических переживаниях родственный Николаю Карамзину и Павлу Муратову. В зарубежных перемещениях он тонко чувствует культурно-типологические изменчивости, наследуя от Александра Иванова ветку лимонного дерева, от Сильвестра Щедрина — написанные на просвет виноградные лозы, и вместе с этими знаками узнавания встраивается в русский миф о «dolce vita». Это не мешает ему с контрастным удовольствием писать унылости Нормандии или минималистично-артахусные скандинавские сюжеты. Возвращаясь на родину, он передислоцируется из Мурманска в Кандалакшу, пленэрным транзитом через Вятку, Кострому добирается до Хакассии, задерживаясь в псковских пушкинских усадебных «приютах вдохновения». Подтверждая «всемирную отзывчивость русской души», художник прежде всего любит Москву в ее причудливо-парадоксальных обличьях. Изредка обращаясь к московскому древнерусскому наследию, предпочитает писать архитектурные ампирные мотивы, модерн, не избегает и чудачеств хай-тека, маскируемых искусственной световой интерференцией.

Суховецкий — москвич не только по происхождению и пристрастию к столичным видам и панорамам. Он достойный адепт «московской школы живописи», школы живого чувства, натурной,

чтущей превосходство колористической формы, школы, пристрастно позволяющей лишь значимым мастерам, к которым и принадлежит Алексей Николаевич, вносить свою интонацию-лепту в симфоническое созвучие творящей московской традиции.

Суховецкий Алексей Николаевич родился в 1953 году в Москве. Получил классическое художественное образование, окончив Московскую среднюю художественную школу при МГХИ (1971); а затем мастерскую профессора В.Г. Цыплакова в Московском государственном академическом художественном институте имени В.И. Сурикова (1978). С 1994 года преподает в МГАХИ, с 2010 года — профессор кафедры живописи

и композиции, с 2012 года — руководитель персональной мастерской станковой живописи. Является секретарем ВТОО «Союз художников России» (1996) и членом правления Московского Союза художников. Удостоен ряда престижных премий и наград, среди которых: премия г. Москвы в области литературы и искусства (2009), премия Правительства РФ (2018) и др. Произведения представлены в государственных музеях России и зарубежных стран.

Материал подготовлен на основе статьи Сергея Гавриляченко.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ВЫСТАВКА «БОЖИЙ ДАР. ИКОНОПИСЕЦ СОФИЯ МАЧИГИНА. УЧИТЕЛЬ. УЧЕНИКИ. СОРАТНИКИ» В МВК РАХ

Выставочный проект «Божий дар. Иконописец София Мачигина. Учитель. Ученики. Соратники» являет собой широкую палитру современного состояния уникальной иконописной традиции Кубани. Это своеобразный смотр достижений нынешнего поколения иконописцев южного региона, так как представляет результаты многолетней работы не только Софии Мачигиной, но и ее учеников, других художников и реставраторов.

Российская академия художеств, продолжая славные традиции Императорской академии художеств, поддерживает творческие таланты, помогая им расти и развиваться. Не являются исключением и зрелые художники, уже получившие признание в регионах России. Именно такой автор — потомственный кубанский иконописец Софья Анатольевна Мачигина, чьи работы стали основой выставки, состоявшейся 19 мая — 18 июня 2023 года. Обширную экспозицию составили иконы, созданные современными мастерами в технике восковой и яичной темперы, эскизы иконостасов

и фотографии осуществленных храмовых росписей, религиозные картины и парсуны, акварели и мозаика, вышитая церковная утварь — покровцы и хоругви, а также отреставрированные старинные финифти и молельные образа. Выставка станет весомым вкладом в дело сохранения нашего наследия, развития духовной культуры и русской иконописи. По словам научного руководителя проекта, академика РАХ Анны Вадимовны Рындиной, «*Божий Дар дается не для того, чтобы держать его втуне, а чтобы делиться им, развивать и дарить людям. Софья Анатольевна и делает это через своих учеников и соратников*».

София Мачигина родилась в Адлере (Сочи), она глубоко верующий человек и пришла к иконописи неслучайно — ее дед Александр Мачигин, постигавший секреты искусства под руководством знаменитого П.Н. Филонова, расписывал Свято-Екатерининский кафедральный собор города Краснодара. Продолжая творческие традиции предков, Софья Анатольевна после окончания



Детской художественной школы им. В.А. Пташинского и Краснодарского художественного училища избрала иконописное искусство главным делом своей жизни. Она начала творческий путь в иконописной мастерской М.С. Осипенко города Крымска, а продолжила совершенствовать свой талант, став ученицей выдающегося кубанского мастера иконописи, первого священника-иконописца, получившего высокое звание заслуженного художника России, протоиерея Георгия Иващенко. На выставке были представлены его работы и личные вещи, богослужебные предметы, издания, фотографии, публикации. Большой опыт София Мачигина приобрела в ходе работы в московской иконописной мастерской «Диво» при храме Святого Духа сошествия. Будучи уже зрелым мастером, она обучалась на художественно-графическом факультете Кубанского государственного университета. Художник является председателем Краснодарской краевой общественной организации «Творческий союз иконописцев» им. князя Е.Н. Трубецкого и ведущим специалистом Центра изучения и развития казачьей культуры Государственного бюджетного научно-творческого учреждения культуры Краснодарского края «Кубанский казачий хор». Свыше тридцати лет Софья Анатольевна трудится на ниве служения высокому и светлому искусству иконописи, и эта выставка для нее — своеобразный рубеж, отчет перед своим Учителем, перед предками — кубанскими казаками, которые всегда отличались глубокой верой и верностью Отечеству. Поэтому так закономерно в ее творчестве присутствие святых образов, чтимых в казачьей среде — Спасителя, Богородицы, святого благоверного великого князя Александра Невского и многих иных святых Русской православной церкви.

Творческий почерк автора основан на строгом следовании православным канонам, он характеризуется глубокой проработкой образов, продуманным колористическим решением, гармоничным композиционным построением. Иконы ее письма радуют и утешают верующих во многих храмах и домашних иконостасах православных России и зарубежья. С.А. Мачигина не только пишет иконы, но и участвует в росписи и благоуукрашении храмов, реставрирует древние иконописные образы, возвращая их в литургическое пространство церкви и спасая семейные святыни. Она передает свое мастерство ученикам, которые продолжают ее дело и уже обучают новое поколение иконописцев. В экспозиции было представлено творчество лишь некоторых из них.

В рамках выставки состоялся ряд научно-просветительских мероприятий, в том числе круглый стол с участием ведущих специалистов в области изучения церковного искусства. Вслед за Москвой проект побывает в других регионах нашей страны и завершится в Краснодаре, скрепляя «Божьим Даром» духовное единство нашего Отечества.

Научные руководители проекта: академик Российской академии художеств, член Президиума, вице-президент Российской академии художеств Татьяна Александровна Кочемасова; академик Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор Анна Вадимовна Рындина. Руководитель оргкомитета выставки — руководитель рабочей группы по наследию Совета по культуре и искусству при главе администрации (губернаторе) Краснодарского края Александр

Анатольевич Соловьёв. Координатор проекта — старший научный сотрудник Отдела русского искусства Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Андрей Викторович Гамлицкий. Проект осуществлен при поддержке администрации Краснодарского края,

администрации г. Краснодара, «Творческого союза иконописцев» им. князя Е.Н. Трубецкого, Кубанского землячества г. Москвы.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ВЫСТАВКА ХУДОЖНИКОВ КАБАРДИНО-БАЛКАРИИ «ЧЕЛОВЕК. ПРИРОДА. КОСМОС» В МВК РАХ

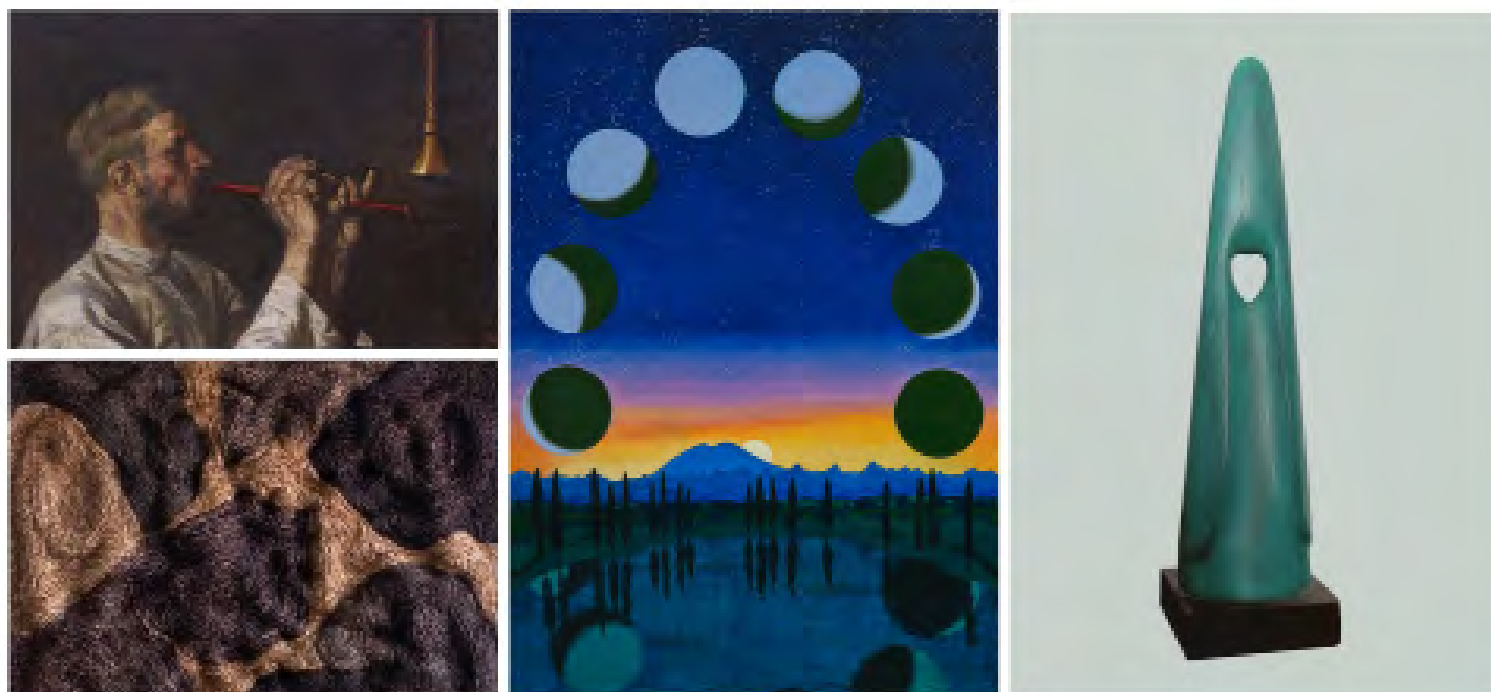
Российская академия художеств совместно с Министерством культуры КБР и Кабардино-Балкарским республиканским отделением ВТОО «Союз художников России» 23 мая — 4 июля 2023 года представила выставку «Человек. Природа. Космос», ставшую этапом долгосрочного масштабного академического проекта на Северном Кавказе. Экспозицию составили произведения восьми авторов-победителей одноименного художественного конкурса, приуроченного к 100-летию Кабардино-Балкарской Республики, который РАХ провела в г. Нальчике.

Компетентное жюри конкурса, возглавляемое президентом РАХ Зурабом Константиновичем Церетели, определило имена победителей. Это живописцы, графики и скульпторы региона — Имара Аккизова, Мурат Анаев, Эдуард Мазло, Руслан Мазлоев, Светлана Мамонова, Владимир Марченко, Алим Пашт-Хан и Тахир Черкесов. Именно их произведения стали основой данного выставочного проекта. Экспозиция дополнена внеконкурсными работами ведущих художников Кабардино-Балкарии — академиков РАХ Арсена Гушапши, Мухадина Кишева, Германа Паштова, Руслана Цримова и почетных членов РАХ Бориса Гуданова, Руслана Канокова.

Тема проекта «Человек. Природа. Космос» раскрывается яркими образами, исполненными в самых разных стилях и жанрах. В работах

присутствуют неожиданные трактовки персонажей героического Нартского эпоса, где привычный статный богатырь вдруг становится уставшим крестьянином, играющим на волшебной свирели, прекрасные путницы в аутентичных нарядах, проходящие сквозь века, трансформации образа Матери и Древа жизни, рождение Земли и Млечного пути, метаморфозы родного Нальчика и виды горы Счастья — Эльбруса. Творческие поиски художников КБР поражают образно-тематическим разнообразием и диапазоном художественных техник.

Комплексный проект Российской академии художеств в Северо-Кавказском федеральном округе способствует сохранению в регионе академической художественной традиции и дальнейшему развитию профессионального изобразительного искусства. Обширная и разнообразная программа 2022 года была реализована в Нальчике с огромным успехом и получила большой резонанс в информационном поле и в творческой среде КБР. Мероприятия, проведенные под руководством вице-президента РАХ Татьяны Александровны Кочемасовой, охватили ключевые направления деятельности академии — научное, образовательное и экспозиционное. Большое значение имела Международная научно-практическая конференция «Традиции и новаторства в творчестве современных художников Северного Кавказа»,



состоявшаяся в Арт-хоуме академика РАХ Мухадина Кишева. В ней приняли участие специалисты из России (Владикавказа, Москвы, Махачкалы, Нальчика, Пятигорска, Элисты) и коллеги из других стран (Турции, Испании, Италии). С успехом была открыта галерея Сквера 100-летия КБР, где для студентов профильных учебных заведений Кабардино-Балкарии и Ставропольского края прошли перформансы и мастер-классы академика РАХ Руслана Цримова. Также интересным пунктом культурной повесткой стало посещение делегацией РАХ и региональными СМИ порядка 10 мастерских художников Нальчика — «святая святых» любого мастера. В завершение программы в Национальном музее КБР были

торжественно презентованы работы восьми художников-победителей, которые теперь сможет увидеть и столичная публика.

В октябре 2023 года академия продолжит серию масштабных мероприятий не только в республиках Северо-Кавказского федерального округа, но и на сопредельных дружественных территориях. В рамках форума «Образ женщины в творчестве современных художников Северного Кавказа» запланирована выставка конкурсных работ, научная конференция и обширная образовательная программа.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ВЫСТАВКА «НЕСПЕШНОСТЬ СОЗЕРЦАНИЯ»

ОЛЕГА ЗАКОМОРНОГО

В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



Российская академия художеств 24 мая — 11 июня 2023 года представила выставку произведений заслуженного художника РФ и члена-корреспондента РАХ Олега Георгиевича Закоморного «Неспешность созерцания». Главными темами его скульптурных композиций и графических листов стали красота окружающего мира, единство природы и человека. В экспозицию вошло более 100 работ разных лет, многие из которых были представлены широкой публике впервые.

Автор принадлежит к плеяде ведущих современных мастеров скульптуры, развивающих традиции русской реалистической школы. Выпускник Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова, ученик Л.Е. Кербеля и Г.М. Манизера, за долгие годы упорной работы и совершенствования навыков он выработал узнаваемый почерк. По мнению исследователей, особый язык его произведений вобрал в себя утонченность модерна и созерцательность японского искусства, ренессансный

оптимизм и полнокровность образов, убедительность реализма и чувственность, загадочность символизма. Передавая в бронзе тончайшие детали, вводя декоративные ажурные элементы, автор добивается легкости восприятия, уподобляя свои работы произведениям ювелирного искусства. Сам художник отмечает: *«В моих скульптурах много графики, а в рисунках я стремлюсь к скульптуре. Слияние двух видов искусств в единое целое — игра свойств, дает неожиданные восприятия. В таких экспериментах я вижу что-то новое, стараюсь развивать эти начала».*

Мастер нехарактерных пластических решений, он наполняет свои композиции подробностями, которые преобразуют обычные, на первый взгляд, сцены и образы, создают особую воздушно-пространственную среду. В работах, посвященных дикой природе, Олег Закоморный смело вводит ее выразительные детали: ветку дерева («Лось и стая») и облака («Просторы Севера», «Лунные совы»). Скульптор находит самые неожиданные решения: водную стихию изображает в виде отражений («Холодные воды») или колебаний водорослей и движений щупалец гигантского осьминога («Теплый океан»), передает ощущение бушующего моря с помощью морской волны («Борьба за жизнь»), создавая целые сюжетные рассказы в скульптуре.

Многие работы О.Г. Закоморного посвящены теме семьи и детства, а моделями для них становятся супруга и дети мастера, благодаря чему произведения получают дополнительную одухотворенность и возвышенность. Имеют автобиографическую основу моменты из жизни, запечатленные в композициях «Первое сентября», «Не взяли». Наблюдения за собственными детьми, их эмоциональным состоянием отображены в сценках бытового жанра («Я играю», «Детский утренник», «Жили-были»). Автору удается передать непосредственность движений и эмоциональных состояний, комическую преувеличенность жеста. Мир детства «бурлит» в душе каждого персонажа, радуя зрителя занятыми сюжетами, точностью психологических характеристик, индивидуальностью пластического решения.

Материнство и мать как основополагающий женский архетип также имеют большое

значение в творчестве скульптора. Мать, ожидающая ребенка («Ожидание»), кормящая, мать и дитя в гармонии с миром («В гармонии с природой») и даже медведица, ведущая за собой медвежат, — становятся героями его произведений. Работа над женскими портретами позволяет скульптору наиболее полно раскрыть его восприятие таких понятий, как утонченность, покой, душевная чистота и любовь. Нежные и в то же время жизнеутверждающие интонации вызывают в памяти «Весну» и «Рождение Венеры» Боттичелли. Общее настроение поддерживает декоративный задний план, прихотливыми линиями формирующий потоки воды, деревья и облака, а также цветущий сад, напоминающий райские кущи. Полным духовным слиянием мужчины и женщины пронизана редкая для автора композиция «Ивы над водой». Восхищение и обожествление женщины получает здесь логическое продолжение в разделенных чувствах, в сильных мужских и женских эмоциях. Глубина и многогранность внутреннего мира, гармония духовной и внешней красоты, мир души, раскрытый через телесность — всё это найдено художником в своих моделях и отражено в больших графических листах и пластике.

Скульптура и графическое искусство Олега Закоморного, неотделимые одно от другого, усиливают представление о многогранности таланта мастера. Часто в рисунке он оставляет незавершенную линию, штрих, заостряя внимание на главной идее, поэтому его графические листы наполнены воздухом, а «звучащие» линии прозрачны. Ранее созданные работы словно подсказывают, ведут художника к созданию новых произведений, новому видению привычных образов и постижению самого себя. Как истинному творцу ему свойственно постоянное стремление создавать что-то новое, удивительное, необъяснимо притягательное и вместе с тем понятное и близкое его зрителю. Автор считает, что *«высокое искусство, обращенное к человеческой душе, безусловно, дает людям опору, помогает выстоять, дарит радость».*

Текст составлен на основе статей Ирины Закоморной и Андрея Райкина.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ВЫСТАВКА ЖИВОПИСИ ЛАРИСЫ НАУМОВОЙ В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



Российская академия художеств 24 мая — 11 июня 2023 года представила выставку произведений члена-корреспондента РАХ Ларисы Ивановны Наумовой. Экспозицию составили полотна, созданные ею преимущественно в последние годы. Работы автора, наделенные исключительной самобытностью и мастерством, по мнению специалистов, следует отнести к самым высоким достижениям живописи.

Имя Ларисы Наумовой хорошо известно знатокам и ценителям искусства в России и за рубежом. Она родилась в Симферополе, окончила Севастопольскую художественную школу, в 1973 году — Московский полиграфический институт, стала участником множества российских и зарубежных выставок, в 1992 году была выбрана официальным художником от стран СНГ на Олимпийских играх в Барселоне, удостоена почетных профессиональных наград. Ее работы находятся в собраниях Государственного Русского музея, Государственной Третьяковской галереи, музеев Севастополя, Кемерово, Новосибирска, в зарубежных коллекциях.

Искусство рассматривается мастером как процесс восхождения к духовным основам, без этой устремленности профессиональная практика для нее теряет значение. Она художник редкого

дара, и стилистика ее произведений особая. В них множество аллюзий, парадоксов и скрытых смыслов, ощутима живописная традиция Коро и Гойи, Тициана, Рубенса, Ренуара, картины поэтически метафоричны и содержательно глубоки.

В своем творческом становлении Лариса Наумова отмечает решающую роль впечатлений от удивительной природы родного Крыма с его обширными панорамами, пронзительной морской синевой, контрастами света и тени, буйством жизни плодовых садов. Созерцание и «переживание» стихий неба, земли и воды, рождало ощущение сокрытой во всем великой тайны мира, стремление к ее постижению, желание «услышать» ее дыхание, найти пути и художественные средства воплощения своих предчувствий и прозрений. Творческий рост мастера шел поэтапно к философскому синтезу натуральных наблюдений, обобщенной живописно-пластической трактовке формы и пространства, синтезу жанров. *«Пейзаж, портрет и натюрморт в моих работах слиты в одно. Для меня эти три жанра, как три пальца, соединенные для молитвы»*, — говорит художница. В работах Наумовой всегда присутствует человек. Темы и интонации ее произведений созвучны его мироощущению на рубеже XX–XXI веков, отражают и авторские

внутренние искания и обретения. В них неуверенность и разочарование, сомнения, поиски любви, ожидание и надежда.

Она пишет просто, даже грубовато, словно делая акцент на материальности мира и не столько на духовной, интеллектуальной, сколько на природной сущности человека. Но простота ее картин кажущаяся. Замысел, содержание работ открываются постепенно, требуя от зрителя глубоких знаний, размышлений, душевного напряжения. Вступая в «диалог» с работами Наумовой, он оказывается под влиянием чисто художественных воздействий ее произведений — колористического строя, композиций, объединяющих неожиданные ракурсы взгляда, динамики ритмов, погружается в их атмосферу, сочетающую временность и вечность. Он поражается тому, как всё в этих полотнах живет, движется и невольно вовлекается в это многоплановое и многоуровневое движение. И, подобно О. Давыдовой, отмечающей двойственную ассоциативность образов живописных притч Ларисы Наумовой, останавливается в раздумье, что видит на холсте — *«ангелов или детей, садовые яблоки или плоды потерянного рая, ...озаряющий свет вечернего заката, высвечивающий вспышки воспоминаний о торжественной роскоши красок Тициана и Веронезе, о золотящихся руинах идеализируемой архаики, или отсвет небесного провидения, лучи невидимого влекущего горизонта обетованной земли»*. При этом *«возникает ощущение, что во внешнем мире художницу прежде всего влечет возможность увидеть в нем те отсветы нетварного света, которые изо дня в день ложатся на лица и фигуры земного ландшафта»*.

«Место действия в картинах Наумовой — это всегда проем или край между жилищем человека и мировым пространством. В обыденной жизни это такие места, как балкон, подоконник, веранда, всякое иное пограничье», — анализирует работы мастера А. Якимович. — *«Снаружи находится просторный и загадочный мир... Здесь человек несовершенен, его руки корявы, ноги нестройны, лица неправильны. Быт хаотичен, предметы грубы и бестолковы, судьба человеческая забавна и нелепа, а всё-таки просветление уже близко»*. Композиции художника *«заораживают своими световыми эманациями и удивительными колдовскими ритмами. Лариса Наумова говорит с нами о прекрасном, истинном и светлом, о Божественном с большой буквы. Это главное... Мир дольний ищет Творца и надеется найти Его. Картины Наумовой посвящены этой надежде»*.

Встреча с творчеством большого мастера убеждает в том, что подлинное произведение изобразительного искусства учит умению видеть, расширяет границы нашей внутренней реальности. Выставка познакомила зрителей с рядом новых работ автора, живописных интерпретаций «вселенной» Ларисы Наумовой, ее художественными притчами.

Текст подготовлен на основе статей доктора искусствоведения А.К. Якимовича, кандидата искусствоведения О.С. Давыдовой, историка и теоретика искусства Н.М. Махова.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ВЫСТАВКА «ЯЗЫКОМ ИРОНИИ И САРКАЗМА» ВЛАДИМИРА МОЧАЛОВА В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



Российская академия художеств 21 июня — 9 июля 2023 года представила юбилейную выставку произведений известного графика, главного художника журнала «Крокодил», академика РАХ Владимира Мочалова «Языком иронии и сарказма». В экспозицию вошли портретная карикатура и шаржи, несколько десятков образов известных людей, а также живописные работы автора.

Владимир Георгиевич Мочалов родился в Москве в 1948 году, учился в МСХШ, окончил отделение графики Московского полиграфического института. Творческий путь начал в качестве гравера на фабрике «Гознака», долгое время сотрудничал с такими изданиями, как «Юность», «Сельская

молодежь», «Новое время», «Московская правда», «Известия», «Собеседник», «Новое русское слово». С 1991 года к художнику приходит и международное признание — его рисунки стали публиковаться в Time, Newsweek, New Yorker и многих других зарубежных изданиях Бельгии, Австрии, Франции, Японии, Турции. Творческая биография Владимира Мочалова неразрывно связана с историей знаменитого сатирического журнала «Крокодил», в котором он проработал более двадцати лет — с 1978 года до самого его закрытия. За короткий срок он стал одним из самых деятельных карикатуристов издания, в 1982 году получил должность главного художника и заместителя главного

редактора журнала. С 2009 по 2013 год В.Г. Мочалов являлся автором персонажей для популярной юмористической телевизионной передачи «Мультличности». С 2022 года Владимир Георгиевич работает художником Студии военных художников им. М.Б. Грекова.

В наибольшей степени автор прославился своими графическими произведениями, выполненными в жанре шаржа и сатирического портрета. Фантазия, остросоциальная тематика делают его рисунки крайне привлекательными, а высочайший профессионализм, художественный замысел, техническое исполнение вызывают чувство гордости отечественными мастерами графики. Он создал десятки выразительных запоминающихся образов политиков, деятелей искусства, культуры и спорта. Остроумные, смелые и неожиданные карикатуры стали визитной карточкой мастера. Сам автор говорит о своем творчестве так: *«Я писал портреты тех, кто вольно или невольно влиял на мировую историю XX века и историю России. Меня всегда интересовала политика. Через политику я лучше вижу и понимаю свою страну. Люблю и изучаю историю, осмысливаю ее, а карикатура дает*

возможность выразить свое отношение к происходившему и происходящему, прошлому и настоящему».

Другим важным этапом творчества для мастера стало обращение к технике масляной живописи. В 2000-х годах он начинает писать портреты маслом, что вызвало оживление среди его современников, Мочалов стал героем статей в газетах и журналах. Он записал несколько интервью, в одном из которых признался: *«Для меня это тоже произошло неожиданно. Тридцать пять лет я не брал в руки масляных красок, у меня был психологический страх перед мольбертом, ведь я всегда считал себя исключительно графиком. Простая случайность — разговор с близким другом о живописи — вновь привела меня к палитре».* Выставка в залах Российской академии художеств дала возможность увидеть не только традиционные графические произведения автора, но также познакомиться с его опытами в технике масляной живописи.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

ВЫСТАВКА

«ХУДОЖНИК ВИКТОР КЛИМАШИН (1912–1960)»

В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 23 июня — 16 июля 2023 года представила выставку произведений мастера журнальной иллюстрации, плаката, станковой акварели и рисунка Виктора Климашина (1912–1960) из собрания Виктории и Михаила Цантекиди.

Обширную экспозицию, расположенную в девяти академических залах, составили графические работы разных лет, вещи из личного архива, фотографии. Выставка рассказала о расцвете творчества Виктора Семёновича Климашина, который пришелся на 1930–1950-е годы. Смена эпох, ранняя кончина мастера стали причинами того, что

в последующие десятилетия его искусство и яркая судьба были незаслуженно забыты. Выставка, которая носила ретроспективный характер, дала уникальную возможность составить достаточное полное представление о характере дарования художника, масштабах его деятельности, познакомила зрителя с одной из граней искусства середины XX века.

Выпускник Саратовского художественного училища, Климашин за свою недолгую жизнь реализовал блистательный талант сразу в нескольких видах творчества и достиг в них неоспоримых высот. Каждое новое десятилетие



привнесло в его искусство свой исторический дух, свою динамику, остро чувствуя их, он оказывался на гребне художественных исканий своего времени. 1930-е — годы расцвета советского кинематографа, породившие своих легендарных режиссеров, актеров, новых героев, новые жанры. Тогда Виктор Климашин работал в мастерской плаката вместе братьями Стенберг, сотрудничал с графиком Н.Н. Жуковым, с которым творческая жизнь связала его надолго. Он стал автором киноплакатов к таким фильмам, как «Невидимка», «У самого синего моря», «Бессмертный гарнизон», «Горячие денечки», «Дума про казака Голоту», «Крестьяне», «Гроза», «Три товарища», «Молодость», «Привидение, которое не возвращается», «Люблю ли тебя?».

В этот же период им было выполнено немало рисунков для журнала «Огонек» — реклама автомобилей ЗИС для «Техноэкспорта», духов «Красная Москва», советских медикаментов, на подписку издательства «Правда», на детские журналы. В 1935 году он стал лауреатом проходившего в Лондоне конкурса «Интурист» на лучший рекламный плакат. Началось и его активное сотрудничество с издательством «Молодая гвардия», журналами «Смена», «Вокруг Света», «Красный

воин», «Огонек», для которого он создал множество обложек, а в 1940-е годы стал его главным художником.

В первые годы Великой Отечественной войны В. Климашин служил на Смоленщине артиллеристом. С 1943 по 1948 год по приглашению Н.Н. Жукова работал в Студии военных художников им. М.Б. Грекова. Его авторству принадлежат такие агитационные плакаты, как «Победили в боях, победим в труде», выполненный совместно с Н. Жуковым «Отстоим Москву» и другие. Во время фронтовых командировок им были созданы многочисленные рисунки и наброски. В мае 1945 года с коллегами-студийцами Климашин рисовал на улицах городов разгромленной Германии. Эти зарисовки стали уникальным документом эпохи.

В то трагическое время проявился еще один незаурядный дар Виктора Климашина — талант писателя. Однако об этом мало кто знал тогда — ведь писал он дневники. Они станут известны только несколько десятилетий спустя после его смерти. В почти ежедневных записях самым органичным образом переплелись черты времени, патриотизм, человечность, искренность, юмор, глубокий анализ происходящего.

Много написано о том, какой силы и мощи художников выковала Великая Отечественная война, Виктор Климашин не стал исключением. Его немалый опыт в области киноплаката, рекламы и работы в журналах трансформировался в большую форму и психологизм образов. Человек стал центром его творчества.

1950-е годы поставили перед Климашиным совершенно новые творческие задачи. В 1951 году он был приглашен на должность главного художника советского павильона Международной промышленной выставки в Индии, которая открылась в марте 1952 года в Бомбее. Невероятная страна, гостеприимнейшие люди, удивительные встречи — всё это позволило в полной мере раскрыться его таланту. За несколько месяцев пребывания там им была написана большая серия акварельных портретов рабочих, крестьян, прогрессивных общественных деятелей Индии — Радхакришнана Сарвепалли, Индиры Ганди, Хариндраната Чаттопадхая, Рая Баккая, Притхвираджа Капура, М.Ф. Хуссейна и других, а также цикл пейзажей и множество зарисовок.

В 1954 году Климашин стал главным художником советского павильона на Выставке достижений экономического и культурного строительства СССР в Пекине. Новые яркие впечатления от встреч вдохновили его на создание портретных образов Мао Цзэдуна, художника Ци Байши, переводчицы Вэй Синь Юнь (Звездочки), жителей Китайской Народной Республики.

В 1956 году Виктор Климашин в составе делегации деятелей советской культуры посетил Северную Корею, отмечавшую в те дни одиннадцатилетие с момента образования. Творческим

итогом этой поездки стали многочисленные графические работы: портреты актрисы Сой Сын Хи, знатной ткачихи Ко Ён Сук и многие другие, серии пейзажей, в том числе работы «Алмазные горы. Вершины Манмульсана», «Моросит. Старый Пхеньян». В 1957 году состоялась еще одна рабочая командировка в Индию с художниками Д.А. Налбандяном и А.А. Абдуллаевым, в ходе которой ими были созданы знаменитые портреты Индиры Ганди.

Многие из этих работ можно было увидеть на выставке. Они отличаются высоким профессионализмом, виртуозным мастерством, острой авторской наблюдательностью.

Искренний, восторженный, влюбленный взгляд Виктора Климашина-художника и писателя на человека, природу не мог оставить равнодушными миллионы советских зрителей, посещавших его выставки в Москве, Ленинграде, Саратове, Тарту и во многих других городах Советского Союза. Открытки с работами Виктора Семёновича разлетались огромными тиражами.

Климашин делил со своей страной не только славу, подъемы, но и все беды и трудности, работая на пределе сил как художник, писатель, дипломат. Днём, по ночам, в невыносимом климате азиатских стран. Виктор Климашин ушел из жизни в возрасте 48 лет, не успев стать народным художником или академиком; но и сегодня коллеги, потомки с большим уважением и почтением относятся к его творчеству.

Текст подготовлен на основе материала куратора выставки Ксении Соповой.

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*

Искусство Евразии
№ 2 (29) 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