



№2(17) 2020

ИСКУССТВО

ЕВРАЗИИ

НАУЧНОЕ СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

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



К 150-ЛЕТИЮ
ИРКУТСКОГО ОБЛАСТНОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ
ИМЕНИ В. П. СУКАЧЕВА

ФОРУМ

ОБРАЗ ГОРОДА В РОССИЙСКОМ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2020

Дата публикации: 27 июня 2020 г.

eISSN 2518-7767

THE ART OF EURASIA

International
scientific
electronic
journal

www.eurasia-art.ru

Контакты
редакции:
+7 3852 29-08-77
eurasia-art@yandex.ru



РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Церетели Зураб Константинович – Председатель
Шишин Михаил Юрьевич – заместитель
председателя, докт. филос. н.
Баранова Татьяна Витальевна, канд. иск.
Белокурова Софья Михайловна, канд. филос. н.
Будкеев Сергей Михайлович, докт. иск.
Гольнец Галина Владимировна, канд. иск.
Гуменюк Алла Николаевна, канд. иск.
Кочемасова Татьяна Александровна, канд. иск.
Мушниковна Елена Анатольевна, канд. иск.
Прохоров Сергей Анатольевич, докт. иск.
Романова Елена Олеговна
Усанова Алла Леонидовна, докт. иск.
Хабарова Маргарита Валериановна
Худоногова Елена Юрьевна, канд. иск.
Царева Наталья Степановна, канд. иск.
Ом Чанд Ханда (профессор, Индия)
Уранчимэг Доржсурэн, канд. иск. (Монголия)
Фу Цзяожэнь (КНР, Президент Китайско-Российской
академии изобразительных искусств)

РЕДАКЦИЯ:

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

БЛАГОДАРНОСТИ:

- Российской академии художеств,
- Государственному художественному
музею Алтайского края,
- Алтайскому государственному
институту культуры,
- Алтайскому государственному
техническому университету
им. И.И. Ползунова.

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

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

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

Знаком информационной
продукции не маркируется.

В оформлении обложки номера:
Щедрин С.Ф. Вид Неаполя.
(Фрагмент). Иркутский областной
художественный музей
имени В.П. Сукачева.

Журнал представлен в Российской базе данных РУНЭБ и включен в специализированную информационную систему Российский индекс научного цитирования (РИНЦ) на платформе eLIBRARY.ru, научную электронную систему «КиберЛенинка», в базу данных EBSCO Publishing, научным статьям присваиваются индексы DOI (Digital Object Identifier).

Публикуемые статьи рецензируются.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.

Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.

Работы публикуются в авторской редакции.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2020

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2020

Дата публикации: 27 июня 2020 г.

The Art of Eurasia No. 2 (17) 2020

Electronic journal
www.eurasia-art.ru
eISSN 2518-7767
Publication date: 27.06.2020

Contacts

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

The Art of Eurasia Journal was established in 2015 by S.M. Belokurova, Russian Academy of Arts, Altai state Institute of culture, Altai state technical University, Altai regional state art Museum, Mikhail Shishin (Editor-in-Chief).

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

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

The Art of Eurasia Journal is indexed by Russian science citation index, Digital Object Identifier (DOI), EBSCO Publishing.

The Art of Eurasia is a journal published every three months in four issues (March, June, September and December).

The Art of Eurasia Journal provides permanent free access to all issues in PDF. The journal applies blind peer-review procedures. All papers are subject to editing, proofreading, and professional design layout. Guidelines for authors: <http://eurasia-art.ru/en>.

All issues of The Art of Eurasia journal are always open and free access. The authors are responsible for the accuracy and legality of the information contained in the articles. When quoting or reprinting the materials of the journal, reference to the journal «The Art of Eurasia» is required.

Editors

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

International Editorial Council

Zurab Tsereteli, Russian Academy of Arts
Mikhail Shishin, D.Sc. (Philosophy), Russian Academy of Arts
Tatyana Baranova, Ph.D. (Art History)
Sofya Belokurova, Ph.D. (Art History)
Sergey Budkeev, D.Sc. (Art History)
Galina Golynets, Ph.D. (Art History)
Alla Gumenyuk, Ph.D. (Art History)
Tatyana Kochemasova, Ph.D. (Art History), Russian Academy of Arts
Elena Mushnikova, Ph.D. (Art History)
Sergey Prokhorov, D.Sc. (Art History)
Elena Romanova, Russian Academy of Arts
Alla Usanova, D.Sc. (Art History)
Margarita Khabarova, Russian Academy of Arts
Elena Hudonogova, Ph.D. (Art History)
Natalya Tsareva, Ph.D. (Art History)
Om Chand Handa (International NGO «Infinity Foundation», «Kalp» society, India)
Uranchimeg Dorjsuren, Ph.D. in Arts (Mongolia)
Jiaoren Fu (China-Russian Academy of Fine Arts, China)

Cover illustration:

Shchedrin S.F. View of Naples. (Fragment).
Sukachev Irkutsk Regional Art Museum.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово редактора (Шишин М.Ю.)	8
ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ	
<i>Айнутдинов А.С.</i> За пределами суровости: портрет 1990-х годов в живописи Игоря Симонова	12
<i>Игумнова Е.В.</i> Образ города и британские художники 1910-х годов	39
ФОРУМ	
<i>Ковалева Н.И.</i> Образ города в памятных платках XIX – XXI веков	51
<i>Филиппова О.Н.</i> Петербург в творчестве Анны Остроумовой-Лебедевой	70
<i>Белинцева И.В.</i> Архитектор Ханс Хопп (1890–1971): у истоков формирования центра современного Калининграда	82
<i>Яйленко Е.В.</i> Видопись vs пейзаж: «Новый Рим. Замок святого Ангела» Сильвестра Щедрина	99
<i>Волкова У.М.</i> Москва в русском медальерном искусстве	116
<i>Липатова М.В.</i> Образ Москвы в сценографии А.В. Лентулова	126
<i>Сиренко А.С.</i> Феодосия Константина Богаевского	137
<i>Байбурова Р.М.</i> Архитектурный образ Москвы 1930-х годов	148
<i>Романова Е.О.</i> Образ Парижа в графике русских художников-эмигрантов	164
<i>Гончаренко Н.М.</i> Образ Белгорода в произведениях из фондов Белгородского художественного музея: от фиксации архитектурной среды до символической репрезентации	173
<i>Флорковская А.К.</i> Между небом и землей: город в живописи московских художников рубежа XX–XXI веков	202
ПО ЗАПАСНИКАМ И ЭКСПОЗИЦИЯМ МУЗЕЕВ И КАРТИННЫХ ГАЛЕРЕЙ	
<i>Панченко И.А.</i> Москва в фотографиях 1860-х – начала 1900-х годов из собрания Русского музея	220
<i>Шик И.А.</i> Образы Ленинграда в советском художественном фарфоре 1930-х – начала 1950-х годов	236
<i>Желнова Е.Г.</i> Базилики и церкви Рима глазами пенсионера Императорской академии художеств Петра Соколова	255
150 ЛЕТ ИРКУТСКОМУ ОБЛАСТНОМУ ХУДОЖЕСТВЕННОМУ МУЗЕЮ ИМЕНИ В.П. СУКАЧЕВА	
<i>Зубрий Е.С.</i> Роль А.Д. Фатьянова в формировании Иркутского областного художественного музея	264
<i>Терновая И.И.</i> «Иркутские летописи» как источник для изучения истории Иркутского областного художественного музея в конце XIX – первой трети XX века	278
<i>Голято А. И.</i> Графическое творчество иркутского художника-живописца А.И. Вычугжанина	291
<i>Снытко А.Н.</i> Судьба картины А.А. Пластова «Ужин трактористов» (1951)	306
<i>Свердлова-Александрова А.М.</i> Автопортрет в живописи иркутских художников конца XX века	320
<i>Аверьянова М.А.</i> «Сибирский стиль» Антонины Емельяновой	337
<i>Асалханова Е.В.</i> Некоторые ранние бурятские иконы-танка из собрания Иркутского областного художественного музея имени В.П. Сукачева	350

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ А. ЧАНДРЫ

Джаянанда	363
Ступа	366

ВЕСТНИК АКАДЕМИИ

Выставочный проект «Предчувствие Победы», посвященный 75-летию Победы	386
Выставка «Заповедная Русь» в Российской академии художеств	388
В Тольятти открыт памятник «Ожидание солдата» работы президента РАХ З.К. Церетели	390
Открытие памятного знака Андрею Дементьеву (1928–2018) работы президента РАХ З.К. Церетели	392

CONTENTS

Introductory remarks	8
ART OF THE XX–XXI CENTURIES	
<i>Ainutdinov A.S.</i> Beyond the severity: portrait of the 1990s in the painting of Igor Simonov	12
<i>Igumnova E.V.</i> Image of a city and British artists of the 1910s	39
FORUM	
<i>Kovaleva N.I.</i> Image of a city in commemorative kerchief of the 19th – 21st centuries	51
<i>Filippova O.N.</i> Petersburg in the creative work of Anna Ostroumova-Lebedeva	70
<i>Belintseva I.V.</i> Architect Hans Hopp (1890–1971): at the sources of formation of the center of modern Kaliningrad	82
<i>Yaylenko E.V.</i> Topographical views vs landscape: “The New Rome. The Castle of St. Angelo” by Sylvestr Shchedrin	99
<i>Volkova U.M.</i> Moscow in the Russian medallion art	116
<i>Lipatova M.V.</i> Image of Moscow in the scenography of Aristarkh Lentulov	126
<i>Sirenko A.S.</i> Feodosia of Konstanin Bogaevisky	137
<i>Bayburova R.M.</i> Architectural image of Moscow of the 1930s	148
<i>Romanova E.O.</i> Image of Paris in graphic works of the Russian emigre artists	164
<i>Goncharenko N.M.</i> Images of Belgorod from the collection of the Belgorod State Art Museum: from depictions of architectural environments to their symbolic representation	173
<i>Florkovskaya A.K.</i> Between heaven and earth: the city in the paintings of Moscow artists of the 20th – 21st centuries	202
IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES	
<i>Panchenko I.A.</i> Moscow in Photographs of the 1860s – early 1900s from the Collection of the Russian Museum	220
<i>Shik I.A.</i> Images of Leningrad in Soviet porcelain art of the 1930s – early 1950s	236
<i>Zhelnova E.G.</i> Roman Basilicas and churches in terms of pensioner of the Imperial Fine Art Academy Petr Sokolov	255
150TH ANNIVERSARY OF THE SUKACHEV IRKUTSK REGIONAL ART MUSEUM	
<i>Zubri E.S.</i> The role of Alexei Fatyanov in the formation of the Sukachev Irkutsk Regional Art Museum	264
<i>Ternovaya I.I.</i> “Irkutsk annals” as a source for studying the history of the Irkutsk Regional Art Museum at the end of 19th – the first third of the 20th century	278
<i>Golyato A.I.</i> Graphic art of Irkutsk artist Arkady Vychugzhanin	291
<i>Snytko L.N.</i> The fate of the painting “Dinner of Tractorists” (1951) by A.A. Plastov	306
<i>Sverdlova-Alexandrova A.M.</i> Self-portrait in the painting of Irkutsk artists of the late twentieth century	320
<i>Averyanova M.A.</i> “Siberian style” by Antonina Emelyanova	337
<i>Asalkhanova E.V.</i> Some early Buryat Buddhist thangka from the Sukachev Irkutsk Regional Art Museum	350

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY L. CHANDRA

Jayananda	363
Stupa	366

ACADEMY NEWS

“In Anticipation of the Victory”: exhibition project in honor of the 75th anniversary of the Great Victory	386
Exhibition “Preserved Russia” at the Russian Academy of Arts	388
The Monument “Waiting for a Soldier” by Zurab Tsereteli in Tolyatti	390
Opening of the memorial sign to Andrey Dementiev by Z.K. Tsereteli	392

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА



Михаил Шишин
Главный редактор

Дорогие читатели!

Представляем вам очередной номер журнала «Искусство Евразии». В его статьях получили отражение многие малоизученные или пока вовсе не освещенные в искусствоведении сюжеты изобразительного искусства огромного пространства Евразии. За эту вдохновенную творческую работу мы сердечно благодарим и коллег, которые впервые опубликовали свои статьи в нашем журнале, и тех, кто постоянно сотрудничает с нами.

Открывает журнал рубрика «Искусство XX–XXI веков», которая сама по себе имеет евразийский характер. Мы представляем творчество художника Игоря Симонова, хорошо известного у себя на родине в Екатеринбурге и на Тайване, где волею судеб оказались его фундаментальные произведения последних лет. В них он еще в начале реформ 1990-х провидчески показал трагедии перестроечного и постперестроечного времени. Другая статья, об искусстве самого западного рубежа Евразии – Великобритании, – о художниках, которые подняли много интересных тем, связанных с городом и человеком в городе. Одна из картин У. Сикерта «Тоска» симптоматична и показывает растворение и потерянность человека в мегаполисе, что актуально и сегодня.

Наша традиционная рубрика «Форум» продолжает тему «Город в изобразительном искусстве», которую мы начали в предыдущем номере, публикуя материалы конференции коллег из НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. Количество статей, масштаб охвата, основательность проработки различных аспектов заявленной темы оказались столь значительными, что мы посчитали логичным разделить весь материал на два выпуска журнала. В предыдущем номере были опубликованы статьи о зарубежном искусстве, а в этом мы представляем исследования того, как образ города отразился в отечественном искусстве. Городская тема дарит художникам множество сюжетов и возможностей пластического воплощения идей. Герои некоторых очерков – А. Остроумова-Лебедева, С. Щедрин, К. Богаевский – хорошо известны как мастера, тонко чувствовавшие мифопоэтику города и создавшие произведения, которые стали камертонами, образцами городского пейзажа. Среди неожиданных поворотов темы – решения в сценографии А. Лентулова. Здесь же представлены исследования творчества русских художников, оказавшихся за пределами родины после революции и чутко вглядывавшихся в архитектуру новых мест, например Парижа. Современным художникам из Москвы и Белгорода город открывается и философичным, и поэтичным, он предстает в широком диапазоне настроений – от ностальгических рефлексий до футуристических видений. Как видно из очерков коллег, город может ярко и выразительно воплотиться и в медальерном, и в декоративном искусстве.

Вторая ведущая тема номера – 150-летие одного из старинных музеев Сибири – Иркутского областного художественного музея им В.П. Сукачева. Мы искренне поздравляем сотрудников музея с этим замечательным событием. Рады представить на

страницах журнала очерки о жизни музея и об отдельных произведениях из его богатейшей коллекции. Очень важно, что в сплоченном и профессиональном коллективе сотрудников развиваются традиции музейной работы, заложенные еще в XIX веке страстным любителем искусства, коллекционером, первым директором музея В.П. Сукачевым. Художественное собрание растет, в монографиях и статьях искусствоведы дают обзор и глубокий анализ хранящихся в фондах произведений. Уверен, что многие при первом знакомстве с Иркутским областным художественным музеем им В.П. Сукачева будут поражены его собранием. Среди его произведений – пейзаж С. Щедрина, который мы поместили на обложку журнала. Мы благодарим сотрудников Иркутского музея за их труд, в том числе за научные исследования, которые важны для нас, ведь одно из ключевых направлений работы журнала «Искусство Евразии» – изучение коллекций региональных музеев и галерей, где хранятся сокровища, достойные масштабных исследований и международного внимания.

Рубрика «Словарь буддийской иконографии Локеша Чандры» публикует переводы труда выдающегося ученого Индии и востребована искусствоведами, занимающимися буддийским искусством. В этом выпуске представлены две статьи – о воплощении образа Джаянанды и о буддийской ступе, традиционном архитектурном сооружении. Ступа – не только пластически выразительный объект, но и своего рода икона с глубокой и многоуровневой символикой, системой пропорционирования и отражением сложнейших элементов буддийской метафизики.

Несмотря на вынужденные ограничения в нынешних условиях, в Российской академии художеств началась активная выставочная и общественная жизнь, и мы публикуем сообщение об открытии в Тольятти памятника «Ожидание солдата», автором которого является президент Российской академии художеств З.К. Церетели. Образ женщины в нем – это отвердевшая в металле вера в Победу и мольба о возвращении дорогого человека с кровавых полей войны. Также в рубрике «Вестник Академии» читайте новости о выставочном проекте «Предчувствие Победы», посвященном 75-летию Победы, об экспозиции «Заповедная Русь» и открытии монументов работы З.К. Церетели.

Великое многообразие искусства Евразии, которое открывается в работе над журналом, трудно описать одним определением, охватить одним понятием. Пожалуй, точнее всего применить образную характеристику замечательного русского философа К.Н. Леонтьева – «цветущая сложность». Она совершенно справедлива в отношении подлинного искусства – вечно цветущей сложности.

INTRODUCTORY REMARKS

Mikhail Shishin
Editor-in-chief

Dear colleagues,

We present you the next issue of “The Art of Eurasia” Journal. Its articles reflected many poorly studied or not yet covered in art history subjects of the fine arts of the vast expanse of Eurasia. For this inspirational creative work, we sincerely thank both the colleagues who first published their articles in our journal and those who constantly cooperate with us.

The journal opens under the heading “Art of the XX – XXI Centuries”, which in itself has a Eurasian character. We represent the work of the artist Igor Simonov, well known in his homeland in Yekaterinburg and Taiwan, where his fundamental works of recent years turned out to be. In them, at the beginning of the reforms of the 1990s, he foresaw the tragedies of perestroika and post-perestroika times. Another article on the art of Eurasia’s westernmost frontier, Great Britain, is about artists who have raised many interesting topics related to the city and people in the city. One of W. Sickert’s paintings “Ennui” is symptomatic and shows the dissolution and loss of a person in a metropolis, which is still relevant today.

Our traditional rubric “Forum” continues the theme “City in the fine arts”, which we started in the previous issue, publishing materials from the conference of colleagues from the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts. The number of articles, the scope, thoroughness of the study of various aspects of the stated topic turned out to be so significant that we considered it logical to divide all the material into the two issues of the journal. In the previous issue, articles about foreign art were published, and in this we present studies of how the image of the city was reflected in Russian art. The urban theme gives artists many plots and opportunities for the plastic embodiment of ideas. The heroes of some essays – A. Ostroumova-Lebedeva, S. Shchedrin, K. Bogaevsky – are well known as masters who subtly felt the mythopoetics of the city and created works that became tuning forks, examples of the urban landscape. Among the unexpected twists and turns of the topic are scenography samples of A. Lentulov. In the same section are also presented researches on the work of Russian artists who found themselves outside the homeland after the revolution and sensitively peered into the architecture of new places, for example, Paris. Modern artists from Moscow and Belgorod see the city both philosophical and poetic, it appears in a wide range of moods – from nostalgic reflections to futuristic visions. As can be seen from the essays of colleagues, the city can be brightly and expressively embodied in both the medallion and decorative art.

The second leading theme of the issue is the 150th anniversary of one of the ancient museums of Siberia – the Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev. We sincerely congratulate the museum staff on this wonderful event. We are glad to present on the pages of our journal essays on the life of the museum and on individual works from its richest collection. It is very important that the traditions of museum work developed in a close-knit and professional team of employees, established in the 19th century by a passionate art lover, collector, and the first director of the museum, V.P. Sukachev. The art collection is growing, in monographs and articles, art historians give an overview and in-depth analysis of the works stored in the collections. We are sure that many when they first met the Sukachev Irkutsk Regional Art Museum will be amazed at its collection. Among it is the landscape of S. Shchedrin, which we placed on the cover of the journal. We thank

the staff of the Irkutsk Museum for their work, including for the scientific research that is important to us, because one of the key areas of the work of “The Art of Eurasia” journal is a collections of regional museums and galleries that store treasures worthy of extensive research and international attention.

The section “Dictionary of Buddhist iconography of Lokesh Chandra” publishes translations of the work of an outstanding scientist of India and is in demand by art historians engaged in Buddhist art. In this issue, two articles are presented – on the embodiment of the image of Jayananda and on the Buddhist stupa, a traditional architectural structure. The stupa is not only a plastically expressive object, but also a kind of icon with a deep and multi-level symbolism, a proportional system and a reflection of the most complex elements of Buddhist metaphysics.

Despite the forced restrictions in the current conditions, an active exhibition and public life began at the Russian Academy of Arts, and we publish a message about the opening of the monument “Waiting for a Soldier” in Togliatti, authored by Z.K. Tsereteli. The image of a woman is a belief in Victory hardened in metal and a prayer for the return of close relatives and friends from the bloody fields of war. Also in the section “Academy News” you can read about the exhibition projection “In Anticipation of the Victory”, dedicated to the 75th anniversary of the Victory, and about the exposition “Preserved Russia”.

The great variety of art of Eurasia is difficult to describe in one definition, to embrace in one concept. Perhaps, it is most accurate to apply the figurative characteristic of the remarkable Russian philosopher K.N. Leontiev – “blooming complexity.” It is completely true in relation to genuine art.

Искусство XX–XXI веков

ART OF THE XX–XXI CENTURIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.001

УДК 75.041.5

ЗА ПРЕДЕЛАМИ СУРОВОСТИ: ПОРТРЕТ 1990-Х ГОДОВ В ЖИВОПИСИ ИГОРЯ СИМОНОВА

Айнутдинов Антон Сергеевич

Екатеринбург, Российская Федерация

Аннотация

Поздняя живопись уральского художника Игоря Симонова, известного зрителю картинами «сурового стиля», менее всего отмечена как публикой, так и критиками. Статья посвящена описанию трех картин художника этого периода творчества, определивших его основные мировоззренческие и художественные установки. «Аллегория» 1988 года открывает другой этап вчерашнего мэтра «сурового стиля», став картиной-предтечей новых форм искусства в 1990-е годы. Картина «Наш паровоз...» показывает человека в общественной жизни после перестройки, выведенного на холсте до портретного образа. «Автопортрет 1997 г.» дает представление о широте живописного таланта И. Симонова в условиях самоощущения художника в совершенно иной обстановке для жизни и работы. Это квазипортрет эпохи и трагедия ее современника в зеркале истории. Другие картины этого времени упоминаются в статье эпизодически, дополняя наше знание о творческом наследии художника, жившего большую часть жизни на Урале, в Свердловске-Екатеринбурге, до 2019 года.

Ключевые слова: живопись; И.И. Симонов; реалистическая живопись; портрет; новые формы искусства; искусство 1990-х годов.

Для цитирования:

Айнутдинов А.С. За пределами суровости: портрет 1990-х годов в живописи Игоря Симонова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 12–38. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.001>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/7/>

Информация об авторе:

Айнутдинов Антон Сергеевич – искусствовед, историк искусства, кандидат филологических наук, г. Екатеринбург, Российская Федерация. Email: ant-one@yandex.ru

Введение

Искусство 1990-х годов в России еще только в стадии изучения. Не прошло достаточно времени, чтобы, взглянув ретроспективно, можно было составить об этом этапе целостное представление. Каждая новая статья, посвященная художникам этого периода, отдельным художественным направлениям и течениям, повышает уровень нашего знания. Живопись Игоря Ивановича Симонова – неотъемлемая часть как советского, так и постперестроечного искусства на Урале. Однако творчество уральского художника 1990-х годов оказалось не описано и не изучено до настоящего времени. Вышедшая в 1953 году книга Б. Павловского, создателя первой кафедры истории искусств в Уральском государственном университете, и поныне является единственной, посвященной художнику. В ней идет речь о том, что было создано художником к середине прошлого столетия.



Рис. 1. Симонов Игорь Иванович.

Фотопортрет.

Источник: личный архив

А.С. Айнутдинова.

Цель настоящей статьи заключается в стремлении дополнить имеющееся представление о симоновской живописи исследованием малоизвестных картин из позднего творчества мастера. Представленный анализ трех живописных полотен художника, которые ранее были практически не знакомы широкому зрителю, определил логику рассуждений в статье об этих и некоторых других произведениях И. Симонова, созданных в конце 1980-х и в 1990-е годы. Актуальность исследования видится в факте включения выбранных нами работ живописца в поле исчерпывающего знания о его творчестве, более разностороннем, чем о нем было известно.

Результаты

Картина «Аллегория», датированная 1988 годом (рис. 2), имеет два подхода к пониманию, которые мы можем использовать, чтобы выявить намерение художника. Один связан с традиционным отношением к живописи, укладывающимся в парадигму «художник – зритель», которая возникает от восприятия жанровых особенностей критического реализма и традиционалистского тематического произведения в красках.

Это то, что делает для нас созерцаемую картину глубокой с точки зрения ее культурно-исторических пластов, обязательного внимательного отношения художника к натуре, композиции, отбору сюжетного материала, заложенного передвижниками. Второй подход, о котором применительно к «Аллегории» будет сказано позже, модернистский, связан с размышлением, чем же являлась «аллегория» не как образ, но как прием для художника. Он направляет наш познавательный дискурс за пределы холста, включая в него более широкий пласт вещей, имеющих отношение больше к игре смысла и меньше относящихся к ремесленным, рисовальным делам художника.



Рис. 2. Симонов И.И. Аллегория. 1988. Холст, масло. 130 x 200. Фонд Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз художников России», Екатеринбург. Галерея Минг. Тайвань. Источник: личный архив А.С. Айнутдинова.

В первом случае И. Симонов в «Аллегории» продолжает реалистическую школу русской живописи, подтверждая собственные слова о том, что для него такие ценностные ориентиры, как «крепкий рисунок, цвет, композиция», незыблемы в работе, что бы он ни делал [16]. За плечами учеба в годы войны в Свердловском художественном училище, затем – Ленинградский институт живописи, скульптуры

и архитектуры им. И.Е. Репина. На Урале, в Свердловске, куда художник вернулся, чтобы жить и работать после института, годами складывалась знаковая фигура, образ «последнего из Могикан» «сурового стиля» – И. Симонова, выставлявшегося на областных, зональных, республиканских выставках и даже за рубежом, например на Венецианской биеннале, где побывали его знаменитые «Литейщики».

При втором подходе очевидно, что картина является новаторской по исполнению и для самого Симонова. Таковой она видится и для зрителя, знакомого с предшествующим творчеством художника времени «сурового стиля». Художник сам называл то, что он начал писать в конце 1980-х годов, «социальным памфлетом», подчеркивая этим определением свой другой художественный жест. Но представляется, что литературное понятие «памфлета», перенесенное им на живопись, не совсем точно характеризует созданное мастером в станковой картине. Памфлет как жанр подразумевает критическое отношение автора к действующим лицам этой разновидности литературно-публицистического произведения, граничащее с их разоблачением, неприятием. У Симонова герои картин 1990-х годов – это вчерашняя заводская интеллигенция, городские жители, деревенские обыватели, столкнувшиеся с изменениями привычной жизни, реформировавшими до неузнаваемости прежний советский быт. В этом смысле написанное художником в 1990-е годы больше укладывается в содержание термина «соц-арта», хотя и с отдельными оговорками, когда мы отыскиваем характерные черты направления с их проявлениями в конкретных живописных работах мастера. Художник иронизирует по поводу происходящего в стране, государственной политики, виновной в разыгрывающейся на улицах городов и деревень драме. Но герои, действующие лица его картин – это простые люди, ведомые течением жизни, обстоятельствами, они сами нередко «не ведают, что творят», потому ироничного сочувствия к ним больше, чем памфлетной ненависти. О пластической моделировке их образов мы еще скажем чуть позже. С точки зрения отнесения к художественному направлению в живописи созданная Симоновым в 1990-е годы серия картин, конечно, жанрово памфлетом не может быть. Ограничимся этими вступительными мыслями об общей направленности творчества художника. Обратимся к первому варианту прочтения картины.

Как интеллектуалы, оценивающие произведение, мы, безусловно, считываем и его иконографию. Естественно, создавая картину, художник опирался на предшественников. И тут главный из них – скорее всего, итальянский живописец XVII в. Сальваторе Роза, кисти которого принадлежит «Аллегория Фортуны» (1658, рис. 3).

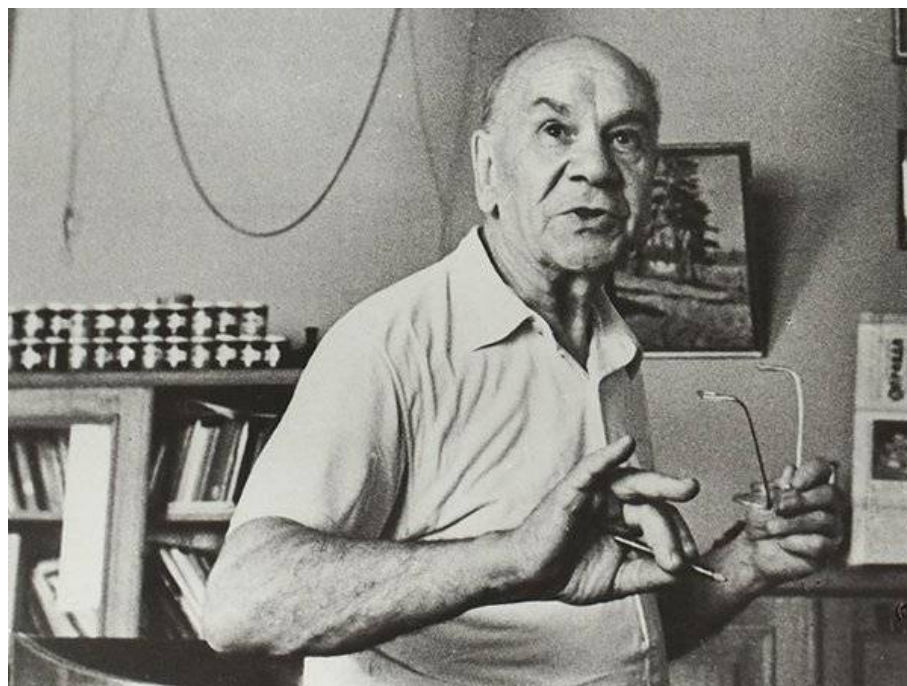
В его картине древнеримская богиня Фортуна написана с рогом изобилия, раздающей окружающим ее животным – барану, ослу, свинье, овце, быкам – дары, а именно драгоценности и деньги. Но звери не ценят подарок судьбы, они топчут дары. За ними скрываются определенные исторические личности, современники художника, поэтому он сам подвергся гонениям за свое произведение. Получается, что оно в определенном смысле и обличало общество. В картине С. Роза главная героиня богиня Фортуна показана в облике расточительной женщины, равнодушной к тому, кого одарить богатством. Одна деталь картины подкрепляет это наблюдение: глаза богини без повязки, обычно ее изображали слепой. В результате получается, что богиня одаривает «ослов» и «баранов», тех, кто должен быть благодарен, но они не только никак не выказывают этого, но больше – просто беспросветно слепы и невероятно

глухи к удаче. Таков в общем виде иносказательный или аллегорический смысл картины итальянского художника. В симоновской интерпретации этот античный образ Фортуны и мифологический сюжет переосмыслены и живописно, и содержательно.



*Рис. 3. Сальваторе Роза.
Аллегория Фортуны
(Аллегория удачи). 1658.
Холст, масло. 198 x 133.
Музей Гетти, Лос-Анджелес.
Источник: gallerix.ru.*

И. Симонов был учеником известного советского художника и педагога Б. Иогансона (рис. 4). Сам Б. Иогансон учился в первой четверти XX века у блистательных живописцев К. Коровина, А. Архипова, высоко ценил творчество передвижников, особенно К. Маковского за его выдающееся умение работать с натурой, композицией, цветовой палитрой картины. Так живет правило «нескольких рукопожатий» в искусстве. Еще несколько лет назад в Екатеринбурге, в полутора тысячах километрах от Москвы, жила живая легенда, видевшая продолжателей классиков русской живописной школы, запитавших собой древо культурного национального наследия. «Это все были цветовики», – говорил сам Симонов о каждом из них, вспоминая своих учителей, добавляя к названным и русских сезаннистов, в первую очередь И. Машкова, у которого учился один из первых педагогов живописца в художественном училище Свердловска, высланный на Урал в годы Великой Отечественной войны [16].



*Рис. 4. Иогансон
Борис Владимирович.
Источник: polit.ru.*

«Аллегория» Симонова, с которой мы начали, – это и есть, по сути, работа мастера, вобравшая в себя несколько живописных школ. Поэтому, на наш взгляд, она и стоит на рубеже. В ней сильны еще идеи передвижничества, по-своему осмысленные художниками послевоенного времени, к которому относится и Симонов, с их бережным отношением к теме, композиции, еще правдивому отображению натуры. Но они объединены с приемами сезаннизма, для которого было важным, напротив, искажение оптического восприятия перспективы, колористическая разноплановость, изображение геометрии природы через цвет.

В картине персонажи выдвинуты на передний план, за их спинами – открытое пространство между лесом и холмами. Природный ландшафт выписан Симоновым именно в сезанновской манере с преобладанием чередования длинных одноцветных мазков, из которых складываются причудливые очертания холмистой местности. Ее восприятие продиктовано внутренним движением в картине, которое появляется в результате обособления движения мазка кисти художника от изображаемой натуры. «Сезанновское пятно чаще всего представляет собой группу продолговатых одноцветных мазков, положенных вплотную друг к другу, что бывает особенно хорошо заметно на ровных поверхностях. <...> Цветовые пятна, состоящие из параллельных друг другу продолговатых мазков, как бы связываются на поверхности картины. Обозначая предметы, по-разному удаленные от зрителя, они одновременно смыкаются на поверхности картины в единую, индивидуальную для художника фактуру», – так описывал живописную манеру Сезанна работавший с натурой искусствовед Г. Пospelов [13, с. 294]. В этом же живописном ключе с преобладанием, как у французского постимпрессиониста, густых зеленых, синих, коричнево-желтых цветов соткано изображенное пространство пейзажа «Аллегории». Но для Симонова Сезанн – это уже не реформатор, каким он был при жизни, а часть большой живописной культуры, продолжатель если не отображения рафинированной правдивости в искусстве, то как бы всего того, что можно отнести при всех оговорках к фигуративной живописи в противовес нарождающемуся contemporary art. Французский художник шел своим

путем, в его пейзажах сильно субъективное видение природы, ставшее после него общим местом. Поэтому Симонов делает отсылку к нему не только на заднем плане, в пейзаже, но и на переднем плане картины, выписывая рассыпанные на земле фрукты, будто бы перенесенные сюда с многочисленных натюрмортов Сезанна. Но вот мужчина, протянувший руку к одному из яблок, чтобы его поднять, быть персонажем сезанновского мира картины уже явно не может. Впрочем, быть предметом симоновской картины не могло и само яблоко, слива или персик, жанр натюрморта не нашел в его творчестве своего частого места.

В лучшем из известных натюрмортов с пейзажным мотивом Симонова «Воспоминания о рыбной ловле в Сургуте 1974 г.» важна игра смыслов. В нем крупными мазками на переднем плане выписаны высушенные солнцем рыбы на рыбацкой леске на фоне синего неба. На среднем плане показаны написанные мелко, почти ювелирно тонкой кисточкой, загорающие и купающиеся в реке люди. В этой контрастной разномасштабности показа рыб и людей есть явный подтекст: человеческие фигуры, тела которых кажутся маленькими, на самом деле, если смотреть на них рядом, красивые и спортивные. Но на расстоянии они объективно меньше в размерах, несимпатичные и неинтересные для рассматривания. Отсюда игра смысла – не вчерашние ли это находящиеся под пристальным взглядом художника мускулистые гимнасты СССР Д. Жилинского или его же подростковая семья у моря, а может, возмужавшие будущие летчики с картины А. Дейнеки, повернувшиеся к нам грудью и ужавшиеся уже в 1970-е годы до размера спички?

В серии картин художника, отнесенных им к социальному памфлету, природа не занимает большое место. В основном здесь представлено изображение пространства города, показанное не всегда прямо, а чаще угадываемое за прочтыванием сюжетов и рассматриванием деталей. «Аллегория» – скорее важное исключение в этой серии (в картине «Второе пришествие» природа деревни, к примеру, исполнена в аналогичной сезанновской манере, только перенесенной будто бы для особой этнографической фиксации в иное ментальное измерение. А именно – в среду покосившихся от времени старых деревянных домов и заборов русской глубинки, развитие которой, кажется, остановилось еще во времена монархии, поэтому в сюжетно-смысловом отношении фигура бесполезного для людей этой местности чиновника за спиной Христа в картине, кстати говоря, совсем не прочтывается как обличение беспомощности власти). Еще чаще предметный фон картин нейтральный, темный, как кулиса, из которой, как на монументальном полотне В. Попкова «Строители Братской ГЭС», на зрителя точно бы под ярким светом театрального прожектора вышагивают персонажи, вступающие друг с другом в разнообразные отношения. Тяготение к подробной моделировке человеческих образов, работа с внимательным отношением к характерному изображению именно людей в композиции являются свидетельством художественной памяти мастера как реалиста. «Так что же, – спросят советские художники, – назад к передвижникам? А почему бы и не так? Это вовсе не значит подражать...» – писал в заметках, рассказывающих о встречах с художниками своего окружения, Б.В. Иогансон [7, с. 91]. Вполне возможно, в свое время это мог слышать и Симонов, учившийся у него.

Но копирования и не было, присутствовало историческое развитие тематической картины, для которой центральное место по-прежнему занимает работа с природой

и впечатлениями от взаимоотношений творца с окружающей действительностью. Отсюда выбранная для «Аллегории», подчас бессознательная, на выучке, в какой-то момент мировоззренческая, осознанная, фронтальная монументальность фигур мужчин, окружающих богиню Фортуну, которая сама, впрочем, как бы выпадает из этой общей группы. Почему так, ответим, когда обратимся к модернистской интерпретации картины. Моделировка фигур мужчин, «браконьеров», как говорил сам Симонов о них, вбирает в себя натурализм лиц и поз, реалистичность действий. Каждый из персонажей картины вполне может быть вчерашним лицом «Моих героев» или «Литейщиков» Симонова – они точно так же искусно по законам живописной композиции расставлены в пространстве переднего плана, как в картинах русских передвижников К. Савицкого, К. Маковского или советских мастеров Ассоциации художников революционной России. Тема охоты, продолженная за В. Перовым, ожила драматически произошедшим дальше у Симонова: мужчины перестали отдыхать и разговаривать на привале, они успели убить зверей и встали друг рядом с другом, чтобы сравниться уже гораздо большей добычей. Загорелые лица мужчин как бы выдают в них все то внутреннее простое, матерое, заработанное в душном цехе завода, что есть не только на коже, но и под ней. Такое понятное объяснение картина находит в рамках трактовки сюжета жанрами реализма. Однако центральное место в произведении занимает Фортуна, античная богиня, которая не может по идейным соображениям присутствовать в реалистической картине передвижников и соцреалистов, поэтому следует обратиться ко второму подходу интерпретации, проливающему свет на значение аллегории.

Искусствовед А. Боровский в талантливо написанной статье о Г. Коржеве, вышедшей после смерти художника, наметил интересную мысль о том, почему признанный разными группами художественного истеблишмента мастер не оказался ни в одной из них в 1990-е годы [3]. Что-то схожее есть в судьбах Коржева и Симонова на изломе СССР. Оба были каменными опорами «сурового стиля», но и тот, и другой, выпав из официоза, перестали восприниматься и своими, и чужими. Каждый был большим, чем просто художником на своем месте, но в условиях отсутствия официального искусства, госзаказа оказался почти не понятным широкой публикой. Картины Симонова 1990-х годов эту публику, можно сказать, и не увидели в Свердловске-Екатеринбурге, они получили не общественное, а частное признание в Китае, где нашлись для них покупатели. Как фигура Коржева сопротивляется канонизации и музеефикации, так творческая жизнь Симонова, скромного и не очень общительного человека, сообщавшего больше своим искусством, чем словами, не укладывается в какие-то очерченные рамки.

Возвратимся к «Аллегории». Образ Фортуны у Симонова связан с первоначальным ее почитанием в древнеримской традиции как богини урожая и плодородия. На эту продолженную художником преемственность указывают в картине женский головной убор в виде венца из растений, выбранное место действия на природе, а также дары, рассыпанные из рога изобилия. Не покидает ощущение, что перед нами изображена какая-то художественная инсценировка, маленький перформанс на свежем воздухе. Девушка нарядилась в одежду богини Фортуны, сидит в открытом пространстве между лесом и холмами, символизируя собой источник благ, мужчины вокруг нее собрали туши убитых животных и фрукты, то есть сами полученные дары, чтобы погрузить

в багажник «Волг» и уехать на рынок. При этом они-то как раз, как в хорошей акции, не играют никого, словно под приглашенных с ближайшего рынка продавцов и мясников умело замаскировались сами художники, устроители этого театрализованного действия, вскрывающего боль и противоречивость времени. В самом деле, как на уровне темы у Симонова в конце 1980-х годов могла появиться аллегория (богиня Фортуна среди охотников-браконьеров), почему художник выбрал именно ее образ, заменивший многочисленных героев трудовой доблести с заводов и строек?

Стоит вспомнить, что к 1988 году экономика государства находилась в тяжелом положении, на отдельные продукты питания была введена талонная система, законы «Об индивидуальной трудовой деятельности» 1985 г. и «О кооперации в СССР» 1988 г., призванные оживить народное хозяйство, не давали практических результатов. Напротив, кооперативы, которые стали появляться в сельском хозяйстве и торговле, стали бороться за выживание, в результате чего вокруг них стали распространяться спекуляция, воровство, вымогательство – начался активный процесс криминализации этой сферы в противовес стремлению власти ввести регулируемый социалистический рынок с частной инициативой. Кооперация была разрешена также и в виде семейного подряда, что еще больше усложнило ситуацию и разделило общество на беднеющих и тех, кто осознал значение денег как стимула и измерения человеческого поведения. «Если Фортуна тебе благоволила, значит, ты сумел нажиться, тебе повезло» – девиз дельцов тех лет, откликнувшихся на нововведения. Портрет таких предприимчивых людей, появлявшихся завтрашних бизнесменов 1990-х годов рядом с источником их благ в образе Госпожи Фортуны и показал Симонов в своей картине. Но в искусстве точно схваченная тема мало когда работает прямолинейно, в лоб, поэтому необходима форма, и художник отображает происходящее в обществе с иронией так, как на это могли бы откликнуться будущие акционисты 1990-х годов. Они, кстати говоря, нередко сами в следующем десятилетии проводили свои перформансы и хэппенинги не только в местах массового скопления людей, но и на природе. Смеховая культура для них была чрезвычайно важна. Можно вспомнить, как в 1992 году они сажали морковь во дворе Академии художеств в Санкт-Петербурге, а затем урожай выставляли на съедение в этнографическом музее. Или выезжали в поле к памятному знаку Малевича, чтобы из выкопанной ямы провести свою акцию. В том же году О. Кулик и группа «Николай» провели скандальную акцию, публично зарезав свинью, чтобы приготовить мясо и угощать им присутствующих. Сама идея работы со своим телом и тушами убитых животных как с художественным материалом была не оригинальной для русских акционистов, в этом они следовали за венскими коллегами 1960-х годов, ставшими известными своими провокационными и экспрессивными выходками, бросающими вызов власти и обществу. Однако фактом художественности и на российской почве стало то, что постепенно «само тело художника используется вместо холста» творческими индивидуальностями, желавшими в эксцентричной манере ворваться в повестку жизни, стать кем-то большим, чем просто уличным поэтом-горлопаном [1]. Отсюда – постепенное сближение уличных акций с политикой, не всегда связанной уже исключительно с искусством: «Такая ситуация на художественном поле вполне соответствовала ситуации в постсоветской экономике, которая представляла собой сумму индивидуальных проектов» [8, с. 8].

Благодаря вниманию массмедиа и сочувствующих современников акции художников 1990-х годов запечатлены на фотографиях и в видеозаписях, о некоторых из них написано на страницах популярных газет и журналов. Но Симонов опередил российские акционистские потенции на несколько лет, в «Аллегории» он изобразил хэппенинг как форму самовыражения художника на природе «живописью действия» (только в отличие от венских коллег 1960-х годов и абстрактного экспрессионизма Д. Поллока его законченная картина – это и есть сам акт современного искусства, внимание зрителя здесь должно быть сосредоточено на аллегорическом произведении, важен не процесс его создания, выставленный на массовое обозрение, а результат, содержание, говорящее об умирании картины как искусства), без реальных участников акции кроме себя. Точнее, они есть в произведении в группе персонажей, списаны с заводских работ Уралмаша 1960-х годов, ставших в 1990-е годы узниками судьбы или нарушителями привычных норм жизни. Симоновская картина, выставленная в пустом зале галереи или на природе, могла бы сама стать художественным жестом, демонстрирующим дух времени открывающегося десятилетия, стать чем-то вроде поэмы без героя, в которой все – в процессе разрушающихся привычных связей социальной жизни. «Герои и антигерои социального памфлета И.И. Симонова не только отражают нашу действительность, но и предсказывают ее, что сейчас становится очевидным», – написал о нем искусствовед А. Степанов для выставки, прошедшей в залах Свердловского отделения Союза художников [17]. В самом деле, в своей аллегории художник опередил акционизм, ставший в 1990-е годы средством разговора художника со зрителем, обществом и властью. «Сейчас искусство не стало свободнее, оно под гнетом коммерции. Я считаю, что все зависит от времени, от места, где ты живешь, это тоже влияет на формирование художника», – сказал о себе на излете жизни Симонов в одном из редких телевизионных интервью [16]. Портретные черты не только общества, отношений художника с властью, но и художественной среды также просматриваются в картине за образами браконьеров, которые ждут быстрой удачи, чтобы получить от нее, как от продажной женщины, блага, распорядиться которыми они стремятся также стремительно. Подавив нравственные установки, они агрессивно вливают в социум через массмедиа свою идеологию, и все это происходит под влиянием растущей власти коммерции и нарастающего значения денег. Тянущийся рукой за упавшим из рога изобилия яблоком молодой мужчина – это образ обнуленного нищающего народа и индивидуальной личности художника, неизменной части его, как кровеносная система. Художник из советского прошлого на этой коллективной живописной фотографии-картине хочет омолодиться, но вынужден, как слуга, довольствоваться остатками еды со стола пиршествующих иных героев, им и достается большее, туши зверей. Может быть, именно поэтому картина названа «Аллегория» без дополнительных пояснений, аллегория чего – это все-таки до конца вербально не пояснено в содержательном плане. Перед нами широкий образ, но схваченный по форме точно в своей портретной конкретности времени, для автора которого художественные средства, связанные с выражением темы, уже растворяются. Он сопротивляется формой своего самоосуществления в искусстве, пишет все же живописную картину, с монументальной разработкой материала. Но это попытка быть другим, найти язык среди новых, рождающихся в такт времени людей и их

экономически и политически обоснованных устремлений, главное из которых – строительство капиталистического общества.



Рис. 5. Симонов И.И. Наш паровоз... 1993. Холст, масло. 150 x 150. Фонд Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз художников России», Екатеринбург. Галерея Минг. Тайвань. Источник: личный архив А.С. Айнутдинова.

Картина «Наш паровоз...» (рис. 5) датирована 1993 годом. Это живописный портрет людей во временной действительности городского существования. Наше внимание занимают несколько точек, поставленных в конце названия произведения. Это – многоточие, знак препинания, служащий для обрыва речи в письменной форме. Но с какой интонацией внутреннего голоса или устного прочтения, связанного с различными вариациями, мы можем артикулировать это авторское многоточие? Кажется, что понимание здесь сокрыто в прерывании словесного отрывка – названия картины. Или в том, что Ж. Деррида называет в своей деконструкции «различанием»

в письме [6]. Чтобы понять то, что хотел сказать названием картины художник, требуется приближение к тому, о чем он умолчал за своим многоточием.

Итак, «Наш паровоз...». Прежде всего стоит определиться с пониманием смысла местоимения «наш» в общем контексте названия. Это притяжательное местоимение, указывающее на признак предмета по его принадлежности. Таким предметом, на что указывает местоимение в названии и в картине, является паровоз.

Точность в передаче природы, в изображении материального мира отличает реалистическую живопись. Образ паровоза в русской живописи встречается не так часто. Но для понимания картины Симонова важно учесть некоторые из этих предшествующих работ, прямо или опосредованно посвященные и ему, и железной дороге. Это «Ремонтные работы на железной дороге» (1874, рис. 6) К. Савицкого, написанные в Тульской губернии около станции Козлова Засека, где художник находился вместе с И.Е. Репиным. Или «Сверхмощный паровоз» (1935, рис. 7) А. Рылова, где показан советский магистральный паровоз «Феликс Дзержинский» во всем своем величии. Как известно, эта машина была быстро сконструирована советскими рабочими инженерами в Луганске. «Хоровой» принцип построения композиции картины, столь важный для передвижников, К. Савицкого, присутствует и у Б. Иогансона в его произведении на железнодорожную тематику «Узловая железнодорожная станция в 1919 году» (1928), где множество отдельных эпизодов складывается в общий ансамбль разворачивающегося перед глазами сюжета.



Рис. 6. Савицкий К.А. Ремонтные работы на железной дороге. 1874. Холст, масло. 103 x 180,8. Государственная Третьяковская галерея. Источник: gallerix.ru.



Рис. 7. Рылов А.А. Сверхмощный паровоз. 1935. Холст, масло. 98 x 170.
Вологодская областная картинная галерея. Источник: artchive.ru.

Из всех этих картин наиболее значимое место занимает произведение Савицкого, в котором нет прямого изображения паровоза, но присутствует портретное начало, выписаны люди, чей труд направлен на созидание полезного, улучшение человеческого существования. В ней с сочувствием показано, как мужчины на тачках среди пыли и грязи в изнурительном труде под присмотром надсмотрщика перевозят груз, землю и камни, занимаясь ремонтом железной дороги. Все они – сезонные работники, которые после отмены крепостного права подрядились на временную работу. Каждый образ рабочего списан художником с определенного сельского прототипа станции, на которой некоторое время жил и работал Савицкий. В целом картина представляет собой многофигурную композицию, на первый взгляд, не особо интересную современному зрителю. Однако это не так, произведение привлекательно рассмотреть не только в подробностях, наслаждаясь точно переданными яркими внешними и внутренними психологическими характеристиками персонажей, но и подумать над его значением. Над тем, как труд человека, вчерашнего крепостного, показанный художником в портрете действия, лег в основу и крупных общественных дел, и зазвучал в дальнейшем в искусстве. Ремонтные работы, выхваченные из жизни, совершенно очевидно, будут окончены, и по железной дороге, которую сделают лучше, вновь пойдет состав, перевозящий и людей, и грузы – бытие опустится в свою привычную колею. С течением времени паровоз сменится электровозом, и вот уже из-за бугра покажется наша скоростная «Ласточка». Так большая страна через призму исторического развития была стянута артериями железнодорожных дорог, по которым стали ходить составы, по ним потекли производительные соки, в смене технических достижений прошла судьба целого народа.

«Художника определяет восторг перед нашей действительностью», – сказал Симонов в 1984 году, размышляя о темах, еще не реализованных, которые могут занимать сознание живописца-реалиста [14]. Окидывая взором творчество художника,

любопытно, что через десять лет в ельцинскую эпоху художник, скорее всего, отказался бы от этих слов. Сверхмощный паровоз у Рылова, упомянутый ранее, – это символ советского государства, рукотворное произведение человека труда – предмет гордости и Симонова, как по паспорту, так и по духу, плоть от плоти человека Союза Советских Социалистических Республик. Железная машина ФД стала предметом живописного изображения, как и крестьянин пореформенной дореволюционной России у передвижника, отдавший свои силы и здоровье в стремлении покорить бескрайнее национальное пространство, еще мало задумываясь об этом высоком предназначении. Революционный пафос государство и искусство вложит в него позже и вселит еще бóльшую энергию. Паровоз «Феликс Дзержинский» – это победа разума человека, плод коллективного труда советского гражданина, заботящегося о благополучии родной страны. Картина посвящена не собирательному образу техники, а конкретному паровозу, выполнявшему важные государственные функции. Но по мосту времени от паровоза пореформенной России к машине советского строительства гуляет один и тот же человек, крестьянин, рабочий, обычный пролетарий, получивший свободное время для свершения великих и важных дел.

Паровоз в картине Симонова имеет другие содержательные смыслы. В названии картины как раз отсутствует все то, что описал бы советский реалист. Однако рыловский паровоз – это также и не более поздний транспорт в работах Г. Нисского, концептуально скрывающийся в бескрайних просторах огромных открытых пространств, затерянный среди природы, навевающей мысль об одиночестве человека в мире. Паровоз у Симонова накренился на постаменте, кажется, что вот через мгновение он завалится в сторону, придавив собой всех тех людей, которые собрались около него. Прежний пафос у Симонова нивелирован внутренним движением картины, композицией и моделировкой персонажей, образом самого паровоза, представляющегося одиозным клише. Развенчивается привычная мысль о том, что паровоз мчится, тянет за собой вагоны, значит, устремлен вперед, в будущее, оно, разумеется, светлое и справедливое, покажется через несколько минут за поворотом. Симонов изображает не ФД, победителя, в картине художника портрет другого паровоза, изобретенного семьей самоучек Черепановых в XIX веке. В Екатеринбурге есть и реальный прототип картинному образу – памятник паровозу, установленный в 1978 году неподалеку от железнодорожного вокзала по случаю векового юбилея Свердловской железной дороги. Кажется, что возле него и расположил сюжет произведения художник, подкрепляя свои слова приверженностью и любовью к достоверности и в 1990-е годы: «Художника определяет не только язык, но и тема. И в этом смысле, я считаю, художник должен быть привязан к краю» [14].

Исторически черепановский паровоз вскоре после своего изобретения перестал использоваться из-за того, что работал на дровах, которые требовалось заготавливать, привозя издалека из тагильских лесов, и от него решено было отказаться. Но памятник ему как напоминание потомкам, что первыми изобретателями его были крепостные с уральского завода, есть в Свердловске-Екатеринбурге. Существует и картина Симонова, где он присутствует, «Наш паровоз...». Красная звезда в картине на паровой машине, отсутствующая на черепановском прототипе, не должна никого вводить в заблуждение, художник использует ее символ, чтобы подчеркнуть единство трудовых

людей и машины, ровесников времени, оказавшихся впоследствии по одну сторону экономической разрухи.

Следует вернуться к пониманию местоимения «наш» в названии. Продолжим авторское многоточие. Наш паровоз... уральский. Наш паровоз... советский. Наш паровоз... народный. Наш паровоз... ржавый. Посмотрим, каких людей помещает рядом с железной машиной в картине художник. Простой крепостной труженик смастерил первый паровоз, он же наладил железнодорожное сообщение, обретя в 1861 году свободу действия (теперь его не выменивали в игре картами, как раба), в коллективном порыве гигантской стройки справедливого общества усовершенствовал поезд, развил промышленность и сельское хозяйство, возле него и разбил вещевой рынок в конце XX века, как в картине Симонова. Присмотримся: здесь и женщины с пустыми бутылками из-под водки (несколько бутылок водки к 1993 году стоили, как один приватизационный чек), и мужчина, торгующий на подстилке серпом и молотом (ирония по поводу коммунистического символа СССР, единения рабочих и крестьян, предметы которого стали товарами, выставленными на продажу, как одежда или обувь). И группы людей, рассматривающих продающиеся за небольшие деньги изношенные штаны и куртки. Парень с табличкой «Куплю ваучер», желающий стать владельцем государственной собственности, от этого, возможно, и показанный словно бы в белой гранитной пыли, как надгробие. Рядом с ним стоят на коробке сапоги, которые принесли, чтобы продать, но в зрительной связке с паровозом на постаменте они будто бы приглашают его спуститься, как живого человека, надеть их и начать в бодром порыве шагать по километрам страны. Но паровоз уже никуда не стучит колесами, его гудок замолк, экономические и социальные связи разорвались, россияне погрязли в кризисе – говорит нам художник. Достоверность сюжета картины находит подтверждение и в фактах. «Если осенью 1992 г., продав приватизационный чек, можно было купить мужской костюм среднего качества, то в конце 1993 г. их рыночная цена была эквивалентна 3-4 бутылкам водки» [5, с. 85], «по данным Минтруда РФ, за период с января 1992 по сентябрь 1993 г. цены выросли в 163 раза, тогда как денежные доходы населения – всего в 57 раз, что означало падение реального жизненного уровня народа в среднем в три раза. На фоне резкого обнищания населения почти все ваучеры оказались в руках дельцов черного рынка» [5, с. 85].

Какими красками лепит персонажей картины Симонов? О пластической моделировке героев П. Брейгеля можно сказать, что на их лицах застыл «ожесточенный реализм» [15, с. 126]. Почему выбран именно он для параллели? Потому что симоновские персонажи так похожи на брейгелевских мужчин и женщин. Вспомним, например, его «Голову старой крестьянки» (ок. 1568), у которой уже «не лицо, это – вещь, предмет, <...> который завтра какой-нибудь могильщик, чтоб посмеяться, пнет ногой, словно это – футбольный мяч» [15, с. 126]. Лица персонажей картины Симонова тоже несимпатичны, они застыли в оцепенении, с открытыми ртами, как бы в болезненном изумлении безумцев или от испуга, неуверенности в том, что в следующее мгновение их обесценившаяся жизнь продолжится. Конечно, зрителю эти фигуры кажутся смешными, нелепыми, ущербными, мы им сочувствуем, сравниваем между собой, чтобы отыскать еще более уродливую. Но улыбаемся ли мы, когда смотрим на брейгелевского «Калеку» (1568) или «Страну лентяев» (1567)? Кажется, что тело и мозг охватывает ужас от мысли стать рядом с ними, вступить в диалог или начать

делать что-то общее. Я – не они, они – не мы. Вот, к примеру, как вспоминает и описывает во временном срезе место возле вокзала в Екатеринбурге в начале 2000-х годов блогер и путешественник, отделяя себя от местных обитателей: «Привокзальная площадь Екатеринбурга в прошлые приезды запомнилась мне жутким гадюшником, по сравнению с которым “отдыхают” московские Три Вокзала. Я помнил, что ходить здесь нужно быстро и не оборачиваясь, потому что малейшая заминка заканчивалась тем, что рядом возникал зыркающий крысой наркоман с какими-нибудь глупыми вопросами. Здесь совершенно не таясь стояли мутные ребята с табличками “Телефоны, золото”, а у магазинов, где круглосуточно можно было достать спиртного, толкалась отборнейшая алкотня. Я помню, как хотел купить газировки в дорогу, и рядом с киоском ко мне очень навязчиво привязался тощий паренек – сначала спрашивал, как пройти на платформу, потом начал предлагать мне купить телефон, и в общем я подумал, что если не уйду сейчас в вокзал – скоро мне предложат отдать свой бесплатно» [4]. Живописный портрет человека из начала 1990-х годов, предложенный зрителю Симоновым, не более привлекателен для жизни, чем этот литературно-публицистический в интернете начала 2000-х. Самое время вернуться к роли многоточия в названии картины, что угадено за знаком препинания? Мы предлагали ряд прилагательных для завершения фразы, но более всего подходит глагол, наш паровоз... приехал, дальше пути нет. «Мой зритель – это герой моих картин», – говорил художник, вспоминая время «сурового стиля» [14]. Более радикальное заявление, имея в виду его же портрет людей в картинах 1990-х годов, помыслить сложно. Такому повороту был бы рад авангардист, акционист, в центре внимания которого на фоне «шоковой терапии» оказался перевоплотившийся в оборванца труженик городских окраин большой страны.

Известна еще одна картина художника – «Это мы, Господи» (1993, рис. 8). В ней Симонову удалось совместить евангелический сюжет с реалистическим портретом общества. Христианский сюжет «Положения во гроб» не раз изображался в западноевропейской светской живописи. Симоновские образы в картине, сохраняя сакральную ценность мотива, в то же время конкретны. Думается, что прототипы могли окружать художника так же, как в свое время Караваджо. Герои его произведения 1603 года «Положение во гроб» (рис. 9) написаны со знакомых мастера, известнее всего – фигура проститутки среди них. Сходство с картиной величайшего предшественника – не только в смелой подмене канонических образов героями своего времени, но и в живописной организации работы. Драматическое ощущение происходящего внутри картин Караваджо дают темные фоны. Симонов пишет такие же картины с темными кулисами, будто это пространство вечернего, ночного города, время суток для сна. При восприятии фона и людей Караваджо происходит то же самое, что искусствовед А. Бобриков подметил применительно к ощущению от цветовой гармонии композиции картин В. Перова: «Драма заполняет собой все и как бы растворяется в ландшафте, в существовании как таковом» [2, с. 305]. Караваджо в «Положении во гроб» приближает зрителя к происходящему новаторски: самой могилы мы не видим, но будто бы смотрим на действующих лиц из ямы, куда совсем скоро опустят тело. Многофигурная композиция при этом повернута из глубины холста на нас с правой стороны. В «Это мы, Господи» Симонова точка зрения находится у края холста, а само скопление людей показано также из глубины полотна, в самом движении из центра, от фигуры криминального авторитета, которого несут к своему последнему пристанищу, сюда

к нам, направо, к зрителям. Очевидно, что Симонов при создании своей картины имел в виду работу Караваджо и в определенной степени отталкивался от нее.



Рис. 8. Симонов И.И. *Это мы, Господи*. 1993.
Холст, масло. 138 × 136. Галерея Минг. Тайвань.
Фонд Свердловского регионального отделения ВТОО
«Союз художников России», Екатеринбург.
Источник: личный архив А.С. Айнутдинова.

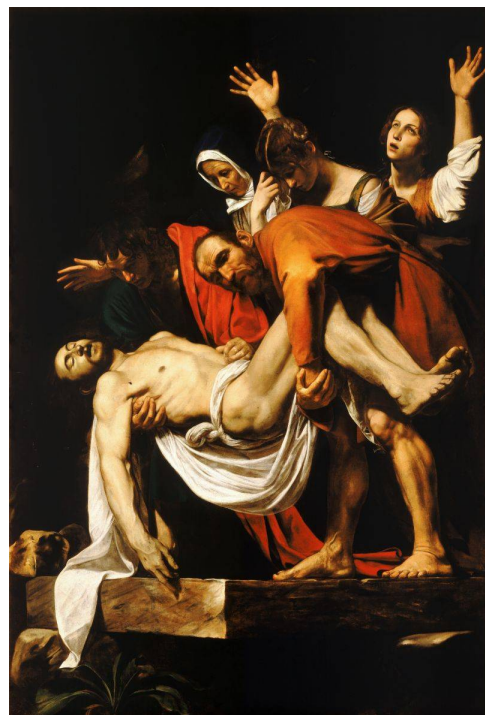


Рис. 9. Микеланджело да Караваджо.
Положение во гроб. 1603.
Холст, масло. 300 × 203.
Музеи Ватикана.
Источник: gallerix.ru.

Разрушение советской социально-политической системы, произошедшее в 1991–1993 гг., отмечено в нескольких картинах художника. В «Демонтаже» (1992, рис. 10), «Торжестве абсурда» (1995, рис. 11), «Венке России» (1997, рис. 12) персонажи Симонова уподоблены муравьям, бегающим по большим демонтирующимся памятникам деятелям коммунистического режима или античным маскам. Но в отличие от насекомых, имеющих для коммуникации и строительства своего гнезда сигнальную систему, герои произведений художника действуют хаотично, находятся в энтропии. Конечно, они изображены с иронией, подчеркивающей бесполезность их дел, за которыми стоит разрушение семьи и дома, которыми выступали страна, привычные общественные институты. В «Обезьяне с античной маской» (1990, рис. 13) Симонов намечает интерес к автопортрету, отстраненно показывая себя, эта работа – поиск адекватного изображения личности художника в современной меняющейся действительности.



Рис. 10. Симонов И.И. Демонтаж. 1992. Холст, масло. 128 × 137. Фонд Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз художников России», Екатеринбург. Галерея Минг. Тайвань. Источник: личный архив А.С. Айнутдинова.



Рис. 11. Симонов И.И. Торжество абсурда. 1995. Холст, масло. 80 × 90. Фонд Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз художников России», Екатеринбург. Галерея Минг. Тайвань. Источник: личный архив А.С. Айнутдинова.



Рис. 12. Симонов И.И.
Венок России. 1997. Холст, масло.
90 × 80. Фонд Свердловского
регионального отделения
ВТОО «Союз художников России»,
Екатеринбург. Галерея Минг.
Тайвань. Источник: личный
архив А.С. Айнутдинова.



Рис. 13. Симонов И.И.
Обезьяна с античной маской. 1990.
Холст, масло. 110 × 89.
Фонд Свердловского регионального
отделения ВТОО «Союз
художников России», Екатеринбург.
Галерея Минг. Тайвань. Источник:
личный архив А.С. Айнутдинова.

В средневековой и ренессансной традиции обезьяна символизировала собой грех, своеволие, поэтому часто ее писали в цепях, что означало победу благоразумного начала над стихийной стороной души, подчинение низменных инстинктов добрым устремлениям человека. Вспомним картину Брейгеля «Две мартышки» или гравюру А. Дюрера «Мадонна с обезьяной», где художники связали с образом обезьяны понятия зла и нечистоплотности, превратили ее звериный облик в аллегория животного начала в человеке. Позднее увязка обезьяны исключительно с общественными темными и порочными сторонами в человеческой психологии несколько ослабла в европейской традиции, художники стали примеривать ее черты и на себя в частном порядке. В одной из картин художник XVIII века Ж.-Б. Шарден изобразил обезьяну, пишущую картину с античного слепка («Обезьяна-художник», 1740). В «Юном рисовальщике» (1737) он же с явным удовольствием показал, что «самозабвенный труд, очень нелегкий и поглощающий без остатка тех, кто им занимается, кто не может иначе» [18, с. 106], должен отличать профессионала от дилетанта. В центре внимания художника обязаны быть не отвлеченные образы, интересные какой-нибудь обезьяне, а отображение конкретных, естественных предметов и состояний. Жак Деррида дает отсылку к М. Хайдеггеру, который делает ценное замечание об отличии человеческого мышления и животного через осмысленное действие: «...обезьяна располагает хватательным органом, и только человек “имеет” руку, нет, не руку, правильнее сказать, руки обладают сущностью человека» [12, с. 312–313]. Кисти, краски, палитра – весь арсенал художника – это только средства, основное заключено в его пальцах, сознании, артистическом осмыслении жизни на холсте в результате игр рук с материей холста. У Симонова держащая античную маску обезьяна рядом с разрушенной капителью и часами продолжает европейскую традицию. Мы видим зримый конфликт человечества с ценностями и традициями, художника с темами, своим существованием: маска некогда была частью греческой статуи, капитель – колонной в храме, а сейчас это обломки, песочные часы стали вещью для музея. Каждый из этих предметов, как и животное, вставшее на две задние лапы, выписан на фоне какофонии живописных мазков: коричневых, синих, красных, зеленых, желтых. В этом буйстве красочной палитры, как в меняющемся мире, в экспрессивном образе обезьяны заключено стремление сохранить человеческое лицо, не потерять собственное предназначение.

Живописный автопортрет художника – это всегда произведение в красках, в основе которого попытка автора посмотреть на себя глазами Другого. Выращивание с каждым мазком реалистического портрета на холсте следует за намерением художника изобразить себя определенными живописными средствами, соответствуя предварительному намеченному образу. За портретом, если мы говорим о живописи высокого уровня и творчестве большого мастера, как правило, скрыт некий внутренний смысл, который требуется дешифровать, понять, умозрительно почувствовать и ощутить. О. Кривцун, к примеру, так определяет вынашивание творческого замысла применительно к умозрительной работе сознания художника: «Процесс выращивания произведения протекает как непрерывный анализ соразмерности творческих приемов художника тому чувству, которое дало толчок к работе. Томление этим чувством, поиск его художественных эквивалентов сопровождается всматриванием творца в пославшее ему начальный импульс переживание сторонним взглядом, способностью автора к удержанию и углублению этого исходного впечатления» [9, с. 82]. Думается, что такое

описание процесса чувственного переживания может отражать не только акт творения любого художественного произведения в общем виде, но и в полной мере относиться к отбору жанра и к тому, что мы, в частности, можем назвать индивидуальным портретированием в живописи.

Постараемся разобраться, какой первоначальный импульс и какие переживания, удерживающие в дальнейшем главное, ради чего был задуман и воплощен портрет, скрываются в одной из основных картин Симонова 1990-х годов – его «Автопортрете 1997 г.» (рис. 14).

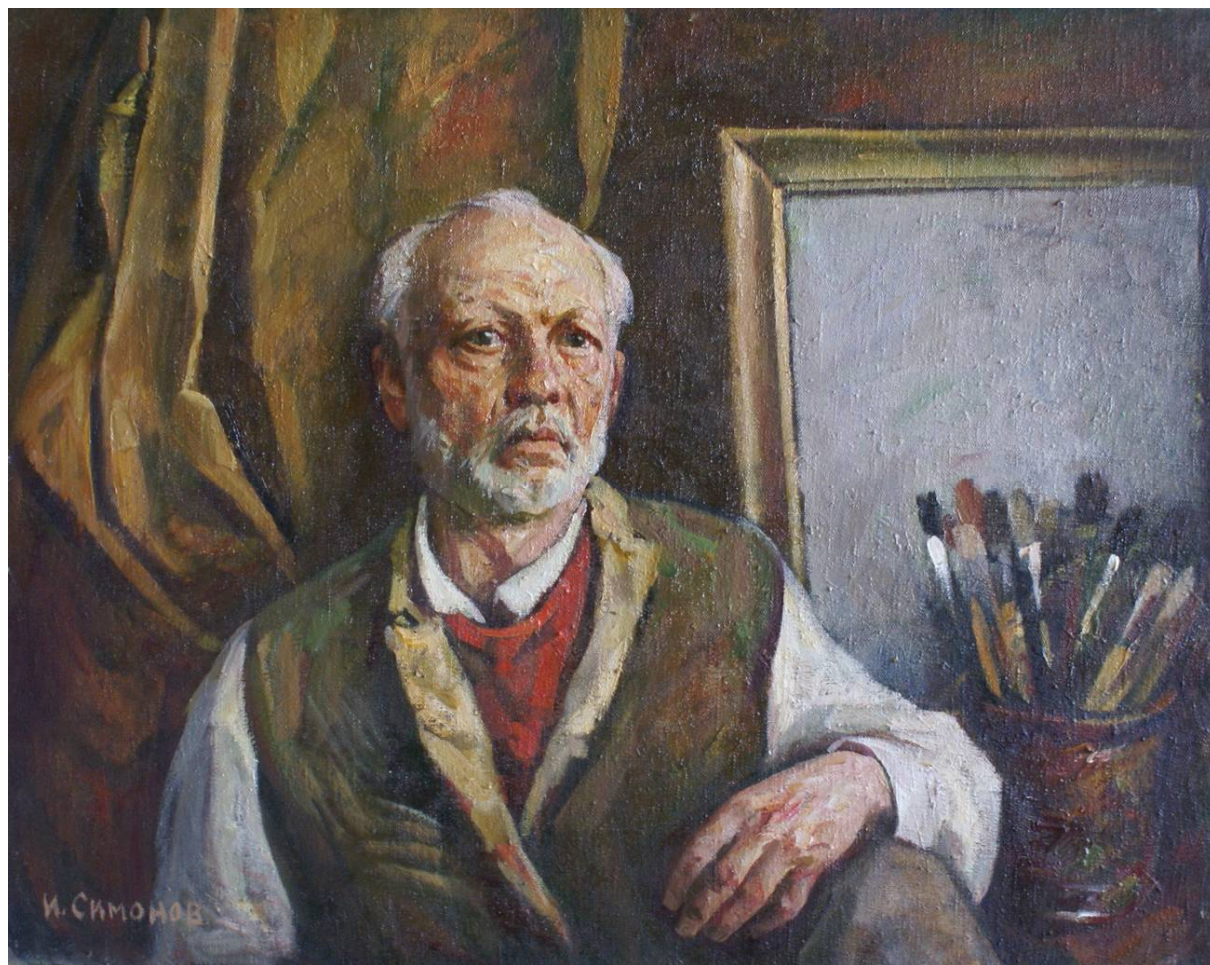


Рис. 14. Симонов И.И. Автопортрет. 1997. Холст, масло. 100 × 80. Фонд Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз художников России», Екатеринбург. Галерея Минг. Тайвань. Источник: личный архив А.С. Айнутдинова.

Прежде всего, стоит сказать, что мы неслучайно отобрали это определение творческого замысла у Кривцуна как рабочее для анализа живописного автопортрета. «Переживание сторонним взглядом» импульса, отправной точки создания – это состояние передает ощущение взаимоотношения художника с натурой, в роли которой выступает в автопортрете сам художник. В симоновском автопортрете чрезвычайно важен именно «сторонний взгляд» мастера на собственное лицо, показанное на холсте. «Я обычно долго вынашиваю образ картины, жду, когда исчезнут второстепенные впечатления, и останется одно цельное впечатление для картины», – говорил Симонов о своем методе работе с художественной информацией [14]. В годы перестройки взор

художника стал более автопортретным в смысле осознания способности к самонаблюдению, понимания той загадочности своего тела, о которой еще писал М. Мерло-Понти в эссе «Око и дух». Когда тело одновременно «видимое» и «видящее», обладающее способностью видеть «обратную сторону» своего видения. Можно заметить, что выражение духа через плоть, в самоотождествлении себя с изображением, позволили Симонову «вернуться к восприятию себя знакомого новым обогащенным взглядом, глубже узнать свое через чужое, ему внеположенное» [9, с. 112]. Портрет такого рефлексизирующего, самопознающего человека в зеркале времени художнику удалось запечатлеть в автопортрете.

Фокусировка именно на взгляде, глазах привлекает внимание тем, что иные части тела, имеющие дело с остальными органами чувств, выписаны художником более просто, схематично, без излишеств. Это можно сказать об ушах (слухе), носе (обонянии), коже (осязании). Морщинистое лицо и руки художника сообщают нам не более чем о старости, нос тоже как бы растворен в этих возрастных кожистых складках лица, что усиливает значение зрения и ослабляет осязание (кисти стоят нетронутыми в горшке или вазе, холст чист, запаха свежих красок нет).

Что мы видим в портрете? Перед нами предстает пожилой мужчина рядом с неначатой картиной: видна рама с холстом, принадлежности для рисования, кулиса за спиной фигуры, которая может быть старым плащом или солдатской шинелью. Контакт лица со зрителем передан глазами. Это взгляд, в котором прочитывается разочарованность и внутренняя боль. И в то же время в нем присутствует искра надежды на то, чтобы быть понятым, чтобы разглядеть в нас близких по духу людей. Окружающие вещи вступают в отношения с фигурой, они без нее малозначительны. На взгляд как на основное указывает и семантика поворота головы в три четверти. Такой выбор позы «в каком-то смысле – это положение в пространственной неопределенности» [19, с. 189], которая делает портрет таковым, где «субъект как бы погружен в себя, туда, где мир является перед его внутренним взором» [19, с. 189].

Созданный в период политических и социальных перемен 1990-х годов, в эпоху коммерциализации искусства в стране, когда спрос, исходящий от арт-среды и общества, опосредованно влиял на екатеринбургских художников, автопортрет передает состояние оторванности от корней. Это изображение себя в обстановке новой действительности, отсюда и общий смысл параллелизма предметов-метафор и фигуры Симонова. Неначатая картина или пустой холст – метафора творческого одиночества в художественной среде постсоветской России, все как бы уже сказано раньше, а не таковое – неинтересно или вторично. Нетронутые, как бы неживые рисовальные принадлежности в глиняной вазе или горшке – метафора из этого же ряда, говорящая нам об отсутствии и смысла в работе, и того зрителя, ради кого надо «расчехлить» подавленное желание. Кулиса за спиной художника, изображенная в коричневых, темно-оливковых тонах, отдаленно напоминает солдатскую шинель – метафора невозвратности времени, тех минут, которые ушли, тех людей, которые умерли. Ощущение, что одежда, как шинель отца у Попкова, имеет духовную теплоту, знакомо всему поколению шестидесятников. У Симонова есть несколько картин на тему памяти, войны, отца. Есть что-то общее в людях его поколения в любви носить кофту под пиджаком, безрукавной накидкой. Таким себя показал Симонов в автопортрете с виднеющейся красной кофтой. «Хорошо, когда в желтую кофту душа от осмотров

укутана!» – написал В. Маяковский в поэме «Облако в штанах» [11, с. 28]. Эта не то желтая, не то оранжевая кофта стала знаменитой у поэта. У Симонова все приземленнее, скромнее, суть просто в привычке. Но в автопортрете красная кофта подчеркивает внутреннюю целостность характера и мировоззрения художника как человека, прежде всего, скрепленного своей революционной эпохой, сохранившего верность ей и своим ценностям и взглядам в переходе к капитализму. В «Одномерном человеке» Г. Маркузе написал: «Сталкиваясь с вызовом коммунизма, капитализм сталкивается с продолжением самого себя: впечатляющим развитием всех производительных сил после подчинения интересам общества частного интереса в прибыли, задерживающего такое развитие. Но и коммунизм, принимая вызов капитализма, также сталкивается с продолжением самого себя: впечатляющими удобствами, свободами и облегчением жизненной ноши» [10, с. 85]. Через судьбы разных художников, ровесников времени, живших в период слома советской системы, прихода новых форм отношений творца и публики, власти, прошло это переживание поиска собственного места, раздумья о портрете общества, людей на улицах.

Три картины Симонова, приведенные в статье, впервые были описаны нами как самостоятельные произведения, включенные художником в серию работ 1990-х годов. Их рассмотрение дополняет наше знание о симоновской живописи, созданной в период перестройки и в последнее десятилетие прошлого века. Взгляд живописца на жизнь стал более сложным, живопись и тематически, и по форме предстала в ином виде, отличающемся от предшествующего творчества.

Такой видится живопись 1990-х годов Симонова, непростой и разной, одновременно ироничной и ужасающей своей прямоотой. В противоречивости и необычности тем, форме их живописного выражения как душевно-телесного акционизма она запомнится искусству переходного времени от СССР к России.

Литература

1. Бабкин С. Как у них vs Как у нас. Что российские художники позаимствовали у венских акционистов // Коммерсант. 2016. 13 октября. [Электронный ресурс]. URL: www.kommersant.ru/doc/3112673 (дата обращения 24.03.2020).
2. Бобриков А.А. Другая история русского искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 744 с.
3. Боровский А.Д. Художник своего времени (Г. Коржев) // Кое-какие отношения искусства к действительности. Конъюнктура, мифология, страсть [сайт]. URL: www.litmir.ru/br/?b=564486&p=1 (дата обращения 12.03.2020).
4. Буяновский И. Воспоминания 2000-х годов [сайт]. URL: www.varandej.livejournal.com (дата обращения 24.03.2020).
5. Вяземский Е.Е., Елисеева Н.В. СССР – Россия. От М.С. Горбачева до В.В. Путина. 1985–2002. М.: СТУПЕНИ, 2003. 216 с.
6. Деррида Ж. Письмо и различие / Пер. с фр. А. Гараджи, В. Лапицкого и С. Фокина; сост. и общая ред. В. Лапицкого. СПб.: Академический проект, 2000. 432 с.

7. Иогансон Б.В. За мастерство в живописи: Сборник статей и докладов. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1952. 224 с.
8. Ковалев А. Российский акционизм. 1990–2000. М.: Книги WAM, 2007. 416 с.
9. Кривцун О.А. Психология искусства. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Издательство Юрайт, 2015. 265 с.
10. Маркузе Г. Одномерный человек / пер. с англ. А.А. Юдина. М.: АСТ, 2009. 331 с.
11. Маяковский В. Облако в штанах. Хорошо. М.: Сов. писатель, 1937. 167 с.
12. Мотрошилова Н.В. Французский постмодернизм // История философии: Запад – Россия – Восток. Книга четвертая: Философия XX в. 2-е изд., испр. и доп. М.: Академический Проект, 2012. С. 318–327.
13. Поспелов Г.Г. О движении и пространстве у Сезанна // Поспелов Г.Г. О картинах и рисунках: Избранные статьи об искусстве XIX–XX веков. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 279–302.
14. Рассказы о художниках. Игорь Иванович Симонов. Фильм о творчестве. [Электронный ресурс]. URL: www.youtube.com/watch?v=wZCk9GGYpXY#searching (дата обращения 01.02.2020).
15. Руссо В.Д. Брейгель / пер. с итал. А.Г. Кавтаскин. М.: Омега, 2011. 157 с.
16. Рыжкова Е. Творческая мастерская с Еленой Рыжковой. Симонов Игорь Иванович [сайт]. URL: www.youtube.com/watch?v=vtNg6St7wiA (дата обращения 01.02.2020).
17. Степанов А.В. Авторская выставка Симонова Игоря Ивановича – народного художника России. Итоги выставки [сайт]. URL: www.shr-ekb.ru/exhibitions.php?exid=17 (дата обращения 25.03.2020).
18. Якимович А.К. Шарден и французское Просвещение. М.: Искусство, 1981. 143 с.
19. Ямпольский М. Изображение. Курс лекций. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 424 с.

Статья поступила в редакцию 04.04.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.001

BEYOND THE SEVERITY: PORTRAIT OF THE 1990S IN THE PAINTING OF IGOR SIMONOV

Ainutdinov, Anton Sergeevich

The State Hermitage Museum,
Ekaterinburg, Russian Federation

Abstract

The late paintings of the Ural artist Igor Simonov, known to the viewer with paintings of the “severe style”, are least noted by both the public and critics. The article is devoted to the description of three paintings by the artist of this period of creativity, which determined his main ideological and artistic orientations. The “Allegory” (1988) opens another stage of the recent master of “severe style”, becoming the forerunner of new forms of art in the 1990s. The painting “Our Locomotive...” shows a person in public life after perestroika, displayed on canvas to a portrait image. “Self Portrait 1997” gives an idea of the breadth of the artistic talent of I. Simonov in the conditions of the artist's self-awareness in a completely different, unusual environment for life and work. This is a quasi-portrait of the era and the tragedy of its contemporary in the mirror of history. Other paintings of this time are mentioned occasionally in the article, supplementing our knowledge about the creative heritage of the artist, who lived most of his life in the Urals, in Sverdlovsk (later Ekaterinburg), until 2019.

Keywords: painting; I.I. Simonov; realistic painting; portrait; new forms of art; 1990s art.

For citation:

Ainutdinov A.S. Beyond the severity: portrait of the 1990s in the painting of Igor Simonov. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 12–38. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.001>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/7/> (In Russian).

Information about the author:

Ainutdinov, Anton Sergeevich – Art Critic, Art Historian, Cand. Sc. (Philology), Ekaterinburg, Russian Federation. Email: ant-one@yandex.ru

References

1. Babkin S. *Kak u nich vs Kak u nas. Chto rossiyskiye khudozhniki pozaimstvovali u venskikh aktsionistov* [How are they vs Like us. What Russian artists borrowed from Viennese actionists]. *Kommersant – Kommersant*, 2016, October 13th. Available at: www.kommersant.ru/doc/3112673 (accessed 24.03.2020). (In Russian).

2. Bobrikov A.A. *Drugaya istoriya russkogo iskusstva* [Another history of Russian art]. Moscow, New Literary Observer Publ., 2012. 744 p. (In Russian).
3. Borovsky A.D. *Khudozhnik svojego vremeni (G. Korzhev)* [An artist of his time (G. Korzhev)]. *Koye-kakiye otnosheniya iskusstva k deystvitelnosti. Kon'yunktura, mifologiya, strast'* [Some relations of art to reality. Conjuncture, mythology, passion]. Available at: www.litmir.ru/br/?b=564486&p=1 (accessed 12.03.2020). (In Russian).
4. Buyanovsky I. *Vospominaniya 2000-kh godov* [Memoirs of the 2000s]. Available at: www.varandej.livejournal.com (accessed 24.03.2020). (In Russian).
5. Vyazemsky E.E., Eliseeva N. V. *SSSR – Rossiya. Ot M.S. Gorbacheva do V.V. Putina. 1985–2002* [USSR – Russia. From M.S. Gorbachev to V.V. Putin. 1985–2002]. Moscow, Stupeni Publ., 2003. 216 p. (In Russian).
6. Derrida J. *L'écriture et la différence* Paris, Editions du Seuil, 1967. 423 p. (Russ. ed.: Derrida J. *Pis'mo i razlichie*. Transl. from French by A. Garaja, V. Lapitsky and S. Fokin; comp. and general ed. by V. Lapitsky. St. Petersburg, Academic project Publ., 2000. 432 p.).
7. Iohanson B.V. *Za masterstvo v zhivopisi* [For mastery in painting. Collection of articles and reports]. Moscow, Academy of Arts of the USSR Publ., 1952. 224 p. (In Russian).
8. Kovalev A. *Rossiyskiy aktsionizm. 1990–2000* [Russian actionism. 1990–2000]. Moscow, WAM Books Publ., 2007. 416 p. (In Russian).
9. Krivtsun O.A. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of art]. Moscow, Urayt Publ., 2015. 265 p. (In Russian).
10. Markuse H. *One-dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston, Beacon Press, 1964. (Russ. ed.: Markuse H. *Odnomernyy chelovek*. Transl. from English by A.A. Yudin. Moscow, AST Publ., 2009. 331 p.).
11. Mayakovsky V. *Oblako v shtanakh. Khorosho* [A Cloud in Trousers. Good]. Moscow, Sovetsky pisatel' Publ., 1937. 167 p. (In Russian).
12. Motroshilova N.V. *Frantsuzskiy postmodernizm* [French postmodernism]. *Istoriya filosofii: Zapad – Rossiya – Vostok. Kniga chetvertaya: Filosofiya XX v.* [History of Philosophy: West – Russia – East. Book Four: Philosophy of the 20th Century]. Moscow, Academic Project Publ., 2012, pp. 318–327. (In Russian).
13. Pospelov G.G. *O dvizhenii i prostranstve u Sezanna* [On Cezanne's movement and space]. Pospelov G.G. *O kartinakh i risunkakh: Izbrannyye stat'i ob iskusstve XIX–XX vekov* [On paintings and drawings: Selected Articles on the Art of the 19th – 20th Centuries]. Moscow, New Literary Observer Publ., 2013, pp. 279–302. (In Russian).
14. *Rasskazy o khudozhnikakh. Igor' Ivanovich Simonov. Fil'm o tvorchestve* [Stories about artists. Igor Ivanovich Simonov. The film is about creativity]. Available at: www.youtube.com/watch?v=wZCk9GGYpXY#searching (accessed 01.02.2020).
15. Russo W.D. *Bruegel*. (Russ. ed. Russo V.D. *Breygel*. Transl. from Italian by A.G. Kavtashkin. Moscow, Omega Publ., 2011. 157 p.).
16. Ryzhkova E. *Tvorcheskaya masterskaya s Yelenoy Ryzhkovoy. Simonov Igor' Ivanovich* [Creative workshop with Elena Ryzhkova. Simonov Igor Ivanovich]. Available at: www.youtube.com/watch?v=vtNg6St7wiA (accessed 01.02.2020).
17. Stepanov A.V. *Avtorskaya vystavka Simonova Igorya Ivanovicha – Narodnogo khudozhnika Rossii. Itogi vystavki* [Author's exhibition of Simonov Igor Ivanovich – People's Artist of Russia. Exhibition Results]. Available at: www.shr-ekb.ru/exhibitions.php?exid=17 (accessed 25.03.2020). (In Russian).

18. Yakimovich A.K. *Sbarden i frantsuzskoye Prosveshcheniye* [Chardin and the French Enlightenment]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981. 143 p. (In Russian).
19. Yampolsky M. *Izobrazheniye. Kurs lektiy* [Image. Lecture course]. Moscow, New Literary Observer Publ., 2019. 424 p. (In Russian).

Received: April 04, 2020.

ОБРАЗ ГОРОДА И БРИТАНСКИЕ ХУДОЖНИКИ 1910-Х ГОДОВ

Игумнова Елена Владимировна

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

К началу XX века Лондон был одним из самых развитых промышленных городов в мире, но в британском искусстве того времени жанр городского пейзажа и индустриальные мотивы не находили особого отклика. К 1910-м годам ситуация изменилась, художники разных поколений стали изображать улицы крупных городов, находить сюжеты в работе фабрик и облике индустриальных районов, развивать жанр портрета в городской среде. Этот момент возникновения и развития интереса к городским сюжетам, эволюция образа города в работах лондонских художников 1910-х годов показаны в статье через срез художественной жизни Великобритании (от жанровых сцен У. Сикерта до геометрических абстракций У. Льюиса).

Ключевые слова: британское искусство XX века; британский авангард; вортицизм; британская живопись XX века; Уиндем Льюис; Кристофер Невинсон.

Для цитирования:

Игумнова Е.В. Образ города и британские художники 1910-х годов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 39–50.
DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.002>.
URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/8/>

Информация об авторе:

Игумнова Елена Владимировна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация. Email: eligumnova@gmail.com

Введение

К началу 1910-х годов молодым британским художникам казалось, что их страна находится в сознательной изоляции, вдали от важных европейских перемен. Отражением их неприязни были костюмированные портреты, подражающие XVII веку, пейзажные идиллии и аллегории. Творческая молодежь, ездившая во Францию или

видевшая выставки современного искусства (от позднего импрессионизма до первых работ кубизма и футуризма), искала возможность высказаться с помощью нового художественного языка и сюжетов. Мотивы и образы города стали одной из важных тем, заинтересовавших художников старшего поколения (Уолтера Сикерта и сложившуюся вокруг него группу Кэмден-Таун) и смотрящую в сторону европейского авангарда молодежь (Уиндема Льюиса, Дэвида Бомберга, Кристофера Невинсона). Парадоксально, хотя Великобритания к началу XX века была страной с одним из самых высоких уровней индустриализации, в изобразительном искусстве образы города, жанр городского пейзажа и индустриальные мотивы не находили особого отклика. Но к 1910-м годам ситуация начала меняться, художники разных поколений стали чаще изображать улицы и виды крупных и небольших городов, находить сюжеты в видах фабрик и индустриальных районов, развивать жанр портрета в обыденной (не парадной, не приукрашенной) городской среде. Этот момент зарождения и развития интереса к городским сюжетам изучен еще недостаточно: исследования в основном концентрируются на нескольких визитах итальянских футуристов в Лондон, начиная с 1912 года, и влиянии футуризма на британскую художественную сцену. Поэтому актуальным и важным остается более общий вопрос возникновения и эволюции образа города и городской жизни у британских художников 1910-х годов. В этой статье эта проблема решается показом среза художественной жизни Великобритании (в основном на примере лондонских художников), где разные поколения находили собственные мотивы.

Результаты

В 1910-х годах британские художники искали возможности участвовать в более живых и не столь официальных выставках, которые были доступны в тот момент в Лондоне и других крупных городах страны. Начал развиваться тип домашних выставок, когда художественные вечера организовывали у кого-то дома и показывали там работы знакомых художников. Так, например, с 1906 года в мастерской на Фицрой-стрит Уолтер Сикерт раз в неделю собирал молодых художников и критиков, обсуждая принесенные работы. По сравнению со многими современными ему британскими художниками у У. Сикерта было более космополитичное и актуальное образование, он довольно долго прожил во французском Дьеппе, дружил с Дега, был знаком с Моне, Писсарро, Гогеном, Синьяком, Боннаром и Вюйаром. Сикерт выставлялся вместе с лондонской группой импрессионистов, но в целом не воспринимал импрессионизм серьезно. Он предпочитал документировать натуру в духе Дега, подчеркивал характерные особенности ситуации, любил жанровые городские сцены.

В числе постоянных сюжетов У. Сикерта был такой элемент городской культуры, как мюзик-холлы, где можно было показать контраст света и тени, акцентированные эмоции зрителей. Этот эффект можно увидеть в работе Сикерта *Noctes Ambrosianae* (рис. 1), где показана галерка одного из мюзик-холлов. Герои и сюжеты Сикерта – это повседневная жизнь среднего класса, обычных людей в городской среде. На его картинах не встретишь знатных дам в парадных платьях, по написанным им улицам проходят лавочники и рабочие, в изображенных мюзик-холлах выступают актеры и шумит галерка, в темных маленьких комнатах сидят и стоят простые лондонцы.



*Рис. 1. Сикерт У.
Noctes Ambrosianae.
1906. Холст, масло.
63,5 x 76,2.
Городской музей
и художественная галерея
Ноттинггема.
Источник: tate.org.uk.*

В мастерской Сикерта показывали свои работы молодые лондонские художники (Гарольд Гилман, Огастус Джон, Генри Лэмб, Роберт Бивен, Чарльз Джиннер, Уиндем Льюис), часть которых позже обратится к более абстрактной живописи и динамичным сюжетам. По примеру французского Салона Независимых в мастерской использовали принцип свободного показа работ без предварительного отбора. Но вскоре эти камерные выставки перестали устраивать творческую молодежь, и появилась группа Кэмден-Таун (по названию района, где находилась мастерская Сикерта). Впервые они выставились вместе в галерее Карфакс в 1911 году. В большинстве работ можно проследить воздействие французских постимпрессионистов, их насыщенной палитры и широких свободных мазков, но сюжеты оставались традиционными (сценки городской жизни, пейзажи пригородов Лондона).

Молодые британские художники знали не только импрессионистов, но и работы Сезанна, Ван Гога, Сера, Гогена (а Роберт Бивен, например, был знаком с ним лично), которые встречали на выставках во Франции и на больших выставках 1910 и 1912 годов, организованных Роджером Фраем, где показывали работы постимпрессионистов, фовистов и кубистов. На многих новый язык постимпрессионистов и кубистов оказал довольно серьезное воздействие, британские художники открыли для себя новые возможности.

Гарольда Гилмана и Чарльза Джиннера, например, можно даже назвать английскими фовистами, настолько яркие краски и экспрессивные мазки использовали они в своих работах. Их в меньшей степени, чем Сикерта, интересовала психологичность сцен или реалистичность ситуаций. Цвет, эмоции, ритм композиции – этим принципам подчинялся изображенный ими городской вид или фасад дома. Джиннер писал мелкими и плотными сгустками краски, в чем-то напоминающими вангоговские мазки, передавая с их помощью быт большого города, шум торговых рядов и плотное движение повозок, машин и автобусов в центре Лондона (рис. 2–3).



Рис. 2. Джиннер Ч.
Пикадилли. 1912.
Холст, масло.
81,3 × 66 см.
Галерея Тейт, Лондон.
Источник: tate.org.uk.

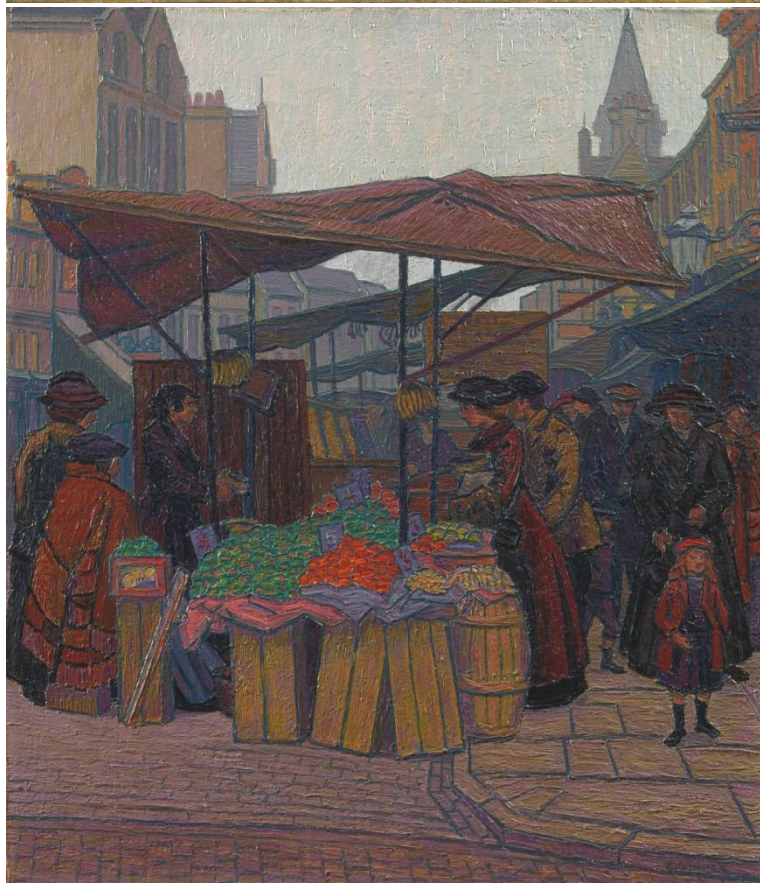


Рис. 3. Джиннер Ч.
Лоток с фруктами. Кингс-Кросс.
1912. Холст, масло.
65,4 × 55,9 см.
Центр Британского искусства,
Гель. Источник: tate.org.uk.

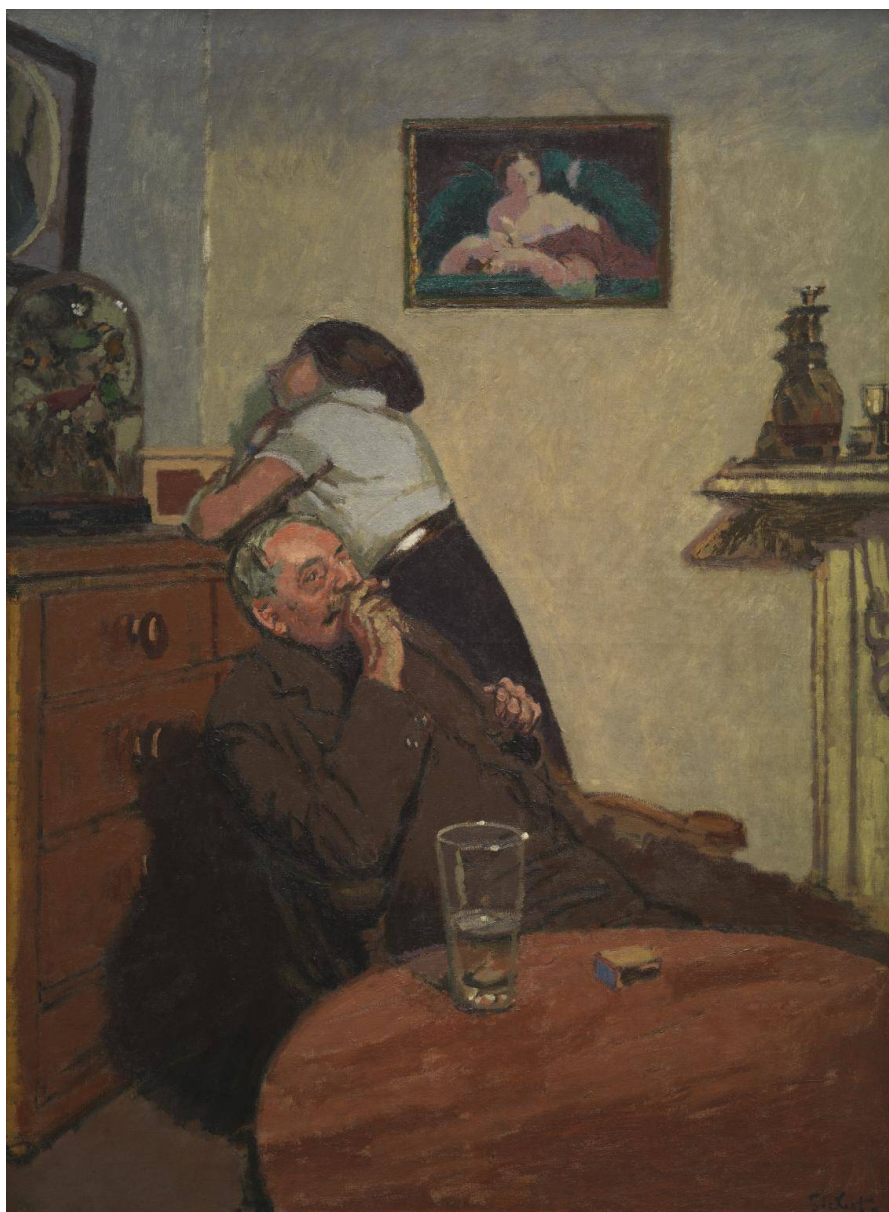
Молодые художники не использовали мифологический подтекст, символику деталей или фигур, свойственные академической живописи и официальному портретному жанру; это была обычная жизнь города с не слишком сентиментальными персонажами, совсем не идиллическими пейзажами, откровенно не идеальными домами и людьми. Например, в работе Гарольда Гилмана «Рынок в Лидс» (рис. 4) при всей насыщенности палитры видна выверенная работа с композицией, усложняющее перспективу пересечение ферм, опор крыши и ее остекления, усиление цвета контрастами (сопоставление оранжевых, голубых, кобальтовых красок), при этом игра цвета не затмевает логику конструкции.



Рис. 4. Гилман Г. Рынок в Лидс. 1913. Холст, масло. 50,8 × 61 см. Галерея Тейт, Лондон.
Источник: tate.org.uk.

По словам Роберта Апстоуна, куратора современного британского искусства в галерее Тейт, «группа Кэмден-Таун с ее пульсирующей колористикой и городскими темами была причислена к модернизму, хотя занимала уютную и, пожалуй, – что характерно, – чисто британскую промежуточную позицию между традиционализмом и подлинным авангардом. Когда группа возникла, британское искусство стояло вдалеке от радикальных парижских новаций кубистского абстракционизма. <...> Однако темы повседневной урбанистической, в основном лондонской суеты, столь любимые группой Кэмден-Таун, их смелые, далекие от натуралистичности цветовые решения, а также

интерес, проявленный некоторыми членами группы к постепенному упрощению формы, – все это, хоть и недолго, производило в Лондоне 1911 года впечатление новизны и необычности» [1]. Художники группы часто выбирали для своих работ городской фон – действие происходило на лондонских улицах или в небольших темных квартирах, где подчеркивался психологический момент сцены. Такова, например, знаменитая «Тоска» У. Сикерта (рис. 5) и серия его обнаженных. В выставках Кэмден-Таун недолго участвовал и Уиндем Льюис, но его полуабстрактные городские пейзажи с резкими линиями сильно отличались от более реалистичных картин остальных художников группы.



*Рис. 5. Сикерт У.
Тоска. 1914.
Холст, масло.
152,4 × 112,4 см.
Галерея Тейт, Лондон.
Источник: tate.org.uk.*

Одним из важных стимулов для эволюции британского авангардного искусства были выставки и визиты футуристов перед Первой мировой войной. Они оказали воздействие и на молодых художников, и на публику. Поэт, публицист и главная движущая сила футуристов – Филиппо Томазо Маринетти часто приезжал в Лондон с лекциями и выставками. Итальянский поэт довольно рано обратил взгляд на британскую

столицу как символ индустриального мира, который прославляли футуристы. В апреле 1910 года Маринетти выступил в Лондоне с «Футуристическими речами на английском», где не только объяснял концепцию футуризма, но и восторгался индустриальной мощью Великобритании [6, p. 151–152].

В британской столице с марта 1912 по май 1914 прошло несколько выставок и публичных выступлений итальянских футуристов, и это оказало влияние на сюжеты и стилистику молодых лондонских художников. Картины кубистов, показанные на лондонской выставке Роджера Фрая («Вторая выставка постимпрессионистов», галерея Грэфтон, 1912), были шагом вперед в смысле анализа формы, но они – более сдержанные и суровые по колориту – жанрово были натюрмортами и изображениями ню. Зато городские мотивы лондонцы в обилии видели в работах футуристов, которых занимал динамизм повседневной жизни. Привезенные в Лондон работы итальянских футуристов и лекции Маринетти повлияли на интерес молодых британских художников к жизни улицы, набирающей скорости жизни, техническому прогрессу, преобразующему города.

В марте 1912 года Маринетти вернулся в Лондон вместе с единомышленниками – Умберто Боччони, Карло Карра, Луиджи Руссолю. В галерее Сэвил они представили первую международную выставку футуристов в Лондоне, и темой почти всех работ была жизнь современного города. В каталог помимо списка произведений вошли два переведенных на английский язык манифеста – «Футуризм» (1909) и «Манифест техники футуристической живописи» (1910). Во введении каталога футуристы заявляли о стремлении «заменить гибнущие дворцы Венеции жесткой геометрией громадных металлических мостов и фабрик с вьющимися локонами дыма» [5]. В интервью газете «Evening News» Маринетти отмечал: «Да ведь Лондон сам по себе футуристический город!» [4]. В качестве доказательств он говорил о «блестящих шумных автобусах, гигантских ослепительных постерах, цветных электрических огнях, освещающих ночные развлечения» [4], сожалея, что местные художники не видят и не отображают эту промышленную красоту.

Осенью 1913 года в галерее Доре открылась «Выставка постимпрессионистов и футуристов», организованная лондонским критиком Фрэнком Раттером. Там показывали и работы молодых английских авангардистов, в которых отразилось влияние новейших течений. На этой выставке были работы Кристофера Невинсона – единственного из молодых англичан, кого с полным правом можно назвать футуристом. В январе 1913 года Невинсон показал утраченную картину «Город просыпается». Интерес художника к теме движения, особенно движения механических предметов, доказывают названия его произведений, выставленных в галерее Доре. Помимо «Отправления» (рис. 6) там были еще «Железный мост» и «Окружная железная дорога» (все утрачены). Впечатленный работой Северини «Пан-Пан в Монико», он создал в 1914 году большое полотно «Трам-тарарам-трам-пам-пам» (не сохранилась). Единственная сохранившаяся фотография работы была напечатана в Western Mail (15 мая 1914): «Реальные конфетти были наклеены на холст. Картина изображала, по крайней мере так говорит художник, хаотичное движение, шум и взволнованность толпы выходного дня» [9]. Невинсон увидел в футуризме не только новый художественный язык, но и возможность отойти от привычных в Британии жанров сельских идиллических пейзажей к шуму индустриального города, машинам и высоткам.



Рис. 6. Невинсон К.Р.У.
Отправление. 1913.
Холст, масло.
76,2 × 63,5 см.
Галерея Тейт, Лондон.
Источник: tate.org.uk.

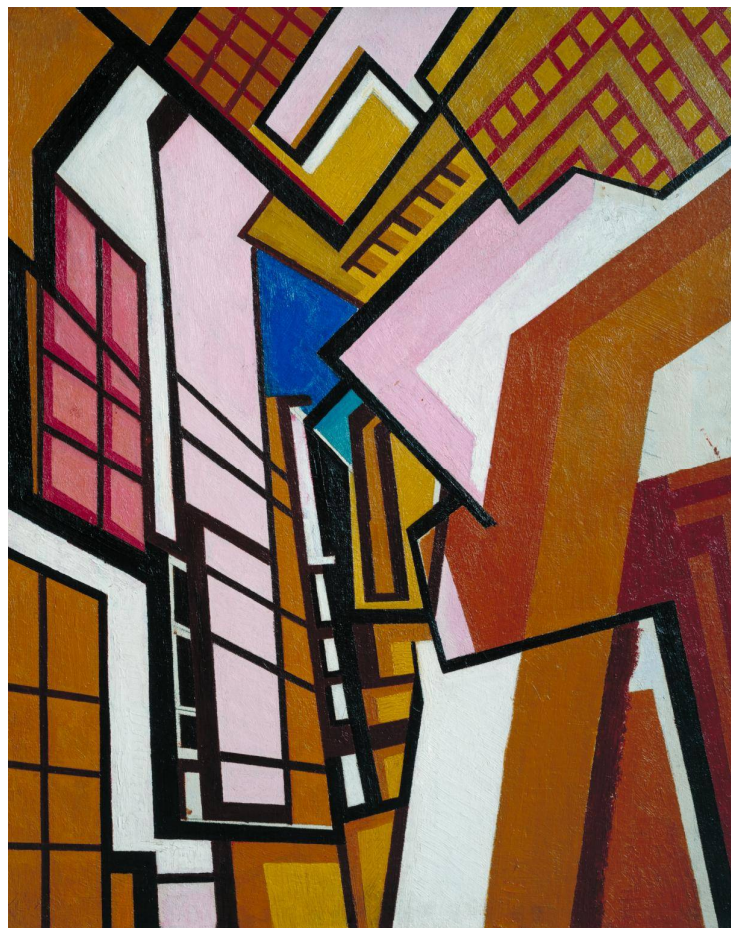
Уиндем Льюис показал на той же выставке 1913 года в галерее Доре около десятка работ. Хотя он искал собственный путь, двигаясь все больше к абстракции, влияние урбанистической машинной эстетики проявилось в ряде его произведений. Его «Композиция» (1913–1914, галерея Тейт, Лондон) демонстрирует любимые темы футуристов – город и механику, но интерпретирует их по-своему. Внизу композиции изображена конструкция, напоминающая высокое здание, разбитое линиями на геометричные ячейки.

Помимо адаптации абстрактного языка главной задачей У. Льюиса в начале 1914 года была борьба с ярлыком футуриста, приклеившимся к его работам. Как и другие молодые художники, Льюис сначала нашел высказывания итальянских футуристов интересными для развития авангардного искусства. Затем, когда выступления футуристов приелись, Льюис приступил к критике итальянцев. Одна из самых резких его статей опубликована в «New Weekly» [7] с критикой футуризма за непонимание сути машин и механизмов. По мнению Льюиса, восхищаться машинами нужно не за скорость движения, а за саму конструкцию – статичную и геометричную. Эта и другие атаки оставили у современников впечатление, словно молодой художник и другие лондонские авангардисты считали Маринетти «клоуном с его излияниями во славу скорости и силы» [8, р. 310]. В желании обособить свою индивидуальность лондонские художники (кроме, пожалуй, К. Невинсона) стремились избегать прямого сравнения с футуристами.

И очевидным шагом было провозглашение независимости, что и реализовал У. Льюис в первом британском авангардном журнале «Blast №1» (июль 1914).

Издавая журнал, Льюис с друзьями хотел подорвать культурную идиллию, воцарившуюся в Британии с викторианских времен. Причем им хотелось не просто изменить вкусы, а спровоцировать то начало, из которого родилась бы новая культура мощи и энергии. И этой новой культурой должен был стать вортицизм, рождение которого и провозглашалось в журнале. «Blast» с розовой обложкой, скачущей по диагоналям и разным углам страниц версткой был вызывающим и по виду, и по содержанию. Риторика журнала имела много общего с высказываниями футуристов, в том числе поддерживала идею разрушения традиций и освобождения от груза прошлого. В опубликованном там манифесте художники призывали создавать и поддерживать искусство, вдохновленное грохотом и шумом фабрик, машин, поездов, радио и мюзик-холлов, ярким светом электрических ламп.

«Механика – величайшее из ресурсов Земли, она одним махом сметет доктрины узкого и педантичного реализма», – писал У. Льюис [2, р. 39]. Тема города, геометричных зданий, механизмов и их элементов то и дело возникает в работах и текстах У. Льюиса и других английских авангардистов. Во втором номере Blast были напечатаны «Заметки о Лондоне» Джесси Дисморр, одной из художниц и участниц «Центра Бунтарского искусства». В них отразилось впечатление от геометрической мощи города: «Башни лесов вздымают к небу сплетенные монструозной сеткой узоры балок <...> изящные пальцы кранов описывают благодетельные движения в пространстве» [3, р. 66].



*Рис. 7. Льюис У. Мастерская.
1914–1915. 76,5 × 61 см.
Галерея Тейт, Лондон.
Источник: tate.org.uk.*

В отличие от футуристов британские авангардисты не использовали приемы симультанного движения и не одушевляли механизмы, их работы были более геометричными и статичными, подчеркивая структуру изображенного объекта. Это часто заметно в их произведениях на городские темы, где любовь к четкой структуре отражается в архитектурных мотивах – ритмах этажей или брутальной геометрии зданий, как в картине У. Льюиса «Мастерская» (рис. 7). Пытаясь выразить отношение к меняющемуся индустриальному миру, передать насыщенность сознания современного человека обилием впечатлений, молодые авангардисты 1910-х годов раскладывали предметы на совокупность простейших форм, вводили в своих работах пересечения и сдвиги плоскостей, наплывы планов.

Литература

1. Бирченоф Т. Британское искусство начала XX века и художники группы «Кэмден-Таун» // Третьяковская галерея. 2008. № 2 (19). [Электронный ресурс]. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/2-2008-19/britanskoe-iskusstvo-nachala-khkh-veka-i-khudozhniki-gruppy-kemden-taun> (дата обращения 11.02.2020).
2. Blast. 1914. №1.
3. Blast. 1915. №2.
4. Evening News. 1912, 4 March.
5. Exhibition of Works by the Italian Futurist Painters. London: Sackville Gallery, 1912. 35 p.
6. Joll J. Intellectuals in Politics. Three Biographical Essays. London: Weidenfeld and Nicolson, 1960. 203 p.
7. New Weekly. 1914, 30 May.
8. Rose W.K. (ed.) The letters of Wyndham Lewis. Norfolk: New Directions, 1963. 580 p.
9. Western Mail. 1914, 15 May.

Статья поступила в редакцию 31.05.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.002

IMAGE OF A CITY AND BRITISH ARTISTS OF THE 1910S

Igumnova, Elena Vladimirovna

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts,
Moscow, Russian Federation

Abstract

By the beginning of the twentieth century, London was the most industrially developed city in the world. But the genre of urban landscape and industrial motifs did not find a special response in the British art of that time. By the 1910s, the situation had changed, artists of different generations began to depict the streets of large cities, find stories in the work of factories and the appearance of industrial areas, and develop the genre of portraiture in an urban environment. This moment of the emergence and development of interest in urban subjects, as well as the evolution of the image of the city in the works of London artists of the 1910s, are shown in the article through the review of the artistic life of Great Britain (from genre scenes by W. Sickert to geometric abstractions by W. Lewis).

Keywords: 20th century British art; British avant-garde; vorticism; 20th century British painting; Wyndham Lewis; Christopher R. W. Nevinson.

For citation:

Igumnova E.V. Image of a city and British artists of the 1910s. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 39–50. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.002>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/8/> (In Russian).

Information about the author:

Igumnova, Elena Vladimirovna – Cand. Sc. (Art History), Senior Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. Email: eligumnova@gmail.com

References

1. Birchenough T. *Britanskoe iskusstvo nachala XX veka i khudozhniki gruppy "Kehmden-Taun"* [The Camden Town Group: British art of the early 20th century through the prism of one movement]. *Tretyakovskaya galereya – Tretyakov Gallery*, 2008, no. 2 (19). Available at: <https://www.tg-m.ru/articles/2-2008-19/britanskoe-iskusstvo-nachala-khkh-veka-i-khudozhniki-gruppy-kemden-taun> (accessed 11.02.2020). (In Russian).
2. Blast, 1914, no. 1.

3. Blast, 1915, no. 2.
4. Evening News, 1912, 4 March.
5. Exhibition of Works by the Italian Futurist Painters. London, Sackville Gallery, 1912.
35 p.
6. Joll J. Intellectuals in Politics. Three Biographical Essays. London, Weidenfeld and
Nicolson, 1960. 203 p.
7. New Weekly, 1914, 30 May.
8. Rose W.K. (ed.) The letters of Wyndham Lewis. Norfolk: New Directions, 1963.
580 p.
9. Western Mail. 1914, 15 May.

Received: May 31, 2020.

Форум

FORUM

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.003

УДК 745.522.2

ОБРАЗ ГОРОДА В ПАМЯТНЫХ ПЛАТКАХ XIX–XXI ВЕКОВ

Ковалева Наталья Ивановна

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

Аннотация

Статья продолжает серию публикаций автора об истории российской текстильной промышленности конца XVIII – начала XXI века. Данная работа посвящена эволюции художественных приемов воплощения образа города и передачи отдельных архитектурных элементов в сюжетных и памятных платках отечественного производства. В статье в хронологической последовательности рассматриваются изделия крупнейших московских мануфактур XIX – начала XX века: Даниловской, Прохоровской Трехгорной; агитационные платки, ставшие прямыми наследниками традиции платков памятных, и далее «текстильные сувениры» – предметы, созданные во второй половине XX века. Заканчивают обзор платки, создающиеся в настоящее время на Павловопосадской платочной мануфактуре – единственном крупном платочно-набивном производстве страны, и изделия современных российских дизайнеров, работающих в нише малотиражного авторского платка.

Ключевые слова: памятный платок; платок с сюжетным изображением; платочно-набивные производства; русские ситцепечатные мануфактуры; Павловопосадская платочная мануфактура.

Для цитирования:

Ковалева Н.И. Образ города в памятных платках XIX – XXI веков // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 51–69. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.003>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/10/>

Информация об авторе:

Ковалева Наталья Ивановна – старший научный сотрудник-хранитель фондов текстиля и костюма отдела народного искусства, Государственный Русский музей, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация. Email: kovaljova_n_i@mail.ru

Введение

Многогранный образ города нашел свое яркое выражение в таком интересном, но малоизученном сегменте отечественного прикладного искусства, как памятные платки. Сюжетные изображения украшают и кружевные косынки, и оренбургский пуховый платок, изделия, созданные в технике батика и ручной вышивки. Количество тематических платков, шалей и косынок поистине огромно, поэтому в статье будут рассмотрены только набивные платки – изделия отечественного производства ручной набивки или фабричной печати.

Памятные платки неоднократно упоминаются в общих трудах по истории отечественного текстиля. Однако исследователи обращались в основном к изделиям 1920–1930-х гг. [1; 3; 17; 22] в связи с изучением агитационного текстиля. Из предметов, производившихся во второй половине XX века, детально изучены были только платки производства Фабрики им. X годовщины РККА (Павловопосадская платочная мануфактура) [13; 18] и ленинградского художественно-галантерейного объединения «Новость» [8; 20; 21]. Эволюция сюжетных платков от памятных изделий до текстильного сувенира была рассмотрена ранее автором настоящей публикации на примере собрания Русского музея [7; 8]. Тема города и его художественного образа в сюжетах памятных платков еще ни разу не была представлена в специальных публикациях.

Результаты

Отечественное ситцепечатное дело зародилось в Петербурге. Первыми производствами стали фабрики английских и швейцарских промышленников, основанные при правительственной поддержке в середине XVIII века. С этого времени и вплоть до второй половины XIX века на рисунки ситцевых тканей и платков сильное влияние оказывали западноевропейские узоры, которые нередко копировались практически без изменения¹.

В XVIII веке в Европе вместе с модой на нюхательный табак появляются мужские набивные носовые платки. Эти предметы, предназначенные для мужчин, украшались сюжетами соответствующей тематики: охота, реклама вина и рыболовных снастей, военные картинки, сцены важных исторических событий, портреты европейских монархов и сюжетные «картинки на злобу дня» [6, с. 18; 23, S. 36–38]. Тематические платки в России появились не без влияния этих изделий: тем более что, когда на отечественных производствах их еще не печатали, по мере необходимости памятные платки заказывали на швейцарских мануфактурах. В частности, известно, что в 1814 году по заказу императора Александра I на набивной мануфактуре известного рисовальщика и гравера Эдуарда Рейнера из Обермейлена на Цюрихском озере была заказана партия тематических шелковых платков, призванных прославлять победу русского оружия над армией Наполеона [23, S. 38].

В дальнейшем на протяжении всего XIX века отечественная набивная промышленность развивалась огромными темпами, не без участия текстильных специалистов крупнейших европейских ситценабивных центров, таких как Франция, Швейцария и Эльзас. Уже в первой половине XIX века отечественные текстильные производства выпускали платки с изображением столичных достопримечательностей.

Привлекает внимание группа предметов, близких по композиции и художественным приемам. На двух платках из собрания Государственного исторического музея (ГИМ) [4, с. 159. Кат. 153, 154], датированных 1820–1830 годами, изображены главные столичные монументы: один платок с изображением памятника Минину и Пожарскому на фоне Верхних торговых рядов, на другом предмете напечатан вид на Неву и здание Академии художеств со стороны Сенатской площади и Медного всадника. Еще один платок находится в собрании Государственного Русского музея (ГРМ), на изделии размещено изображение Санкт-Петербургской биржи² (рис. 1). На всех предметах городской пейзаж располагается в центре средника в овале, в подробно проработанный рисунок каймы включены не лишние смысла сюжеты.



Рис. 1. Платок. Середина XIX века. Россия, неизвестное производство. Хлопок, ручная набивка. 73,5 x 67,5. Собрание Государственного Русского музея (далее – ГРМ). Фото: Евгений Елинер.



Рис. 2. Платок. Деталь. Середина XIX века. Россия, неизвестное производство. Хлопок, ручная набивка. 73,5 x 67,5. Собрание ГРМ. Фото: Евгений Елинер.

Художник, разработавший рисунок для платка со зданием Биржи, не преминул «похвастаться» достижениями техники. На кайме изделия можно увидеть миниатюрное изображение поезда (рис. 2). Отдельного внимания заслуживает паровоз с «тележкой» под уголь и крупными, не скрепленными осями, колесами. Это очень важная деталь, поскольку уже к 1850-м годам внешний вид, размеры и устройства паровозов кардинально меняются. Появляется «тендер» – крупный вагон для перевозки угля. Колеса становятся меньше относительно размеров паровоза. Появляется новая колесная система «движущих колесных пар» с тягловыми и сцепными дышлами.

Наиболее близким изображенному на платке паровозу можно считать паровоз братьев Черепановых (1834) с характерным завершением трубы в виде зубчатой короны, или паровоз «Проворный», первым проехавший по Царскосельской железной дороге, открытой в 1837 году.

Орнаментальная кайма двух платков собрания ГИМ (рис. 3) включает изображение очень важного архитектурного памятника: на углах предметов среди причудливых завитков растительного орнамента можно видеть знаменитый фонтан Витали, или Петровский. Это сооружение было значимой новинкой, созданной для улучшения водоснабжения в Москве (рис. 4). Фонтан, расположенный на Театральной площади, был установлен на месте водозаборного бассейна скульптором Джованни Витали в 1835 году. Он не только позволял получать до 17000 ведер воды в сутки на месте, но и снабжал водой долговую тюрьму и бани купца Челышева.



Рис. 3. Платок. 1830-е гг. Петербург, неизвестное производство. Хлопок, ручная набойка. 70 x 73. Собрание ГИМ. Источник: [4, с. 159].



Рис. 4. Платок. Деталь. 1830-е гг. Петербург, неизвестное производство. Хлопок, ручная набойка. 70 x 73. Собрание ГИМ. Источник: [4, с. 159].



*Рис. 5. Платок. Деталь. 1830-е гг.
Петербург, неизвестное производство.
Хлопок, ручная набойка. 70 x 73.
Собрание ГИМ. Источник: [4, с. 159].*

Привлекает внимание и само архитектурное окружение монументов. Медный всадник изображен на фоне здания Сената и Синода, причем на платке здание передано в формах конца XVIII века, еще до перестройки 1834 года по проекту Карла Росси. По Неве напротив здания Академии художеств идет колесный пароходик (рис. 5) – транспортное новшество, появившееся в Петербурге в 1815 году. И несмотря на то, что к 1830-м годам отечественная пароходная флотилия насчитывала 52 машины, речные паровые суда, по-видимому, все еще были олицетворением чего-то технически очень передового.

На другом платке, посвященном памятнику «гражданину Минину и князю Пожарскому», фоном монумента послужили Верхние торговые ряды на Красной площади. До нашего времени они не сохранились – их сменило здание современного ГУМа, открытого в 1893 году. Сам монумент в середине XIX века был огорожен ажурной чугунной решеткой, которой еще пока нет на платке, а в 1931 году сменил свое местоположение: был перенесен ближе к собору Василия Блаженного.

Рассмотренные выше три платка являются не просто «видовой открыткой» с городским пейзажем. При детальном рассмотрении перед нами встают образы современных по меркам 1830-х годов городов, жизнь которых неразрывно связана с достижениями прогресса. Технические новинки органично вписаны в композицию платков на фоне главных достопримечательностей, связанных с историей Москвы и Петербурга. При этом платки и сами являются важнейшим изобразительным источником, поскольку по внешнему виду размещенных на них построек и новейших видов транспорта мы можем судить о времени создания самих предметов.

Отдельным блоком могут быть рассмотрены памятные платки, посвященные Отечественной войне 1812 года. Большая часть из них была напечатана в 1912 году к юбилею Бородинского сражения. Использование городских мотивов в подобных предметах совсем иное: образ города здесь находит применение как дополнение к основному сюжету платка.

Московский пожар становится самостоятельным даже не сюжетом, а образом. Горящая Москва олицетворяла поражения Наполеона в Отечественной войне, его сгорающих надежд на победу. Поэтому изображение объятых пламенем города не раз появлялось на платках и тканях и в качестве самостоятельного сюжета, и в качестве дополнения к основному. Где-то изображение охваченного пламенем города составляло часть тематической композиции, размещаясь в клейме, в отдельных случаях

московскому пожару были посвящены целые произведения, как, например, платок «Пожар Москвы 1812» производства Даниловской мануфактуры, выпущенный в серии, посвященной событиям Отечественной войны.

На платке с портретом Александра I Прохоровской Трехгорной мануфактуры (рис. 6) изображены сцены, рассказывающие о важных событиях Отечественной войны. Иллюстрация к стихотворению Михаила Лермонтова «Бородино», отступление армии Бонапарта по заснеженной Смоленской дороге, Наполеон со своими генералами, стоящий на кремлевской стене, с красноречивой подписью: «Зачем к тебе я шел, Россия» – строчкой из баллады Николая Соколова «Он». На платках и сюжетных тканях отечественного производства для иллюстрации московского пожара, как правило, использовалась репродукция с картины Василия Верещагина «В Кремле пожар!» из цикла «1812» (1887–1898).



Рис. 6. Платок. 1912. К юбилею Бородинского сражения. Товарищество Прохоровской Трехгорной мануфактуры. Москва. Хлопок, механическая печать. 78 x 78. Собрание ГРМ. Фото: Евгений Елинер.

Сюжеты, связанные с личностью Наполеона и эпохой его военных походов, на протяжении уже более двух веков украшают памятные изделия, создающиеся на текстильных фабриках по всему миру.

Большая группа памятных платков, находящихся в музейных и частных собраниях, посвящена династии Романовых: сюжетами стали коронационные торжества, открытия памятников отдельным ее представителям, а также празднование 300-летия воцарения Михаила Федоровича.

Существуют примеры, когда художники помещали на памятном платке сразу обе столицы, изображая их как единый город под одним небом (рис. 7). Это неслучайно: Романовы начали свое правление в патриархальной Москве, а двадцатый век встретили в европейском Петербурге. В обобщенном образе столичного города с богатейшей архитектурной традицией слились допетровская Русь и императорская Россия.



Рис. 7. Платок в память
коронования Николая II и
Александры Федоровны.
1896. Даниловская
мануфактура (?). Москва.
Хлопок, механическая
печать. 72 x 80.
Собрание Всероссийского
музея декоративно-
прикладного и народного
искусства (далее –
ВМДПиНИИ).
Источник: [15, с. 60].

При этом поражает многообразие приемов художественного оформления изделий: от платков, решенных почти монохромно, как подражание гравюре, до изделий, тяготеющих к псевдорусскому стилю, исполненных в яркой полихромной гамме с использованием сложных «билибинских» орнаментов.

Пожалуй, самым известным из сюжетных платков отечественного производства является изделие с изображением памятника Александру II в Московском Кремле (монумент по проекту архитектора Николая Султанова) (рис. 8). С. Романюк так описывает сооружение: «Памятник представлял собой мемориальный комплекс, состоявший из статуи императора, шатровой сени над ней и колоннады; статуя из темной бронзы, работы скульптора Александра Опекушина, изображала Александра II в рост, в генеральском мундире, в порфире, со скипетром» [14]. Изделий с таким рисунком в разных колоритах, отпечатанных на хлопке и шелке, на сегодняшний день в музейных собраниях имеется большое количество [5, с. 56, кат. 36].

Для размещения на платке был выбран ракурс, в котором памятник представлен на фоне неба, как бы вырезанным из окружающих его в действительности сооружений Кремля. Перед создателями рисунка платка стояла задача не запечатлеть часть городского пейзажа, а передать некий мемориальный образ, олицетворяющий богатейшую отечественную историю. Для этого на кайме платка ретроспективно представлены портреты всех российских правителей до Александра II, изображение которого венчает этот тематический ряд. Миниатюрные портреты в медальонах на кайме платка повторяют мозаики, выполненные по эскизам Павла Жуковского, украшавшие свод галереи монумента.



Рис. 8. Платок.
Конец XIX века.
Товарищество Даниловской
мануфактуры. Москва.
Хлопок, механическая
печать. 71 × 71.
Собрание ГРМ.
Фото: Евгений Елинер.



Рис. 9. Платок.
Не позднее 1924.
Краснопресненская
Трехгорная мануфактура.
Москва. Хлопок,
механическая печать.
77 × 75.
Собрание ВМДПиНИ.
Источник: [15, с. 74].

Возможно, партия платков была выпущена к торжественному открытию памятника, состоявшемуся 16 августа 1898 года в присутствии представителей всех сословий. Монумент был разрушен в 1928 году, поэтому памятное изделие с его изображением является ценным историческим источником.

Продолжением традиции памятных платков в новом советском государстве можно считать изделия в агитационном текстиле (рис. 9). Однако в нем на первый план выдвигалось не утилитарное и просветительское назначение, а идеологическая задача. В послереволюционный период в платочно-набивное производство стали внедряться новые художественные приемы. Этому немало способствовали художники русского авангарда [2]. Художественное решение сюжетных композиций становится простым, графичным, во многом плакатным.

В агитационных платках, посвященных достижениям советской промышленности и юбилейным датам молодого государства, часто можно встретить детали городского пейзажа, служащие фоном или орнаментальным дополнением, несущим при этом значительную смысловую нагрузку. Изображения строящихся зданий, фабрик, заводов имеют предельно условный характер. Как правило, это не какие-то определенные населенные пункты или индустриальные объекты, художник представляет некий собирательный образ активно строящегося и развивающегося города.

Уже в 1930–1940-е годы рождается новое явление – «текстильный сувенир» [10], получивший наибольшее распространение во второй половине XX века благодаря развитию мирового туризма. В сюжетах платков все чаще появляются виды городов, изображения памятников и достопримечательностей. В отличие от памятного платка XIX века, текстильный сувенир по ряду причин становится более массовым и демократичным [16].

В 1970-е годы художниками крупных фабрик, комбинатов прикладного искусства и художественно-галантерейных объединений велись поиски принципиально новых художественных приемов для создания сувенирных тематических платков.

При разработке рисунка платка с сюжетным изображением предполагалось сочетать различные современные художественные и технологические приемы, а также использовать традиции национального текстильного и изобразительного наследия.

Вместе с этим появляются совершенно новые приемы, тяготеющие к упрощению форм, схематизации, плакатности и даже примитиву. Они проявились в платках, посвященных древнерусским городам, созданных разными авторами на московском Комбинате ДПИ МОХФ [19].

Художники использовали мотивы белокаменной резьбы, народной вышивки и набойки, шрифты, гербовую эмблематику [19]. Интерес к искусству Древней Руси вкупе с особенностями технологии ручной росписи явили к жизни тематические платки, посвященные собирательному образу древнерусского города. В этих изделиях архитектурные элементы, фигуры людей и животных намеренно геометризированы, они напоминают средневековые витражи. Аналогии с древними источниками прослеживаются не только в рисунке, но и в колорите: серые тени в углублениях белого резного камня, сдержанный колорит древнерусских книжных миниатюр.

При этом появляются совершенно иные по образному содержанию платки, печатный рисунок которых выполнен в свободной живописной манере широким и свободным «кистевым» приемом [12, с. 161].

Сувенирные платки, посвященные Москве, созданные по эскизам Натальи Жовтис и Анны Андреевой на фабрике «Красная Роза», являются ярким примером проявления сурового стиля в текстильном предмете (рис. 10). Их композиция представляет собой калейдоскоп почти монохромных, плоскостно переданных элементов городского

пейзажа. В этой мозаике сюжетных изображений, букв и графических элементов трудно сразу разглядеть посвящение столице. Однако этот художественный прием решает очень важную задачу: такой рисунок позволяет платку быть нарядным аксессуаром, где тематические изображения приобретают скорее вид геометрического орнамента.



*Рис. 10. Жовтис Н.М.
Платок «Москва». Начало
1960-х гг. Шелкоткацкий
комбинат «Красная Роза».
Москва. Атлас,
механическая печать.
66 x 65. Собрание ГРМ.
Фото: Евгений Елинер.*

Образам Ленинграда и пригородов было посвящено большинство сувенирных платков, создававшихся на ленинградском производственном художественно-галантерейном объединении «Новость»³. М.С. Широковских отмечает, что «если в 1950–1960-х гг. проекты не были лишены идеологической составляющей, то в 1970–1980-х гг. тема города раскрывалась через обращение в прошлое» [20, с. 82] (рис. 11). Художниками «Новости» разрабатывались не только отдельные сюжетные платки, но и целые тематические серии. В 1970-х годах Нонной Михайловой была создана серия сувенирных платков «Эрмитаж» (рис. 12). На каждом из них в условной, несколько гротескной форме изображены фасад Зимнего дворца и известные интерьеры крупнейшего в стране музея. При этом каждый сюжет детально проработан и узнаваем.

По эскизам Нонны Михайловой были выполнены платки, отличающиеся художественными приемами не только от серии «Эрмитаж», выполненной в едином стилистическом ключе, но также и один от другого. Платок «Павловск» напоминает декоративные набивные ткани XVIII века: на глухом светло-коричневом фоне помещены детально проработанные изображения построек Павловского парка. Виды парка и растительные элементы свободно разбросаны по полю платка, тогда как в платке «Белые ночи. Набережная» все подчинено строгой симметрии: составляющие кайму изображения вазонов, сфинксов и шаров темно-синими силуэтами выделяются

на светлом фоне средника, расчерченного линиями решетки. Нонна Михайлова создала монохромный, сдержанный, но при этом романтический образ белой ночи, в сумерках которой все становится силуэтно-абстрактным.



*Рис. 11. Звягин М.А.
Платок «100-летие со дня
рождения В.И. Ленина».
1969. Крепдешин,
фотофильмопечать.
89 x 89. Собрание ГРМ.
Фото: Евгений Елинер.*



*Рис. 12. Михайлова Н.А.
Платок «Парадный». 1974.
Ленинградское
производственно-
художественное объединение
«Новость». Триацетат,
фотофильмопечать.
93,5 x 90,5. Собрание ГРМ.
Фото: Евгений Елинер.*

Все разработки 1960–1980-х годов в области оформления сюжетных платков на городскую тематику нашли отражение в современном ассортименте Павловопосадской платочной мануфактуры, единственного на сегодняшний день в стране крупного текстильного предприятия, занимающегося масштабным производством платков и шалей.

В дореволюционное время фабрика не занималась изготовлением таких предметов. Композиции современных павловских тематических платков с расположением в клеймах реалистично трактованных тематических изображений напоминают ситцевые изделия московских текстильных гигантов конца XIX – начала XX вв.: Прохоровской Трехгорной и Даниловской мануфактур.

В 2000-е годы на фабрике был выпущен ряд платков, посвященных отдельным городам. Один из них был создан художником Татьяной Сухаревской к 300-летию Петербурга. Его виды и основные достопримечательности помещены в медальонах на глубоком синем фоне. Этот художественный прием как нельзя лучше передает образ северного города-порта, расположенного в дельте Невы. Сходен с ним по композиции, но отличен по художественным приемам и колориту платок Елены Литвиновой «Культурное наследие Подмосковья» (рис. 13). Он, в отличие от почти монохромного, решенного в синих тонах платка Сухаревской, ярок и пестр, что вызывает в памяти народное узорчье.



*Рис. 13. Литвинова Е.Н.
Платок «Культурное
наследие Подмосковья».
2007. 89 x 89. Шелк,
механическая печать.
Собрание музея
Павловопосадской платочной
мануфактуры (ППМ).*

В последние годы на Павловопосадской платочной мануфактуре в разных техниках и на разном материале выпускаются изделия с принципиально новыми, не типичными для классического платка композициями, часто асимметричными, с использованием сложных фантазийных форм, геометрических орнаментов, стилизованных сюжетных

изображений. Образ города передается в манере, присущей скорее художественной росписи тканей. Подобные приемы можно встретить в работах современных батицистов: это нарочитая схематизированность и даже яркая «мультипликационность» абстрактного города и тонко проработанные, изящные романтические пейзажи Парижа, выполненные как будто тонким пером по размытому «акварельными» пятнами фону.

С внедрением новых цифровых технологий печати активно развивается в последние десятилетия сегмент авторского малотиражного платка. Современные отечественные дизайнеры Анна Толстикова, Ольга Никич, Надежда Голубцова – каждый по-своему обращается к образам города. Александра Калошина, создатель и владелица группы текстильных компаний SOLSTUDIO Textile и бренда Radical Chic [24], называет свои платки летописью жизни большого города. Тем более что тема города и городского пейзажа очень популярна и часто используется при создании аксессуаров Radical Chic. В разные годы были созданы платки, посвященные различным уголкам и памятникам столицы: «Патриаршие пруды», «Рабочий и колхозница». Сегодня одним из главных проектов Radical Chic стал выпуск серии платков по калькам и эскизам Ростана Тавасиева 1970-х годов [11] (рис. 14).



Рис. 14. Платок «Корабли Санкт-Петербурга». Radical Chic по кальке Р.С. Тавасиева. Москва. 2019. Искусственный шелк, цифровая печать. Собрание ВМДПиНИИ. Фото с выставки «Орнаментальное наследие России. Ростан Тавасиев. 1938–2006».

Сложные абстрактные изображения на платках являются очень интересным информативным кодом, представляя каждый платок как некий ребус, разглядывая который можно не только получать эстетическое удовольствие от созерцания изобилующего деталями рисунка, но и находить что-то новое в уже знакомых образах ленинградских набережных, Эрмитажа, московских достопримечательностей и т. п.

Выводы

Таким образом, на основе рассмотренных материалов можно проследить эволюцию приемов передачи городских образов и их смыслового наполнения. Тематические платки с городскими сюжетами, производившиеся в XIX – начале XX века, можно условно разделить на два основных типа: посвященные непосредственно городской тематике, сюжет которых не был привязан к какой-то определенной дате или событию, и памятные платки, выпущенные в честь каких-то важных исторических дат, где образ города или его части был важной смысловой доминантой, не являясь при этом главным действующим лицом.

В послереволюционное время платки с сюжетными изображениями становятся своеобразной трибуной, агитационным плакатом. Условный собирательный образ индустриального города – фон для демонстрации достижений народного хозяйства и памятных дат.

С появлением текстильных сувениров в первой половине XX века утилитарная функция предмета начала доминировать, что сказалось на общем композиционном строе предмета, его орнаментике, приемах декорирования, идеологическая составляющая уступила место более свободным сюжетам. Искания художников в плане передачи образа города вызвали к жизни художественные приемы, которые до сих пор можно встретить в платках современных дизайнеров. Предметы, созданные в 1960–1970-х годах, очень современны: многие наработки проявляются в первую очередь в батике, формы передачи городских образов – в технике свободной росписи или примитива – подсказывает сама технология.

Примечания

1. Крестьяне гр. Шереметьева, работавшие на Шлиссельбургской мануфактуре, изучив основы и хитрости ситцепечатного дела и вернувшись в Иваново, уже на собственных производствах продолжали использовать для тканей и платков узоры модных французских тканей.

2. Платок с идентичной композицией, но выполненной в иной цветовой гамме, хранится в фондах Государственного Эрмитажа.

3. Предприятие было создано в 1930-е годы и носило название Ленинградская фабрика художественной росписи № 2. В 1964 году было переименовано в Производственное Художественно-галантерейное объединение «Новость». Как и многие текстильные предприятия России, оно прекратило свою работу в конце 1980-х годов.

Литература

1. Блюмин М.А. Агитационные платки в России // Мода и дизайн: исторический опыт и новые технологии. Материалы конференции / Ред. С.М. Ванькович, Н.М. Калашникова, М.М. Кузнецов. Санкт-Петербург: СПГУТД, 2015. С. 298–304.

2. Блюмин М.А. Влияние искусства авангарда на орнаментальные мотивы тканей 1910–1930-х годов: на примере стран Западной Европы и России. Автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. Санкт-Петербург: [Б. и.], 2006. 26 с.
3. Блюмин М.А. Искусство одеваться: агиттекстиль от 1920-х – 1930-х годов до наших дней // 100% Иваново: агитационный текстиль 1920–1930-х гг. из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея им. Д.Г. Бурulina. М.: «Первая публикация», 2010. С. 111–135.
4. Гордеева О.Г., Ефимова Л.В., Кузнецова М.А. Русские узорные ткани. XVII – начало XX века. М.: Научно-издательский отдел ГИМ, 2004. 224 с.
5. Горожанина С.В., Жигулева В.М., Зайцева Л.М. Русские ситцевые платки XIX – начала XX века в собрании Сергиево-Посадского Государственного историко-художественного музея-заповедника: Каталог. М.: Наука, 1994. 66 с.
6. Каталог набивных тканей XIII–XIX веков собрания Роберта Форрера / сост. и авт. вступ. ст., примеч. и коммент. Т.А. Долгодрова. М.: Пашков дом, 2010. 247 с.
7. Ковалева Н.И. Набивные платки и шали в собрании Русского музея // Платки и шали в России XVIII – начала XXI веков в собрании Русского музея. Материалы и исследования. Санкт-Петербург: Palace Editions, 2018. С. 115–140.
8. Ковалева Н.И. От «памятного платка» к текстильному сувениру. Сюжетные и тематические платки в собрании Русского музея // Страницы истории отечественного искусства. Выпуск XXXI: Сборник статей по материалам научной конференции (Русский музей, 2018). Санкт-Петербург: Palace Editions, 2019. С. 190–206.
9. Крамарева И.В. Памятник на ситце // Краеведческие записки. Выпуск 7. – Самара: Самарский областной краеведческий музей, 1995. С. 309–311.
10. Новикова Л. Знаковая функция сувенира // Декоративное искусство СССР. 1970. № 1. С. 31–33.
11. «Орнаментальное наследие России. Ростан Тавасиев. 1938-2006»: выставка // Официальный сайт ВМДПНИ [Электронный ресурс]. URL: http://www.vmdpni.ru/data/events/2019/october/ornamentalnoe_nasledie_rossii/index.php (дата обращения 10.12.2019).
12. Платки и шали в России XVIII–XXI веков из собрания Русского музея: каталог / авторы статей и каталога Н. Ковалева, М. Сорокина, Ю. Шлядинская. Санкт-Петербург: Русский музей, 2018. 215 с.
13. Полосинова Т.А. Памятные платки Павловского Посада XX – начала XXI века // Народное искусство России. Традиции и современность. Материалы всероссийской научно-практической конференции. Вологда: ООО ПФ «Полиграф-книга», 2008. С. 236–241.
14. Романюк С.К. Сердце Москвы: от Кремля до Белого города. М.: Центрполиграф, 2013. 908 с.
15. Ситцевая Россия / авт.-сост. кат.: С.В. Исраелова и др.; фот. Е. Н. Беякова. М.: Интербук-Бизнес, 2010. 159 с.
16. Смолицкий В. Сувенир! Сувенир! Сувенир... // Декоративное искусство СССР. 1978. № 12. С. 25–26.
17. Советские ткани 1920–1930-х годов. Альбом / Авт.-сост. И.М. Ясинская. Ленинград: Художник РСФСР, 1977. 278 с.

18. Толстухина Н.В., Полосинова Т.А. Павловопосадские платки и шали в собрании Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника. М.: Союз Дизайн, 2015. 247 с.

19. Три тысячи эталонов (интервью с директором Комбината прикладного искусства А. Степановой и главным художником В. Лыжиной) // Декоративное искусство СССР. 1971. № 1. С. 32–33.

20. Широковских М.С. Текстильный сувенир второй половины XX века: от «вопросов красоты» к проблемам производства // Архитектон [Электронный журнал]. 2016. № 4 (56). URL: http://archvuz.ru/2016_4/7/ (дата обращения 10.12.2019).

21. Широковских М.С., Бусыгина С.А. Художественные особенности платков ленинградской фабрики «Новость» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 4 (54): в 2-х ч. Ч. II. С. 211–215.

22. Ясинская И.М. Ткани 1920-х годов в собрании Русского музея // Сообщения Государственного Русского музея. Вып. X. Москва, 1974. С. 78–83.

23. Forrer R. Die Zeugdrucke des byzantinischen, romanischen, gotischen und spätern Kunstepochen. Strassburg, 1894.

24. Radical Chic [Официальный сайт]. URL: <https://radicalchic.ru/brand-radical-chic/> (дата обращения 10.12.2019).

Статья поступила в редакцию 19.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.003

IMAGE OF A CITY IN COMMEMORATIVE KERCHIEF OF THE 19TH – 21ST CENTURIES

Kovaleva, Natalia Ivanovna

State Russian Museum,
Saint Petersburg, Russian Federation

Abstract

The article continues the author's series of publications devoted to the history of the Russian textile industry of the late 18th – early 21st centuries. This work is dedicated to the evolution of artistic techniques devices of embodying the image of the city and the transfer of individual architectural elements in the plot and commemorative scarves of domestic production. The article chronologically examines the products of the largest Moscow manufactories of the 19th – early 20th century: Danilovskaya, Trekhgornaya; agitation kerchief, which succeeded to tradition of commemorative scarves and then “textile souvenirs” – items created in the second half of the 20th century. The review ends with the shawls currently being created at the Pavlovsky Posad shawl manufactory – the only large-scale kerchief-printed production in the country and the items of modern Russian designers working in limited editions.

Keywords: commemorative kerchief; shawl with a plot image; kerchief-printed production; Russian printmaking manufactory; Pavlovsky Posad kerchief manufactory.

For citation:

Kovaleva N.I. Image of a city in commemorative kerchief of the 19th – 21st centuries. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 51–69. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.003>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/10/> (In Russian).

Information about the author:

Kovaleva, Natalia Ivanovna – Senior Researcher-Keeper of textile and costume collections of the Department of folk art, State Russian Museum, St. Petersburg, Russian Federation. Email: kovaljova_n_i@mail.ru

References

1. Blumin M.A. *Agitatsionnyye platki v Rossii* [Campaign shawls in Russia]. *Moda i dizayn: istoricheskiy opyt i novyye tekhnologii* [Fashion and Design: historical experience and new technologies. Conference proceedings]. Ed. by C.M. Vankovich, N.M. Kalashnikova, M.M. Kuznetsov. St. Petersburg, St. Petersburg State University of Design Technologies Publ., 2015, pp. 298–304. (In Russian).

2. Blumin M.A. *Vliyaniye iskusstva avangarda na ornamental'nyye motivy tkaney 1910–1930-kh godov: na primere stran Zapadnoy Yevropy i Rossii*. Avtoref. diss. kand. iskusstv. [The influence of avant-garde art on the ornamental motifs of fabrics of the 1910–1930s: the example of the countries of Western Europe and Russia. Cand. Art. sci. diss. Abstr.]. St. Petersburg, S. n., 2006. 26 p. (In Russian).

3. Blumin M.A. *Iskusstvo odevat'sya: agittekstil' ot 1920-kh – 1930-kh godov do nashikh dney* [The art of dressing: agittekstil from the 1920s – 1930s to the present day]. *100% Ivanovo: agitatsionnyy tekstil' 1920–1930-kh gg. iz sobraniya Ivanovskogo gosudarstvennogo istoriko-krayevedcheskogo muzeya im. D.G. Burylina* [100% Ivanovo: propaganda textiles of the 1920–1930s. from the collection of the Ivanovo State Museum of History and Local Lore]. Moscow, “First publication” Publ., 2010, pp. 111–135. (In Russian).

4. Gordeeva O.G., Efimova L.V., Kuznetsova M.A. *Russkiye uzornyye tkani. XVII – nachalo XX veka* [Russian patterned fabric. XVII – the beginning of the XX century]. Moscow, Scientific Publishing Department of the State Historical Museum, 2004. 224 p. (In Russian).

5. Gorozhanina S.V., Zhiguleva V.M., Zaitseva L.M. *Russkiye sittsevyye platki XIX – nachala XX veka v sobranii Sergiyev-Posadskogo Gosudarstvennogo istoriko-khudozhestvennogo muzeya-zapovednika* [Russian chintz shawls of the 19th – early 20th centuries in the collection of the Sergiev Posad State Historical and Art Museum-Reserve. Catalog]. Moscow, Nauka Publ., 1994. 66 p. (In Russian).

6. Dolgodrova T.A. (comp.). *Katalog nabivnykh tkaney XIII–XIX vekov sobraniya Roberta Forrera* [Catalogue of prints 13th – 19th centuries in the collection of Robert Forrer]. Moscow, Pashkov House Publ., 2010. 247 p. (In Russian).

7. Kovaleva N.I. *Nabivnyye platki i shali v sobranii Russkogo muzeya* [Stuffed kerchiefs and shawls in the collection of the Russian Museum]. *Platki i shali v Rossii XVIII – nachala XXI vekov v sobranii Russkogo muzeya* [Kerchiefs and shawls in Russia of the 18th – early 21st centuries in the collection of the Russian Museum. Materials and research]. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2018, pp. 115–140. (In Russian).

8. Kovaleva N.I. *Ot “pamyatnogo platka” k tekstil'nomu suveniru. Syuzhetnyye i tematicheskiye platki v sobranii Russkogo muzeya* [From a “commemorative kerchief” to a textile souvenir. Story and thematic scarves in the collection of the Russian Museum]. *Stranitsy istorii otechestvennogo iskusstva. Vypusk XXXI* [Pages of the history of Russian art. Issue XXXI. Collection of articles on the materials of a scientific conference (Russian Museum, 2018)]. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2019, pp. 190–206. (In Russian).

9. Kramareva I.V. *Pamyatnik na sittse* [Monument on chintz]. *Krayevedcheskiye zapiski. Vypusk 7* [Local history notes. Issue 7]. Samara, Samara Regional Museum of Local Lore Publ., 1995, pp. 309–311. (In Russian).

10. Novikova L. *Znakovaya funktsiya suvenira* [The sign function of a souvenir]. *Dekorativnoye iskusstvo SSSR – Decorative Art of the USSR*, 1970, no. 1, pp. 31–33. (In Russian).

11. “Ornamental'noye nasledie Rossii. Rostan Tavasiev. 1938–2006” [“Ornamental heritage of Russia. Rostan Tavasiev. 1938–2006”: exhibition]. *Official website of the All-Russian Museum of Decorative, Applied and Folk Art*. Available at: http://www.vmdpni.ru/data/events/2019/october/ornamentalnoe_nasledie_rossii/index.php (accessed 10.12.2019). (In Russian).

12. Kovaleva N., Sorokina M., Shlyadinskaya Yu. (comp.). *Platki i shali v Rossii XVIII–XXI vekov iz sobraniya Russkogo muzeya* [Kerchiefs and shawls in Russia of the XVIII – XXI

centuries from the collection of the Russian Museum: catalog]. St. Petersburg, Russian Museum Publ., 2018. 215 p. (In Russian).

13. Polosinova T.A. *Pamyatnyye platki Pavlovskogo Posada XX – nachala XXI veka* [Commemorative kerchiefs of Pavlovsky Posad of the XX – beginning of the XXI century]. *Narodnoye iskusstvo Rossii. Traditsii i sovremennost'. Materialy vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Proceedings of the Conference “Folk art of Russia. Traditions and modernity”]. Vologda, Polygraph-book Publ., 2008, pp. 236–241. (In Russian).

14. Romanyuk S.K. *Serditse Moskvy: ot Kremlya do Belogo goroda* [The heart of Moscow: from the Kremlin to the White City]. Moscow, Centerpolygraph Publ., 2013. 908 p. (In Russian)

15. Israelova S.V. et al. (comp.). *Sittsevaya Rossiya* [Cottone print in Russia]. Moscow, Interbook-Business Publ., 2010. 159 p. (In Russian).

16. Smolitsky V. *Suvenir! Suvenir! Suvenir...* [Souvenir! Souvenir! A souvenir...]. *Dekorativnoye iskusstvo SSSR – Decorative art of the USSR*, 1978, no. 12, pp. 25–26. (In Russian).

17. Yasinskaya I.M. (comp.). *Sovetskiye tkani 1920–1930-kh godov* [Soviet textiles of the 1920s–1930s. Album]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1977. 278 p. (In Russian).

18. Tolstukhina N.V., Polosinova T.A. *Pavlovoposadskkiye platki i shali v sobranii Sergiyevoposadskogo gosudarstvennogo istoriko-khudozhestvennogo muzeya-zapovednika* [Pavlovoposad kerchiefs and shawls in the collection of the Sergiev Posad State Historical and Art Museum-Reserve]. Moscow, Union Design Publ., 2015. 247 p. (In Russian).

19. *Tri tysyachi etalonov (interv'yu s direktorom Kombinata prikladnogo iskusstva A. Stepanovoy i glavnym khudozchnikom V. Lyzhinoy)* [Three thousand standards (interview with the director of the Combined Applied Arts A. Stepanova and chief artist V. Lyzhina)]. *Dekorativnoye iskusstvo SSSR – Decorative Art of the USSR*, 1971, no. 1, pp. 32–33. (In Russian).

20. Shirokovskikh M.S. *Tekstil'nyy souvenir vtoroy poloviny XX veka: ot “voprosov krasoty” k problemam proizvodstva* [Textile souvenir of the second half of the 20th century: from “beauty issues” to production problems]. *Arkhitekton – Architecton*, 2016, no. 4 (56). Available at: http://archvuz.ru/2016_4/7/ (accessed 10.12.2019). (In Russian).

21. Shirokovskikh M.S., Busygina S.A. *Khudozhestvennyye osobennosti platkov leningradskoy fabрики “Novost’”* [The artistic features of the headscarves of the Leningrad factory “News”]. *Istoricheskkiye, filosofskkiye, politicheskkiye i yuridicheskkiye nauki, kulturologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki – Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice*, 2015, no. 4 (54), Part II, pp. 211–215. (In Russian).

22. Yasinskaya I.M. *Tkani 1920-kh godov v sobranii Russkogo muzeya* [Textiles of the 1920s in the collection of the Russian Museum]. *Soobshcheniya Gosudarstvennogo Russkogo muzeya. Vyp. X* [Messages of the State Russian Museum. Vol. 10]. Moscow, State Russian Museum Publ., 1974, pp. 78–83. (In Russian).

23. Forrer R. *Die Zeugdrucke des byzantinischen, romanischen, gotischen und spätern Kunstepochen*. Strassburg, 1894. (In German).

24. Radical Chic. Official website. Available at: <https://radicalchic.ru/brand-radical-chic/> (accessed 10.12.2019). (In Russian).

Received: December 19, 2019.

ПЕТЕРБУРГ В ТВОРЧЕСТВЕ АННЫ ОСТРОУМОВОЙ-ЛЕБЕДЕВОЙ

Филиппова Ольга Николаевна

Политехнический музей, г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

Статья посвящена творчеству народного художника РСФСР, действительного члена Академии художеств СССР, заслуженного деятеля искусств РСФСР Анны Петровны Остроумовой-Лебедевой (1871–1955). Художник большого и многогранного дарования, она оставила нам множество рисунков, черных и цветных гравюр на дереве и линолеуме, литографии и акварели. А.П. Остроумова-Лебедева сумела придать гравюре на дереве подлинную художественную выразительность. Избрав главной темой творчества изображение города на Неве, она с большим поэтическим чувством запечатлела его картины и образы, прошлое и настоящее, его вечно живую историю. Издание третьего тома «Автобиографических записок» в 1951 году совпало с восьмидесятилетием автора. Тогда же в залах Государственного Русского музея была открыта последняя прижизненная персональная выставка художницы. Автор статьи исследует воплощение образа Петербурга в графике А.П. Остроумовой-Лебедевой.

Ключевые слова: А.П. Остроумова-Лебедева; художник; Петербург; гравюра; акварель; карандашный рисунок; пейзаж.

Для цитирования:

Филиппова О.Н. Петербург в творчестве Анны Остроумовой-Лебедевой // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 70–81. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/11/> DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.004>

Информация об авторе:

Филиппова Ольга Николаевна – искусствовед, заведующая научным архивом, Политехнический музей, г. Москва, Российская Федерация. Email: iscusstvo0891@mail.ru

Введение

Анна Петровна Остроумова-Лебедева прожила большую жизнь. Она выступила как художник на самом рубеже века, окончив в 1900 году Академию художеств и начав сразу же участвовать в выставках художественного объединения «Мир искусства» [3, с. 3]. Уже в первых своих цветных гравюрах, представленных в Совет Академии художеств в качестве программы для получения звания художника, она показала себя смелым, оригинальным мастером, решительно отбросившим сложившиеся до этого в русском гравировальном искусстве каноны. Эта смелость не была отнюдь тем оригинальничанием, которое несколько позже, в 1910 годах станет своеобразным

знаменем части молодых художников. Это был поиск новых путей в русской графике, поиск, опиравшийся на традиции предшествующих поколений. Формируясь как художник в один из сложнейших и противоречивейших периодов истории русского искусства, она никогда не уступала моде, соблазну шумного, но временного успеха, оставалась всегда удивительно последовательной в своих поисках и симпатиях. О своеобразии остроумовского искусства, его истоках писали многие русские исследователи: А.Н. Бенуа, В.Я. Адарюков, П.Е. Корнилов, В.А. Тиханова, В.А. Суслов, А.А. Богданов и др. [1; 5; 6; 8; 12; 16]. В их книгах-биографиях, книгах-исследованиях, трудах по истории живописи и гравюры раскрывается вклад, внесенный А.П. Остроумовой-Лебедевой в русское изобразительное искусство конца XIX – первой половины XX века. В 1955 году, когда завершился жизненный путь художницы, почти все ее огромное художественное наследие – более трех тысяч гравюр, литографий, рисунков, акварелей, живописных произведений – перешло по ее завещанию в Государственный Русский музей в качестве дара. Третья персональная выставка Анны Петровны Остроумовой-Лебедевой, устраиваемая в залах Государственного Русского музея в 1962 году, включала лучшую часть этого собрания, а также ряд работ из Государственной Третьяковской галереи и частных собраний Ленинграда и Москвы. По существу, эта выставка мало чем отличалась от предшествующей, состоявшейся одиннадцать лет назад, – творчество А.П. Остроумовой-Лебедевой, удивительно ясное и последовательное, понятно и оценено уже давно и в надлежащей мере.

Но выставка 1962 года и каталог к ней, составленный научными сотрудниками музея А.П. Рыбаковой, Т.М. Соколиной и А.С. Сытовой, дают возможность вновь пережить радость встречи с этим умным, мужественным искусством, полным поэтического очарования [3]. Творчество А.П. Остроумовой-Лебедевой, посвященное Петербургу, не так подробно освещено, оно нашло отражение в исследованиях М.Ф. Киселева, Е.И. Поляковой (например, [7; 14]) и в автобиографических записках самой художницы [10; 11]. Задача данной статьи – рассказать о том, как формировалось дарование художницы, как воплотила она образ, душу родного города, Петербурга-Петрограда-Ленинграда.

Результаты

Анна Петровна Остроумова-Лебедева родилась в Петербурге в 1871 году в семье состоятельного петербургского чиновника. Интерес к рисованию у нее обнаружился рано, проявив себя достаточно сильно в годы обучения в гимназии. И хотя это увлечение не особенно поощрялось родными, уже в четырнадцать лет А.П. Остроумова-Лебедева начинает заниматься в вечерних рисовальных классах при Центральном училище технического рисования барона А.А. Штиглица. После окончания гимназии в 1889 году, решив посвятить себя искусству, она поступает в гравировальный класс училища под руководством В.В. Матэ (1856–1917). Однако работа по копированию чужих образцов быстро перестает ее интересовать. Уйдя из училища, А.П. Остроумова-Лебедева в 1892 году становится ученицей Академии художеств. Через четыре года мы видим ее в мастерской И.Е. Репина (1844–1930), где она проводит почти два года. Именно здесь и были заложены реалистические основы остроумовского искусства – это неизменная любовь к природе, натуре, к точному рисунку. В 1898 году по совету И.Е. Репина А.П. Остроумова-Лебедева уезжает в Париж, где несколько месяцев проводит в мастерской известного живописца и графика

Джеймса Уистлера (1834–1903). Работа под его руководством чередуется с самостоятельным изучением техники ксилографии.

На родину А.П. Остроумова-Лебедева возвращается в 1899 году в Академию художеств, в гравёрный класс В.В. Матэ. Пользуясь советами наставника, А.П. Остроумова-Лебедева приступает к работе над первыми своими произведениями. Уже в конкурсной композиции «Персей и Андромеда» (1899), представляющей собой копию с известной картины П. Рубенса, она пытается в самом процессе гравирования выявить графическую природу изображения, обобщить его форму, сведя все богатство колорита к нескольким основным тонам [6, с. 8]. В созданных вскоре ею ранних черных и цветных гравюрах на дереве «Финляндия с голубым небом» (1900) и «Финские озера» (1900) обнаружилось тяготение художницы к пейзажу [6, с. 8]. Цвет в них обобщен в декоративное пятно, с помощью которого строится форма, возникают пространственные планы. Силуэты темно-зеленых елей, контрастно выделяющиеся на фоне голубоватых небес, как бы раскрывают за собой глубину уходящих лесных далей. Именно цвету принадлежит конструктивная роль в художественной организации гравюр, в определении их пластических качеств. Простота и четкость композиции, декоративный ритм больших живописных масс, сдержанность цветовой гаммы в сочетании с эмоциональностью настроения – все это позднее станет главной особенностью пейзажей мастера. Новаторство А.П. Остроумовой-Лебедевой проявилось в создании первых в русской гравюре цветных ксилографий. Они открывали новый этап в ее истории, означавший полный отказ от имитации приемов живописи и утверждавший самостоятельную художественную ценность гравированного изображения. С 1901 года А.П. Остроумова-Лебедева работает над произведениями, посвященными Петербургу. Город словно бы неожиданно раскрыл перед ней свою красоту, и она без устали рисует, гравюрует, пишет акварелью. «Я любила свой родной город, – писала в свое время художница во втором томе автобиографических записок. – Я его люблю. Мне пришлось много времени провести на улицах и набережных города. Не уставала я любоваться нашим торжественным, часто мрачным, но всегда пленительным Петербургом...» [10, с. 457–458].

В рисунках, акварелях, черных и цветных гравюрах предстают перед нами архитектурные и парковые ансамбли Петербурга – Биржа, Ростральная колонна, Летний сад, Эрмитаж, сфинксы у Академии художеств, арка Новой Голландии, гранитные берега Невы, Лебяжья канавка и великое множество других мест и уголков, открывавшихся ищущему взору художницы.

В черной ксилографии А.П. Остроумова-Лебедеву привлекает возможность очень скупыми, лаконичными средствами, а оттого особенно выразительно и остро, создать предельно обобщенный художественный образ. Простым, казалось бы, сочетанием белых и черных пятен, нескольких линий, иногда легкой штриховкой она достигает удивительно тонкого ощущения водной глади, снега, пышной зелени деревьев, ясности летнего дня или тишины звездной ночи. Ранние цветные гравюры А.П. Остроумовой-Лебедевой еще напоминают раскрашенный рисунок, в них нет той воздушности и прозрачности, к которой она приходит впоследствии. Но уже в 1908 году А.П. Остроумова-Лебедева делает серию станковых цветных гравюр – «Петербург. Вид Невы сквозь колонны Биржи» (рис. 1), «Петербург. Ростральная колонна и Биржа» (рис. 2), «Петербург. Колонны Биржи и крепость» (рис. 3), в которых тонкими градациями света передан воздух, ощущение материальности предметов [11, с. 6].

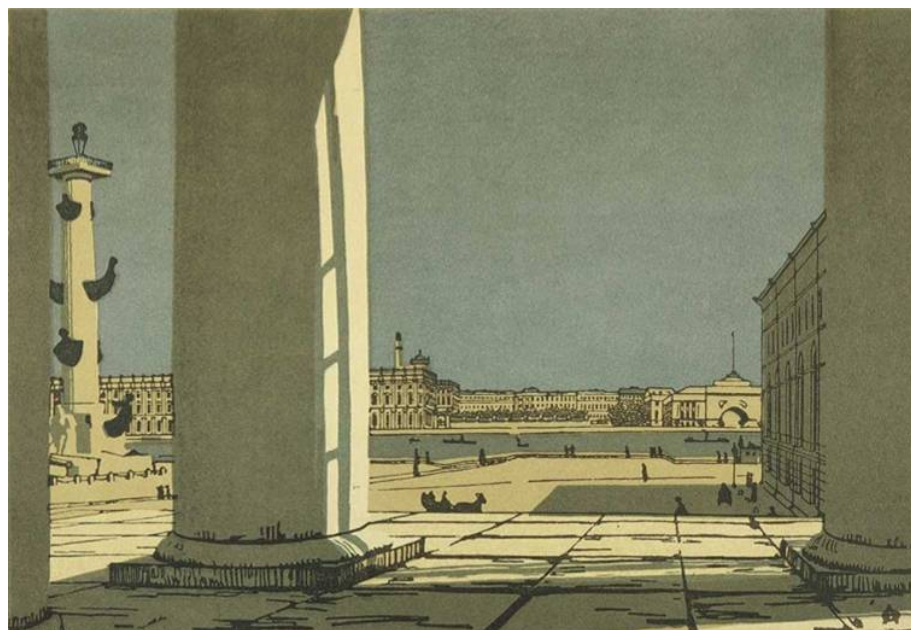


Рис. 1. Остроумова-
Лебедева А.П.
Петербург. Вид Невы
сквозь колонны
Биржи. 1908.
Цветная ксилография.
17,0 × 24,5 см.
Источник: artchive.ru.

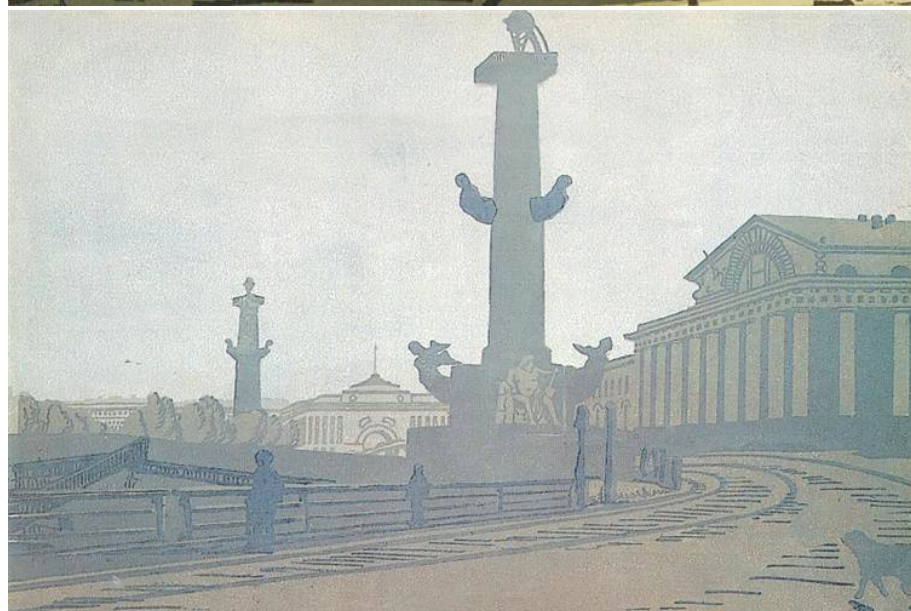


Рис. 2. Остроумова-
Лебедева А.П.
Петербург.
Ростральная колонна
и Биржа. 1908.
Бумага, цветная
цинкография.
17,5 × 23,2 см.
Источник: wikiart.org.

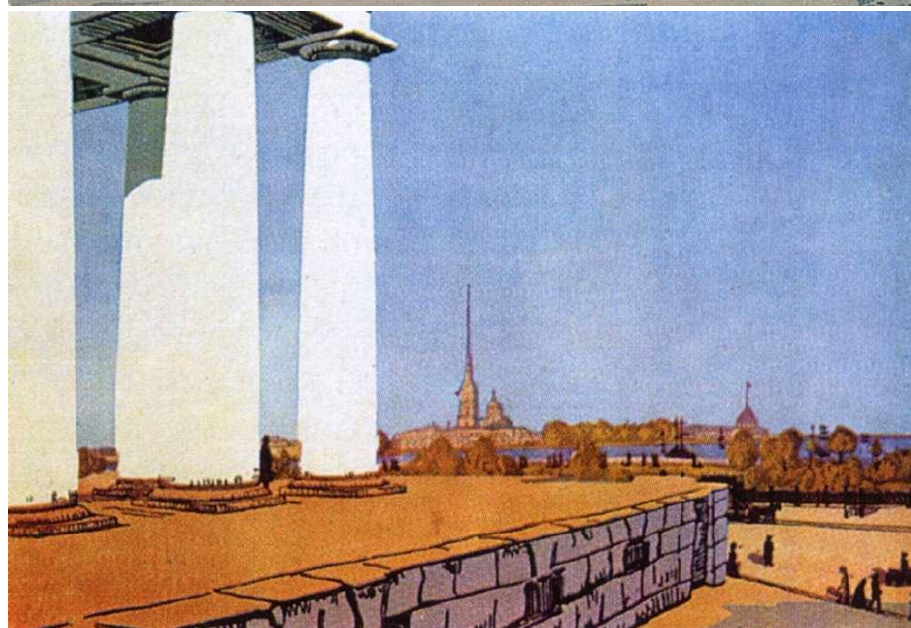


Рис. 3. Остроумова-
Лебедева А.П.
Петербург. Колонны
Биржи и крепость.
1908. Цветная
ксилография.
Л.: 22,5 × 28,5 см;
и.: 14,4 × 20,9 см.
Источник:
staratel.com.

В эти же годы художница много работает и в акварели. Так, в произведении «Петербург. Вид с Петровского острова» (1912) все строится на уверенном и очень определенном карандашном рисунке, который является как бы каркасом изображения. Легкая подкраска большими широкими заливками краски сообщает пейзажу особое настроение, поэтичность и озаренность светом [2, с. 1]. Пожалуй, более всего А.П. Остроумова-Лебедева писала акварелью во время своих многочисленных путешествий, когда хотела зафиксировать путевые впечатления. В 1911 и 1913 годах для совершенствования художественного образования и знакомства с искусством, архитектурой, музеями она побывала в Италии, Франции, Испании, Бельгии и Голландии. Из каждой своей поездки художница привозила много рисунков и акварелей. А П. Остроумовой-Лебедевой были присущи острое и непосредственное восприятие новой для нее природы, архитектуры, быта, своеобразия и красоты разных стран и городов, ощущение исторической эпохи, постижение «духа местности» [2, с. 1].

Уголок Рима – города, где гармонично сочетаются сооружения различных исторических эпох, – изображен в работе «Храм Весты в Риме» (1911) [2, с. 1]. Здесь мы видим античный круглый храм, барочный фонтан с тритонами, поддерживающими чашу, площадь с повозками и фигурами людей и вдали здания современного города. Карандашом здесь выполнен линейный рисунок, переданы тени и полутона, выявлен объем. Акварель, нанесенная широкими заливками, придает изображению материальность, делает пространство и освещение более ощутимыми. В акварели «Венеция. Кони на фасаде собора Св. Марка» (1911), где изображен прославленный шедевр античной скульптуры, цвет играет большую роль, он придает композиции монументальность и торжественность, выявляет пластику скульптурной группы [2, с. 1].

Красота удивительного по своеобразию города раскрыта в акварели «Венеция. Большой канал. Серый день» (1911, рис. 4) [2, с. 1].



Рис. 4. Остроумова-Лебедева А.П. Венеция. Большой канал. Серый день. 1911.
Бумага на картоне, черный карандаш, акварель. 32,4 x 47,0 см. Источник: regnum.ru.

Перед нами открытое пространство, «резные фасады, узорные здания», отраженные в воде, плывущие гондолы, полосатые столбы. Роль акварели, роль цвета здесь более существенна. Художница применила свободную размывку краски, которая позволила объединить все в единое целое и передать световоздушную среду. Зритель будто сам видит перед собой город, постепенно теряющийся в воздушной дымке, здания, отраженные в глади воды, насыщенный испарениями воздух.

А.П. Остроумова-Лебедева запечатлела в своих акварелях уголки Парижа, набережные Сены, прекрасную природу и города Италии, узкие улочки и уютные площади Испании, залитые солнцем горные пейзажи Тироля, ветряные мельницы и тихие каналы Голландии, средневековые островерхие здания Бельгии. Многие свои пейзажные работы художница выполняла непосредственно с натуры. Но она применила и другой, выработанный ею и соответствующий особенностям ее дарования метод работы. Так, часто А.П. Остроумова-Лебедева делала карандашный рисунок, на котором цифрами условно обозначала для себя силу тона, в различных местах изображения помечала цвет предметов и, уже возвратившись домой или в гостиницу, писала по этому рисунку акварелью. Она считала, что этот метод позволит отвлечься от второстепенного и создать обобщенный художественный образ. Прекрасная зрительная память, знание законов освещения и соотношения красочных тонов в природе, дар колориста позволили ей создавать произведения, исполненные жизненной правды и красоты.

Постепенно акварели А.П. Остроумовой-Лебедевой все больше наполняются цветом, цвет занимает теперь полноценное положение в создании художественного образа. Очень интенсивна была по колориту акварель «Баку. Старые нефтяные вышки Биби-Эйбат» (1916, рис. 5) [2, с. 2]. Массивные, монументальные силуэты вышек, контрастные по отношению друг к другу большие пятна коричнево-красного и серо-синего цветов создают внутреннее напряжение образа, приносят «мрачную романтику», как определила сама художница [2, с. 2].

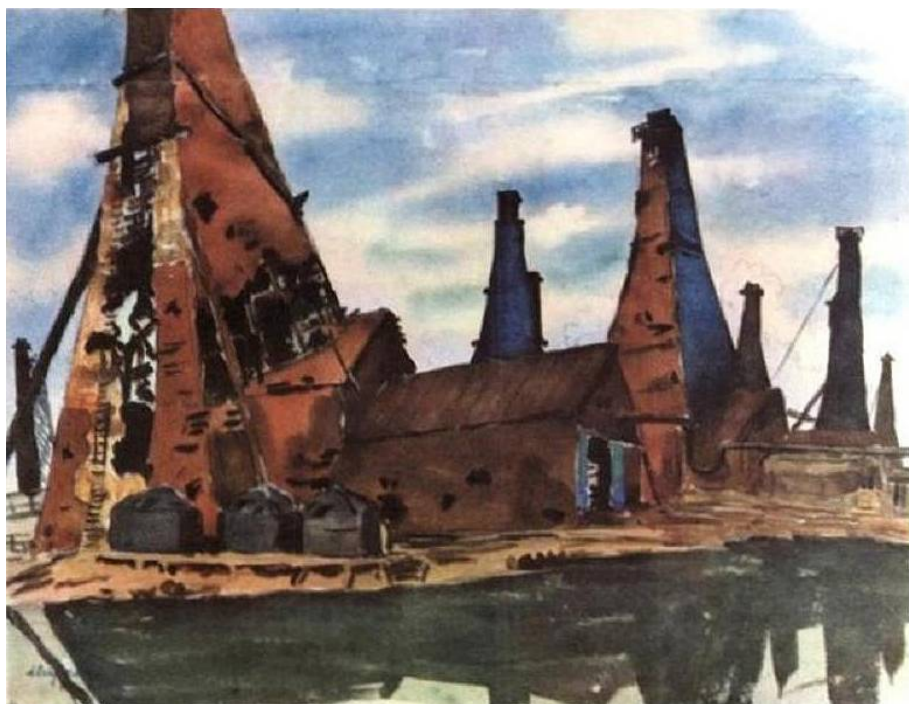


Рис. 5. Остроумова-Лебедева А.П. Баку. Старые нефтяные вышки Биби-Эйбат. 1916. Бумага на картоне, графитный карандаш, акварель. 36,0 x 48,0 см. Источник: artchive.ru.

Анна Петровна близко восприняла революционные события 1917 года. Многие ее работы первых послереволюционных лет – и гравюры, и акварели – овеяны романтикой, основанной на ощущении нового, на приятии происходящих в стране перемен. К лучшим акварелям этого периода относятся листы «Петроград. Красные столбы» (1922, рис. 6) и «Марсово поле и памятник Суворову» (1922), пронизанные бодростью, ощущением свежего ветра, ворвавшегося в жизнь [2, с. 2]. Напряженные отношения красочных тонов, которыми написаны золотистые облака, сине-фиолетовая рябь воды, поднятая ветром, оранжево-красные столбы, насыщают работу «Петроград. Красные столбы» редкой по силе эмоциональной выразительностью [2, с. 2]. В те же годы А.П. Остроумова-Лебедева написала и другие акварели с видами Петрограда. Этот город она изображала в течение почти полувека, и в акварельном ее творчестве Петербург-Петроград-Ленинград занимает такое же большое место, как и в гравюрах. Художница нашла для своих произведений точки обзора, откуда город раскрывается наиболее ярко. К таким принадлежит акварель «Летний сад в июне» (1929, второй вариант – 1942, рис. 7), очень декоративная, построенная на широких цветовых плоскостях и на строгом ритме линий [2, с. 2].



Рис. 6.
Остроумова-Лебедева А.П.
Петроград. Красные столбы.
1922. Бумага, акварель.
62,0 x 42,0 см. Источник:
artchive.ru.



Рис. 7. Остроумова-
Лебедева А.П. Летний сад
в июне. 1942. Бумага, верже,
акварель, графитный
карандаш. Источник:
[Пермская художественная
галерея](http://Пермская художественная галерея).

Прекрасно передано состояние морозного зимнего дня, со светлым палевым небом, пушистым голубоватым снегом, сиреневым инеем на ветвях деревьев. Образ города возникает здесь во всей своей характерности, «портретности», во всей пленительности [2, с. 2]. В изображении сравнительно небольшой части города угадывается вся его сущность. Центральную часть с прекрасными архитектурными ансамблями, улицами и каналами, городские окраины и парки А.П. Остроумова-Лебедева писала всю жизнь. Причем самые неприятельные, укромные уголки воспроизведены были ею с проникновенным чувством. Такова ее работа «Петроград. Двор военно-медицинской академии» (1918), на которой изображен вид из окна квартиры художницы [2, с. 2].

Столь же неизменно любила А.П. Остроумова-Лебедева чудесные пригороды Ленинграда, особенно Павловск с его удивительным по гармоничности архитектурно-парковым ансамблем. Ему посвятила она ряд гравюр, здесь написала много акварелей. К самым лучшим из них принадлежит лист «Павловск. Перспектива от Константинопольского дворца» (1930) [2, с. 2]. В основе работы лежит очень простой мотив: островок посреди пруда, поросший деревьями, отраженными в зеркале воды. Акварель решена очень обобщенно, большими массами цвета. А сколько красоты и поэзии, тишины и чарующей гармонии выразила художница в этом пейзаже: в прозрачном осеннем небе, в ярком наряде деревьев, в неподвижной воде пруда! В 1920-х годах А.П. Остроумова-Лебедева несколько раз выезжала на юг нашей страны, и всюду она писала пейзажи, в которых образно раскрыты красота и своеобразие южной природы. Она несколько раз отдыхала в Крыму, в Коктебеле, где была гостьей известного поэта и художника М.А. Володина (1877–1932). Художницу очаровала Киммерия, по ее словам, «древняя земля, сожженная солнцем, страна пустынных степей и в то же время прекрасных горных нагромождений» [2, с. 2]. А.П. Остроумова-Лебедева поняла и выразила первозданную красоту Киммерии в серии своих работ.

Так, например, в акварели «Коктебель. Кник-Атлама и Кок-Кая» (1927) Анна Петровна создает своеобразный «портрет местности», стараясь точно передать строение гор, характер растительности, открывающееся пространство, и достигает в этом большой убедительности [2, с. 2]. Но художница не ограничивается в этом. В акварели есть ощущение пустынности места и тишины. Вечерний свет, скользящий по всем предметам, сообщает пейзажу эмоциональную окраску. В другой работе «Коктебель. Сюрю Кая вечером» (1924) показан еще более обобщенный и поэтический образ горной страны, лунного вечера и гармонии, разлитой в природе [2, с. 2].

Художнице исполнилось семьдесят лет, когда началась Великая Отечественная война. Уехать она категорически отказалась, все тяжкие блокадные годы были прожиты в Ленинграде. Работы военных лет (например, литография «Мальчики удят рыбу», 1942 и др.), подробные дневники художницы запечатлели красоту и суровость осажденного города, его безмерные страдания и праздничное ликование во время салюта Победы [14, с. 6].

Мирные ночные огни Ленинграда, отраженные рекой, ледоход на Неве – это тема последних работ А.П. Остроумовой-Лебедевой. После войны она завершила трехтомный литературный труд – «Автобиографические записки» [14, с. 6]. В них пространно и увлекательно прослежен путь самой А.П. Остроумовой-Лебедевой и отображена сложная художественная жизнь России рубежа XIX–XX веков. Годы учения в Петербургской Академии художеств и в парижских мастерских, путешествия

по России и Западной Европе, годы необратимых изменений самой реальности, течение жизни от 1870-х годов до освобождения Ленинграда от вражеской блокады – все это запечатлено в автобиографическом труде [14, с. 6]. К «Автобиографическим запискам» постоянно обращаются исследователи русской художественной культуры и, конечно же, биографы самой художницы [14, с. 6].

Заключение

Пятьдесят лет своей жизни А.П. Остроумова-Лебедева отдала творчеству. С ее именем связаны замечательные достижения в развитии станковой гравюры на дереве, а также акварели. Выполнив карандашом пейзажные рисунки с натуры, она начала легко подкрашивать их акварелью. Такие подкрашенные рисунки А.П. Остроумова-Лебедева продолжала делать до конца жизни. Хотя пейзаж занимает главное место в творчестве художницы, она уделяла внимание также натюрморту, интерьеру и особенно портрету. К 1900 годам, когда перед А.П. Остроумовой-Лебедевой стоял вопрос, кто она больше, пейзажист или портретист, она однозначно решает его в пользу пейзажа и вместе с тем не оставляет работу в портрете, исключительно достоверно и живописно совершенном – равно в масляной или акварельной техниках. Развитие ее творчества было и поступательным, сопровождаясь именами больших художников – ориентиров в пути, и стихийным, зависимым в огромной степени от творческой воли, которой А.П. Остроумова-Лебедева обладала сполна. Ее произведения хранятся не только в музеях России, но и в художественных собраниях Италии, Франции, Германии, Америки, Англии.

Литература

1. Адарюков В.Я. А.П. Остроумова-Лебедева. М.: Дом печати, 1922. 47 с.: ил.
2. Акварели А.П. Остроумовой-Лебедевой / авт.-сост. В. Чесноков. М.: Изобразительное искусство, 1985. 16 отд. л. в обертке.
3. Анна Петровна Остроумова-Лебедева: каталог выставки / Гос. русский музей; [сост. Л.П. Рыбакова, Т.М. Соколова, А.С. Сытова]. Л.: [б. и.], 1962. 64 с.: ил.
4. Анциферов Н.П. Душа Петербурга. Париж: Утса-press, 1978. 226 с.: ил.
5. Бенуа А.Н. Остроумова-Лебедева. М.-Пг.: Госиздат, 1924. 95 с.: ил.
6. Богданов А.А. Анна Петровна Остроумова-Лебедева. Л.: Художник РСФСР, 1976. 42 с.: ил.
7. Киселев М.Ф. Образы родного города. К 100-летию со дня рождения [худож.] А.П. Остроумовой-Лебедевой // Искусство. 1971. № 10. С. 62–67.
8. Корнилов П.Е. Анна Петровна Остроумова-Лебедева. М.: Искусство, 1950. 23 с.
9. Остроумова-Лебедева А.П. Пейзажи Павловска в деревянных гравюрах. Пб.: Аквилон, 1923. 14 с.: ил.
10. Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. [Т. 1-2] / авт. вступит. статьи, сост. и примеч. Н.Л. Приймак. М.: Изобразительное искусство, 1974. 631 с.: ил.
11. Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. В 3-х томах. Т. 3. М.: Изобразительное искусство, 1974. 496 с.: ил.

12. Остроумова-Лебедева А.П.: Альбом репродукций / сост. и авт. вступ. статьи В.А. Тиханова. М.: Сов. художник, 1961. 46 с.: ил.
13. Остроумова-Лебедева. Художник и коллекционер / авт. ст. Г. Павлова, Т. Чудиновская. СПб.: Русский музей: Palace ed. (cop. 2016). 131 с.: ил. (Русский музей представляет: альманах; вып. 476).
14. Полякова Е.И. Город Остроумовой-Лебедевой. М.: Советский художник, 1983. 224 с.
15. Смирнова А.А. Блокадный Ленинград в «Автобиографических записках» А.П. Остроумовой-Лебедевой // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2018. № 1 (28). С. 43–51.
16. Суслов В.А. Анна Петровна Остроумова-Лебедева. Л.: Художник РСФСР, 1967. 201 с.
17. Федорова В.И. В.В. Матэ и его ученики. Л.: Художник РСФСР, 1982. 206 с.: ил.

Статья поступила в редакцию 13.05.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.004

PETERSBURG IN THE CREATIVE WORK OF ANNA OSTROUMOVA-LEBEDEVA

Filippova, Olga Nikolaevna

The Polytechnic Museum, Moscow, Russian Federation

Abstract

The article is devoted to the work of people's artist of the RSFSR, full member of the USSR Academy of arts, honored artist of the RSFSR Anna Ostroumova-Lebedeva (1871–1955). An artist of great and many-sided talent, she left us a lot of drawings, black and color prints on wood and linoleum, lithographs and watercolors. Anna Ostroumova-Lebedeva managed to give the woodcut a genuine artistic expression. Choosing the image of Petersburg as the main theme of her work, she captured its paintings and images, past and present, its eternal, living history with great poetic feeling. The publication of the third volume of her “Autobiographical notes” in 1951 coincided with the author's eightieth birthday. At the same time, the last personal exhibition of the artist was opened at the State Russian Museum. The author of the article explores the embodiment of the image of St. Petersburg (Leningrad) in the graphic work of Anna Ostroumova-Lebedeva.

Keywords: Anna Ostroumova-Lebedeva; artist; Petersburg; engraving; watercolor; pencil drawing; landscape works.

For citation:

Filippova O.N. Petersburg in the creative work of Anna Ostroumova-Lebedeva. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 70–81. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.004>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/11/> (In Russian).

Information about the author:

Filippova, Olga Nikolaevna – Art historian, Head of the scientific archive, the Polytechnic Museum, Moscow, Russian Federation. Email: iscusstvo0891@mail.ru

References

1. Adaryukov V.Ya. *A.P. Ostroumova-Lebedeva* [A.P. Ostroumova-Lebedeva]. Moscow, Dom pechati Publ., 1922. 47 p. (In Russian).
2. Chesnokov V. (ed.). *Akvareli A.P. Ostroumovoi-Lebedevoi* [Watercolors of A.P. Ostroumova-Lebedeva]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1985. 16 p. (In Russian).

3. Rybakova L.P., Sokolina T.M., Sytova A.S. (comp.). *Anna Petrovna Ostroumova Lebedeva: katalog vystavki* [Anna Petrovna Ostroumova Lebedeva: exhibition catalog]. Leningrad, S. n., 1962. 64 p. (In Russian).
4. Antsiferov N.P. *Soul of Petersburg*. Paris, Ymca-press Publ., 1978. 226 p. (In Russian).
5. Benois A.N. *Ostroumova-Lebedeva* [Ostroumova-Lebedeva]. Moscow – Petrograd, Gosizdat Publ., 1924. 95 p. (In Russian).
6. Bogdanov A.A. *Anna Petrovna Ostroumova-Lebedeva* [Anna Petrovna Ostroumova-Lebedeva]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1976. 42 p. (In Russian).
7. Kiselev M.F. *Obrazy rodnogo goroda. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya [khudozh.] A.P. Ostroumovo-Lebedevoi* [Images of the hometown. On the centenary of the birth of the artist A.P. Ostroumova-Lebedeva]. *Iskusstvo – Art*, 1971, no. 10, pp. 62–67. (In Russian).
8. Kornilov P.E. *Anna Petrovna Ostroumova-Lebedeva* [Anna Petrovna Ostroumova-Lebedeva]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1950. 23 p. (In Russian).
9. Ostroumova-Lebedeva A.P. *Landscapes of Pavlovsk in wooden engravings*. Petersburg, Aquilon Publ., 1923. 14 p. (In Russian).
10. Ostroumova-Lebedeva A.P. *Autobiograficheskie zapiski*. [Autobiographical notes. Vol. 1–2]. Ed. by N.L. Priymak. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1974. 631 p. (In Russian).
11. Ostroumova-Lebedeva A.P. *Autobiograficheskie zapiski. V 3-kh tomakh* [Autobiographical notes. In 3 volumes]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1974. Vol. 3. 496 p. (In Russian).
12. Tikhanova V.A. (comp.). *Ostroumova-Lebedeva A.P. : Al'bom reproduksii* [A.P. Ostroumova-Lebedeva. Album of reproductions]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1961. 46 p. (In Russian).
13. Pavlova G., Chudinovskaya T. (eds.). *Ostroumova-Lebedeva. Khudozhnik i kollektioner* [Ostroumova-Lebedeva. Artist and Collector]. St. Petersburg, Russian Museum: Palace ed. (cop. 2016), 2016. 131 p. (In Russian).
14. Polyakova E.I. *Gorod Ostroumovo-Lebedevoi* [City of Ostroumova-Lebedeva]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1983. 224 p. (In Russian).
15. Smirnova A.A. *Blokadnyi Leningrad v "Autobiograficheskikh zapiskakh" A.P. Ostroumovo-Lebedevoi* [Blockade Leningrad in "Autobiographical Notes" by A.P. Ostroumova-Lebedeva]. *Kul'tura i obrazovanie: nauchno-informatsionnyi zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv – Culture and Education: Scientific and Information Journal of High Schools of Culture and Arts*, 2018, no. 1 (28), pp. 43–51. (In Russian).
16. Suslov V.A. *Anna Petrovna Ostroumova-Lebedeva* [Anna Petrovna Ostroumova-Lebedeva]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1967. 201 p. (In Russian).
17. Fedorova V.I. *V.V. Mate i ego ucheniki* [V.V. Matai and his students]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1982. 206 p. (In Russian).

Received: May 13, 2020.

АРХИТЕКТОР ХАНС ХОПП (1890–1971): У ИСТОКОВ ФОРМИРОВАНИЯ ЦЕНТРА СОВРЕМЕННОГО КАЛИНИНГРАДА

Белинцева Ирина Викторовна

Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры
и градостроительства, г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

Статья посвящена сооружениям архитектора Карла Густава Ханса Хоппа (1890–1971), активно строившего в 1920-е годы в столице Восточной Пруссии Кенигсберге (совр. Калининград). Х. Хопп принадлежал к числу немногочисленных приверженцев авангарда, работавших в отдаленной консервативной провинции Германии. Созданные им сооружения маркируют центр города, сместившийся от территории бывшего кенигсбергского замка и возведенного на его месте в 1974 году Дома Советов (архитектор Ю. Шварцбрейм) на современную площадь Победы, занявшую место Восточной ярмарки. Как руководитель технического отдела ярмарки, игравшей важную роль в возрождении экономических связей между Германией и Россией, архитектор возвел в трудные годы после окончания Первой мировой войны целый ряд сооружений. Здания в стиле сдержанного экспрессионизма с элементами ар-деко – Торговый двор для фирм-участников ярмарки (современное здание мэрии) и Дом Техники (современный торговый центр «Эпицентр») определяют границы и образный строй центральной части столицы Калининградской области. Мастер придерживался радикальных новаторских взглядов на формальную природу современного ему художественного творчества, организовал в своей квартире-галерее выставку представительницы раннего экспрессионизма П. Модерзон-Беккер, дружил с автором исследования «Абстракция и вчувствование» В. Воррингером, преподававшим в 1928–1944 годах в Кенигсбергском университете. Монументальные строения архитектора украшают экспрессионистические работы скульптора Г. Брахерта (1890–1972). В конце 1920-х годов архитектор увлекся формальными приемами школы Баухаус и украсил Кенигсберг необычными для города зданиями (ремесленная школа для девушек, Парк-отель и другие).

Ключевые слова: Кенигсберг; Калининград; архитектор Ханс Хопп; Восточная ярмарка; кирпичный экспрессионизм; синтез искусств; Дом Техники; Торговый двор.

Для цитирования:

Белинцева И.В. Архитектор Ханс Хопп (1890–1971): у истоков формирования центра современного Калининграда // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 82–98. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.005>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/12/>

Благодарности

Исследование выполнено за счет средств Государственной программы Российской Федерации «Развитие науки и технологий» на 2013–2020 гг. в рамках Плана фундаментальных научных исследований Минстроя России и РААСН, тема 1.2.23.

Информация об авторе:

Белинцева Ирина Викторовна – кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, г. Москва, Российская Федерация. Email: belinceva@bk.ru

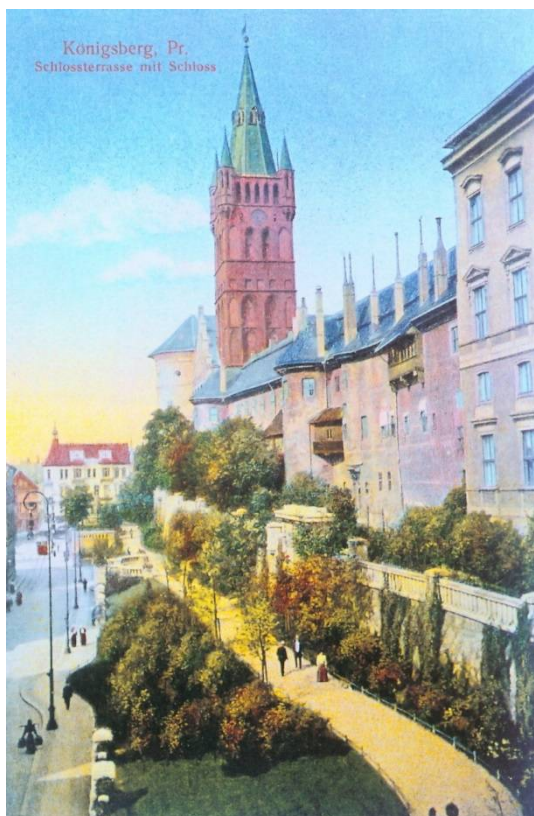
Архитектор Ханс Хопп (1890–1971) прожил долгую творческую жизнь, пережил две мировые войны, застал кайзеровскую Германию, Веймарскую республику, период национал-социализма, успешно строил в Германской демократической республике [13; 14]. Один из плодотворнейших этапов его деятельности приходится на 1920-е годы. Мастер жил в это время в столице Восточной Пруссии – Кенигсберге и оказал значительное влияние на формирование архитектурного образа города.

Ханс Хопп принадлежал к числу немногочисленных приверженцев авангарда, работавших в этой отдаленной и довольно консервативной провинции Германии. Созданные им сооружения и сейчас выделяются среди городской застройки. В частности, они маркируют современный центр города Калининграда в районе площади Победы и на прилегающих территориях.

В послевоенном Калининграде произошло постепенное смещение центра, который в Кенигсберге располагался вокруг Королевского замка. К началу XX века территория вокруг замка была освобождена от старых строений, в результате чего возникло несколько обширных площадей, украшенных зеленью и скульптурами (рис. 1). В конце Второй мировой войны здания на этой территории были практически полностью разрушены, в 1967 г. были взорваны и постепенно разобраны руины замка. На месте бывшего форбурга в 1974 г. начали строить Дом Советов (арх. Ю. Шварцбрейм). Рядом с Домом Советов запланировали парадную площадь и комплекс общественных зданий, создав предпосылки для организации центра общественной жизни. Но концепция оказалась нежизнеспособной, и значительная территория вблизи Дома Советов осталась пустынной и невостребованной (рис. 2). Оживленный центр города переместился на место скрещения Ленинского проспекта и улицы Черняховского – на площадь Победы.

До Первой мировой войны территорию, где сейчас расположены центральная площадь, мэрия, храм Христа Спасителя (арх. О. Копылов, 2006 г.), торговые центры «Акрополь» и «Эпицентр», занимал массивный крепостной вал, сквозь который из города в предместья вели Штайндаммские и Трагхаймские ворота. Сооружения земляного оборонительного вала в начале XX в. утратили функциональное значение, так как в конце XIX столетия в радиусе 5–7 км был возведен защитный комплекс из 12 фортов и межфортовых сооружений. Бургомистр Кенигсберга Зигфрид Керте (1861–1919), управлявший городом с 1903 по 1918 год, долгое время вел переговоры с военным ведомством о продаже городу территорий, занятых оборонительным валом. В 1910 году городские власти Кенигсберга выкупили у военного финансового ведомства

302 га северных крепостных укреплений за 29 миллионов марок. «Город считал, что покупка и обустройство земли может окупиться только в том случае, если он все сооружения, включая ворота, снесет, и все свободные участки, за исключением нескольких игровых площадок и водоемов, отдаст под застройку. Он начал со сноса ворот Трагхаймер Тор и Штайндаммер Тор, некоторых бастионов и валов, заложив городскую магистраль, ведущую в Хуфен (Кайзер-Вильгельм-Дамм, Ганзаринг, Адольф-Гитлер-Штрассе). Начало войны приостановило снос укреплений» [2, S. 206]. После Первой мировой войны здесь появились сооружения Восточной ярмарки, с которой началась история пространственного развития современного центра города Калининграда.



Слева:

Рис. 1. Кенигсберг. Замок и общественные пространства вокруг него. Открытка. Около 1903 г. Источник: [9].

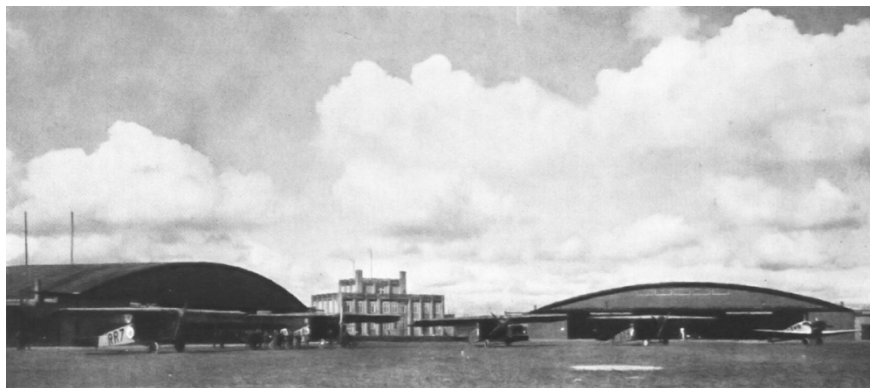
Справа:

Рис. 2. Калининград. Площадь перед Домом Советов. Фото: И.В. Белинцева, 2018.

Во времена Веймарской республики (1919–1933) Кенигсберг, более чем остальная Германия, ощутил последствия проигранной войны. Согласно Версальскому договору 1919 г. восточнопрусская провинция оказалась отделена от империи так называемым Данцигским (другое название – Польский) коридором – полосой земли, соединившей независимую Польшу с Балтийским морем. Польский коридор отрезал далекую островную провинцию от остального государства, затруднил хозяйственные связи с родиной и поставил ее в трудное экономическое положение. «Ввиду этого беспрецедентно бедственного положения, Восточная Пруссия заявила о своих претензиях на особое отношение к провинции со стороны империи и Пруссии и в экономическом, и в административном аспектах» [6, с. 94].

Благодаря помощи метрополии, а также активности магистрата Кенигсберга город и провинция получили средства для строительства целого ряда общественно необходимых зданий и сооружений. Практически все важные постройки города в 1920-е

годы были возведены по проектам Х. Хопфа. Островное положение Восточной Пруссии потребовало создания кенигсбергского аэропорта, и в 1922 г. на месте бывшего военного плаца в районе Девау по проекту Х. Хопфа было построено здание для приема и встречи пассажиров (рис. 3).



*Рис. 3. Кенигсберг.
Аэропорт Девау.
Арх. Ханс Хопф.
1922 г. Источник: [8].*

Крупным хозяйственным предприятием города стала Восточная ярмарка, которую называли «окном на восток», так как ее предназначением было возобновление торговли с новой, Советской Россией, соседними (Эстонией, Литвой, Латвией, Польшей) и более отдаленными странами (Венгрией, Финляндией, Турцией). Ярмарка занимала площадь 11 га на месте бывшего крепостного вала. Планировочная конфигурация выставочной территории повторяла сложный криволинейный абрис снесенных вальных укреплений XVII века. В печати 1920-х гг. отмечали, что «город Кенигсберг предоставил для строительства помещений выставки отличную территорию размером около 60 000 кв. метров с наилучшим транспортным сообщением» [11; цит. по: 12, с. 27]. Появление и функционирование ярмарки было заслугой бургомистра города Ганса Ломейера (1881–1968, бургомистр в 1919–1933), преодолевшего сомнения коммерсантов в ее успешности. Необходимые средства для организации выставки выделило правительство Германии, а также различные акционерные общества.

«Создание Ярмарки-выставки Востока (“Остмессе”) соответствовало традиционному кенигсбергскому стремлению к преодолению границ и расстояний. Торгово-промышленный центр Кенигсберга подчеркнул таким образом свою роль пункта скрещения торговых трасс и товарообмена между странами восточной и западной Европы» [3, с. 80]. «Наряду с Лейпцигской ярмаркой, “Остмессе” была единственной официальной широкомасштабной немецкой ярмаркой и признанным торговым посредником между Германией и Восточной Европой» [1, с. 109], причем особые надежды возлагались на налаживание торговых отношений с Россией. «Россия является для Европы страной безграничных возможностей, и нигде, по праву можно сказать, нет таких отличных условий для обмена товарами, как здесь. Русское и немецкое хозяйство взаимно дополняют друг друга» [11; цит. по: 12, S. 25]. Выставка представляла широкий круг товаров, а со временем она была дополнена специализированными ярмарками по продаже древесины (лесная ярмарка, с 1922 г.), сельскохозяйственных машин, породистого скота (сельскохозяйственная выставка). В русскоязычном рекламном проспекте было записано: «Первая сельскохозяйственная выставка в Кенигсберге состоялась с 24 июня по 30 июня 1923 г. и вполне оправдала возложенные на нее ожидания ввиду ее приспособленности к условиям русского рынка» [5, с. 7]. Следует

заметить, что местная сельскохозяйственная выставка проходила чуть ранее Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве (открытой 19 августа 1923 г.), которую посетил в составе иностранной делегации и архитектор Х. Хопп.

Строительство Восточной ярмарки осуществлял архитектор Карл Густав Ханс Хопп – руководитель технического отдела ярмарочного ведомства¹. Помимо деревянных павильонов (не сохранились) архитектор возвел в 1921 г. входной портал на выставку (не сохранился) и главный выставочный ресторан (сохранился). В 1922–1923 гг. напротив входа на ярмарочную территорию был построен Торговый двор (перестроен в 1927 г.), в 1925 г. огромный выставочный комплекс завершил Дом Техники (оба здания сохранились с частичными изменениями).



*Рис. 4. Кенигсберг.
Входной павильон Восточной ярмарки.
Арх. Ханс Хопп. 1921 г.
Источник: [13].*



Выставочные сооружения демонстрируют стремительную эволюцию творческих приемов молодого архитектора. Входная часть выставки представляет собой классицистически упорядоченный протяженный арочный фасад, центром которого служит обширный павильон, перекрытый вальмовой крышей (рис. 4). Боковые крылья входной части ярмарки представляют собой корпуса, расчлененные вертикалями лизен, чередующимися с вытянутыми окнами служебных помещений. Центральная часть выходила на широкую улицу Штайндамм пятью высокими арками на тонких опорах. Подобные аркады были издавна присущи торговым заведениям Европы. Выставочные павильоны в виде одно-двухэтажных зданий располагались параллельно друг другу вдоль центральной улицы ярмарки и выходили на нее узкими торцами, образуя своего рода двойной планировочный гребень. Ф. Гаузэ пишет о семи выставочных павильонах площадью 23 000 кв. метров [9, S. 47]. В отличие от новаторских, хотя и временных художественных сооружений московской выставки 1923 г., деревянные павильоны в Кенигсберге были однотипны, художественно невыразительны и сугубо функциональны.

На периферии восточнопрусской выставки-ярмарки был построен выставочный ресторан (рис. 5). Он считался одним из главных пунктов встречи участников выставки, поэтому вход в него находился со стороны города, однако из-за небольших размеров в силуэте современного центра города он роли не играет. Бывший ресторан имеет вид трехэтажного двенадцатигранника, перекрытого шатровой крышей. Низкий верхний этаж сделан меньшего диаметра, его стены почти сплошь прорезаны окнами, что способствует лучшему освещению центрального помещения с плоским куполом. Б. Кестер пишет об экспрессионистической декорации интерьера в «духе времени» (не сохранилась) [10, S. 148].



*Рис. 5. Кенигсберг.
Здание ресторана
Восточной ярмарки.
Арх. Х. Хопп. 1921 г.
Фото: И.В. Белинцева,
2018.*

Круглящийся объем ресторана не имеет наружных украшений, лишь большие оконные проемы оживляют стены со стороны города. Мастер использовал в нижнем этаже вертикальные, часто поставленные окна, разделенные широкими лизенами. Второй этаж он оживил полуциркульными окнами, расположенными непосредственно над окнами первого яруса. Рамы в верхней части окон сделаны в виде расходящихся лучей. Наиболее живописно оформлена входная грань ресторана: широкие двери с мелкой расстекловкой занимают центральную часть фасадной поверхности, над которой протянут узкий козырек. Над горизонталью козырька выделяются оригинальные круглые окна второго этажа с оконными переплетами в виде расходящихся солнечных лучей. В целом же здание ресторана напоминает скорее техническое строение, нежели заведение для отдыха.

В 1922–1923 гг. для фирм, постоянно принимавших участие в Восточной ярмарке, Х. Хопп построил большой Торговый двор, расположив его напротив входа на ярмарку (рис. 6). Первые переделки в здании были сделаны в 1927 г., когда Торговый двор приспособили для размещения городских властей. Во время войны магистрат не пострадал, большой пожар случился уже после победы [4]. В послевоенные годы бывший Торговый двор стоял выгоревшим, но в 1960-е годы его восстановили (рис. 7). Долгое время здание существовало внешне почти в первоначальном виде, но впоследствии претерпело столь существенные изменения, что в современной городской мэрии почти невозможно узнать авторский замысел: здание оштукатурили, убрали декоративные элементы, сделали далеко выступающий козырек (рис. 8).



*Рис. 6. Кенигсберг.
Торговый двор.
Арх. Х. Хопп.
1922-1923 гг.
Источник: [8].*



*Рис. 7. Калининград.
Здание городской администрации.
Арх. Х. Хопп.
1922-1923 гг.
1960-е гг.
Фото: Б. Штерн.
Государственный архив
Калининградской области
(далее – ГАКО).
Оп. 10. № 0-12501.*



*Рис. 8. Калининград.
Здание городской администрации.
Арх. Х. Хопп.
1922-1923 гг.
Фото: Е. Мосиенко,
2019.*

Как и многие другие общественные сооружения столицы Восточной Пруссии (например, здание бывшего страхового общества «Северная звезда», современная гостиница «Москва», арх. З. Зассник, Б. Ляйдинг, 1936 г.) и крупных городов провинции (здание полицейского управления в Тильзите, современном Советске, арх. К Фрик, 1930 г.), Торговый двор имел в плане квадрат. Внутренний двор окружали четыре пятиэтажных флигеля, образующих массивный объем сооружения. Подобная композиция восходит к планировке средневековых замков Тевтонского Ордена, возведенных на этой территории и хорошо известных в довоенное время знатокам архитектуры края. Монументальность исторических сооружений, несомненно, оказала влияние на образный строй зданий, построенных Х. Хопфом в начале 1920-х гг., когда провинция переживала не лучшие времена и требовалась опора на традиции героических времен истории этой земли.

Главному фасаду Торгового двора архитектор придал симметричный облик, подчеркнутый широкими угловыми выступами – ризалитами, а также дополнительным верхним этажом центральной части. Это здание носит традиционалистский облик в духе пропагандируемого накануне Первой мировой войны «стиля Родины», заключающегося в использовании узнаваемых местных архитектурных традиций. В архитектуре Торгового двора Х. Хопфа сохранялись характерные для балтийского региона поверхности кирпичных стен с выявленными швами, венчала строение высокая черепичная крыша с многочисленными мансардными окнами. О давних традициях напоминали треугольные арки торговых помещений нижнего яруса, окна с мелкой расстекловкой, фронтоноподобные завершения оконных проемов среднего этажа, выделенного горизонтальными тягами. При этом мастер включил нетипичные для региона скульптурные вставки (скульптор Г. Брахерт) и орнаментальные детали.

Традиционные приметы архитектурного решения были преодолены Х. Хопфом в Доме Техники, построенном в 1924–1925 гг. на восточной части ярмарки (рис. 9). Здание выполнено в стиле кирпичного экспрессионизма, сочетающегося с четко спланированной объемно-пространственной и планировочной структурой. Основанная на классицистических принципах композиция здания напоминает мощную машину – трактор или танк. В его основу положен огромный зал для демонстрации технических новинок длиной 121 м и шириной 46 м, разделенный опорами на три нефа (рис. 10) [8]. Размеры зала превышали «Зал московитов» в Королевском замке, который традиционно считался самым большим помещением провинции (рис. 11). К четырем углам выставочного зала примыкали более низкие кубические объемы, создавая симметричную композицию с боковыми ризалитами фасадов. Здесь размещались помещения управления ярмаркой, кинотеатр, ресторан и квартиры для руководства.

Для членения крупных объемов Дома Техники мастер использовал немногочисленные приемы – оконные проемы прямоугольной формы разного размера, декоративные выступающие ряды кирпичной кладки. Для достижения живописного эффекта Х. Хопп ввел светлые элементы из бетона с рваной поверхностью, выделяющиеся на фоне темного клинкерного кирпича. Здание простояло в руинированном состоянии до 2000 года, в настоящее время ему вернули внешний облик, близкий к первоначальному, полностью изменив внутреннюю планировку (рис. 12–13).



Рис. 9. Кенигсберг. Дом Техники (совр. торгово-развлекательный центр «Эпицентр»). Общий вид. Арх. Х. Хопп. 1924–1925 гг. Источник: [8].

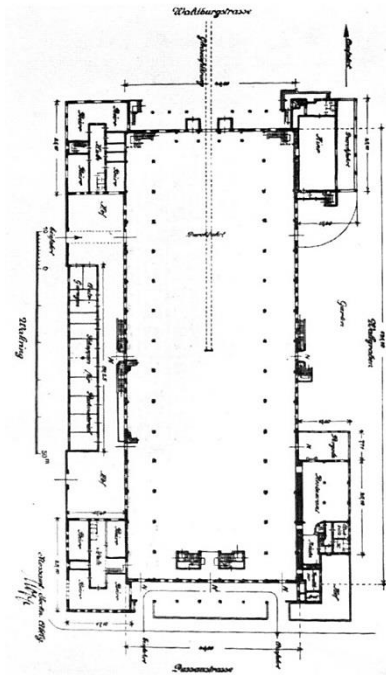


Рис. 10. Кенигсберг. Дом Техники (совр. торгово-развлекательный центр «Эпицентр»). План здания. Арх. Х. Хопп. 1924–1925 гг. Источник: [8].



Рис. 11. Кенигсберг. Дом Техники (совр. торгово-развлекательный центр «Эпицентр»). Демонстрационный зал. Арх. Х. Хопп. 1924–1925 гг. Источник: [8].



Рис. 12. Калининград. Бывший Дом Техники (совр. торгово-развлекательный центр «Эпицентр»). Арх. Х. Хопп. 1924–1925 гг. 1989 г. Фото: А. Бахтин. ГАКО. Фотофонд. Оп. 12. № 0-16326.



Рис. 13. Калининград. Бывший Дом Техники (совр. торгово-развлекательный центр «Эпицентр»). Арх. Х. Хопп. 1924–1925 гг. Фото: Е. Мосиенко, 2019.

Характерной чертой сооружений «кирпичного экспрессионизма» было включение пластики в виде рельефов или полновесных скульптурных изображений размерами в человеческий рост и более. Введение скульптуры и орнаментальных деталей сближает эти сооружения со стилем ар-деко. В Кенигсберге в межвоенные годы сложилось так, что почти каждый архитектор имел «своего» скульптора, с которым он тесно сотрудничал. Для зданий Х. Хоппа пластическое убранство выполнял обычно его друг и соратник Герман Брахерт (1890-1972)². У входа в юго-восточную пристройку Дома Техники выделяется горельеф «Рабочий с шестеренкой» работы Г. Брахерта. Массивная коленопреклоненная мужская фигура, с книгой в одной руке и шестеренкой в другой, словно сдавлена горизонтальными карнизами сверху и снизу (рис. 14–15). Другой рельеф, представляющий собой образец экспрессионистической скульптуры, выполнен учеником Г. Брахерта – Эрнстом Филитцем (1891–1945). Две короткие плотные фигуры также зажаты карнизами. Молот в руках мужской фигуры и механизм на коленях женской символизируют промышленное производство (рис. 16).



Рис. 14. Калининград. Бывший Дом Техники (совр. торгово-развлекательный центр «Эпицентр»). Арх. Х. Хопп. 1924–1925 гг. Рельеф. Ск. Г. Брахерт. Фото: Е. Мосиенко, 2019.



Рис. 15. Калининград. Бывший Дом Техники (совр. торгово-развлекательный центр «Эпицентр»). Арх. Х. Хопп. 1924–1925 гг. Рельеф. Ск. Г. Брахерт. Фото: Е. Мосиенко, 2019.



Рис. 16. Калининград. Бывший Дом Техники (совр. торгово-развлекательный центр «Эпицентр»). Арх. Х. Хопп. 1924–1925 гг. Рельеф. Ск. Э. Филитц. Фото: Е. Мосиенко, 2019.

Х. Хопп получил в Доме Техники обширное жилье, о котором он писал впоследствии, что никогда более не имел столь большой и прекрасной квартиры. В 1926 г. он организовал здесь выставку представительницы раннего экспрессионизма Паулы Модерзон-Беккер (1876–1907), продемонстрировав тем самым свою приверженность художественному авангарду (рис. 17). Эта выставка предшествовала строительству оригинального здания музея картин П. Модерзон-Беккер в Бремене на Беттхер-штрассе (1926–1927), которое поклонник рано умершей художницы Людвиг Розелиус заказал архитектору Бернхарду Хетгеру (1874–1949) [7, S. 120–122]. В 1928 г. Х. Хопп познакомился и дружил много лет с приехавшим в Кенигсберг автором напумевшего исследования «Абстракция и вчувствование» (1908) Вильгельмом Воррингером (1881–1965), до 1944 г. преподававшим в Институте истории искусства Кенигсбергского университета. Историк искусства и архитектор, несомненно, имели общие взгляды на художественные формы современности.



Рис. 17. Кенигсберг. Дом Техники (совр. торгово-развлекательный центр «Эпицентр»). Выставка картин П. Модерзон-Беккер в служебной квартире архитектора. Арх. Х. Хопп. 1924–1925 гг. Источник: [13].



Рис. 18. Калининград. Здание бывшей ремесленной школы для девушек. Арх. Х. Хопп (совместно с Г. Лукасом). 1928–1930 гг. Фото: И.В. Белинцева, 2017.



Рис. 19. Калининград. Здание бывшей ремесленной школы для девушек. Арх. Х. Хопп (совместно с Г. Лукасом). 1928–1930 гг. Фото: И.В. Белинцева, 2017.

Новаторские по замыслу и исполнению Дом Техники и бывший Торговый двор определили облик и современные границы центральной части Калининграда. Молодость архитектора прошла в годы быстрого развития Германии под знаком веры в прогресс, технику, науку. В своих воспоминаниях Х. Хопп писал: «Мы верили, что будем жить в лучшем из миров и что мы принадлежим к народу, в бытии которого должен заключаться этот мир» [13, S. 17]. Будучи увлечен стилем школы Баухаус, в конце 1920-х годов он возвел или перестроил в исторической части города такие по тем временам остросовременные здания, как ремесленная школа для девушек (совместно с Г. Лукасом, 1928–1930, рис. 18–19), Парк-отель для гостей ярмарки (1929–1930), Дом Радио, основанный по частной инициативе и перешедший в ведение ярмарочного комитета (1925–1927), и другие частные и общественные сооружения (торговый дом Фридендер, 1928; кинотеатры «Капитолий», 1927; «Призма», 1928).

Примечания

1. Ханс Хопп (1890–1971) родился в Любеке, учился в Карлсруэ и Мюнхене. Среди его мюнхенских учителей был также известный немецкий архитектор Теодор Фишер (1862–1938). В 1913 г. Х. Хопп приехал как дипломированный инженер сначала в Мемель (совр. Клайпеда), а затем переехал в столичный Кенигсберг, где перед Первой мировой войной работал свободным архитектором. Вернувшись с войны в 1918 г., он служил в городском строительном бюро Кенигсберга, с 1920 г. стал руководителем технического отдела, а также строительного бюро Восточной ярмарки. В годы национал-социализма строил только по частным заказам. В 1945 г. работал в ГДР в высшей школе в Дрездене и других учреждениях. В 1951–1957 гг. возглавлял Союз немецких архитекторов, был членом Германской академии архитектуры, получил национальную премию ГДР.

2. Герман Брахерт (1890–1972) родился в Штутгарте, там же изучал архитектуру. Переехав в 1919 г. в Кенигсберг, Г. Брахерт стал профессором Школы искусств и ремесел, вел классы скульптуры, основ интерьера и ювелирного дела. В течение десяти лет Брахерт был художественным консультантом Государственной янтарной мануфактуры в Кенигсберге. Не разделявший взглядов нацистов, в 1933 г. скульптор получил запрет на профессиональную и преподавательскую деятельность, его творения, объявленные «дегенеративным искусством», разбивали и уничтожали. После 1945 г. жил в Штутгарте и работал в Государственной Академии изобразительных искусств. Большинство работ Г. Брахерта не сохранилось.

Литература

1. Гальцов В.И., Бабенко Н.Г., Шкуркина Ю.А. Калининград. Российский город с немецкой историей // Мир русского слова. 2008. № 4. С. 107–116.

2. Гаузэ Фритц. Кенигсберг в Пруссии. История одного европейского города / Пер. с нем. В. Хердта и Н. Конрад. Реклингхаузен: Битгер, 1994. 316 с.

3. Глински Г., Верстер П. Кёнигсберг. Conigsberg – Königsberg – Калининград: Прошлое и современность / Пер. с нем. Т. Фрост. Берлин; Бонн: Весткройц Ферлаг, 1996. 180 с.
4. Дунаевский Д. Прогулка по Кенигсбергу Ханса Хоппа [Электронный ресурс]. URL: http://www.rudnikov.com/article.php?ELEMENT_ID=22088 (дата обращения 16.02.2019).
5. Кенигсберг – город восточно-европейских ярмарок. Б. м.: Б. и., 1924. 16 с.
6. Шиндо Р. Расширение компетенции обер-президента провинции Восточная Пруссия в период Веймарской республики // Калининградские архивы: материалы и исследования. Научный сборник. Вып. 8. / отв. ред. В.Н. Маслов. Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта, 2008. С. 92–101.
7. Borrmann N. “Kultur-Bolschewismus” oder “Ewige Ordnung“. Architektur und Ideologie im 20. Jahrhundert. Graz: Ares Verlag, 2009. 198 S.
8. Fischer E.K. Hanns Hopp, Architekt in Ostpreußen. Berlin; Leipzig; Wien: Friedrich Ernst Hübsch Verlag, 1929. 69 S.
9. Gause Fritz. Die Geschichte der Stadt Königsberg. Bd. III. Vom ersten Weltkrieg bis zum Untergang Königsbergs. Köln; Wien: Böhlau Verlag, 1971. 327 S.
10. Köster B. Königsberg. Architektur aus deutscher Zeit. Husum: Husum Druck- und Verlagsgesellschaft, 2000. 256 S.
11. Ostpreussen – seine Entwicklung und seine Zukunft. Berlin-Charlottenbug: Lima-Verlag GmbH, 1922. 392 S.
12. Westenberger H. Die Deutsche Ostmesse Königsberg Pr. // Unser schönes Samland. Folge 147. Sommer 2000. II. S. 25–28.
13. Wiesemann G. Hanns Hopp. 1890–1971. Königsberg, Dresden, Halle, Ost-Berlin. Eine biographische Studie zu moderner Architektur. Schwerin: Thomas Helms Verlag, 2000. 312 S.
14. Wiesemann G. Hanns Hopp: Ein Baukünstler der Avantgarde in Königsberg // Beiträge zur Kunstgeschichte Ostmitteleuropas / Hg. von Hanna Nogosseck und Dietmar Popp. Marburg: Verlag Herder-Institut, 2001. Heft 13. S. 280–295.

Статья поступила в редакцию 19.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.005

ARCHITECT HANS HOPP (1890–1971): AT THE SOURCES OF FORMATION OF THE CENTER OF MODERN KALININGRAD

Belintseva, Irina Viktorovna

Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning,
Moscow, Russian Federation

Abstract

The article is devoted to the constructions of the architect Karl Gustav Hans Hopp (1890–1971), who was actively building in the 1920s in the capital of East Prussia Königsberg (modern Kaliningrad). H. Hopp was one of the few adherents of the avant-garde who worked in the remote conservative province of Germany. The structures created by him mark the center of the city, which has shifted from the territory of the former Königsberg castle and built in its place in 1974 by the House of Soviets (architect J. Schwarzbreim) to the modern Victory Square, which took the place of the Eastern Fair. As the head of the Technical Department of the fair, which played an important role in the revival of economic relations between Germany and Russia, the architect erected a number of structures in difficult years after the end of the First World War. Buildings in the style of restrained expressionism with elements of Art Deco – Torgovy Dvor for the companies participating in the fair (modern city hall building) and the Technique House (modern shopping center “Epicenter”) determine the boundaries and the imagery of the central part of the capital of the Kaliningrad region. The master adhered to radical innovative views on the formal nature of contemporary art, organized in his apartment gallery an exhibition of the representative of early expressionism P. Modersohn-Becker, was friends with the author of the study “Abstraction and Feeling” V. Warringer, who taught in Königsberg from 1928–1944 university. The monumental buildings of the architect are decorated with expressionist works of the sculptor G. Brachert (1890–1972). In the late 1920s, the architect became interested in the formal techniques of the Bauhaus school and decorated Königsberg with unusual buildings for the city (Craft School for Girls, Park Hotel and others).

Keywords: Königsberg; Kaliningrad; architect Hans Hopp; East Fair; brick expressionism; synthesis of arts; House of Technology; Shopping yard.

For citation:

Belintseva I.V. Architect Hans Hopp (1890–1971): at the sources of formation of the center of modern Kaliningrad. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 82–98. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.005>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/12/> (In Russian).

Acknowledgments

The study was carried out at the expense of the State Program of the Russian Federation “Development of Science and Technology” for 2013–2020 according to the Basic Research Plan of the Ministry of Construction of Russian Federation and the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, research theme 1.2.23.

Information about the author:

Belintseva, Irina Viktorovna – Cand. Sc. (Art History), Associate Professor, Leading Researcher, the Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning (branch of the Central Research and Design Institute of the Ministry of Construction and Housing and Communal Services of the Russian Federation), Moscow, Russian Federation. Email: belinceva@bk.ru

References

1. Galtsov V.I., Babenko N.G., Shkurkina Yu.A. *Kaliningrad. Rossiyskiy gorod s nemetskoj istoriyey* [Kaliningrad Russian city with German history]. *Mir russkogo slova – World of the Russian word*, 2008, no. 4, pp. 107–116. (In Russian).
2. Gause F. *Kenigsberg v Prussii. Istorija odnogo yevropeyskogo goroda* [Koenigsberg in Prussia. History of a European city]. Transl. from German by W. Herdt and N. Conrad. Recklinghausen, Bitter, 1994. 316 p. (In Russian).
3. Glinsky G. v., Wörster P. *Konigsberg. Conigsberg – Königsberg – Kaliningrad: Proshloye i sovremennost'* [Königsberg. Conigsberg – Königsberg – Kaliningrad: The Past and the Present]. Transl. from German by T. Frost. Berlin; Bonn, Westkreuz Verlag, 1996. 180 p. (In Russian).
4. Dunaevsky D. *Progulka po Kenigsbergu Khansa Khoppa* [Hans Hopp walk along the Königsberg]. 2013. Available at: http://www.rudnikov.com/article.php?ELEMENT_ID=22088 (accessed 16.02.2019). (In Russian).
5. *Kenigsberg – gorod vostochno-yeuropeyskikh yarmarok* [Koenigsberg is a city of East European fairs]. Unknown publisher, 1924. 16 p. (In Russian).
6. Shindo R. *Rasshireniye kompetentsii ober-prezidenta provintsii Vostochnaya Prussiya v period Veymarskoy respubliki* [Expansion of the competence of the President of East Prussia during the Weimar Republic]. Maslov V.N. (ed.) *Kaliningradskiye arkhivy: materialy i issledovaniya. Nauchnyy sbornik. Vyp. 8* [Kaliningrad Archives: materials and studies. Scientific collection. Vol. 8]. Kaliningrad, Immanuel Kant Baltic Federal University Publ., 2008, pp. 92–101. (In Russian).
7. Borrmann N. “Kultur-Bolschewismus” oder “Ewige Ordnung“. *Architektur und Ideologie im 20. Jahrhundert*. Graz, Ares Verlag, 2009. 198 S. (In German).
8. Fischer E.K. Hanns Hopp, Architekt in Ostpreußen. Berlin; Leipzig; Wien, Friedrich Ernst Hübsch Verlag, 1929. (In German). 69 S. (In German).
9. Gause F. *Die Geschichte der Stadt Königsberg. Bd. III. Vom ersten Weltkrieg bis zum Untergang Königsbergs*. Köln; Wien, Böhlau Verlag, 1971. 327 S. (In German).
10. Köster B. *Königsberg. Architektur aus deutscher Zeit*. Husum, Husum Druck- und Verlagsgesellschaft, 2000. 256 S. (In German).

11. Ostpreussen – seine Entwicklung und seine Zukunft. Berlin-Charlottenbug, Lima-Verlag GmbH, 1922. 392 S. (In German).
12. Westenberger H. Die Deutsche Ostmesse Königsberg Pr.. *Unser schönes Samland*. Folge 147, 2000. Sommer 2000, II, S. 25–28. (In German).
13. Wiesemann G.Hanns Hopp. 1890–1971. Königsberg, Dresden, Halle, Ost-Berlin. Eine biographische Studie zu moderner Architektur. Schwerin, Thomas Helms Verlag, 2000. 312 S. (In German)
14. Wiesemann G.Hanns Hopp: Ein Baukünstler der Avantgarde in Königsberg. *Beiträge zur Kunstgeschichte Ostmitteleuropas*. Hg. von Hanna Nogossek und Dietmar Popp. Marburg, Verlag Herder-Institut, 2001. Heft 13, S. 280–295. (In German)

Received: December 19, 2019.

ВИДОПИСЬ VS ПЕЙЗАЖ: «НОВЫЙ РИМ. ЗАМОК СВЯТОГО АНГЕЛА» СИЛЬВЕСТРА ЩЕДРИНА

Яйленко Евгений Валерьевич

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

В статье творчество великого русского художника, крупнейшего представителя романтизма Сильвестра Щедрина впервые рассмотрено в контексте сложных процессов, проходивших в европейской пейзажной живописи первых десятилетий XIX века. В качестве основного предмета исследования выбрана эволюция в его искусстве стилистических форм так называемой «видописи», разновидности пейзажа, связанной с показом конкретных природных или архитектурных достопримечательностей. Объектом исследования служат картины с изображением классических и современных зданий Рима, выполненные художником в первые римские годы. Основную задачу составляет показ того, как соприкосновение с практикой пленэрной живописи и применение стилистических приемов идеального пейзажа содействовали формированию в его искусстве новых форм ландшафтного изображения, своеобразие которых показано на примере серии картин «Новый Рим. Замок Святого Ангела».

Ключевые слова: русское искусство; неоклассицизм; романтизм; пейзажный жанр; идеальный пейзаж; видопись; пленэр; Рим; Сильвестр Щедрин; «Новый Рим. Замок Святого Ангела».

Для цитирования:

Яйленко Е.В. Видопись vs пейзаж: «Новый Рим. Замок Святого Ангела» Сильвестра Щедрина // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 99–115. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.006>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/13/>

Информация об авторе:

Яйленко Евгений Валерьевич – кандидат искусствоведения, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства, факультет искусств, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, г. Москва, Российская Федерация. Email: ejailenko@rambler.ru

Введение

Актуальность темы. Творчество Сильвестра Щедрина относится к ряду наиболее заметных явлений отечественного искусства эпохи романтизма, однако его нельзя назвать полностью изученным. Особенный интерес представляет его рассмотрение в контексте общего развития европейского пейзажа в начале XIX века, до сих пор

не предпринимавшееся в полном объеме в историографии русского искусства. Между тем актуальность постановки вопроса в такой форме очевидна, поскольку большую часть своей творческой жизни Щедрин провел в Италии, где соприкоснулся с современными течениями в развитии пейзажной живописи, более того – стал их частью. Одну из наиболее частых тем в его творчестве первых римских лет представляет изображение архитектуры, классических памятников и современных построек, формирующих образ Рима в щедринских произведениях.

Их рассмотрение составит основной *предмет* нашей статьи. Ее главную научную *задачу* составит исследование развития форм пространственной организации, принятых в его картинах. Их изменение, как мы постараемся показать, протекало в сторону ослабления топографической точности в живописной передаче конкретных видов, связанных с различными местоположениями в городе и окрестностях, в пользу более свободной трактовки образов пейзажа.

Результаты

Судя по большому количеству сохранившихся «итальянских видов», они составляли заметную долю в общем составе пейзажной живописи первой половины XIX века, получив широкое распространение в художественном убранстве жилого интерьера. Занимая место на стене в домашнем собрании среди фамильных портретов, натюрмортов и исторических картин, они в качестве драгоценного «сувенира» заграничного вояжа представляли рассеянню-мечтательным взорам тех, кого принято именовать *armchair travelers*, «путешествующими в кресле». Их эстетическая задача состояла в побуждении к мыслительному путешествию в далекие пределы, открывающиеся, словно в оконном проеме, в обрамлении золоченой рамы, куда заманивают взгляд своей таинственной прелестью виды итальянского ландшафта. Требованию точного воспроизведения его топографических примет лучше всего отвечала жанровая разновидность живописи, обязанная появлением практике изображения исторических достопримечательностей или природных красот. Оформившаяся на римской почве в качестве подвида пейзажного жанра в последней трети XVII века, когда сложился комплекс типичных для нее стилистических средств, она в дальнейшем продолжала развиваться в согласии с менявшейся модой, обогащаясь новыми композиционными приемами и достижениями передачи атмосферной среды.

Предлагавшая вниманию своеобразные «путеводители в красках», живописная традиция исторически соединилась с практикой *grand tour*, «большого путешествия» по странам Европы, вошедшего в широкое обыкновение в XVIII столетии. Его строго регламентированный маршрут пролегал вдоль хорошо известных природных и культурных достопримечательностей, живописный каталог коих призвана была представлять живопись. Отсюда – установка на однообразное повторение одинаковых ландшафтов и классических памятников, отчего разнообразие путевых впечатлений сводилось в живописи к устоявшемуся набору основных *dramatis personae* вроде Колизея или собора Святого Петра, наделенных правом полномочного представительства Италии как истинного Элизидума изящных художеств.

Взятые с одной хорошо знакомой точки зрения, изображаемые виды оттого воспринимаются как неизменно-постоянные, существующие как бы вне движения времени. Такое свойство живописи находило оправдание в основании

распространенного воззрения на Италию как оставшуюся в стороне от культурного и экономического прогресса, проявившегося в остальных странах Европы. Оттого ее исторический ландшафт воспринимается в качестве подобия музейного зала, куда на вечное хранение помещаются памятники прошлого. Сопричастность стихии вечного открывало возможность для сближения видописного жанра с традицией идеального пейзажа. На первый взгляд, их уподобление выглядит абсурдно, поскольку видописная установка на портретно-точное воспроизведение местности противоречит классицистическому канону изображения «природы идеальной и пиитической», из-за чего, по верному определению А.А. Федорова-Давыдова, «пейзаж природы и пейзаж воображения не столько сочетаются, сколько борются между собой» [7, с. 68]. Однако возможность их примирения все-таки существовала. Она коренилась в самой эстетической сущности такого явления, каким был идеальный (или исторический) пейзаж, занимавший первенствующее место в ряду типологических разновидностей ландшафтной живописи («героической», «пастушеской» и др.), известных классицизму.

Развиваясь в пору, когда авторитет исторического жанра представлялся безоговорочным, идеальный пейзаж, составлявший своеобразный его филиал, разделял с ним ряд основополагающих признаков художественной поэтики. Главный из них заключался в ретроспективной ориентации, поскольку картины природы являлись в нем как бы перемещенными в прошедшее время, служа фоном для показа событий далекого прошлого. А поскольку важнейшим сущностным качеством истории как процесса развития служит неизменность всего, когда-то произошедшего, раз и навсегда совершившегося, то аналогичными качествами постоянства, определенного навечно, наделялось и изображение природы, ей сопутствовавшей. Они выразились в подборе художественно-стилистических особенностей, отличавших образцы идеального ландшафта с тех пор, как он возник в искусстве XVII столетия. Одна из них проявляется в предпочтении, отдаваемом панорамному изображению пейзажа. Он обычно бывает увиденным с высокой точки зрения, открывающей широкий обзор, включающий обширный круг разнообразнейших природных мотивов.

Увиденные словно сквозь удаляющие стекла бинокля, когда возникает иллюзия непреодолимого расстояния, как в пространстве, так и во времени, они, отступая в глубину картины, позволяют яснее увидеть порядок соединяющих их композиционных связей. Именно порядок, поскольку природный космос мыслится в классической картине в качестве упорядоченного целого, организованного на разумных началах, избавляющих пейзаж от всего хаотически неясного и случайного во имя торжества идеи гармонического совершенства природы. Отсюда – преобладание композиционных приемов, в которых заявляет о себе торжество упорядочивающей природное целое воле художника. К их числу относятся: деление на уходящие в глубину пространственные планы, размещенные параллельно картинной поверхности; размещение в соответствии с ними основных цветовых зон; ясная симметрия в распределении живописных масс; обрамление далекого вида вертикалями деревьев, образующими подобия кулис, что заставляет остро почувствовать глубину иллюзорного пространства; тяготение к фронтальным разворотам, в которых бываю показаны природные и архитектурные мотивы, чья объемная форма и внутренняя структура выявлены со всей возможной отчетливостью.

Их присутствием идеальному пейзажу сообщался вид строгой упорядоченности, отрицавшей любую возможность изменений, способных нарушить величественный покой грандиозного храма Натуры, каким предстает изображение природы в классицизме. Рукотворный характер его *Naturarchitektur*, в образе которой со времен Клода Лоррена узнаваемо оживали мотивы Римской Кампании, допускал возможность перенесения стилистических принципов идеального ландшафта в область видописи «с ее установкой на изображение преднайденных, как бы поставленных в натуре картинных “сцен”» [1, с. 169]. Их воспроизведение выглядело естественным в глазах художников-видописцев, для кого искусство Пуссена и Клода Лоррена служило эталоном совершенства со времен обучения в Академии. Необходимость следования их примеру требовала от видописи выбора таких местоположений, живописное повторение которых могло быть осуществлено в согласии с нормами идеального пейзажа, оттого осмысляемого в качестве равноправного с итальянской природой источника впечатлений.

Их взаимозаменяемость в творческом процессе нашла отражение в эстетической теории неоклассицизма, допускавшей перемещение стилистических принципов классического пейзажа в сферу видописи. Основанием для него могло послужить умение угадывать в реальном пейзаже первоосновы будущей картины, долженствующие за счет строгого отбора и организации образовать ясную композиционную структуру, – умение, воспитанное долгой наглядкой на почитаемые эстетические образцы. Влияние такой установки выражалось в выборе для «портретных» видов панорамного формата, типичного для традиции идеального пейзажа, откуда также заимствовался принцип деления пространства на параллельно идущие планы, ограниченные по краям группами деревьев. В их обрамлении, эффектно застыв посередине картинного пространства, предстает главный герой, преимущественно – классический памятник, обычно показываемый фронтально или под небольшим углом, дабы в сильном ракурсе не утратить узнаваемые приметы.

Столь же стереотипным характером обезличенных статистов ландшафтного спектакля обладали почерпнутые из картин Клода Лоррена мотивы деревьев с раскидистыми кронами, вместе с изображениями источников, фонтанов и руин составлявшие ансамбль идеального пейзажа, в соответствии с нормами которого подвергался переосмыслению топографический вид.

Выбор статичных уравновешенных композиций для показа историко-культурных или пейзажных достопримечательностей дополнительно утверждал впечатление от итальянского ландшафта, послушно замершего в картинном кадре, как сопричастного стихии вечности и оттого неподвластного изменениям.

Опыт совмещения принципов идеального пейзажа во вкусе Клода Лоррена с практикой снятия топографически точных видов был с большим коммерческим успехом предпринят в последней трети XVIII века немецким живописцем Якобом Филиппом Хаккертом, с 1786 года подвизавшимся при дворе неаполитанского короля Фердинанда IV. По его заказу художник, начиная с 1788 года, выполнил обширную серию картин, представляющую виды южно-итальянских портов во владениях Королевства Обеих Сицилий [4, с. 2]. основополагающий для видописи принцип документальной точности воспроизведения распространяется в них на изображение

жанрово-бытовых мотивов, заявляя о себе в «портретном» показе национальных костюмов и живописном повторении ежедневных житейских ситуаций.

В среде русских художников опыт Хаккерта получил продолжение у пользовавшегося его рекомендациями и советами Федора Матвеева, более сорока лет прожившего в Италии, куда он отправился в качестве пенсионера петербургской Академии и где со временем (он умер в 1826 году) превратился в заметную фигуру в интернациональной творческой среде Рима [6, с. 1–160]. Примером служит поздний «Вид Колизея» из Третьяковской галереи – одна из самых известных матвеевских картин. Высоко взятая точка зрения открывает взгляду панорамный вид юго-восточной оконечности Римского Форума, замыкаемой исполинской громадой Колизея, верхний край которого совпадает с линией горизонта, помещенного, как обычно у Матвеева, на середине высоты картины. Забота о тектонике живописного построения также отразилась в устойчивом равновесии композиционной структуры, подкрепленном симметричным, хотя и на разных планах, размещением по краям деревьев с тяжелыми кронами. Между ними эффектно позирует главный протагонист картинного спектакля – амфитеатр Флавиев. В качестве визуальной опоры для его мощного массива служит сильно вытянутый в глубину ближний план, оживленный фигурами «пейзан» в национальных костюмах, чья созерцательная бездеятельность придает классическому виду привкус аркадской образности.

Их присутствием у Матвеева дополнительно оттеняется величие древних памятников, соседство с которыми искушает зрительское сознание аллюзиями на расхожий мыслительный стереотип, высокомерно противопоставляющий грандиозные свершения прошлого незначительному в сравнении с ним жалкому настоящему. В этом смысле особенно показательным выглядит художническое пристрастие к показу руин. Они то и дело возникают среди пейзажа унылым напоминанием о быстротечности времени, дабы, навевая легкую печаль о невозвратном, зримо явить воплощенную гармонию взаимодополняющих начал Натуры и Искусства.

Обостренным интересом к сохранению подробностей *colour locale* стимулировалась скрупулезная передача костюмного облачения, столь же тщательная, как и воспроизведение архитектурных деталей или массы листвы, показываемой у Матвеева с редкостной живописной изощренностью. Ее строение видится тем отчетливее, что не смягчено эффектом световоздушной среды, вуаль которой могла бы скрыть от зрительского внимания подробности рисунка сучьев и ветвей, невидимые за игрой света и тени. Своей неуловимой изменчивостью она, несомненно, противоречила бы установке на воспроизведение пейзажа *sub specie aeternitatis* в виде суммы константных величин: голубое небо, зеленая листва, матовая стекловидность водной поверхности. Оттого матвеевская концепция пейзажа даже в первых десятилетиях XIX века оставалась герметично замкнутой, непроницаемой для какого бы то ни было внешнего воздействия. В том числе – со стороны практики пленэрной живописи, которая активно развивалась на римской почве начиная с 1780-х годов в качестве важного средства обучения молодых художников, преимущественно – французских пенсионеров, отработавших навыки передачи изменчивого солнечного освещения при написании небольших пейзажных этюдов [10, с. 11–40]. Обычно они выполнялись очень быстро, в течение примерно двух часов, в беглой манере, начиная с проработки неба и дальнего плана, взятых в одном общем тоне, с которым соотносилась затем окраска ближнего.

Установка на исследование взаимодействия света и формы, *a priori* не подразумевавшая свойственных видописи философических рефлексий и литературных ассоциаций, не ставила целью воспроизведение исторических памятников, заменяемых в пленэрных штудиях изображениями плоских крыш или невзрачных сельских домиков. В этом смысле в качестве программного обоснования собственной принципиальной позиции, резко отличной от установок традиционной видописи, можно рассматривать отбор изобразительных мотивов, к примеру, у Пьера-Анри Валенсьенна (работал в Риме в 1778–1782 годах), показывавшего ничем не примечательные сооружения и обыденные мотивы ландшафта («Садовые постройки на вилле Фарнезе. Два тополя». 1780, Лувр, Париж). Незначительные сами по себе, они позволяли целиком сосредоточиться на разрешении колористической проблематики, опуская второстепенные подробности как малозначимые ввиду поставленной задачи живописной передачи эффекта освещения. Об этом нельзя было и помыслить в рамках традиционной видописи с присущим ей аналитическим вниманием к архитектурному облику показываемых памятников, воспроизводимых с точностью чертежа. Принятые в практике пленэрных этюдов приемы их передачи с помощью смелых композиционных срезов или резких ракурсов, безнадёжно искажавших внешний вид зданий, также не годились для целей видоописания.

Такое положение дел заставляло воспринимать метод работы на пленэре в качестве альтернативы практике видописи, что замедляло его утверждение в деятельности пейзажистов неоклассицистического направления. Если принципы видописи отвечали преимущественно познавательному интересу, оценивавшему памятники прошлого с точки зрения их исторической ценности, что оправдывало соединение документально-точной манеры их показа с композиционными нормами «местоположений в стиле Пуссена», то пленэрные штудии основывались на представлении о самоценности непосредственных зрительных впечатлений. Постепенно утверждаясь в коллективе римских пенсионеров, такое мнение оправдывало смещение творческого внимания на изображение будничного и обыденного, а значит – бесконечно далекого от каталога прославленных артефактов прошлого. В связи с этим небезынтересным будет отметить, что аналогия новой художественной парадигме также обнаруживается в области многочисленных «итальянских путешествий», наводнивших европейскую литературу в первой половине XIX века. Именно тогда утверждается тип путевого очерка, в котором в силу априорно присущей ему и настойчиво подчеркиваемой субъективности восприятия основной акцент смещается с пространных рефлексий об исторических судьбах страны на описание непосредственных впечатлений от увиденного. В лирических зарисовках такого рода, которыми изобилуют всевозможные «записки туриста», как их тогда называли, угол зрения намеренно суживается, отчего из него выпадают исторически значимые явления и важные события, уступая место случайным происшествиям и бытовым мелочам, увиденным в упор, словно сквозь увеличительное стекло. Их предмет составляла «микростория» человеческого существования, раскрывавшаяся преимущественно в мелочах, концентрация на которых не позволяла охватить взглядом грандиозное и величественное, составлявшее фон.

Если отыскивать сходство с такими стилистическими средствами в области пленэрного письма, то оно обнаруживается в художественных приемах наподобие смелого фрагментирования целого и выделения отдельных подробностей,

рассматриваемых вблизи, в неожиданных ракурсах, когда выступают на свет их доселе неведомые свойства (что принципиально отлично от практики ведуты, всегда показывающей хорошо знакомое и старательно чуждающейся открытий). Порой натурные этюды французских пенсионеров поражают смелостью неожиданных колористических сочетаний, энергией света, чего так не хватало видописи, взиравшей на историко-природные достопримечательности как на «вещь в себе», обособленную и полностью самодостаточную в своем изначальном совершенстве.

Обе тенденции стилистического развития, связанные с практикой видописи и пленэрными студиями, в разной степени нашли отклик у молодого Сильвестра Щедрина, появившегося в Риме в июне 1818 года. Для недавнего выпускника Академии художеств наиболее авторитетной могла представляться традиционная видопись, обогатившаяся признаками идеального пейзажа во вкусе Клода Лоррена. Однако он также не оставил без внимания опыты молодых французских живописцев, склонных в своих этюдах экспериментировать с эффектами солнечного освещения. О том, какими эстетическими установками определялись поначалу его взгляды на творческие задачи собственного искусства, говорит обращение к материалу ранней щедриновской переписки, где молодой выпускник Академии суммировал художественные приемы и впечатления, полученные по дороге в Рим во время посещения западноевропейских музейных собраний. С первого взгляда может показаться, что в них о себе заявляет приверженность классицистическим нормам облагораживания природы в соответствии с признанными образцами пейзажной живописи, служащих в качестве эталона «совершенной природы», с которым необходимо постоянно сверяться при написании собственных картин. Упоминая о произведениях саксонских живописцев, заслуживших его порицание за отход от природы, он пишет: «Смотря на них, тотчас приметить можно, что здешние художники мало пользуются своею славною галереею и прекрасною в окрестностях Дрездена природою. Они должны бы были подражать самому Гакарту (Я.Ф. Хаккертю. – Прим. Е. Я.), который, как известно, первый начал писать свои картины с природы и вникать в правила своего искусства, ибо до него пейзажисты занимались композициями или писали с одних чертежей. Но вместо того живописцы дрезденские подражают только его манеру, отчего живопись их суха и монотонна» [8, с. 21].

Идея взаимодополнения природы простой и «изящной», в форме прославленных картин, составляет основополагающий творческий принцип неоклассицизма, но рядом с признанием его эстетического символа веры мы встречаем у Щедрина и совсем иные мотивы. Они раскрываются в признании особенного значения организации освещения в картинном изображении, удачного распределения света и теней, что отразилось в том, что едва ли не каждое заинтересовавшее его произведение он склонен был оценивать с точки зрения верности натуре именно в этом смысле. Отмечая одну жанровую сцену, «дворик» Питера де Хоха, увиденный им в венской галерее Джустиниани, Щедрин выносит такой вердикт: «Картина сия есть совершенный отпечаток природы: освещено просто, художник не прибегал ни к каким средствам, отдаляющим произведение от природы, и, нимало не затемняя воздуха и стен, чтоб отделить чрез то какую-нибудь малость, дал каждой вещи свой колер, свет и тень, и каждая вещь приметно освещается солнцем. Сия картина есть единственная в своем роде» [8, с. 18]. Примечательно и то, что даже картины Лоррена удостоиваются у него похвалы преимущественно за искусную передачу световоздушной среды и «расположение светов», но тут же наш

художник обнаруживает пристрастие к образцам голландского реалистического пейзажа, располагавшегося бесконечно далеко от сонмища почитаемых в Академии эстетических святынь классического искусства. (Впрочем, предрасположенность к голландской школе свойственна была Щедрину давно, поскольку еще в Петербурге он выполнил, согласно сведениям биографа, копию с картины Остаде в галерее Строганова) [3, с. 12]. В Дрездене внимание Щедрина привлекла «небольшая картина Альберта Кюйпа (Кейпа. – Прим. Е. Я.), представляющая при закате солнца отдыхающее стадо. Хотя в сей картине и нет той отделки, но колера и отменное расположение светов, брошенных на животных, делают ее прелестною, также весьма искусно представлен закат солнца, воздух прикрыт облаками, один только горизонт освещен ярко. И кажется, как будто видишь в натуре последние лучи заходящего солнца» [8, с. 20].

«Рассматривая оные, нельзя не удивляться искусству фламандских живописцев как в красках, так и смелых выборах моментальных освещений, которые они умели в одном духе удержать» [8, с. 20]. Можно сделать вывод, что, сохраняя приверженность эстетическим канонам видописи, молодой Щедрин в то же время был открыт для восприятия уроков пленэризма. Итогом примирения обеих взаимоисключающих на первый взгляд творческих установок обернулся высочайший уровень художественных достижений, которыми отмечено его искусство середины 20-х годов. Однако достичь его удалось далеко не сразу. Первые итальянские картины Щедрина обнаруживают некоторую растерянность, вызванную наплывом новых впечатлений и неумением найти свой путь перед лицом внезапно открывшихся возможностей. Она отчетливо ощутима в отсутствии единой линии стилистической эволюции, которая могла бы выразиться в осознанном следовании определенному типу пейзажной композиции, как у Матвеева. Скорее, наоборот: взятые вместе, ранние итальянские произведения Щедрина производят впечатление хаотичности творческих поисков, словно перед нами – набор случайных опытов и не всегда успешных попыток, предпринимаемых во имя обретения собственного лица. Среди них – фрагментированный вид Колизея, масштаб которого драматически увеличен благодаря «костюмному» стаффажу (1819, ГТГ), панорамный ландшафт («Колизей в Риме», 1822, ГРМ), архитектурно традиционные виды водопада в Тиволи, даже бытовые сцены (так называемые «Пилигримы» 1824 года из ГТГ). Судя по упоминаниям в переписке и в раннем биографическом очерке (сборник «Памятник искусств», 1841), в те годы было выполнено немало топографически точных изображений римских памятников вроде картин *Tempio di Venere e Roma* («Храм Венеры и Рима») и *Tempio della Pace* («Храм Мира»), «два вида с натуры», обычных для практики видописца [3, с. 4]. С другой стороны, Щедрин не оставлял также свойственный видописи интерес к соединению пейзажного фона с развитой жанровой повествовательностью, как в ранних неаполитанских видах, выполненных во время первой поездки на юг (1819–1821) («Неаполь. На набережной Ривьера ди Кьяйя», 1819, ГТГ).

Даже простой перечень сюжетной тематики показывает отсутствие внятно заявленной эстетической программы, собственной принципиальной позиции, чем в итоге объясняется достаточно скромный характер достигнутых к середине 20-х годов художественных результатов.

Более того: иногда живописный строй *одного* произведения выглядит подобием мозаики, составленной из разнородных изобразительных мотивов, пример тому –

картина «Старый Рим» (1824, ГТГ), подводящая предварительный итог первым годам итальянской стажировки. В ней причудливо соединились жанровые формы костюмной штудии, реалистического пейзажа «во фламандском роде» в трактовке переднего плана, идеального ландшафта (исполинские деревья слева), романтической руины (изображение части Колизея как автоповторение мотива из картины 1819 года) и традиционной видописи, представляемой далевым видом Форума. Естественным последствием оказался распад композиционных связей, выразившийся в обособлении каждого отдельного мотива итальянского ландшафта, его выделении в качестве самостоятельного предмета изображения, целиком поглотившего внимание художника. По справедливому определению А.А. Федорова-Давыдова, «картинность построения, то есть конструирование пейзажа, не только его не увлекает, но становится для него помехой» [7, с. 259]. Осознанием невозможности достичь целостности композиционного рисунка была вызвана попытка связать разрозненные планы диагональными траекториями, уходящими в глубину вместе с косыми тенями и длинными полосами света, взаимодействие которых в классицистической теории пейзажной живописи осмыслялось в качестве главного объединяющего фактора. Однако их появление сообщило пейзажному построению вид еще большей запутанности, усугубляемой несогласованностью системы освещения. Условное на переднем плане, где сохраняются сумрачные теплые тона, оно выглядит вполне естественным вдали, где, как в пленэрном этюде, светло-бежевые оттенки массивных строений получают колористический отклик в изображении неба, оттого поразительно напоминая эффект освещения в луврской работе Камиля Коро 1826 года с изображением той же местности (правда – на закате).

Оставляя впечатление не вполне удавшегося творческого эксперимента, «Старый Рим» в итоге воспринимается как отражение суммы впечатлений, полученных от культивируемых в художественной среде Рима разнообразных творческих методов изображения пейзажа. Но профессиональный опыт их осмысления еще не составил прочной базы для собственных поисков, фатально безуспешных до тех пор, пока сам Щедрин не сформировал для себя наконец эстетическую основу для примирения контрастирующих влияний. Ее удалось найти в сфере традиционной видописи, формат которой позволил добиться гармонии различных составляющих, счастливо достигнутой в серии из восьми картин, объединенных общим наименованием «Новый Рим. Замок Святого Ангела». (Современным наименованием картины было «Вид крепости Св. Ангела с мостом и противулежащим берегом»). Она выполнялась на протяжении двух лет, причем эволюция авторского замысла, увенчанного большой работой 1825 года из Третьяковской галереи, позволяет наглядно представить быстрый рост творческого умения Щедрина, достигшего теперь полной и плодоносной зрелости. По свидетельству биографа, «она была писана художником восемь раз, по желанию требователей; но каждое ее повторение не было просто копией первой картины; художник всегда приходил и оканчивал каждую с натуры на месте, избирая всякий раз новое освещение» [3, с. 6].

Примечательным выглядит указание на увлеченность художника отработкой живописной передачи эффекта освещения в области видописного пейзажа, наименее всего, казалось бы, благоприятствовавшего для разрешения подобной задачи. Впрочем, предпринятый Щедриним выбор точки наблюдения не отличался ни оригинальностью, ни новизной, поскольку вид панорамы Тибра, замыкаемой вдали громадой собора

Святого Петра, занимал почетное место в иконографии римских достопримечательностей еще со времени Ванвители (Гаспар ван Виттель), почитаемого в качестве основоположника традиции римских видов («Вид собора Святого Петра и окрестностей», 1682, Рим, музей Консерваторов, и другие). Среди других живописцев, кто не остался к нему равнодушным, были Антонио Джолли («Вид Тибра», частное собрание), Джузеппе Дзокки («Вид Тибра в направлении замка Св. Ангела»), У. Марлоу («Вид Рима с собором Св. Петра и замком Св. Ангела», частное собрание), Александр Брюллов («Вид замка Св. Ангела», 1823-1826, Москва, частное собрание), Ипполито Каффи («Вид Рима») и другие. Особую притягательность этому виду в глазах художников неоклассицистического направления сообщало соединение легкоузнаваемого основного мотива, что для видописи составляло условие *sine qua non*, с признаками идеального ландшафта, как бы обретающимися в природе независимо от авторской художественной воли, которой, кажется, оставалось лишь зафиксировать ландшафтную ситуацию. Они обнаруживаются в ясной симметрии архитектурных объемов и равномерном чередовании пространственных планов, соединяемых убегающей вдаль рекой. При этом в подчеркнутой объемности архитектурных форм в «Новом Риме» отчетливо проступает опыт Щедрина – автора «Колизея» с отличающей его предметной выразительностью массива здания.

Однако незначительное смещение живописного «пункта» (точки наблюдения), осмысленное как проявление свободной авторской воли, вносит в устоявшуюся схему привкус романтического субъективизма, оборачивающегося легкими нарушениями в композиционном построении, отчего каждая новая ведута получает характер вполне оригинального произведения.

Осознавая это, Щедрин стремится всякий раз занять новую позицию, неизменно размещаемую, однако, значительно выше уровня берега с фигурами лодочников и горизонталями судов. Благодаря этому картинный вид выглядит эпически спокойным, отрешенным от суетности будней, как бы ускользающей прочь за пределы величественной панорамы, словно в канонической схеме идеального пейзажа. Такое впечатление не нарушает даже то, что передний план заполнен обыденными эпизодами, лишенными, впрочем, обычной для Рима сутолоки и оттого также исполненными высокого покоя. Они – естественная часть окружающей природы, живущая в согласии с ее эпически-неторопливым ритмом, словно бы задаваемым неспешным течением реки.

Выбор в пользу такой композиционной схемы, в которой передний план отводился жанровым мотивам, уже был намечен в «Старом Риме». Он соблазнял легкой возможностью сопоставления прошлого и настоящего в духе элегических размышлений об упадке прежнего величия и ничтожестве настоящего. Однако Щедрин не воспользовался ею, равнодушно пройдя мимо искушений, которым охотно поддавался, к примеру, Карл Брюллов. Его увлекала разработка живописной проблематики, таившейся в передаче оптической взаимосвязи пространства со световоздушной средой, колористически и тонально изменяющейся по мере удаления в иллюзорную глубину картины.

Ее стилистическое решение в основном сложилось уже в ранних версиях, меняясь затем в сторону все более заметного высветления палитры и уточнения пространственных отношений. В раннем варианте 1823 года из Русского музея, еще суховатом по краскам и излишне жестком по композиционному построению, крупные

массивы зданий скованы прочной цепью моста, горизонталь которого усилена отражением в неподвижных водах реки. Увиденные с близкой точки зрения, позволяющей разглядеть каждое из них по отдельности во всех подробностях, монументальные строения развернуты на зрителя своими гранями или поворачиваются навстречу взгляду плоскостями фасадов. Их внушительными объемами еще больше загромождается не слишком обширное пространство побережья, как бы охваченное в кольцо плотной застройкой. Послушно воспроизводя ее порядок, художник выглядит еще неуверенным в своих силах, чрезмерно зависящим от ранее усвоенных пространственных схем, и столь же традиционным представляется колористическое построение, в котором доминируют тяжелые коричневатые и темно-серые тона, проступающие в непрозрачном небе и в стальных оттенках воды, где замерли отражения домов.

Все резко меняется в работе 1825 года из Третьяковской галереи. В сравнении с более ранними щедринскими произведениями с их сумрачным колоритом и разобщенностью деталей она производит впечатление какого-то ликующего откровения: так сильно и ярко разгорается теперь свет, и так поражает широтой охвата гостеприимно раскрывающееся навстречу взгляду картинное пространство. Даже ее наименование выглядит по-своему символичным, искушая сравнением с более ранним «Старым Римом», как будто после лет напряженной и утомительной работы среди руин Форума художник, покинув их, в самом деле открыл для себя новый Рим с его звонкими красками, наконец-то пробудившимися от летаргии. Живописное построение картины выглядит столь органичным и притом совершенно безыскусным, лишенным навязчиво выпирающих примет условного построения, что кажется бесхитростно списанным непосредственно с природы именно таким, каким открылось однажды взгляду самого художника.

Словно приглашая к мысленному путешествию, берега Тибра расступаются, открывая небольшую излучину, где неторопливо протекает жизнь обитателей этой римской Венеции, лодочников и рыбаков, без которых пейзаж выглядел бы пустынным и покинутым людьми, подобно печальным развалинам Форума. Стаффажными фигурами фиксируется ближний план картины. Отсюда, без усилия оставляя их, взгляд начинает движение в глубину, идя вслед слегка изгибающемуся ряду выросших вдоль берега домов, чьи фасады слегка, как бы на полшага, выступают друг из-за друга. Опираясь на них, как на ступени, он мерно движется вдаль, отчего перемещение в иллюзорном пространстве происходит на диво плавно и естественно, безо всякого нажима извне. В чередовании зданий намечен ясный композиционный ритм, оживающий затем в арочных пролетах моста, ведущего к исполинскому массиву замка, что замыкает пейзажную панораму справа, зрительно уравнивая постройки на противоположном берегу. Его монументальным объемом утверждается гармоническая целостность всей композиции пейзажа, в этом смысле выражающего приверженность идее классицистического ландшафта, «где сущность формы заключалась в гармонии самостоятельных частей» [5, с. 446].

Одновременно, подобно якорю, громада замка цепко удерживает зрительский взгляд у земной поверхности, не выпуская его за пределы картины. Однако на верхней площадке, едва различимая, возникает крохотная фигура архангела с распростертыми

в полете крыльями, которая как будто взмывает в небо, безудержным стремлением ввысь навевая образ торжествующе-радостного освобождения от оков земного бытия.

В изображении могучих стен *Sant'Angelo* и прибрежных домов, громады которых благодаря утрированным размерам обнаруживают в своем облике нечто от гигантских сооружений в гравюрах Пиранези, его колоссальных и инфернально мрачных темниц, Щедрин выказывает склонность к обыгрыванию эффекта выразительных архитектурных объемов. В своей обобщенной пластической экспрессии они воспроизводят форму простейших стереометрических фигур параллелепипеда или цилиндра. Сводя внешний вид здания к элементарной комбинации пересекающихся под прямым углом фасадных плоскостей, отчего отчетливее выявляется конструктивная логика целого, Щедрин двигался по следам французских художников-пейзажистов, у которых такой прием культивировался достаточно давно, с середины 1780-х годов. Тогда группа пенсионеров, объединяющим центром для которой служила римская мастерская Ж.-Л. Давида, противопоставила предромантической по духу и «антикварной» по составу концепции римского пейзажа в стиле Пиранези, перенасыщенного до предела изображениями руин и хаотическими нагромождениями фантастических построек, собственное видение Рима как города Разума, характеризующееся строгим отбором упорядоченных архитектурных форм [11, с. 275–302]. Старательно избегая общих мест римской видописи вроде памятников Форума или развалин Колизея, они ограничивали разнообразие исторического ландшафта показом утилитарных построек, образующих своими архитектурными линиями геометрический каркас живописной или графической композиции. Поначалу развиваясь в формате законченного станкового рисунка, допуская большую, чем в картине, свободу творческого экспериментирования, ко времени середины 1820-х годов, когда Щедрин трудился над «Новым Римом», такой метод построения ландшафтного сценария давно утвердился в практике многих французских пенсионеров вплоть до молодого Камиля Коро.

Подобное сближение объясняется появлением у обоих художников общего изобразительного мотива, замка *Sant'Angelo*, также заинтересовавшего Коро, который воспроизвел его в картине 1826–1828 годов из Художественного музея в Сан-Франциско. Однако более внимательное сравнение обнаруживает принципиальное различие художественных интересов, которые в случае Коро отнюдь не ограничивались изображением архитектуры. Определив в основных чертах структуру пейзажа, он в дальнейшем сосредоточился на разработке валеров в утонченной колористической гармонии матовых тонов в изображении воды и береговой линии, где они сближены с терракотовой окраской поверхностей стен, на которые падают лучи восходящего солнца. Следствием явилось ослабление пространственных качеств ландшафта, составные элементы которого образуют подобие мозаики крупных цветовых пятен на картинной поверхности. Иное дело – Щедрин. Воспроизводя натуральный мотив в формате свойственного именно видописи уравновешенного объемно-пространственного построения, он прежде всего уделил повышенное внимание живописной передаче архитектурных форм. Такое различие обернулось следствием разного подхода у обоих к поставленной творческой задаче. Для Коро она исчерпывалась необходимостью перевода пленэрной студии в формат станковой картины, что проявилось в отказе от фрагментирования натурального вида и выборе горизонтального формата, естественного для панорамного ландшафта.

Что касается Щедрина, то его метод основывался на принципиально ином взаимоотношении практики натурного этюда и видописи, по-прежнему сохранявшей в глазах художника главенствующее значение, но существенно обогащенной достижениями пленэризма (вспомним слова биографа, что каждую из картин серии он «оканчивал с натуры на месте, избирая всякий раз новое освещение»). Подобно предшественникам, обладая «навыком читать картину в природе», он выбирает повышенную точку зрения, с которой благодаря внятному разделению планов, более отчетливому, чем у Коро, и равновесию живописных масс в городском ландшафте обнаруживается близость к нормативной схеме идеального пейзажа. Но приглашение к мысленному путешествию в его пределах, что было естественным для классицистического пейзажа, согрето здесь игрой света, подмеченной взглядом опытного художника-пленэриста. Опыт натуральных штудий отразился прежде всего в особенностях колористического решения, не проявившись, впрочем, ни в структуре мазка, ни в трактовке картинной поверхности, такой же заглаженно-ровной, как в ранних вещах. Пленеризм «Нового Рима» обнаруживается в доминировании гаммы светонасыщенных холодных тонов и в умелом сближении верно выбранных оттенков дополнительных цветов, образующих тональное единство картины. Несколько сумрачной по цвету группе домов, погруженных в тень, контрастно противостоит богатство светонесущих валеров зеленого на ярко освещенном берегу справа. Но и темные тона в картине начинают восприниматься по-другому, когда обнаруживаешь, что тени на фасадах легки и прозрачны, оживлены синеватыми рефлексами от воды, рядом с которыми загораются неяркие акценты светло-коричневого и розоватого.

Своего полного развития хроматические возможности пленэра получают в изображении лука на противоположном берегу. Там насыщенным оттенкам зеленого цвета вторят, усиливая их, всплески розоватого и терракотового, а сам зеленый предстает в бесчисленных нюансах в диапазоне от яркого салатного цвета до переменчивых тонов плотного и удивительно красивого изумрудно-зеленого. Но, внося объединяющую ноту и примиряя колористические контрасты, откликами на них возникают зыбкие пятна отражений на водной поверхности, перемешивающие коричневые и терракотовые оттенки с серо-стальными и голубоватыми. Они сближены благодаря нанесению тончайших прописок чуть подцвеченными белилами поверх темно-коричневой подготовки там, где вспениваются волны среди быстрого течения реки. Отражаясь в ней, оживают краски неба, что ложатся холодными рефлексами на купол и стены далекого собора Св. Петра и фасады прилегающих к нему строений, отчего они перенимают легкие воздушные тона, светло-розовые на свету и прозрачно-голубоватые в тени.

Романтическое тяготение к наблюдению мгновенных состояний атмосферы, соответствующее переживание природного космоса как непрестанно меняющейся стихии соединяются с классицистической композиционной схемой, в которой он же явлен в ореоле неизменно-извечного совершенства вне воздействия всеразрушающего времени. Столь удивительным соединением вызывается к жизни зрительный образ, в котором отчетливо проступает сложная природа «Нового Рима» как образчика «классико-романтической видописи» (А. Эфрос) [9, с. 18]. Неспешное течение Тибра уподобляется движению реки времени, из пределов настоящего, где размеренно струится обыденная жизнь, постепенно переносимой, минуя стадию

исторического прошлого (о нем напоминает величественная громада замка), в измерение вечности. Оно воплощаемо рисующимся вдали на фоне радостно-светлого неба Храмом, воспринимаемым словно волшебное видение в мареве розовой дымки. Его шпиль – конечная точка зрительного путешествия в картинном пейзаже, за которой открывается вход в небесный чертог.

Тут уместно спросить себя: не слишком ли далеко увлек нас путь поиска скрытого смысла, что более подобает, скажем, пейзажам германского романтика Каспара Давида Фридриха с их таинственно рисующимися наподобие миражей задними планами, где царит высоко вознесенный в небо шпиль готического собора, возникая многозначительным контрастом к будничным сценам у края рамы? Вопрос уместный, учитывая несходство творческих темпераментов и эстетических предпочтений двух романтиков, но вот что хотелось бы заметить в ответ. Оба художника при внимательном рассмотрении отнюдь не выглядят антагонистами, поскольку у Фридриха наряду с условными «знаковыми» картинами имеется немало и таких, которые могли бы привлечь заинтересованное внимание Щедрина точной передачей состояний природы. Возможность его знакомства с творчеством германского романтика исключать нельзя: на пути в Италию в августе 1818 года он побывал в Дрездене, местожительстве Фридриха, где посетил выставку работ саксонских художников, на которой ему бросилось в глаза, что «большая часть картин суть рода ландшафтного» [8, с. 18]. Определенную близость к Фридриху в «Новом Риме» можно уловить в идее контраста двух миров, материального, что воплощен в человеческой суете, и – мира высоких духовных ценностей, сопричастных вечности. Разница состоит только в том, что у германца он обычно раскрывается в комбинации парных произведений, тогда как у Щедрина контраст заключен в пространственном построении одной картины, в сжатом виде воспроизводящей идею романтического двоимирья в сопоставлении Идеального города и сценки на ближнем плане. Но о ней тотчас забываешь, когда переносишься взглядом к скоплению архитектурных форм позади моста Св. Ангела, где в геометрической комбинации фасадов и крыш выражена идея совершенной гармонии мироздания, воплощением которой оказывается пейзаж Италии.

Своеобразие «Нового Рима» заключается в том, что романтическая в своей основе тема разделения разных жизненных миров, усиленная благодаря умелой цветоцветовой оркестровке, нашла выражение в пространственных структурах видописи, опирающейся на опыт классицистического идеального пейзажа. Результатом явилось перераспределение акцентов внутри композиционной схемы, где наметилось более отчетливое, чем раньше, противопоставление ближнего плана и романтической «дали». Благодаря ему зрительскому сознанию навевается образ грандиозного внешнего мира, несопоставимого по своим масштабам с измерением каждой отдельной человеческой жизни [2, с. 106]. В еще более отчетливой форме такой принцип проступает в картине 1824 года «Озеро Альбано в окрестностях Рима» (ГРМ), кабинетный формат которой облегчал эксперимент по уточнению пространственной схемы, поскольку набор населяющих ее мотивов значительно сократился в сравнении с «Новым Римом». И таким же дуализмом отмечено пространственное решение в серии изображений морских видов, гаваней и побережий, образовавших основной предмет пейзажей Щедрина после его переезда в Неаполь летом 1825 года.

Выводы

Мы рассмотрели эволюцию художественного принципа видописи в творчестве Сильвестра Щедрина. Она привела к ослаблению топографической точности в передаче пейзажных и архитектурных видов в пользу более свободной трактовки образов пейзажа. По нашему мнению, это было связано со сближением щедринского искусства с традицией идеального пейзажа, а также соприкосновением художника с практикой пленэрной живописи, интенсивно развивавшейся на римской почве. Их соединение с приемами традиционной видописи обусловило глубокое своеобразие трактовки образа Рима у Щедрина, что особенно отчетливо видно на примере серии картин «Новый Рим. Замок Святого Ангела», выполнением которой увенчались творческие поиски первых лет его итальянской стажировки.

Литература

1. Алленов М.М. Русское искусство XVIII – начала XX века. М.: Трилистник, 2000. 320 с.
2. Деготь Е.Ю. Большой и малый мир в русском пейзаже романтической традиции // Пространство картины / Сост. Н.О. Тамручи. М.: Советский художник, 1989. С. 104–139.
3. Памятник искусств. Тетрадь 10. СПб, 1841. 56 с.
4. Савинская Л.Ю. «Порты Королевства Обеих Сицилий» Якоба Филиппа Хаккерта // Неаполитанские образы Якоба Филиппа Хаккерта. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2006. С. 8.
5. Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. Очерки. М.: Искусство, 1981. 452 с.
6. Федор Матвеев. Путешествие по Италии / авт. вступ. ст., сост. С.В. Усачева. М.: Пинакотека, 2008. 160 с.
7. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII – начала XIX века. М.: Искусство, 1953. 582 с.
8. Щедрин С.Ф. Письма / Сост. Э.Н. Ацаркина. М.: Искусство, 1978. 232 с.
9. Эфрос А.М. Сильвестр Щедрин // Сильвестр Щедрин. Письма из Италии. М.-Л.: Academia, 1932. С. 10–42.
10. Galassi P. Corot in Italien. Freilichtmalerei und klassische Landschaftstradition. München: Hirmer Verlag, 1991. 284 S.
11. Ottavia Cavina A. Landscapes of Reason: The Quest for Basic Geometric forms in Landscape Paintings from David to Corot // Zeichnen in Rom. 1790–1830 / Hrs M. Stuffmann und W. Busch. Köln, 2001. S. 275–302.

Статья поступила в редакцию 31.05.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.006

TOPOGRAPHICAL VIEWS VS LANDSCAPE: “THE NEW ROME. THE CASTLE OF ST. ANGELO” BY SYLVESTR SHCHEDRIN

Yaylenko, Evgeny Valerievich

Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russian Federation

Abstract

This article deals with the works of the great Russian Romantic painter Sylvestr Shchedrin. These works are for the first time investigated on the background of the broad tendencies, which took place in the development of the landscape in the European Romantic painting in the first half of the 19th century. The main subject of this article is the evolution of some basic schemes and stylistic features, which were used in the tradition of topographic views, dealing with the depiction of architecture and natural landscapes. It treats some paintings in which Russian painter depicted famous views of ancient and modern Rome. The author of the article tries to show how the development of plain-air painting practice and the use of the stylistic forms borrowed from the tradition of ideal landscape transforms the very practice of topographic views, which could be seen on the example of the paintings, which form the coherent series and named “The New Rome. The Castle of St. Angelo”.

Keywords: Russian art; Neoclassicism; Romanticism; landscape painting; ideal landscape; topographical views; plainer; Rome; Sylvester Shchedrin; “The New Rome. The Castle of St. Angelo”.

For citation:

Yaylenko E.V. Topographical views vs landscape: “The New Rome. The Castle of St. Angelo” by Sylvestr Shchedrin. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 99–115. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.006>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/13/> (In Russian).

Information about the author:

Yaylenko, Evgeny Valerievich – PhD in Art Studies, Associate Professor, Department of Semiotics and Theory of Art, Faculty of Fine Arts, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation. Email: eiailenko@rambler.ru

References

1. Allenov M.M. *Russkoye iskusstvo XVIII – nachala XX veka* [Russian art of the 18th – early 20th centuries]. Moscow, Trilistnik Publ., 2000. 320 p. (In Russian).
2. Degot E.J. *Bolshei i maliy mir v russkom peysazhe romanticheskoy traditsii* [Big and small world in the Russian landscape of romantic tradition]. Tamruchi N.O. (ed). *Prostranstvo kartini* [Space painting]. Moscow, Sovetskiy hudozhnik Publ., 1989, pp. 104–139. (In Russian).
3. *Pamiatnik iskusstv* [Art monument]. Notebook 10. St. Petersburg, S. n., 1841. 56 p. (In Russian).
4. Savinskaya L.Yu. “*Porty Korolevstva Obeikh Sitsilii*” Yakoba Filippa Khakkerta [“Ports of the Kingdom of the Two Sicilies” by Jacob Philipp Hackert]. *Neapolitanskie obrazy Yakoba Filippa Khakkerta* [Neapolitan images of Jacob Philipp Hackert]. Moscow, The Pushkin State Museum of Fine Arts Publ., 2006, p. 8.
5. Turchin V.S. *Ehpokha romantizma v Rossii. K istorii russkogo iskusstva pervoi treti XIX stoletiya. Ocherki* [The epoch of Romanticism in Russia. On the history of Russian art in the first third of the 19th century. Essays]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981. 452 p. (In Russian).
6. Usacheva S.V. (comp.). *Fedor Matveev. Puteshestvie po Italii* [Fedor Matveev. Traveling in Italy]. Moscow, Pinakoteka Publ., 2008. 160 p. (In Russian).
7. Fedorov-Davydov A.A. *Russkii peizazh XVIII – nachala XIX veka* [Russian landscape of the 18th – early 19th centuries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1953. 582 p. (In Russian).
8. Shchedrin S.F. *Pis'ma* [Letters]. Comp. by E.N. Atsarkina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. 232 p. (In Russian).
9. Efros A.M. *Sil'vestr Shchedrin* [Sylvester Shchedrin]. Shchedrin S. *Pisma iz Italii* [Letters from Italy]. Moscow; Leningrad, Academia Publ., 1932, pp. 10–42. (In Russian).
10. Galassi P. *Corot in Italien. Freilichtmalerei und klassische Landschaftstradition*. München, Hirmer Verlag, 1991. 284 S.
11. Ottavia Cavina A. *Landscapes of Reason: The Quest for Basic Geometric forms in Landscape Paintings from David to Corot*. Stuffmann M., Busch W. *Zeichnen in Rom. 1790–1830*. Köln, 2001, S. 275–302.

Received: May 31, 2020.

МОСКВА В РУССКОМ МЕДАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Волкова Ульяна Михайловна

Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина,
г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

В статье рассматриваются медали, созданные в Российской империи в XVIII – начале XX века, с изображением города Москвы. В течение XVIII века была отчеканена всего одна медаль с таким изображением – на основание Московского университета. Все памятники XIX – начала XX века с изображением древней столицы можно разделить на три типа – это виды Кремля, различные сооружения и персонифицированный образ города. Персонификация Москвы – самый увлекательный медальный образ старой столицы. С этой аллегорией существует всего три медали. Первая персонификация Москвы была показана на медали, посвященной Отечественной войне 1812 года – «Освобождение Москвы», отчеканенной в 1834 году и принадлежащей к серии графа Ф.П. Толстого. Одевание аллегорического персонажа соответствует русской моде начала XIX века и включает стилизованный сарафан и кокошник. На примере трех проанализированных медалей с изображением персонификаций Москвы автор прослеживает основные изменения, произошедшие в отечественном медальерном искусстве – от первых попыток включить элементы традиционной культуры в европейское по своей сути искусство до композиций, созданных на основе исторических источников и научных трудов.

Ключевые слова: медальерное искусство; медаль; Москва; Московский Кремль; городской пейзаж; персонификация; традиция.

Для цитирования:

Волкова У.М. Москва в русском медальерном искусстве // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 116–125. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.007>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/14/>

Информация об авторе:

Волкова Ульяна Михайловна – научный сотрудник, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, г. Москва, Российская Федерация.
Email: uliana.volkova@arts-museum.ru

Русское медальерное искусство было заимствовано у европейских стран на рубеже XVII–XVIII веков и стало одним из петровских нововведений. С принятием нового искусства все нужно было «начинать с нуля», медальерное искусство было полностью заимствовано и внедрено на неподготовленную почву. Заимствовать и внедрять пришлось буквально все – от оборудования до художественных приемов, были переняты технология производства памятников, пластические приемы, стилистика, символический язык и все то, без чего существование медальерного искусства было бы невозможно. На работу приглашались европейские медальеры, которые и создали большинство медалей XVIII века, а отечественные мастера активно перенимали их опыт. С момента появления в России первой медали основой изображений стали образы античной мифологии и христианские (католические) образы. Чаще других на русских медалях можно встретить изображения богини Афины, античных героев и богов, персонификацию Провидения, Фаму, гениев и муз, а также алтари, лавровые и пальмовые ветви, щиты с двуглавым орлом (гербом страны) или гербами городов. Эти изображения и атрибуты иллюстрировали мудрые и великие деяния монархов, знаменательные события, происходящие в стране, и визуально не изменялись на протяжении почти 200 лет существования медальерного искусства в Российской империи. Интересно, что в отличие от европейского медальерного искусства изображения страны и городов не получили распространение на русских медалях, их известны всего единицы.

Возвращаясь к теме статьи, отметим, что изображения Москвы в медальерном искусстве России можно условно разделить на три основных типа, несмотря на малочисленность таких памятников. К первому типу изображений столицы на медалях относятся виды Московского Кремля.

Среди медалей XVIII века мы практически не встречаем изображений Москвы. Исключением является медаль на основании Московского университета в 1754 году [3, № 50]. На оборотной стороне изображена персонификация России в императорской короне и античном одеянии, сидящая в окружении символов наук и искусств у постамента с вензелем императрицы Елизаветы Петровны. На заднем плане – фантазийное изображение Московского Кремля, отличающееся обилием башенок. Автор медали – швейцарец Жак Антуан Дасье, который проработал в России два года [5, с. 54–56]. Скорее всего, в Москве он не был и не видел древней крепости сам, а пользовался какими-либо литературными или изобразительными источниками при создании этого пейзажа. Тем не менее эта медаль – своего рода образец для последующих поколений мастеров. На большинстве медалей XIX – начала XX века вне зависимости от их тематики изображался именно Кремль.

В качестве примера можно привести и европейское произведение с интересующим нас сюжетом. Так, одним из ранних памятников с изображением Московского Кремля является и французская медаль на вступление наполеоновского войска в Москву в 1812 году с необычным видом на крепость на оборотной стороне [2, № 182]. Часто наполеоновские медали чеканились еще до наступления того или иного события, таким образом, медальеры скорее всего создавали этот образ не «с натуры», а по литературным или иным описаниям. Отметим, что такое фантастическое изображение схоже с предыдущей медалью швейцарского мастера.

Русские жетоны, посвященные 100-летию Отечественной войны 1812 года и изготовленные частными мастерскими, также изображали либо пожар Москвы (обязательно с видом на Кремль), либо просто сам Кремль [например, 2, № 310, 326, 330, 332]. Кремль показан и на медали, посвященной этому юбилею [2, № 235]. Автором был скульптор Амандус Генрих Адамсон (известный своим проектом монумента на 300-летие династии Романовых в Костроме и скульптурой, украшающей дом компании Зингер в Санкт-Петербурге), а произведена медаль в известной петербургской мастерской Августа Франца Жаккара. Композиция этой медали отличается искажением перспективы и неправильным расположением зданий и сооружений. Однако если присмотреться к этой композиции внимательнее, можно увидеть, что авторы сделали это намеренно. Перед зрителем предстают все знаковые московские постройки, связанные с Отечественной войной 1812 года. Во-первых, это собор Василия Блаженного и сам Кремль, которые чудом уцелели во время присутствия наполеоновских войск в древней столице. После пожара Москва стала символом не только победы над самой сильной армией мира, но и олицетворением древности истории и культуры России и ее возрождения из забвения и пепла. Во-вторых, это храм Христа Спасителя, который был построен как мемориал в память о победе в Отечественной войне 1812 года. В-третьих, это Бородинский мост, сооруженный к 100-летию юбилею победы, в создании которого принимал участие архитектор Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (далее – ГМИИ) Роман Иванович Клейн.

Кремль представлен не только на медалях в память событий, непосредственно связанных с ним, но и на других произведениях, посвященных различным знаковым событиям. Панораму древней крепости можно встретить на медали в память проведения первого археологического съезда (рис. 1). Поскольку этот съезд проходил в Москве, то вполне естественно, что на медали изображается ее сердце и «визитная карточка». Медаль была выполнена медальером Павлом Павловичем Кубли по модели скульптора Давида Ивановича Йенсена, бывшего учеником знаменитого Бертеля Торвальдсена.



Рис. 1. Кубли Павел Павлович по модели Давида Ивановича Йенсена. 1869.

Медаль в память первого археологического съезда в Москве.

Лицевая сторона. Бронза. 38,5 мм.

ГМИИ им. А.С. Пушкина.

Инв. № Н-9659.

Фото Д.А. Поповой.

Другим типом изображений столицы является включение в композиции медалей различных московских сооружений.

В качестве примера можно привести медали на закладку в 1838-м и окончание строительства и освящение храма Христа Спасителя в 1883 году [2, № 246, 248]. Изображения на медалях сохранили первоначальный проект с куполом, украшенным звездами, и впоследствии измененный реализованный проект.

Другим примером является медаль на открытие Музея изящных искусств имени императора Александра III (ныне ГМИИ) [4, с. 19]. Эти медали раздавались гостям, присутствовавшим на торжественном открытии музея. Тираж по заказу Ивана Владимировича Цветаева и мецената Юрия Степановича Нечаева-Мальцова чеканился в мастерской Августа Франца Жаккара. Автор медали – художник и скульптор Георгий (Егор) Иванович Малышев. На оборотной стороне медали изображено главное, а тогда единственное, здание музея, которое сохранилось до наших дней в неизменном виде.

Однако на медалях встречаются и виды уже не существующих московских монументов. Среди них можно отметить памятники императору Александру II на территории Московского Кремля (рис. 2) и императору Александру III рядом с храмом Христа Спасителя, которые были разрушены после революции 1917 года, но на века сохранились на медалях.



*Рис. 2. Авраам Авенирович
Гриликес-сын. 1898.
Медаль на открытие
памятника императору
Александру II в Московском
Кремле. Обратная сторона.
Бронза. 77 мм.
ГМИИ им. А.С. Пушкина.
Инв. № Н-206740.
Фото Д.А. Поповой.*

Третьим и наиболее любопытным типом изображения древней столицы на медалях является персонификация.

Персонификация является довольно распространенным в европейском и русском медальерном искусстве способом изображения различных понятий и неодушевленных предметов. Европейские персонификации с момента своего появления полюбились

в России и часто включались в композиции произведений. Среди них можно отметить изображения государства, различных добродетелей и другие. Все они в XVIII веке были достаточно схожими – это женщины в античных одеяниях. Русское медальерное искусство начинает меняться с начала XIX века на волне патриотического подъема и культурных изменений, происходивших во многих европейских странах. Все эти изменения естественным образом отразились на облике персонификаций. Кроме того, с начала XVIII века Москва передала свои столичные полномочия новой столице – Санкт-Петербургу и после этого потеряла свое значение политического и культурного центра. Это может объяснить тот факт, что в течение XVIII века не было создано ни одной медали с изображением олицетворения Москвы. Другим объяснением является и сама специфика медальерного искусства в России XVIII века. Государство и города чаще всего изображались на медалях с помощью гербов или пейзажей. Кроме того, портрет монарха на произведениях этого периода часто символизировал собой государство. Таким образом, аллегория Москвы появляется в русском медальерном искусстве только в начале XIX века. Известно всего три таких изображения.

Рассмотрим подробнее эти медали.

Первая персонификация древней столицы представлена на медали «Освобождение Москвы» из серии графа Федора Петровича Толстого, посвященной Отечественной войне 1812 года [2, № 178]. Проект и медальон были исполнены графом еще в 1816 году, а медаль отчеканена Алексеем Алексеевичем Клепиковым в 1834 году. Персонификация Москвы предстает сидящей на возвышении перед сражающимися противниками, со сложенными на груди руками. Женщина одета в так называемый «офранцузенный» сарафан, соответствующий моде начала XIX века. На ее голове – градская корона, напоминающая кокошник, и покрывало, рядом с ней – щит с гербом города. Стилизованный национальный головной убор напоминает те кокошники, что носили женщины в 1820–1830 годах, а костюм представляет собой традиционный сарафан, подвязанный под грудью. Такой облик персонификации соответствует облику патриотичной и модной аристократки послевоенного периода, желавшей подчеркнуть свою неприязнь к противнику. Таким образом, первая персонификация Москвы иллюстрирует модные тенденции и культурную ориентацию страны в начале XIX века. Появление этого образа на работе Ф.П. Толстого неслучайно. После захвата древней столицы и пожара Москва стала символом стойкости народа и великой победы над сильнейшей армией Европы. До наших дней сохранилось большое число воспоминаний и художественных произведений современников тех событий, где облик Москвы идеализируется, а пожар воспринимается как крушение всей страны. В качестве примера отметим стихотворения Н.М. Шатрова, В.В. Капниста и Ф.Н. Глинки, посвященные городу и той трагедии, что он пережил [1, с. 21–29, 32–35, 80–81]. До революции 1917 года Москва оставалась своеобразным символом культурных изменений, происходящих в стране. Она иллюстрировала собой древность истории и культуры, ее облик подтверждал популярную в высших кругах идею преемственности культуре Византии, а через нее Греции и Риму. Пожар в Москве можно символически трактовать и как конец старой эпохи подражания Европе и возрождение не только города из пепла, но и культурных особенностей и традиций страны. Таким образом, аллегория на медали «Освобождение Москвы», выполненная Ф.П. Толстым в образе

женщины в русском костюме, иллюстрирует сложившееся отношение к древней столице во время наполеоновских войн и сохранявшееся в государстве более 100 лет.

Две другие медали с изображением Москвы появились только в начале XX века. Они были созданы по заказу частной московской мастерской «И.П. Хлебников, сыновья и Ко» [5, с. 238–239]. Первая из них – медаль на 50-летие Московского городского кредитного общества, которая была отчеканена по проекту художника С.Ф. Комарова в ателье «Годар» в Париже в 1912 году (рис. 3). На лицевой стороне медали изображены здание общества (бывшая усадьба Раевских на Петровке) и Кремль с памятником императору Александру II, а в центре композиции – персонификация Москвы со щитом, на который помещен герб города. Женщина изображена в практически этнографически верном костюме: сарафане, кокошнике и покрывале. Основным элементом стилизации здесь является наличие приталенного силуэта у сарафана, нехарактерного для традиционного женского костюма допетровского времени и скорее отсылающего к изображениям начала XIX века в работах графа Ф.П. Толстого.



Рис. 3. Ателье «Годар» (Париж), «Товарищество И.П. Хлебников, сыновья и Ко», по проекту С.Ф. Комарова. 1912. Медаль на 50-летие Московского городского кредитного общества. Лицевая сторона. Бронза. 80 мм. ГМПИ им. А.С. Пушкина. Инв. № Н-9648. Фото Д.А. Поповой.

К началу XX века в медальерном искусстве России произошли значительные изменения. Для большинства медальных образов этого периода характерно обращение к русской народной культуре, а не к античной или европейской. Особенно заметны эти изменения при рассмотрении персонификаций России. С середины XIX века такие женские образы создавались медальерами не просто на основе модных тенденций, их этнографически верные одеяния свидетельствовали о серьезном научном подходе и обращении художников к историческим источникам. К началу XX века в России были открыты общедоступные музеи, появилось значительное количество публикаций исторических источников, фольклора, утвари, одеяний, художественных произведений,

орнаментов, скульптуры и архитектурных сооружений допетровского времени. Все это позволило инвенторам и медальерам создавать не просто стилизованные изображения, а композиции достоверные и основанные на накопленной за десятилетия научной базе.

Штемпели второй медали, посвященной 50-летию Московского купеческого общества, в 1913 году вырезал художник Гокке по проекту С.И. Дмитриева (рис. 4). На лицевой стороне изображена аналогичная предыдущей аллегория Москвы, а рядом с ней античный бог Меркурий. Женщина, олицетворяющая город, смотрит на Кремль. Обращает на себя внимание сочетание в этой композиции образов, характерных для европейского и русского медальерного искусства, – античный бог и женщина в одеянии купчихи допетровских времен. Возможным объяснением появления такой композиции является то, что выполнено произведение в господствовавшем тогда стиле модерн, который предполагал подобный синтез, а заказчиками и исполнителями медали были независимые от официального медальерного искусства лица, что предполагало свободу в выборе изображений. Основными элементами стилизации костюма женщины в этом случае являются верхняя часть ее сарафана, а также кокошник, из-под которого видны волосы, что не соответствует традиционным головным уборам допетровского времени, покрывавшим собой всю голову. Несмотря на то, что костюмы и головные уборы персонификаций древней столицы изображены на двух медалях 1912 и 1913 годов не совсем верно, эти образы соответствуют тем олицетворениям страны и двух столиц, которые изображались на русских медалях вплоть до революции 1917 года.



*Рис. 4. «Товарищество
П.П. Хлебников, сыновья
и Ко», художник Гокке по
проекту С.И. Дмитриева.
1913. Медаль на 50-летие
Московского купеческого
общества. Лицевая сторона.
Бронза. 80,5 мм.
ГМШ им. А.С. Пушкина.
Плн. № Н-9649.
Фото Д.А. Поповой.*

Таким образом, даже на примере трех медалей с изображением персонификаций Москвы мы можем видеть основные изменения, произошедшие в отечественном медальерном искусстве – от первых попыток включить элементы традиционной

культуры в европейское по своей сути искусство до композиций, созданных на основе исторических источников и научных трудов.

В заключение отметим, что существовало всего три варианта изображения древней столицы. Самым распространенным из них был образ Московского Кремля. Благодаря включению в композицию медалей его видов можно безошибочно определить, какой город перед зрителем, даже не читая медальные надписи и не вникая в тематику произведения. Вторым вариантом было изображение разных знаковых сооружений, определявших облик города до революции 1917 года. И третьим – образ молодой женщины в костюме допетровских времен, олицетворяющий собою древний город.

Литература

1. 1812 год в русской поэзии и воспоминаниях современников / сост. Н.Н. Аكوпова, В.В. Бережков; вступ. ст. О.Н. Михайлова. М.: Правда, 1987. 510 с.
2. Великие русские победы в медали и гравюре. К 200-летию юбилею Отечественной войны 1812 года. Каталог медалей и гравюр из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2014. 396 с.
3. Волкова У.М. Музей русской истории за границей (1897–1914) при Свято-Князь-Владимирском братстве. Каталог коллекции из собрания Отдела нумизматики ГМИИ им. А.С. Пушкина. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2015. 340 с.
4. История нумизматической коллекции ГМИИ им. А.С. Пушкина: (к 250-летию Моск. гос. ун-та им. М.В. Ломоносова) / авт. текстов: Л.А. Заворотная, С.А. Коваленко, Н.М. Смирнова. М.: Альфа-Принт, 2005. 43 с.
5. Щукина Е.С. Два века русской медали. Медальерное искусство в России. 1700–1917 гг. М.: ТЕРРА, 2000. 269 с.

Статья поступила в редакцию 19.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.007

MOSCOW IN THE RUSSIAN MEDALLIC ART

Volkova, Uliana Mikhailovna
Pushkin State Museum of Fine Arts,
Moscow, Russian Federation

Abstract

The article deals with the images of Moscow in the Russian medallic art of the 18th – beginning of the 20th century. Only one medal with the view of Moscow Kremlin was struck during 18th century. It was a medal dedicated to the inauguration of the Moscow University in 1754 by Helvetian medallieur Jacques-Antoine Dassier.

During 19th – beginning of the 20th century, there were three types of the images of Moscow on the Russian medals. Moscow Kremlin, some landmark buildings or personification of the town are the main images depicted on the medals.

Personification of Moscow is the most fascinating medallic image of the old capital. There were only three medals with this allegory. First personification of Moscow was shown on a medal dedicated to the Patriotic war of 1812 – “Liberation of Moscow” belonging to the series of count F.P. Tolstoy, minted in 1834. Allegory was dressed according to the Russian fashion of the beginning of the 19th century. And wore stylized sarafan (Russian folk costume) and kokoshnik (traditional Russian headdress). Two other personification were depicted after the first one.

Keywords: medal; medallic art; Moscow; Moscow Kremlin; cityscape; personification; tradition.

For citation:

Volkova U.M. Moscow in the Russian medallic art. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 116–125. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.007>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/14/> (In Russian).

Information about the author:

Volkova, Uliana Mikhailovna – Researcher, Curator, Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russian Federation. Email: uliana.volkova@arts-museum.ru

References

1. Akopova N.N., Berezhkov V.V. (comp.). *1812 god v russkoy poezii i vospominaniyakh sovremennikov* [1812 in Russian poetry and memoirs of contemporaries]. Moscow, Pravda Publ., 1987. 510 p. (In Russian).
2. *Velikiye russkiye pobedy v medali i gravyure. K 200-letnemu yubileyu Otechestvennoy voyny 1812 goda* [Great Russian victories in medals and engravings. To the 200th anniversary of the Patriotic War of 1812. Catalog of medals and prints from the collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts]. Moscow, Pushkin State Museum of Fine Arts Publ., 2014. 396 p. (In Russian).
3. Volkova U.M. *Muзей russkoy istorii za granitsey (1897–1914) pri Svyato-Knyaz'-Vladimirskom bratstve* [Museum of Russian History Abroad (1897–1914). Brotherhood of St. Vladimir. Catalog of the collection from the Coins and Medals Department of the Pushkin State Museum of Fine Arts]. Moscow, Pushkin State Museum of Fine Arts Publ., 2015. 340 p. (In Russian).
4. Zavorotnaya L.A. (Comp.) *Istoriya numizmaticheskoy kolleksii GMII im. A.S. Pushkina* [History of the numismatic collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts: (to the 250th anniversary of the Lomonosov Moscow State University)]. Moscow, Alpha-Print Publ., 2005. 43 p. (In Russian).
5. Schukina E.S. *Dva veka russkoy medali. Medal'yernoye iskusstvo v Rossii. 1700–1917 gg.* [Two centuries of the Russian medal. Medallistic art in Russia. 1700–1917]. Moscow, TERRA Publ., 2000. 269 p. (In Russian).

Received: December 19, 2019.

ОБРАЗ МОСКВЫ В СЦЕНОГРАФИИ А.В. ЛЕНТУЛОВА

Липатова Мария Валерьевна

Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина,
г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

Сценографическое творчество известного художника А.В. Лентулова изучено недостаточно подробно. В данной статье тщательно описаны ранние театральные декорационные опыты Лентулова 1910-х годов. А также его сценографическое творчество вписано в общий контекст его искусства, в частности ранние театральные эскизы проанализированы и сопоставлены с программными картинами А.В. Лентулова «Звон» и «Москва».

Ключевые слова: театральное декорационное искусство; Аристарх Васильевич Лентулов; образ Москвы; Владимир Владимирович Маяковский; «Маяковский. Трагедия»; «Прометей»; «Жар-птица».

Для цитирования:

Липатова М.В. Образ Москвы в сценографии А.В. Лентулова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 126–136. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.008>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/15/>

Информация об авторе:

Липатова Мария Валерьевна – старший научный сотрудник отдела декорационно-изобразительных материалов и хранитель фонда советского и современного театра, Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина, г. Москва, Российская Федерация. Email: lipatova_maria@mail.ru

Родившегося и выросшего в Пензе Аристарха Васильевича Лентулова Москва, которую он увидел уже взрослым человеком, конечно, не могла не поразить своими масштабами, великолепными видами, нагромождением церквей, сложной паутиной улиц и яркой (в прямом смысле слова) архитектурой. На определенный период, примерно в середине 1910-х годов, городской пейзаж стал основным и наиболее важным жанром в творчестве художника, сменив портрет, преобладавший среди его ранних работ. Позже А.В. Лентулов также неоднократно возвращался к ландшафтным видам и писал целые пейзажные циклы – Новый Иерусалим, Сергиев Посад и, конечно, Москву.

К 1913 году относятся его наиболее известные, программные картины «Василий Блаженный» и «Москва». Примерно в это же время, в начале 1914 года, Лентулову предложили оформить постановку «Владимир Маяковский. Трагедия». Художнику к этому моменту было 32 года, но у него не было никакого опыта работы в театре. Однако интерес и способности его к театрально-декорационному искусству были уже как будто заложены в его станковом творчестве. Как замечает исследователь творчества художника В. Манин, в главных работах Лентулова 1913 года «выявляется синтетический характер мышления художника, собирательность, почти в прямом значении слова, образов – это особенно заметно в картинах “Москва” и “Василий Блаженный” и других монументальных работах» [4, с. 48]. Синтез в произведениях Лентулова присутствует сразу на нескольких уровнях – он проявляется и в сюжете, когда в одном пейзаже соседствуют далекие друг от друга архитектурные сооружения, и в лихом переплетении художником художественных приемов и средств, уже найденных кубизмом, орфизмом и даже символизмом. О синтетизме как принципе станкового творчества художника, который не мог не «вытолкнуть» мастера на сцену, пишет Д.В. Сарабьянов: «Сезанизм <...> не полностью реализует живописный темперамент художника. И тогда он вносит свои коррективы. Они представляются не только тем, что, как все художники “Бубнового валета”, Лентулов владел и приемами кубизма. <...> Дело и в том, что возвышенно-философская (хотя и внутренне-напряженная) система Сезанна наполняется изнутри безграничным темпераментом Лентулова» [1, с. 32].

По воспоминаниям Аристарха Лентулова, Маяковский сам пригласил его придумать оформление для одноименной трагедии, когда ее решили ставить в Москве [2, с. 180]. Не будем забывать, что Маяковский учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, то есть его выбор был осознанным. К тому же постановка, в которой сам поэт исполнял главную роль, только что прошла в столице. В Петербурге «Владимир Маяковский. Трагедия» была поставлена силами художественного объединения «Союз молодежи» и показана в начале декабря 1913 года, художниками спектакля выступили П. Филонов и И. Школьник. Трагедия стала частью «Первого в мире театра футуристов» и была показана через вечер с оперой А. Крученых и М. Матюшина «Победа над солнцем», которую оформил художник К. Малевич. Оба спектакля были показаны каждый по два раза и особым успехом у публики не пользовались. Хотя «Владимир Маяковский. Трагедия» вызвала некоторую благосклонность у зрителей. Театровед Е.И. Струтинская, описывая историю постановки, пишет: «Воспоминания Мгеброва и Крученых свидетельствуют, что реакция зала, несмотря на попытки устроить скандал, была в целом сочувственной. <...> Раскрытая навстречу зрителю душа художника, состояние которой выражено в подчеркнута субъективной передаче природы или сюжета, вызывает зрителя на такую же открытость в момент восприятия произведения. Вот почему ожидаемого скандала на спектакле Маяковского не произошло. Спектакль был понят как попытка прорваться к сердцу зрителя через барьеры традиций, приличий, условностей – и это подкупало» [9, с. 46]. Об оформлении Алексей Елисеевич Крученых сообщал: «...публика, пораженная ярчайшими декорациями (по краскам – Гоген и Матисс), изображавшими город в смятении, необыкновенными костюмами и по-новому гремевшими словами, – сидела сравнительно спокойно» [6, с. 85].

Спустя несколько месяцев спектакль задумали повторить в Москве, была достигнута договоренность с антрепренером Б.Е.Евелиновым. И именно Евелинов, по воспоминаниям Лентулова, и заказал ему эскизы, которых художник изготовил два [2, с. 180]. Один из них был опубликован, сейчас местонахождение этого эскиза неизвестно (ранее эскиз находился в собрании актера и режиссера С. Вермеля), сохранилась лишь репродукция. По этому эскизу (рис. 1) можно составить представление о художественной задумке несостоявшегося спектакля.

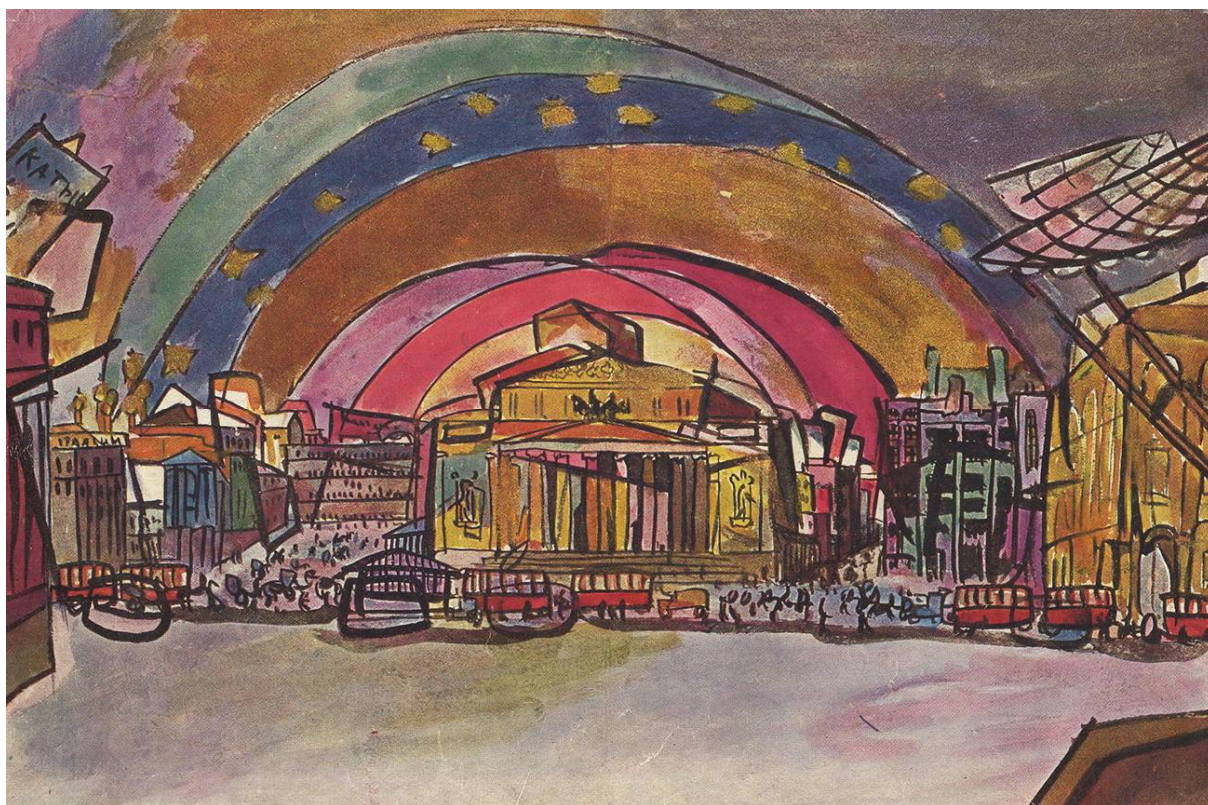


Рис. 1. Лентулов А.В. Эскиз декорации к несуществующей постановке «Владимир Маяковский. Трагедия» В.В. Маяковского. 1914. Местонахождение неизвестно. Источник: [6, цветная вкладка].

Если постановка трагедии не вызвала фурора в Петербурге, то почему же решили возобновить ее в Москве? По воспоминаниям Л.И. Жевержеева, Маяковский был неожиданно артистичен, он заинтересовывал, обаял публику. Жевержеев даже пишет об «огромном успехе спектаклей», вызванном, по его мнению, «впечатлением, которое автор производил на сцене. Даже свистевшие первые ряды партера в моменты монологов Маяковского затихали» [6, с. 136].

Можно предположить, что заинтересован в спектакле был и сам поэт. В феврале 1914 года он был исключен из Московского училища живописи, ваяния и зодчества «за крамольные публичные выступления». Об энтузиазме Маяковского свидетельствовал и Лентулов: «Перед тем, как я начал работать, Маяковский позвал меня к себе послушать, как он читал эту трагедию. <...> Чтение произвело на меня сногшибательное впечатление, я прилетел домой и стал сочинять эскиз. Надо было изобразить площадь города. <...> Это был “утопический реализм”, какая-то мечта о новой жизни. Поэтому город представлялся нам не просто благоустроенным населенным пунктом, а почти фантастической картиной» [3, с. 28–29].

Что, собственно, представляла собой новаторская пьеса В. Маяковского? Это трагедия-монодрама, когда сюжет раскрывается через главного героя – Поэта, а точнее через его отношения с дополнительными персонажами. Сложная, быстро меняющаяся жизнь заставляет людей страдать, своей задачей Поэт видит объяснение этого процесса, как бы примирение людей и всего того нового, необычного, что приносит жизнь. Алексей Крученых описывал пьесу, а точнее спектакль так: «В его (Маяковского. – *Прим. М. Л.*) “трагедии” изображены поэт-футурист, с одной стороны, и всяческие обыватели, “бедные крысы”, напуганные бурными городскими темпами – “восстанием вещей”, с другой. Вместе с восстанием вещей близится и иной, более грозный, социальный мятеж – изменение всего лица земли, любви и быта. Испуганные людишки несут свои слезы, слезинки поэту, взывая о помощи. Тот собирает их и укладывает в мешок» [6, с. 85].

Необходимо отметить, что в пьесе места действия обозначены В. Маяковским весьма скупо: «Первое действие. Весело. Сцена – город в паутине улиц. Праздник нищих. Один В. Маяковский. Проходящие приносят еду – железного сельдя с вывески, золотой огромный калач, складки желтого бархата» [5, с. 371]; «Второе действие. Скучно. Площадь в новом городе. В. Маяковский переоделся в тогу. Лавровый венок. За дверью многие ноги» [5, с. 380].

Какой же образ города создал Лентулов для этой пьесы? Лентуловская декорация-пейзаж получилась одновременно и реалистической, и утопической: в декоративном нагромождении архитектуры вполне узнаваема московская Театральная площадь, а яркие концентрические круги над ней на небе создают ощущение какого-то радужного сияния-нимба. Здесь еще нет произвольного пейзажного монтажа, когда Лентулов совмещал на одном холсте здания, расположенные в разных частях города. Московский пейзаж представляет нам возможность рассмотреть здание Большого театра в центре, справа – здания Малого театра и торгового дома «Мюр и Мерилиз» (нынешнего Центрального универсального магазина). Слева в условном нагромождении архитектурных форм считывается серый прямоугольник здания, ныне ставшего северным павильоном станции метро «Театральная».

Хотя у Лентулова не было в этот момент совсем никакого театрального опыта, и он по заказу создает панно-задник, художник обозначает на эскизе пространство площади, ограничивая ее не только сзади, но и по бокам. Слева на первом плане небольшим фрагментом красного параллелепипеда обозначено многоэтажное здание с плакатом-лозунгом на крыше. Справа двумя фантастическими стрекозьими крыльями нарисованы, по всей видимости, козырьки каких-то торговых лавок. Создавая масштаб для актеров, художник населяет площадь большим количеством людей, трамваев, конных повозок, они все «сдвинуты» к самому дальнему плану и изображены очень небольшими.

Отсутствие театрального опыта художник умело маскирует глубоким пониманием и вниманием к поставленной перед ним задаче. И необходимо добавить, что эскиз панно представляется вполне осуществимым и подходящим в качестве задника для постановки «Владимир Маяковский. Трагедия». С точки зрения смелого экспериментирования с театральной декорацией подобное оформление могло бы стать шагом назад по сравнению с разработками П. Филонова и И. Школьника, реализованными в петербургской премьере трагедии. Как вспоминал Л.И. Жевержеев:

«Первоначально задуманное Школьником трехмерное (с многочисленными лестницами, мостами и переходами) оформление оказалось по тем временам неосуществимым, и художник ударился в другую крайность – он ограничился лишь двумя живописными “задниками”, на которых блестяще написал два “городских” пейзажа, и по форме, и по содержанию мало связанных с текстом трагедии. Чрезвычайно сложные по композиции “плоскостные” костюмы Филонова, написанные без предварительных эскизов им самолично на холсте, затем были натянуты на фигурные, по контуру рисунка, рамки, которые передвигали перед собой актеры» [6, с. 135]. Оформление петербургского спектакля 1913 года задумывалось масштабно, но в результате на сцене разместили задник работы И. Школьника с видом города в синевато-лиловых тонах с высокой точки зрения. Здания на заднике теснились и толкались острыми углами, создавая неуютную «колючую» атмосферу. Задник был меньшего размера, чем задняя стена сцены, и в этом было что-то игрушечное, ненастоящее. Перед задником на небольшой кафедре стоял сам поэт и исполнитель, на рисунках его изображают с призывно поднятой и вытянутой вперед рукой.

Задумка Лентулова в качестве иллюстрации для поэмы довольно яркая, говорящая и сомасштабна литературной основе. Художник, не имевший опыта работы в театре, вдохновился поэтическим материалом и придумал вариант даже более подходящий для оформления трагедии «Владимир Маяковский». Эта первая попытка освоить театральную сцену для Лентулова, по сути, еще осталась в плоскости станковой картины. Данная работа для художника – скорее вектор, направленный в сторону театра, чем собственно «выход» на подмостки. Зато этот «театральный» эксперимент не остался бесполезным для станкового творчества Лентулова. В своих городских пейзажах он явно продвинулся в поисках новых ракурсов. Если в работах 1913 года архитектура громоздится, даже лепится плотно и излишне многоголоса, галдит и захлебывается, то в работах 1915 года «Небозвон (Декоративная Москва)» и «Звон (Колокольня Ивана Великого)» ощущается величественность и успокоенность, найденность композиции, большая цветовая чистота и гармония. Обе эти картины (как и другие пейзажи этого периода) широко и декоративно развернуты на плоскости холста. Кстати, обе работы более горизонтального, успокоенного формата (что присуще для сценических эскизов декораций) в отличие от вертикальных работ 1913 года.

Тот факт, что постановка «Владимир Маяковский. Трагедия» не была осуществлена, не остановил художника Лентулова и не охладил его интерес к сценографии. И уже в следующем году он сотрудничал с режиссерами А. Таировым и А. Зоном в Московском Камерном театре, где оформил постановку «Виндзорские проказницы» У. Шекспира. А чуть позже в сезон 1917–1918 года опять же вместе с Таировым Лентулов осуществил постановку оперы А. Рубинштейна «Демон» в филиале Большого театра. Нужно признать, что в театр его чаще звали оформлять скорее сказочные феерии, нежели современные пьесы, где могли бы пригодиться его городские пейзажи. Только перечисление важных постановок этого времени говорит само за себя – «Виндзорские проказницы» У. Шекспира, «Демон» А. Рубинштейна, «Сказки Гофмана».

Еще одним интересным театральным опытом в 1918 году для Лентулова стало оформление симфонической поэмы Скрябина «Прометей» для Большого театра (рис. 2). К празднованию первого юбилея революции 1917 года в Большом театре запланировали специальную программу, одним из номеров которой назначили

исполнение уникального произведения композитора Скрябина – музыкальной поэмы для оркестра, хора и специальной партии света. Изначально художником «Прометей» планировался П.П. Кончаловский: «...Вопрос о применении световой гаммы при исполнении “Прометей” остается открытым, но предполагается осуществить высказанные покойным композитором пожелания, чтобы эта симфония сопровождалась определенными зрительными эмоциями. Дошедшие путем устного предания замыслы Скрябина поручено воплотить в жизнь художнику П. Кончаловскому» [8, с. 11]. Но, очевидно, ограниченность во времени заставила привлечь к писанию декораций для праздничного спектакля также и А. Лентулова. Хотя, возможно, заинтересован в этом был сам художник, который прежде встречался с А.Н. Скрябиным, интересовался его «цветомузыкальными» опытами и «дошедшие путем устного предания замыслы» слышал непосредственно. В итоге, как писал Д.В. Сарабьянов, «был выполнен большой задник, в котором использованы архитектурные мотивы в сочетании с условным изображением неба. Задник освещался прожекторами; цветовые соотношения менялись в соответствии с развитием музыки» [1, с. 36].

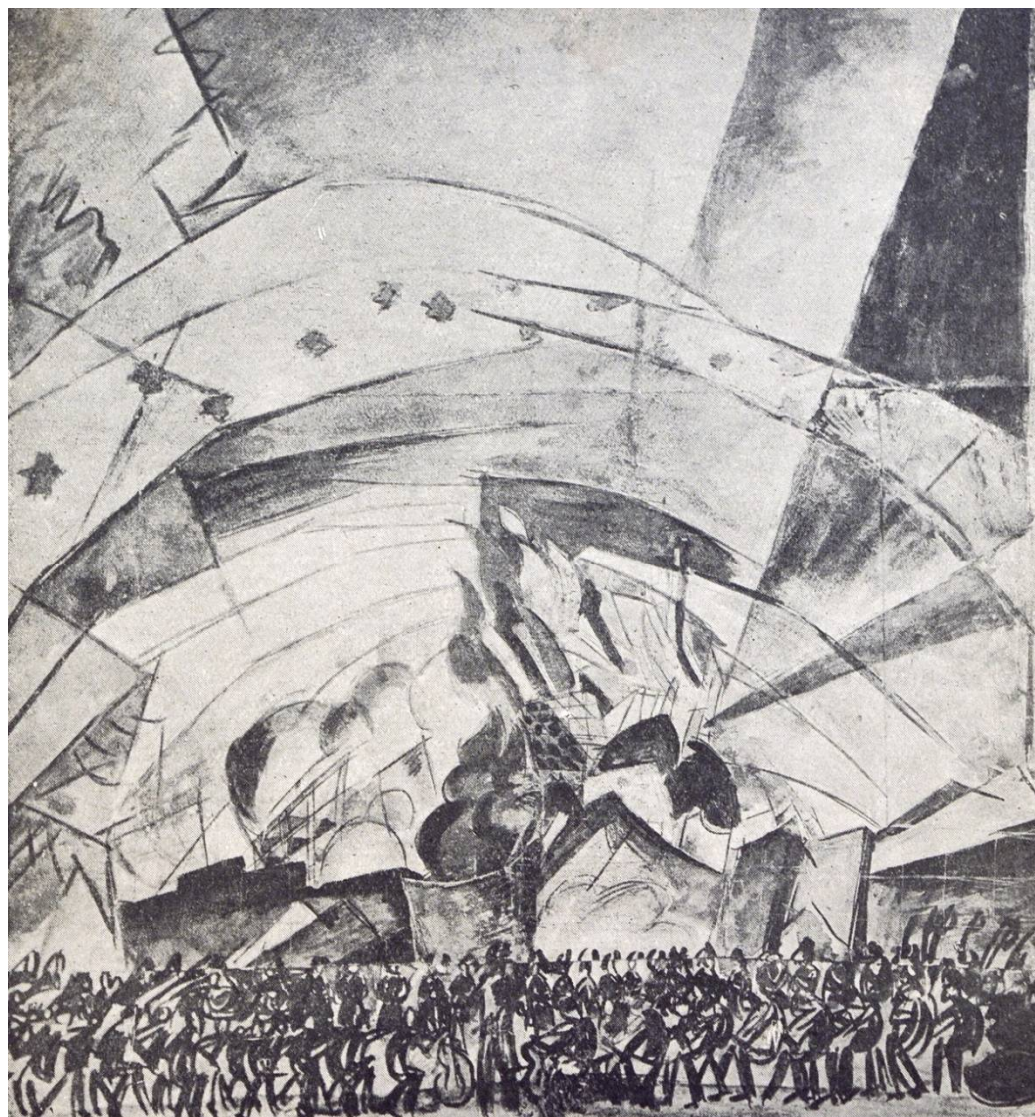


Рис. 2. Лентулов А.В. Эскиз декорации к постановке «Прометей» А.Н. Скрябина. 1918.
Местонахождение неизвестно. Источник: prometheus.kai.ru.

Дирижер постановки Эмиль Купер назвал декорации Лентулова «специальными»: «Дело в том, что Скрябиным был введен в партитуру световой инструмент, который никогда не был изготовлен. Взамен его Лентулов и написал просвечивающие декорации в красках, которые освещались согласно указаниям в партитуре, заменяя тот световой инструмент...» [10, с. 166].

Композитор А.Н. Скрябин предполагал, что партию света «будет исполнять» специально изготовленный инструмент – диск с цветными лампочками, которые будут мигать соответственно со звуками, извлекаемыми оркестром. Впервые музыкальная драма А.Н. Скрябина «Прометей» была исполнена в Нью-Йорке в 1915 году, причем был создан и использован специальный аппарат, но принято произведение было довольно прохладно. Почему в Москве в 1918 году, уже после смерти композитора, решили вновь обратиться к философскому музыкальному произведению Скрябина, сложно сказать. Можно лишь предположить, что образ Прометея не мог не привлечь внимание театральных деятелей в первые после революции годы, а абстрактность сюжета и сложная концепция сочетания музыки и цвета только прибавляли произведению привлекательности.

Судить о художественном решении Лентулова можно, в том числе по сохранившейся черно-белой иллюстрации-эскизу мизансцены к «Прометею» (местонахождение неизвестно). Лентулов описывал свою декорацию так: «Этот фон был проникнут духом музыки “Прометея” и представлял из себя ослепительное зрелище, испещренное узором транспарантов, которые включались и выключались реостатом по мере музыкальных моментов “Прометея”. Оркестр в сто человек музыкантов и столько же певцов был одет в специальные костюмы, наподобие средневековых студенческих блуз с беретами на голове» [2, с. 175]. Конечно, художник несколько по-своему воплотил идею композитора о диске с лампочками. Придуманый им задник включал округлые нимбовидные формы – по сути это были уже знакомые, сочиненные художником еще для «Владимира Маяковского» полусферические плоскости, дробящиеся лучами света, исходящими из центра сцены. Роль лампочек выполняли фрагменты полукруглых плоскостей, по форме очень кстати напоминающих транспаранты. В центре внизу по логике художника должен был располагаться городской пейзаж или хотя бы несколько зданий (храм Василия Блаженного или колокольня Иван Великий, например). Но вместо этого на черно-белом эскизе можно рассмотреть только сложенные в устойчивую пирамиду условные объемы и плоскости, которые лишь с большой долей неуверенности можно назвать городским пейзажем. Любопытно, что абсолютно условное место действия постановки «Прометей» художник локализует – даже в очень и очень условных формах на эскизе задника угадываются арочные формы и церковные купола, которые ни при каких условиях нельзя назвать московским пейзажем. Тем не менее в ряд московских пейзажей эскиз задника «Прометея» вписывается логично.

«Прометей» в декорациях Лентулова был показан лишь дважды. В несохранившемся эскизе Лентулова к «Прометею» о плоскостной, чрезвычайно упрощенной природе задуманной декорации говорит изображенная художником многофигурная толпа, которая буквально затопила сцену, оставив позади себя и «транспарантное» небо, и очень условный пейзаж-пирамиду под ним. Возможно, таким было требование дирекции к художникам – сроки подготовки празднования годовщины не давали

возможности изготовить сложные декорации, да и использовать их долго не предполагалось. Возможно, именно в результате этих причин задуманный городской пейзаж так «упростился».

И, наконец, в ряд московских пейзажей А. Лентулова, использованных им для своих сценографических проектов, неожиданно может быть вписан эскиз декорации для нереализованного балета И. Стравинского «Жар-птица», который должен был быть поставлен в 1920 году. Сохранившийся эскиз декорации, опубликованный в каталоге персональной выставки художника 1987 года, дословно иллюстрирует либретто балета: тут и дворец, напоминающий древнерусский терем, и золотые ворота слева, и волшебный сад – сказочные кущи, а справа вдалеке даже видны темные главки христианского храма (рис. 3).



*Рис. 3. Лентулов А.В.
Эскиз декорации
к постановке
«Жар-птица»
И. Стравинского.
1920.
Местонахождение
неизвестно.
Источник: [1, с. 48].*

Художник поместил на эскиз одновременно все, что упоминается в либретто балета «Жар-птица», а в целом художественный образ оказался очень близок к московским пейзажам Лентулова этого времени с их характерным нагромождением архитектуры с той лишь разницей, что этот пейзаж скрыт за разноцветными сказочными деревьями, а архитектура – выдуманная. Эскиз, вероятно, является предварительным наброском декорации, рабочей версией, требующей определенной доработки.

С каждым годом Лентулов все больше отказывался от своего «витражного» колорита и коллажного принципа в пейзажных решениях. Пейзажи 1919–1920 годов стали, пожалуй, последними примерами этого специфического, сугубо лентуловского приема построения композиции московского ландшафта. Этот принцип сам художник чуть раньше (по поводу картины «Иван Великий») формулировал так: «Москву я изобразил синтетически, то есть я не беру какой-нибудь уголок, типичный для Москвы, или какой-либо общий вид с какой-либо точки. Я взял за центр самую высокую точку Москвы,

ее Ивановскую колокольню и расположил вокруг нее все здания, триумфальные арки и новые дома» [7, с. 93]. И остается лишь уточнить, что, несомненно, в изобретении и совершенствовании такого художественного метода художнику помогли его сценографические опыты.

Заключение

Художники объединения «Бубновый валет» и А.В. Лентулов в частности, конечно, в театре проявили себя в большей степени станковистами. И пейзаж в их творчестве играл одну из первых ролей, соревнуясь с портретом и натюрмортом. Театр повлиял на бубнововалетцев, на их станковое творчество более, чем они на художественные процессы, протекающие в театре начала XX века. Тем не менее один из самых ярких представителей объединения «Бубновый валет» А. Лентулов оставил в театре свой след.

Московские пейзажи, принесшие Лентулову заслуженную славу, в его творчестве возникли в первой трети 1910-х годов, и позже художник возвращался к этой неисчерпаемой теме вновь и вновь на протяжении всей жизни. Театральные эксперименты А. Лентулова, наиболее интересные из которых происходили в 1910-е годы, непосредственно соседствовали и взаимообогащали станковые московские ландшафты.

Литература

1. Аристарх Лентулов, 1882–1943: Живопись, графика, театр. Каталог выставки произведений / Составитель С. Г. Джафарова. Москва: Советский художник, 1987. 115 с.
2. Лентулов А.В. Воспоминания. Санкт-Петербург: Петроний, 2014. 285 с.
3. Лентулова М.А. Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания. Москва: Советский художник, 1969. 142 с.
4. Манин В. Аристарх Лентулов. Москва: Слово, 1996. 96 с.
5. Маяковский В. Стихотворения. Поэмы. Воспоминания. Москва: Эксмо, 2004. 605 с.
6. Маяковскому: сборник воспоминаний и статей / Сост. В. Азаров, С. Спасский. Ленинград: Гослитиздат, 1940. 348 с.
7. Мурина Е.Б., Джафарова С.Г. Аристарх Лентулов. Москва: Советский художник, 1990. 268 с.
8. Райхенштейн А. Театральная Москва 7 ноября 1918 г.: (О праздновании 1-й годовщины Вел. Окт. Соц. Революции) // Театр. 1967. № 11. С. 9–12.
9. Струтинская Е.И. Искания художников театра. Петербург – Петроград – Ленинград, 1910–1920-е годы. Москва: [б. и.], 1998. 246 с.
10. Эмиль Купер: Статьи. Воспоминания. Материалы / Под ред. Г.Я. Юдина. Москва: Советский композитор, 1988. 270 с.

Статья поступила в редакцию 24.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.008

IMAGE OF MOSCOW IN THE SCENOGRAPHY OF ARISTARKH LENTULOV

Lipatova, Maria Valeryevna

Bakhrushin State Central Theatre Museum,
Moscow, Russian Federation

Abstract

Famous Russian artist Aristarkh Lentulov worked in theatre from time to time, and his scenographic creativity is not very known and is studied insufficiently. This article describes Lentulov's early theatrical experiments of the 1910s. Also scenographic creativity of Lentulov is entered into the general context of his art. The author of article compare early theatrical sketches of artist with his fundamental pictures “Bell ringing” and “Moscow”.

Keywords: scenographic art; Aristarkh Lentulov; Vladimir Mayakovsky; image of Moscow; “Mayakovsky. Tragedy”; “Prometheus”; “Firebird”.

For citation:

Lipatova M.V. Image of Moscow in the scenography of Aristarkh Lentulov. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 126–136. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.008>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/15/> (In Russian).

Information about the author:

Lipatova, Maria Valeryevna – Senior Researcher and Curator of the Fund of Soviet and contemporary Theatre, Bakhrushin State Central Theatre Museum, Moscow, Russian Federation. Email: lipatova_maria@mail.ru

References

1. Dzhafarova S.G. (comp.). *Aristarkh Lentulov, 1882–1943: Zhivopis', grafika, teatr* [Aristarkh Lentulov, 1882–1943: Painting, Graphic Arts, Theater. Catalog of the exhibition of works]. Moscow, Sovetskiy khudozhnik Publ., 1987. 115 p. (In Russian).
2. Lentulov A.V. *Vospominaniya* [Memories]. St. Petersburg, Petronius Publ., 2014. 285 p. (In Russian).
3. Lentulova M.A. *Khudozhnik Aristarkh Lentulov. Vospominaniya* [Aristarkh Lentulov, the artist. Memories]. Moscow, Sovetskiy khudozhnik Publ., 1969. 142 p. (In Russian).

4. Manin V. *Aristarkh Lentulov* [Aristarkh Lentulov]. Moscow, Slovo Publ., 1996. 96 p. (In Russian).
5. Mayakovsky V. *Stikhotvoreniya. Poemy. Vospominaniya* [Poesy. Poems. Memories]. Moscow, Eksmo Publ., 2004. 605 p. (In Russian).
6. Azarov V., Spassky S. (comp.). *Mayakovskomu: sbornik vospominaniy i statey* [To Mayakovsky: a collection of memoirs and articles]. Leningrad, Goslitizdat Publ., 1940. 348 p. (In Russian).
7. Murina E.B., Dzhafarova S.G. *Aristarkh Lentulov* [Aristarkh Lentulov]. Moscow, Sovetskiy khudozhnik Publ., 1990. 268 p. (In Russian).
8. Reichenstein A. *Teatral'naya Moskva 7 noyabrya 1918 g.* [Theater Moscow on November 7, 1918 (On the celebration of the 1st anniversary of the Great October Socialist Revolution)]. *Teatr – Theater*, 1967, no. 11, pp. 9–12. (In Russian).
9. Strutinskaya E.I. *Iskaniya khudozbnikov teatra. Peterburg – Petrograd – Leningrad* [The searches of theater artists. Petersburg – Petrograd – Leningrad, 1910–1920s]. Moscow, S. n., 1998. 246 p. (In Russian).
10. Yudin G.Ya. (ed.). *Emil' Kuper: Stat'i. Vospominaniya. Materialy* [Emil Cooper: Articles. Memories. Materials]. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1988. 270 p. (In Russian).

Received: December 24, 2019.

ФЕОДОСИЯ КОНСТАНТИНА БОГАЕВСКОГО

Сиренко Анастасия Сергеевна

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

Аннотация

Статья посвящена интерпретации образов города Феодосии в творчестве Константина Федоровича Богаевского – представителя «Киммерийской школы живописи». Приводятся итоги исследования вех творческой биографии художника, выстроенные в хронологическом порядке, учитывая особенности изменений стилистической манеры и решаемые им эстетические задачи. Охарактеризованы параметры и круг мастеров «Киммерийской школы живописи». Выбрав главной темой своего творчества в самом начале пути загадочную страну Киммерию, художник претворял ее в больших панорамных живописных произведениях и малоформатных рисунках и акварелях, отмеченных высоким мастерством и глубокой мифопоэтикой. Рассказывается о мастерской живописца, ставшей местом притяжения для многих гостей, представлявших творческую интеллигенцию Москвы и Ленинграда. Освещается вклад уроженца Феодосии и почитателя творчества К.Ф. Богаевского – И.М. Саркизова-Серазини в просвещение родного города среди модных курортов начала XX века, а также судьба его необычайной коллекции.

Ключевые слова: Константин Богаевский; Киммерия; Феодосия; Киммерийская школа живописи; И.М. Саркизов-Серазини; синтез искусств.

Для цитирования:

Сиренко А.С. Феодосия Константина Богаевского // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 137–147. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.009>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/16/>

Информация об авторе:

Сиренко Анастасия Сергеевна – искусствовед, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация. Член Ассоциации искусствоведов и Союза художников России, г. Москва. Email: assirenko88@gmail.com

Феодосия, расположенная на Восточном берегу Крыма, стала известна более двадцати пяти веков назад, значительно раньше знаменитых европейских столиц – Парижа, Лондона, Берлина, Вены и Москвы. Именно этот уникальный своей историей и красотой город стал одной из самых притягательных тем для художника первой половины XX века, автора героико-романтических пейзажей – Константина Богаевского. В этих краях сформировалась «Киммерийская школа живописи» (к ее предшественникам относят И.К. Айвазовского, его учеников А.И. Фесслера, Л.Ф. Лагорио): непосредственные представители – художники первой половины XX века М.А. Волошин, М.П. Латри и последователи Н.С. Барсамов, В.А. Соколов, С.Г. Мамчич, Н.А. Шорин, П.К. Столяренко, а несомненным центром этой «школы» считается К.Ф. Богаевский. «Школа» в данном случае понимается как «научное, литературно-художественное или общественно-политическое направление, обладающее теми или иными отличительными свойствами» [11, с. 939]. Объединяют всех этих мастеров вневременные пустынные историко-романтические пейзажи, в их основе лежат образы Восточного берега Крыма, центром которого является Феодосия. Для них всегда характерна сложная философия, обусловленная мировоззрением и историей этого региона.

Руины древних строений, осколки античных амфор, каллиграфические надписи на камнях, денежные знаки – все это свидетельствует о продолжительном существовании города. Историю Феодосии принято отсчитывать от киммерийцев, вслед за которыми в этом регионе обосновались древние греки в VI веке до нашей эры. Затем был период величия Боспорского царства, присоединившего город к своим владениям, за ним – эпоха Римской империи. Во II веке нашей эры его захватывали аланы, в III веке – готы, изменившие название на Ардабда – «Город семи богов», гунны. Важным этапом стал период владычества гуннцев, назвавших город Кафа. Это было время активной торговли, здесь можно было купить китайские фарфоровые изделия, индийские пряности, аравийские мирру и ладан, цейлонский жемчуг, северные меха. До сих пор в этих землях возвышаются руины башен Климента VI, Константина, Доковая, Криско крепостной стены. Однако к концу XV века возвеличилась Османская империя, захватившая и переименовавшая Кафу в Кефе. В XVIII веке благодаря стараниям Г.А. Потемкина город стал частью Российской империи, и указом Екатерины II ему вернули первоначальное название Феодосия.

Художник К.Ф. Богаевский стал одним из самых преданных ценителей красоты Восточного Крыма. Его художественное образование началось в мастерской А.И. Фесслера, ученика И.К. Айвазовского, в Феодосии. По окончании гимназии он поступил в Императорскую Академию художеств в Санкт-Петербурге и спустя какое-то время был приглашен в пейзажную мастерскую А.И. Куинджи. Однокурсник К.Ф. Богаевского Н.К. Рерих писал: «Мощный Куинджи был не только великим художником, но также был великим Учителем жизни» [2, с. 29]. Любопытно, что всего за три года – достаточно короткий срок преподавательской деятельности – Куинджи удалось создать школу, которая стала своеобразным художественным направлением в русском искусстве конца XIX – начала XX века. Ему удалось сплотить людей, довольно разнообразных по характеру живописи и творческим предпочтениям, среди них – Аркадий Рылов, Николай Рерих, Михаил Латри, Вильгельм Пурвит, Александр Борисов, Николай Химона и Константин Богаевский. Сначала они собирались вокруг

«Весенних выставок» в Академии художеств, затем создали «Новое общество художников» и «Общество имени А.И. Куинджи». Практически все его ученики в этих организациях принимали деятельное участие.

Максимилиан Волошин, ставший самым ярким ценителем, исследователем и пропагандистом как Киммерии, так и произведений друга, в посвященной Константину Богаевскому статье писал о значении натуральных набросков для «куинджистов»: «Работа начиналась летом, когда Куинджи увозил учеников в свое имение на южном берегу, где он сам работал и жил вместе с ними на берегу моря под открытым небом. Куинджи мало учил живописи, он делал больше: он учил видеть» [5, с. 318].

Творческая биография К.Ф. Богаевского начинается с драматичного цикла о терзаниях Киммерийской Земли, которому предшествовала поездка по Европе, организованная А.И. Куинджи для своих учеников. Посетив Австро-Венгрию, Германию и Францию, многие из «куинджистов» увлеклись мюнхенским модерном. В их полотнах прослеживались влияния Арнольда Беклина, Франц фон Штука, Макса Клингера. Богаевский не стал исключением, еще больше увлекшись историей Крыма, он отправился для сбора сюжетов в древние города Чуфут-Кале, Тепе-Кермен и Мангуп-Кале, которые легли в основу его последующих произведений. Принцип его работы был схож с методом работы так называемых старых мастеров, к которым относят европейских художников XVIII–XIX веков. Сначала мастер создавал рисунок карандашом с абрисом композиции, затем акварель и только потом картину, написанную масляной краской. Также К.Ф. Богаевский следовал знаменитому правилу своего учителя: «В композиции не все правда, – писал он, – не все натура. ...В работе над картиной художник часто принужден прибавлять и убавлять то, что ему кажется необходимым для наиболее яркого выявления образа» [3, с. 13].

За циклом, который принято называть «Трагедии Земли», последовал следующий в стиле «гобеленов», модных в это время в московских и петербургских живописных кругах. Третий период представляет «идеальные» пейзажи, навеянные увлечением творчеством К. Лоррена и Н. Пуссена, они отражают эпоху, воспевавшую ушедший образ жизни.

В 1920-е годы Константин Богаевский по поручению Крымского комитета по делам музеев и охраны памятников искусства, старины, народного быта и природы создал серию изображений исторических памятников Феодосии, Старого Крыма, Судака, Бахчисарая, Алушки, Керчи, Карагоза (село Первомайское), Карасу-Базара (Белогорск). Около десяти лет художник бережно зарисовывал памятники истории: монастырь Сурб Хач, двор Таш-Хан, Колечь-мечеть, башни генуэзских крепостей. Подойдя к этому заданию со всей ответственностью и понимая значимость стоящей перед ним задачи, художник работал скрупулезно, тщательно фиксируя архитектурные конструкции, стилистические особенности и состояние сохранности монументов. Нередко Богаевский рисовал сооружения по несколько раз, наблюдая за трансформациями внешнего облика древнего строения при различном освещении и сезонном изменении природы. На пленэре художник работал преимущественно осенью, имея особую привязанность к этому времени года. Работая плодотворно и напряженно с утра до вечера, Богаевский делал в неделю около пятнадцати листов и привозил домой пухлые папки с акварелями и рисунками. Ключевая особенность всех произведений

этой большой серии – их историческая и культурная достоверность. Сегодня эти графические работы, выполненные по заданию Крым ОХРИС (комитета по делам музеев и охраны памятников искусства, старины, народного быта и природы. – *Прим. ред.*), имеют особую ценность. Для ученых, исследователей и просто любителей старины они являются свидетельством миновавших эпох. Многого из изображенного Богаевским уже нет, часть была разрушена в годы Великой Отечественной войны, что-то просто исчезло по причине ветхости. Затем в творчестве художника будут города будущего, индустриальные пейзажи и вполне реалистические пейзажи 1930-х – 1940-х годов, однако тема родного города проходит сквозной линией через все этапы.

К.Ф. Богаевский писал Феодосию в разное время года на протяжении всей своей жизни. Часто виды с одного и того же ракурса повторялись в бесчисленных вариациях в акварелях, карандашных рисунках и этюдах маслом. Все эти работы, отличающиеся чеканной проработанностью форм, являются самостоятельными произведениями и заслуживают отдельного внимания. Художник любил работать в акварели, достигая в ней высокого мастерства, примерами могут послужить акварель «Феодосия. Цитадель. Башня Криско» (рис. 1) и рисунок «Феодосия. Вид на старый город с Карантинного холма» (рис. 2).



Рис. 1. Богаевский К.Ф. Феодосия. Цитадель. Башня Криско. 1924. Бумага, акварель. Место хранения и фото: Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского.

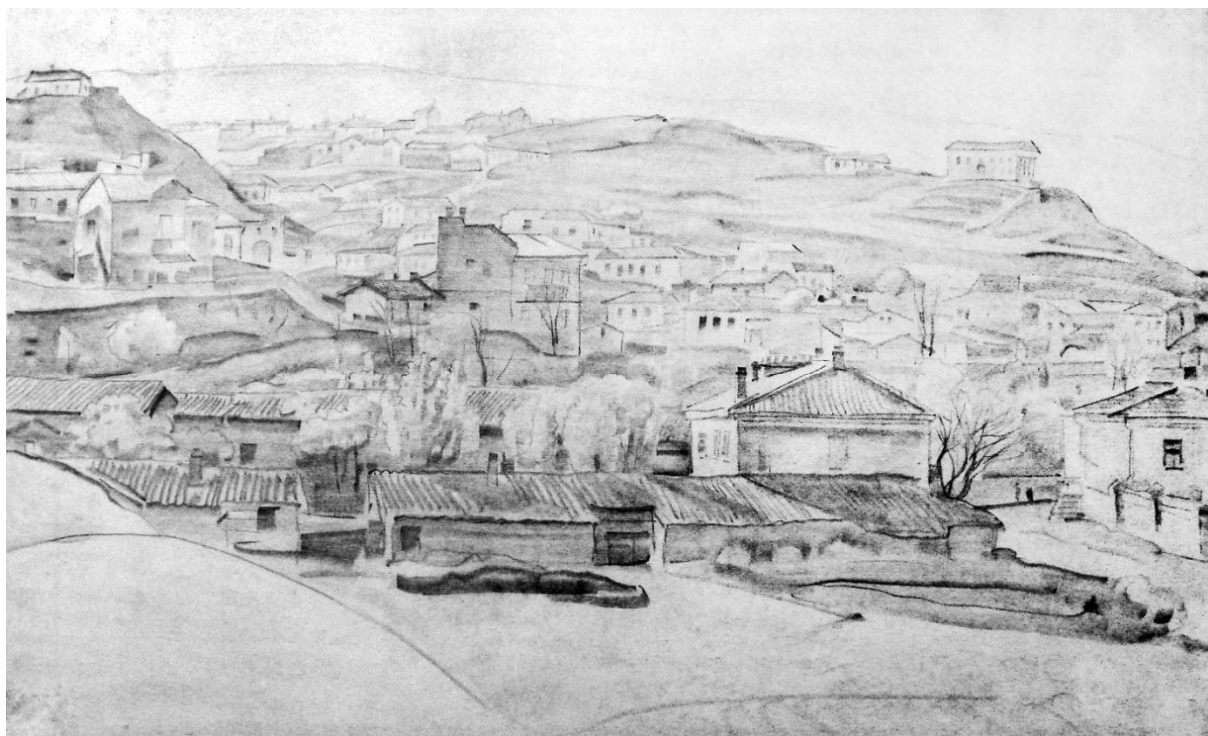


Рис. 2. Богаевский К.Ф. Феодосия. Вид на старый город с Карантинного холма. 1927. Бумага, графитный карандаш. Место хранения и фото: Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского.

Все эти материалы привели к созданию одной из главных картин в его наследии – панорамы родного города – «Феодосия» (рис. 3) 1930 года из собрания Феодосийской картинной галереи имени И.К. Айвазовского.



Рис. 3. Богаевский К.Ф. Феодосия. 1930. Холст, масло. Место хранения и фото: Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского.

Перед нами общий вид города, передающий сложный рельеф местности, где сплелись старинные и современные кварталы, крепостные стены и башни, мечети и церкви. В левой части полотна возвышается гора Митридат, которую венчает археологический музей, построенный при участии и на средства «отца города» И.К. Айвазовского, в виде античного храма. Вдали виднеется Лысая гора, которую

художник изображает, точно моделируя структуру каменистой горы. В правой части полотна – море, именно оно связывало этот город с античным и средневековым миром. Улицы безлюдны, тишина витает над широкими просторами, и только стены генуэзской крепости свидетельствуют о былом величии. Картина написана в пепельно-коричневой красочной гамме, передающей особую природу восточного берега Крыма. В 1932 году художник создает произведение под названием «Современная Феодосия», которое очень напоминает произведение 1930 года, но отличается размерами и деталями. Образ города остается практически неизменным, с характерным ему историческим величием. Мы видим по-другому пришвартованные шхуны, деревья, густо покрытые листвой. Художник немного меняет ракурс, и благодаря этому зритель может увидеть уже знакомые места с другой точки зрения, по большей части это касается стен генуэзской крепости и близких к ней построек. Важно отметить, что, создавая свои произведения, автор не всегда стремился досконально воспроизвести окружающую природу, но в большой панораме родного города он старался быть максимально точным. Н.С. Барсамов, художник, директор Феодосийской картинной галереи имени И.К. Айвазовского, спасший ее в годы Великой Отечественной войны, писал: «То, что сделал К.Ф. Богаевский для истории родного города и Крыма, может быть оценено только в будущем, когда каждое его произведение приобретет помимо художественного интереса еще и ценность подлинного исторического документа» [1, с. 38].

Полотно, написанное в 1932 году, хранилось в коллекции известного ученого И.М. Саркизова-Серазини, который был предан в течение всей своей жизни родной его сердцу Феодосии. Он стал основателем отечественной спортивной медицины и лечебной физкультуры, человек удивительной судьбы, прошедший путь от корабельного юнги до профессора. Более тридцати лет он заведовал кафедрой в Государственном центральном институте физической культуры, внес большой вклад в науку о закаливании солнцем, воздухом и водой, выпустил 250 научных работ и 50 монографий. Саркизов-Серазини стал одним из основателей Всероссийского общества по изучению Крыма, был знатоком литературы об истории этих мест, будучи страстным коллекционером, снабжал библиотеки крымских музеев букинистическими книгами. Выпустил ряд изданий, написанных им самим об истории и культуре Крыма. В путеводителе по Восточному Крыму в 1958 году ученый писал: «Где еще можно встретить в Европе такое количество самых разнообразных пейзажей, различных по своему характеру и стилю, какие имеются на небольшом отрезке земли Восточного Крыма? Может быть, неслучайно бывшему городу киммерийцев, потом Милетской колонии ионических греков, виднейшему порту Боспорского царства, генуэзской фактории итальянских колонистов, малому Стамбулу турок – Феодосии суждено было сделаться колыбелью, из которой вышло много крупных русских художников, сделавших имя Феодосии широко известным и у нас, и по всему миру?» [10, с. 52]. Одной из самых значимых частей его коллекции, включавшей книги, рукописи, письма и автографы известных людей, стала живопись. В своей автобиографии он пишет: «За 35 лет своего коллекционирования я собрал редчайшую коллекцию полотен кисти таких художников, как Айвазовский (24 картины), Семирадский (3 полотна из 11 полотен, имеющих в СССР), Поленов, Маковский, Верещагин, Репин, Боголюбов, Богаевский (6 полотен), Лагорио (4 полотна), Дубовский, Саврасов, Волошин, А.М. Герасимов, Струнников, Архипов, Кукрыниксы, Суриков, и многих

других. Из своего собрания 90 картин я подарил Третьяковской галерее, 7 картин в Феодосийскую галерею им. Айвазовского и 3 редчайших картины – фламандца Ван дер Нера и двух французских классиков Добиньи и Гринье – в Алушкинский музей» [9, с. 185]. Сегодня картина К.Ф. Богаевского «Современная Феодосия» хранится в фондах Государственной Третьяковской галереи.

Вместе с тем существует еще одна картина с названием «Феодосия» 1926 года из собрания Феодосийской картинной галереи имени И.К. Айвазовского. Но она имеет совсем другое настроение, более ассоциирующееся с его ранними трагедийными произведениями, и, по мнению Т.В. Гайдук, отсылает нас скорее к мистическим произведениям знаменитого испанского художника Эль Греко зрелого периода.



Рис. 4. В мастерской К.Ф. Богаевского. 1920-е. Слева направо: Максимилиан Александрович Волошин, Жозефина Густавовна Богаевская (Дуранте), Константин Федорович Богаевский. Место хранения и фото: Феодосийская картинная галерея имени И.К. Айвазовского.

Для каждого художника важно место создания полотен. Мастерская К.Ф. Богаевского была не только его пристанищем, но и многочисленных гостей из Москвы и Ленинграда. Там бывали М.А. Волошин, И.Э. Грабарь, А.С. Грин, К.В. Кандауров, Ю.Л. Оболенская, С.Н. Дурьлин, А.И. и М.И. Цветаевы, В.В. Фаворская, И.И. Чекмазов и многие другие. Ю.А. Арндт, сын известного скульптора А.А. Арндт, вспоминает: как известно, Константин Федорович создавал почти все картины у себя в мастерской, которую построил фактически своими руками, переоборудовав ее из большого старого хлебного амбара (рис. 4). «Мастерская была с верхним светом, завешана картинами, старинными чадрами, прекрасными репродукциями. Кругом стояли тахты, на которых частенько ночевали гости, и мы в том

числе. Пол застлан был ковром, все художественные принадлежности – в изобилии и полном порядке. Работал Богаевский в обычном костюме, не оставляя ни единого пятнышка ни на одежде, ни на ковре. Маленькая невинная слабость его была – страх остаться без кистей, холста и красок. Мы всегда выполняли его заказы и радовались его восторгу, когда привозили ему в подарок особенно хорошие колонковые кисти и мастихин» [4, с. 72], – вспоминала позже В.В. Фаворская. Его мастерская находилась рядом с домом. А дом замыкал главную улицу города с характерным названием Итальянская, откуда открывался прекрасный вид на Карантинный холм, на котором виднелись остатки Генуэзской крепости. Таким образом, Богаевский всю жизнь находился между современностью и глубиной веков, мечтая о прекрасных временах и стране своих грез Италии. Его натура изнутри пронизывалась искусством старых мастеров. Он просил своего друга и верного помощника К.В. Кандаурова присылать ему альбомы с цветными иллюстрациями Боттичелли, Беллини, Тициана, Фра Анджелико, Буше, Ватто, Фрагонара, Хальса, Гольбейна и других итальянских, голландских, французских и немецких мастеров. «Они мне ужасно нужны, вы даже не подозреваете, как помогают в работе» [7, с. 128], – писал он в письме К.В. Кандаурову. Художник постоянно соизмерял свои рисунки с творчеством старых мастеров, стараясь не уступать в уровне, неизменно корректировал свою манеру стилем сепий и офортов, ксилографий и сухой иглы, он писал друзьям в Москву: «Я работаю, работаю и работаю – я упиваюсь этой работой – и это такой великий праздник» [6, с. 43].

У тех, кто бывает в Феодосии, возникает неизгладимое желание побродить по Карантину, руинам Генуэзской крепости, посмотреть на город глазами К.Ф. Богаевского, найти то заветное место, откуда художник писал свою знаменитую панораму. Он говорил: «Нет слов передать, какой восторг охватывает меня иногда перед природой. Никогда я не насыщусь ею вполне, тут нужно сто жизней, а не одна!» [8, с. 166]. Остается только надеяться, что «Богом данная» – Феодосия сумеет сохранить свою уникальную красоту для будущих поколений.

Литература

1. Барсамов Н.С. Богаевский. Москва: Искусство, 1961. 54 с.
2. Беликов П.Ф. Князева В.П. Рерих. Москва: Молодая гвардия, 1973. 256 с.
3. Богаевский К.Ф. О композиции в пейзаже // Юный художник. 1939. № 3. С. 13–14.
4. Вера Фаворская, Иван Чекмазов: творческое наследие / отв. ред. А.И. Морозов; авт.-сост. Т.А. Ермакова, М.В. Федорова. Москва: Сканрус, 2003. 271 с.
5. Волошин М.А. Лики творчества. Ленинград: Наука, 1988. 848 с.
6. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф.769. Оп.1. Ед. хр. 25. Л. 43.
7. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф.769. Оп.1. Ед. хр. 25. Л. 128.
8. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф.769. Оп.1. Ед. хр. 25. Л. 166.

9. Салуцкий А.С. Секрет профессора. Документальная повесть о И.М. Саркизове-Серазини. Москва: «Физкультура и спорт», 1976. 200 с.

10. Саркизов-Серазини И.М. По восточному Крыму. Путеводитель. Москва: Географгиз, 1958. 144 с.

11. Ушаков Д. Н., Антонова Л. В. Большой толковый словарь русского языка. Современная редакция: (около 200 тыс. слов). Москва: Дом славянской книги, 2008. 959 с.

Статья поступила в редакцию 23.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.009

FEODOSIA OF KONSTANIN BOGAEVSKY

Sirenko, Anastasia Sergeevna

Repin St. Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture,
St. Petersburg, Russian Federation

Abstract

The article is devoted to the interpretation of images of the city of Feodosia in the creativity of Konstanin F. Bogaevsky – the representative of the “Cimmerian painting school”. The results of the study of the milestones of the artist’s creative biography are presented, arranged in chronological order, taking into account the peculiarities of changes in the stylistic manner and the aesthetic tasks that he solves. The parameters and circle of masters of the “Cimmerian painting school” are described. Having chosen the mysterious country of Cimmeria as the main theme of his work at the very beginning of his work, he embodied it in large panoramic paintings and small-format drawings and watercolors, marked by high skill and deep mythology. The article tells about the artist’s workshop, which has become a place of attraction for many guests representing the creative intellectuals of Moscow and Leningrad. The contribution of the native of Feodosia and admirer of the work of Konstantin F. Bogaevsky – Ivan M.Sarkizov-Serazini to the enlightenment of his native city among the fashionable resorts of the early 20th century and the fate of his extraordinary collection is highlighted.

Keywords: Cimmeria; Feodosia; Cimmerian painting school; Konstanin F. Bogaevsky; Ivan M.Sarkizov-Serazini; synthesis of the arts.

For citation:

Sirenko A.S. Feodosia of Konstanin Bogaevsky. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 137–147. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.009>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/16/> (In Russian).

Information about the author:

Sirenko, Anastasia Sergeevna – Art historian, Applicant for Cand. Sc. degree in Art History at the Russian Art Department, Repin St. Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture, St. Petersburg, Russian Federation. Union of Artists of Russia member, Art Critics and Art Historians Association (AIS) member, Moscow, Russian Federation. Email: assirenko88@gmail.com

References

1. Barsamov N.S. *Bogaevskij* [Bogaevsky]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1961. 54 p. (In Russian).
2. Belikov P.F. Knyazeva V.P. *Rerib* [Roerich]. Moscow, Molodaja gvardia Publ., 1973. 256 p. (In Russian).
3. Bogaevsky K.F. *O kompozicii v pejzazhe* [About composition in the landscape]. *Junyj hudožnik – Young artist*, 1939, no. 3, pp. 13–14. (In Russian).
4. Morozov A.I. (ed.). *Vera Favorskaya, Ivan Chekmazov: tvorcheskoe nasledie* [Vera Favorskaya, Ivan Chekmazov: creative heritage]. Moscow, Skanrus Publ., 2003. 271 p. (In Russian).
5. Voloshin M.A. *Liki tvorčestva* [Faces of Creativity]. Leningrad, Nauka Publ., 1988. 848 p. (In Russian).
6. *Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 769, aids 1, fol. 25, p. 43.
7. *Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 769, aids 1, fol. 25, p. 128.
8. *Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 769, aids 1, fol. 25, p. 166.
9. Sarkizov-Serazini I.M. *Po vostochnomu Krymu. Putevoditel'* [In the eastern Crimea. Guide]. Moscow, Geographiz Publ., 1958. 144 p. (In Russian).
10. Saluckiy A.S. *Sekret professora. Dokumentalnaya povest o I.M. Sarkizove-Serazini* [The secret of the professor. Documentary story about I.M. Sarkizov-Serazini]. Moscow, Fizkultura i sport Publ., 1976. 200 p. (In Russian).

Received: December 23, 2019.

АРХИТЕКТУРНЫЙ ОБРАЗ МОСКВЫ 1930-Х ГОДОВ

Байбурова Римма Михайловна

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

В 1930-х годах реконструируется центр Москвы. Столица должна предстать городом будущей счастливой жизни. Новая московская архитектура анализируется в статье согласно триаде Витрувия: «прочность, польза, красота». Прослеживаются изменения стилистической направленности архитектуры в сложном диалоге конструктивизма и ар-деко. Показано, что «прочность» и «красота» в полной мере получили свое вневременное воплощение, но с точки зрения удобства и пользы отмечается ряд проблемных принципов и решений, которые и в настоящее время оказывают влияние на городскую среду Москвы.

Ключевые слова: реконструкция Москвы 1930-х; город будущего; ар-деко; польза архитектуры; проспекты-автомагистрали; московское метро.

Для цитирования:

Байбурова Р.М. Архитектурный образ Москвы 1930-х годов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 148–163. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.010>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/17/>

Информация об авторе:

Байбурова Римма Михайловна – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация.
Email: rimmih@yandex.ru

Суть архитектуры уже более двух тысячелетий определяет знаменитая триада древнеримского архитектора I века до н. э. Витрувия – «прочность, польза и красота» [2]. И хотя Витрувий подразумевал архитектуру одного сооружения, предложенные им критерии можно использовать, как будет показано далее, и к архитектурному образу Москвы 1930-х годов.

По Витрувию, прочность здания «достигается заглублением фундамента до материка, тщательным отбором всего материала и некупным его расходом» [2, с. 27]. То есть прочностью обеспечивается безопасность. В отношении архитектуры

города это означает, что фундаменты сооружений грамотно заглублены, строительные материалы подобраны с умом, и все правила безопасности выполнены. Будем считать, что в Москве 1930-х гг. прочность архитектуры сама собою разумеется.

Обратимся к критерию «красота». Витрувий указывает, что она определяется «приятным и нарядным видом сооружения и тем, что соотношения его членов соответствуют должным правилам соразмерности» [2, с. 27]. Эти качества также приложимы к образу города, и оценить архитектурную красоту города под силу тоже только человеку. Наша задача – проследить, какой с художественной точки зрения преобразившаяся Москва была в начале 1930-х гг. и какой стала к концу этого десятилетия.



Рис. 1. Тверская улица от Триумфальной площади (Маяковской) до Тверской заставы (Белорусской). Начало 1930-х годов. Источник: foto-history.livejournal.com.

Свободно раскинувшаяся, разномасштабная, зеленая, она тем не менее в центральной своей части очень напоминала выросший на средневековой основе среднестатистический европейский город (рис. 1). К Кремлю в ее центре стягивались главные старинные дороги, связанные множеством улиц и переулков. Они были разной ширины, чаще вовсе не прямые; их обрамляли тротуары. Редкие автомобили, конные повозки, на важных улицах – автобусы английского образца, троллейбусы, но главным образом трамваи. Пешеходы свободно пересекали проезжую часть. Город украшали портреты Ленина и Сталина (рис. 2), растяжки с лозунгами и призывами (рис. 3). Здания по сторонам улиц были построены по большей части во второй половине XIX в., когда еще в духе времени преломлялись витрувианские правила. Редко вклинивались старинные дома XVII столетия, время от времени – классицистические усадебные XVIII в. с колонными портиками и послепожарные особняки ампиричного времени. Украшением

города были прекрасные сооружения модерна конца XIX – начала XX в., явившие новую соразмерность частей здания. В 1920-х годах в московской застройке стали активно появляться новейшие конструктивистские здания, в которых использовался принципиально новый архитектурный алгоритм. Однако о конструктивистских сооружениях Москвы надо говорить особо.



Рис. 2. Оформление Стратной площади к 20-летию газеты «Правда». 1932.

Источник: sovtime.com.



Рис. 3. Растяжка на улице Петровка, Москва, 1939.

Фото: РИА Новости.

Революция 1917 г. в России выдвинула в авангард общественной жизни революционно-романтическую часть общества, готовую к переустройству мира, к социальным свершениям. Гимном СССР с 1918 по 1944 гг. был «Интернационал», построение нового счастливого мира стало главной целью страны Советов.

12 марта 1918 г. столицей новой России была объявлена Москва. В 1920-е годы в ней стали возникать до того невиданные, смелые до дерзости творения конструктивизма (рис. 4) – русской ветви модернизма. Здания формировались совокупностью простых и гладких форм-объемов, отлитых из бетона и лишенных

какого бы то ни было привычного декора. Они были красивы своими гармоничными пропорциями. Разнонаправленные их объемы взаимодействовали друг с другом, откровенно нарушая привычные для организации фасадов правила. Масштабные застекленные поверхности активно связывали интерьер с внешним окружением и т. д. В 1920-е – начале 1930-х гг. в Москве возникло по меньшей мере 147 конструктивистских зданий разного назначения и 20 жилых массивов [11].



Рис. 4. Дом культуры им. Зуева.

Архитектор

И. Голосов.

1927–1929.

Источник:

pastvu.com.

В это же время очаги модернистской архитектуры возникали по всему миру, в каждом случае со своей интерпретацией главных ее идей. В Германии – в Баухаузе – создавались не только дома будущего, но также модернистская мебель, светильники и др.; в Нидерландах возникла разновидность модернизма – неопластицизм; во Франции модернистские сооружения строил Ле Корбюзье и др.

Однако многовековая привычка декорировать сооружения, пожалуй, только утрированная в предшествующем XIX в., не исчезла. В середине 1920-х гг. противостоящий модернизму стиль получил название «ар-деко». Он опирался на классицистические принципы симметрии, регулярности, легкости, но обильно использовал украшения, вовлекая в свою орбиту все декорационные достижения человечества; он также запечатлевал и динамизм эпохи. Однако под влиянием модернизма декор упрощался, тяготел к геометрической ясности. К началу Второй мировой войны ар-деко на Западе окончательно растворится в модернизме.

Иначе складывалась ситуация в СССР, где сохранялась исторически сложившаяся патерналистская система отношений. Здесь власть во главе со Сталиным определяла правила публичного и частного поведения граждан, но при этом обеспечивала их потребности. Поэтому, когда в 1930-х гг. всерьез задумались, каким быть архитектурному облику Москвы, власть, опираясь на свои вкусовые представления, отвергла конструктивизм и выбрала для столицы прекрасного будущего обильно декорированный, красочный, репрезентативный ар-деко. Об «архитектурных излишествах» на государственном уровне заговорят только после кончины главного лидера страны Сталина, во второй половине 1950-х гг. [9]. И само определение «ар-деко» возникло, когда советскую архитектуру стали рассматривать в контексте мировых

тенденций. Ранее говорили о «сталинском классицизме», а со временем, когда классические мотивы склонились к помпезности, особенно после победного окончания Второй мировой войны, – о «сталинском ампире».



Рис. 5. Библиотека им. В.И. Ленина в Москве. 1928 – 1940-е гг. Архитекторы В.А. Шуко, В.Г. Гельфрейх. Источник: [3, ил. 198 б].

Достаточно ярко смену архитектурных предпочтений в СССР демонстрирует история здания Библиотеки им. В.И. Ленина (1928–1958, рис. 5). Как известно, внеконкурсный проект на ее строительство выиграли В.А. Шуко и В.Г. Гельфрейх; интерьеры проектировал еще ряд архитекторов. Чтобы выровнять рельеф, здание Библиотеки торжественно приподняли на платформу со ступенями. Первоначально конструктивистский в своей основе проект в соответствии с новейшими веяниями получал трактовки в ключе ар-деко. Равномерно расчлененные согласно классицистической традиции фасады облицевали известняком, оси членения закрепили скульптурными фигурами на крыше, высокие квадратные конструктивистские колонны входной группы обшили черным гранитом и т. п.; интерьеры украсил мрамор, бронза и панели из ценных пород дерева. Сочетая конструктивистские и классические формы, роскошно оформленное здание Библиотеки им. В.И. Ленина демонстрировало новую важную тенденцию в архитектуре – монументальность в сочетании с парадной торжественностью.



Рис. 6. Движение у гостиницы «Метрополь» на Театральной площади. Москва. 1930-е годы. Источник: archive.li.

Столь же наглядно поворот к ар-деко проявился при строительстве первой очереди московского метро. В 1930-е гг. необходимость его строительства стала остроактуальной. На фотографиях Москвы того времени можно видеть вереницы следующих один за другим трамваев (рис. 6) и одновременно людей, их ожидающих. Первая линия московского метрополитена с десятью станциями торжественно открылась 15 мая 1935 г.¹. Она пролегла от станции «Сокольники» до «Парка культуры»; от «Охотного ряда» отходила ветка на «Смоленскую». Поначалу метро прокладывали на глубине 8–10,5 м, однако вскоре появилась идея вести строительство закрытым способом на глубине более 20 м. В дискуссии о глубине метро точку поставил Сталин, выбрав вариант глубокого заложения [4].

Метро не только разгрузило городской транспорт. Его наружные павильоны стали эффектным украшением города. Они либо несли в себе дух модернизма (рис. 7), либо тяготели к ар-деко (рис. 8). Пассажиры на пути к подземным поездам проходили через торжественные парадные двери, следовали по вестибюлям в мраморном обрамлении, с замысловатыми сводчатыми перекрытиями, вступали на лестничные марши, остроумно раздваивающиеся и сходящиеся. На людей лились потоки света. Светлые и просторные станционные залы, по-конструктивистски простые и лаконичные, одновременно напоминали роскошные подземные дворцы. В них обычно два ряда из 23 колонн с 7-метровыми пролетами отделяли центральную часть от расположенных по сторонам рельсовых путей с платформой. Конструктивистские по форме граненые колонны согласно ар-деко сверкали цветной мраморной обшивкой; их капители часто украшали символы новой жизни. Мощные пилоны на станциях глубокого заложения также облицованы цветным мрамором. В диалоге «конструктивизм – ар-деко» последний одерживал бескомпромиссную победу.

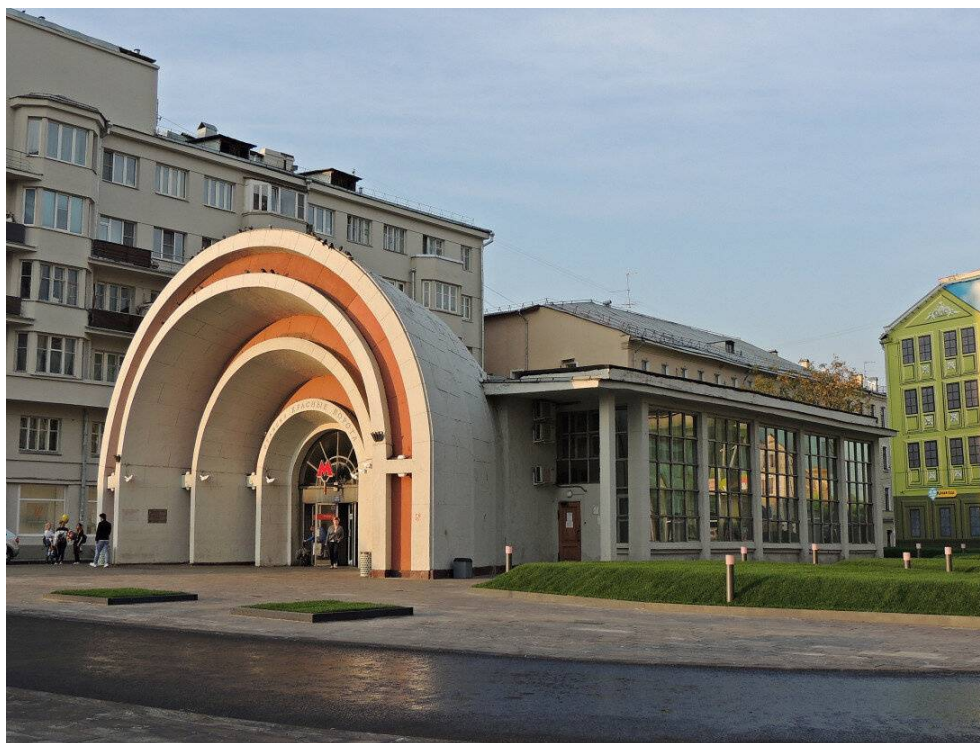


Рис. 7. Ладовский Н.А. Павильон станции метро «Красные ворота». 1935.
Источник: avatars.mds.yandex.net.



Рис. 8. Чечулин Д.Н. Проект станции метро «Динамо». 1937.
Наземный павильон. Фото: Е. Чесноков, rblogger.ru.



Рис. 9. Жолтовский И.В. Дом на Моховой. Источник: zen.yandex.ru.

«Гвоздь» в гроб конструктивизма» (по оценке части современников) [12, с. 155–159] вогнал построенный в 1934 г. в центре Москвы жилой дом на улице Моховой (архитектор И.В. Жолтовский, рис. 9), предназначавшийся для сотрудников Моссовета. В конструкции дома использован предложенный модернизмом железобетонный каркас, но в композиционном и декоративном решении упор сделан на приемы классики. Дом на Моховой – мощное семиэтажное сооружение с широким центральным ризалитом. Как было отмечено исследователями, решение этого ризалита отсылает нас к ренессансной Лоджии дель Капитанио, построенной Палладио в Виченце. Это

изящное пропорциональное трехэтажное сооружение с пониженным третьим ярусом, превращенным в балкон; четыре колонны большого ордера (объединяющего два этажа) с раскрепованным антаблементом членят фасад на три части. Те же приемы использованы в доме на Моховой, много превосходящем Лоджию дель Капитанио. Поверхность ризалита велика, а потому здесь не четыре, а восемь колонн, но гигантских, в пять этажей, с пышными капителями. Под стать колоннам – раскрепованный классический антаблемент, в котором роль метоп выполняют окна шестого этажа. Как и у Палладио, над антаблементом размещен балкон верхнего (седьмого) этажа. По-видимому, преувеличенные размеры и формы здания на Моховой должны были настраивать москвичей на великие свершения. Но при этом исчезла классическая соразмерность архитектурных форм с человеком, созвучная его природе, так что масштабы дома на Моховой в реальности вряд ли производили задуманный эффект.

Было очевидно, что прямое мощное увеличение классических форм невозможно. Соединить в архитектуре идею великих устремлений со стилем ар-деко, апеллирующим к классической ясности и соразмерности с человеком, оказалось очень непростой задачей, которую вынуждены были решать советские архитекторы. В стиле ар-деко, часто с укрупненными колоннами, представляли фасады важнейших государственных учреждений, театров, высших учебных заведений, гостиниц и др. В жилых домах фасады стали делить по горизонтали на привычные, только значительно укрупненные зоны: цокольную, жилую и венчающую. В цокольной с большими окнами-витринами размещали магазины, рестораны и т. п.; жилую – порой делили по горизонтали на фрагменты, заполняя их либо классическим ордерам, либо балконными группами и др. Архитектурная Москва неузнаваемо преобразилась.

Перенос столицы государства в Москву и централизованное управление сверху обернулось концентрацией в городе всех государственных институтов. Москва на глазах превращалась в политический, промышленно-производственный, культурный, спортивный и прочий центр страны. Все это вело к почти неуправляемому ее расширению и росту числа жителей. В частности, только в 1918–1924 гг. в центральные районы было переселено 500 000 рабочих и членов их семей [1, с. 7].

В 1935 г. после обсуждения ряда предложений был утвержден генеральный план реконструкции Москвы (авторы В.Н. Семенов, С.Е. Чернышев). Он основывался на исконной лучевой схеме с Кремлем в центре. Главные старинные дороги превращались в просторные проспекты. По их сторонам, по красной линии должны были встать многоэтажные дома в стиле ар-деко. Для торжественных празднеств предназначались обширные площади. Параллельно планировалась и другая Москва – с заводами и фабриками, с рядовой застройкой для рабочих. В отличие от исторического центра новые районы предполагалось застраивать по строгой прямоугольной сетке.

Началась грандиозная сталинская реконструкция Москвы. Для возведения символа новой жизни решительно расчищали место, порою жертвуя важнейшими историческими памятниками. Впрочем, масштабные градостроительные работы по преобразованию столицы к этому времени, как мы видели, уже шли полным ходом. Так, станцию метро «Красные ворота» разместили на месте Триумфальной арки, возведенной в петровское время для торжественной встречи русских войск после

Полтавской победы; дом на Моховой возвели на месте снесенной церкви Св. Георгия на Красной горке. Тогда же был уничтожен храм Христа Спасителя, увековечивший победу над Наполеоном, – на этом месте было задумано поместить гигантский Дворец Советов со скульптурой Ленина наверху, при этом одноименная станция метро «Дворец Советов» (ныне «Кропоткинская») должна была стать его подземным залом. Порой, чтобы создать новый проспект, старые здания сдвигали вглубь. Столица напоминала гигантскую стройплощадку, на которой стремительно вырастал город мечты.

Главным проспектом стала улица Горького (до переименования в 1932 г. – Тверская), которая напрямик вливалась на Красную кремлевскую площадь. Основную городскую артерию по возможности выпрямили и существенно, до 40 метров, расширили. При этом прежнюю застройку либо уничтожали (рис. 10), либо сдвигали вглубь. В частности, в 1937 г. на 13,65 м – на новую красную линию было отодвинуто двухэтажное здание Моссовета на Советской площади (впоследствии надстроенное двумя этажами). На фотографии 1932 г. (рис. 11), запечатлевшей начало улицы Горького до реконструкции, слева зафиксировано здание Телеграфа (1925–1927, архитектор И. Рерберг), а впереди справа – сохранившееся и поныне здание Саввинского подворья, в 1938 г. задвинутое с первой линии во двор.



Рис. 10.
Реконструкция улицы
Горького. 1930-е годы.
Источник: archive.li.



Рис. 11. Улица
Горького (угол с улицей
Белинского). 1932.
Источник:
retromap.ru.

В конце 1930-х гг. по новой красной линии выпрямленной и широкой улицы Горького один к одному уже стояли дома светлого будущего. По правой стороне, от начала до Советской площади, протянулись два однотипных, гигантских по тем временам здания, каждый на квартал (архитектор А.Г. Мордвинов, рис. 12). Их гладкие фасады разнообразили редкие слабые ризалиты, но главный акцент был на членениях по горизонтали. Мощная цокольная зона отделялась от основной части здания внушительной горизонтальной тягой, цветом и большими окнами-витринами. Из-за неровности рельефа она включала в себя от двух этажей до одного. Помещения цокольной зоны предназначались, в основном, под нужды города. Под стать мощному цоколю-основанию была жилая часть – в пять этажей, светлая, с регулярными рядами темных прямоугольников окон; редкие балконы, собранные в симметричные композиции, были подобны наброшенному на здание легкому флеру. На каждой лестничной площадке располагались три квартиры: одно-, двух- и трехкомнатная. Венчал здание невероятно широкий – в размер этажа, художественно разработанный фриз, над которым нависал профилированный карниз. В доме № 4 ризалиты со скульптурными группами над ними и гигантская, поднявшаяся на четыре этажа арка фиксировали середину здания с выездом в Георгиевский переулок.



Рис. 12.
Улица Горького.
Конец 1930-х годов.
Источник:
wfi.lomasm.ru.

Правда, не обошлось и без курьезов. Хорошо известен миф о причине разного облика правого и левого ризалитов на главном фасаде гостиницы «Москва», в 1935 году возведенной в самом сердце столицы, у истоков улицы Горького (рис. 13). Сталину на утверждение были представлены два варианта архитектурно-декоративного его решения. Как это было принято, в проекте они были представлены по две стороны от центральной оси здания. Но утверждающая проект подпись пришлась на середину, и воля вождя была запечатлена в камне.



Рис. 13.
Шусев А.,
Савельев А.,
Статран О.
Гостиница «Москва».
Главный фасад.
Источник:
moscowchronology.ru.

Далее речь пойдет о критерии «польза», который, как правило, оставался за пределами внимания исследователей. По Витрувию, польза архитектурного сооружения достигается «безошибочным и беспрепятственным для использования расположением помещений и подходящим и удобным распределением их по странам света в зависимости от назначения каждого» [2, с. 27]. То есть польза подразумевает, что архитектура удобна для существования в ней человека. Рассматривая архитектурный образ Москвы 1930-х годов, мы должны выяснить, насколько новая Москва была удобной, полезной для человека.

Возведение ряда многоэтажных современных домов практически не решало проблему расселения многолюдного города. Поэтому начнем разговор о пользе с широких проспектов, воспринимавшихся как воплощение прекрасного завтра. С их появлением Москва как будто расправляла плечи и начинала по-новому дышать. Хотя при этом исчезли важные исторические реликвии; некоторое неудобство доставляли возросшие расстояния при переходе улиц.

Однако генплан 1935 г. не учитывал дальнейшее развитие города. Со временем число автомобилей многократно увеличилось. В результате движение лишь по предназначенным для этого проспектам могло обернуться непредсказуемыми заторами. Или порою, чтобы попасть в соседний район, расположенный совсем неподалеку, автомобилисту необходимо совершать многокилометровые объездные маневры. В западных мегаполисах подобные проблемы в значительной степени решаются, поскольку задействованной оказывается равномерно развитая сетка улиц.

При загруженных машинами автомобильных артериях пешеходам стало сложно пересекать их поверху. Западные пешеходы, как и в прежние времена, пересекают свои неширокие улицы поверху, дожидаясь автоматического сигнала светофора, но в отдельных случаях могут ручным управлением остановить поток машин. В Москве тоже появятся светофоры, но в конце концов градостроители начнут сооружать подземные переходы с ведущими вниз и наверх лестничными маршами. Эти переходы труднопреодолимы инвалидами, инвалидами-колясочниками, пожилыми и нездоровыми людьми, людьми с детскими колясками или с грузом и т. д.

В постсоветское время для транспортировки колясок и багажа появятся пандусы, которые в последнее время станут много более удобными.

Если на генеральном плане реконструкции Москвы сказалась недалёковидность проектировщиков, то при создании метро удобство для человека в ряде случаев откровенно не принималось во внимание. При этом критерий «польза» декларировался в первую очередь. В одном из своих выступлений руководивший созданием метро Л.М. Каганович отмечал: «Метрополитен мы должны строить так, чтобы человеку, который будет пользоваться метро, было удобно, чтобы станции и вагоны были сооружены удобно, просто и красиво» [7, с. 37]. Талантливые архитекторы и инженеры, впервые осуществлявшие проекты подземного строительства, создавали прекрасную архитектуру наземных и подземных сооружений, распределяли потоки пассажиров, рассчитывали вместимость вагонов и составов и т. д. Но удобство пользователей метро временами оставались вне их внимания. Например, станции московской подземки расположили примерно через 1–1,5 км и более одна от другой (и так будет в дальнейшем), что в разы больше, чем в лондонском или парижском метро (там это расстояние составляет от 260 м до чуть более 500 м). В результате, чтобы добраться до ближайшей станции, необходимы дополнительные усилия или пересадки. Но много хуже то, что в случае непредсказуемых аварий на долгих перегонах между станциями эвакуация пассажиров оказывалась крайне проблематичной. Другой пример. Чтобы на станциях неглубокого заложения спуститься к подземным поездам или от поездов подняться до уровня земли, необходимо было преодолеть несколько красивых лестничных маршей, десятки ступеней. Задумывались ли молодые и физически здоровые проектировщики метро, что среди пассажиров окажется немало тех, для кого лестницы – труднопреодолимое препятствие? Тем временем, например, в лондонском метро сооружали лифты, и количество их все время растёт². Правда, в парижском сохраняется много ступенчатых подъёмов и спусков, хотя на ряде станций также издавна действуют лифты. Подобной проблемы не было на станциях глубокого заложения, где были задействованы эскалаторы³.

То есть в СССР польза для человека не являлась первостепенным фактором. Это еще более заметно при сравнении с Западом. Там более чем за полтора тысячелетия человеческая личность прошла путь от полной несвободы (зависимости от воли богов) в античности к полной свободе в XX в., когда человек знает свои права и ими распоряжается. В результате сформировалась система управления, в которой главной фигурой являлся человек – от самоуправления на местах и до избрания демократическим путем управляющих страной сил. При таком подходе интересам человека подчиняются масштабы городской застройки, ширина улиц и по возможности распределение транспортных потоков. При таком подходе бесспорен приоритет пешехода перед автомобилями; возможность пересечь улицы на наземных переходах часто будет подстраиваться под пешехода; позже появятся велосипедные дорожки, специальные удобства для инвалидов и многое другое.

Но в СССР патерналистская система управления установила приоритет государственных интересов над интересами человека. Власть призвала строить город счастливого будущего. Обновляемая в 1930-е годы Москва внушала горожанам уверенность в правильно избранном пути. При этом реальный, живущий здесь и сейчас человек становился лишь инструментом в достижении масштабной цели.

В наши дни уже для немалой части людей очевидно, что отношение к человеку как к «винтику» в большой государственной машине чревато множеством реальных неудобств в повседневной жизни, что в 1930-е годы были допущены просчеты, которые во весь рост обнажились в наше время. Также приходит осознание исторической ценности Москвы, знаковые памятные строения которой являются историческими скрепами, душой города.

Примечания

1. О сооружении в Москве подземных транспортных путей задумывались еще в 1875 г. [10]. В 1902 году «в московское городское управление поступил от гг. Кнорре и Балинского многомиллионный проект с чертежами по устройству в Москве усовершенствованных, вне уличных, путей сообщения, которые должны состоять из воздушных и подземных электрических и паровых трамваев» [5, с. 56], но он потерпел неудачу. Были проекты 1911, 1912 годов. Успешной оказалась попытка 1913 г., предполагавшая строительство подземной железной дороги по трем направлениям; начавшееся строительство прервала Первая мировая война [6]. Существовали также проекты 1916, 1923, 1925 годов.

2. По имеющимся сведениям об эскалаторах в лондонском метро, в 1934 году «эскалаторы работали только в Лондонском метро, их делали всего 2 компании в мире» [8]. «Первый эскалатор в метро был установлен UERL (Underground Electric Railways of London) на станции Эрлс-Корт в 1911 году между платформами линий “Дистрикт” и “Пикадилли”» [13, р. 27].

3. Из-за отсутствия эскалаторов первую, намеченную на 7 ноября 1934 г. дату запуска метро перенесли, так как «пришлось закупить за колоссальную по тем временам сумму 200 000 золотых рублей один эскалатор, чтобы его разобрать и на основе его разработать эскалаторы советского производства» [8].

Литература

1. Былинкин Н.П., Калмыкова В.Н., Рябушин А.В., Сергеева Г.В. История советской архитектуры (1917–1954 гг.) / Под ред. Н.П. Былинкина, А.В. Рябушина. Москва: Стройиздат, 1985. 256 с.
2. Витрувий. Десять книг об архитектуре / пер. Ф.А. Петровский. Москва: Юрайт, 2019. 318 с.
3. Всеобщая история искусств: в 6 томах. Т. 6: Искусство 20 века. Кн. 2 / Под общ. ред. Б.В. Веймарна, Ю.Д. Колпинского. Москва: Искусство, 1966. 408 с.
4. Глубокое или мелкое заложение? // Метростроевец. 2011. № 18–19 (30.09.2011). С. 6.
5. Жирнов Е. Сильное развитие пригородного движения является для Москвы зловещим признаком // Коммерсант. Власть. 2011. № 34 (29.08.2011). С. 56.
6. Лисов И. Основные решения и история проектирования Московского метрополитена // Московское метро [Электронный ресурс]. URL: http://metro.molot.ru/hist_proj_1.shtml. (Архивировано 22.08.2011).

7. Метро. Сборник, посвященный пуску Московского метрополитена / Под ред. Л.И. Ковалева. Москва: Издательство газеты «Рабочая Москва», 1935. 288 с.
8. Московский Метрополитен в 30-е годы // История Москвы [Электронный ресурс]. URL: https://moscowchronology.ru/metro_30s.html (дата обращения 13.01.2019).
9. Постановление № 1871 ЦК КПСС и Совета министров СССР от 4 ноября 1955 года «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» // Библиотека нормативно-правовых актов Союза Советских Социалистических Республик [Электронный ресурс]. URL: http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_5043.htm (дата обращения 10.12.2019).
10. Проекты метрополитена в Москве // Московский метрополитен. Официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: https://archive.md/20110822010806/http://old.mosmetro.ru/pages/page_0.php (дата обращения 13.01.2019).
11. Список зданий в стиле конструктивизма (Москва) [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Список_зданий_в_стиле_конструктивизма_\(Москва\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Список_зданий_в_стиле_конструктивизма_(Москва)) (дата обращения 10.12.2019).
12. Хмельницкий Д.С. Архитектура Сталина. Психология и стиль. Москва: Прогресс-Традиция, 2007. 374 с.
13. Green O. The Tube: Station to Station on the London Underground. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2012. 120 p.

Статья поступила в редакцию 24.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.010

ARCHITECTURAL IMAGE OF MOSCOW OF THE 1930S

Bayburova, Rimma Mikhailovna

Research Institute of Theory and History of Arts of the Russian Academy of Arts,
Moscow, Russian Federation

Abstract

In the 1930s the center of Moscow is being reconstructed. The capital should appear as the city of the future happy life. The new Moscow architecture is analyzed in the article according to the Vitruvius triad “strength, usefulness, beauty”. Changes in the stylistic orientation of architecture in a complex dialogue between constructivism and art deco are noted. It is shown that “strength” and “beauty” fully got their timeless embodiment, but from the point of view of convenience and usefulness, a number of problematic principles and solutions are noted, which in the present have an impact on the urban environment of Moscow.

Keywords: reconstruction of Moscow in the 1930s; the city of the future; art deco; the usefulness of architecture; the avenues-highway; Moscow metro.

For citation:

Bayburova R.M. Architectural image of Moscow of the 1930s. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 148–163. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.010>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/17/> (In Russian).

Information about the author:

Bayburova, Rimma Mikhailovna – Cand. Sc. (Art History), Leading Researcher, the Research Institute of Theory and History of Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. Email: rimmih@yandex.ru

References

1. Bylinkin N.P., Kalmykova V.N., Ryabushin A.V., Sergeeva G.V. *Istoriya sovetской arkhitektury (1917–1954 gg.)* [History of Soviet Architecture (1917–1954)]. Moscow, Stroyizdat Publ., 1985. 256 p. (In Russian).
2. Vitruvius. *Desyat' knig ob arkhitekture* [Ten books on architecture. Transl. by F. Petrovsky]. Moscow, Yurait Publ., 2019. 318 p. (In Russian).

3. Weimarn B.V., Kolpinsky Yu.D. (eds.). *Vseobshchaya istoriya iskusstv: v 6 tomakh. T. 6: Iskusstvo 20 veka. Kn. 2* [General Art History: in 6 volumes. Vol. 6: Art of the 20th century. Book 2.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966. 408 p. (In Russian).
4. *Glubokoye ili melkoye zhalozheniye?* [Deep or shallow laying?]. *Metrostroyevets – Metro builder*, 2011, no. 18–19, September, 30th, p. 6. (In Russian).
5. Zhirnov E. *Sil'noye razvitiye prigorodnogo dvizheniya yavlyayetsya dlya Moskvy zloveschim priznakom* [The strong development of the suburban movement is an ominous sign for Moscow]. *Kommersant. Vlast' – Kommersant. Power*, 2011, no. 34 (08/29/2011), p. 56. (In Russian).
6. Lisov I. *Osnovnyye resheniya i istoriya proyektirovaniya Moskovskogo metropolitena* [Basic decisions and design history of the Moscow metro]. *Moscow metro*. Available at: http://metro.molot.ru/hist_proj_1.shtml. (Archived 22.08.2011).
7. Kovalev L.I. (ed.). *Metro. Sbornik, posvyashchenny puskui Moskovskogo metropolitena* [Underground. Collection dedicated to the launch of the Moscow Metro]. Moscow, Publishing house of the newspaper “Rabochaya Moskva”, 1935. 288 p. (In Russian).
8. *Moskovskiy Metropoliten v 30-ye gody* [Moscow Metro in the 30s]. *History of Moscow*. Available at: https://moscowchronology.ru/metro_30s.html (accessed 13.01.2019). (In Russian).
9. *Postanovleniye № 1871 TSK KPSS i Soveta ministrov SSSR ot 4 noyabrya 1955 goda “Ob ustraneniі izlishestv v proyektirovaniі i stroitel'stve”* [Decree no. 1871 of the Central Committee of the CPSU and the Council of Ministers of the USSR of November 4, 1955 “On eliminating excesses in design and construction”]. *Library of regulatory legal acts of the Union of Soviet Socialist Republics*. Available at: http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_5043.htm (accessed 10.12.2019). (In Russian)
10. *Proyekty metropolitena v Moskve* [Metro projects in Moscow]. *Moscow Metro*. Available at: https://archive.md/20110822010806/http://old.mosmetro.ru/pages/page_0.php (accessed 13.01.2019). (In Russian).
11. *Spisok zdaniy v stile konstruktivizma (Moskva)* [List of buildings in the style of constructivism (Moscow)]. Available at: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Список_зданий_в_стиле_конструктивизма_\(Москва\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Список_зданий_в_стиле_конструктивизма_(Москва)) (accessed 10.12.2019). (In Russian).
12. Khmel'nitsky D.S. *Arkhitektura Stalina. Psikhologiya i stil'* [The architecture of Stalin. Psychology and style]. Moscow, Progress-Tradition Publ., 2007. 374 p. (In Russian).
13. Green O. *The Tube: Station to Station on the London Underground*. London, Bloomsbury Publishing Plc, 2012. 120 p.

Received: December 24, 2019.

ОБРАЗ ПАРИЖА В ГРАФИКЕ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ-ЭМИГРАНТОВ

Романова Елена Олеговна

Российская академия художеств,
г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

Париж начала XX столетия явился Меккой для художников из разных стран. Здесь можно было познакомиться с современными тенденциями и художественными течениями в искусстве, влиться в интернациональное сообщество авангардных художников и даже выставить свои работы, исполненные в самом модернистском ключе. Большинство представителей русского художественного круга, решившихся на эмиграцию после революции 1917 года, концентрировалось именно в Париже. Те, кто побывал хоть однажды в этом центре европейской художественной жизни, не могли забыть этот город, подаривший им художественную идентичность, чувство новизны в искусстве, ощущение первооткрывателя. Поэтому многие из них посвящали Парижу свои произведения, в том числе и русские художники-эмигранты. В статье анализируется образ Парижа в творчестве Л.Д. Гудиашвили, А.Б. Серебрякова, Ю.П. Анненкова, А.М. Арнштама.

Ключевые слова: Париж; начало XX века; модернизм; авангард; художественная идентичность; русские художники-эмигранты; Ладо Гудиашвили; Юрий Анненков; Александр Серебряков; Александр Арнштам.

Для цитирования:

Романова Е.О. Образ Парижа в графике русских художников-эмигрантов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 164–172. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.011>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/18/>

Информация об авторе:

Романова Елена Олеговна – советник отделения искусствоведения и художественной критики, Российская академия художеств, г. Москва, Российская Федерация. Академик Российской академии художеств. Email: art-rah@mail.ru

Начало XX века ознаменовало превращение столицы Франции в центр европейской художественной жизни. Начиная с 1870-х годов русские художники тоже приезжали в Париж для обучения и совершенствования своего мастерства. Здесь бывали И. Репин, К. Коровин, К. Сомов, А. Бенуа, А. Остроумова-Лебедева, А. Голубкина, В. Борисов-Мусатов, Е. Кругликова и многие-многие другие [11]. Алексей Сидоров, прошедший этот путь, писал: «Что такое Париж начала XX века? <...> Париж – это водоворот, коловорот и котел, в котором варится, крутится, копошится огромная международная суматоха, и, по сути говоря, в Париже даже не потерять себя, а не то, чтобы обрести себя, – это уже очень много» [10, с. 330].

Для многих художников Париж – особый город. Здесь происходило обретение ими их художественной идентичности, они становились серьезными мастерами, завоевывали те имена, которые мы сегодня знаем и ассоциируем с их творчеством. Кто-то приезжал на короткое время, кто-то оставался подолгу или оседал в Париже навсегда. Все по-разному ассимилировались здесь, продолжая более или менее активно поддерживать связи с Россией. В Париж художников приводил интерес к новейшим тенденциям в искусстве, многим он помог найти свое место в обширном кругу художников авангарда.

После революции 1917 года большинство представителей русского художественного сообщества, решившихся на эмиграцию, концентрировалось именно в Париже. С одной стороны, именно здесь можно было окунуться в бесконечно обновляющийся поток новейших художественных течений. Но с другой, очевидно, что далеко не последнюю роль в выборе именно этого города для своей остановки их побуждал феномен «гения места» – энергия и магия того, что зовется Парижем. Поэтому часто Париж – его пейзажи, жители, его будни и праздники – становился героем их произведений.

Наиболее емко о Париже высказалась Нина Берберова, которая прожила там почти 30 лет: «Париж – не город, Париж – образ, знак, символ Франции, ее сегодня и ее вчера, образ ее истории, ее географии и ее скрытой сути. Этот город насыщен смыслом больше, чем Лондон, Мадрид, Стокгольм и Москва, почти так же, как Петербург, Нью-Йорк и Рим. Он сквозит этими значениями, он многосмыслен, он многозначен, он говорит о будущем, о прошлом, он перегружен обертонами настоящего, тяжелой, богатой, густой аурой сегодняшнего дня. <...> Он есть, он постоянен и вечен, он вокруг нас, живущих в нем, и он в нас. Любим мы его или ненавидим, мы его не можем избежать. Он – круг ассоциаций, в котором человек существует, будучи сам – кругом ассоциаций. Раз попав в него и выйдя – мы уже не те, что были: он поглотил нас, мы поглотили его <...>. Он бежит у нас в крови» [2, с. 262].

Как говорилось выше, не все художники Российской империи, оказавшиеся здесь после революции, остались в Париже навсегда, кто-то вернулся на родину. Но даже после возвращения Париж оставался с ними. Среди тех, кто вернулся домой, был, например, Ладо Гудиашвили. Годы спустя в своих воспоминаниях художник писал: «Париж... Я могу без конца повторять это слово, ибо оно имеет для меня магическую силу. Сколько восторженных, исполненных любви слов читал я за свою жизнь о Париже и каждый раз убеждался, что они не могут передать того самого главного, чем так притягивает к себе этот город! Впрочем, я и сам не смог бы это выразить. Всем существом своим я ощущаю биение его пульса, его колорит, его жизнь, слышу его

голос. Я чувствую его душу. Париж – частица моей собственной души. Спасибо ему!» [6, с. 16].

О том, какое впечатление произвел этот город на Гудиашвили в его парижский период в 1920–1925 годах, и что нашло отражение в его творчестве, пишет французский исследователь Жанин Варно: «Ладо бродил по Парижу с карандашом и бумагой в руках. Он рисовал в кафе на Монмартре мужчин, с вождением смотревших на то, как хорошенькая женщина демонстрирует свои ножки и нижнее белье. <...> На Монпарнасе Ладо набрасывал сценки в бистро, рисовал полицейских в штатском, с грузинскими лицами, в кафе *Saint Michel* он изобразил навалившихся на стол пьянчуг. В кафе *Vovin* его внимание привлекла могучая кабатчица, которая одновременно подавала выпивку пяти жадно глазевшим на нее клиентам в кепках и шляпах. <...> В Люксембургском саду художник зарисовал некоего вислоухого папашу в котелке...» [3, с. 28] и так далее.

Среди многих и многих русских художников, чей талант долгие годы Париж вдохновлял и оставил в их творчестве значительный след, назовем имена Юрия Анненкова, Александра Серебрякова, Александра Арнштама...

Впервые Юрий Павлович Анненков приехал в Париж в 1911 году по совету Яна Ционглинского, своего учителя в Петербурге, и занимался там в студиях Мориса Дени и Феликса Валлотона, посещал «общественные академии» «Гранд Шомьер» и «Ла Палетт». В 1913 году именно в Париже молодой художник впервые выставил свои картины на Салоне Независимых. В 1925 году на Международной выставке декоративных искусств и современной художественной промышленности он получает золотую медаль за иллюстрации к поэме «Двенадцать» А. Блока [5]¹. После выставки Анненков останется в Париже до своей смерти в 1974 году.

Этот город стал второй родиной для художника, который прожил там полвека. Анненков прекрасно знал Париж [7]. Его живописные и графические работы, в первую очередь книжные иллюстрации, наполнены мотивами, связанными с французской столицей и ее предместьями, как и Ладо Гудиашвили, его интересует жизнь современного города.

В частности, этот интерес воплотился в блистательных иллюстрациях для книги Луи Шеронэ *«Extra-Muros»*, для которой Анненков исполнил 26 литографий и два рисунка пером. «Анненков рисует жизнь обитателей парижских предместий – буржуазных и рабочих <...>. Художник с глубокой иронией представляет типажи “дна” – забуддыг, хулиганов, женщин легкого поведения, мастерски сочетая фигуративное изображение с элементами кубизма и абстракции. Параллельно вырисовывается богатая и сытая жизнь владельцев шикарных особняков. В этих литографиях ярко проявилось такое характерное качество художника-графика, как необычайное внимание к деталям» [9, с. 27] – все бытовые подробности ежедневной жизни нашли отражение в этих листах. Эта летопись бытия парижских окраин включает и незримое присутствие русского эмигранта, обозначенное через вывески на русском языке. «Лишь вечная Сена с рыбаками по ее берегам, с баржами, с отдыхающими на спящих по ней лодках изображена в классической традиции. Спокойная река в окружении пышной зелени величаво течет за пределами Парижа точно так же, как и в его центре, не замечая разительного отличия между людьми и окружающей средой в центре мегаполиса и за его пределами» [9, с. 29].

Парижане дали высокую оценку необычайному чутью Анненкова, позволившему ему так глубоко прочувствовать суть великого города, как это могли сделать только они сами. Автор предисловия к книге писатель Жюль Ромен, попавший под чары виртуозной линии русского художника, который, будучи чужаком на французской земле, смог столь глубоко ощутить обаяние Парижа, даже выступил с предложением «в 1928 г. присвоить одному из новых парижских кварталов имя Юрия Анненкова – *Georges Annenkoff*» [9, с. 29].

В 1920-х – 1930-х годах художник запечатлевает знаковые места Парижа – Булонский лес, Люксембургский сад – и в живописи. Это продемонстрировала состоявшаяся в начале 2020 года в московском Музее русского импрессионизма выставка, посвященная творчеству художника, которая, можно сказать, стала первой на его родине, наиболее полно представившей разноплановое и многогранное искусство Анненкова.

Как отмечено ранее, «в 1949 году Юрий Павлович принимает участие в оформлении путеводителя по Парижу “*Paris tel qu’on l’aime*” (*Éditions ODÉ, Paris, 1949*) – “Париж такой, как его любят” – с предисловием Жана Кокто. Город, слегка оправившись от невзгод военных лет, вновь становился желанным местом для путешественников. Парижское издательство пригласило лучших художников своего времени для иллюстрирования путеводителя, среди которых были и русские эмигранты. В частности, в работе над книгой принимали участие Дмитрий Бушен, Александр Серебряков, Александр Арнштам и его сыновья Кирилл и Игорь. Юрий Анненков исполнил 20 полосных акварелей для титульных листов каждой новой главы» [8, с. 424–425], представивших парижан во всем блеске в разные исторические эпохи – начиная со времени правления короля Людовика XI до 30-х годов XX столетия.

Для этого же путеводителя по Парижу 1949 года Александр Борисович Серебряков исполнил карты отдельных районов города. Следует отметить, что Серебряков участвовал в оформлении и самого первого послевоенного путеводителя, вышедшего в 1945 году на английском языке под названием «Париж за несколько часов». Для него художник исполнил обложку, карту старого Парижа, карты достопримечательностей, а также выступил как дизайнер книги, украсив ее заставками, концовками и буквицами в начале каждой главы. В этих работах отразилось умение художника кропотливо и внимательно работать, особенное внимание к деталям.

«Для рисунка обложки художник взял за основу герб Парижа <...>. В центре изображения – геральдический щит красного и синего цветов – цветов французского флага. Поверх красного поля изображен белый корабль на волнах, который символизирует торговлю и торговые компании города, что с давних времен служило главной составляющей его благосостояния. В верхней части щита на синем поле Серебряков изобразил белые лилии, тогда как в реальном гербе в этой части присутствует синее поле с золотыми лилиями, что является старинной эмблемой французской королевской династии Капетингов, под покровительством которой находился Париж. Художник остроумно обыграл мотив короны в гербе, напомнив о ней лишь зубчатым силуэтом, но зато украсив образами трех главных парижских достопримечательностей – Эйфелевой башни, Триумфальной арки и собора Нотр Дам де Пари. В трактовке Александра Серебрякова гербовое поле щита окаймляют не оливковая и дубовая ветви, а флаги разных государств. Их древки под щитом

перехвачены фигурно изогнутой девизной лентой синего цвета, на которой белыми буквами начертан девиз Парижа: “Плавает, но не тонет” (“*Fluctuat nec mergitur*”) [9, с. 155].

В отличие от Анненкова и Гудиапвили, которых в первую очередь интересовала ежедневная, будничная жизнь города, Серебряков был нацелен на то, чтобы запечатлеть стремительно меняющийся облик Парижа, сохранить в своих работах аромат его истории и старины.

В Париже художник оказался в возрасте 17 лет, куда приехал в 1925 году вслед за матерью Зинаидой Серебряковой. Здесь он и останется до конца жизни. Как член художественной династии Бенуа-Лансере Александр Борисович, вероятно, к моменту своего рождения уже точно знал, каким художником ему быть, в каком стиле работать. Серебряков считал себя представителем младшего поколения объединения «Мир искусства», впитав его эстетику с молоком матери. В его творчестве красной нитью прошла любовь к искусству прошлых веков, отразился изысканный вкус к старине, скрупулезное внимание к мельчайшим деталям как украшению повседневности.

В собрании Ренэ Герра, который дружил с художником более 30 лет, хранятся несколько гуашевых произведений А. Серебрякова с изображениями Парижа 1925–1929 годов. На них – редкие прохожие и машины, порой совсем безлюдные узкие улочки. Александр Борисович был живописцем, графиком, дизайнером, художником театра, но известность он приобрел как «певец» улочек старого, постепенно исчезающего Парижа, который художник активно писал в межвоенный период. Поэтому историчность – важная характеристика этих архитектурных пейзажей.

Помимо этого Серебряков прославился как «портретист интерьеров» (по выражению барона Ротшильда). В собрании Ренэ Герра находятся две интерьерные работы Александра Борисовича Серебрякова – это интерьер парижской мастерской Александра Бенуа в годы войны и интерьер дворца Мариньи, малого салона баронессы Ротшильд, написанный в начале 1970-х.

Александр Арнштам (1880–1969), эмигрировав из России в начале 1920-х, в Париже оказался позднее большинства русских изгнанников, в 1933 году. Как и многие художники – его ровесники, Арнштам бывал там до революции, учился живописи. Любовь к Парижу осталась с ним на всю жизнь. В своих воспоминаниях, написанных в конце жизни, Александр Мартынович писал: «Слово “Париж” прекрасно, оно отражает красоту Парижа» [1, с. 93]. Арнштам вернулся во Францию с твердой репутацией преуспевающего художника, к тому времени он был востребован в европейском кино, много заказов получал и как художник книги. Только после войны, в 1956 году, когда А. Арнштам поселился в самом сердце Парижа – в Пале-Рояле, а окна его квартиры выходили на знаменитый сад, это знаковое место французской истории стало на годы неисчерпаемой темой для его жанровых и пейзажных работ.

Художник много рисовал этот сад в конце 50-х – начале 60-х годов, вернее сказать, атмосферу, создаваемую им, его историей. Например, садовые стулья в интерпретации Арнштама, вариации из них – один из любимых мотивов графических работ тех лет, – словно побуждали зрителя задуматься о скрытом смысле виртуозных изображений, казалось бы, обыкновенных, будничных вещей. Михаил Герман, исследователь творчества художника, поэтически описывает эти работы, считая, что «эти стулья <...>

поразительны своей суховатой антропоморфностью, маэстрией линий, их нервной музыкальностью, можно было бы сказать – хореографией» [4, с. 58].

Это не были работы «в стол», для себя. Александр Арнштам задумал создать книгу о Пале-Рояле, «каким видели его прославленные обитатели» [1, с. 129]. Сын художника Кирилл впоследствии писал об этом масштабном проекте: «Он [отец] начал выстраивать структуру книги, часть которой состояла бы из фотографий, чередующихся с его собственными рисунками» [1, с. 130]. Туда должны были войти тексты известных литераторов – Колетт, Мулуджи, Поля Ребу и других. Жан Кокто написал вступление, а также сделал фронтиспис. Однако книга оказалась слишком дорогостоящим проектом и не была реализована.

Приведенные примеры – лишь капля в море художественных посвящений Парижу, которые оставили в своем графическом наследии русские художники-эмигранты. Но даже они показывают, сколь разными были мелодии каждого из художников в отношении этого города. Л. Гуднашвили создавал летопись парижских типажей начала 1920-х годов. А. Серебряков свое творчество посвятил «уходящему» Парижу и уникальным интерьерам его дворцов, которые сегодня рассматриваются буквально как художественные драгоценности. В графических листах Ю. Анненкова, посвященных столице Франции, физически ощущается ее бурлящий ритм, движение современности, почти всегда осененные силуэтом главного символа Парижа – Эйфелевой башни. Тогда как А. Арнштам посвятил свои парижские листы сердцу этого города – Пале-Роялю, его легендарному саду, стремясь передать в своих работах монументальную атмосферу этого места.

Как география присутствия человека формирует его представления о мире, поведении, воспитании, ритме, музыке, так и география присутствия художника оказывает огромное влияние на его творчество, жизненная сила которого кроется в видении окружающей действительности, глубине ее восприятия, ее масштабе. Жизнь в таком городе, как Париж, несмотря на все сложности исторического периода, осталась запечатленной в листах русских художников.

Примечания

1. Существует несколько разных версий отъезда Ю.П. Анненкова за границу, но автор придерживается информации, изложенной в своей книге французским славистом, коллекционером и библиофилом Ренэ Герра, который дружил с художником на протяжении многих лет.

Литература

1. Арнштам А.М. Воспоминания / пер. с фр. М.Ю. Германа. Санкт-Петербург: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2010. 164 с.: ил.
2. Берберова Н. Курсив мой. Автобиография. Москва: Согласие, 1996. 734 с.

3. Варно Ж. Ладо Гудиашвили. Парижские годы (1920–1925) // Ладо Гудиашвили. Парижские годы, 1920–1925: сборник / сост. Ю. Диденко, И. Манашерова, А. Парнис. Санкт-Петербург: Palace Editions, 2009. С. 28–29.
4. Герман М. Триумф артистизма // Александр Арнштам. Вкус времени. Жизнь. Искусство. Творческие параллели. 1880-1969 / сост. и отв. ред. Ю. С. Гудович. Москва: Вифсаида: Русский путь, 2015. 260 с.: ил.
5. Герра Р. Юрий Анненков – уникальный художник и писатель // Ренэ Герра. Культурное наследие зарубежной России. Москва: «МИК», 2017. С. 487–526.
6. Гудиашвили Л. Тайнство красоты. Кн. воспоминаний / Пер. с груз. Н. Аккермана. Тбилиси: Мерани, 1988. 116 с.: ил.
7. Обухова-Зелинская И. Тема города в графике и живописи Юрия Анненкова // Искусство XIX–XX веков: контрасты и параллели. Сб. ст. / отв. ред. И.Е. Светлов. Москва: Канон+, 2014. С. 317–329.
8. Романова Е.О. «Жизненный ток» Юрия Анненкова. О книжной графике художника в собрании Ренэ Герра // Искусствознание. 2015. № 1-2. С. 417–436.
9. Романова Е.О. Анненков. Бушен. Серебряков. Терешкович. Книжная графика в собрании Ренэ Герра. Москва: [Б. и.], 2017. 228 с.: ил.
10. Сидоров А. Человечность и искренность // Симонович-Ефимова Н.Я. Записки художника. Москва: Советский художник, 1982. С. 329–330.
11. Юденкова Т. «Нужна ли русскому художнику поездка во Францию?» // Панорама искусств. 2018. № 3. С. 113–141.

Статья поступила в редакцию 19.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.011

IMAGE OF PARIS IN GRAPHIC WORKS OF THE RUSSIAN EMIGRE ARTISTS

Romanova, Elena Olegovna

Russian Academy of Arts,
Moscow Russian Federation

Abstract

At the beginning of the 20th century Paris became a mecca for the artists from different countries. Here they could learn modern tendencies and art movements, become a part of international avant-garde artistic community and even exhibit the most modernistic artworks. The major part of the Russian artists who decided to emigrate after the Revolution of 1917 settled in Paris. Those who had been only once in this center of the European art life would never forget Paris who gave them their artistic identity, a feeling of modernity, experience of a pioneer. That's why many of them including Russian emigre artists dedicated their works to Paris. The article analyzes the image of Paris in the work of Lado Gudiashvili, Alexander Serebryakov, Yuri Annenkov, Alexander Arnstam.

Keywords: Paris; beginning of the 20th century; modernity; avant-garde; artistic identity; Russian emigre artists; Lado Gudiashvili; Yuri Annenkov; Alexander Serebryakov; Alexander Arnstam.

For citation:

Romanova E.O. Image of Paris in graphic works of the Russian emigre artists. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 164–172. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.011>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/18/> (In Russian).

Information about the author:

Romanova, Elena Olegovna – Advisor to the President of the Russian Academy of Arts on Art History, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. Academician of the Russian Academy of Arts. Email: art-rah@mail.ru

References

1. Arnstam A.M. *Vospominaniya* [Memoirs. Transl. from French by M.Yu. German]. St. Petersburg, N.I. Novikov Publ., 2010. 164 p. (In Russian).

2. Berberova N. *Kursiv moy. Avtobiografiya* [The Italics are Mine. Autobiography]. Moscow, Soglasie Publ., 1996. 734 p. (In Russian).
3. Varno J. *Lado Gudiashvili. Parizhskiyeh gody (1920–1925)* [Lado Gudiashvili. Paris years (1920–1925)]. Didenko Yu., Manasherova I., Parnis A. (comp.). *Lado Gudiashvili. Parizhskiyeh gody. 1920–1925* [Lado Gudiashvili. Paris years. 1920–1925]. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2009, pp. 28–29. (In Russian).
4. German M. *Triumf artistizma* [The Triumph of Artistry]. Gudovich Yu.S. (comp.). *Aleksandr Arnshtam. Vkus vremeni. Zbizn'. Iskustvo. Tvorcheskoyeh paralleli. 1880–1969* [Alexander Arnstam. A Taste of Time. Life. Art. Creative parallels. 1880–1969: Album]. Moscow, Bethsaida Publ.; The Russian Way Publ., 2015. 260 p. (In Russian).
5. Guerra R. *Yuriy Annenkov – unikal'nyy khudozhnik i pisatel'* [Yuri Annenkov – a unique artist and writer]. *Rene Gerra. Kul'turnoyeh naslediyeh zarubezhnoy Rossi* [Rene Guerra. The cultural heritage of foreign Russia]. Moscow, MIK Publ., 2017, pp. 487–526. (In Russian).
6. Gudiashvili L. *Tainstvo krasoty. Kn. vospominaniy* [The Sacrament of Beauty. Prince Memoirs. Transl. from Georgian by N. Ackerman]. Tbilisi, Merani Publ., 1988. 116 p. (In Russian).
7. Obukhova-Zelinskaya I. *Tema goroda v grafike i zhivopisi Yuriya Annenkova* [The theme of the city in graphics and painting by Yuri Annenkov]. Svetlov I.E. (ed.). *Iskustvo XIX–XX vekov: kontrasty i paralleli* [Art of the 19th – 20th centuries: contrasts and parallels]. Moscow, Canon+ Publ., 2014, pp. 317–329. (In Russian).
8. Romanova E.O. “*Zbiznenny tok*” *Yuriya Annenkova. O knizhnoy grafike khudozhnika v sobranii Rene Gerra* [“Life Current” by Yuri Annenkov. On the book graphics of the artist in the collection of Rene Guerra]. *Iskustvoznaniye – Art Studies*, 2015, no. 1-2, pp. 417–436. (In Russian).
9. Romanova E.O. *Annenkov. Bushen. Serebryakov. Tereshkovich. Knizhnaya grafika v sobranii Rene Gerra* [Annenkov. Bouchene. Serebryakov. Tereshkovich. Book graphics in the collection of Rene Guerra]. Moscow, S. n., 2017. 228 p. (In Russian).
10. Sidorov A. *Chelovechnost' i iskrennost'* [Humanity and Sincerity]. Simonovich-Efimova N.Ya. *Zapiski khudozhnika* [Notes of the artist]. Moscow, Soviet artist Publ., 1982, pp. 329–330. (In Russian).
11. Yudenkova T. “*Nuzhna li russkomu khudozhniku poyezdka vo Frantsiyu?*” [“Does a Russian artist need a trip to France?”]. *Panorama iskustv – Panorama of the arts*, 2018, no. 3, pp. 113–141. (In Russian).

Received: December 19, 2019.

ОБРАЗ БЕЛГОРОДА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЗ ФОНДОВ БЕЛГОРОДСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ: ОТ ФИКСАЦИИ АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ ДО СИМВОЛИЧЕСКОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

Гончаренко Наталья Михайловна

Белгородский государственный художественный музей,
г. Белгород, Российская Федерация

Аннотация

Являясь до установления советской власти уездным городом, а в 1934–1954 годах – районным центром в составе Курской области, Белгород становился объектом изображения в единичных случаях. Лишь с конца 1950-х годов, уже в статусе областного центра, он стал привлекать художников-профессионалов, которые в 1968 году основали здесь региональную организацию Союза художников РСФСР. В Белгородском государственном художественном музее, открывшемся в 1983 году, собрана наиболее представительная коллекция произведений художников Белгородчины, которая может изучаться как в контексте общего развития отечественного искусства второй половины XX – начала XXI века, так и с точки зрения региональных особенностей. Значительный массив произведений из фондов музея посвящен образу Белгорода. Здесь представлены как панорамные и ретроспективные его виды, так и «городские интерьеры», которые предполагают способы художественного восприятия, связанные с изображениями отдельных зданий, фрагментов среды, конкретных человеческих типов. В статье представлена систематизация и анализ изображений Белгорода в живописи и графике на примере произведений из фондов Белгородского государственного художественного музея и других музейных и частных собраний.

Ключевые слова: искусство России XX–XXI веков; Белгород; образ города в искусстве; архитектура; музейные коллекции; живопись; графика; акварель; гравюра.

Для цитирования:

Гончаренко Н.М. Образ Белгорода в произведениях из фондов Белгородского художественного музея: от фиксации архитектурной среды до символической репрезентации // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 173–201. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.012>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/19/>

Информация об авторе:

Гончаренко Наталья Михайловна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Белгородский государственный художественный музей, г. Белгород, Российская Федерация. Email: natalia_go@mail.ru

Введение

Белгородский государственный художественный музей (далее – БГХМ) был основан в 1983 году, что определило специфику и особенность его фондов, в которых представлены произведения отечественного изобразительного искусства XX – начала XXI века (живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство). К настоящему времени собрание музея насчитывает более 5500 предметов, причем количество произведений второй половины XX – начала XXI века значительно превышает количество произведений, созданных ранее. Таким образом, в музее формируется коллекция работ современных авторов, среди которых существенное место занимают представители Черноземья.

Среди изображений городов в фондах музея первое место занимает, безусловно, Белгород. Прежде всего, это произведения местных авторов, но зачастую бывает важно посмотреть на свой город со стороны, и здесь большую роль играют международные пленэры, проводимые в Белгородской области, благодаря которым иконография Белгорода пополняется произведениями авторов из других городов и даже стран. Что касается выставок, посвященных городу, их, как правило, организуют учреждения культуры и творческие организации и посвящают памятным датам, среди которых юбилейные годовщины основания области или День города. Один из недавних примеров – выставка из фондов БГХМ «Белгородчина глазами художников», открывшаяся в 2018 году к 65-летию основания Белгородской области [2]. Кроме того, тема города неоднократно становилась составной частью экспозиции персональной выставки у отдельных авторов, о чем речь пойдет ниже. Однако до сих пор не появилось исследований о развитии на протяжении десятилетий образа Белгорода в искусстве, которое бы обозначило основные тенденции изображения города и рассмотрело бы творчество художников, уделявших внимание этой теме. Единственной попыткой собрать воедино основные произведения второй половины XX века, посвященные Белгороду, своего рода предтечей нынешних виртуальных выставок можно считать подготовленное в 2007 году Белгородскими региональными отделениями Союза художников и Союза писателей России иллюстрированное издание «Город, в котором я живу», представившее город в творчестве белгородских художников, писателей и поэтов [7]. Вступительной или аналитической статьи этот сборник не предполагал. Таким образом, за редким исключением в виде небольших обзорных статей об образе Белгородчины или теме города у отдельных авторов [5; 6; 15] изображения Белгорода в живописи и графике не становились объектом отдельного изучения искусствоведов. Данная статья призвана систематизировать сведения, касающиеся образа Белгорода в искусстве, на примере произведений из фондов БГХМ, а также других музейных и частных собраний (все упоминающиеся в тексте произведения, если не указано иное, находятся в коллекции БГХМ).

Результаты

Прежде чем рассмотреть разнообразие подходов к воплощению темы города в изобразительном искусстве, следует обратиться к основным вехам истории Белгорода, поскольку они оказали определенное влияние на сложение его иконографии.

Решение о постройке на всех путях татарских от Донца до берегов Оки городов-крепостей, призванных защищать южные рубежи Московского государства от набегов крымских и ногайских татар, было принято Боярской думой в 1593 году, а в 1596 году по указу царя Федора Иоанновича на правом берегу Северского Донца была построена Белгородская крепость. В середине XVII века Белгород стал одним из важнейших городов Белгородской засечной черты. В 1727 была основана Белгородская губерния, в нее вошли 34 города, где в целом проживало более миллиона человек. С 1796 года, утратив свое стратегическое значение, Белгород вошел в состав Курской губернии, оставаясь при этом важным транспортным узлом, – именно через Белгород проходили дороги из Петербурга и Москвы на юг России, и проездом здесь бывали российские правители Екатерина II, Александр I, Николай II.

В Белгороде добывался мел высокого качества – именно меловые горы дали в свое время название городу и в наши дни стали одним из элементов его бренда. К началу XX века в городе находились 15 церквей, 2 собора, Свято-Троицкий мужской и Рождественский женский монастыри, две гимназии, учительский институт и семинария, духовные учебные заведения.

На следующий день после Октябрьской революции в Белгороде была установлена советская власть, но уже в апреле 1918 года город заняли немецкие войска, а затем несколько месяцев находился в составе Украинской державы гетмана П.П. Скоропадского. К концу 1918 года Белгород стал частью РСФСР.

В годы Великой Отечественной войны Белгород был дважды оккупирован немецко-фашистскими войсками. По случаю окончательного освобождения Белгорода и Орла в ходе Курской битвы 5 августа 1943 года в Москве был дан салют (не случайно с этого времени Белгород называют «городом первого салюта»). 9 апреля 1980 года Белгород был награжден орденом Отечественной войны I степени, а 27 апреля 2007 года Белгороду, вместе с Курском и Орлом, было присвоено почетное звание «Город воинской славы».

В 1954 году была основана Белгородская область, что привело, среди прочего, к интенсивному, в сравнении с первой половиной столетия, развитию художественной жизни Белгородчины.

В конце 1950-х годов в Белгороде увлеченные тягой к живописи молодые люди собирались в изостудиях, где преподавали А. Мезенцев, Л. Блякницкий. Художественное сообщество стало формироваться здесь еще более активно благодаря приехавшим в 1960-е годы на белгородскую землю выпускникам Харьковского художественно-промышленного института, среди которых – Александр Мамонтов, Марат Парахненко, Григорий Гритчин, Василий Казак, Евгений Поленов, Виталий Леус. Эти и ряд других художников сыграли огромную роль в создании к 1968 году Белгородской областной организации Союза художников СССР [23, с. 6]. Именно в это время в большом количестве появляются изображения Белгорода – города для кого-то родного, для кого-то – ставшего второй родиной.

Рассуждая о путях формирования образа города в диссертации «Развитие образа исторического города», исследователь И.А. Игнатьева отмечает: «Образ города в сознании горожанина – “обывателя” – характеризуется единством утилитарных и духовных аспектов восприятия, материальной и художественной составляющей, в то время как особенностью художественного видения города является преодоление автоматизма повседневного восприятия, привлечение воспоминания и воображения» [8, с. 7].

В свою очередь, типология изображений городов меняется в зависимости от установок и намерений художника, и, согласно классификации исследователя репрезентаций города в искусстве Г.З. Каганова, может представлять вид с воздуха, панорамы и «городской интерьер», когда сама жизнь, повседневность становится действующим лицом произведения. Последнюю группу изображений, как правило, составляют veduta, архитектурный пейзаж и городской пейзаж [11, с. 35–40].

Наиболее ранние из известных нам произведений изобразительного искусства, на которых запечатлен Белгород, принадлежат российскому художнику латышского происхождения Юлию Янисовичу (Ивановичу) Феллерсу (Фелеру) (1838–1909), одному из основоположников латышской живописной школы и в частности национального латышского пейзажа. Юлий Феллерс жил в Белгороде в последней трети XIX века, оставив после себя ряд живописных белгородских видов. На рубеже веков писал Белгород и его окрестности уроженец Белгорода Михаил Алексеевич Курбатов (1874–1959), скульптор, признанный лучшим муляжистом Европы. В фондах Белгородского государственного историко-краеведческого музея хранятся его этюды «Окрестности Белгорода», «Вид села Пушкарное Белгородского уезда», «Уголок сельской улицы», «Ветряк», «Дом Курбатовых», «Введенская церковь», созданные в 1900-е годы. Этим камерным пейзажам чужда репрезентативность, да и пейзажи скорее близки к сельским видам, однако в целом они отражают интерес художников к повседневному окружению.

Что касается официального образа города на рубеже XIX–XX веков, то от этого периода не сохранилось подобного рода живописных и графических изображений. Самые объективные способы изображения города – вид с высоты птичьего полета и панорама – к этому времени уже были вытеснены фотографией с высоких точек зрения (позднее – аэрофотосъемкой), решавшей как документальные, так и художественные задачи. Так, в 1911 году Белгород стал местом проведения крупномасштабных торжеств, посвященных прославлению Святителя Иоасафа Белгородского. В это время панорама Белгорода была запечатлена на цветной фотографии С.М. Прокудина-Горского «Вид с колокольни Белгородского Свято-Троицкого мужского монастыря на Соборную площадь во время торжеств прославления Святителя Иоасафа Белгородского 4 сентября», которая, как и многие другие снимки, сделанные знаменитым фотографом, хранится в Библиотеке Конгресса США.

В начале XX века были сняты и другие, достаточно многочисленные, фотографии как панорамного, так и «камерного» характера, запечатлевшие уголки Белгорода. Авторами этих снимков были местные фотографы – Алексей Иваницкий, Георгий Мартыанов.

Несмотря на развитие фотографии, панорама как таковая не исчезла из художественной практики. Изменился лишь подход: теперь художника значительно меньше интересует топографическая точность вида с высоты птичьего полета или

панорамы, его больше интересует передача визуальных впечатлений, ощущений, эмоций. А. Высоковский отмечает также, что «помимо объективного взгляда, вид с воздуха, как и панорама, является отрешенным, отчужденным от нашего повседневного зрительного опыта и тем самым до некоторой степени поэтизирует увиденное» [3]. Приведем несколько примеров.

В коллекции БГХМ особое место занимают произведения заслуженного художника России Станислава Косенкова (1941–1993), его мемориальная мастерская является филиалом музея. Он стал одним из художников, внесших наибольший вклад в развитие искусства печатной графики на Белгородчине. В творчестве С. Косенкова изображения Белгорода, где художник жил с 1976 года до самой смерти, – это вовсе не бытовые образы, не зарисовки из городской жизни. Как правило, город показан в его работах с некоторой дистанции, художник смотрит на него со стороны, извне – либо из мира мастерской, либо с холма, либо показывает вид города за окном. Эти приемы применены С. Косенковым в цветных линогравюрах из серии «Белгород – город первого салюта» (1981–1983). В линогравюре «5 августа. Первый салют» (рис. 1) художник показывает мать с ребенком в комнате, перед окном, а город и праздничный салют – отраженными в оконных стеклах. Получается, что один из самых светлых образов искусства – мать и дитя – неразрывно связан с важным для Белгорода и всей страны событием. Буквально в эти же годы подобный прием использует Виктор Блинов в картине «В городе праздник» (1983, ДВП, масло), которая также находится в собрании Белгородского художественного музея.



Рис. 1. Косенков С.С. 5-е августа. Первый салют. Из серии «Белгород – город первого салюта». 1981. Б., цв. линогравюра. Белгородский государственный художественный музей (далее – БГХМ).

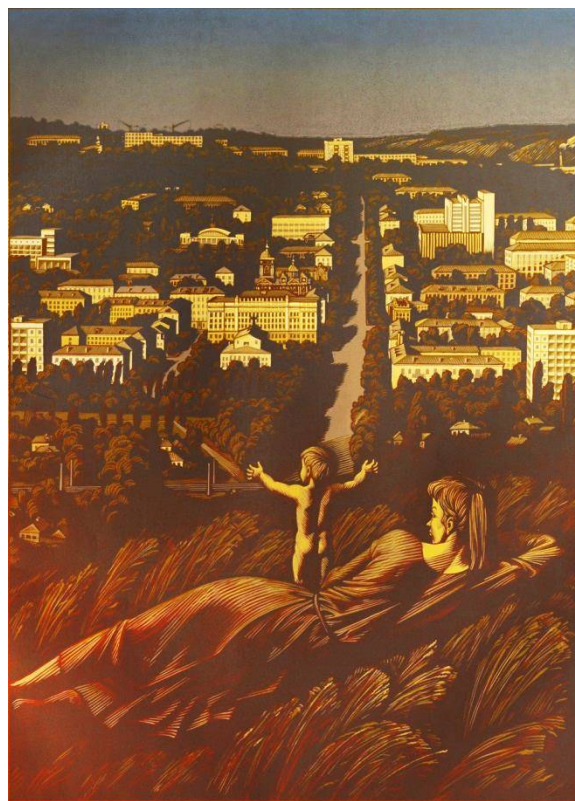


Рис. 2. Косенков С.С. «Здравствуй, Белгород!». Серия «Белгород – город первого салюта». 1981. Б., цв. линогравюра. БГХМ.

В линогравюре Косенкова «Здравствуй, Белгород!» (рис. 2) снова присутствуют образы матери и ребенка, смотрящих на город с холма. Панорама Белгорода здесь показывает тихий, спокойный, уютный город, находящийся в гармонии с природой. Подобное отношение к городу прослеживается и в других работах этой серии – «Доброе утро!», в которой мир семьи художника органично соседствует с внешним миром, увиденным из окна, и «Парк Победы. Свежий ветер», где художник изобразил себя на прогулке с сыном. Причем детский городок, по которому они гуляют, кажется в сопоставлении с высокими домами, расположенными в отдалении, настоящим волшебным Городом Детства.

Станислав Косенков много значил – как друг и учитель – в жизни и творчестве другого белгородского графика, заслуженного художника России Владимира Козьмина (1941–2012). Некоторое время после переезда в Белгород в 1975 году Владимир Владимирович, работавший в Белгородской областной типографии, мало помышлял о творчестве. Именно С. Косенков открыл ему глаза на богатство, которое его окружает: ведь типография – это настоящая сокровищница для гравера: где еще в таком изобилии можно найти материалы для гравюры на металле. И Косенков стал первым серьезным учителем для Козьмина-гравера, помог освоить технику офорта, дал рекомендацию в Союз художников России. А после смерти С.С. Косенкова и открытия его музея-мастерской Владимир Владимирович несколько лет работал там в должности художника.

Сам художник так писал о белгородских ландшафтах: «Мне очень нравится панорама города с высоты птичьего полета, ритмичный контур его вертикалей и горизонталей, рельеф меловых гор, темные пятна садов и парков <...> Мне нравится расположение города в пойме 3-х рек – Гостёнки, Везёлки и Северского Донца» [7, с. 38]. Художнику принадлежат созданные в разные годы многочисленные изображения белгородских рек, как и меловых гор, давших городу название.

С 1997 по 2006 годы В. Козьмин работал над темой «Белгород – город старый, город новый». Художник ведет рассказ о городе начала и конца XX века, запечатлевает белгородские улицы вековой давности, с храмами и постройками, не сохранившимися до наших дней, и одновременно показывает сочетание современной архитектуры и старинных зданий в облике сегодняшнего Белгорода. Здесь можно увидеть сохранившиеся до наших дней соборы, построенные в XVIII–XIX веках, – Смоленский, Покровский, Преображенский, Михайловский, Николо-Иоасафовский. Цикл включает также ретроспективные городские виды, изображающие, к примеру, Свято-Троицкий мужской монастырь и Введенскую церковь, которые были уничтожены в первой половине XX века и известны только по фотографиям. Эти городские виды художник «населяет» изображениями горожан, одетых по моде начала XX века, пытаясь представить, каким был наш город сто лет назад.

Главная работа цикла, хранящаяся в БГХМ, – «Город старый – город новый» (рис. 3), носит репрезентационный, «парадный» характер и четко делится на две части. Вверху изображена композиция по мотивам дореволюционных зданий Белгорода – храмов, монастырей, мужской гимназии. Нижняя часть посвящена новым постройкам, появившимся в Белгороде уже во второй половине XX века и знакомых каждому белгородцу, – это здания Белгородского государственного академического драматического театра имени М.С. Щепкина, музея-диорамы «Огненная дуга»,

Белгородского государственного университета, памятников, моста через реку Везёлка. Фоном, объединяющим оба эти изобразительных поля, является изображение белой меловой горы, давшей название городу в конце XVI века.



*Рис. 3. Козьмин В.В.
Город старый –
город новый. 2005.
Б., линогравюра.
БГХМ.*

Аналогичные монтажные приемы использовал в композиции акварелей «Старый – Новый Белгород» (1994, рис. 4) и «Мозаика пространства» из цикла «Городские ритмы» (2012) заслуженный художник России Геннадий Кудрявцев (р. 1942, в Белгороде живет с 1981 года).



Рис. 4. Кудрявцев Г.А. *Старый – Новый Белгород*. 1994.
Б., акварель, тушь, карандаш. БГХМ.

Ему же принадлежит акварель «Савино. Зима» (1993), где один из старых районов города с одноэтажной застройкой на переднем плане сопоставлен с новостройками на горизонте, а также представлен панорамный вид на новые кварталы на фоне холмов («Белгород. Харьковская гора», 1996, б., акварель, тушь; собственность автора) [7, с. 51]. Увлеченный архитектурой минувших эпох, Геннадий Кудрявцев старается запечатлеть и современный облик города. Для него Белгород – «интересный и своеобразный город. Активная пересеченная местность раскрывает панораму и ритмы городских ансамблей. Разноэтажность зданий придает городу музыкальность» [7, с. 50].

Один из наиболее эффектных видов на Белгород с высоты так называемой Харьковской горы открывает как на ладони исторический центр. Вид с этого холма изобразил еще в начале 1980-х Станислав Косенков в уже упоминавшейся линогравюре «Здравствуй, Белгород!». В первой половине 1990-х годов здесь был установлен памятник Владимиру Крестителю и обустроена смотровая площадка, место стало еще более популярным у жителей и гостей города, его фиксируют не только фотографы, но и художники. К этому мотиву неоднократно обращались другие белгородские художники – например, Евгений Савотченко, Владимир Козьмин, Николай Коркин.

Зачастую художников привлекает не парадный характер панорамы, а ее живописность, и тогда акцент смещается не на эффектную репрезентацию достопримечательностей или городской застройки, а на сочетание природы и рукотворного городского ландшафта. Этот интерес чувствуется в таких работах, как

«Весна. Украина Белгорода» (1999) Виктора Блинова (1940–2006) и «Полдень. Михайловская церковь» (2009) минского художника Виктора Немцова (р. 1941), а также «Облака над Левобережьем» (2005; собрание автора) Игоря Черного (р. 1956).

В начале 1990-х годов были переизданы дореволюционные открытки с видами Белгорода (показательно, что в их переиздании принимали участие художники С. Косенков, В. Козьмин, В. Иванчихин, а также искусствовед М. Баранов [21]). Некоторые авторы вдохновились этими образами и создали ряд ретроспективных городских пейзажей, художественно переосмыслив облик старого Белгорода и населив его характерными стаффажными фигурами. Так, в серию линогравюр В. Козьмина «Белгород – город старый, город новый», изданную также в виде серии открыток в 2005 году [12], вошли не только известные современным белгородцам архитектурные достопримечательности, но и те здания, которые были уничтожены в советское время (например, Свято-Троицкий мужской монастырь, Введенская церковь). Особняком стоит выполненный им рисунок «Крестный ход вокруг Свято-Троицкого монастыря с мощами святителя Иоасафа Белгородского 11 сентября 1911 года» (1990; тушь, перо, акварель; частное собрание), вдохновленный старыми фотографиями, запечатлевшими этот исторический момент. Другие белгородские художники также неоднократно предпринимали попытки реконструировать исторические сюжеты, связанные с Белгородом. Примером может служить посвященная петровскому времени сюжетная композиция Е. Савотченко «Из Сум в Воронеж. Февраль 1709 г. (Петр I в Белгороде)» (1993, холст, масло), рассказывающая о кратковременном пребывании будущего российского императора в Белгороде во время русско-шведской войны. Еще в 1701 году в городе было начато строительство Успено-Николаевского собора, на которое Петр пожертвовал 100 рублей, о чем вплоть до 1920-х годов свидетельствовала надвратная надпись. Фрагмент этого храма виден на дальнем плане. В свою очередь, художник Владимир Нестерков (р. 1959) в композиции «Освобождение Белгорода» (2010–2015, холст, масло; Музей-диорама «Курская битва. Белгородское направление») обращается к августу 1943 года, изобразив на фоне руин жилых домов и полуразрушенного старого здания Белгородского железнодорожного вокзала автомобиль с бойцами Красной армии.

В 2007 году работал над серией живописных произведений «Белгород исторический» (все работы – холст, темпера; собственность автора) Анатолий Федоренко (р. 1946). В этих произведениях художник сочетает в пределах одной композиции ретроспективный взгляд на старинные улицы Белгорода и их современный облик. Этот прием «хронологического» монтажа применяется им в таких работах, как «Свято-Троицкий монастырь», «Железнодорожный вокзал», «Гостиница «Белгород», «Соборная площадь» [7, с. 86–89]. Подобный прием белгородские художники использовали и ранее.

Например, в полную драматизма серию «Великая Отечественная война», над которой работал в 1991 году Анатолий Гребенюк (1938–2005), входит работа «Победитель». На ней изображен солдат 1945 года на костылях, без ноги, на той самой главной площади Белгорода, с которой в наше мирное время горожане смотрят праздничный салют. Это единственное произведение из серии, в котором подобным образом изображается наложение эпох, – для того чтобы подчеркнуть вневременное значение подвига советского солдата.

Другой художник, Станислав Дымов (р. 1952), в видах Белгорода сочетает сохранившиеся архитектурные достопримечательности конца XVIII – начала XIX века, к сожалению, крайне немногочисленные, и панораму современного города, которая в реальности с этой точки зрения не видна, однако является эффективным фоном для старинного здания («Литературный музей», 2001; «Улица Пушкина. Марфо-Мариинский монастырь», 2003; обе – холст, масло; частное собрание) [7, с. 28].

В вышеназванных произведениях, при всей пространственно-временной условности изображенной на них городской среды, Белгород, тем не менее, показан глазами с той позиции, с которой обычно смотрит на него «обыватель», прохожий, местный житель: художник как бы видит город его глазами. Эта точка зрения и может быть условно названа «городским интерьером». Но прежде чем перейти к произведениям второй половины XX века, составляющим основной пласт иконографии Белгорода, следует вспомнить о значительно менее известных его видах, созданных российским художником латышского происхождения Юлием Феддерсом и Отто (Ота) Матоушекком, чешским легионером, в конце XIX – начале XX века. Именно их работы являются наиболее ранними из известных нам произведений изобразительного искусства, на которых запечатлен наш город.

Академик живописи Ю. Феддерс учился в 1856–1862 гг. в Петербургской Академии художеств, а в 1875–1876 гг. – в Академии художеств Дюссельдорфа. С 1876 по 1886 и, после небольшого перерыва, с 1898 по 1905 годы Феддерс жил в Белгороде, будучи преподавателем рисования и черчения в учебных заведениях города. По словам искусствоведа Кристины Огле, «Юлий Феддерс, сформировавшийся как “северный романтик”, после переезда в Белгород, на юг России, тщательно и точно <...> фиксирует реальные особенности пейзажа, его географическую, геологическую, растительную специфику, атмосферу и свет, позволяя полностью проявиться особенностям самой природы. Его пейзаж становится документально объективным и оптимистически спокойным» [20].

Белгородским краеведом Александром Лимаровым и филологом Юлией Патлань (Киев) был подготовлен ряд публикаций о жизни и творчестве Юлия Феддерса, уточнены некоторые названия его произведений и запечатленные на них сюжеты [14; 19; 20]. В статье «Певец меловых круч» Ю. Патлань и А. Лимаров также отмечают: «24 мая 1880 г. Ю.И. Феддерс представил на соискание звания академика живописи в Академию художеств большие серии видов “Окрестности Белгорода и Харькова” и “Пейзажи Курской губернии” (всего – 25 произведений). Исследователи считают, что в период жизни на Белгородчине Ю.И. Феддерсом было создано около трети из всех известных его картин и этюдов» [20].

Этюды и картины Ю. Феддерса имеют огромную ценность для всех интересующихся историей Белгорода, поскольку в этот период город еще не был запечатлен на фотографиях. В частности, только в его живописных работах была зафиксирована паромная переправа в селе Соломино через реку Донец, изображенная на картине «Белгородский пейзаж» (1880). Известно также, что картина «Улица зимой в Белгороде» (1886), проданная недавно частному коллекционеру на одном из интернет-аукционов, при жизни художника выставлялась в Берлине на одной из академических выставок, однако установить, какая именно улица изображена, сейчас уже невозможно.

В 2014 году в БГХМ состоялась выставка репродукций произведений Ю. Феддеса, созданных в Белгороде. К сожалению, оригиналы, находящиеся в собрании Латвийского национального художественного музея, Государственной Третьяковской галерее и в частных собраниях, в настоящее время недоступны белгородскому зрителю, но важен сам факт знакомства белгородцев с творчеством этого автора, ведь других художников, изображавших Белгород на рубеже веков, мы не знаем.

В 2012 году в Белгородском филиале Российского Фонда культуры проходила выставка «Белгород: взгляд из прошлого и настоящего», на которой экспонировались не только произведения современных белгородских авторов, но и репродукции акварелей чешского легионера Ота (Отто) Матоушека (Ota Matousek; 1890–1977) с изображением Белгорода в 1917 году. Увидеть их белгородцы смогли благодаря краеведу Александру Лимарову, который разыскал информацию о художнике. Матоушек – заслуженный художник ЧССР, который в 1917 году находился в России в составе «Чешского легиона» (его представители известны в советской историографии как белочехи), участвовал в боевых действиях на Украине под Збровом, командовал бронепоездом. До войны Матоушек окончил Академию художеств в Праге, увлекался японской графикой, что отразилось в его творчестве. Был членом объединения «Мысльбек / Myslbek», в пражском павильоне которого в 1933 году выставлял свои произведения живший в эмиграции Филипп Малявин.

Матоушек создал более 200 работ, рисовал он много, как только представлялась такая возможность. В 1916–1917 годах на сборном пункте офицеров в Белгороде он написал ряд акварелей, но только на шести из них присутствуют изображения улиц города или его панорамы. Краеведы отмечают, что на двух из них – «вид центра города со стороны Харьковской горы, с тщательно прорисованными деталями. А на одной – часть современной ул. Октябрьской, всего несколько домов, которые сохранились до наших дней практически без изменений и легко будут узнаны коренными белгородцами» [13].

«Вы знаете, что такое Белгород? Представьте себе русский провинциальный город в Курской губернии: низкие здания, широкие улицы, необычайно много церквей, несколько школ, казарм, тюрьма и винный склад, вокруг холмы с ветряными мельницами и белые карьеры», – так вспоминал наш город Ян Касальски, один из участников «Чешского легиона» [13]. Именно таким запечатлел Белгород Ота Матоушек.

Белгородские сюжеты Матоушека были напечатаны на двух почтовых открытках, изданных в 1930-е годы в Праге для сбора средств на установку памятника чешским легионерам. В настоящее время акварели хранятся в музее Чешской армии Института военной истории в Праге, расположенном рядом с этим памятником.

До сих пор исследователям неизвестно о существовании изображений Белгорода в искусстве 1940-х – 1950-х годов, не в последнюю очередь потому, что на это время приходится тяжелый для города и горожан период Великой Отечественной войны и восстановления после нее. В конце 1950-х – начале 1960-х годов с приездом в Белгород художников Льва Блякницкого (1926–2007) из Костромы и Марата Парахненко (1936–2005) из Харькова молодежь, желавшая обучаться искусству, стала посещать руководимые ими изостудии для взрослых (специализированных художественных учебных заведений в Белгороде тогда не было, ближайшие находились

в Харькове и Курске). Один из таких бывших студийцев, Василий Кобелев (1925–1991) в 1960-х – 1970-х годах создал немало этюдов с изображением Белгорода («На Северском Донце», «Жилой дом в Пушкарном», «Свято-Михайловский храм в селе Пушкарное», «Уходящее прошлое. Улица Разина в Белгороде», все – собственность семьи художника).

Здесь Белгород запечатлен как «одноэтажный», утопающий в зелени провинциальный городок, со своим патриархальным укладом и доминантами в виде храмов и монастырей, а также бывшими слободами, которые впоследствии стали частью города. Такое пленэрное направление до сих пор привлекает художников – таких как белгородцы Николай Коркин («Старый завод», 1989, холст, масло), Владимир Нестерков («Марфо-Мариинская обитель», 2004, «Старый пивзавод», 2000, обе работы – холст, масло; собственность автора), Игорь Черный («Дворик по улице Разина», 2005, холст, масло; собственность автора), Виктор Березин («Свято-Троицкий бульвар», 2006, холст, масло; собственность автора).

Отдельно следует сказать о многочисленных участниках Международного славянского пленэра, ежегодно с 2000 года организуемого Белгородским отделением Союза художников России и объединяющего профессиональных художников – любителей пленэрной живописи из России, Украины, Белоруссии, Сербии, Польши. В собрании Белгородского художественного музея немало произведений, выполненных участниками пленэра, которых объединяет все тот же интерес к городу в его связи с природой: это работы белорусских авторов Виктора Немцова, Анатолия Отчика и Леонида Гомонова, украинцев Ивана Гапоченко (рис. 5), Андрея Федосеенко и Виктора Шульгу, художника из Кисловодска Александра Елдышева, курянина Юрия Глюдзы, белгородцев Владимира Козьмина, Юрия Данченко и Евгения Серкова.



Рис. 5. Гапоченко И.И. (р. 1951). Белгородский этюд. 2009. Холст, масло. БГХМ.

Обращаясь к 1960-м – 1980-м годам и воплощению образа Белгорода в искусстве этого времени, следует помнить, что авторы этих произведений в большинстве своем были не коренными белгородцами. Город, в котором им предстояло теперь жить, открывался им уже в новом статусе областного центра с активно строящимися кварталами, местными «Черемушками»; именно этим художникам, выпускникам художественных учебных заведений Харькова, Курска, предстояло создать Белгородскую региональную организацию Союза художников и налаживать профессиональную художественную деятельность.

Время, когда Белгород стали активно изображать художники, пришлось на годы популярности эстетики «сурового стиля». К сожалению, в городе осталось немного исторической застройки, ряд монастырей и храмов XVIII–XIX веков были уничтожены в первой половине XX века, а уцелевшие соборы – например, Смоленский или Преображенский – приходили в запустение или становились приспособленными помещениями. Так, на гравюре В. Козьмина «Смоленский собор» 1983 года (рис. 6) отражено плачевное состояние одного из старейших белгородских храмов, который стали восстанавливать только в середине 1980-х годов.

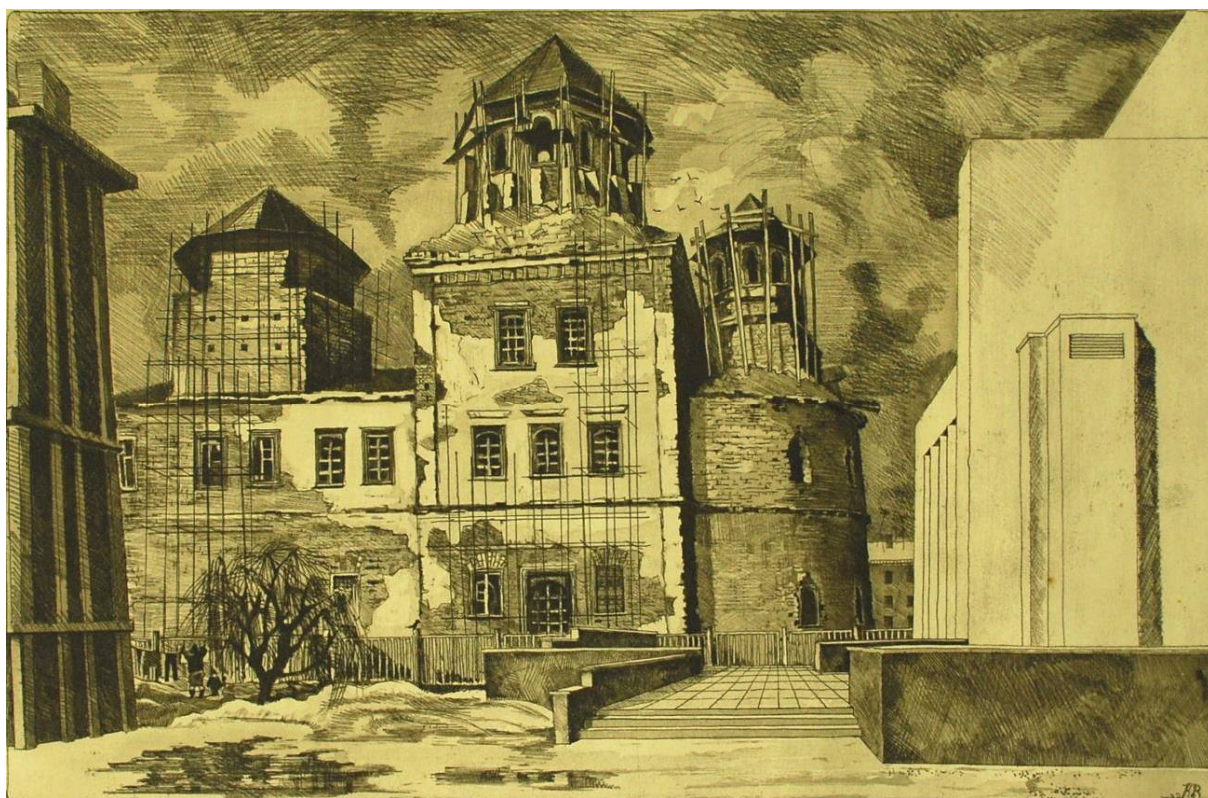


Рис. 6. Козьмин В.В. Смоленский собор. 1983. Мягкий лак, акватинта. БГХМ.

С каждым десятилетием сокращается количество общественных и жилых зданий, возникших к началу XX века. Именно поэтому все без исключения произведения второй половины XX – начала XXI века, изображающие белгородские проспекты, площади, улицы и дворики, имеют не только художественную, но и историческую ценность. Так, в 1980-е – 2000-е годы белгородский строитель, в прошлом – сотрудник «Белгородгражданпроекта» Альберт Уголев (р. 1934) занимался созданием графических реконструкций видов Белгорода рубежа XIX–XX веков. Им было создано более сотни

рисунков с видами старого города. В силу своей специальности он мог из первых рук получать информацию о том, какие старые дома предназначены для сноса, и успевал сделать их детальные зарисовки. Всего им создано более 100 рисунков, на которых запечатлен исчезнувший Белгород, многие из них переданы автором в Белгородский государственный историко-краеведческий музей, Белгородский государственный литературный музей, епархиальное управление (ныне – Белгородская митрополия), в действующие храмы города.

Однако фиксация происходящих с городом изменений, строительство новых кварталов тоже привлекали художников. В невзрачных и на первый взгляд однообразных жилых массивах они смогли найти и обаяние, и живописность. Здесь уместно вспомнить слова Петра Оссовского, известнейшего представителя «сурового стиля», автора лаконичных урбанистических пейзажей: «Красивы ли новые кварталы? Для меня да... Однообразные линии улиц, параллелепипеды домов, казалось, не создают игру форм, приятную для глаз. Но в этом своя красота. Для меня в этом кажущемся сером однообразии суть нашего беспокойного времени. Человека, родившегося в таком окружении, всю жизнь будут сопровождать геометрические фигуры зданий, круги бетонных колец труб, железные конструкции, и ему нужно из всего этого создавать эстетику жизни» [17, с. 97]. Эти слова полностью соответствуют лаконичным по цвету и формам городским пейзажам из фондов БГХМ, созданным Львом Блякницким (1926–2007; «Белгород строится», рис. 7), заслуженным художником России Александром Мамонтовым (1928–2013; «Белгородские Черемушки», рис. 8), Николаем Чернушкиным (1928–2001; «Зимний Белгород», рис. 9), Анатолием Гребенюком (1938–2005; «Новые рамы», рис. 10), позднее – Геннадием Кудрявцевым («Морозный вечер», рис. 11, и «Вечерний двор», обе – 2006, бумага, акварель).



Рис. 7. Блякницкий Л.С. Белгород строится. 1960-е. Б., линогравюра. БГХМ.



Рис. 8. Мамонтов А.П.
Белгородские Черемушки.
1963. Картон, масло.
БГХМ.



Рис. 9. Чернушкин Н.Д.
Зимний Белгород.
1970-е – 1980-е.
Холст, масло.
БГХМ.



Рис. 10. Гребенюк А.И.
Новые рамы. 1980.
Холст, масло.
БГХМ.

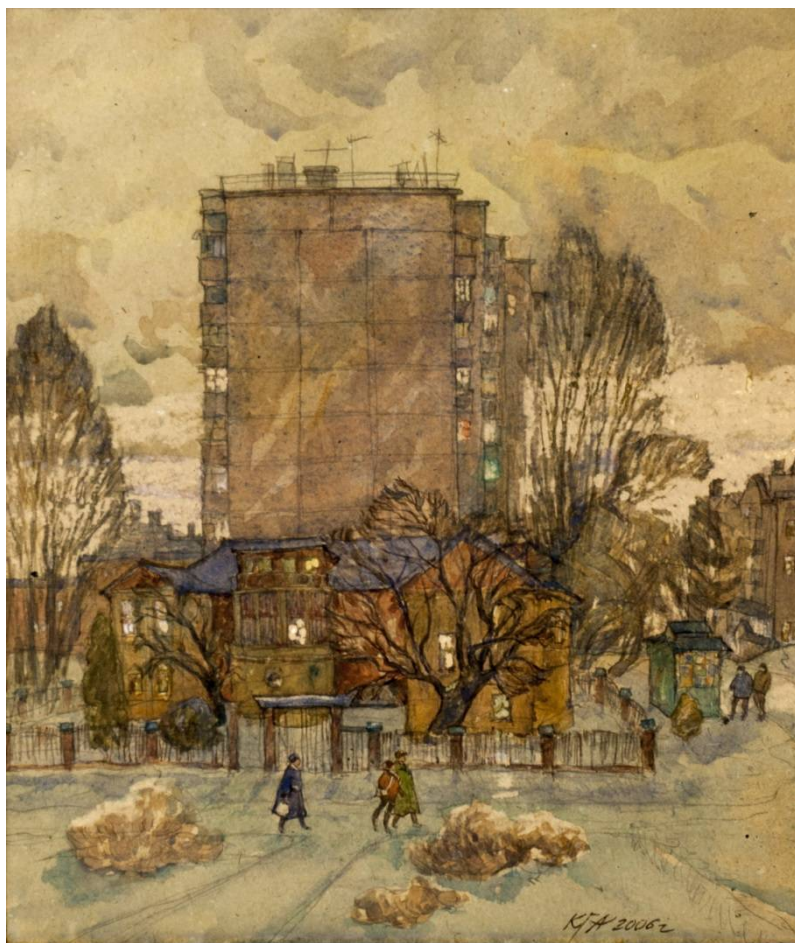


Рис. 11. Кудрявцев Г.А.
Морозный вечер. 2006.
Б., акварель. БГХМ.

Упомянутые пейзажи, даже при достаточно широком охвате увиденного, соотносятся с понятием «городской интерьер», используемым исследователем изображений городов Григорием Кагановым. Среди характеристик этого подхода к городскому пейзажу он выделяет следующие:

«– взгляд с уровня земли (то есть восприятие города на уровне земли с высоты обычного человеческого роста);

– фрагментарность (преимущественная сосредоточенность на фрагменте городской ткани, а не на теле города в целом);

– жизнь “городских вещей” (малозаметные предметы оборудования городской среды – ограждения, афишные тумбы, киоски, часы, фонари, скамьи);

– субъективизм (свойство восприятия, объединяющее художника и “обывателя”: переживание “своей”, полностью освоенной, городской среды по аналогии с замкнутым внутренним пространством, наподобие интерьера)» [11, с. 41–53].

С тех пор как в противовес понятию «город» в середине XX века с легкой руки Ле Корбюзье появилось понятие «агломерация людей», «изображения “городских интерьеров” приобрели особое значение, поскольку связаны с личным отношением к ним художника. Можно сказать, что подобные произведения одновременно являются так называемыми “пейзажами настроения” и воплощением “genius loci”» [4, с. 55].

В еще большей степени эти, имеющие прежде всего субъективное значение для художника-горожанина, особенности проявились в камерных и по настроению, и по композиции пейзажах по мотивам вида из окна квартиры или мастерской автора.

Вид из окна стал популярным мотивом «не только в силу своей относительной объективности и широты охвата пространства, но и как свидетельство личных отношений художника и города» [4, с. 138]. Художник изображает мир городской повседневности и предстает перед зрителями в качестве горожанина, таким же, как они сами.

Так, Евгений Поленов (1937–2006) изобразил вполне узнаваемые виды из окон квартир, где он в разное время жил, на улицах Фрунзе (нынешний проспект Славы) и Октябрьской в работах «Последние листья» (1970-е, рис. 12) и «Первый снег» (1991, картон, масло).

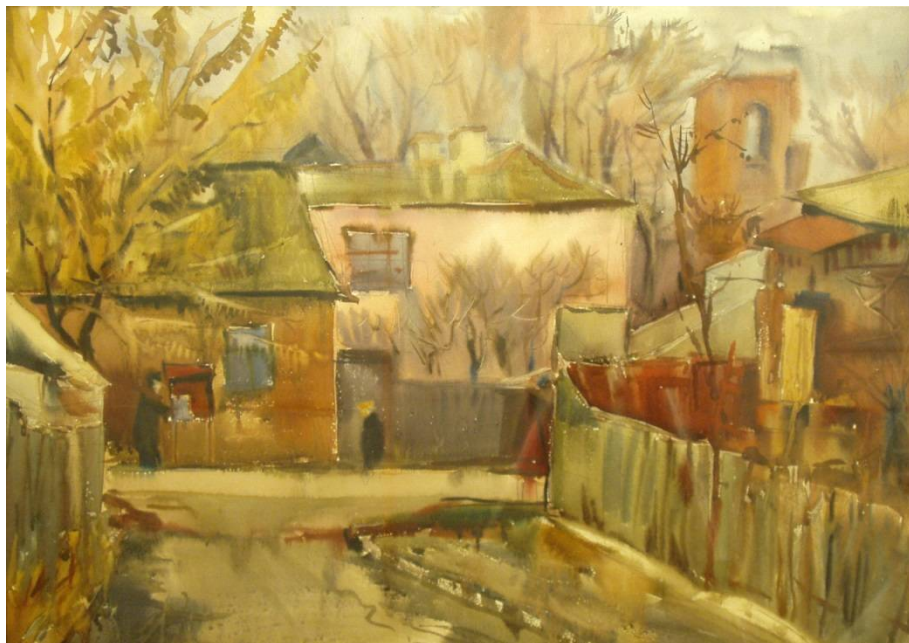


Рис. 12. Поленов Е.В. Последние листья. 1970-е гг. Холст, масло. БГХМ.

Из окна смотрел на свой «Белгородский дворик» (1992, холст, масло) и Лев Блякницкий. Значительно изменился в наши дни вид, запечатленный из окна мастерской на улице Попова Александром Мамонтовым в пейзаже «Зима. Иоасафовский собор» (2002, холст, масло).

Увидены глазами прохожего и улицы центра города, еще частично сохранившие свое провинциальное обаяние, в акварелях «Этюд с телефонной будкой» (1986, рис. 13) и «Назойливый дождичек» (1989) Юрия Данченко и «Марфо-Мариинский женский

монастырь» (1991) Петра Лесового (р. 1948), запечатлевших улицы Левобережную, Победы и Пушкина.



*Рис. 13. Данченко
Ю.В. Этуд с
телефонной будкой
(на перекрестке улиц
Победы и Пушкина).
1986. Б., акварель.
БГХМ.*

На протяжении десятилетий привлекала художников улица Народная, ставшая в 2004 году Народным бульваром. Еще в 1970-е годы Вячеслав Крайнов (р. 1948) пишет «Домики по улице Народной» (1974, холст, масло; частное собрание). Этот же мотив неоднократно повторяет в своем творчестве и Станислав Дымов (р. 1952) – достаточно вспомнить его «Дом с аркой (ул. Народная)» (2002, холст, масло; частное собрание) или «Воспоминание о старой улице» (2017, холст, масло).

Старый район Савино, где еще встречаются одноэтажные, как в деревне, дома и улицы, похожие на сельские, как и общий жизненный уклад обитателей этого района, писали и рисовали многие авторы. Еще в 1990-х годах Савино можно было назвать окраиной города, что зафиксировал в названии своего пейзажа «Окраина Белгорода. Савино» (1995, холст, масло) Станислав Молодых (1942–2003), уроженец села Быково Белгородского района. Хотя его творческая деятельность была связана с Санкт-Петербургом, он всегда был привязан к Белгороду. Монументальные исторические полотна С. Молодых, выпускника Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина и ученика В.М. Орешникова, являются гордостью Белгородского художественного музея. Здесь хранится и монументальный по размерам пейзаж «Уголок старого Белгорода» (1999, рис. 14), с одной стороны, зафиксировавший неторопливое течение жизни одного из живописных уголков Белгорода, а с другой – ставший собирательным образом города детства для многих белгородцев старшего поколения.

Массовая послевоенная малоэтажная застройка долгое время определяла облик городского центра. В настоящее время, как уже говорилось, она уходит в прошлое, уступая место многоэтажным жилым массивам, далеко не всегда уместным на центральных улицах города. Многие художники уже в начале этого процесса ощущали ностальгию по уходящему городу, и особенно остро она чувствуется в творчестве Станислава Дымова (помимо уже упоминавшихся его работ стоит назвать

«В отблесках света», 2005, рис. 15), а также Натальи Плешковой (р. 1983) и Маргариты Скорбач (р. 1973), в творчестве которых эта ностальгия приобретает яркую эмоциональную окраску – возможно, не в последнюю очередь потому, что обе художницы родились в Белгороде и с ним действительно связаны самые первые их детские воспоминания.



Рис. 14. Молодых С.С. Уголок старого Белгорода. 1999. Холст, масло. 170 x 370 см. БГХМ.



Рис. 15. Дымов С.Ф. В отблесках света. 2005. Холст, масло. БГХМ.

В серии акварелей «Дом моего детства» (2007–2008, рис. 16) М. Скорбач изображает по памяти дом, в котором прошли ее детские годы, – он находился на улице Красина (ныне – Николая Чумичева), на его месте сейчас новый отель. В этих акварелях-воспоминаниях автор приглушает палитру, делая цветовое решение почти монохромным (что, в целом, несвойственно ее творческому темпераменту). По крупицам воссоздавая, благодаря воспоминаниям, облик старого кирпичного дома, деревянного крыльца, самой себя в детском возрасте, – Маргарита Скорбач использует фактуру мятой бумаги, как будто подчеркивая эфемерность этих воспоминаний и в то же время их почти физическую осязаемость. В более поздних работах художник обращается к технике масляной пастели, которая предоставила новые возможности для творчества, прежде всего, цветовую экспрессию и выразительность штриха [18; 22]. Именно в этой технике были выполнены в 2018 году недавно поступившие в фонды БГХМ листы «После дождя» (рис. 17) и «Художественно о художественном». В настоящее время среди других белгородских авторов М. Скорбач – наиболее последовательный «летописец» меняющегося Белгорода. В последние годы ею создано большое количество набросков, этюдов и крупноформатных работ, посвященных городу, которые она активно демонстрирует на выставках в Белгороде и за его пределами.



Рис. 16. Скорбач М.В. Дом моего детства № 1. 2007. Б., акварель. БГХМ.



*Рис. 17. Скорбач М.В.
После дождя. 2018.
Б., масляная пастель.
БГХМ.*



*Рис. 18. Плешкова Н.А.
В полдень на Парковой.
2008. Картон, пастель,
гуашь. БГХМ.*

В начале 2000-х годов о себе ярко заявила Наталья Плешкова, создавшая десятки крупноформатных пастелей, посвященных старому городу. Эти редкие уцелевшие осколки белгородской старины неоднократно были показаны на выставках, ряд произведений попал в фонды белгородских музеев. «Мне нравятся именно старые дома, – говорила художница в одном из интервью. – Они являются носителями памяти. <...> Благодаря времени формируется особый колорит этих домиков. У любого города есть два лица: современное и прошлое. Старинные островки, к сожалению, сохранились в малом количестве, хочется проникнуться, почувствовать глубину этих улиц, атмосферу. Мне жалко, что город уходит в прошлое» [16]. Для Н. Плешковой всегда представлял интерес синтез города, природы, а также впечатлений и эмоций, которые испытывает человек при виде уголка города. Отсюда – изобразительная экспрессия, сочетание натуральных впечатлений и визуализации ощущений в таких ее работах 2007–

2008 годов, как «Весенний напев», «В полдень на Парковой» – рис. 18, «Предчувствие весны» (все – бумага, пастель, акварель).

Эти отголоски подлинных эмоций, нашедшие убедительное воплощение в искусстве, заслуживают особого внимания на фоне преобладающего большинства «открыточных» видов, многие из которых и в самом деле нарисованы или написаны по фотографиям. Субъективное видение и переживание города художником ценится внимательным зрителем гораздо выше, нежели простая фиксация архитектурной среды. Одним из таких примеров может также служить изображение города в творчестве белгородского художника Анатолия Федоренко (р. 1946), который после несколько механического сопоставления города старого и нового в серии «Белгород исторический», о которой шла речь выше, в 2012 году пишет картину «Одиночество», где, при условности пейзажа (таких «анонимных» дворов и одиноких скамеек – тысячи), присутствует личностное начало, и вполне ощущается драматизм существования человека в городе.

Один из интереснейших белгородских художников, к сожалению, рано ушедший из жизни, Виктор Легеза (1955–1997) в период обучения в Харьковском художественно-промышленном институте в начале 1980-х годов создал ряд пейзажей с видами старого Харькова. Эти студенческие этюды полны свежести, сложности и сдержанности цвета, особой живописности, которая скрывается в неказистых на вид мотивах старых домов и дворов.

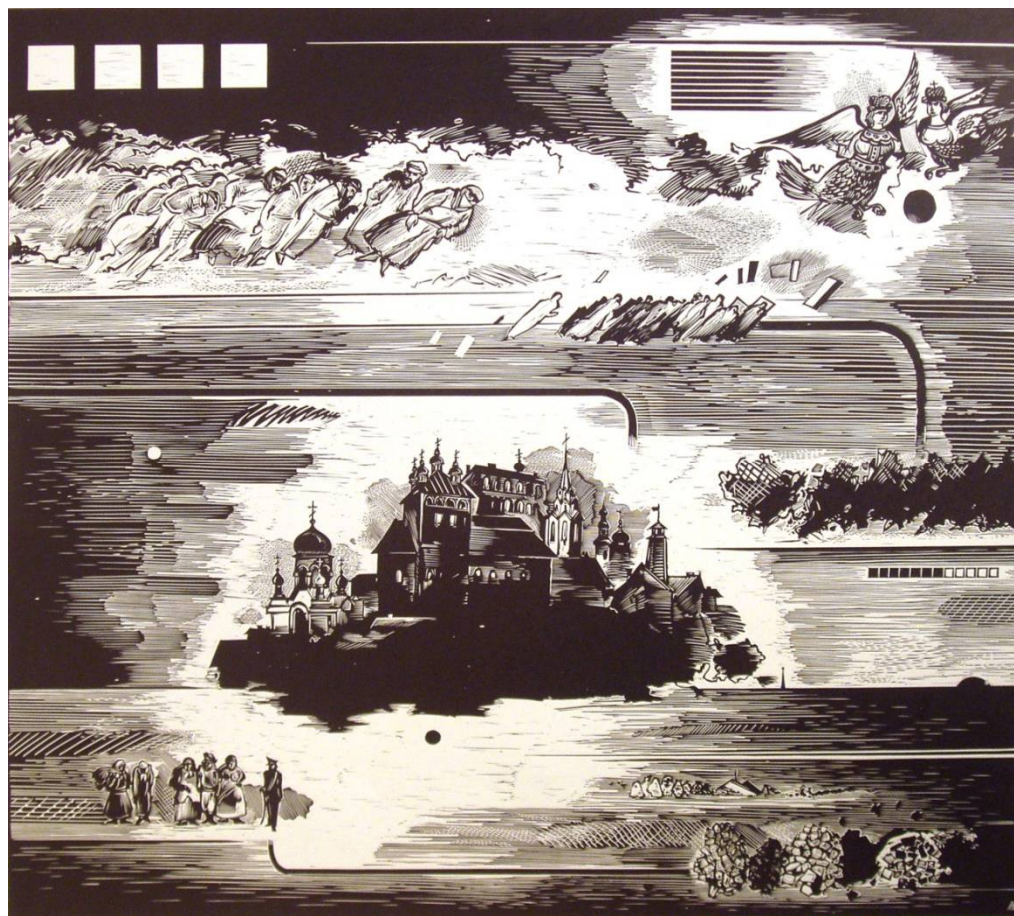


Рис. 19. Легеза В.П. Лист 1. Из серии «Размышления о старом Белгороде». 1989. Б., линогравюра. БГХМ.

После переезда в Белгород в 1983 году В. Легеза продолжает обращаться к городской теме, но уже в графике. После посещения Польши он работал над графической серией «Ополе – побратим Белгорода», а затем обратился и непосредственно к Белгороду. При этом подход к изображению города меняется – вместо мимолетных живописных впечатлений появляются символические обобщения. Каждый из шести листов его серии линогравюр «Размышления о старом Белгороде» (1989; рис. 19) посвящен определенной странице истории города. Каждая композиция – синтез событий, связанных с тем или иным периодом существования города. Как правило, смысловой центр формируется в композиции, составленной из изображений старинных городских достопримечательностей, основную часть которых составляют храмовые постройки, – а в дореволюционном Белгороде насчитывалось 17 храмов и 2 монастыря. Этот архитектурный коллаж размещается в своего рода космическом пространстве, лишенном верха и низа, наряду с изображениями разных типов горожан. Это включение отдельно взятого города в общее течение истории отмечено большой детализацией образов, при достаточно крупном для гравюры общем размере изображения (56 x 62 см). Для художника, по его собственным словам, храм всегда был не просто архитектурной достопримечательностью, но являлся символическим воплощением всего этноса.

Две другие серии, посвященные белгородским храмам и выполненные Виктором Легезой в технике акватинты в 1993 году, – «Храмы» (размер изображений – 9 x 12) и «Исполины духа» (размер изображений 38 x 40) – замечательны и по степени философского обобщения, и по технике исполнения. Каждая из серий также состоит из шести работ. В первом случае перед нами просто виды храмов – «Успенно-Николаевская церковь», «Женский монастырь», «Смоленский собор», «Мужской монастырь», «Церковь на улице императора Николая Второго», «Преображенский собор», название каждой церкви и монастыря указано в картуше в верхней части изображения. Можно предположить, что именно этой графической серией вдохновлялся годы спустя В.В. Козьмин, обращавшийся к изображению этих же сюжетов в своей серии «Белгород – город старый, город новый» (о ней речь шла выше). Но если стилистика работ В. Козьмина, работавшего в черно-белой линогравюре, отличается большей строгостью и жесткостью, то В. Легеза, из всех техник офорта предпочитавший акватинту, добивается в эстампах поистине акварельной легкости, «живописности».

Серия «Исполины духа», одна из вершин творчества Виктора Легезы, посвящена шести уже перечисленным храмам и монастырям, но трактуется в символическом ключе, о чем свидетельствует само название серии. В ее композициях к изображениям храмов и подписям в картушах добавлены поля с крестчатым орнаментом, напоминающем о православном церковном облачении, а также изображения ангелов – символов Небесного Града. Пропорции и очертания храмов несколько искажены, что в сочетании с фактурными акватинтными пятнами создает импрессионистическое ощущение – в той степени, в которой это определение применимо к гравюре. Одна из лучших работ этой серии – «Преображенский собор» (рис. 20) – изображает, кроме того, именно тот храм, над росписью которого Виктор Легеза трудился до конца жизни (работа осталась незавершенной; впоследствии роспись кафедрального собора была поручена другому художнику).

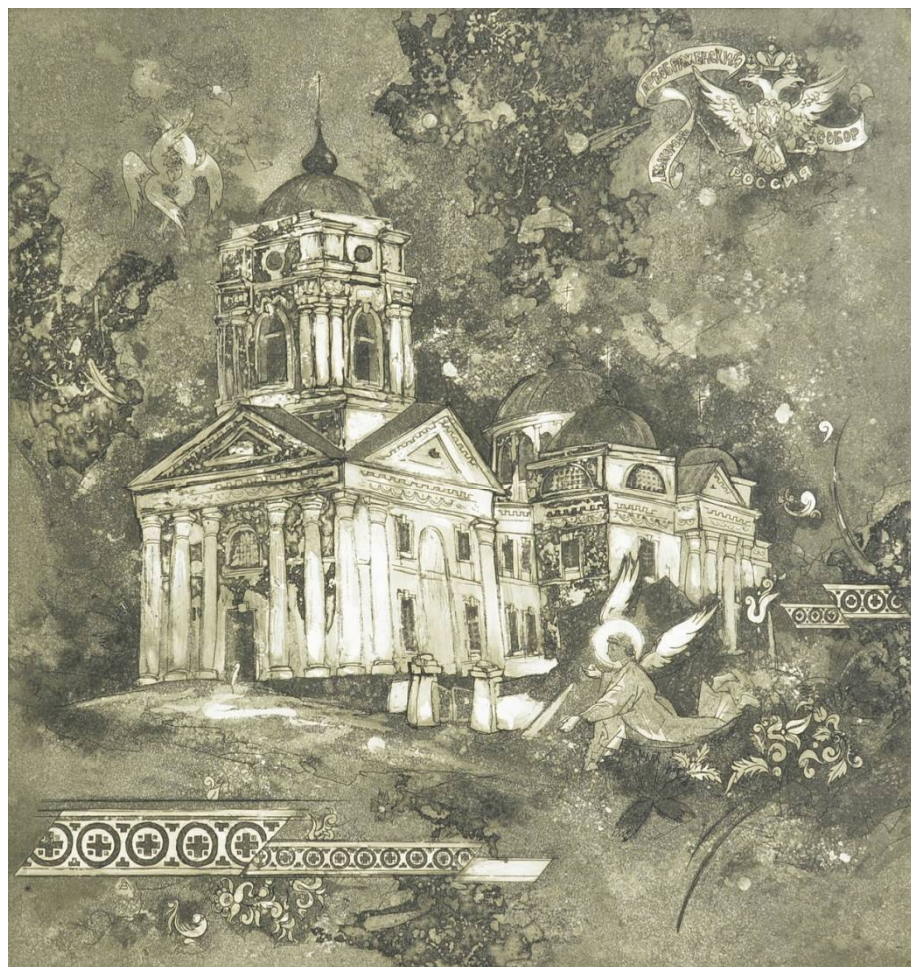


Рис. 20. Легеза В.П.
Преображенский собор.
Из серии «Исполницы
духа». 1993.
Б., офорт.
БГХМ.

Как отмечает в своем исследовании «Образы городской среды в массовом сознании и в искусстве» Г. Каганов, «не существует единого образа одного и того же города, люди – и художники, и городские “обыватели” – “строят” свой город в воображении, используя для этого различные детали городского ландшафта. <...> Несмотря на различия, “обывательский” и “художественный” образы среды могут “работать” только вместе, создавая “стереоскопический” образ городской среды, характерный для каждой отдельной стадии развития городской культуры» [11].

Важной тенденцией в творчестве ряда художников, работавших и продолжающих работать в Белгороде, является стремление преодолеть преобладающую в творчестве большинства авторов пассивную описательность в изображении городской среды и в то же время прийти к обобщению впечатлений, более экспрессивной интерпретации города в смысловом, композиционном и цветовом отношениях. Таким образом, в изображениях Белгорода можно встретить не только вполне ожидаемую фиксацию изменений городской среды на протяжении десятилетий, но и ретроспективные городские пейзажи, и даже символическую репрезентацию города.

Литература

1. Андриевич Олеся. Акварели Маргариты Скорбач // Аргументы и факты. ЛиФ-Белгород. 2012. 30 мая [Электронный ресурс]. URL: <https://chr.aif.ru/culture/afisha/182534> (дата обращения 01.05.2020).
2. Виртуальная выставка «Белгородчина – глазами художников» (2018) [Электронный ресурс]. URL: <http://belghm.ru/virtualnye-vystavki/virtualnaya-vystavka-belgorodchina/> (дата обращения 20.04.2020).
3. Высоковский А.А. Город глазами летчиков и ангелов [Электронный ресурс]. URL: <http://kak.ru/columns/urbanenvironment/a3688/> (дата обращения 20.04.2020).
4. Гончаренко Н.М. Город в художественных практиках Западной Европы и США 1970-х – 2000-х гг.: дисс. канд. искусствоведения. М.: [Б. и.], 2011. 284 с.
5. Гончаренко Н.М. Город Станислава Косенкова // Актуальные вопросы развития отечественного изобразительного искусства в провинции» (11 – 12 октября 2011 года): сборник материалов конференции / авт.-сост.: Витохин А.Д., Половина Г.А., Пушкарева В.С., Свиридова Н.В.; отв. за вып. Лукьянова Т.А. Белгород: Сигма, 2011. С. 72–77.
6. Гончаренко Н.М. Образ Белгорода в современной печатной графике: графические серии Станислава Косенкова, Владимира Козьмина и Виктора Легезы (на материалах из фондов Белгородского государственного художественного музея) // Шестые Казанские искусствоведческие чтения. Проблемы реализма в изобразительном искусстве XX–XXI в.: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, 21-22 ноября 2019 г. Казань: Центр инновационных технологий, 2019. С. 143–148.
7. Город, в котором я живу: в произведениях белгородских художников и поэтов / сост.: И. Бобенчик, О. Попова, Н. Будякова, В. Молчанов, В. Черкесов. Белгород: Обл. типография, 2007. 99 с.: ил.
8. Игнатьева И.А. Развитие образа исторического города: Автореферат дисс. канд. архитектуры. Новосибирск: [Б. и.], 2000. 26 с.
9. Каганов Г.З. Город как личное переживание // Искусствознание. 1999. № 2. С. 209–241.
10. Каганов Г.З. Город в картине и «на самом деле» // Город и искусство. Субъекты социокультурного диалога / Под ред. Э.В. Сайко. М.: Наука, 1996. С. 197–210.
11. Каганов Г.З. Образы городской среды в массовом сознании и в искусстве: Докторская диссертация в форме научного доклада. М., 1990. 73 с.
12. Козьмин В. Белгород – город старый, город новый. Линогравюра: комплект открыток / В. Козьмин; авт. ст. Н. Гончаренко. Белгород: Изд-во Крамского, 2005. 14 отд. л.
13. Лимаров А., Обидченко В. Чешский легион в Белгороде // Наш Белгород. 2012. 7 апреля. С. 15.
14. Лимаров А.И. Юлий Фелдерс // Актуальные вопросы развития отечественного изобразительного искусства в провинции (1–2 октября 2014 года): сборник материалов конференции / авт.-сост.: Витохин А.Д.; отв. за вып. Лукьянова Т.А. Белгород, 2014. С. 105–111.
15. Мазурова А.Д. Типизация краевого архитектурного пейзажа или бытийная грация графики (на примере фондового собрания БГХМ) // Интеграция как базовый

фактор создания и развития социокультурного пространства города: сборник материалов Международной научно-практической конференции, 26–27 ноября 2015 г. / Сост. Н.М. Гончаренко. Белгород: ООО «Эпицентр», 2016. С. 53–55.

16. Медовая А. Белгород выставил уходящую натуру [Электронный ресурс]. URL: <https://afishka31.ru/news/sport/537.html> (дата обращения 22.04.2020).

17. Неклюдова Т.П. Городской пейзаж как отражение архитектурной культуры: дисс. ... канд. искусствоведения. М.: [Б. и.], 1997. 220 с.

18. Оттенки белого города: акварели Маргариты Скорбач / беседовала Олеся Андриевич // Аргументы и факты. Белгород. 2012. № 22 (май-июнь). С. 3.

19. Патлань Ю., Лимаров А. Заброшенная известковая печь // Наш Белгород. 2018. 27 июля. С. 18.

20. Патлань Ю., Лимаров А. Певец меловых круч // Наш Белгород. 2013. 14 декабря. С. 15.

21. Привет из Белгорода: комплект открыток / ред. С.С. Косенков; худож. В.В. Козьмин; отв. за вып. В.И. Иванчихин. Белгород: Белгор. обл. тип. им. В.И. Ленина, [1991]. 26 отд. л.

22. Ховхун Е. Сказки любимого города // Наш Белгород. 2018. 27 июля. С. 13. (о персональной выставке Маргариты Скорбач в выставочном зале «Родина»).

23. Художники земли Белгородской: 50 лет Белгородскому региональному отделению ВТОО «Союз художников России»: альбом / сост. С.Ф. Дымов, С.А. Мишакина, О.Н. Ващук и др. Белгород: Константа, 2018. 231 с.: ил.

Статья поступила в редакцию 01.06.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.012

IMAGES OF BELGOROD FROM THE COLLECTION OF THE BELGOROD STATE ART MUSEUM: FROM DEPICTIONS OF ARCHITECTURAL ENVIRONMENTS TO THEIR SYMBOLIC REPRESENTATION

Goncharenko, Natalia Mikhailovna

Belgorod State Art Museum,
Belgorod, Russian Federation

Abstract

Being a small provincial town within the Kursk region till 1954, Belgorod was not very often depicted by artists. Only since the late 1950s, while already becoming itself a regional center, it began to attract professional artists. In 1968 they had found here the regional organization of the Union of artists. The Belgorod State Art Museum was founded in 1983. Nowadays it has the most representative collection of works by artists of the Belgorod region, which can be studied in the context of the development of Russian art in the 2nd half of the 20th – 21st centuries. A significant array of works from the Museum's collections is dedicated to the image of Belgorod. These works represent both panoramic and retrospective views of it, as well as “urban interiors”, which suggest ways of artistic perception associated with images of single buildings, fragments of the environment, and specific human types. The article presents the systematization and analysis of images of Belgorod in painting and graphics with the examples of works from the funds of the Belgorod State Art Museum and other museums and private collections.

Keywords: Russian art of the 20th – 21st centuries; Belgorod; image of the city in art; architecture; museum collections; paintings; graphics; watercolors; prints.

For citation:

Goncharenko N.M. Images of Belgorod from the collection of the Belgorod State Art Museum: from depictions of architectural environments to their symbolic representation. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 173–201. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.012>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/19/> (In Russian).

Information about the author:

Goncharenko, Natalia Mikhailovna – Cand. Sc. (Art History), Senior Research Fellow, Belgorod State Art Museum, Belgorod, Russian Federation. Email: natalia_go@mail.ru

References

1. Andrievich O. *Akvareli Margarity Skorbach* [Watercolors of Margarita Skorbach]. *Argumenty i fakty. Belgorod – Arguments and facts. Belgorod*, 2012, May 30. Available at: <https://chr.aif.ru/culture/afisha/182534> (accessed 01.05.2020). (In Russian).
2. *Virtual'naja vystavka "Belgorodchina – glazami hudozhnikov"* [Belgorod Region – through the eyes of artists] (2018). Available at: <http://belghm.ru/virtualnye-vystavki/virtualnaya-vystavka-belgorodchina/> (accessed 20.04.2020). (In Russian).
3. Vysokovskij A.A. *Gorod glazami ljotchikov i angelov* [The city through the eyes of pilots and angels]. Available at: <http://kak.ru/columns/urbanenvironment/a3688/> (accessed 20.04.2020). (In Russian).
4. Goncharenko N.M. *Gorod v hudozhestvennyh praktikah Zapadnoj Evropy i SShA 1970-b – 2000-b gg.* [The City in Art Practices of Western Europe and the USA of the 1970s – 2000s. Cand. Art sci. diss.]. Moscow, S. n., 2011. 284 p. (In Russian).
5. Goncharenko N.M. *Gorod Stanislava Kosenkova* [The City of Stanislav Kosenkov]. Lukyanova T.A. (ed.). *Aktual'nye voprosy razvitiya otechestvennogo izobrazitel'nogo iskusstva v provincii* [Proceedings of conference “Topical issues of the development of national fine art in the province” (October 11–12, 2011)]. Belgorod, Sigma Publ., 2011, pp. 72–77. (In Russian).
6. Goncharenko N.M. *Obraz Belgoroda v sovremennoj pechatnoj grafike: graficheskie serii Stanislava Kosenkova, Vladimira Koz'mina i Viktora Legezy (na materialah iz fondov Belgorodskogo gosudarstvennogo hudozhestvennogo muzeja)* [The Image of Belgorod in modern printed graphics: graphic series of Stanislav Kosenkov, Vladimir Kozmin and Viktor Legeza (based on materials from the collections of the Belgorod state art Museum)]. *Shestye Kazanskije iskusstvedcheskie chteniya. Problemy realizma v izobrazitel'nom iskusstve XX–XXI v.* [Sixth Kazan art research readings. Problems of realism in the fine art of the XX–XXI c.: Proceedings of conference]. Kazan, Center for Innovative Technologies Publ., 2019, pp. 143–148. (In Russian).
7. Bobenchik I., Popova O., Budyakova N., Molchanov V., Cherkesov V. (comp.). *Gorod, v kotorom ya zhivu v proizvedeniyakh belgorodskikh khudozhnikov i poetov* [The City in which I live in the works of Belgorod artists and poets]. Belgorod, Sigma Publ., 2007. 99 p. (In Russian).
8. Ignatyeva I.A. *Razvitiye obraza istoricheskogo goroda* [Development of the image of the historical city. Cand. Sci. in Architecture diss. Abstr.]. Novosibirsk, S. n., 2000. 26 p. (In Russian).
9. Kaganov G.Z. *Gorod kak lichnoe perezhivanie* [City as a personal experience]. *Iskusstvoznanie – Art studies*, 1999, no. 2, pp. 209–241. (In Russian).
10. Kaganov G.Z. *Gorod v kartine i "na samom dele"* [City in the picture and “in fact”]. Saiko E.V. (ed.). *Gorod i iskusstvo. Sub'ekty sociokul'turnogo dialoga* [City and art. Subjects of socio-cultural dialogue]. Moscow, Nauka Publ., 1996, pp. 197–210. (In Russian).
11. Kaganov G.Z. *Obrazy gorodskoj sredy v massovom soznanii i v iskusstve* [Images of the urban environment in the mass consciousness and in art. Doct. Art sci. diss.]. Moscow, S. n., 1990. 73 p. (In Russian).
12. Kozmin V. *Belgorod – gorod staryj, gorod novyj Linogravjura: komplekt otkrytok* [Belgorod is an old city, a new city. Linocut: a set of postcards]. Belgorod, Izdaltelstvo Kramskogo Publ., 2005. 14 p. (In Russian).

13. Limarov A., Obidchenko V. *Cheshskij legion v Belgorode* [The Czech Legion in Belgorod]. *Nash Belgorod – Our Belgorod*, 2012, April 7th, p. 7. (In Russian).
14. Limarov A.I. *Yulii Fedders* [Julius Fedders]. Vitokhin A.D. (comp.), Lukyanova T.A. (ed.). *Aktual'nye voprosy razvitiya otechestvennogo izobrazitel'nogo iskusstva v provintsii (1–2 oktyabrya 2014 goda): sbornik materialov konferentsii* [Proceedings of conference “Actual issues of development of national fine art in the province”]. Belgorod, Belgorod state art Museum Publ., 2014, pp. 105–111. (In Russian).
15. Mazurova A.D. *Tipizatsiya kraevogo arkhitekturnogo peizazha ili bytiinaya gratsiya grafiki (na primere fondovogo sobraniya BGKhM)* [Typification of the regional architectural landscape or the existential grace of graphics (on the example of the Belgorod State Art Museum collection)]. Goncharenko N.M. (comp.). *Integratsiya kak bazovyi faktor sozdaniya i razvitiya sotsiokul'turnogo prostranstva goroda: sbornik materialov Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Proceedings of conference “Integration as a basic factor of creating and developing the socio-cultural space of the city”]. Belgorod, Epitsentr Publ., 2016, pp. 53–55. (In Russian).
16. Medovaya A. *Belgorod vystavil uhodyashchuyu naturu* [Belgorod exhibits fading nature]. Available at: <https://afishka31.ru/news/sport/537.html> (accessed 22.04.2020). (In Russian).
17. Nekljudova T.P. *Gorodskoi peizazh kak otrazhenie arkhitekturnoi kul'tury* [Urban landscape as a reflection of architectural culture. Cand. Art sci. diss.] Moscow, S. n., 1997. 220 p. (In Russian).
18. Andrievich O. *Ottenki belogo goroda: akvareli Margarity Skorbach* [Shades of the white city: watercolors of Margarita Skorbach]. *Argumenty i fakty. Belgorod – Arguments and facts. Belgorod*, 2012, no. 22, p. 3. (In Russian).
19. Patlan Yu., Limarov A. *Zabroshennaya izvestkovaya pech'* [Abandoned lime kiln]. *Nash Belgorod – Our Belgorod*, 2018, July 27th, p. 18. (In Russian).
20. Patlan Yu., Limarov A. *Pevets melovykh kruch* [Singer of the chalky hills]. *Nash Belgorod – Our Belgorod*, 2013, December 14th, p. 15. (In Russian).
21. Kosenkov S.S. (ed.). *Privet iz Belgoroda: komplet otkrytok* [Greetings from Belgorod: a set of postcards]. Belgorod, Belgorodskaya oblastnaya tipografiya imeni V.I. Lenina Publ., 1991. 26 p. (In Russian).
22. Hovhun E. *Skazki lyubimogo goroda* [Tales of the beloved city]. *Nash Belgorod – Our Belgorod*, 2018, July 27th, p. 13. (In Russian).
23. Dymov S.F., Mishakina S.A., Vashhuk O.N. (comp.). *Khudozhniki zemli Belgorodskoi: albom* [Artists of the Belgorod land: album]. Belgorod, Konstanta Publ., 2018. 231 p. (In Russian).

Received: June 01, 2020.

МЕЖДУ НЕБОМ И ЗЕМЛЕЙ: ГОРОД В ЖИВОПИСИ МОСКОВСКИХ ХУДОЖНИКОВ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

Флорковская Анна Константиновна

Московский государственный академический художественный институт
имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств,
г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

Статья посвящена типологии и специфике изображения города в современной московской живописи. Отмечается, что главные открытия в современном пейзаже связаны не с природным, а с городским пейзажем и различными его модификациями, в основе которых лежит восприятие города как полифонического целого. Изменения в трактовке городских видов структурированы с точки зрения смены художественных поколений: старшего (художники, начинавшие творческий путь на рубеже 1970–1980-х годов) и младшего – поколения современных тридцатилетних. В статье на примере произведений шести авторов выявлены особенности трактовок темы города, характерные для двух художественных поколений: во-первых, городской вид как отражение исторической памяти, во-вторых, изучение социального организма города. Городской пейзаж рубежа XX–XXI веков говорит зрителю не столько о городском виде, сколько об экзистенциальном самочувствии индивидуума и социума в целом. В соответствии с различиями в подходах различается образно-пластический язык современных живописцев. Прочерченная в статье перспектива и рассмотренные произведения московских живописцев позволяют увидеть смену художественных поколений как смену смыслов, образных акцентов и методов их расстановки, прослеженных в интерпретации и трансформации образа города.

Ключевые слова: пейзаж; городской пейзаж; московская живопись; искусство рубежа XX–XXI веков; художественное поколение; «городской текст».

Для цитирования:

Флорковская А.К. Между небом и землей: город в живописи московских художников рубежа XX–XXI веков // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 202–219. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.013>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/20/>

Информация об авторе:

Флорковская Анна Константиновна – доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории и истории искусств, Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация. Email: florkovskaja@yandex.ru

Тема города занимает заметное место в современной живописи Москвы. Можно даже говорить о целом направлении, к которому присоединилось и новое поколение тридцатилетних московских живописцев.

Изображения города в его различных гранях и ракурсах – историко-архитектурном, современно-урбанистическом, остросоциальном – в современном московском пейзаже незаметно пришли на смену пейзажу сугубо природному. Молодые московские художники мало занимаются загородным пейзажем. Последний остается преимущественно в сфере «учебной постановки» или этюда с натуры, необходимого в творчестве любого живописца. Главные открытия в пейзажной живописи – образные и пластические – связаны на рубеже XX–XXI веков с темой города.

Но в современной московской живописи идентификация изображения города как пейзажа будет не совсем верным определением жанра. Сегодня городской пейзаж говорит зрителю не столько о городском виде, сколько об экзистенциальном самочувствии индивидуума и социума в целом.

На сегодняшней московской художественной сцене действует несколько поколений живописцев. Видение города, городской среды отличаются у них значительно. Старшее поколение продолжает и развивает подход, который наметился еще в 70-е годы XX века. Если говорить об образе города, то это исторический подход. В искусстве художников, связанных с ним, городской вид и городская среда определяются через призму истории, времени, памяти – индивидуальной и исторической.

В живописи Константина Кузнецова возникает полифонический, полиисторический образ города, раскрывающийся через его фрагмент, «срез». Напластования артефактов прошлого, создающих полифоническую городскую среду, наплывают, пересекаются, синтезируют природное и культурное начало. На полотнах художника рождается мифологизированный образ города, восходящий к космологическим и историософским моделям мира эпохи Серебряного века и авангарда. Кузнецов создает собственный миф о городе, где в реалии архитектурной среды вплетены размышления и субъективное видение автора. Это видение современно, но напрямую о современности не говорит. В его картинах – «Третий Рим» (1998, рис. 1), «Арбат» (2018, рис. 2), «Фонтанка» (2018, рис. 3) – архитектура доминирует, она определяет суть города. Городская среда у художника всегда изображается вне современных реалий, повседневного течения жизни. Перед взглядом зрителя возникает история, ушедшее. Но то, как изображены исторические здания, исторические персоны и артефакты искусства, как они скомпонованы – по законам сновидения, фантазии, – выдает оптику нашего современника. Художник словно плывет в плотном потоке клиповых впечатлений, собирающихся в насыщенный визуальный «текст», обладающий динамикой, подвижный, текучий. Этот «текст» отличается коллизиями плоскости и пространства, орнаментальности и объемности. Он полон зашифрованных смыслов и символов. Их созерцание, отгадывание требуют от зрителя времени и настроения.

В современной урбанистике используется понятие «городской текст», подразумевающее, что город воспринимается как единый ансамбль, организм, включающий символы, коды, знаки прошлого, настоящего и будущего культуры, которые могут быть расшифрованы. Таким «городским текстом» являются, на мой взгляд, живописные полотна Кузнецова.



*Рис. 1. Кузнецов К. Третий Рим. 1998.
Холст, темпера, масло. 140 × 100.
Коллекция художника.
Фото: А. Градобоев.*



*Рис. 2. Кузнецов К. Арбат. 2018.
Холст, темпера, масло. 100 × 80.
Коллекция художника.
Фото: А. Рушайло-Арно.*



Рис. 3. Кузнецов К. Фонтанка. 2018. Холст, темпера, масло. 70 x 120.
Коллекция художника. Фото: А. Рушайло-Арно.

В творчестве Александра Элмара город – лишь одна из тем, далеко не главная. Но, обращаясь к ней, художник полностью сосредоточивается на художественном осмыслении трагической отечественной истории XX века, на переломах исторического бытия человека, протекающего в декорациях городской среды. Объекты этой историко-архитектурной среды для художника являются полноправными героями истории. Городская среда хранит и способна воскресить объекты, события прошлого, активизировать историческую память, найти ей место в настоящем. Мы видим «Дом на набережной» (2015, рис. 4), ставший мифологемой сталинской эпохи репрессий во многом благодаря роману Ю. Трифонова «Дом на набережной» (1975–1976). Рядом с ним застыл «черный воронок», он же «черная Маруся» – автомобиль, появившийся впервые в поэтической поэме Анны Ахматовой «Реквием» (1934–1963) и являющийся символом арестов 1930-х годов. Однако автор картины далек от литературных ассоциаций. Его задача – актуализировать отрезок истории, найти его место в современной жизни, в экзистенциальном самоощущении современного человека. Художник неслучайно использует монохромный колорит, который позволяет абстрагироваться от всего сиюминутного, отвлекающего.

«Черный воронок» становится главным героем еще одной, одноименной картины художника (рис. 5). Характеристика времени, его реальные приметы в картине отсутствуют, наоборот – А. Элмар акцентирует внимание на засасывающем, опустошающем безвременье, серой бездне остановившегося, как в момент сильной

боли, времени, своего рода самоубийстве истории. Москва хранит в своих пространствах подобные «точки» ступившегося прошлого, которое иногда рвется в настоящее, говорит нам художник.



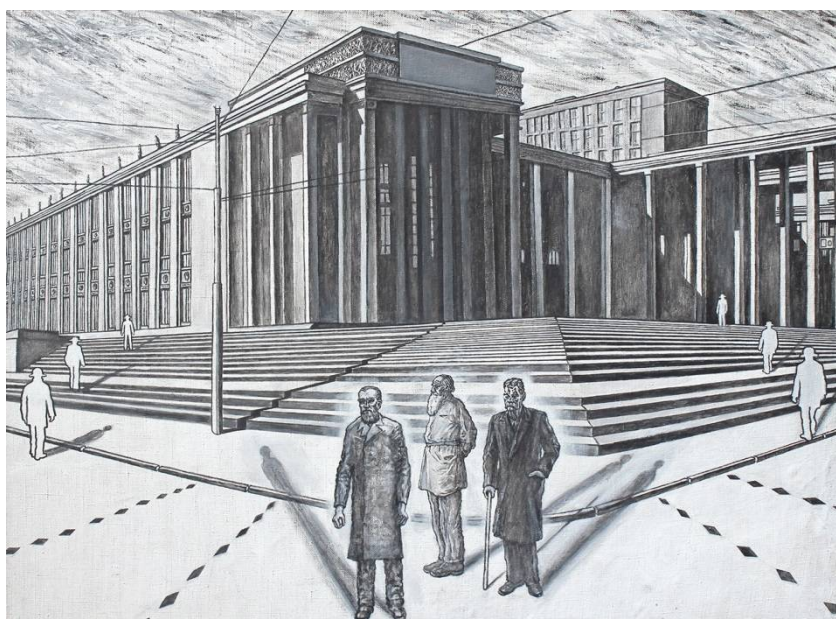
*Рис. 4. Элмар А.
Дом на набережной.
2015. Холст, акрил.
70 x 100.
Коллекция
художника.*



*Рис. 5. Элмар А.
Воронки. 1990.
Холст, акрил.
80 x 100.
Коллекция
художника.*

Призраки времени являются героями полотна Элмара «Ленинская библиотека» (2017–2018, рис. 6). Возьму на себя смелость сравнить эту современную картину с «Призраками» (1903) Виктора Борисова-Мусатова (рис. 7). Мотивы картин схожи: величие архитектуры и человеческие тени, связанные с ней. У Борисова-Мусатова это души прекрасных обительниц заброшенного «дворянского гнезда». Они слиты с природой, с прекрасным в своей запущенности парком, где растительная стихия жизни находится в гармонии с пришельцами из другого мира, стоящими на грани бытия и небытия. Современный художник отказывается от какого-либо намека на естественную природу, изгоняя из картины любой намек на нее. Смысловая

наполненность его полотна – это среда идеологии, мыслей и идей, циркулирующих в коллективном сознании отечественного общества XX века. Великие русские писатели – невольные призраки и заложники эпохи глобальных социальных перемен. Став мифологемами в системе властных идеологий, Достоевский, Толстой и Горький – наиболее значимые представители русской литературы в СССР – ведут сложное двойное существование в коллективном бессознательном советского человека. Неслучайно архитектура библиотеки восхищает величию своих объемов, фигуры писателей плоскостные, фигуры же «читателей» силуэтны, условны и даже напоминают мишени в тире. Жесткость их положения, их роли подчеркнута пластически и колористически. Так часть городского архитектурного ландшафта перерастает в концентрированный образ-срез исторической ментальности – слепок мира идей недавнего прошлого страны.

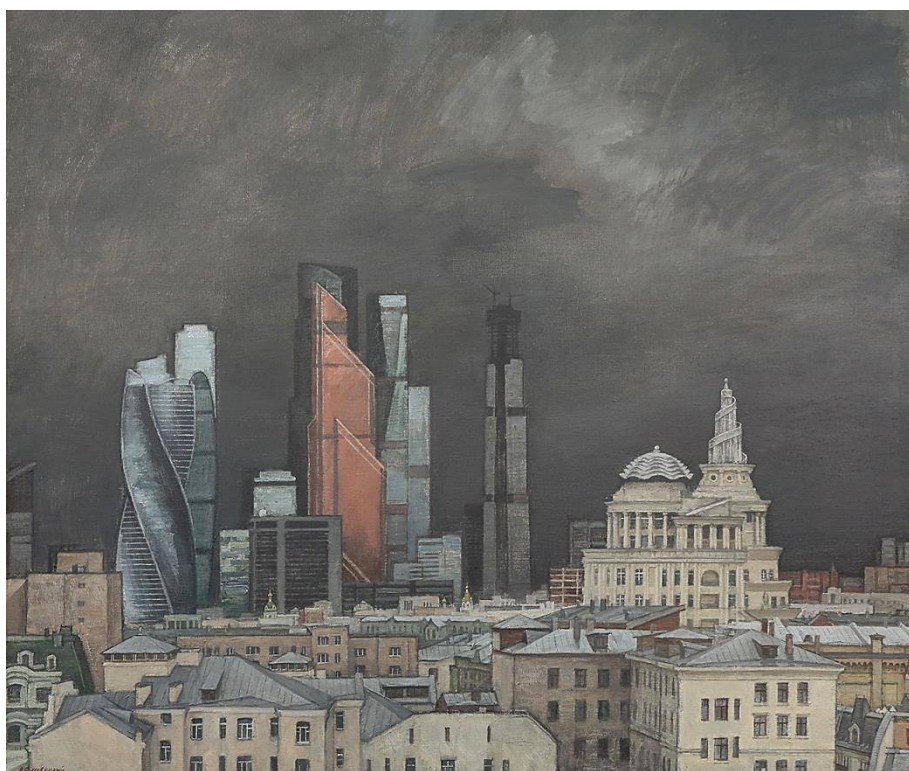


*Рис. 6. Элмар А.
Библиотека имени
В.И. Ленина. 2017–2018.
Холст, акрил. 79,5 x 108.
Коллекция художника.*



*Рис. 7. Борисов-Мусатов В.
Призраки. 1903. Холст,
темпера. 117 x 144,5.
Государственная
Третьяковская галерея.
Источник: yavarda.ru.*

Алексей Суховецкий – автор, сосредоточенный на изображении преимущественно городских видов, хотя сам и не считает их городскими пейзажами. Для него они являются естественной средой обитания современного человека, выражением его мироощущения, образа жизни, образа мыслей. Однако в произведениях Суховецкого есть все, что характеризует городской пейзаж в его самом полном, многогранном понимании: это и ландшафт культурной памяти, «запечатленное время», и городской вид со штрихами современного бытия. Город в картинах Суховецкого – посредник между небом и землей, прошлым и будущим. Земная твердь, на которой основан и живет город, чаще всего не видна в картинах художника, лишь незримо ощутима. Широкие площади и тротуары остаются ниже линии его взгляда. Он устремлен к линии воздушной перспективы, к небесам, зрительный контакт с которыми в больших городах всегда требует усилия, напряжения, сосредоточенности. У Суховецкого небеса – не «задник» городской декорации, а мощное пространство, живущее своими энергиями где-то совсем рядом с человеком. Картина «Гроза» (2018, рис. 8) как раз посвящена такому сосуществованию в мире мегаполиса: люди, здания, машины, ментальные энергии истории и современности живут рядом с вечным природным началом, стихией – грозой. Художника подтолкнули к этому образу, сочетающему современное, человеческое и вечное, природное, картины Джорджоне, Эль Греко, художников, писавших грозу (рис. 9, 10). Полотно Суховецкого во многом построено на контрасте, «трещине между мирами», однако противоречия и дисгармонии двух начал зритель не ощущает. Соподчиненность отдельных «суб-образов» складывается в цельное изображение грозы в городе. Современный мегаполис как нарастающий объем архитектуры, «камня», похожий на термитник плод усилий и ресурсов большого количества людей, их напряжения и трудов, со-положен бесконечной свободе бушующего, грандиозно проявляющего себя природного начала.



*Рис. 8. Суховецкий А.
Гроза. 2018. Холст,
масло. 170 x 200.
Коллекция художника.*



Рис. 9. Джорджоне.
Гроза (Буря). 1505–1508.
Холст, масло. 82 x 73.
Галерея Академии, Венеция.
Источник: artita.ru.

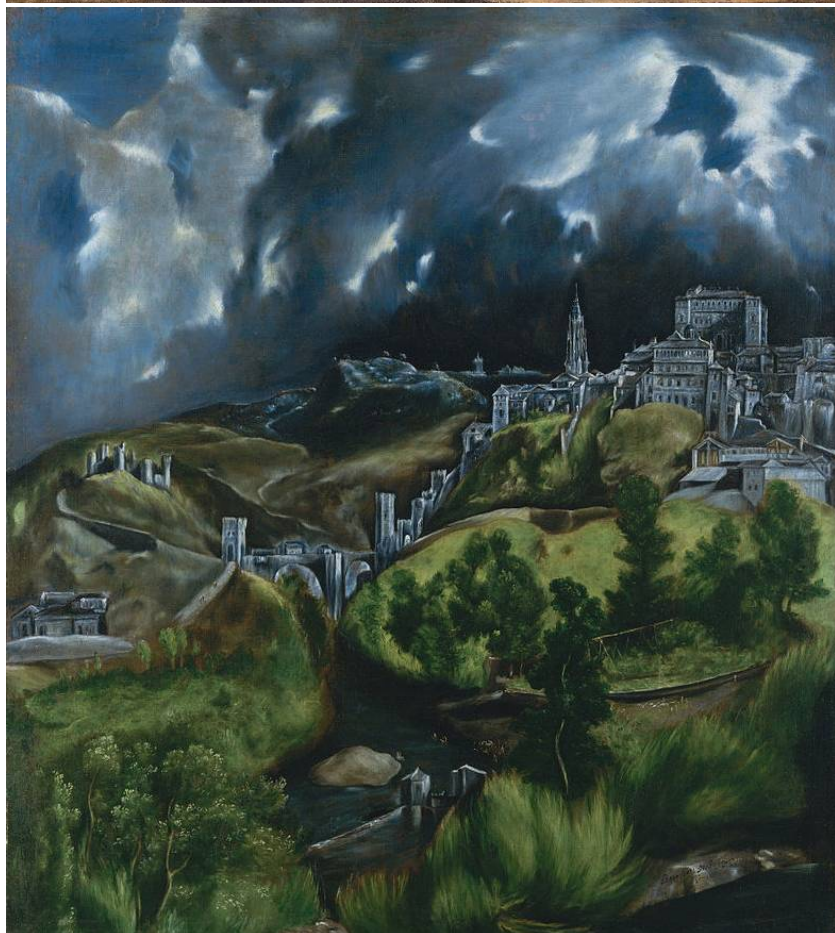


Рис. 10. Эль Греко.
Вид Толедо. 1596–1600.
Холст, масло.
121,3 x 108,6. Музей
Метрополитен, Нью-Йорк.
Источник: i.pinimg.com.

У Суховецкого во многих московских видах возникает мотив полета над городом, встающий в ряд к врубелевскому полету над городом Фауста и Мефистофеля, к ночному полету над Москвой героев Михаила Булгакова. Так происходит в картине «Колесница Аполлона» (2002, рис. 11). Являясь компилятивным, «сочиненным» видом с фронтона Большого театра в Москве, картина переносит зрителя на крышу храма искусств, вызывая невольные ассоциации с карнизом иерусалимского храма, на который был поставлен Христос для обозрения «царств земных». Здесь в том же положении оказывается Аполлон – альтер эго самого автора, – который одновременно созерцает и властвует над городом-«царством». Он парит над городом, легко отрываясь от архитектурного скопления объемов к простору и свободе небесных пространств.



*Рис. 11. Суховецкий А. Колесница Аполлона. 2002.
Холст, масло. 132 x 238. Коллекция художника.*

Более опосредованно мотив полета возникает и в других московских видах художника. В картине «Огни Москвы» (2013, рис. 12) изображен вид на город с «нечеловеческой» точки зрения. Масштабная ночная панорама дана художником в возвышенной, преображающей перспективе, вознося зрителя в воздушное пространство над Москвой. И хотя в основе композиции – натурные этюды из окна мастерской, Суховецкий стремится преодолеть энтропию повседневного бытия, в буквальном смысле «возноситься» над ней.

При всей разности индивидуальностей и творческих задач между художниками старшего поколения есть общее: город не завораживает их пестротой и насыщенностью повседневного человеческого бытия, он сверхчеловечен и воспринимается скорее как фантазмагория. Образ города возвышен (хотя и по-разному, в разных аспектах восприятия) и полифоничен по смыслам. Подход к его интерпретации – аналитичен.



*Рис. 12. Суховецкий Огни Москвы. 2013. Холст, масло. 121 x 142.
Источник: коллекция Института русского реалистического искусства.*

Младшее поколение, тридцатилетние живописцы московской школы в чем-то продолжают фантазмагоричность восприятия города предшествующим поколением, но и привносят новое, прежде всего – больший фокус на социуме, социальном содержании городской среды.

Юлия Малинина на протяжении последних нескольких лет работает над живописным проектом «Дистополис» (с 2017 г. по настоящее время, рис. 13, 14). По ее словам: «Дистополис – призрак, город-антиутопия, которого вы не найдете на картах. Он существует лишь в моем воображении. Город, в котором нет людей, но их присутствие ощутимо от картины к картине. Посмотрите, как он прекрасен: его здания монументальны и изящны одновременно. Каждое становится собирательным образом, хранящим в себе воспоминания о том мире, в котором мы живем, но в любой момент можем потерять. Вот дом. Что для вас это место, здание, которое вы считаете своим домом? Сколько эмоций вызывает это слово. Или, вот, отель. Посмотрите, а здесь памятник архитектуры. Но это мой “город”, и это мой дом, и это мой отель! Дистополис – это мир, который я создала, чтобы пробуждать ваши воспоминания, хранящиеся где-то очень глубоко» (рис. 15, 16). Вновь возникает тема памяти, но на этот

раз не исторической, автору ближе квазиистория, где настоящее, прошлое и даже будущее неразличимы (рис. 17).



Рис. 13. Малинина Ю. Дистополис.
Отель Бетельгейзе. 2017. Холст, масло, акрил.
150 × 125. Коллекция художника.
Фото: А. Градобоев.

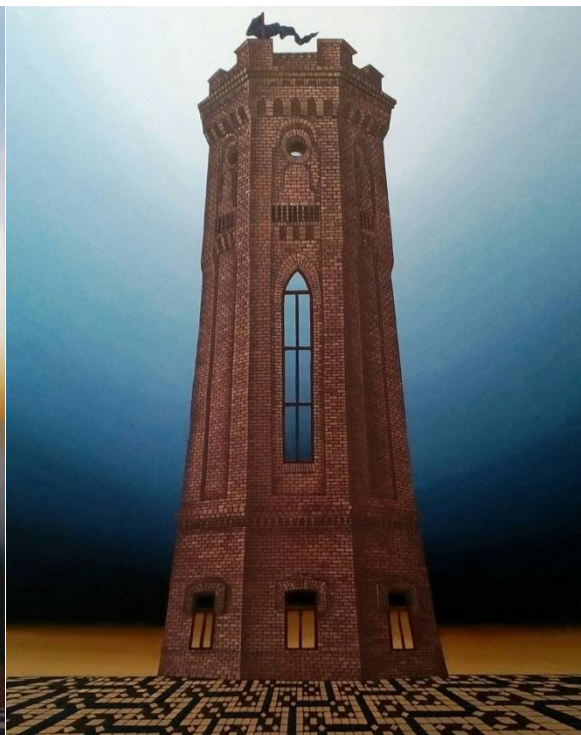


Рис. 14. Малинина Ю. Дистополис.
Темный замок. 2018. Холст, масло, акрил. 150
× 125. Коллекция художника.
Фото: А. Градобоев.



Рис. 15. Малинина Ю. Дистополис.
Школа новой теософии. 2018. Холст, масло,
акрил. 120 × 100. Коллекция художника.
Фото: А. Градобоев.



Рис. 16. Малинина Ю. Дистополис.
Памятник архитектуры. 2018. Холст, масло,
акрил. 150 × 125. Коллекция художника.
Фото: А. Градобоев.



*Рис. 17. Малинина Ю.
Дистополис. Яйцо. 2018.
Холст, масло, акрил.
150 x 125.
Коллекция художника.
Фото: А. Градобоев.*

Художественная логика образного строя живописных полотен Малининой близка реалиям нового мышления, сформированного цифровым миром. Это феномен в искусстве, возникающий на наших глазах, и его только еще предстоит изучить и понять. Общий замысел «Дистополиса» в чем-то близок компьютерным играм – в обоих случаях происходит «сборка» собственного мира. Здания, составляющие воображаемый город, это или трансформированные по замыслу автора реальные архитектурные сооружения, или постройки, полностью сочиненные автором. По ее свидетельству, первоначально изменения реальных архитектурных сооружений были незначительными, но по мере работы над проектом в реальный архитектурный объект вносилось все больше трансформаций, пока в 2019 г. в некоторых картинах цикла не появились полностью придуманные здания.

Юлия Малинина – художник с метафизическим взглядом на мир. Она обнаруживает в окружающем пространстве объекты, несущие на себе печать отрешенности от повседневного. Структурной основой для художника является Архитектура – универсальный символ человеческой деятельности, продукт инженерной мысли и технологии, сочетающий высокое искусство и функцию оформления и организации жизни. В архитектуре для художника объединяется природное, социальное и культурное. Архитектура в ее проекте визуально отделена от человека. Его присутствие – это скорее отпечаток интерпретации архитектуры человеческим сознанием, оптика субъективного восприятия человеческого глаза.

Думается, что в искусстве представителей нового поколения живописцев мы видим новые версии баланса личного и сверхличного, объективного и субъективного восприятия мира: границы между ними плывут, становятся не столь однозначными, иногда трудно сказать, где заканчивается авторское «я» и высвечиваются контуры архетипического. У Малининой отдельные здания – образы и темы «Дистополиса» – это аналитически вычлененные части целого, некие «молекулы» города, и одновременно самодостаточные, замкнутые на себе архетипы дома, здания, архитектуры в целом.

В картине «Выход» (2017, рис. 18) Николая Пака возникает собирательный образ города, мегаполиса, граничащего с миром природы, который понимается автором как подлинный, «большой мир». Художник декларирует «исход» из города, из его негативной урбанизации, продолжая тем самым антиурбанизм, характерный для отечественного искусства в самом начале XX века. Вспомним Мстислава Добужинского, его «Человека в очках», «Гримасы города». В наши дни антиурбанизм проявляет себя в экологическом мышлении, общий посыл которого в том, что город сжимает человека в тисках жестких пространств и диктата техники. У Пака городской подземный переход преобразуется в выход в иное, природное измерение, небесное пространство свободы.

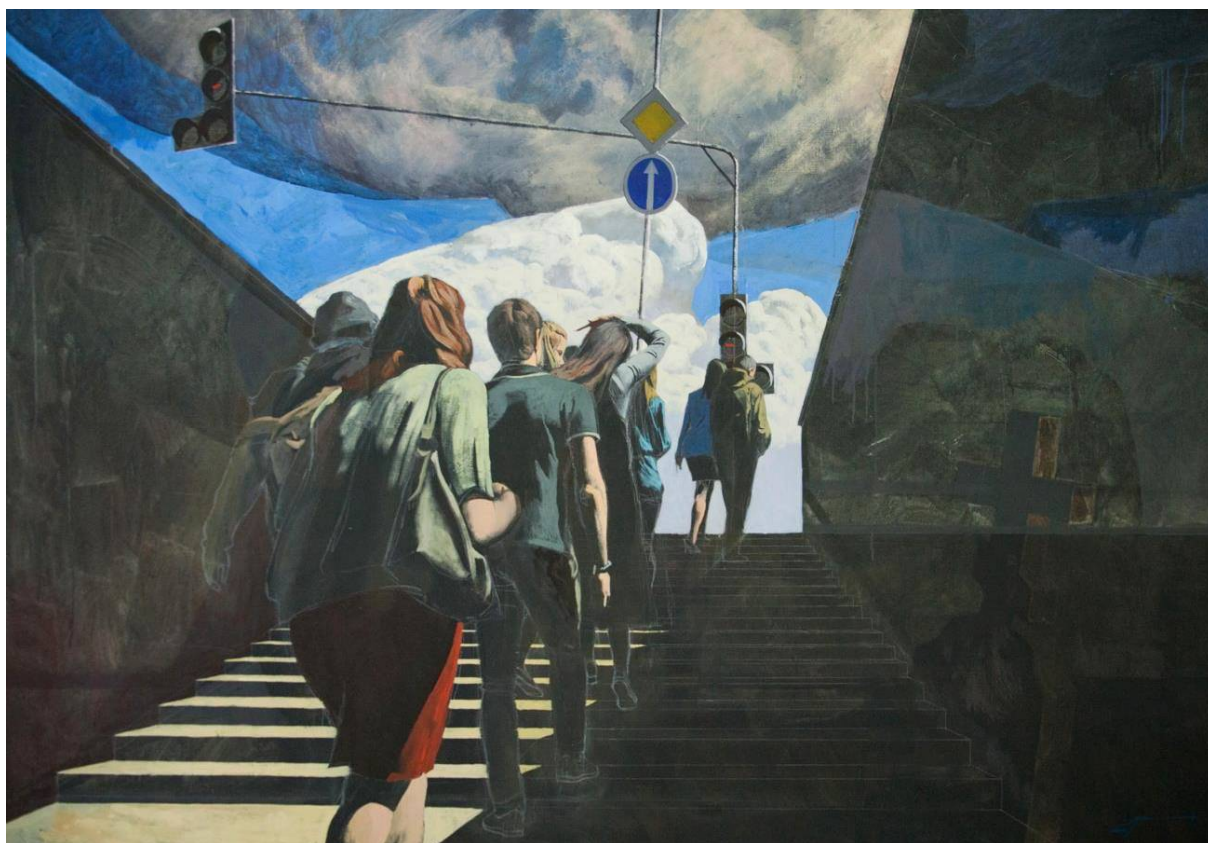


Рис. 18. Пак Н. Выход. 2017. Холст, акрил. 139 x 200. Коллекция художника.

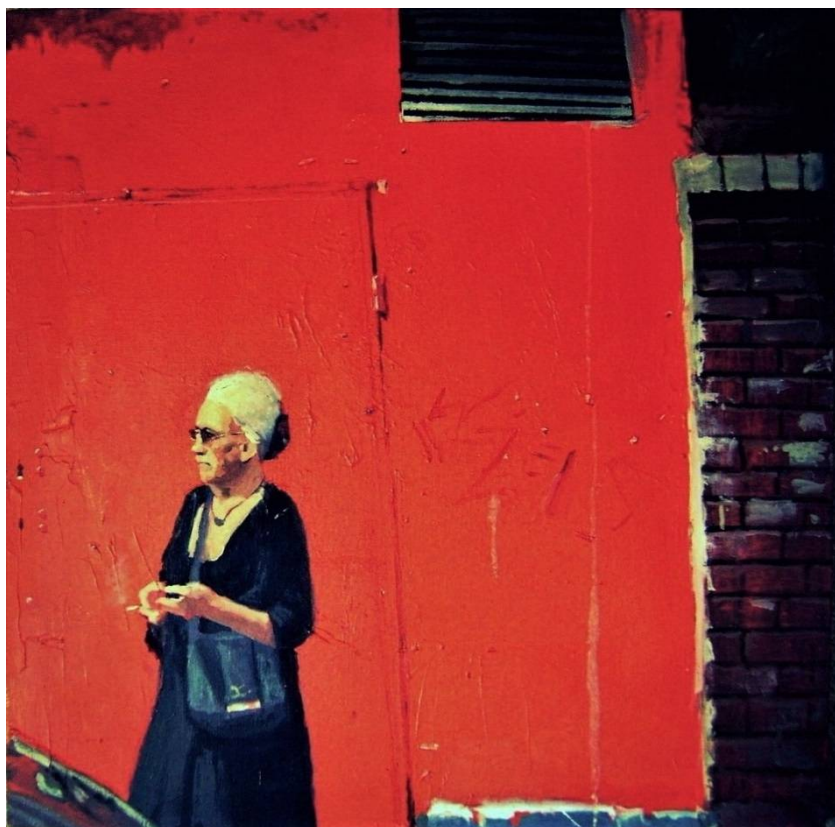
Кирилл Стрюков – художник по преимуществу «городского интерьера». Антропный, эмоционально и масштабно соразмерный человеку город предстает на его холстах как «личное пространство автора» (рис. 19, 20, 21). Главный герой здесь он сам – художник, его видение и неспешное переживание мотива: переулков, панорамного или, наоборот, приближенного фрагмента городского квартала. Все обжитое, близкое автору. Стрюков творит своего рода альтернативу сверхчеловеческим масштабам современного мегаполиса.



*Рис. 19. Стрюков К.
В магазине. 2015.
Холст, масло. 150 x 140.
Коллекция художника.*



*Рис. 20. Стрюков К.
Весна. 2016. Холст, масло.
60 x 60. Коллекция художника.*



*Рис. 21. Стрюков К.
Красная стена. 2013.
Холст, масло. 70 x 70.
Источник: частное собрание.*

За последние полтора столетия тема города в русской живописи являлась одной из самых любимых и разнообразных по авторским трактовкам. Она менялась, каждый раз отмечая рождение новых художественно-образных смыслов. Традиции городских «ведут» сменялись импрессионистическими вспышками впечатлений, слепками эмоционального отклика души. За ними последовал антиурбанизм начала XX века: города-монстры Мстислава Добужинского и Павла Филонова. Их смел урбанистический миф авангарда и соцреализма, в котором город понимался и виделся как детище поступательного движения человечества к светлому будущему. Медленное его развенчание началось в искусстве 1960-х.

На рубеже XX–XXI веков образ города вновь трансформируется в новые модели восприятия окружающей человека действительности [4]. Исследователи отмечают актуальность визуального образа города, который изучают сегодня социология и антропология, урбанистика/градоведение [1]. Изучаются проблемы репрезентации городской среды и создание визуальной иконографии каждого отдельного мегаполиса. Сегодня город воспринимается как многофункциональная система, включающая экономические, социально-демографические, экологические, культурные, политико-административные, инженерно-технические аспекты градovedения [2; 3], и это видно в разнообразных трактовках образа города в современной московской живописи, отношении художников к изображаемой городской среде.

Прочерченная перспектива и рассмотренные произведения московских живописцев позволяют увидеть смену художественных поколений как смену смыслов, образных акцентов и методов их расстановки. Рубеж веков и тысячелетий – рубеж смены смыслов, осуществляющихся в культуре через смену поколений – носителей мироощущения эпох, больших временных периодов. Трансформация смыслов в искусстве,

их обнаружение сегодня является актуальным вопросом, ответ на него можно найти в семантике образа города, который старшее поколение видит сквозь призму истории и фантазмагии, младшее – через призму индивидуальной судьбы, ее экзистенциально-социального бытия.

Литература

1. Гончаренко Н.М. Город в художественных практиках Западной Европы и США 1970–2000-х гг.: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 2011. 29 с.
2. Горюнова Г.В. Феномен города в духовном мире человека: дисс. ... канд. философских наук. Омск, 2005. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dslib.net/religiovedenie/fenomen-goroda-v-duhovnom-mire-cheloveka.html> (дата обращения 22.10.2019).
3. Лавринец Е. Чтение городского пространства: предварительные заметки. 2007. [Электронный ресурс]. URL: <http://litlogos.eu/eidos/actual/katia.html> (дата обращения 22.10.2019).
4. Сайко Е.А. Миф как прецедентный феномен в культуре Серебряного века // Миф и художественное сознание XX века / Отв. редактор Хренов Н.А. Москва: Гос. институт искусствознания, 2011. С. 382–405.

Статья поступила в редакцию 26.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.013

BETWEEN HEAVEN AND EARTH: THE CITY IN THE PAINTINGS OF MOSCOW ARTISTS OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

Florkovskaya, Anna Konstantinovna

Surikov Moscow State Academic Art Institute at the Russian Academy of Arts,
Moscow, Russian Federation

Abstract

This article is devoted to typology and characteristics of cities representation in modern Moscow art. It is noted that major discoveries in modern landscape art are linked not to natural, but urban landscape and its' various modifications, both of which are based on concept of city as multidimensional whole. Changes in interpretation of city views are based on opinions of various generations: senior (artists, that started their creative journey in 1970–1980) and younger generation – who are currently in their 30s. Based on examples of works of six artists, this article presents various interpretations of city theme, which are typical for both artistic generations: firstly, city view as reflection of historical memory; secondly, research of “social organism” of the city.

In general city landscape art of 20th – 21st centuries not only presents the city view to spectator, but also conveys the concept of existential well-being of individual and society as the whole. In accordance to the specific approach, the art-form language of modern artists differs as well. Perspective, outlined in the article as well as reviewed examples of Moscow art allows the reader to see changes as of art generations as shifts in the meanings, figurative accents and methods of their arrangement, which can be traced in interpretation and transformation in the image of the city.

Keywords: landscape; urban landscape; Moscow painting; art of the turn of 20th – 21st centuries; artistic generation; “urban text”.

For citation:

Florkovskaya A.K. Between heaven and earth: the city in the paintings of Moscow artists of the 20th – 21st centuries. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 202–219. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.013>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/20/> (In Russian).

Information about the author:

Florkovskaya, Anna Konstantinovna – D.Sc. (Art History), Associate Professor, Head of the Department of Theory and History of Arts. Surikov Moscow State Academic Art Institute at the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. Email: florkovskaja@yandex.ru

References

1. Goncharenko N.M. *Gorod v khudozhestvennykh praktikakh Zapadnoy Yevropy i SShA 1970–2000-kh gg.* Avtoref. diss. kand. iskusstv. [The city in the artistic practices of Western Europe and the USA of the 1970–2000s. Cand. Art sci. diss. Abstr.]. Moscow, S. n., 2011. 29 p. (In Russian).
2. Goryunova G.V. *Fenomen goroda v dukhovnom mire cheloveka.* Diss. kand. philos. [The phenomenon of the city in the spiritual world of man. Cand. Philosoph. sci. diss.]. Omsk, S. n., 2005. Available at: <http://www.dslib.net/religio-vedenie/fenomen-goroda-v-duhovnom-mire-cheloveka.html> (accessed 22.10.2019). (In Russian).
3. Lavrinets E. *Chteniye gorodskogo prostranstva: predvaritel'nyye zametki* [Reading urban space: preliminary notes]. 2007. Available at: <http://litlogos.eu/eidos/actual/katia.html> (accessed 22.10.2019). (In Russian).
4. Sayko E.A. *Mif kak pretsedentnyy fenomen v kul'ture Serebryanogo veka* [Myth as a precedent phenomenon in the culture of the Silver Age]. Khrenov N.A. (ed.). *Mif i khudozhestvennoye soznanie XX veka* [Myth and artistic consciousness of the twentieth century]. Moscow, State Institute of Art Studies Publ., 2011, pp. 382–405. (In Russian).

Received: December 26, 2019.

По запасникам и экспозициям музеев и картинных галерей

IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.014

УДК 77.033:72

МОСКВА В ФОТОГРАФИЯХ 1860-Х – НАЧАЛА 1900-Х ГОДОВ ИЗ СОБРАНИЯ РУССКОГО МУЗЕЯ

Панченко Ирина Александровна

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

Аннотация

В собрании Русского музея хранится уникальный изобразительный ряд, разносторонне демонстрирующий фотографический образ Москвы периода 1860-х – начала 1900-х гг. Его творцами стали многие знаменитые фотоателе и фотографы. Их интерес к запечатлению облика древней столицы был чрезвычайно широк: видовые фотографии и фиксация фрагментов зданий и интерьеров, статичная архитектурная съемка и динамичные сцены повседневной городской жизни, большеформатные «августейшие подношения» и демократичные открытые письма. Сфотографированные нередко с разных видовых точек, в разные годы, эти исторические кадры предоставляют возможность современному зрителю увидеть, а исследователю изучить, былое местоположение, прежние архитектурные формы и прошлое предназначение сооружений. На многочисленных снимках из собрания музея запечатлены в различных техниках и форматах не только исчезнувшие навсегда московские виды и памятники архитектуры, но и сохранившиеся знаковые достопримечательности, а также воссозданные относительно недавно знаменитые исторические объекты. Особый интерес представляют панорамные изображения: отдельные снимки, самостоятельные серии, единственные в своем роде фотоальбомы и уникальная многокадровая фотопанорама Москвы, снятая в 1867 г. с четырех колоколен строившегося храма Христа Спасителя. Впервые фотографии старинного города из собрания Русского музея были экспонированы в 2018 г. на второй выставке из цикла фотографической ретроспективы музея «Путешествия по Российской империи».

Ключевые слова: Русский музей; фотографическое собрание; фотовыставка; фотограф; фотоателье; фотоальбом; фотопанорама; фотография; фототипия; почтовая карточка; Москва.

Для цитирования:

Панченко И.А. Москва в фотографиях 1860-х – начала 1900-х годов из собрания Русского музея // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 220–235. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.014>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/22/>

Информация об авторе:

Панченко Ирина Александровна – старший научный сотрудник, Государственный Русский музей, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация. Email: krokuspanchenko@mail.ru

Значительная часть отечественной истории и культуры на всем ее тысячелетнем протяжении связана с Москвой. Привольно раскинулся на легендарных холмах величественный город: окруженный площадями и красочными архитектурными ансамблями древний Кремль, Москва-река, множество бульваров и причудливо изгибающихся улиц и переулков, в названиях которых зашифрованы многовековая московская история, особенности природы, архитектуры, искусства и хронологии городской жизни. Постоянно меняющийся облик первой столицы воплотился во множестве произведений изобразительного искусства [3; 6]. История запечатления ее в фотографиях началась с первых лет изобретения этого способа фиксации действительности [12; 16] и активно продолжается до сих пор.

Среди многих отечественных музеев, имеющих в своих коллекциях исторические снимки Москвы, особое место принадлежит собранию Русского музея, в составе которого хранится уникальный изобразительный ряд, разносторонне представляющий фотографический образ Первопрестольной 1860-х – начала 1900-х годов. Данная коллекция находится в одном из старейших музейных подразделений: секторе архива изображений [11]. Последние двадцать лет этот многообразный по наполнению, оригинальный по содержанию и представительный по количеству фонд располагается в Михайловском замке. С середины 1990-х произведения сектора (позитивы, негативы, листы альбомов, открытые письма, репродукции) регулярно публикуются в различных изданиях и экспонируются на выставках, открывая даже специалистам неизвестные страницы этого вида искусства, инициируя постоянное обращение исследователей к его фотофонду. Поэтому в 2015 году эти и другие факторы – проводимая автором научная работа, логика развития выставочной деятельности музея, современное состояние изучения истории отечественной светописы – продиктовали идею проведения уникального цикла фотографических ретроспектив «Путешествия по Российской империи», впервые демонстрируя в таком контексте и масштабе произведения из музейной фотоколлекции. На настоящий момент уже прошли четыре выставки цикла, посвященные Крыму, Москве, Санкт-Петербургу и Санкт-Петербургской губернии. Вторая по счету – «Москва в фотографиях 1860-х – начала 1900-х годов»

(4 июля – 13 августа 2018 г., ГРМ, Строгановский дворец, 4 зала) – состоялась вполне закономерно. В 2017 году Москва отметила свое 870-летие, которое не нашло отражения в выставках исторических фотографий в столичных музеях и галереях. Поэтому экспозиция Русского музея смогла восполнить этот пробел [5], при этом все предметы демонстрировались впервые. На настоящий момент не удалось обнаружить обобщающих исследований о фотографиях Москвы указанного периода, тем актуальнее представляется предлагаемая статья.

Москве, как и другим старинным городам мира, по определению не удастся избежать трансформации природно-культурного ландшафта. Хаотичное строительство и реконструкции разных периодов повлияли на это чрезвычайно, и восстановить архитектурный облик в том или ином виде не представляется возможным. Так, для воссоздания Страстной и Лубянской площадей, Красных ворот, Смоленского рынка придется снести уже ставшие историческими ныне стоящие здания. Случаи с возведением на прежнем месте храма Христа Спасителя, Казанского собора, Воскресенских ворот без ущерба для других сооружений единичны. Поэтому важно для сохранения культурного наследия и исторической памяти сохранять, изучать, реставрировать, популяризировать исторические фотографии (как объекты художественного наследия), запечатлевшие ныне исчезнувшие городские виды. Нередко именно эти снимки оказываются единственными источниками культурной памяти, изучения, реставрации и воссоздания исторического московского облика. Благодаря мастерам дореволюционной светописси, работавшим в древней столице, на настоящий момент подобных изображений сохранилось представительное количество.

Создателями фотографического образа Москвы 1860-х – начала 1900-х годов из собрания музея стали знаменитые фотоателье («Шерер, Набгольц и Ко», «Русская фотография в Москве») и прославленные фотографы: А.П. Рейнбот, И.Ф. Барщевский, И.Н. Александров, М.М. Панов, Е.М. Симонов (Симанов), а также многие другие известные и неизвестные мастера [16]. Их профессиональный интерес к запечатлению облика древней столицы был чрезвычайно широк: видовые фотографии и фиксация фрагментов зданий и интерьеров, статичная архитектурная съемка и динамичные сцены повседневной городской жизни, большеформатные «августейшие подношения» и демократичные открытые письма.

На многочисленных снимках из собрания музея запечатлены в различных фототехниках и форматах не только исчезнувшие навсегда московские виды и памятники архитектуры, в том числе церковные сооружения (Чудов и Страстной монастыри, церковь Николая Чудотворца на Ильинке («Большой крест»), Красные ворота, Сухарева башня, стены и башни Китай-города, Зарядье), но и сохранившиеся знаковые достопримечательности (Исторический музей, Городская Дума, собор Василия Блаженного), а также снесенные, но воссозданные относительно недавно знаменитые исторические объекты: храм Христа Спасителя, Иверские ворота и часовня. При этом важное место в коллекции занимают снимки исторического центра Москвы: Кремль и Красная площадь (рис. 1). Снятые нередко с разных видовых точек, в разные годы, исторические кадры предоставляют современному зрителю увидеть, а исследователю изучить, их былое местоположение, прошлое предназначение, изменившуюся пластику архитектурных форм.



Рис. 1. Москва. Новые Торговые ряды. 1900-е. Неизвестный фотограф. Фотохром. 16,5 x 22,5. Источник: Государственный Русский музей (далее – ГРМ).

Одни из самых ранних видовых фотографий столицы не только из фонда вышеупомянутого сектора, но и в истории отечественной светописи, посвященной Первопрестольной, представлены в альбоме-папке «Виды Москвы». Эти снимки были созданы в 1866 году мастерами «Русской фотографии в Москве», которая работала с 1861 по 1873 гг. под руководством ее основателя – Н.М. Аласина (1818–?). В состав альбома вошли четырнадцать горизонтальных и вертикальных несброшюрованных большеформатных альбуминовых отпечатков (каждый 34 x 43 см), наклеенных на фирменные паспарту (54 x 75 см) (рис. 2). 19 октября 1866 года указанные фотографии были отправлены в Петербург в подарок датской принцессе Марии Дагмар [12, с. 1], о чем свидетельствует надпись на обложке альбома: «Ея Королевскому Высочеству Высоконареченной невесте Государя Наследника Цесаревича принцессе Марии Дагмар всепреданнейше подносит Русская фотография».



Рис. 2. «Русская фотография в Москве». Москва. Кремль из-за Москвы-реки. Лист из альбома «Виды Москвы». 1866. Альбуминовый отпечаток. Л.: 53,5 x 74,6; и.: 31,5 x 41,5. Источник: ГРМ.

Уникальное «августейшее подношение» предназначалось для предварительного ознакомления будущей цесаревны с московскими достопримечательностями накануне ее приезда в древнюю столицу 28 октября на бракосочетание с цесаревичем Александром Александровичем, в дальнейшем российским императором Александром III. О важности данного подарка говорит упоминание в прессе: «В рубрике “Записки москвича” газета “Московские ведомости” (от того же 19 октября 1866 года, № 219, с. 3. – *Прим. И. П.*) сообщала: “Альбом этот состоит из 14 видов Москвы, превосходно снятых нарочно для этой цели; по альбому можно ознакомиться не только с разными местностями Москвы, но и с замечательными в городе зданиями. <...> Виды эти положены в портфель громадных размеров, отделанный снаружи шелковым репсом, а внутри розовым муар-антиком; все виды наклеены на бристольской бумаге и переложены розовой китайской бумагой с водяными знаками государственного герба и “Русской фотографии”» [16, с. 53–54]. «Однако указанный портфель <...> был утрачен еще до поступления альбома в 1930 году на хранение в Русский музей (из Государственного Эрмитажа. – *Прим. И. П.*) [7, с. 101]. При этом сохранились и обложка, и четырнадцать видов, переложенных розовой бумагой, и «картонный лист с содержанием, на котором напечатан сокращенный вариант названий снимков, составляющий “Список видов Москвы, подносимых Ея Королевскому Высочеству Принцессе Марии Дагмар Русскою фотографией”» [7, с. 101]. Несмотря на то что данные снимки являются одним из первых опытов видовой светописы столицы, они, благодаря целому ряду технических и художественных достоинств, выбранным точкам съемок, стали эталоном для фотографов, работавших впоследствии в этом жанре, что можно увидеть на примере многих исторических снимков из собрания музея. Листы альбома с видами Москвы, какой ее увидела принцесса в дни своего визита, экспонировались в рамках в первом зале выставки, «вводя» посетителя в «образы» города и подготавливая к просмотру дальнейшего материала.

К панорамному типу изображений, занимающему важное место в фотоистории Москвы из собрания музея, относятся не только единственные в своем роде альбомы (в том числе представленный ранее), но и отдельные снимки, самостоятельные сери, открытые письма. Излюбленными видовыми точками фотографов для таких съемок, как и для художников, становились колокольни, башни, холмы, берега реки, окно павильона фотоателье (например, «Русской фотографии в Москве»). «Как правило, центр города с главным храмом (или храмами) (с Кремлем. – *Прим. И. П.*) находился на самой высокой точке одного из берегов реки или озера, на разном расстоянии от воды по побережью тянулась цепь площадей и архитектурных ансамблей, что всегда создавало живописный силуэт. <...> Отсюда панорама города раскрывается наиболее выгодно и по мере продвижения вдоль берега постоянно изменяется, открывая все новые и новые пространственные перспективы» [10, с. 28]. Самым выдающимся среди данного типа произведений музея является многокадровая «Панорама г. Москвы» (1867). Она исполнена к очередному юбилею города мастерами знаменитой фотографической и фототипической фирмы «Шерер, Набгольц и Ко» (1860–1917) в альбуминовых отпечатках с шестнадцати стеклянных негативов первой круговой съемки Москвы 1867 года, произведенной с колоколен и галерей строящегося храма Христа Спасителя. Именно отсюда и ныне (осмотр доступен) открываются замечательные виды самобытного города: исторический центр, водная гладь Москвы-реки, вдоль которой

«двигалась» камера фотографа, бульвары, утопающие в зелени садов и палисадников, вертикали храмов, колоколен и башен, очертания узнаваемых зданий и природных возвышенностей, сторожи, в том числе запечатленный на 13-м кадре Симонов монастырь, у которого «Каждая из крепостных башен имела свое название. Так, крайняя южная башня носила название “Дуло”. <...> служила главной сторожевой вышкой и в то же время была хлебным складочным запасным амбаром» [8, с. 360]. В словаре-справочнике А.П. Попова указано, что «Панорама состоит из 16 листов, наклеенных на листы картона, соединенные фальцами, чтобы панорама могла складываться, заключена в твердый переплет <...>. Панорама замкнутая, снята <...> от Андреевской богадельни к Новодевичьему монастырю и далее по часовой стрелке. Одна из лучших документальных панорам Москвы. <...> Экземпляр панорамы хранится в Отделе архитектурной графики ГИМа» [9, Т. 2, с. 684].

Пока не представляется возможным выяснить, сохранились ли негативы этой эпохальной съемки. Также не удалось установить, «сохранился ли позитив-оригинал 1867 года, то есть авторский отпечаток с авторского негатива» [12, с. 1]. Может экземпляр из собрания Русского музея и является тем самым произведением? Кроме 16 кадров (каждый размером 34,3 x 39,5 см) панорамы (общая длина 671,5 см), вклеенной одним краем в альбом-папку (63 x 50,5 x 3 см; с рельефом на отделанной кожей темно-коричневого цвета обложке и надписью «*Panorame de Moscou Photographie de Scherer-Nabholz et Co a Moscou*»), существует еще один снимок. На нем запечатлен храм Христа Спасителя (27 x 33,5 см), с которого сняты панорамные виды. Эта фотография имеет скругленные углы и наклеена отдельно – на нахзаце папки. По направлению движения панорамы слева направо на изображения достопримечательностей Москвы поставлены белым цветом (гуашью, почти незаметно) порядковые номера с 1 по 102. Список-указатель этих объектов (синхронный перевод на французский язык) приведен на шести страницах буклета, прилагающегося к панораме, изданного в типографии М.И. Нейбюргера (Москва, Газетный переулок, дом Шаблыкина). Многие здания ныне утрачены: Страстной монастырь, Сухарева башня, Собор Спаса на Бору... Благодаря этой панораме, сохранилось изображение природно-культурного ландшафта Москвы середины XIX столетия, воспетого Ф. Глинкой: «Город чудный, город древний, / Ты вместил в свои концы / И посады и деревни, / И палаты и дворцы!». Теперь взору представляется иная картина, нежели запечатленная даже памятью автора сорокапятилетней давности. И это динамика городской жизни, неизбежная архитектурная эволюция Москвы [4; 13]. На выставке многометровая панорама экспонировалась в специально созданной сборно-разборной конструкции-подиуме размером 100 x 700 см (рис. 3). Следует уточнить, что в 1889 году один из экземпляров панорамы представили публике на Всероссийской фотографической выставке в Москве (1889), посвященной 50-летию изобретения светописси. Указание на это есть в книге историка отечественной фотографии Е.В. Бархатовой: «Пейзажный жанр также был весьма активно представлен <...> – огромную живописную фотопанораму Москвы показала, например, фирма “Шерер и Набгольц”» [1, с. 234].

Обращаясь к истории бытования негативов данной съемки, отметим, что «фотографы фирмы “Шерер, Набгольц и Ко” бережно сохранили негативные стекла и в более поздние годы, очевидно, в 1880-е (в 1886, к юбилею города. – Прим. И. П.), <...> выполнили в технике фототипии альбом, состоящий из 16 листов (16 отдельных

кадров панорамы), которые имеются в собрании многих крупных библиотек и музеев [12, с. 1], включая Русский музей (рис. 4), ставший «приложением к I части альбома Найденова Н. А. “Снимки с видов местностей, храмов, зданий и других сооружений”» [9, Т. 2, с. 684]. Дальнейшая судьба пластинок неизвестна. Также в музейной коллекции хранится другой ряд фототипий фирмы: листы с изображениями отдельных московских зданий, напечатанные с 1882 по 1886 годы, например, «Церковь Николая Чудотворца, именуемая “Большой крест”, на Ильинке» (1882).

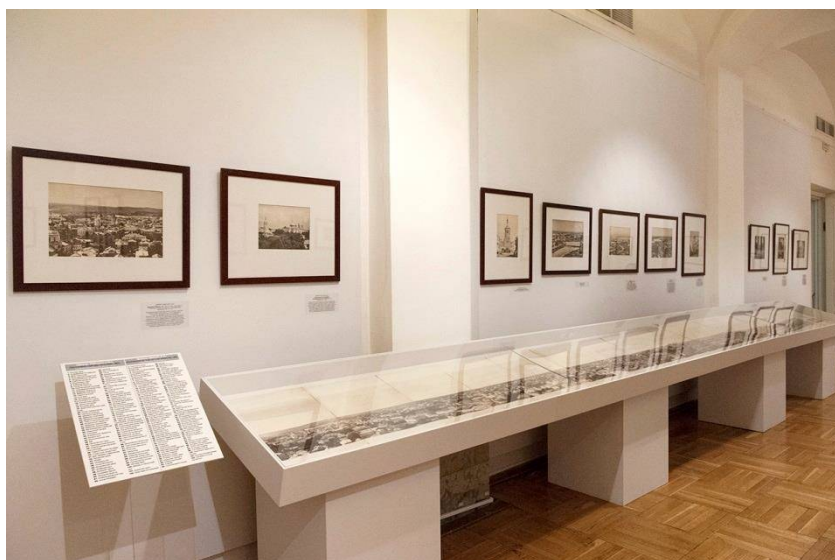


Рис. 3. Фотограф Д.Н. Горячев. Третий зал выставки «Москва в фотографиях 1860-х – начала 1900-х годов» (4 июля – 13 августа 2018 г., ГРМ, Строгановский дворец). Июль 2018 г. «Шерер, Набгольц и Ко», «Панорама г. Москвы». 1867. Источник: ГРМ.



Рис. 4. «Шерер, Набгольц и Ко», «Панорама г. Москвы». 1867. Лист № 16. Слева направо: 100. Дворец и Нескучный сад. 101. Крымский мост. 102. Зачатьевский монастырь. Фототипия. 1886. Л.: 32,7 x 41,5; и.: 27,7 x 39,5. Источник: ГРМ.

Кроме кадров знаменитой панорамы, самостоятельных фототипий, выпуска открытых писем (1905–1917) фирмой «Шерер, Набгольц и Ко» не ранее 1883 года были созданы альбом-папка «Храм во имя Христа Спасителя в Москве: снимки, сделанные с чертежей, рисунков, скульптуры, живописи и интерьеров храма» и отдельные, также альбуминовые фотографии, посвященные святыне. Именно к листам этого альбома во время воссоздания храма (1994–1999) в Русский музей обращались московские исследователи. А для экспонирования на выставке кроме прочих изображений представлен «рабочий снимок», на котором зафиксирован «Свод главного купола (восточная сторона). Изображение господ Саваофа. До снятия строительных лесов».

Многие изображения дореволюционной Москвы являются исключительно архитектурными и интерьерными снимками не только в связи с несовершенными материалами и техническими особенностями первых десятилетий существования светописси (отчего, например, поверхность воды на ранних снимках выглядит льдом), но и по желанию мастеров, решавших определенные задачи, свойственные данным разновидностям светописси. Альбуминовые отпечатки подобного рода в 1880-е годы были созданы фотографом Императорской Академии художеств и Императорского Московского археологического общества И.Ф. Барщевским (1851–1948) – «первым фотографом-профессионалом, занявшимся исключительно архитектурной съемкой. Он очень умело выбирал точки съемки и выразительно передавал все особенности памятников, подчеркивая светотенью объемы и детали фасадов. <...> ...в негативах фотографа ретушь применялась только на изображении неба, которое обычно заливалось тушью или заклеивалось бумагой (например, «Дом бояр Романовых на Варварке» и «Башня Симонова монастыря “Дула хлебоскладочная”». – *Прим. И. П.*). Одинаковая четкость переднего и заднего планов достигалась контактной печатью со стеклянных негативов форматом 18 x 24 см и большой выдержкой при съемке» [15, с. 17–18], что было важно при фиксации архитектуры и интерьера.

Большая часть снимков Москвы из музейной фотоколлекции создана выдающимся мастером отечественной светописси, с 1905 года заведующим фотолабораторией Русского музея, И.Н. Александровым (1870 – после 1935). «Серия, снятая с 1890 по 1900 год, – это первая по времени создания и самая полная видовая съемка центра Москвы. <...> И.Н. Александров предстает перед нами не как исследователь (каким являлся вышеупомянутый фотограф И.Ф. Барщевский. – *Прим. И. П.*), а, скорее, как видописец города» [14, с. 8–9]. И это определение признанного знатока русской фотографии и памятников архитектуры М.Г. Рогозиной (1947–2018), светлой памяти которой посвящена данная статья, безусловно, справедливо. В разное время года, в том числе и зимой («Панорама Московского Кремля с Москворецкого моста», 1890-е), на стеклянные негативы размером 24 x 30 см он снимал виды Москвы, интерьеры различных зданий. Высокого технического уровня альбуминовые, коллодионовые и бромосеребряные отпечатки, произведенные способом контактной печати, не только зафиксировали достопримечательности, но и стали образцами художественной видовой съемки для следующих поколений московских фотографов (рис. 5).



*Рис. 5. Фотограф
И.Н. Александров. Москва.
Вид на Софийскую
набережную и Замоскворечье
с колокольни Ивана
Великого. 1900-е.
Альбуминовый отпечаток.
21,5 x 28,2.
Источник: ГРМ.*

Одновременно с И.Н. Александровым «Виды Москвы» (альбом-папку) создал известный петербургский фотограф А.П. Рейнбот (1866–?). Десятки альбуминовых отпечатков запечатлели постройки минувшего времени (Новодевичий монастырь, Александринский и Петровский дворцы, Дом генерал-губернатора, Малый Николаевский дворец (рис. 6) и здания, порожденные новыми градостроительными задачами (Брестский вокзал, Торговые ряды, Городская дума). Как и многие фотохудожники дореволюционной России, работавшие на рубеже XIX–XX вв. в жанре городского пейзажа, Рейнбот запечатлел не столько застывший в своей красоте и историческом величии город-памятник, сколько показал динамику его современной жизни, представил древнюю архитектуру в контексте повседневности («Торжественный молебен у иконы Боголюбской Божьей Матери, находившейся в часовне у Варварских ворот Китайгородской стены», 1890-е) (рис. 7).



*Рис. 6. Фотограф
А.П. Рейнбот. Москва. Вид
из Кремля на Торговые ряды,
Спасскую башню и Малый
Николаевский дворец. Лист
из альбома «Виды Москвы».
1890-е. Альбуминовый
отпечаток.
Л.: 33,2 x 45,4;
и.: 21,2 x 27,6.
Источник: ГРМ.*



*Рис. 7. Фотограф
А.П. Рейнбот. Москва.
Варварские ворота
Китайгородской стены.
Торжественный молебен у
иконы Боголюбской Божьей
Матери, находившейся
в часовне у Варварских ворот
Китайгородской стены.
Лист из альбома «Виды
Москвы». 1890-е.
Альбуминовый отпечаток.
Л.: 33,5 × 45,4;
и.: 21,2 × 27,6.
Источник: ГРМ.*

Прозу будней дореволюционной Москвы на фоне архитектурных шедевров иллюстрируют наряду с писателем В.А. Гиляровским сюжеты монохромной альбуминовой фотографии неизвестного мастера «Лубянская площадь» (1890-е) (рис. 8) и цветной автотипии «Лубянская площадь с часовней Святого Пантелеймона» («Художественная фотография С.А. Баранова», 1900-е): «Лубянская площадь – один из центров города. <...>. Шум, гам, ругань сливались в общий гул, покрываясь раскатами грома от проезжающих по булыжной мостовой площади экипажей, телег, ломовых полков и водовозных бочек. Водовозы вереницами ожидали своей очереди, окружив фонтан <...> скульптора Витали, черпали воду, наливая свои бочки. <...> Пока мой извозчик добивался ведра в очереди, я на все успел насмотреться, поражаясь суете, шуму и беспорядочности этой самой тогда проезжей площади Москвы...» [2, с. 13–14].



*Рис. 8. Неизвестный
фотограф. Москва.
Лубянская площадь. 1890-е.
Альбуминовый отпечаток.
Л.: 24 × 31,3;
и.: 22,2 × 27,9.
Источник: ГРМ.*



Москва.—Moscou. № 323.
Общий вид Смоленского рынка.—Marché Smolensky.

Рис. 9. «Шерер, Набольтц и Ко». Москва. Общий вид Смоленского рынка. Открытое письмо. 1906. Фототипия. 8,8 × 13,9. Источник: ГРМ.



Рис. 10. «Типолитография и фототипия П.И. Бабкина». Москва. Мясницкая улица. Красные Ворота. 1890-е. Фототипия. Л.: 45,3 × 33,1; и.: 27,2 × 21,5. Источник: ГРМ.

Новые возможности фотографической техники, возникшие в последнее десятилетие XIX века, позволили «оживить» городской фотопейзаж, включить в него людей, животных, транспорт, наполнить снимки городской суетой. Массово это воплотилось в видовых открытых письмах – фотоформате, активно развивающемся

в России с 1895 года. Их изданием в Москве, включая тематические серии («Терема», «Дом бояр Романовых» «Варварка» и др.), занимались «Община святой Евгении», «Шерер, Набгольц и Ко» (рис. 9), «Knackstedt & Näther», П. фон Гиргенсон. Многие сюжеты переиздавались неоднократно и в различных полиграфических техниках (литография, автотипия, фототипия). Типографские способы тиражирования применяли и для воспроизведения оригинальных фотоснимков в других форматах (петербургская «Типолитография и фототипия П. И. Бабкина» (рис. 10) и московская «Художественная фотография С.А. Баранова»). С конца 1890-х годов при печати фотографий и открыток с видами Москвы стали использовать цвет (рис. 11).

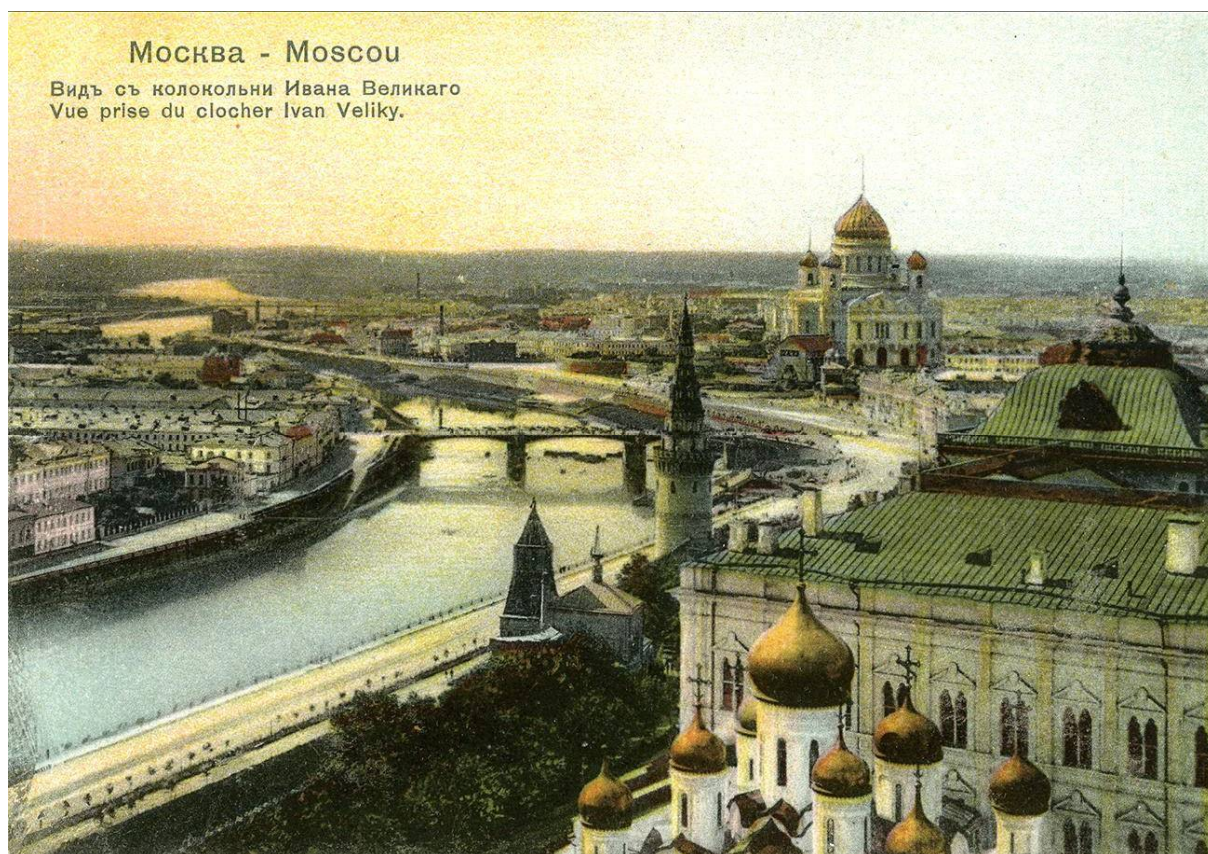


Рис. 11. Неизвестный фотограф. Москва. Вид с колокольни Ивана Великого. Открытое письмо. Издание: «Knackstedt & Näther», П. фон Гиргенсон 1900-е. Цветная автотипия. 9 x 13,8. Источник: ГРМ.

Формат краткой статьи не предполагает подробного рассмотрения многочисленных фотографических материалов 1860-х – начала 1900-х годов из собрания Русского музея, посвященных Москве. При этом хочется думать, что даже представленный в данном тексте ряд произведений смог продемонстрировать оригинальность и многообразие музейной фотоколлекции, что обуславливает дальнейшее обращение к этой теме.

Литература

1. Бархатова Е.В. Русская светопись. Первый век фотоискусства. 1839–1914. Санкт-Петербург: Альянс – Лики России, 2009. 400 с.
2. Гиляровский В.А. Москва и москвичи. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1986. 349 с.
3. Екатерина Великая и Москва: Каталог выставки, июль–сентябрь 1997 / Гос. Третьяк. Галерея; [Авт.-сост. О.А. Алленова и др.]. Москва, 1997. 189 с.
4. Колодный Л.Е. Москва в улицах и лицах. Путеводитель. Москва: Голос-Пресс, 2002. 560 с.
5. Москва в Санкт-Петербурге // Газета «Гудок». 2018. № 112 (26485). 05.07.2018 [Сайт]. URL: <https://www.gudok.ru/newspaper/?ID=1425372&archive=2018.07.05> (дата обращения 25.10.2019).
6. Москва времен Екатерины II и Павла I в картинах Жерара Делабарта / автор статьи и аннотаций Яков Брук. Санкт-Петербург: Русский музей – Palace editions, 2017. 104 с.
7. Панченко И.А. «Августейшие подношения» Государю Наследнику Цесаревичу Александру Александровичу и Его Высоконареченной невесте Принцессе Марии Дагмар // Кучумовские чтения. Атрибуция, история и судьба предметов из императорских коллекций: сборник докладов научной конференции / Государственный музей-заповедник «Павловск»; под общей редакцией Р.Р. Гафифулина. Санкт-Петербург: ГМЗ «Павловск», 2015. С. 91–106.
8. По Москве. Прогулки по Москве и ее художественным и просветительным учреждениям / Под ред. Н.А. Гейнике, Н.С. Елагина, Е.А. Ефимовой, И.И. Шитца. Репринтное воспроизведение издания М. и С. Сабашниковых. [1917]. Москва: Изобразительное искусство, 1991. 672 с.
9. Попов А.П. Российские фотографии (1839–1930): словарь-справочник: [в 3 т.]. Коломна: Музей органической культуры, 2013.
10. Русский город на почтовой открытке конца XIX – начала XX века: Альбом / Сост. М.С. Забочень, М.А. Блинов; автор текста Т.И. Гейдор. Москва : Русская книга; Калининград: ГИПП «Янтарный Сказ», 1996. 219 с.
11. Русский музей [сайт]. URL: <http://www.rusmuseum.ru/collections/archive/> (дата обращения 25.10.2019).
12. Сабурова Т.Н. «Старая Москва» в контексте истории русской фотографии (1840–1930) // Союз фотохудожников России [сайт]. URL: http://www.photounion.ru/Show_Issue.php?inum=1 (дата обращения 25.10.2019).
13. Сингаевский В.Н. Прогулки по Москве. Путеводители для пешеходов. Москва: Издательство АСТ, 2011. 128 с.
14. Фотограф Иван Александров. Виды Москвы. Усадьбы. Особняки модерна / сост.: Мария Рогозина, Анна Петрова. Москва: Кучково Поле; Гос. музей архитектуры им. А.В. Щусева, 2014. 191 с.
15. Фотограф Иван Барцевский. Древнерусское зодчество. Москва: Гос. музей архитектуры им. А.В. Щусева; Кучково поле, 2014. 175 с.
16. Шипова Т.Н. Московские фотографии, 1839–1930: история московской фотографии. Москва: Планета, 2012. 478 с.

Статья поступила в редакцию 19.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.014

MOSCOW IN PHOTOGRAPHS OF THE 1860S – EARLY 1900S FROM THE COLLECTION OF THE RUSSIAN MUSEUM

Panchenko, Irina Aleksandrovna

The State Russian museum,
St. Petersburg, Russian Federation

Abstract

The collection of the Russian Museum contains a unique pictorial series, which variously demonstrates the photographic image of Moscow from the period of 1860s – early 1900s. Many famous photographic companies and renowned photographers became its creators, among them: “Scherer, Nabholz & Co.”, “Russian Photography in Moscow”, A. P. Reinbot, I. F. Barshchevsky, I. N. Alexandrov and many others. Their interest in capturing the appearance of the ancient capital was extremely wide: photographs of views and fixing fragments of buildings and interiors, static architectural photography and dynamic scenes of everyday city life, large-format “August offerings” and democratic open letters (postcards). Photographed often from different viewpoints, in different years, these historical shots provide an opportunity for the modern viewer to see, and to researcher to study, the former location, old architectural forms and past purpose of the buildings. At the same time, many images of pre-revolutionary Moscow are exclusively architectural and interior photofixations. Only a small part of the works includes scenes of urban life. Numerous photographs from the museum’s collection depict in various phototechniques and formats not only the Moscow views and architectural monuments that have disappeared forever, but also preserved iconic sights, as well as demolished but recreated relatively recently famous historical sites: the Cathedral of Christ the Savior, the Resurrection Gate and the Iversky Chapel. An important place in the museum’s collection is occupied by photographs of the historical center of Moscow: buildings and monuments of the ancient Kremlin and Red Square, surrounded by picturesque architectural ensembles. Of particular interest are panoramic images: individual photographs, independent photographic series, one-of-a-kind photo albums. Certainly, an important place in this row belongs to the unique multi-frame photo panorama of Moscow, taken in 1867 from the bell towers and gallery of the Cathedral of Christ the Savior under construction by the masters of the famous Moscow-based photographic company “Scherer, Nabholz & Co.”. The ability to see the transformed and disappeared places of the city is also demonstrated by numerous open letters of views issued by publishers both as independent copies and by thematic series, both in monochrome and in color. Moreover, it is precisely the plots of open letters, in contrast to photographs, that are «animated» and filled with everyday city bustle. For the first time, materials (photographs, photo albums, postcards, reproductions) depicting the views of Moscow from the collection of the Russian Museum were exhibited in 2018 at the second exhibition from the series of a photographic retrospective of the museum “Traveling around Russian Empire”.

Keywords: Russian Museum; photographic collection; photographic exhibition; photographer; photo studio; photo album; photographic panorama; photograph; phototype; postcard; Moscow.

For citation:

Panchenko I.A. Moscow in photographs of the 1860s – early 1900s from the collection of the Russian Museum. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 220–235. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.014>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/22/> (In Russian).

Information about the author:

Panchenko, Irina Aleksandrovna – Senior Researcher, the State Russian museum, St. Petersburg, Russian Federation. Email: krokuspanchenko@mail.ru

References

1. Barkhatova E.V. *Russkaya svetopis'. Pervyy vek fotoiskusstva. 1839–1914* [Russian light painting. The first century of photography. 1839–1914]. St. Petersburg, Alliance – Liki Rossii Publ., 2009. 400 p. (In Russian).
2. Gilyarovskiy V.A. *Moskva i moskvichi* [Moscow and Muscovites]. Irkutsk, Irkutsk University Publ., 1986. 349 p. (In Russian).
3. Allenova O.A. (author-comp.). *Yekaterina Velikaya i Moskva: Katalog vystavki* [Catherine the Great and Moscow: exhibition catalog, July – September 1997]. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 1997. 189 p. (In Russian).
4. Kolodny L.E. *Moskva v ulitsakh i litsakh. Putevoditel'* [Moscow in the streets and faces. Guide]. Moscow, Golos-Press Publ., 2002. 560 p. (In Russian).
5. Gavrikov V. *Moskva v Sankt-Peterburge* [Moscow in St. Petersburg]. *Gazeta "Gudok" – The Gudok Newspaper*, 2018, no. 112 (26485). Available at: <https://www.gudok.ru/newspaper/?ID=1425372&archive=2018.07.05> (accessed 25.10.2019). (In Russian).
6. Brooke J. (author-comp.). *Moskva vremen Yekateriny II i Pavla I v kartinakh Zherara Delabarta* [Moscow in times of Catherine II and Paul I in the paintings of Gerard Delabart]. St. Petersburg, State Russian Museum, Palace editions Publ., 2017. 104 p. (In Russian).
7. Panchenko I.A. "Avgusteyshkiye podnosheniya" Gosudaryu Nasledniku Tsesarevichu Aleksandru Aleksandrovichu i Yego Vysokonarechennoy neveste Printsesse Marii Dagmar ["August offerings" to the Sovereign Heir Tsesarevich Alexander Alexandrovich and His Highly Defined Bride Princess Maria Dagmar]. Hafifullin R.R. (ed.). *Kuchumovskkiye chteniya. Atributsiya, istoriya i sud'ba predmetov iz imperatorskikh kolleksiy: sbornik dokladov nauchnoy konferentsii* [Materials of Conference "Kuchumov's Readings. Attribution, history and fate of items from the imperial collections"]. St. Petersburg, State Museum-Reserve "Pavlovsk" Publ., 2015, pp. 91–106. (In Russian).
8. Geinike N.A. et al. (eds.). *Po Moskve. Progulki po Moskve i yeye khudozhestvennyim i prosvetitel'nym uchrezhdeniyam* [In Moscow. Walks in Moscow and its art and educational institutions]. Ed. by N.A. Geinike, N.S. Elagin, E.A. Efimova, I.I. Schitz. Reprint reproduction of

the publication by M. and S. Sabashnikovs. [1917]. Moscow, Izobrazitel'noye iskusstvo Publ., 1991. 672 p. (In Russian).

9. Popov A.P. *Rossiyskiye fotografy (1839–1930): slovar'-spravochnik* [Russian photographers (1839–1930): reference dictionary in 3 volumes]. Kolomna, Museum of Organic Culture Publ., 2013. (In Russian).

10. Zaboichen M.S., Blinov M.A. (comp.). *Russkiy gorod na pochtovoy otkrytke kontsa XIX – nachala XX veka. Al'bom* [Russian city on a postcard of the late XIX – early XX century]. Album. Moscow, Russian book; Kaliningrad, “Yantarnyy Skaz” Publ., 1996. 219 p. (In Russian).

11. *Kollektsii Russkogo muzeya* [Russian Museum Collections]. Available at: <http://www.rusmuseum.ru/collections/archive/> (accessed 25.10.2019). (In Russian).

12. Saburova T.N. “*Staraya Moskva*” v kontekste istorii russkoy fotografii (1840–1930) [“Old Moscow” in the context of the history of Russian photography (1840–1930)]. *Soyuz fotokhudozhnikov Rossii* [Union of Russian Photo Artists]. Available at: http://www.photounion.ru/Show_Issue.php?inum=1 (accessed 25.10.2019). (In Russian).

13. Singaevsky V.N. *Progulki po Moskve. Putevoditeli dlya peshkekhodov* [Walks in Moscow. Guides for pedestrians]. Moscow, AST Publ., 2011. 128 p. (In Russian).

14. Rogozina M., Petrova A. (comp.). *Fotograf Ivan Aleksandrov. Vidy Moskvy. Usad'by. Osobnyaki moderna* [Ivan Alexandrov. Views of Moscow. Estates. Art nouveau mansions]. Moscow, Kuchkovo Pole; Schusev State Museum of Architecture Publ., 2014. 191 p. (In Russian).

15. Rogozina M., Petrova A. (comp.). *Fotograf Ivan Barshchevskiy. Drevnerusskoye zhdchestvo* [Ivan Barshevsky, photographer. Ancient Russian Architecture]. Moscow, Kuchkovo Pole; Schusev State Museum of Architecture Publ., 2014. 175 p. (In Russian).

16. Shipova T.N. *Moskovskkiye fotografy, 1839–1930: istoriya moskovskoy fotografii* [Moscow photographers, 1839–1930: the history of Moscow photography]. Moscow, Planet Publ., 2012. 478 p. (In Russian).

Received: December 19, 2019.

ОБРАЗЫ ЛЕНИНГРАДА В СОВЕТСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ФАРФОРЕ 1930-Х – НАЧАЛА 1950-Х ГОДОВ

Шик Ида Александровна

Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

Аннотация

В статье автор ставит целью проследить эволюцию репрезентации образа Ленинграда в фарфоре 1930-х – начала 1950-х годов на материале произведений мастеров Государственного фарфорового завода им. М.В. Ломоносова из собрания Государственного Эрмитажа (отдел «Музей Императорского фарфорового завода»). В 1930-х – начале 1950-х годов виды Ленинграда привлекают внимание таких художников, как В.П. Фрезе, Т.Н. Беспалова-Михалева, М.А. Брянцева, И.И. Ризнич, Л.И. Лебединская, Е.П. Кубарская, А.Ф. Большаков, Г.Д. Зимин, А.И. Быстров. В фарфоре 1930-х годов складывается советская «иконография» Ленинграда, подчеркивающая его значение как «колыбели революции» и города с богатым культурно-историческим наследием. В произведениях военного периода, посвященных блокадному Ленинграду, находят отражение трагические события в жизни города, переданные с особенным драматизмом и высокой степенью достоверности. В то же время художники стремятся подчеркнуть величие города и мужество его защитников. Во второй половине 1940-х – начале 1950-х годов образ города-героя Ленинграда приобретает особую величественность и монументальность, характерную для стиля «Победа» в советском декоративно-прикладном искусстве.

Ключевые слова: советский фарфор; искусство 1930-х – начала 1950-х годов; Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова; Ленинград; образ города.

Для цитирования:

Шик И.А. Образы Ленинграда в советском художественном фарфоре 1930-х – начала 1950-х годов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 236–254. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.015>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/23/>

Информация об авторе:

Шик Ида Александровна – кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник, хранитель, Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация. Email: ida.shik@bk.ru

Введение

Изображение Петербурга и его пригородов стало одной из традиционных тем для фарфорового искусства XVIII – начала XX века. Мастера Императорского фарфорового завода создали ряд произведений, воспевающих красоту и величие города на Неве и его загородных дворцово-парковых комплексов. После Октябрьской революции 1917 г. художники Государственного фарфорового завода также обращались к образам города. М. М. Адамович создает выразительные монохромные виды классических памятников Петербурга. А.В. Щекотихина-Потоцкая и М.В. Лебедева в свободной живописной манере стремятся запечатлеть современную действительность и отразить реалии городской жизни в этот непростой для страны период (см. [7, с. 6–8]).

В советском фарфоре 1930-х – начала 1950-х гг. художники активно стремятся запечатлеть классические и современные памятники Ленинграда, а также обращаются к значимым историческим событиям. Образ Ленинграда в советском фарфоре сталинской эпохи формировался под влиянием следующих факторов:

1. Важной чертой советского искусства 1930-х – начала 1950-х гг. является стремление к освоению «классического» культурного наследия, попытки интегрировать его в собственные художественные проекты, прославляющие новую власть. В известной монографии В.З. Паперного «Культура Два» советская культура этого периода характеризуется такими признаками, как ориентация на вечность, культ прошлого, застывание, неподвижность, вертикальность, иерархичность и т. д. [6]. Образ Ленинграда с характерной для него четкой планировкой, регулярностью застройки, монументальными архитектурными ансамблями, ориентацией на классику во многом отвечает этим установкам.

2. Сложившиеся традиции репрезентации образа Северной столицы в различных видах станкового и декоративно-прикладного искусства.

3. Начиная с 1920-х гг. облик Ленинграда активно меняется, дополняясь новыми архитектурными и скульптурными памятниками сначала в стиле конструктивизма, а затем советского неоклассицизма [4, с. 20–108]. Тема застройки Ленинграда в советский период была очень актуальна и нашла отражение в искусстве фарфора.

4. В советской культуре Ленинград воспринимался как колыбель революции, город Ленина, город с богатым культурным наследием, город-герой.

Цель данной статьи – проследить эволюцию репрезентации образа Ленинграда в фарфоре 1930-х – начала 1950-х гг. на материале произведений мастеров Ленинградского (Государственного) фарфорового завода им. М.В. Ломоносова из собрания отдела «Музей Императорского фарфорового завода» Государственного Эрмитажа (далее – ОМИФЗ ГЭ).

Социалистический Ленинград

Примером освоения культурного наследия в фарфоре 1930-х гг. является роспись сервиза «Ленинград» (1935), созданная В.П. Фрезе. С одной стороны предметов художник помещает полихромные изображения значимых для социалистического Ленинграда памятников (монумент Ленину у Финляндского вокзала, райсовет Кировского района, Смольный, ДК им. Горького) и городские пейзажи (рис. 1.1). На другой стороне – классические петербургские памятники, написанные золотом

с цирровкой (Исаакиевский собор, Адмиралтейство, Александринский театр, грифоны Банковского моста, Петропавловская крепость, сфинкс у Академии художеств)¹ (рис. 1.2). В росписи сервиза «Ленинград» сохраняется присущая изображению городских пейзажей станковость. Колористическое решение сервиза эффектно и лаконично: основными цветами выступают светло-голубой и золотой. Орнаментальные мотивы, данные золотом с цирровкой (изображение знамен, лент, ветвей, виньеток, а также герба РСФСР по мотивам С.В. Чехонина (рис. 1.3)), усиливают его репрезентативность.



Рис. 1.1. Предметы сервиза «Ленинград». Форма Евы Шрикер, роспись Варвары Петровны Фрезе. 1935. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф Д.В. Сироткин.



Рис. 1.2. Предметы сервиза «Ленинград». Обратная сторона. Форма Евы Шрикер, роспись Варвары Петровны Фрезе. 1935. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф Д.В. Сироткин.



Рис. 1.3. Предметы сервиза «Ленинград». Изображение на крышке.

Форма Евы Шрикер, роспись Варвары Петровны Фрезе. 1935. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019.

Фотограф Д.В. Сироткин.

В 1935 г. отмечалось 30-летие революции 1905 г., воспринимавшейся как «генеральная репетиция Октября». В связи с этим закономерно, что образу Ленинграда как «колыбели революции» уделялось значительное внимание в работах художников-фарфористов. Наиболее непосредственно эта тема раскрыта в росписи сервиза «1905 год» И.И. Ризнича. Внимание художника привлекают такие события, как расстрел рабочих на Дворцовой площади, разгон шествия у Нарвских ворот, забастовка на Николаевской железной дороге и т. д. Фоном для росписи служит сдержанное голубовато-зеленое крыльце, дополненное золотыми отводками и поясами.

В росписи сервиза «Петербург, Петроград, Ленинград» (1935), созданной Т.Н. Беспаловой-Михалевой, значимые памятники императорского и советского периодов и виды города сочетаются с изображением революционных событий и массовых демонстраций (рис. 2.1–2.2). В росписи ряда предметов художник стремится противопоставить прошлое и настоящее. Например, в росписи большого чайника на одной стороне помещено изображение В.И. Ленина, выступающего с броневики перед рабочими, солдатами и матросами Петрограда на площади перед Финляндским вокзалом, а на другой – памятник Ленину у Финляндского вокзала с проходящими колоннами демонстрантов. В росписи малого чайника друг другу противопоставлены изображения расстрела рабочих на площади возле Нарвских ворот в 1905 г. и демонстрации на улице Стачек в Ленинграде. Полихромные виды в медальонах сочетаются в росписи с монохромными полосами светло-сиреневого, розового и золотого цветов, а также орнаментами на индустриальные темы (золотом с цирровкой). Крышки предметов украшают золотые пятиконечные звезды.



Рис. 2.1. Предметы сервиза «Петербург, Петроград, Ленинград». Форма Евы Шрикер, роспись Тамары Николаевны Безпаловой-Михалевой. 1935. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цифровка. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф Д.В. Сироткин.



Рис. 2.2. Предметы сервиза «Петербург, Петроград, Ленинград». Обратная сторона. Форма Евы Шрикер, роспись Тамары Николаевны Безпаловой-Михалевой. 1935. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цифровка. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф Д.В. Сироткин.

Классической строгостью образ Ленинграда отличается в росписи сервиза «Ленинград» (1937), выполненной М.А. Брянцевой. В овальных медальонах художник помещает изображения Смольного, виды на здания Биржи и Исаакиевского собора, Адмиралтейства, Петропавловской крепости (рис. 3.1). На другой стороне предметов – изображения советских эмблем и символов (серпа, молота, шестерни, колоса, дубовой ветви, книги с надписью «Ленин») в различных комбинациях (рис. 3.2). Фоном для видов Ленинграда служит контрастное желто-черное крытье, обрамленное золотыми отводками, которое притягивает взгляд зрителя.



Рис. 3.1. Предметы сервиза «Ленинград». Форма Сергея Васильевича Чехонина, роспись Марии Александровны Брянцевой. 1937. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цифровка. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф Д.В. Сироткин.



Рис. 3.2. Предметы сервиза «Ленинград». Обратная сторона. Форма Сергея Васильевича Чехонина, роспись Марии Александровны Брянцевой. 1937. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цифровка. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф Д.В. Сироткин.

Образы Ленинграда в фарфоре 1930-х гг. появлялись не только в росписях сервизов, но и на отдельных предметах. В 1938 г., в год 235-летия основания Санкт-Петербурга, В.П. Фрезе создает росписи серии чашек с блюдами «Виды Ленинграда», размещая в овальных медальонах изображения известных городских памятников на фоне синего крытъя с золотыми отводками. Внимание художника привлекают Аничков мост, Летний сад, Эрмитаж, Зимняя канавка, Петропавловская крепость, набережные Невы и Мойки. Росписи ваз «Нева у завода им. Ломоносова» и «Петергоф», созданные В.П. Фрезе в 1930-е гг., близки к ним по стилистическому решению.

Особой эффе́ктно́стью отличается ваза «Социалистический Ленинград» (около 1940) А.А. Скворцова и Т.Н. Безпаловой-Михалевой. В овальных медальонах на фоне

кобальтового крытья размещены: портрет первого секретаря Ленинградского обкома и горкома ВКП(б) А.А. Жданова, выполненный А.А. Скворцовым, изображения многолюдных демонстраций на Дворцовой площади и Марсовом поле, а также памятник Ленину у Финляндского вокзала. В качестве декоративного оформления медальонов и низа тулова художник Т.Н. Безпалова-Михалева использует мотив золотых колосьев, символизирующих изобилие и процветание. Ваза, экспонировавшаяся в Ленинградском павильоне ВСХВ (Ломоносовец. 1940. № 46 (383). С. 3), представляет собой классический пример развития темы политической агитации в фарфоре 1930-х гг.: художники стремятся подчеркнуть политическую активность и успешное экономическое развитие Ленинграда под руководством А.А. Жданова.

Итак, образы Ленинграда в фарфоре 1930-х гг. отличаются лаконичностью, стремлением художников к повествовательности, сочетанием изображений исторических и современных архитектурных и скульптурных объектов, активным использованием советских эмблем и символов. Можно сказать, что в фарфоре этого периода складывается советская «иконография» Ленинграда, подчеркивающая его значение как «колыбели революции» и города с богатым культурно-историческим наследием. Виды города заключаются художниками в прямоугольные или овальные резервы, которые помещаются преимущественно на фоне однотонного крытья и дополняются золотом. Подобный тип композиции получит развитие в фарфоре 1940-х – начала 1950-х гг.

Ленинград в блокаде

В начале блокады, осенью 1941 г. Государственный фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова был эвакуирован в Ирбит (Урал). Однако многие художники вынуждены были остаться в осажденном городе. Как вспоминала Т.Н. Безпалова-Михалева, «в Ленинграде оставались я, Н.М. Суетин, З.О. Кульбах из скульптурной мастерской, Л.И. Лебединская, работавшая где-то в Гостином Дворе, С.Е. Яковлева, работавшая в военной столовой, мастер Е.А. Олейник, работавший на хлебозаводе, Н.Я. Данько со своей сестрой Е.Я. Данько – писательницей и художником, скульпторы Кучкина и Кольцов, Е.П. Кубарская и А.В. Щекотихина-Потоцкая, переселившаяся вместе с И.Я. Билибиным в подвалы академического бомбоубежища. Л.К. Блак впоследствии улетела на самолете в Моздок, а при наступлении немцев на Кавказ с трудом пробилась в Ташкент, где и прожила всю войну, работая художником в местном Союзе художников. А.А. Яцкевич оставалась на казарменном положении при пустующем фарфоровом заводе, где директором в эту пору был бывший бухгалтер завода Богданов. Как-то поздней осенью 1941 года я и Блак решили навестить наш завод. По мастерским художественной лаборатории гулял ветер, разметая листы старинных библиотечных книг, брошенных в беспорядке на волю судьбы. Анна Адамовна рассказала нам, что камуфлирует корабли, прижавшиеся к Невской набережной у завода, запасом фарфоровых красок. Было холодно, пустынно, грустно» [2]. Работа Художественной лаборатории завода была возобновлена осенью 1943 г. под руководством главного художника Н.М. Суетина [7, с. 24].

В 1943–1944 гг. художники-фарфористы Л.И. Лебединская, Е.П. Кубарская, Т.Н. Безпалова-Михалева создали ряд произведений, которые запечатлели образ блокадного Ленинграда. Наиболее известным из них является сервиз Л.И. Лебединской

«Ленинград в блокаде» (1943) [5; 7, с. 24; 9, с. 132]. На белом фоне предметов размещены медальоны с изображением видов Ленинграда, обрамленные золотыми лавровыми венками с выступающими штыками: Нарвские ворота с идущими войсками и танками, освещенный лучами прожекторов вид на Петропавловскую крепость и стреляющее орудие, Чернышов мост во время взрыва снаряда, вид заводского цеха с плакатом на стене «Все наши силы на разгром врага» и работающими над изготовлением боеприпасов женщинами, поврежденный снарядом портик с атлантами Нового Эрмитажа, вид с наблюдательной вышки на зимний Ленинград, женщины, убирающие снег на набережной или разбирающие деревянный дом на окраине города, вид замершей Невы и Биржи, а также группы пришедших за водой людей, вид на Невский проспект с виднеющимся вдали шпилем Адмиралтейства. В небольших медальонах помещены изображения исторических памятников Ленинграда, ставших немymi свидетелями трагических событий.



Рис. 4.1. Ваза «Блокада Ленинграда». Форма Серафимы Евгеньевны Яковлевой, роспись Елены Петровны Кубарской. 1943. Фарфор; роспись надглазурная полихромная. 40,4 × 21,8 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф А.В. Теребенин.



Рис. 4.2. Ваза «Блокада Ленинграда». Форма Серафимы Евгеньевны Яковлевой, роспись Елены Петровны Кубарской. 1943. Обратная сторона. Фарфор; роспись надглазурная полихромная. 40,4 × 21,8 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф А.В. Теребенин.

Не менее пронзительна роспись вазы «Блокада Ленинграда» (1943) Е.П. Кубарской (рис. 4.1–4.2). Большую часть поверхности тулова занимают изображения Адмиралтейства, Исаакиевского собора, Биржи, Петропавловской крепости на фоне темно-синих вод Невы и мрачного облачного неба, прорезанного лучами прожекторов. Снизу в четырех овальных медальонах в красных венках из дубовых листьев – изображения людей, достающих воду из люка зимой на Невском проспекте, женщин, копающих окопы под Ленинградом, Дороги жизни с едущими по ней грузовиками, танков и пехотной части у Нарвских ворот и наблюдательной вышки. Венчает композицию лента с надписью: «И В ХОЛОДЕ, И В ГОЛОДЕ, И В ДЫМЕ, ВРАГОВ ТРОЙНЫМ УДАРОМ ГОРОД БИЛ». Горло вазы украшает изображение лаврового венка и цифры «1941». Сервиз «Ленинград в блокаде» и ваза «Блокада Ленинграда» экспонировались на Всесоюзной выставке «Героический фронт и тыл» в Государственной Третьяковской галерее (8 ноября 1943 – 19 сентября 1944) [3, с. 102–103].

Еще более трагична роспись вазы с видами Ленинграда во время Великой Отечественной войны (1943) Е.П. Кубарской. В крупных овалах по обеим сторонам тулова, обрамленных золотыми дубовыми листьями, помещены изображения Аничковского моста с убранными скульптурами Клодта и взрыва снаряда – с одной стороны (рис. 5.1), улицы Ленинграда с идущими отрядами солдат, едущими танками и трамваем на фоне разрушенного здания и синего неба, прорезанного лучами прожекторов, – с другой (рис. 5.2). В небольших медальонах по бокам тулова – изображения Медного всадника и части Адмиралтейства, Академии художеств и сфинкса (рис. 5.3); памятника Ленину и Нарвских ворот (рис. 5.4).



Рис. 5.1. Ваза с изображениями видов Ленинграда во время Великой Отечественной войны. Роспись Елены Петровны Кубарской. 1943. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цирковка. 27,2 x 31,7 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф Д.В. Сироткин.



Рис. 5.2. Ваза с изображениями видов Ленинграда во время Великой Отечественной войны. Обратная сторона. Роспись Елены Петровны Кубарской. 1943. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цирковка. 27,2 x 31,7 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф Д.В. Сироткин.



Рис. 5.3. Ваза с изображениями видов Ленинграда во время Великой Отечественной войны. Торцевая сторона. Роспись Елены Петровны Кубарской. 1943. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. 27,2 × 31,7 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф Д.В. Сироткин.



Рис. 5.4. Ваза с изображениями видов Ленинграда во время Великой Отечественной войны. Обратная торцевая сторона. Роспись Елены Петровны Кубарской. 1943. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. 27,2 × 31,7 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф Д.В. Сироткин.

В росписи вазы «Ленинград. 1941–1942» (1942–1943) Т.Н. Беспаловой-Михалевой четыре медальона, обрамленные золотыми лавровыми и дубовыми венками, рассказывают о жизни блокадного города. В первом медальоне перед нами заснеженный Невский проспект с горящим зданием Гостиного двора, сильно пострадавшим во время блокады от бомбежек и обстрелов (рис. 6.1), и надпись золотом «Ленинград». Во втором – площадь у Нарвских ворот с фигурами ополченцев, солдат и матросов. В третьем показана улица Ленинграда во время одного из авианалетов и надпись золотом «1941–1942». В четвертом – изображение солдат на танках и грузовиках и строящих укрепления женщин на переднем плане (рис. 6.2). Дополняют роспись небольшие золотые с цирровкой медальоны с изображением архитектурных памятников Ленинграда на тулове вазы. Горло вазы венчают золотые дубовые ветви, композиции с видами крупных городских ансамблей и пролетающих в небе самолетов. Ваза «Ленинград. 1941–1942» экспонировалась на Всесоюзной выставке «Героический фронт и тыл» в Государственной Третьяковской галерее [3, с. 101].



Рис. 6.1. Ваза «Ленинград. 1941–1942». Форма Серафимы Евгеньевны Яковлевой, роспись Тамары Николаевны Безпаловой-Михалевой. 1942–1943. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цифровка. 39,1 × 26,8 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф Д.В. Сироткин.



Рис. 6.2. Ваза «Ленинград. 1941–1942». Обратная сторона. Форма Серафимы Евгеньевны Яковлевой, роспись Тамары Николаевны Безпаловой-Михалевой. 1942–1943. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цифровка. 39,1 × 26,8 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф Д.В. Сироткин.

Роспись монументальной вазы «Дорога жизни» (1943–1944) Т.Н. Безпаловой-Михалевой носит более жизнеутверждающий характер. На тулове вазы изображение зимнего пейзажа с хвойным лесом и людей, которые идут пешком или едут по трассе на грузовиках (рис. 7.1–7.3). Пейзаж носит достаточно обобщенный характер, что типично для работ художника, и придает вазе особую выразительность. В отличие от остальных композиций, роспись охватывает все тулово целиком, без четкого разделения на отдельные фрагменты, и характеризуется большей динамикой и экспрессией. Колористическое решение вазы – синий, голубой, сиреневый, белый, зеленый цвета – позволяет мастерски передать холод зимы, с одной стороны, и отразить чувство надежды, ассоциировавшееся с Дорогой жизни – единственным путем для эвакуации людей и доставки грузов, связывавшим Ленинград с Большой землей, – с другой. Небо с клубами красного и коричневатого дыма добавляет росписи драматизм, напоминая о постоянных артобстрелах и бомбежках, которым подвергалась трасса. Горло вазы венчают медальоны с изображением Адмиралтейства, Нарвских ворот, Петропавловской крепости, арки Главного штаба, обрамленные заснеженными еловыми ветвями.



Рис. 7.1–7.3. Ваза «Дорога жизни». Форма Серафимы Евгеньевны Яковлевой, роспись Тамары Николаевны Безпаловой-Михалевой. 1943–1944. Фарфор; роспись надглазурная полихромная. 79,2 × 48,5 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф Д.В. Сироткин.

Таким образом, в произведениях военного периода, посвященных Ленинграду, нашли отражение трагические события в жизни блокадного города: бомбежки, артобстрелы, тяжелый труд и борьба за жизнь оставшихся в городе людей, холод и смерть. Следует отметить, что большинство работ отличается довольно мрачным колоритом, в котором доминируют коричневый, синий, серый цвета с включениями красного, имеющим семантическую нагрузку. В то же время художники стремятся подчеркнуть величие города и мужество его защитников за счет изображения монументальных архитектурных памятников, лент с надписями, мотивов лавровых и дубовых листьев, символизирующих воинскую славу и доблесть.

Город-герой²

Согласно концепции Т.А. Астраханцевой, в советском декоративно-прикладном искусстве 1945–1955 гг. господствует стиль «Победа», для которого характерны репрезентативность, парадность, установка на «дворцовость», праздничная нарядность, изобилие растительных мотивов [1, с. 39–43]. Многие черты стиля «Победа» нашли отражение в репрезентации образа Ленинграда в фарфоре второй половины 1940-х – начала 1950-х гг.

Примером стиля «Победа» может служить ваза с портретом А.А. Жданова работы Е.П. Кубарской (1946). С одной стороны тулова размещен погрудный портрет А.А. Жданова в мундире с погонами (рис. 8.1). Картуш с портретом советского партийного и государственного деятеля обрамлен золотым венком из дубовых листьев, под ним размещена надпись: «Ленинград 1941–1944». На других сторонах тулова вазы в картушах из лавровых листьев изображены боевые эпизоды (строительство оборонительных укреплений, ледовая трасса Ладожского озера, сцена соединения Ленинградского и Волховского фронтов и др.) (рис. 8.2–8.4). В нижней части тулова вазы – изображение эпизодов из жизни блокадного Ленинграда. Верхнюю часть тулова вазы венчает лента медали «За оборону Ленинграда», а на горле представлены классические виды города.

Важной особенностью ленинградского фарфорового искусства второй половины 1940-х – 1950-х гг. является активное использование техники подглазурной росписи кобальтом. Восстановление «производства подглазурного декорирования началось в 1948 г. Заведующему живописной мастерской А.Ф. Большакову поручили возобновить почти забытую технику росписи фарфора, для чего были проведены сотни проб, частично воссоздана подглазурная палитра, сделан специальный горн» [8, с. 141]. А.Ф. Большаков, работавший на заводе еще до революции, в 1940-е – 1950-е гг. создал ряд оригинальных произведений в технике подглазурной росписи с применением различных оттенков кобальта, ключевым мотивом которых стали виды Ленинграда (вазы «Адмиралтейство», «Дворцовая площадь»). Пришедший на завод в 1947 г. А.И. Быстров также запечатлел классические образы города в своих работах (тарелка «Ростральная колонна» и «Александрийская колонна», 1940-е – 1950-е гг.; вазы «Медный всадник», 1940-е – 1950-е гг.; «Вид на Неву», 1949). Вариант монохромной надглазурной росписи, напоминающей старые фотоснимки, дополненной позолотой, предложил другой старейший мастер завода – Г.Д. Зимин (тарелки «Вид Дворцовой площади из сада Трудящихся» и «На Аничковом мосту», 1949).



Рис. 8.1–8.4. Ваза с портретом А.А. Жданова. Форма Серафимы Евгеньевны Яковлевой, роспись Елены Петровны Кубарской. 1946. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цирковка. 83,8 x 39,2 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф Д.В. Сироткин.

Ряд произведений с видами Ленинграда с использованием кобальтового крытья в сочетании с надглазурной росписью и позолотой был создан Л.И. Лебединской. Росписи пудреницы с крышкой «Золотой салют» (1944), кубка «Ленинград» (1947), чашек с блюдцами «Зимняя канавка» (1950) и «Памятник Петру Первому» (1953) отличаются особой эффектностью и парадностью. Самым репрезентативным ансамблем, отразившим ключевые идеологические и стилистические тенденции своей эпохи, стал сервиз «Ленинград» (1953–1956), роспись которого была создана Л.И. Лебединской к 250-летию юбилею города на форме С.Е. Яковлевой (рис. 9). Как отметила Н.А. Щетинина, «на предметах запечатлены самые известные виды Северной столицы, эффектно украшенные золочеными орнаментами в стиле классической петербургской архитектуры. Помимо полихромной росписи и орнаментального декора, сервизные формы дополнены насыщенными темно-синими кобальтовыми полосами, которые подчеркивают строгую красоту города на Неве. В данном случае кобальт объединил предметы в нарядный ансамбль и определил общий мажорный строй композиции» [8, с. 158].



Рис. 9. Предметы сервиза «Ленинград». Форма Серафимы Евгеньевны Яковлевой, роспись Лидии Ивановны Лебединской. 1953–1956. Фарфор; крытье подглазурное монохромное, роспись надглазурная полихромная, позолота, цифровка. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф А.В. Терехенин.

Таким образом, в фарфоровом искусстве второй половины 1940-х – начала 1950-х гг. образ города-героя Ленинграда приобретает особую величественность и монументальность за счет активного использования позолоты и орнаментального декора, а также применения подглазурной росписи кобальтом. Репрезентация Ленинграда в фарфоре второй половины 1940-х – начала 1950-х гг. является

характерным примером стиля «Победа» в советском декоративно-прикладном искусстве, ставшим своеобразным аналогом сталинского ампира в архитектуре.

Итак, в 1930-х – начале 1950-х гг. виды Ленинграда привлекают внимание таких художников, как В.П. Фрезе, Т.Н. Беспалова-Михалева, М.А. Брянцева, И.И. Ризнич, Л.И. Лебединская, Е.П. Кубарская, А.Ф. Большаков, Г.Д. Зимин, А.И. Быстров. В фарфоре 1930-х гг. складывается советская «иконография» Ленинграда, подчеркивающая его значение как «колыбели революции» и города с богатым культурно-историческим наследием. В произведениях военного периода, посвященных блокадному Ленинграду, находят отражение трагические события в жизни города, переданные с особенным драматизмом и высокой степенью достоверности. В то же время художники стремятся подчеркнуть величие города и мужество его защитников. Во второй половине 1940-х – начале 1950-х гг. образ города-героя Ленинграда приобретает особую величественность и монументальность, характерную для стиля «Победа» в советском декоративно-прикладном искусстве.

Примечания

1. Интересно отметить, что в выпусках заводской газеты «Ломоносовец» за 1935 г. фотографии современных конструктивистских зданий («социалистический Ленинград») также чередуются со снимками «классических» памятников архитектуры («образцовый Ленинград»).

2. Впервые городами-героями были названы Ленинград, Сталинград, Севастополь и Одесса в Приказе № 20 Верховного главнокомандующего от 1 мая 1945 г. Положение о почетном звании «Город-Герой» было утверждено позже, 8 мая 1965 г., Указом Президиума Верховного Совета СССР.

Литература

1. Астраханцева Т.А. Типология, виды и жанры русской керамической скульптуры первой половины XX века в эволюции стиля: автореф. дис...докт. искусствоведения. Москва: [Б. и.], 2015. 66 с.

2. Беспалова-Михалева Т.Н. Обо мне и о моих товарищах // Беспалова-Михалева Тамара Николаевна (1912–1991) [сайт]. URL: <http://bezpalova-mihaleva.narod.ru/vospom.html> (дата обращения: 22.12.2018).

3. Героический фронт и тыл. Всесоюзная художественная выставка: Каталог. М.: Комитет по делам искусств при СНК СССР, Гос. Третьяковская галерея, 1945. 108 с.

4. Курбатов Ю.И. Петроград – Ленинград – Санкт-Петербург: Архитектурно-градостроительные уроки. СПб.: Искусство – СПб, 2008. 278 с.

5. «Мы будем помнить эти годы ...»: Эрмитажная летопись войны и победы: каталог выставки / Сост. О.Г. Зимина и др. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015. 111 с.

6. Паперный В.З. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 408 с.

7. Под прозрачным льдом глазури. Фарфор Петербурга: Каталог выставки / Сост. А.В. Иванова, С.Б. Адаксина, В.А. Федоров; под ред. М.Б. Пиотровского. СПб.: АО «Славия», 2017. 160 с.

8. Цвет небесный, синий цвет... Кобальт на фарфоре Императорского Ломоносовского фарфорового завода XVIII–XXI веков: каталог выставки. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2007. 288 с.

9. Щетинина Н.А. Фарфоровая летопись войны // 250 историй про Эрмитаж. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2016. С. 129–145.

Статья поступила в редакцию 23.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.015

IMAGES OF LENINGRAD IN SOVIET PORCELAIN ART OF THE 1930S – EARLY 1950S

Shik, Ida Aleksandrovna

The State Hermitage Museum,
Saint Petersburg, Russian Federation

Abstract

In the article, the researcher investigated the evolution of the Leningrad image representation in the art porcelain of the 1930s – the early 1950s. The author considered the pieces of porcelain artists of the State Porcelain Factory named after M. V. Lomonosov from the collection of the Museum of the Imperial Porcelain Factory of the State Hermitage. In the 1930s – the early 1950s such porcelain artists as Varvara Freze, Tamara Bezpalo-va-Mikhaleva, Maria Briantseva, Ivan Riznich, Larisa Lebedinskaia, Elena Kubarskaia, Andrey Bol'shakov, Grigory Zimin, Aleksandr Bystrov interpreted the image of Leningrad in their works. The researcher underlined that in the 1930s the artists created the Soviet “iconography”, emphasizing its importance as the “cradle of the revolution” and a city with a rich cultural and historical heritage. In the works of the war period, dedicated to besieged Leningrad, the artists reflected the tragic events in the life of the city with a special drama and a high degree of reliability. At the same time, the artists aimed to emphasize the greatness of the city and the courage of its defenders. In the second half of the 1940s – the early 1950s the image of the Hero-City of Leningrad acquired a special grandeur and monumentality in the works of the porcelain artists. These tendencies were generally typical for the “Victory style” (“Pobeda style”) dominating in the Soviet decorative and applied art after the Second World War.

Keywords: Soviet porcelain; art of the 1930s – the early 1950s; the State Porcelain Factory named after M. V. Lomonosov; Leningrad; the image of the city.

For citation:

Shik I.A. Images of Leningrad in Soviet porcelain art of the 1930s – early 1950s. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 236–254. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.015>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/23/> (In Russian).

Information about the author:

Shik, Ida Aleksandrovna – Cand. Sc. (Art History), junior researcher, curator, the State Hermitage Museum, Saint Petersburg, Russian Federation. Email: ida.shik@bk.ru

References

1. Astrakhantseva T.L. *Tipologiya, vidy i zhanry russkoy keramicheskoy skulptury pervoy poloviny XX veka v evolyutsii stilya*. Avtoref. diss. dokt. iskusstv. [Typology, types and genres of Russian ceramic sculpture of the first half of the XX century in the evolution of style. Dr. Art sci. diss.]. Moscow, S. n., 2015. 66 p. (In Russian).
2. Bezpalova-Mikhaleva T.N. *Obo mne i o moikh tovarishchakh* [About me and my comrades]. Bezpalova-Mikhaleva Tamara Nikolaevna (1912–1991). 1984. Available at: <http://bezpalova-mihaleva.narod.ru/vospom.html> (accessed: 22.12.2018). (In Russian).
3. *Geroicheskiy front i tyl. Vsesoyuznaya khudozhestvennaya vystavka* [The heroic front and rear. All-union art exhibition. Catalog]. Moscow, Committee on Arts at the Council of People's Commissars of the USSR; State Tretyakov Gallery Publ., 1945. 108 p. (In Russian).
4. Kurbatov Yu.I. *Petrograd – Leningrad – Sankt-Peterburg: Arkhitekturno-gradostroitel'nyye uroki* [Petrograd – Leningrad – St. Petersburg: Architectural and urban planning lessons]. St. Petersburg, Iskusstvo – SPb Publ., 2008. 278 p. (In Russian).
5. Zimina O.G. (comp.). *“My budem pomnit' eti gody ...”: Ermitazhnaya letopis' voyny i pobedy* [“We Will Remember These Years ...”: Hermitage Chronicle of War and Victory: exhibition catalog]. St. Petersburg, Publishing House of the State Hermitage Museum, 2015. 111 p. (In Russian).
6. Paperny V.Z. *Kul'tura Dva* [Culture Two]. Moscow, New Literary Observer Publ., 2007. 408 p. (In Russian).
7. Piotrovsky M.B. (ed.). *Pod prozrachnym l'dom glazuri. Farfor Peterburga* [Under the transparent ice glaze. Porcelain of St. Petersburg: Exhibition Catalog]. Comp. by A.V. Ivanova, S.B. Adaksina, V.A. Fedorov. St. Petersburg, Slavia, 2017. 160 p. (In Russian).
8. *Tsvet nebesnyy, siniy tsvet... Kobal't na farfore Imperatorskogo Lomonosovskogo farforovogo zavoda XVIII–XXI vekov* [Heavenly colour, celestial blue... Cobalt on porcelain of the Imperial Lomonosov Porcelain Factory of the 18th – 21st centuries: exhibition catalog]. St. Petersburg, Publishing House of the State Hermitage Museum, 2007. 288 p. (In Russian).
9. Schetinina N.A. *Farforovaya letopis' voyny* [The porcelain annals of war]. *250 istoriy pro Ermitazh* [250 stories about the Hermitage]. St. Petersburg, Publishing House of the State Hermitage Museum, 2016, pp. 129–145. (In Russian).

Received: December 23, 2019.

БАЗИЛИКИ И ЦЕРКВИ РИМА ГЛАЗАМИ ПЕНСИОНЕРА ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ ПЕТРА СОКОЛОВА

Желнова Елена Геннадьевна

Московская государственная картинная галерея народного художника СССР
Ильи Глазунова, г. Москва, Российская Федерация

Аннотация

Статья посвящена исследованию «Итальянского журнала» академика исторической живописи Петра Ивановича Соколова (1753–1791). Ведение журнала, в котором художник записывал те произведения, которые он видел в Риме, находясь там с 1773 по 1778 годы, было обязательным условием для пенсионеров Императорской Академии художеств. В наши дни римский дневник является важным источником, из которого исследователи могут узнать достоверные данные о пребывании художника в Италии. Анализируя записи П.И. Соколова, автор приходит к выводам, что рассматриваемый документ содержит не только описания произведений живописи, скульптуры, мозаики, а также интерьера и экстерьера церквей и базилик, которые посещал русский мастер, но и многочисленные личные оценки, отражающие предпочтения Соколова в искусстве, несомненно, отразившиеся в его собственном творчестве. «Итальянский журнал» П.И. Соколова хранится в фондах Российского государственного исторического архива в Санкт-Петербурге и на сегодняшний день не является опубликованным источником эпистолярного наследия художника.

Ключевые слова: П.И. Соколов; Императорская академия художеств; дневник; журнал; Рим; римские церкви.

Для цитирования:

Желнова Е.Г. Базилики и церкви Рима глазами пенсионера Императорской академии художеств Петра Соколова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 255–263. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.016>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/24/>

Информация об авторе:

Желнова Елена Геннадьевна – начальник экспозиционно-выставочного отдела, Московская государственная картинная галерея народного художника СССР Ильи Глазунова, г. Москва, Российская Федерация. Email: alena_zhelnova@mail.ru

Изучение биографии, творческого пути и особенностей стиля художника всегда основывается на нескольких критериях: анализ произведений, изучение эпистолярного наследия, архивных документов и литературы, посвященной рассматриваемому вопросу. Зачастую перед исследователями искусства давно ушедших эпох стоит сложная задача по поиску архивных источников, характеризующих личные качества и эстетические предпочтения мастеров.

Эпистолярное наследие Петра Ивановича Соколова (1753–1791) крайне мало. Большая часть сохранившихся документов – отчетные рапорты, письма художника и его современников о выполнении художественных работ и академических заданий или прошения, направленные в Совет Императорской академии художеств, связанные, прежде всего, с педагогической деятельностью Петра Соколова.

В Российском государственном историческом архиве Санкт-Петербурга (РГИА СПб) сохранился важный документ – «Итальянский журнал» пенсионера Императорской академии художеств Петра Соколова, являющийся также частью обязательного отчета русских пенсионеров от Академии и содержащий описания мест и художественных произведений, которые наблюдал П.И. Соколов во время обучения в Риме с 1773 по 1778 год.

Много лет автор данной статьи занимается изучением творчества П.И. Соколова: были изучены и проанализированы многие архивные документы, касающиеся творчества художника, и, разумеется, рассматриваемый в данной статье «Итальянский дневник» упоминался ранее в ходе выступлений в научных и научно-практических конференциях, а фрагменты и цитаты из него о европейских мастерах, искусство которых предпочитал Петр Соколов, будут приведены в принятой к публикации статье автора «К вопросу о границах живописи классицизма в России (на примере произведений П.И. Соколова)» в научном электронном журнале «АРТИКУЛЬТ».

В данном исследовании обратимся к рассмотрению вопроса, как русский пенсионер от Императорской академии художеств в рамках ограниченного образца ведения «журнала усмотренных достопамятных вещей» создает образ интерьера церквей и базилик Рима, а зачастую и площадей, на которых они расположены.

«Журнал пребывающего в Риме императорской академии художеств пенсионера Петра Соколова усмотренным им в оном городе достопримечательные вещи, касающиеся до живописи и скульптур» [3] – важный архивный источник, который не был опубликован. Коваленская в своем известном труде «Русский классицизм» писала, что в отличие от подобных дневников русских художников 1760–1780-х годов «некоторый сдвиг в сторону нового классицизма можно видеть в журнале П.И. Соколова из Рима, очень подробном, но бледном и малоинтересном» [1]. Также Коваленская, основываясь на «пенсионерских журналах» русских художников XVIII века, и в том числе А.П. Лосенко (документ был ею очень подробно проанализирован), сообщала, что на первом месте для отечественных мастеров стояла проблема композиции [1].

«Итальянский журнал» П.И. Соколова действительно содержит довольно подробные описания того, что он наблюдал в базиликах, церквях, виллах и палаццо в Риме. Стиль изложения мыслей и раздумий художника нельзя назвать поэтичным или содержащим яркую эмоциональную окраску. Связано это, прежде всего, не только с особенностями личности автора, но и с тем фактом, что перед отправлением

в пенсион каждый воспитанник Императорской академии художеств получал наставления и указания о том, как следует писать такой журнал. В наставлениях ученикам прилагался образец: «А журнал вести так: по приезде моем в такой-то город и в такое-то место видел удивительные работы, картину или статую, представляющую то-то и то-то и такого-то мастера и т. д.» [4]. И чтобы убедиться в том, что пенсионеры изучают памятники древностей и великих современников, от всех требовалось ведение журнала «усмотренных ими достопамятных вещей», который они должны были присылать в Академию каждую треть года.

Прибыл в Рим Петр Соколов вместе с другими пенсионерами – историческим живописцем Иваном Акимовым и скульптором Иваном Мартосом – в 1773 году. Однако датой начала ведения журнала мы можем считать 1774 год, основываясь на рапорте художника от 5 января 1774 года: *«Месяца августа 21 числа приехал я благополучно, и с приезде моего был болеть три месяца за кою умедлил в скорее рапортовать императорской академии художеств, но по выздоровлении расположил мое учение»* [2].

«Итальянский журнал» Петра Ивановича Соколова содержит 15 архивных листов. Однако, несмотря на акцент, сделанный в названии журнала, художник также пишет и несколько слов об особенностях архитектуры с указанием в некоторых местах на имена архитекторов, которые в разное время работали над созданием церквей.

Журнал Петра Соколова разделен на несколько частей. Художник пишет о церквях и галереях, в которых он изучал и смотрел произведения итальянских художников. В нем он описывает художественное оформление 20 церквей, среди которых собор Святого Петра, Латеранская базилика, Санта-Мария-Маджоре, церковь Капуцинов и другие, а также 11 частных коллекций (вилла Боргезе, Палаццо Спада, дом принца Боргезе, принца Конестабиле и других).

Обратимся к наиболее интересным описаниям церквей и базилик Рима, о которых пишет художник. В приведенных цитатах и описаниях из «римского журнала» Петра Соколова сохранено авторское оформление и правописание.

Первая базилика, которую в своем журнале описывает художник, – собор Святого Петра в Риме:

«1-я базилика

В центре Святого Петра находятся удивительные работы: разные живописи, мозаики, статуи и депозиты.

Первая, из мозаик, копирована с картины Доменикиновой, представляет мучение Святого Себастьяна. Оригинал находится аих chartreux. Мозаика очень хорошая.

Вторая с его же картины, представляет причащение Святого Иеронима, оригинал находится в церкви, называемой a la charita.

Третья делана с картины de Subbras, предств: службу греческую. Оригинал находится в аих chartreux.

Четвертая делана с картины Рафаэлевой, представляет: Вознесение Христа. Оригинал находится в церкви Saint Pietro de montorio. Мозаика очень хорошая. Довольно сохранен рисунок онаго мастера.

Пятая делана с картины Пьяченовой предста: мучение Святого Эразма. Оригинал находится во дворце, называемом monte cavallo.

Шестая делана с картины de valantin, предста: мучение двух братьей. Оригинал находится в том же дворце.

Седьмая сделана с картины Гверчиновой, представляет: погребение Святой Петрониллы. Оригинал находится в том же дворце. Мозаика чрезвычайно хорошая, достойна великого примечания.

Восьмая сделана с картины Gvido Reni, представляет Михаила Архангела, побивающего дьявола. Оригинал находится в церкви капуцинов.

Девятая сделана с картины Андрея Сакки, представляет Святого Григория, показывающего народу тело Христово. Оригинал находится a monte cavallo. Она мозаика еще недавно сделана, которая довольно нарядная.

И прочие многие мозаики находятся, которые достойны примечания. Есть еще две Богоматери, называемые della pieta. Деланы из разных мраморов, которые в великом почтении.

Из картин токмо находящихся первая представляет падение Симона волшебника. Писал кавалер Francesco Vanni, она вся писана на аспидной доске. Компонования очень хорошего, колера яркие и приятные в рисунке.

Вторая представляет Святую Валерию и Святого Мартиана. Писал Giovanni Antonia Tradarino.

Третья представляет Святого Фому, вкладывающего перст в ребры Иисуса Христа. Писал passinano.

Четвертая в алтаре, называемом Tantissimo, находится картина de pieto beretini, представляет отца и сына и Святого духа. В том же алтаре находятся еще картины Pietro da Cortoni, которые достойны примечания.

Из депозитов находятся первая pavolozo farnezio, делал gulielmi della porta.

Вторая Urbano VIII, сделана кавалером Берниием. *Третья* Alexandro VII, скульптурирована им же.

Также и прочие есть многие депозиты, которые достойны великого примечания.

A la tribuna, называемое место, где находится стул Святого Петра, поддерживаемый четырьмя основателями церкви. 1-ый – святой Августин,

2-ой – Ambrasimo, 3-ий – Григорий, 4-ый – Giroloto. Оно все сделано из металла и вызолочено, так же посередине оной церкви, под большим куполом, находится первый алтарь, который тоже весьма сделан из меди и вызолочен. Составлен из четырех колонн, поддерживаемых превеликим балдахином, пьедесталы под оными колоннами мрамора самого лучшего. Обе оные деланы кавалером Берниием.

По сторонам оного алтаря находятся четыре статуи. Первая представляет Святую Веронику, скульптировал Francesco Mochi. Вторая представляет Святую Елену, скульптировал Andreo Volgi; третья представляет Святого Андрея, скульптировал Francois Flatan. Четвертая – Святой Ланжино, скульптировал кавалер Берниий. Из оных четырех статуя Св. Андрея, которая достойна великого примечания. Рисунок очень хороший и в одеяние стиля великого.

И прочие также находятся многие статуи, из которых достойны примечания. Первая предста: Св. Bruno, делан французом Nvichel ange Plotz; вторая представляет умершего Христа, лежащего на коленях у Богоматери, скульптировал Michelange, когда имел еще 13 лет. Компонование оной группы очень хорошее.

Есть еще один барельеф, представляет Святого Леона, в место его Петр и Павел прогоняют царя Amila. Статуя великого компонования очень хорошего, скульптировал Alexandro Algardi a la portica; прежде нежели входя в церковь, по сторонам находятся два

монумента. Первый представляет Константина, скульптировал кавалер Берниний. Вторая представляет Carlo Manio, скульптирован Корнакинем. Тут же, над большими дверьми, находится мозаика; делана с картины de Giotto, представляющей идущего Христа по водам.

Оную церковь начал строить papa Giulio Teconda, в 1507, архитекторами называют: 1 – Bramante Lazari, 2 – Рафаэль, 3 – Ginliano d'assangallo, 4 – Fragiocondo, 5 – Baltazar, 6 – Antonio d'assangallo, 7 – Michelangelo, 8 – Giacomo Borro, 9 – della porta Romano.

Пред оной находится превеликий плац, по сторонам онаго сделана колоннада; строена кавалером Бернинием; посередине плаца находится обелиск с двумя фонтанами, которые делают вид весьма хороший» [3].

Собор Святого Петра в Ватикане – главная христианская святыня католического мира. Над его строительством и оформлением работали лучшие художники и архитекторы. Описание собора, приведенное выше, – самое подробное в журнале художника. Нигде более он не дает таких объемных характеристик произведений, сводя их к краткому описанию и перечислению картин, мозаик, скульптуры и других произведений, находящихся в церкви.

Интересно, что, казалось бы, на первый взгляд простые перечисления мозаик, картин, скульптурных композиций и депозитов, а также упоминания о том, где они расположены в церкви, создают представление о художественном убранстве собора.

Подобные подробные характеристики интерьера церквей и площадей и территорий рядом с ними содержат и описания базилики Сан-Джованни-ин-Латерано и Санта-Мария-Маджоре в Риме:

«3-я basilica

В церкви Святого Иоанна, называемой Laterano

Находится живопись, писана a la fresque, представляет историю Святого Сильвестра и Константина; писана разными мастерами, которая довольно в почтении и достойна примечания.

Посередине оной церкви, по сторонам, находятся в нишах двенадцать апостолов, деланы из мрамора, величины оных – 21 пальма. 1-е святые Петр и Павел, скульптировал таупаус; Святой Андрей, Святой Иоанн, Святой Иаков и Святой Матвей, скульптировал Пискони; святой Томас и Святой Бартоломей, скульптировал le gros; Святой Иаков – делал Angelo Rossi; Святой Филипп – делал Mazzuoli; Святой Симон – делал Franasco Moratti; Святой Фадей, скульптировал Ottoni. Все оные статуи достойны великого примечания.

A la capella, называемая Andrea Corzini, в которой находится мозаика, представляющая онаго святого, молящегося Богу; делана с картины de Gvido Reni, а оригинал находится в палаццо Barberini. Вся оная capella убрана и самыми лучшими мраморами. И также есть еще несколько статуй и барельефов, которые довольно изрядные.

Оную церковь начел строить Великий Константин, потом была докончаема разными папами. Возле находится палаццо, выстроен очень хорошо, архитектуры довольно изрядной; в котором принимают девушек 6-ти и 7-ми лет и содержат даже до их времени бракосочетания.

4-я basilica

В церкви Sainte Marie Maggiore находится живопись довольно изрядная, из которой достойна примечания:

1. картина предста: Благовещение, писал Ромпео Vattoni. Света очень хорошего;
2. Святая Фамилия, писал Massuci; композиция довольно изрядная;

В капелле, называемой de Sisto, ордина коринтического, строил кавалер Domenico Fontana, которая в великом почтении; в оной находятся четыре евангелиста, писана a la fresque. Два писал Андрей, называемый d'ancona, другие два писал Ferdinando d'orviato. Также есть живопись, писана разными мастерами, как то, кавалер del Pozzo, Melani Bolognese, di Paris Nogari, Salvator Fontana и прочие.

В другой капелле, называемой di Paolo, того же ордена коринтического, находится живопись разных мастеров довольно изрядная, из которых достойна примечания и писана a la fresque история святая: три Зостомо и история Святого I del fonso. Обе оные картины писал Гвидо Рени. Богородица – писал Lanfranque. Также есть и другие многие картины, писаны Гвидом Рением, и прочих славных мастеров, которые достойны примечания.

Пред оной церковью на плаце находится колонна ордина коринтического, на которой поставлена статуя, представляющая Богоматерь с Христом; сделана из металла и вызолочена, делал Guglielma Barrolor. Оная колонна – антик, найдена в храме, называемом a la Pace; делает вид довольно хороший пред оной церковью.

Уверяют многие, что оную церковь начел строить Giovanni Patrizi римлянин, которому было явление Богородицы, а потом была докончаема разными папами. Архитектуры же оная церковь довольно изрядной» [3].

Собрания и коллекции других церквей не содержат подробного анализа, а более сведены к перечислению картин, находящихся в них. Они не производят впечатления попытки создать описание или художественный образ интерьерера: *«В церкви Святого Петра, называемого Invincoli, находится славная статуя, представляющая Моисея; скульптировал Michelange. Есть несколько и других статуй, деланы учениками его. Две картины: одна представляет Святого Петра в темнице, писал Доменикино, композиция очень хорошая; другая – Святого Августина, писал Gvercino da Cento. Находится еще старинная живопись, которая довольно с почтением, и есть несколько гробниц, деланы из разных мраморов, которые достойны примечания» [3]; или «В церкви Santa Maria in Trestevere находится плафон, сделанный из резьбы и вызолоченный; посередине онаго есть живопись: представляет Вознесение Богоматери, писал Доменикино» [3].*

В «Итальянском журнале» Петр Соколов пишет не только о картинах, мозаиках, скульптурных композициях и других «достопримечательных вещах», которые видел художник, но и о коллекциях галерей, палаццо и вилл города и расположенных вблизи Рима. Их описания построены таким же образом, как и характеристики римских церквей и базилик.

Из заключительного пояснения в журнале художника мы узнаем, что названную в журнале им архитектуру, скульптуру, станковую и монументальную живопись Соколов изучал в течение трех лет. Автор пишет: *«Это уже мои три года кончились, а четвертый полагается на Ваше рассмотрение. Итак, я за благо нашел пробывать оный и не упуская притом времени намерен продолжать мое учение сколько можно» [3].*

Как было ранее упомянуто, «Итальянский журнал» Петра Соколова имел характер отчетного документа. Поэтому общая структура документа сводится художником к перечислению и краткому анализу художественных произведений, которые ему удалось увидеть в церквях, базиликах и римских палаццо. Также не стоит забывать, что и в названии своего «римского дневника» автор изначально обозначает, чему посвящен этот доклад, направленный в Совет Императорской академии художеств: *«Журнал Пребывающего в Риме императорской академии художеств пенсионера Петра Соколова усмотренным им в оном городе достопримечательные вещи, касающиеся до живописи и скульптур».*

Тем не менее, обозначая особенности колорита, рисунка, композиции произведений живописи, скульптуры, мозаичных панно и, зачастую, архитектурных деталей, художник создает образ, отражающий богатство и красоту внутреннего и внешнего убранства римских церквей, базилик и палаццо, хранящих лучшие образцы разных видов изобразительных искусств.

Литература

1. Коваленская Н.Н. Русский классицизм. М.: Искусство, 1964. 703 с.
2. Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 1, ч. 1. Д. 635. Л. 1.
3. Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 1, ч. 1. Д. 705. Л. 14–28.
4. Трубников А. Пенсионеры Академии Художеств в XVIII веке // Старые годы. 1907. Июль–сентябрь. С. 348–356.

Статья поступила в редакцию 31.05.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.016

ROMAN BASILICAS AND CHURCHES IN TERMS OF PENSIONER OF THE IMPERIAL FINE ART ACADEMY PETR SOKOLOV

Zhelnova, Elena Gennadievna

Moscow State Art Gallery of the People's Artist of the USSR Ilya Glazunov,
Moscow, Russian Federation

Abstract

This article focuses on the research of the “Italian journal” by academic of historical painting Petr Sokolov (1753–1791). Log keeping was indispensable condition for the pensioners of the Russian Imperial Fine Art academy. P.I. Sokolov wrote the information about arts which he saw in Rome from 1773 to 1778. In our days the Roman journal by P.I. Sokolov is relevant for researchers because they can read the reliable information about Roman period of the artist’s creativity. Analyze a text in Roman journal by P.I. Sokolov author comes to the conclusion that this document contains not only description of paintings, sculptures, mosaics, interior and exterior of basilicae and churches and also many personal views reflecting Sokolov’s preference for art which affected in his own creativity. The “Italian Journal” by P.I. Sokolov is Russian State Historical archive fund in Saint Petersburg and is not published today.

Keywords: Petr Sokolov; Russian Imperial Fine Art Academy; diary; travel journal; Rome; Roman churches.

For citation:

Zhelnova E.G. Roman Basilicas and churches in terms of pensioner of the Imperial Fine Art Academy Petr Sokolov. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 255–263. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.016>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/24/> (In Russian).

Information about the author:

Zhelnova, Elena Gennadievna – Head of Exhibitions Department, Moscow State Art Gallery of the People's Artist of the USSR Ilya Glazunov, Moscow, Russian Federation. Email: alena_zhelnova@mail.ru

References

1. Kovalenskaya N.N. *Russkiy klassitsizm* [Russian classicism]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 703 p. (In Russian).

2. *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [Russian state historical archive], coll. 789, aids 1, part 1, fol. 635, pp. 38–38 back.

3. *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [Russian state historical archive], coll. 789, aids 1, part 1, fol. 705, pp. 14–28.

4. Trubnikov A. *Pensionery Akademii Khudozhestv v XVIII veke* [Pensioner's of the Academy of Fine Arts in the 18th century]. *Starye gody – The Old years*, 1907, July–September, pp. 348–356. (In Russian).

Received: May 31, 2020.

150 лет Иркутскому областному художественному музею имени В.П. Сукачева

150TH ANNIVERSARY OF THE SUKACHEV IRKUTSK REGIONAL ART MUSEUM

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.017

УДК 908

РОЛЬ А.Д. ФАТЬЯНОВА В ФОРМИРОВАНИИ ИРКУТСКОГО ОБЛАСТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

Зубрий Елена Станиславовна

Иркутский областной художественный музей имени В.П. Сукачева,
г. Иркутск, Российская Федерация

Аннотация

В данной статье автор вводит в научный оборот новые сведения о директоре Иркутского областного художественного музея имени В.П. Сукачева – А.Д. Фатьянове (1948–1977), опираясь как на архивные источники, так и на личные воспоминания. Имеющийся у автора материал для исследования личности А.Д. Фатьянова позволяет говорить о нем как о многогранной личности: художнике, искусствоведе, историке культуры, директоре музея, заслуженном работнике культуры РСФСР, Почетном гражданине города Иркутска (1990), участнике Великой Отечественной войны, общественном деятеле.

Ключевые слова: А.Д. Фатьянов; Иркутский областной художественный музей; музейное собрание.

Для цитирования:

Зубрий Е.С. Роль А.Д. Фатьянова в формировании Иркутского областного художественного музея // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 264–277. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.017>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/26/>

Информация об авторе:

Зубрий Елена Станиславовна – заместитель директора по научно-методической работе, Иркутский областной художественный музей имени В.П. Сукачева, г. Иркутск, Российская Федерация. Email: iohm@irk.ru

История формирования музейных коллекций сохранила много имен собирателей и примеров их самоотверженной деятельности. Среди них немало личностей ярких и деятельных. А.Д. Фатьянов (1915–2001) заслуживает особого интереса и уважения как главного собирателя сокровищ Иркутского областного художественного музея имени В.П. Сукачева, преумножению и изучению которых художник и искусствовед посвятил большую часть своей жизни. Сформированное им собрание музея – уникальная художественная коллекция, архив и библиотека – и творческий метод систематизации и экспонирования не утратили своей ценности и являются богатым материалом для изучения и освоения. А.Д. Фатьянов – один из основателей Иркутского отделения Всероссийского общества охраны памятников, член Иркутского отделения Союза художников и Российского географического общества, член Президиума Советского комитета Международного совета музеев (ЮНЕСКО), организатор и руководитель единственного на востоке страны иркутского филиала Всесоюзного художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Грабаря, исследователь и талантливый экспозиционер, автор трудов об истории Иркутского художественного музея (ИОХМ им. В.П. Сукачева).

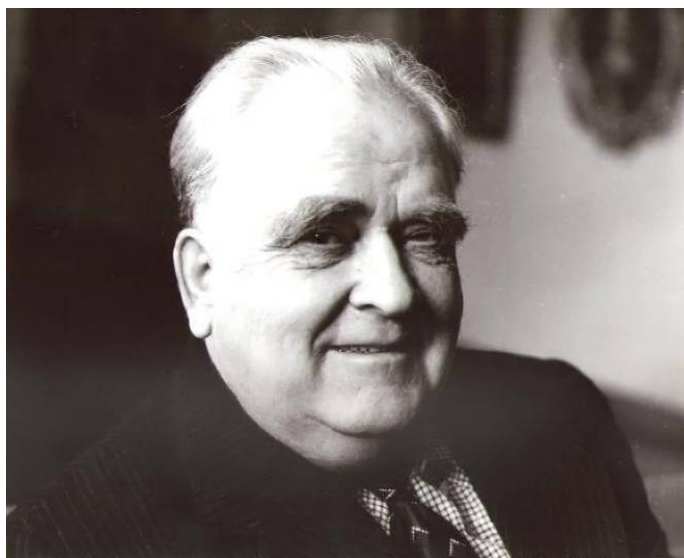
В данной статье автор обращается в первую очередь к трудам самого А.Д. Фатьянова. В частности, к единственной до сего дня монографической работе об основателе картинной галереи, иркутском городском голове, меценате, Почетном гражданине города Иркутска В.П. Сукачеве – «Владимир Сукачев», изданной Восточно-Сибирским книжным издательством в 1990 году [4]. К 1958 году относится одна из первых книг А.Д. Фатьянова, в которой раскрывается история Иркутского областного художественного музея – «Иркутский художественный музей» [7]. Истории комплектования коллекций музея посвящены его работы «Судьба сокровищ» [5] и «Иркутские сокровища» [6], которые вышли соответственно в 1967 и 1985 годах. В 1982 году А.Д. Фатьянов выступает как составитель каталога «Иркутский областной художественный музей» [3], в котором отражены лучшие произведения советского искусства из коллекции ИОХМ. В 1994 году в Санкт-Петербургском издательстве «АРС» вышел альбом «Сибирский портрет XVIII – начала XX века» из серии «Художественные сокровища России» [2], где А.Д. Фатьянов выступает как автор одной из вступительных статей, посвященной истории комплектования коллекции сибирского портрета в Иркутском художественном музее. К сожалению, личности самого А.Д. Фатьянова и его деятельности на посту сначала сотрудника, а затем и директора Иркутского художественного музея до сих пор не посвящено ни одного монографического исследования. Данной статьей автор делает попытку воссоздания образа А.Д. Фатьянова как уникального собирателя и исследователя, опираясь как на его личный фонд, хранящийся в архиве музея, так и на свой личный архив.

Масштабные работы по восстановлению народного хозяйства после Великой Отечественной войны, развитие восточных и северных регионов страны, строительство гигантов промышленности и становление новых промышленных центров, активное развитие науки и культуры призвали к жизни десятки новых музеев. «Хрущевская оттепель» 1960-х годов породила настоящий «музейный бум». Ослабел и идеологический прессинг. Был облегчен доступ к архивным источникам, к исследованию запрещенных ранее направлений искусства и к творчеству их представителей. Позитивные импульсы сказались и на музейном мире России. Музей

как социальный институт оказался в центре внимания общества: активно формируются новые и пополняются уже существующие художественные и исторические коллекции. Начала формироваться новая научная дисциплина – музееведение: разрабатываются научные концепции развития музеев, соответствующие требованиям наступившего времени.

Высокая художественная культура, врожденная интуиция молодого и энергичного А.Д. Фатьянова побуждали его к созданию устойчивого, сильного, уникального музея. Требовался совершенно новый для сибирского края метод развития художественного музея. Быстрые темпы его развития, обширное по географии и различное по характеру источниковой базы пополнение художественного собрания, активное комплектование фонда русского и советского искусства, составившего большую часть собрания, систематическое собирание и изучение памятников культуры народов Сибири, возведение вопроса о формировании художественной коллекции до правительственного уровня и интеграция музея в пространство страны и мира – вот далеко не полные результаты деятельности Фатьянова, основанной на разработанном им особом творческом методе. Наиболее сильной стороной этого метода можно считать соотнесение традиционных ценностей российской художественной культуры и музейного дела с современными достижениями в области изобразительного искусства и музееведения.

Целью Фатьянова было создание музейного собрания, демонстрирующего широкую ретроспективу истории мирового искусства, не ограниченную какими-либо периферийными рамками. Ее достижение требовало притока нового художественного материала, который бы значительно изменил контуры музейного собрания, обеспечил возможность репрезентации основных этапов развития русского и советского искусства, важнейших тенденций и эволюций искусства Западной Европы и Востока.



*Рис. 1. Фатьянов Алексей Демет'евич.
1970-е. Фото из архива Иркутского
областного художественного музея
им. В.П. Сукачева
(ИОХМ им. В.П. Сукачева).*

Большой интерес представляет творческое наследие Фатьянова, пополнившее библиографию Иркутска весьма значительным материалом и ликвидировавшее многие белые пятна в истории сибирского искусства и художественной культуры региона: «Иркутский художественный музей» (1952), «Судьба сокровищ» (1967), «Загадка старой картины» (1974), «Иркутские сокровища» (1985), «Владимир Сукачев» (1990),

«Художники, выставки, коллекционеры Иркутской губернии» (1995). Им создано 50 каталогов и 20 буклетов, опубликовано 350 статей. Основная тема исследований Фатьянова, несомненно, была связана с художественным собранием музея. Изданные труды А.Д. Фатьянова относятся к таким областям знаний, как искусствоведение, эстетика, история и теория культуры.

Фатьяновы приехали в Сибирь в 1912 году. На решение отца – Дементия Фатьянова, оказали влияние веяния того времени, переселенческая политика правительства, направленная на освоение малонаселенных окраинных местностей Сибири и Дальнего Востока. Семья переселяется в новый для себя край – город Черемхово Иркутской области. Отец, потерявший еще в детстве ногу, смог устроиться сторожем шахты № 3. В Черемхово 25 марта 1915 года и родился Алексей Дементьевич. Любовь к рисованию и встреча с будущим педагогом – молодым скульптором Константином Антоновичем Грюнбергом (1912–2000) – преопределили судьбу юного Алексея. В 1933 году он поступает в Восточно-Сибирский краевой художественно-педагогический техникум (с 1937 года – Иркутское областное художественное училище) и в 1937 году успешно оканчивает его. Счастливыми обстоятельствами его жизни были встречи с талантливыми живописцами и педагогами техникума – Александром Ивановичем Вологдиным (Эхна, 1889–1938) и Алексеем Петровичем Жибиновым (1905–1955).

В январе 1935 года, еще студентом второго курса училища, А.Д. Фатьянов начинает работать техническим сотрудником картинной галереи, входившей в состав Иркутского государственного научного музея. Хранитель галереи и ее летописец Георгий Иванович Дудин записал: «В этом году из коммунального отдела по просьбе хранителя был переведен студент второго курса изопедтехникума, работавший в музее по совместительству Алексей Дементьевич Фатьянов, которого любовно называли тогда “Алеша”... Энергичный Алеша сразу же обнаружил большой интерес и увлечение музейным и библиотечным делом, даже в ущерб учебе. Это был активный и толковый музейщик, возглавивший впоследствии всю административно-хозяйственную деятельность музея» [1, с. 37].

Фатьянов мечтал стать художником и в душе оставался художником всю свою жизнь, вдохновенно и педантично создавая музей – свой храм искусств, как он его представлял и чувствовал. Из его рассказов автору статьи довелось узнать, что выполненные им произведения по заказу Восточно-Сибирской железной дороги долгое время украшали здание иркутского железнодорожного вокзала. Особая творческая атмосфера музея, долгие вечера среди произведений искусства, азарт коллекционирования захватили его. Занятия живописью все больше отходили на второй план. Главной привязанностью и главным содержанием его жизни становится музей.

А.Д. Фатьянов активно поддерживал деятелей иркутской общественности, выступавших за превращение картинной галереи в самостоятельное учреждение культуры. С ростом коллекции появилась возможность организовать более широкий доступ публики к культурным ценностям. Для размещения в Иркутске более масштабных экспозиций, выставок всесибирского масштаба и Всесоюзного кооператива «Художник» требовались новые помещения и достаточное финансирование. Все это можно было получить только путем организации самостоятельного художественного музея.

В 1936 году иркутская общественность направляет письмо на имя Н.К. Крупской о необходимости создания самостоятельного художественного музея. Крупская действовала быстро и решительно: постановлением Совнаркома просвещения за № 484 от 01.07.1936 года картинная галерея становится самостоятельным учреждением. «По своему многообразию художественных изделий и памятников искусства <...> начала называться Художественным музеем, а хранитель ее вместе с тем и директором» [1, с. 92].

Работу в музее прервала служба в армии (1937–1939). Фатьянов ненадолго возвращается в музей, чтобы снова из него уйти, но уже на Великую Отечественную войну. После демобилизации в августе 1946 года Алексей Дементьевич некоторое время живет в Москве, где получает предложение работать в музее Останкино. Однако по семейным обстоятельствам он возвращается в Иркутск. Фатьянову предлагают возглавить ставший ему родным Иркутский художественный музей. В 1948 году он становится директором музея и главным собирателем его сокровищ. К тому времени коллекция музея насчитывала уже более 3000 музейных предметов.

Страсть к собирательству постепенно превращалась у Фатьянова в настоятельную потребность. Накопление коллекций музея – процесс подвижный и изменчивый, соотнесенный с успехами в развитии советского искусства, открытиями в области сибирского искусства и расширением географии ее пополнения. Источники пополнения собрания музея были обширны: выставки, мастерские художников, закупочные комиссии и Комитеты по делам искусств Министерства культуры, республиканских и союзных советов министров; расформированные музеи, фонды Иркутского краеведческого музея, Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, частные собрания. Фатьянов постоянно расширял область своих поисков, а его отношения с людьми искусства от делового сотрудничества постепенно переходили в теплую дружбу на долгие годы. Коллеги говорили о нем как о «везучем» собирателе, которому хорошие произведения «сами шли в руки».

«Важным разделом деятельности музея является научно-исследовательская работа, – писал Фатьянов. – Переписка с выдающимися советскими художниками, исследовательскими и творческими организациями страны дала возможность создать научный архив, в котором хранятся рукописи крупнейших деятелей искусства науки и литературы» [5, с. 4].

Такое сотрудничество было источником как огромного объема ценной научной информации, так и пополнения собрания музея; с другой стороны, способствовало процессу интегрирования художественного собрания музея в культурное пространство страны Советов и за ее пределами. Музейные предметы участвовали в республиканских и общесоюзных выставках, проходивших в нашей стране и за рубежом, публиковались в каталогах и центральных изданиях. В истории музея осталось более двухсот имен дарителей и тысячи произведений, преподнесенных ими в дар. Дарение как гражданский акт в отношении музея является особенностью иркутского собрания, родившегося из частной галереи В.П. Сукачева, преподнесенной им родному городу Иркутску. Эта особенность стала определяющей в творческой деятельности Фатьянова: значительную часть полученных им для коллекции экспонатов составляли дары. Вот имена далеко не всех коллекционеров-дарителей: Ф.Е. Вишневецкий, Ю.В. Невзоров, Н.К. Величко. Дарителями становились и видные мастера: художники А.И. Алексеев,

Б.Т. Бычков, Е.А. Кацман, О.К. Комов, Н.В. Кузьмин, Ю.А. Чернов, Н.В. Лодейщиков, Ц.С. Сампилов, В.В. Гулецкий, М.Е. Шестакова, родственники мастеров – М.А. Савицкая, Е.К. и М.К. Столица и другие.

Замечателен один из примеров длительного дружеского партнерства музея с дарителем Феликсом Евгеньевичем Вишневым – коллекционером, обладавшим энциклопедическими познаниями в области искусства и его собирания, определения, хранения и реставрации, основателя Музея В.А. Тропинина, обогатившего своими дарами многие музеи страны. «Имя этого человека, – писал Фатьянов, – я ставлю в один ряд с именем В.П. Сукачева. Если В.П. Сукачев явился основоположником музея, то Вишневский, как никто другой из дарителей приумножил его коллекцию. Почти двадцать лет он имел связь с нашим музеем, и ежегодно от него поступали все новые и новые подарки... То, что я здесь (в доме коллекционера. – *Прим. Е. З.*) увидел, не часто встретишь даже в музеях. Живопись, скульптуры, предметы прикладного искусства... А сколько мебели, бронзы, художественных лаков! Здесь находились предметы из редких камней, стекла и фарфора, огромное количество медальонов, вееров XVIII–XIX веков европейских и азиатских стран. Я был совершенно ошеломлен. Захотелось бывать здесь еще и еще...» [6, с. 59–60].

Наследник коллекции московского врача и почитателя искусств В.В. Величко – Николай Кириллович Величко почти за сорок лет передал в собрание музея более 2000 произведений древнерусской живописи XVI–XVIII веков различных школ и писем, работы русских и западноевропейских художников, редкие книги и рукописи.

Идея Алексея Дементьевича применить для комплектования собрания музея метод организации выставок из частных собраний и выставок подарков была тем талантливым озарением, которое может посетить только натуру творческую и незаурядную. В истории музея «фатьяновского» периода, пожалуй, наибольшему притоку пополнений в коллекцию послужили выставки живописи и графики из частных собраний 1949 года, экспозиции подарков музею 1965 года и подарков древнерусского искусства 1977 года. Выставки стали ярким событием в истории Иркутска. Чтобы они состоялись, потребовались в общей сложности годы напряженной работы научных сотрудников, реставраторов музея и художников, помощников и друзей музея. Каждая выставка сопровождалась каталогом с именами дарителей и освещалась в средствах массовой информации Иркутской области и столицы страны. Это объясняет обширную географию дарителей – от Москвы, Ленинграда, городов Центральной России и Сибири до отдаленных деревень и поселков, где работали организованные музеем экспедиции по выявлению произведений искусства. В последующие годы коллекция музея продолжала пополняться преподнесенными в дар художественными ценностями.

А.Д. Фатьянов очень дорожил перепиской с деятелями культуры, их письма он систематизировал и сохранял в архиве музея, часто обращаясь к ним при написании очерков и составлении каталогов коллекций. Он выделял их как «ценнейшие документы в изучении творчества художников, проливающие яркий свет на замысел автора, методику работы, время исполнения картин» [5, с. 6]. Среди его корреспондентов – деятели культуры и искусства: Ф.В. Сычков, В.К. Бялыницкий-Бируля, К.Ф. Юон, П.П. Кончаловский, И.Э. Грабарь, Б.М. Неменский, Ц.С. Сампилов, М.И. Авилов, С.А. Чуйков, А.В. Моравов, Е.А. Кацман, С.Т. Коненков, П.Г. Маляревский и ряд других деятелей.

Творческая деятельность Фатьянова, к каким бы областям деятельности музея она ни относилась, была направлена на интеграцию иркутского музея и сибирского искусства в мировую культуру, выявление только им свойственных особенностей. Он первым начал изучать историю иркутской школы живописи: провел специальное исследование, опубликовал первую и до настоящего времени остающуюся единственной монографическую работу о личности и характере деятельности В.П. Сукачева, представителя наиболее влиятельной социально-экономической элиты Иркутска, авторитетного купеческого рода Трапезниковых, известного общественного деятеля, городского головы, просвещенного мецената.

Отдел советского искусства фактически был создан Фатьяновым после Великой Отечественной войны, хотя произведения советского искусства поступали в музей начиная с 1920-х годов из Иркутского общества художников и со всесибирских выставок. Часть работ была направлена в 1928 году из Государственного музейного фонда (П. Кончаловского, В. Ермолаевой, Л. Туржанского и др.); в 1938 году – из Государственной Третьяковской галереи (В. Бакшеева, Е. Зефирова, К. Петрова-Водкина, Л. Туржанского, Н. Никонова, М. Перуцкого и др.).

Фатьяновская погруженность в современное искусство привела в конце 1960-х – начале 70-х годов к значительному пополнению коллекции советского искусства. В ней были представлены произведения почти всех крупнейших живописцев, скульпторов и графиков страны: В. Бакшеева, М. Авилова, В. Бялыницкого-Бирули, И. Грабаря, К. Петрова-Водкина, А. Рылова, К. Юона, А. Пластова, Н. Ромадина, Ф. Решетникова, С. Герасимова, С. Григорьева, Г. Горелова, В. Гаврилова, Б. Неменского, П. Кончаловского, Е. Кудрявцева, П. Соколова-Скали, Д. Тегина, П. Котова, Ф. Модорова, Б. Рыбченкова, В. Цыплакова, В. Яковлева, Н. Андреева, Е. Вучетича, А. Голубкиной, С. Коненкова, А. Кибальникова, М. Манизера, Н. Томского, И. Шадра, М. Сарьяна, С. Чуйкова и многих других выдающихся мастеров, в том числе художников Сибири и Дальнего Востока. Фатьянов постоянно увеличивал коллекцию советского искусства, регулярно издавая каталоги в 1952, 1961, 1976 и 1982 годах.

Фатьянов был удивительным музейщиком, способным увидеть особую ценность искусства народов Сибири в контексте всего культурного наследия России и направить силы на его выявление и изучение. Информация о сибирском искусстве была вовлечена в публикационно-справочный и научно-исследовательский оборот и стала известна научной общественности в 1929–1932 годах после издания Сибирской советской энциклопедии, представляющей собой первый в молодой советской республике опыт краевой энциклопедии. Материалы для энциклопедии по истории изобразительного искусства Иркутского региона были представлены художниками И.Л. Лебединским и И.Л. Копыловым. Авторами статей дана периодизация развития живописи в Сибири и отмечены персоналии наиболее крупных художников старой и постреволюционной Сибири.

В конце 1950-х – 1960-е годы Фатьянов начинает ставшую затем систематической работу по собиранию сибирского искусства, расширив источниковую базу пополнения музея такой формой работы, как экспедиции по Иркутской области. Сотрудники музея участвуют в экспедициях Иркутского государственного университета, Института археологии АН СССР, Института филологии и философии АН СССР, а также экспедициях, организованных самим музеем. В 1949 году была осуществлена экспедиция

в Илимск, в 1959 г. – на север Иркутской области в старинные русские села по берегам рек Илима и Лены, в 1960-х годах – на Каменные острова Ангары. 1960–1980-е гг. – время проведения экспедиций по поиску произведений дореволюционного сибирского искусства в Иркутской области и в Забайкалье. Коллекцию пополнили сотни произведений: предметы первобытного искусства, иконы, изделия старинной чеканки и литья (кресты, складни), резьба по дереву (скульптура) и т. д. (рис. 2–4). Шла активная работа по выявлению произведений местных художников. Коллекция сибирского искусства иркутского музея постепенно превратилась в одну из крупнейших в России, и это стало существенным вкладом в изучение культурного наследия страны.



Рис. 2. Фрагмент экспозиции «Русская иконопись». ИОХМ, отдел «Галерея сибирского искусства». Фото: ИОХМ им. В.П. Сукачева.

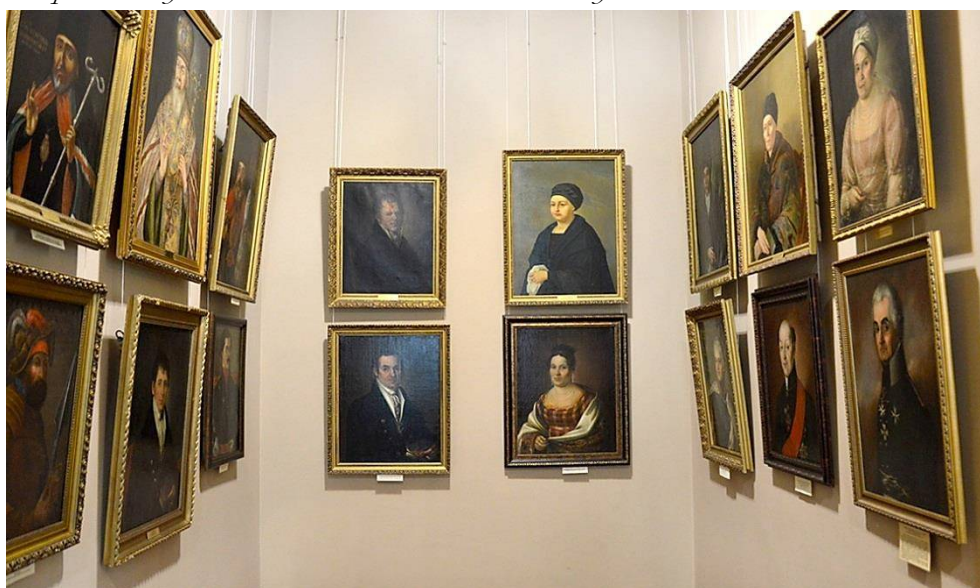


Рис. 3. Фрагмент экспозиции «Сибирский портрет». ИОХМ, отдел «Галерея сибирского искусства». Фото: ИОХМ им. В.П. Сукачева.



Рис. 4. Фрагмент экспозиции «Столовая». Историко-мемориальный отдел «Усадьба В.П. Сукачева». Фото: ИОХМ им. В.П. Сукачева.

А.Д. Фатьянов выявлял художественное наследие сибирских мастеров, которое долгие годы хранилось в музейных запасниках и частных собраниях, оставаясь недостаточно известным даже в регионах Сибири – портреты жителей, неповторимые пейзажи, столь ярко запечатленные в произведениях художников: «Постепенно стала созревать идея извлечь из забвения и сделать научным и общекультурным достоянием сибирский портрет – неотъемлемую часть русского искусства» [2, с. 19]. Были открыты имена живописцев М.А. Васильева, М.И. Пескова, Н.А. Климова, П. Калмынина. Стало изучаться творчество Н.А. Бестужева, К.Я. Рейхеля, А.С. Игорева, К.И. Корсакина, русских и иностранных художников, сопровождавших научные, военные, духовные и дипломатические миссии в XVIII–XIX веках, а также художников, сосланных в сибирский край. Результаты научных исследований были изданы музеем и вызвали значительный интерес научных кругов и общественности к разнообразным и сложным художественным процессам, протекавшим в Сибири на протяжении столетий.

Творческий метод Фатьянова – от собирательства коллекции к исследованию, затем к экспозиции, публикации и, наконец, вновь к пополнению собрания музея новыми произведениями – находит яркое воплощение в 1980-е годы. На базе проведенных в предшествующие десятилетия исследований в 1987–1989 годах была открыта первая в истории нашего края выставка сибирского портрета XVIII – начала XX столетия, объединившая произведения из собраний музеев Иркутска, Красноярска, Кяхты, Новосибирска, Тюмени, Томска, Читы, из личного архива Болеслава Сергеевича Шостаковича. Выставка сибирского портрета пополнила коллекцию музея семью портретами высшего духовенства Иркутска конца XVIII – XIX века, переданными в дар музею Иркутской Епархией. Ее материалы легли в основу альбома-каталога «Сибирский

портрет XVIII – начала XX века в собраниях Иркутска, Красноярска, Кяхты, Новосибирска, Томска, Тюмени, Читы». Были введены в научный оборот неизвестные или малоизвестные имена мастеров, достойных войти в историю российского искусства.



*Рис. 5. Фатьянов Алексей
Дементьевич. 1970-е.
Фото из архива Иркутского
областного художественного
музея им. В.П. Сукачева.*



*Рис. 6. Фатьянов Алексей
Дементьевич. 1970-е.
Фото из архива Иркутского
областного художественного
музея им. В.П. Сукачева.*

Руководить – значит предвидеть. Постоянно пополняемому собранию требовалось расширение музейного пространства для сохранения коллекций и их экспозиционного представления. Это создавало большие трудности в работе, периодически превращаясь в основную проблему дальнейшего развития музея. Особенно остро встал этот вопрос в начале 1950-х годов, затем в 1970-е, и каждый раз Фатьянов обращал внимание властей на необходимость выделения новых помещений, подыскивал здания, где могла бы разместиться коллекция, убеждал, спорил и снова убеждал. Упорство, хорошо выстроенная аргументация Фатьянова приводили к положительным результатам. Решением городского Совета депутатов трудящихся в 1951 году музею передается второй этаж зданий по ул. К. Маркса 23-25; в 1978 году решением Иркутского исполкома областного Совета депутатов трудящихся был передан замечательный

памятник архитектуры рубежа XIX – XX веков по ул. Ленина, 5; в 1983 году музеем передан уникальный памятник архитектуры XVIII века Собор Богоявления (в 1995 году возвращен Иркутской Епархии). Комплексность подхода к анализу и решению проблем музея, убежденность, личный опыт Фатьянова всегда привлекали внимание и побуждали к действию. Так произошло и с музеефицированием усадьбы Владимира Платоновича Сукачева. Указом Президента Российской Федерации № 176 от 20.02.1995, прил. п. 4 «Усадьба Сукачева В.П.: главный дом с оранжереей-бильярдной, флигель для прислуги с галереей, флигель гостевой, службы с конюшней, каретная, амбар, ледник, бесплатная школа для девочек Н.В. Сукачевой, парк, 1882–1886 гг.» была признана памятником федерального значения и взята под государственную охрану как объект культурного наследия страны. К маю 2001 года после длительных реставрационных работ в усадьбе была устроена первая мемориальная экспозиция, принявшая первого посетителя.

Воспитанный на опыте организации лучших музеев России, Фатьянов рассматривал и создавал экспозицию как синтез науки и искусства. Он обладал феноменальным пространственным мышлением, строил экспозицию с учетом архитектурных объемов и формы здания. Для него было важно все: свет, цвет, воздух, удобство осмотра. Он интересовался воздействием экспозиции на людей, вводя в нее интерьерные вещи, мебель, предмет быта, предметы творчества и жизни художника. Используя методы, традиции и принципы музеев России, Фатьянов мог создавать экспозиции и экспозиционные комплексы в любом формате.

А.Д. Фатьянов обладал образным мышлением. Экспозицию он «проектировал» в воображении, создавая объемно-пространственные композиции, которые рисовал на планах и чертежах. Такова была предварительная, лабораторная, скрытая от зрителя напряженная работа экспозиционера. Так он формировал образ будущей экспозиции, открывая все новые возможности для ее совершенствования. Творческий процесс продолжался и после завершения подготовки: экспозиция оформлялась, усложнялась, изменялась в соответствии с его представлениями о ее содержании и эстетическом облике, об органичности размещения в данном архитектурном объеме. Последнее было важно уже потому, что музей на протяжении всей своей истории располагался исключительно в памятниках истории и архитектуры, требующих особого подхода: памятник архитектуры сам был произведением искусства, частью экспозиции музея; экспозиция же, как своеобразный вид искусства, становилась органической частью творения зодчего.

У Фатьянова на все был взгляд художника – для него экспозиция была живым, меняющимся организмом, завершающим актом огромных усилий и забот о самой коллекции, чем-то глубоко особенным, специфическим, что вне музея существовать не может. В беседах он часто говорил, что уникальность и ценность знаний, получаемых человеком в музее, заключается в том, что можно «удостовериться» в них тут же с помощью, как он любил говорить, «музейных сокровищ». А.Д. Фатьянов, сам глубоко творческая личность, умел поднять эстетическую ценность экспозиции до уровня творчества художника.

Известный писатель и современник Фатьянова – Валентин Григорьевич Распутин – писал: «Алексей Дементьевич Фатьянов из той необъяснимой породы людей, которые не просто работают в искусстве, а живут и дышат искусством, существуют в нем как в мире наиглавнейших ценностей. Перед такими людьми, фанатично отдающимися

какому-либо делу, робеет даже удивление, которое не в состоянии проникнуть в их тайну, в пружину никогда не ослабевающего действия. Говорить об Алексее Дементьевиче Фатьянове общеизвестные вещи в том роде, что он горячий патриот своего города и края, строгий ценитель и вдохновенный пропагандист искусства, его чернорабочий и ученый – мало: по отношению к нему все эти понятия надо возводить в степень и в особое, совсем не общего свойства, качество [6, с. 3–4].

Литература

1. Дудин Г.И. Из истории Иркутского областного художественного музея (на правах рукописи) // Архив Иркутского областного художественного музея имени В.П. Сукачева. Иркутск: [Б. и.], 1961.
2. Сибирский портрет XVIII – начала XX века в собраниях Иркутска, Красноярска, Кяхты, Новосибирска, Томска, Тюмени, Читы: Альбом / Вступ. ст. Е.С. Зубрий, Л.Н. Снытко, А.Д. Фатьянов. Авт.-сост. Л.Н. Снытко. Санкт-Петербург: Издательство АРС, 1994. 172 с.
3. Иркутский областной художественный музей. Советское искусство: Живопись, скульптура, рисунок и акварель: каталог / сост. А.Д. Фатьянов. Иркутск: Иркутская областная типография № 1, 1982. 303 с.; ил.
4. Фатьянов А.Д. Владимир Сукачев. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1990. 555 с.; ил.
5. Фатьянов А.Д. Судьба сокровищ: Иркутский областной художественный музей. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1967. 112 с.; ил.
6. Фатьянов А.Д. Иркутские сокровища / предисловие В.Г. Распутина; Иркутский художественный музей им. В. П. Сукачева. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1985. 160 с.
7. Фатьянов А.Д. Иркутский художественный музей. Иркутск: Иркутское книжное издательство, 1958. 122 с.; ил.

Статья поступила в редакцию 15.05.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.017

THE ROLE OF ALEXEI FATYANOV IN THE FORMATION OF THE SUKACHEV IRKUTSK REGIONAL ART MUSEUM

Zubri, Elena Stanislavovna

Sukachev Irkutsk Regional Art Museum,
Irkutsk, Russian Federation

Abstract

In this article, the author introduces into scientific circulation new information about the director of the Sukachev Irkutsk Regional Art Museum – Alexei Fatyanov (1948–1977), relying on archival sources as well as personal memories. The material available to the author for the study of the Fatyanov personality allows to talk about him as a multi-faceted person: an artist, art critic, cultural historian, museum director, honored worker of culture of the RSFSR, Honorary Citizen of the city of Irkutsk (1990), a participant in the Great Patriotic War, and a public figure.

Keywords: Alexei Fatyanov; Irkutsk Regional Art Museum; museum collection.

For citation:

Zubri E.S. The role of Alexei Fatyanov in the formation of the Sukachev Irkutsk Regional Art Museum. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 264–277. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.017>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/26/> (In Russian).

Information about the author:

Zubri, Elena Stanislavovna – Deputy Director for Scientific and Methodological Work, Sukachev Irkutsk Regional Art Museum, Irkutsk, Russian Federation. Email: iohm@irk.ru

References

1. Dudin G.I. *Iz istorii Irkutskogo oblastnogo khudozhestvennogo muzeya (na pravakh rukopisi)* [From the history of the Irkutsk Regional Art Museum]. Arkhiv Irkutskogo oblastnogo khudozhestvennogo muzeya imeni V.P. Sukacheva [Archive of the Sukachev Irkutsk Regional Art Museum]. Irkutsk, S. n., 1961. (In Russian).
2. Snytko L.N. (comp.). *Sibirskii portret XVIII – nachala XX veka v sobraniyakh Irkutsk, Krasnoyarska, Kyakhty, Novosibirsk, Tomska, Tyumeni, Chity: Al'bom* [Siberian portrait of the 18th – early 20th centuries in the collections of Irkutsk, Krasnoyarsk, Kyakhta, Novosibirsk, Tomsk, Tyumen, Chita: Album]. St. Petersburg, ARS Publ., 1994. 172 p. (In Russian).

3. Fatyanov A.D. (comp.). *Irkutskii oblastnoi khudozhestvennyi muzei. Sovetskoe iskusstvo: Zhivopis', skulptura, risunok i akvarel': katalog* [Irkutsk Regional Art Museum. Soviet art: Painting, sculpture, drawing and watercolor: catalog]. Irkutsk, Irkutskaya oblastnaya tipografiya № 1 Publ., 1982. 303 p. (In Russian).

4. Fatyanov A.D. *Vladimir Sukachev* [Vladimir Sukachev]. Irkutsk, Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1990. 555 p. (In Russian).

5. Fatyanov A.D. *Sud'ba sokrovishch: Irkutskii oblastnoi khudozhestvennyi muzei* [The fate of treasures: Irkutsk Regional Art Museum]. Irkutsk, Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1967. 112 p. (In Russian).

6. Fatyanov A.D. *Irkutskie sokrovishcha* [Irkutsk treasures]. Irkutsk Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1985. 160 p. (In Russian).

7. Fatyanov A.D. *Irkutskii khudozhestvennyi muzei* [Irkutsk Art Museum]. Irkutsk, Irkutskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1958. 122 p.

Received: May 15, 2020.

«ИРКУТСКИЕ ЛЕТОПИСИ» КАК ИСТОЧНИК ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ ИРКУТСКОГО ОБЛАСТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ В КОНЦЕ XIX – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Терновая Ирина Ивановна

Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева,
г. Иркутск, Российская Федерация

Аннотация

В 2020 году Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева празднует свое 150-летие. По богатству и разнообразию своих коллекций он стал одним из крупнейших музеев не только в Сибири, но и России в целом. В данной статье автор представляет «Иркутские летописи» в качестве источника изучения истории Иркутского художественного музея, опираясь на хронологическую точность приведенных фактов. В результате введены в научный оборот и систематизированы обширные документальные материалы об организации музея, становлении его коллекции и выставочной деятельности, уточнены некоторые факты. Сведения, полученные в ходе изучения «Иркутских летописей», значимы для искусствоведов и историков.

Ключевые слова: Иркутский художественный музей; научный музей; картинная галерея; летописи города Иркутска.

Для цитирования:

Терновая И.И. «Иркутские летописи» как источник для изучения истории Иркутского областного художественного музея в конце XIX – первой трети XX века // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 278–290. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.018>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/27/>

Информация об авторе:

Терновая Ирина Ивановна – заместитель директора по науке, Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева, г. Иркутск, Российская Федерация. Email: ternovaya_irra@mail.ru

Введение

Иркутск – один из немногих городов Сибири, в котором развивалось городское летописание. «Сегодня уже известно 34 списка и варианта иркутских летописей. Из них – 13 издано, опубликованы два фрагмента одной, семь – хранятся в архивах, библиотеках, музеях Москвы, Санкт-Петербурга, Костромы, Иркутска, о трех есть сведения, позволяющие вести их поиск, судьба десяти – неизвестна» [7, с. 46]. Первыми иркутскими летописцами считаются посадский Василий Сибиряков и его сыновья – Михаил и Николай. Их записи позже были дополнены иркутскими купцами Михаилом и Захаром Щигоринными, иркутским архитектором Антоном Лосевым, купцом и библиофилом Василием Басниным, купцом и любителем церковных древностей Василием Кротовым, купцом, краеведом, художником-любителем Петром Пежемским. Отдельным изданием летописи П. Пежемского и В. Кротова вышли в 1911 году. В 1914 году вышло продолжение «Летописи» П.И. Пежемского и В.А. Кротова под редакцией члена Отдела ВСОРГО И.И. Серебренникова. Составителем «Летописи» выступил Н.С. Романов – библиограф и краевед, заведующий Иркутской городской публичной библиотекой, который продолжил городское летописание. Его интересовали все аспекты городской жизни Иркутска: хозяйство, быт, культура, история, уголовная и политическая ссылака и многое другое. В 1993–1994 годах два тома «Летописи города Иркутска» Н.С. Романова были изданы Восточно-Сибирским книжным издательством. В 2003, 2010, 2016 годах вышли «Летописи», составленные иркутским историком, кандидатом исторических наук, краеведом Ю.П. Колмаковым. Свои три тома «Летописи» он начинает в 1961 году и заканчивает в 2012. «Летописи» Н.С. Романова и Ю.П. Колмакова созвучны, зачастую представляют одни и те же события или же взаимно дополняют друг друга.

История Иркутского областного художественного музея конца XIX – первой трети XX вв. достаточно хорошо изучена такими исследователями, как А.Д. Фатьянов, Ю.П. Лыхин, Т.Г. Ларева, И.П. Бедулина, которые в своих трудах обобщают архивные источники, материалы печатных изданий, относящихся к этому периоду. К сожалению, труды исследователей зачастую издаются в наше время малым тиражом – 100-300 экземпляров – и неизвестны широкому кругу читателей, в то время как «Летописи» издавались тиражом от 500 до 15000 экземпляров и являются более доступными. Форма «Летописи» дала их авторам возможность, пусть и тезисно, осветить самые разнообразные аспекты политической, социально-экономической и культурной жизни Иркутска, в том числе отразить и художественную жизнь города. В качестве первоисточника они использовали периодическую печать, отсюда хронологическая точность приведенных ими фактов. Таким образом, мы можем с помощью «Летописей» подтвердить достоверность высказываний исследователей или же уточнить их. Помимо этого «Иркутские летописи» могут послужить для историков, искусствоведов, а также для тех, кто интересуется историей Иркутского областного художественного музея, толчком к более глубоким изысканиям. С 2020 года Иркутский областной художественный музей (рис. 1–3) популяризирует свою историю, ежемесячно выставляя на сайте музея сведения, полученные в ходе изучения «Иркутских летописей».

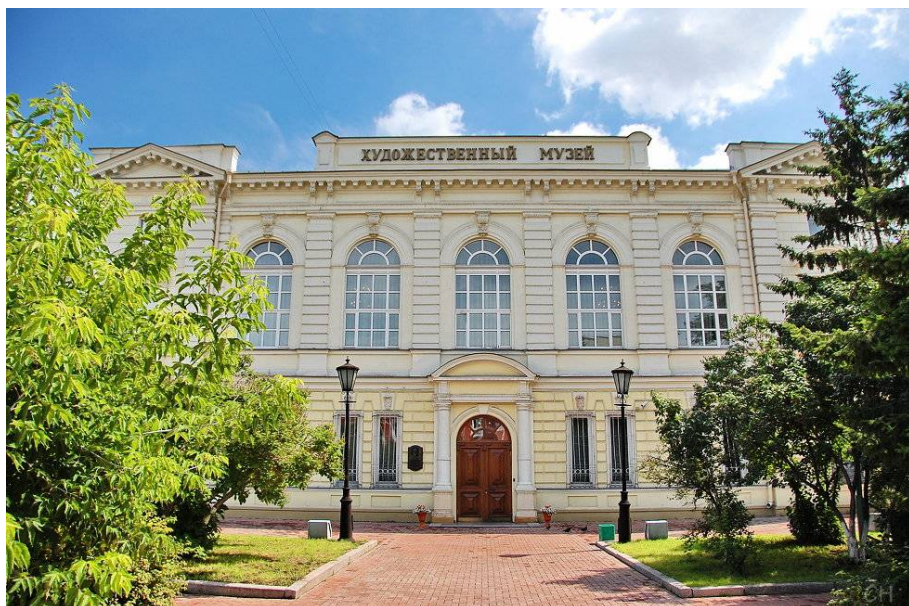


Рис. 1. Иркутский областной художественный музей.

Фото: пресс-служба ИОХМ. 2015.



Рис. 2. Иркутский областной художественный музей. Залы «Русское искусство».

Фото: пресс-служба ИОХМ. 2015.



Рис. 3. Иркутский областной художественный музей. Залы «Русское искусство».

Фото: пресс-служба ИОХМ. 2015.

Результаты

Иркутский художественный музей ведет свое летоисчисление от картинной галереи известного иркутского мецената, купца 1-й гильдии, иркутского городского головы, почетного гражданина города Иркутска В.П. Сукачева. В это время в Иркутске уже существовал музей, основанный в 1850 году при Главном управлении Восточной Сибири и переданный в 1854 году только что созданному Восточно-Сибирскому отделу Русского географического общества (ВСОРО) (рис. 4).



*Рис. 4. Музей
Восточно-Сибирского
отдела Русского
географического
общества.
Фото начала XX в.
Музей истории города
Иркутска.*

После печально знаменитого иркутского пожара 1879 года, уничтожившего большую часть уникальных коллекций музея, при общественной поддержке удалось построить новое двухэтажное каменное здание в мавританском стиле, которое до сих пор является украшением центральной улицы Иркутска – К. Маркса. Именно здесь, согласно записям «иркутских летописцев», проходили художественные выставки как приезжих, так и местных художников:

1874 год. 3 ноября. В здании Иркутского музея открылась «выставка картин олеографических, масляных оригиналов, древних и новых художеств и акварелей, в количестве 240 экземпляров» [6, с. 317].

1883 год. «С 27 декабря в течение 12 дней в музее Географического общества выставка картин, сбор с которой поступил в пользу музея. Всех картин выставлено было до 100 штук, в числе есть принадлежащие кисти Репина, Айвазовского, Семирадского, Верещагина, Судковского. Большинство принадлежит В.П. Сукачеву. Посетителей было 700 человек» [8, с. 89].

1889 год. «15 января закрыта выставка предметов буддийской обрядности. Посетителей было 674 человека (574 взрослых и 100 детей). Плата была 30 к.» [8, с. 197].

1902 год. «Февраль: И.Ф. Исцеленнов доставил в музей ВСОИРГО рисунок Иркутска, написанный акварелью в 1808 г., на котором изображена правобережная часть. Рисунок выставлен в витрине» [5, с. 142].

«6 ноября родственниками историка-летописца Иркутска Пежемского переданы в музей 13 акварельных рисунков видов города 40-х гг., рисованных Пежемским» [8, с. 18].

1903 год. «20 января в музее открыта выставка картин г. Пилипенко, по преимуществу пейзажи Манчжурии и Уссурийского края» [8, с. 20].

1908 год. 25 декабря. В залах музея Географического общества открыта выставка картин художника В. Давидовича (ошибка, верно: В. Дмитриевича. – Прим. И. Т.) и Вучичевича [8, с. 116].

1909 год. 30 марта. «В музее ВСОИРГО с 30 марта по 5 апреля и 12 апреля художественная выставка. Посетило ее 1000 человек, была 10 дней, выручено в пользу отдела 260 р. Картин продано 23. Было показано 200 полотен: этюдов и картин, писанных маслом. Свои работы представили Артюшков, Воронов, Гончаревский, Гнездич, Козлов, Куров, Лыткин и Тимофеев» [5, с. 219–220].

1912 год. «26 марта в музее Географического общества открыта выставка картин и других художественных произведений местных художников и любителей: Басурманов, Портнягин, Зонненбург, Щербаков, Козлов, Рябчиков, Антохин, Шабалин, Новгородов, Кареза, Король, Померанцев. Посетило ее 1055 человек. Выручено 358-55, чистого дохода 300 р.» [9, с. 169].

1914 год. 7 апреля. «В музее 6-я художественная выставка картин и других предметов искусства (посетило 2000 человек, чистой прибыли 510 р.)» [9, с. 190].

10 апреля. Прибыли 12 полотен художника С.В. Щербакова, которые включены в экспозицию выставки, открывшейся в музее 7 апреля [5, с. 273].

25 декабря открылась в музее Географического общества выставка картин художника В.Д. Вучичевича [9, с. 198].

1915 год. «23 марта в музее открыта 7-я художественная выставка картин, этюдов скульптуры и других предметов искусства. Посетило 300 человек. Продано экспонатов на 1250 р., чистого дохода 720 р.» [9, с. 223].

1917 год. 9–16 апреля. Работала третья выставка художественных картин, устроенная Иркутским обществом художников [5, с. 317].

1919 год. Апрель. На Пасхальной неделе выставка картин Иркутского общества художников [9, с. 351].

9–11 мая выставка футуристов [9, с. 351].

19–25 сентября в музее «выставка картин Иркутского общества художников при участии петроградцев и иностранцев» [9, с. 368].

Годы революционных событий, гражданской войны стали испытанием для жизни музея, из-за отсутствия средств его работа была сведена почти к нулю. Само здание оказалось в эпицентре боев и подверглось ружейному и артиллерийскому огню.



Рис. 5. Дом Мерецкого. Магазин купца Л.Б. Мерецкого в доме С.Н. Родионова на Пестеревской улице. Фото: Г. Еннз, Иркутск, нач. XX в. Научная библиотека Иркутского государственного университета имени В.Г. Распутина.

В 1920 году с восстановлением в Иркутске советской власти был образован Подотдел охраны культурных ценностей, который взял музей под свое наблюдение с организацией секций – естественно-исторической и народоведения. Музею было предоставлено новое здание (рис. 5) – бывший магазин Мерецкого на улице Урицкого (б. Пестеревской).

А.Б. Мерецкой – купец 1-й гильдии, державший крупную торговлю готовым платьем, был основным арендатором здания, владельцем которого являлся еще один иркутский купец С.Н. Родионов. Здание было построено к 1907 году по проекту архитектора А.П. Артюшкова. Особенностью этого здания было витражное окно по рисунку самого Артюшкова «Аленка», выполненное во Франции и смонтированное в Иркутске [3, с. 23]. На первом этаже «Дома Мерецкого» были расположены естественно-исторические коллекции, материалы по истории края, а вот второй этаж заняла картинная галерея, ядро которой составило собрание картин русского искусства из коллекции В.П. Сукачева:

1920 год. 22 февраля. Национализация картинной галереи В.П. Сукачева. «В “Известиях” (Известия Иркутского губернского военно-революционного комитета, 1920, № 27. – Прим. И. Т.) опубликовано, что картинная галерея В.П. Сукачева национализируется для отдела народного образования» [9, с. 395].

«24 марта предполагается учредить областной музей, в котором были бы сосредоточены все культурные ценности края (вещи, книги и т. д.)» [9, с. 400].

«7 ноября. В помещении бывшего магазина Л. Мерецкого на Пестеревской улице состоялось официальное открытие национализированной картинной галереи В.П. Сукачева» [5, с. 419].

Следует отметить роль в становлении картинной галереи Дмитрия Константиновича Чудинова, Константина Константиновича Пантелеева-Киреева и Константина Иннокентьевича Померанцева.

Д.К. Чудинов (1894–1937) – активный участник революционного движения в Сибири. По профессии – учитель. В 1920 году – председатель Иркутского комитета РКП(б), член Военно-революционного комитета, сформированного 19 января 1920 года. На первой губернской конференции РКП(б), проходившей 1 февраля 1920 года, был избран секретарем губкома. В апреле-августе 1921 года Д.К. Чудинов – заведующий Иркутским губернским отделом народного образования [10, с. 44].

Имя этого человека как одного из организаторов иркутской картинной галереи незаслуженно забыто искусствоведами. О роли Д.К. Чудинова в формировании картинной галереи мы узнаем из Адресно-справочной телефонной книги на 1924 год: «Образована она (картинная галерея. – Авт.) в 1920 году при деятельной поддержке быв. завгубоно т. Чудинова Д.К.» [4, с. 84]. Имя Д.К. Чудинова встречается и на страницах «Иркутских летописей» за 1920 год:

1920 год. «20 января. Сиббюро ЦК РКП(б). Иркутский губком РКП(б). Центральный штаб рабоче-крестьянских дружин и бюро Сибирской группы левых эсеров образовали Иркутский военно-революционный комитет (ВРК) в составе А.А. Ширямова, И.В. Сурнова, Д.К. Чудинова (выделено И. Т.) и А.Л. Сноскарева (большевики) и В.И. Литвинова (левый эсер)» [5, с. 398].

«1 февраля. Избран новый состав губкома РКП(б) в таком составе: Д.К. Чудинов (выделено И. Т.) – председатель, А.А. Ширямов, К.В. Миронов, И.В. Сурнов, И.М. Касаткин, М.И. Бронштейн и А.Я. Латин – члены губкома» [5, с.401].

24 февраля 1920 года под председательством Д.К. Чудинова состоялось совместное заседание коллегии губоно и работников отдела охраны государственных ценностей. В повестке дня стоял вопрос об охране культурных ценностей и создании соответствующей организации. Было принято решение передать музейное дело отделу охраны культурных ценностей при Иркутском губоно. 4 марта 1920 года Д.К. Чудинов подписал приказ об учреждении подотдела охраны культурных ценностей с четырьмя соответствующими секциями – архивной, народоведения, естественно-исторической и художественно-исторической. В 1921 году Д.К. Чудинов уезжает из Иркутска. Жизненный путь его закончился трагически: он был арестован 9 августа 1936 года по обвинению в причастности к контрреволюционной организации и расстрелян в Москве 7 марта 1937 года.

Трагическая судьба постигла и К.К. Пантелеева-Киреева (1891–1945) – первого хранителя Иркутской картинной галереи. «Сведений о времени появления К.К. Пантелеева-Киреева в Иркутской губернии пока не обнаружено, но известно, что до 1919 г. он был учителем рисования Усольского высшего начального училища. В начале 1920 г. он уже в Иркутске активно привлекался как художник-эксперт» [2, с. 420]. Вместе с Померанцевым Пантелеев-Киреев принял участие в исследовании Сукачевской галереи, выработке заключения о ее состоянии и составлении ходатайства о ее национализации. К сожалению, в «Иркутских летописях» имя К.К. Пантелеева-Киреева не отражено. Мало того, в них закралась неточность. В «Летописи» Ю.П. Колмакова указано, что 21 февраля 1920 года именно К.И. Померанцев, а вовсе не К.К. Пантелеев-Киреев, был назначен «первым хранителем» картинной галереи [5, с. 406]. С чем это связано? Возможно, сказалось недолгое пребывание К.К. Пантелеева-Киреева в этой должности из-за арестов и затем болезни. Скорее всего, именно поэтому и произошло ошибочное суждение о К.И. Померанцеве как о первом хранителе картинной галереи. Имя К.К. Пантелеева-Киреева замалчивалось еще и потому, что в 1936 году он был арестован органами НКВД и приговорен к 5 годам лишения свободы в Воркутинских лагерях.

К.И. Померанцев (1884–1945) – второй хранитель картинной галереи Иркутского научного музея. Его имя достаточно часто встречается в «Иркутских летописях». Константин Иннокентьевич Померанцев – живописец, архитектор, ученый этнограф и путешественник. По его инициативе и при непосредственном участии в 1910 году создается общество художников, впоследствии реорганизованное в Восточно-Сибирский краевой Союз советских художников:

«1910 год. Декабрь. По инициативе художника К.И. Померанцева в городе открыто Иркутское отделение Общества художников» [5, с. 235].

Свое художественное образование К.И. Померанцев получил в Москве в частном училище Ф.И. Рерберга, где учился в 1908–1910 годах. В 1910 году он возвращается в Иркутск и служит на Забайкальской железной дороге. Вот как описывает эти события сам К.И. Померанцев в своем письме А.Д. Фатьянову, в то время еще научному сотруднику Иркутского художественного музея и его будущему директору, 11 апреля 1941 года. Кстати, именно в этом письме он подтверждает первенство в качестве хранителя картинной галереи К.К. Пантелеева-Киреева: «Сукачевская галерея в Иркутске по представлению в Исполком заявления Иркут[ского] общества художников в марте месяце 1920 года (уполномочен был К.К. Пантелеев) была национализирована

и перевезена на улицу Урицкого в магазин б[ывший] Мерецкого. Куда после этого стали притекать различные худож[ественные] произведения, в том числе и прикладное искусство. Работы (картины) были развешаны в верхнем этаже (пока без всякой системы) и летом туда уже пропускали экскурсии (только), а с сентября мес[яца] 1920 года посещения были урегулированы: воскресенье, среда, четверг, пятница. Кажется, в августе мес[яце] со мной беседовал представитель Губоно, некто Боровинский, о моем переходе на службу в музей в качестве хранителя (2-го) картинной галереи и на работы по охране культурных ценностей. О ту пору я служил техническим работником при Забайкальской жел[езной] дороге с 1910 года. Переговоры затягивались и со службы меня не отпускали. Тогда особым приказом Комиссара Губоно (Д.К. Чудинова. – *Прим. И. Т.*) от 15/1X.1920 г. я был снят со службы на Забайк[альской] жел[езной] дороге как работающий не по своей специальности и назначен хранителем картинной галереи. Следующими распоряжениями мне поручили охрану культурных ценностей и собирание картин и предметов искусства в галерею с выдачей соответствующих мандатов. Придя на работу, я уже застал налаживающийся аппарат, над которым, собственно, бился один Пантелеев, никто больше от художников не принимал никакого участия... Какие были музеем сделаны приобретения, какие работы поступили позже, я, припоминая, не могу сейчас сказать с точностью, но картина Вронского “Хамар-Дабан” было лично мною обнаружена в бывшем Вознесенском монастыре, в детском доме и перевезена в картинную галерею. Она была совсем целая, только оч[ень] загрязнена» [13, с. 79].

Имя К.И. Померанцева мы еще не раз встретим на страницах «Иркутских летописей»:

1923 год. 1 января. Состоялась публичная лекция художника К. Померанцева «Что такое искусство?» [5, с. 446].

1924 год. «Декабрь. Комиссия по увековечиванию памяти В.И. Ленина разработала проект, которым предусматривалась постанова бронзовой в 1 сажень с четвертью статуи Ильича в сквере им. Парижской коммуны на постаменте бывшего памятника Александру Ш. По проекту художника-скульптора К.И. Померанцева и Е.В. Лосевича, у подножия постамента будут фигуры рабочего, крестьянина, красноармейца и работницы. Медальоны Ермака, Сперанского и Муравьева-Амурского заменялись медальонами героев революции С. Халтурина, Г. Плеханова и Я. Свердлова» [5, с. 468].

1925 год. 1 мая «в Иркутске открылась новая фирма «Чаеуправление». Производится продажа кирпичного чая. Для реализации чая отделяется специализированный магазин в китайском стиле (угол Урицкого и К. Маркса). Работами руководит городской инженер Ледантю, оформление выполняет по своему проекту художник-скульптор К. Померанцев» [5, с. 478].

Судьба была более благосклонна к К.И. Померанцеву: в ноябре 1926 года по приглашению правительства Монголии для создания Музея революции и организации художественной студии он уезжает в Ургу. В Иркутск Померанцев возвращается только в 1939 году, когда уже схлынула самая сильная волна массовых политических репрессий. Через год он навсегда покидает Иркутск, переезжает вначале в Москву, а затем в с. Палех Ивановской области, где работает директором музея и преподавателем художественного училища. Скончался К.И. Померанцев в г. Курске в 1945 году.

«В 1921 году Подотдел по делам музеев и охраны культурных ценностей преобразовывается в Восточно-Сибирский Филиал Подотдела по исследованию Сибири

Сибирского Отдела Народного Образования. В 1922 году этот Филиал упраздняется и музей переходит в ведение Губернского Отдела Народного Образования. В июне этого же года музей был включен в сеть государственных музеев под названием “Иркутский Государственный Научный Музей с подчинением Подотделу Музеев Главнауки”» [4, с. 81].

К 1924 году музей размещается в двух зданиях: новом – бывшем «Доме Мерецкого» на улице Урицкого (до июля) и старом – бывшем музее ВСОРГО на улице К. Маркса. Музей имеет следующие отделы: геологический с палеонтологией, ботанический, зоологический, археологический, этнографический, исторический и картинную галерею. Еще раз хочется подчеркнуть, что картинная галерея выступает в музее на правах отдела, так же как и другие его подразделения.

«С учреждением галереи в нее поступили картины из разных общественных организаций и предметы искусства, взятые у частных лиц. В данное время галерея имеет более 400 полотен, до 200 гравюр и значительное число предметов прикладного искусства. Размещены картины в порядке постепенного развития русского искусства. Из известных русских художников в галерее имеются оригиналы картин Репина, Айвазовского, Семирадского, Венецианова, Саломаткина, Маковского, Жукова, Судковского и др. Представлены, правда, не полно, сибирские художники – Вронский, Вучичевич и друг. Имеется отделение иконописи. Летом 1922 года при галерее оборудовано отделение классического Реннесанса, где имеются копии картин Рафаэля, Аллори, Пуссена и др. Кроме того, представлены французские, польские, немецкие художники. Летом того же года Музей взял на договорных началах для экспонирования картины от Иркутского Общества Художников и от частных лиц. Этим путем представилась возможность выставить работы художников Добужинского, Борисова-Мусатова, немецкого художника Малиц и др. немецких художников, работавших в Сибири в 1914–1920 гг., а также представителей футуризма – Бурлюка и др. Из местных художников в галерее представлены Лодейчиков, Андреев, Шаршун, Дубинский, Мазылевский, Бигос, безвременно угасший В.П. Федоров и др. При картинной галерее начата организация п\отдела церковной живописи и скульптуры. Музеем взяты на учет предметы художественной церковной старины, находившейся в б. Вознесенском монастыре. В ближайшем будущем работа в этом направлении расширяется» [4, с. 84].



*Рис. 6. Дом Файнберга.
Фото: Андрей Леонтьев.
Источник: photosight.ru.*

1924 год оказался еще одним знаковым годом для картинной галереи: она вновь сменила место своей дислокации, причем значительно раньше, нежели это сделал исторический отдел. Дело в том, что властями города здание на улице Урицкого (б. магазин А.Б. Мерецкого) решено было занять торговым помещением Сибторга, и музею было предложено подыскать себе другое здание. Выбор пал на бывший особняк купца И.М. Файнберга на улице Халтурина (рис. 6). Здание нуждалось в ремонте и приспособлении помещений под экспозиционные залы и хранилища. Не дождавшись окончания ремонтных работ под давлением отдела коммунального хозяйства, музей был вынужден переехать в новое здание: «В новом, но менее удобном здании 24 небольших экспозиционных зала были распределены следующим образом: пять – для зоологического отдела, пять – для геологического, два – для исторического и 12 залов второго этажа для картинной галереи» [11, с. 112].

В книге «Иркутские сокровища» А.Д. Фатьянов – искусствовед, директор Иркутского художественного музея в 1948-1977 гг., пишет следующее: «21 февраля 1920 года Иркутский губком постановил: “Сукачевская галерея национализируется, все ее имущество передается в распоряжение губернского отдела народного образования”. Все экспонаты из усадьбы Сукачева перебазировались в подготовленное помещение. Однако в **1923 году** (*выделено И. Т.*) оно передается под универсальный магазин, а картинную галерею размещают на втором этаже двухэтажного каменного дома на улице Халтурина, № 1 в бывшем особняке купца Файнберга» [12, с. 22–23]. Так все-таки, в каком году картинная галерея изменила место своего пребывания: в 1923 или 1924 году? «Иркутские летописи» дают нам возможность уточнить дату переезда картинной галереи в новое помещение: «**1924 год**. Май (*выделено И. Т.*). Художественный отдел и зоологические коллекции Государственного иркутского музея переехали в дом Файнберга, угол улица Халтурина и Гусарова» [5, с. 460]. Развеска картин здесь началась в сентябре 1924 года, и только в начале октября картинная галерея стала принимать своих посетителей в отличие от исторического отдела, который открылся для посещения в марте 1928 года.

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что «Иркутские летописи» являются одним из источников для изучения важнейших, поворотных событий в судьбе Иркутского областного художественного музея, происходивших в конце XIX – первой трети XX века. Они могут стать путеводной нитью для углубленного исследования истории художественной жизни Иркутска в целом и художественного музея в частности.

Литература

1. Башинова Ю. Память, звучащая в красках // Восточно-Сибирская правда: общественно-политическая газета Иркутской области. 2014. № 38 (16–23 сентября).
2. Бедулина И.П. Возвращенный из забвения: Константин Константинович Пантелеев-Киреев (1881–1945) – первый хранитель национализированной картинной галереи В.П. Сукачева // Сибирская ссылка: Сборник научных статей / отв. ред. Л.М. Дамешек, А.А. Иванов, С.И. Кузнецов. Иркутск: Изд-во «Оттиск», 2019. Вып. 9 (21). С. 415–430.

3. Бубис Н. Вдоль по Пестеревской / Е. Ладейщикова, А. Ладейщиков. Иркутск: Издатель А.Ю. Гаращенко, 2005. 105 с.
4. Весь Иркутск: Адресно-справочная телефонная книга на 1924 г. Иркутск: Издание Иркутского отделения Дальне-Восточной конторы объявлений «Двигатель» при газете «Экономическая жизнь» орган СТО, 1924. 231 с.
5. Иркутская летопись 1661–1940 / сост. Ю.П. Колмаков. Иркутск: Отгиск, 2003. 847 с.
6. Иркутская летопись 1857–1880 г.: продолжение «Летописи» П.И. Пежемского и В.А. Кротова / сост. Н.С. Романов. Иркутск: Паровая типография М.П. Казанцева. 1914. 410 с.
7. Куликаускене Н.В. Иркутские летописи // Вторые Романовские чтения: Материалы науч. конф. / ред.: Л.В. Герасимчук, В.И. Фиалковская. Иркутск: [Б. и.], 2000. С. 46–52.
8. Романов Н.С. Летопись города Иркутска за 1881–1901 гг. Иркутск: Вост-Сиб. кн. изд-во. 1993. 544 с.
9. Романов Н.С. Летопись города Иркутска за 1902–1924 гг. Иркутск: Вост-Сиб. кн. изд-во, 1994. 560 с.
10. Колмаков Ю., Курачицкий О. Председатели Горисполкома // Земля Иркутская: история, архитектура, археология, краеведение: Научно-популярный иллюстрированный журнал. Иркутск. 2001. № 16. С. 43–65.
11. Лыхин Ю.П. Художественная жизнь Иркутска (первая четверть XX века). Иркутск: Отгиск, 2002. 334 с.
12. Фатьянов А.Д. Иркутские сокровища. Иркутск: Вост-Сиб. кн. изд-во, 1985. 158 с.
13. Художник Константин Померанцев: Письма. Документы, Воспоминания / сост., автор вступ. ст. и коммент. Ю.П. Лыхин. Иркутск: Государственное учреждение архитектурно-этнографический музей «Тальцы», 2001. 147 с.
14. Художники Иркутска: альбом / сост. Т.Г. Ларева. Иркутск: Вост-Сиб. кн. изд-во, 1994. 416 с.

Статья поступила в редакцию 14.05.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.018

“IRKUTSK ANNALS” AS A SOURCE FOR STUDYING THE HISTORY OF THE IRKUTSK REGIONAL ART MUSEUM AT THE END OF 19TH – THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY

Ternovaya, Irina Ivanovna

Sukachev Irkutsk Regional Art Museum,
Irkutsk, Russian Federation

Abstract

In 2020, the Sukachev Irkutsk Regional Art Museum celebrates its 150th birthday. In terms of the richness and diversity of its collections, it has become one of the largest museums not only in Siberia, but also in Russia as a whole. In this article, the author presents “Irkutsk annals” as a source for studying the history of the Irkutsk Regional Art Museum, based on the chronological accuracy of the facts contained in it. As a result, extensive documentary materials about the organization of the museum, the establishment of its collection and exhibition activities were introduced and systematized, some facts were clarified. The information obtained during the study of the “Irkutsk annals” is significant for art historians.

Keywords: Irkutsk Regional Art Museum; science museum; art gallery; Irkutsk annals.

For citation:

Ternovaya I.I. “Irkutsk annals” as a source for studying the history of the Irkutsk Regional Art Museum at the end of 19th – the first third of the 20th century. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, No. 2 (17), pp. 278–290. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.018>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/27/> (In Russian).

Information about the author:

Ternovaya, Irina Ivanovna – Deputy Director for Science, Sukachev Irkutsk Regional Art Museum, Irkutsk, Russian Federation. Email: ternovaya_irra@mail.ru

References

1. Bashinova Yu. *Pamyat', zvuchashchaya v kraskakh* [Memory, sounding in colors]. *Vostochno-Sibirskaya pravda – East Siberian truth*, 2014, no. 38 (September 16–23). (In Russian).
2. Bedulina I.P. *Vozvrashchennyi iz zabveniya: Konstantin Konstantinovich Panteleev-Kireev (1881–1945) – pervyi khranitel' natsionalizirovannoi kartinnoi galerei V.P. Sukacheva* [Returned from

oblivion: Konstantin Konstantinovich Panteleev-Kireev (1881–1945) – the first curator of the nationalized Sukachev art gallery]. Dameshek L.M., Ivanov A.A., Kuznetsov S.I. (eds.). *Sibirskaya sylka* [Siberian Exile]. Irkutsk, Imprint Publ., 2019. Issue. 9 (21), pp. 415-430. (In Russian).

3. Bubis N. *Vdol' po Pesterevskoi* [Along the Pesterevskaya street]. Irkutsk, A.Yu. Garashchenko Publ., 2005. 105 p. (In Russian).

4. *Ves' Irkutsk: Adresno-spravochnaya telefonnaya kniga na 1924 g.* [The whole of Irkutsk: Address and reference telephone book for 1924]. Irkutsk, Irkutskoe otdeleniye Dal'ne-Vostochnoi kontory obyvavlenii “Dvigatel”, 1924. 231 p. (In Russian).

5. Kolmakov Yu.P. (comp.) *Irkutskaya letopis' 1661–1940* [Irkutsk Chronicle 1661–1940]. Irkutsk, Ottisk, 2003. 847 p. (In Russian).

6. Romanov N.S. (comp.). *Irkutskaya letopis' 1857–1880 g.: prodolzhenie “Letopisi” P.I. Pezhemskogo i V.A. Krotova* [Irkutsk Chronicle of 1857–1880: continuation of the “Chronicle” by P.I. Pezhemsky and V.A. Krotov]. Irkutsk, Parovaya tipografiya M.P. Kazantseva Publ., 1914. 410 p. (In Russian).

7. Kulikauskene N.V. *Irkutskie letopisi* [Irkutsk annals]. Gerasimchuk L.V., Fialkovskaya V.I. (eds.). *Vtorye Romanovskie chteniya* [Proceedings of conference “Second Romanov readings”]. Irkutsk, S. n., 2000, pp. 46–52. (In Russian).

8. Romanov N.S. *Letopis' goroda Irkutsk za 1881–1901 gg.* [Chronicle of the city of Irkutsk for 1881–1901]. Irkutsk, Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1993. 544 p. (In Russian).

9. Romanov N.S. *Letopis' goroda Irkutsk za 1902–1924 gg.* [Chronicle of the city of Irkutsk for 1902–1924]. Irkutsk, Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1994. 560 p. (In Russian).

10. Kolmakov U., Kurachitsky O. *Predsedateli Gorispolkoma* [Chairmen of the Executive Committee of the City Executive Committee]. *Zemlya Irkutskaya – Irkutsk Land*, 2001, no. 16, pp. 43–65. (In Russian).

11. Lykhin Yu.P. *Khudozhestvennaya zhizn' Irkutsk (pervaya chetvert' XX veka)* [Artistic life of Irkutsk (first quarter of the 20th century)]. Irkutsk, Ottisk Publ., 2002. 333 p. (In Russian).

12. Fatyanov A.D. *Irkutskie sokrovishcha* [Irkutsk treasures]. Irkutsk, Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1985. 158 p. (In Russian).

13. Lykhin Yu.P. (comp.). *Khudozhnik Konstantin Pomerantsev: Pis'ma. Dokumenty, Vospominaniya* [Konstantin Pomerantsev, the artist: Letters. Documents, Memoirs]. Irkutsk, Taltsy Museum Publ., 2001. 147 p. (In Russian).

14. Lareva T.G. (comp.) *Khudozhniki Irkutsk: all'bom* [Artists of Irkutsk: album]. Irkutsk, Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1994. 416 p. (In Russian).

Received: May 14, 2020.

ГРАФИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ИРКУТСКОГО ХУДОЖНИКА-ЖИВОПИСЦА А. И. ВЫЧУГЖАНИНА

Голято Алина Игоревна

Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева,
г. Иркутск, Российская Федерация

Аннотация

В статье рассматривается графическое творчество иркутского художника Аркадия Ивановича Вычугжанина. Недостаточная исследованность графических работ художника привела к возникновению вопроса о необходимости их дальнейшего изучения. Целью работы стало определение значения графического творчества в наследии мастера. Для проведения исследования были поставлены следующие задачи: изучить литературу по данному вопросу; проанализировать графическое творчество художника из коллекции Иркутского областного художественного музея имени В.П. Сукачева (ИОХМ им. В.П. Сукачева) и других коллекций; рассмотреть архивные документы А.И. Вычугжанина. Специфика объекта исследования, поставленные цели и задачи определили необходимость использования следующих методов: биографического – для раскрытия особенностей творческого метода А.И. Вычугжанина; описательного – для анализа графического материала, послужившего основой для исследования; аналитического – для работы с источниками по проблеме исследования и графикой художника. В результате проведенного исследования была найдена и проанализирована основная часть графических произведений мастера, уточнена техника и история создания ряда работ.

Ключевые слова: А.И. Вычугжанин; графика; творческий метод; портретный жанр; стилистические особенности; коллекция ИОХМ им. В.П. Сукачева; сибирское искусство.

Для цитирования:

Голято А.И. Графическое творчество иркутского художника-живописца А.И. Вычугжанина // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 291–305. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.019>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/28/>

Информация об авторе:

Голято Алина Игоревна – искусствовед, научный сотрудник, Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева, г. Иркутск, Российская Федерация. Email: shaposhnikova.alina@list.ru

Введение

Художник Аркадий Иванович Вычугжанин – один из известнейших иркутских художников-портретистов. Он прославился в первую очередь своими живописными полотнами. Но творческое наследие мастера также включает и графические работы, которые, в большинстве своем являясь подготовительными, играют немаловажную роль – они служат основой для самых значительных произведений художника.

На сегодняшний день существует ряд искусствоведческих исследований, посвященных творчеству мастера. Изучением наследия А.И. Вычугжанина занимались: В.В. Сибирева [10], Л.П. Обухова [2], И.А. Дубовцева [6], В.А. Юдичев [13], Т.Ю. Серикова [9], М.В. Москалюк [8]. Библиографический список описания и исследования произведений художника включает также большое количество газетных и журнальных статей, публикаций на интернет-ресурсах. Над этой темой работали такие авторы, как Т.Г. Драница [5], И.Г. Федчина [12], А.Д. Фатьянов [11], Л.Б. Гимов [4], Ф.Л. Ясников [14]. В указанных трудах основное внимание уделено анализу живописного творчества А.И. Вычугжанина. В одном из последних изданий об авторе, альбоме-каталоге «Аркадий Вычугжанин» [1], являющемся наиболее полным каталогом творчества художника, аналогично предыдущим источникам подробно анализируется живопись. При этом в отличие от предыдущих работ иллюстративная часть каталога включает как живописный, так и графический разделы. Во вступительной статье к каталогу уже высказывается мысль о том, что «подготовительные работы художника обладают не меньшей ценностью, чем сами портреты» [1, с. 9]. В данной статье хотелось бы дать дальнейшее развитие этой мысли.

На сегодняшний день графическое наследие художника остается малоизученным. Для восполнения этой лакуны следует провести подробный анализ работ художника.

Зачастую, анализируя творчество художников-живописцев, авторы упускают из вида графическую его часть, забывая о ее важности и самоценности. Творческое наследие Вычугжанина составляет свыше ста пятидесяти живописных работ и свыше ста графических. И этот факт наталкивает на мысль о важной роли последних.

Тем не менее может возникнуть вопрос об уместности проведения подробного анализа и выведения на главенствующие позиции графических работ художника, признанного, в первую очередь, как живописца. Здесь следует прежде сказать о том, что у каждого художника со временем вырабатывается собственный творческий метод. Есть ряд мастеров, которые не делают подготовительные работы, а сразу, без использования фор-эскизной части пишут картину. И в таких случаях делать акцент на графических работах было бы неуместно. Но творческий метод Аркадия Ивановича Вычугжанина не таков. Он делится на этапы, каждый из которых несет свою определенную ценность. Здесь обязательно присутствует графическая часть, которая непременно включает работу с натуры, в редком случае художник рисует отдельные элементы с использованием фотографий. На следующем этапе художник трудится над композиционным эскизом. И только после этих стадий начинается работа над живописным полотном. Таким образом, можно прийти к выводу об определенной значимости подготовительного этапа в работе мастера. Анализ творческого метода художника подтверждает важность дальнейшего подробного исследования графических работ А.И. Вычугжанина.

Целью данного исследования является анализ графического творчества А.И. Вычугжанина, определение роли графических работ в творческом наследии художника. Проблема исследования заключается в недостаточной изученности вопроса. В ходе исследования были решены следующие задачи: анализ имеющихся искусствоведческих трудов о творчестве А.И. Вычугжанина; анализ личного дела и документов художника; анализ графических работ А.И. Вычугжанина; сравнение графических подготовительных работ с живописными работами.

Методы и материалы

В процессе исследования были применены биографический, аналитический и описательный методы. Биографический метод включал в себя работу с личными документами, письмами, интервьюирование друзей и родственников, учеников и коллег художника. Аналитический метод состоял из анализа литературы по теме исследования. Были изучены статьи о художнике из газет и научных журналов, рассмотрены монографии и диссертации, в которых упоминался автор, проанализированы каталоги, посвященные художнику, и каталоги выставок, где А.И. Вычугжанин принимал участие. Описательный метод заключался в непосредственном анализе набросков, зарисовок и эскизов художника, выявлении характерных особенностей работ, определении уровня художественного мастерства.

Для изучения вопроса велась работа в архиве Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева (ИОХМ им. В.П. Сукачева), Государственном архиве новейшей истории Иркутской области, Иркутской областной государственной универсальной научной библиотеке имени И.И. Молчанова-Сибирского (ИОГУНБ им. И.И. Молчанова-Сибирского). В результате было получено большое количество сведений о жизни художника и его живописном творчестве, но крайне малое количество информации – о графических работах мастера. Было решено сосредоточить все внимание на непосредственном анализе графических произведений. Для этого рассматривались работы, находящиеся в фонде графики ИОХМ им. В.П. Сукачева, фонде Иркутского областного художественного колледжа им. И.Л. Копылова (ИОХК им. И.Л. Копылова), а также проведен анализ рисунков из частных коллекций (коллекции А.А. Лютикова, галереи Виктора Бронштейна, арт-галереи «Диас», коллекции семьи художника). Основная часть графических работ художника в отличие от живописных находится в государственных и частных коллекциях города Иркутска, что облегчило их поиск и дало возможность работать непосредственно с подлинниками и, таким образом, сделать полноценный анализ этой части творчества.

Результаты

Графика А.И. Вычугжанина из коллекции ИОХМ им. В.П. Сукачева представляет собой важную часть музейной коллекции сибирских художников и включает 32 работы. Коллекция ИОХК им. И.Л. Копылова представлена шестью графическими работами художника. В коллекции А.А. Лютикова находится 24 графические работы, в коллекции галереи Бронштейна – 1 графическая работа, в коллекции арт-галереи «Диас» – 1 графическая работа. Интересен также и значителен для исследования тот факт, что коллекционеры приобретали охотно не только живописные, но и графические работы А.И. Вычугжанина. Это еще раз подтверждает, что последние обладают не меньшей

ценностью, чем первые. Одна графическая работа хранится в коллекции Вавожского районного краеведческого музея и еще одна в Кемеровском областном музее изобразительных искусств.

Анализируемые наброски и зарисовки говорят о высоком уровне мастерства художника. Для более точного проведения анализа работ и раскрытия особенностей творческого метода следует обратиться к биографическим данным.

А.И. Вычугжанин получил образование в Казанском художественном училище (1944–1949). История этого учебного заведения тесно связана с личностью знаменитого художника-портретиста, педагога Николая Ивановича Фешина, жившего и работавшего в Казани с 1910 по 1916 год. Безусловно, ведя свою преподавательскую деятельность, Фешин оказал определенное влияние на методы обучения и используемые художественные приемы в училище. Это, вероятно, отчасти сказалось и на творческих поисках А.И. Вычугжанина. Анализируя наброски А.И. Вычугжанина, можно заметить некоторую схожесть с работами Н.И. Фешина в подходе и технике. Это такие работы, как «Молодой человек в очках» (конец 1950-х), «Портрет студентки» (1965). Им присуща мягкость, бархатистость линий, эффект распыления, характерные для большинства работ Н.И. Фешина.

После окончания училища Вычугжанин обучается в Харьковском художественном институте (1949–1955). Здесь происходит дальнейшее развитие таланта мастера. В архиве ИОХМ им. В.П. Сукачева сохранились фотографии картона к дипломной работе «На новые земли» (1955). А в коллекции семьи художника и коллекции А.А. Лютикова хранятся наброски к диплому. Хотелось бы отметить высокий уровень исполнения набросков – точно схвачены пропорции людей, верно и очень живо передана мимика. Но технические приемы несколько сдержанные, ученические. В этих ранних работах еще не проявился индивидуальный стиль мастера. В дальнейшем для графического творчества Вычугжанина станет характерна большая свобода штриха и разнообразие используемых техник, в том числе обращение к смешанным графическим техникам.

Приехав в Иркутск в 1955 году, Вычугжанин устраивается преподавать в Иркутское художественное училище. Взгляды художника на преподавательскую деятельность также подтверждают мысль о том, что для него одинаково важны были все этапы работы над картиной: «Блестящий профессионал, демократичный и эрудированный, Аркадий Иванович был убежден: будущий художник должен не только хорошо рисовать, строить композицию и писать маслом, но прежде всего мыслить образами, а еще критически оценивать собственные работы» [5, с. 9].

Наброски, хранящиеся в коллекции ИОХК им. И.Л. Копылова (бывшее Иркутское художественное училище), выполнены мастерски – это изображения обнаженной мужской природы, обнаженной женской природы, портретные зарисовки. Они являются примером академического рисунка высокого уровня – их используют в качестве наглядного пособия для учащихся.

Дальнейшая судьба художника была тесно связана с городом Иркутском. Именно здесь прошла большая часть его жизни. Помимо преподавания он много и плодотворно работал творчески, активно и весьма успешно участвовал в различных выставочных проектах, демонстрируя на них преимущественно свои живописные произведения. Графическое наследие мастера было впервые показано на посмертной выставке

1984 года, проходившей в ИОХМ им. В.П. Сукачева. Последующие персональные выставки мастера, проходившие в музее, также показывали как живописные, так и графические работы. Одним из самых масштабных выставочных проектов стала выставка «Аркадий Вычугжанин. Живопись, графика» (2019). На ней помимо творческих работ были представлены редкие архивные документы и фотографии из коллекции семьи художника.

Графическое творчество А.И. Вычугжанина можно разделить на несколько видов работ. В большинстве своем это портретные наброски, либо наброски фигуры или полуфигуры. Определенную часть работ можно отнести к тренировочным упражнениям – это преимущественно изображение обнаженной натуры (рис. 1, 2) и некоторые наброски голов.

Но есть рисунки, на которых несколько раз встречается одна и та же модель, к примеру «Женская головка» (кон. 1950-х) и «Девушка с виолончелью» (кон. 1950-х). Сравнительный анализ этих двух работ дает основание предположить, что для них позировала одна и та же натурщица: черты лица, выбранный ракурс и форма прически совпадают. Это наталкивает на мысль о том, что, возможно, художник планировал развить образ и написать живописный портрет. Ряд портретных зарисовок с тщательно проработанным фоном также, по всей видимости, указывает на мысли художника о дальнейшем продолжении работы над образом. Это такие работы, как «Портрет К.А. Грюнберга», «Портрет Глуховой-Шихалевой» (рис. 3), «Женский портрет». И существует ряд работ, которые, безусловно, являются подготовительными работами для живописных полотен мастера. Они заслуживают более тщательного анализа.



Рис. 1. Вычугжанин А.И. Обнаженная. Бумага, тушь, кисть. 29 × 40.
ИОХМ им. В.П. Сукачева.



Рис. 2. Вычугжанин А.И. Обнаженный. Бумага цветная, карандаш, гуашь. 37 × 25. ИОХМ им. В.П. Сукачева.



Рис. 3. Вычугжанин А.И. Портрет Глуховой-Шихалевой. Бумага, фломастер. 57 × 40,7. ИОХМ им. В.П. Сукачева.

Практически к каждой своей живописной картине Вычугжанин делал подготовительные рисунки. Они не всегда были детально проработаны, порой это были легкие, почти невесомые, линейные работы. Таковы, например, композиционные поиски к картине «Портрет Б. Бычкова» (1980-е).

Для портрета художника театра Светланы Гаращук (1969) художник сделал несколько более тщательных композиционных рисунков с тональной проработкой. Здесь прослеживается поиск верного соотношения величин и ритма пятен.

Для картины «Портрет учительницы Кондратенковой» (1961) он сделал подготовительный рисунок головы портретируемой, который по размеру, ракурсу и выражению лица в точности совпадает с портретом, написанным на холсте. Подобным же образом шла работа над портретом Героя Социалистического Труда И.С. Моторного (1971). При внимательном рассмотрении работ можно увидеть, как художник аккуратно, тонкими карандашными линиями разбил рисунки на клетки для того, чтобы затем перенести их на холст. Приходим к выводу, что эта подготовительная часть работы была крайне важна – она послужила своего рода каркасом для живописного произведения.

Художник не всегда использовал «карандашную сетку» для переноса рисунка с наброска на полотно, порой прибегая только к глазомеру. Но при этом он по-прежнему «дословно» переносил линию за линией с рисунка на холст. Это можно увидеть

на примере эскиза к картине «Портрет художника Владимира Петровича Томиловского» (1969) – он очень точно перенесен на полотно.

Сам эскиз выполнен виртуозно. Художник с помощью смелых сквозных линий конструирует образ, такая подача – энергичная, решительная – соответствует харизматичному натурщику. Вычугжанин так описывал Томиловского: «Трудно ухватить суть его характера, человек он очень тонкий, своеобразный. В нем нельзя рассматривать одну какую-то черту – любовь к искусству или к природе, умение обо всем судить по-своему или большую эмоциональность. Его трудно запечатлеть на полотне, потому что он всегда в движении, выражение лица тоже все время меняется» [6, с. 43]. Художник не относился к рисункам формально – уже с них начинался вдумчивый поиск нужного образа.

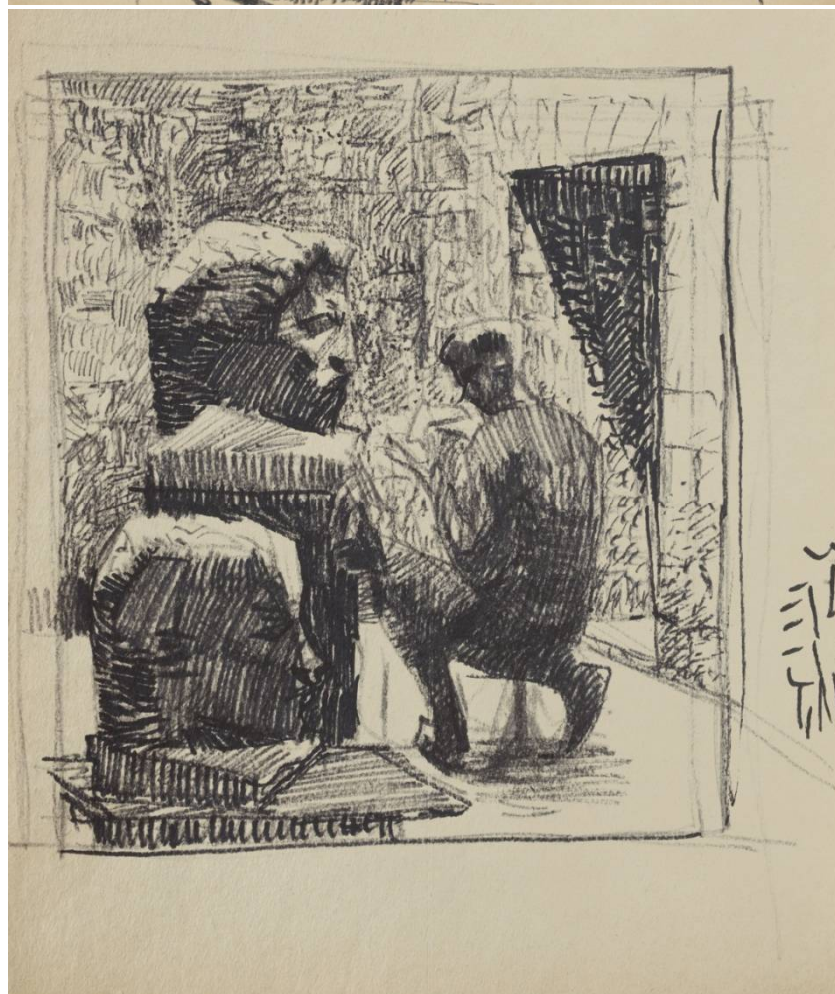
Для одной из самых лучших своих работ – «Портрет скульптора Олега Ряшенцева» (1966; рис. 4) – А.И. Вычугжанин сделал несколько композиционных эскизов (рис. 5, 6). Один из них стал отправной точкой для создания живописного произведения, столь полюбившегося многим. Возможно, не будь этого поиска, не было бы и верно принятого решения – найденной четко выверенной композиции. «Утомленный молодой человек снял очки и, опустив на колени руки, в глубоком творческом раздумье повернул голову в сторону своих работ, беглым и в то же время внимательным взглядом обзревает незаконченный гранитный портрет. На его сдержанном лице вопрос. Вечный вопрос художника, сверяющего запечатлевающее на века, трудоемкое дело своих рук с жизнью... Прежде чем добиться такой лаконичности и простоты выражения, Вычугжанину пришлось выполнить немало этюдных вариантов, а уже потом прийти к окончательному выбору нужной композиции живописного решения» [10, с. 54].



*Рис. 4. Вычугжанин А.И.
Портрет скульптора
Олега Ряшенцева. 1966.
Холст, темпера.
190 × 195.
ИОХМ им. В.П. Сукачева.*



*Рис. 5. Вычужанин А.П.
Эскиз к «Портрету
скульптора Олега
Ряшенцева». 1966.
Бумага, фломастер.
28,7 × 40,5.
ИОХМ им. В.П. Сукачева.*



*Рис. 6. Вычужанин А.П.
Эскиз к «Портрету
скульптора Олега
Ряшенцева». 1966.
Бумага, карандаш.
40,5 × 29.
ИОХМ им. В.П. Сукачева.*

Среди графических работ выделяется серия, посвященная революционерам. Она была сделана специально для выставки «50 лет освобождения Сибири от колчаковщины». Работы хранятся в ИОХМ им. В.П. Сукачева. Это пять ярких контрастных портретов: «П.Ф. Парняков» (1960-е), «Н.А. Каландаришвили» (1960-е) (рис. 7), «Н.Н. Яковлев» (1960-е), «Ф.М. Лыткин» (1960-е), «А.А. Ширямов» (1960-е). В ИОГУНБ им. И.И. Молчанова-Сибирского был обнаружен каталог данной выставки [3, с. 3],

благодаря которому и выяснилась причина создания данных портретов. В каталоге среди прочего упоминалась техника исполнения работ – граттаж, что внесло некоторые уточнения в уже имеющуюся в музее информацию о технике этих портретов.



*Рис. 7. Вычужганин А.П.
Н.А. Каландаришвили. 1960-е гг.
Картон, восковая темпера, кисть.
30,3 × 40.
ИОХМ им. В.П. Сукачева.*

Для одной из последних работ – «Портрет сына» (1983) – он сделал бесчисленное количество набросков головы мальчика (рис. 8, 9). При анализе рисунков видны поиски ракурса, выражения лица, настроения.

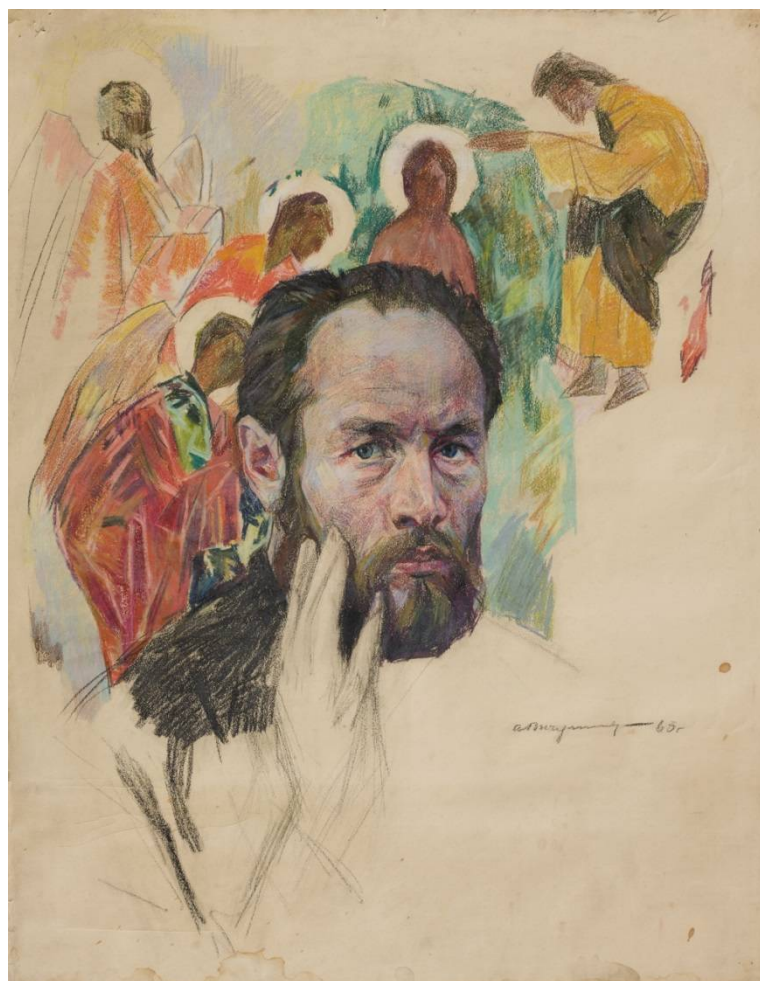


*Рис. 8. Вычужганин А.П. Ваня. 28,8 × 40,5.
ИОХМ им. В.П. Сукачева.*



*Рис. 9. Вычужганин А.П. Головка ребенка
(Ваня). Бумага, карандаш. 40 × 28,5.
ИОХМ им. В.П. Сукачева.*

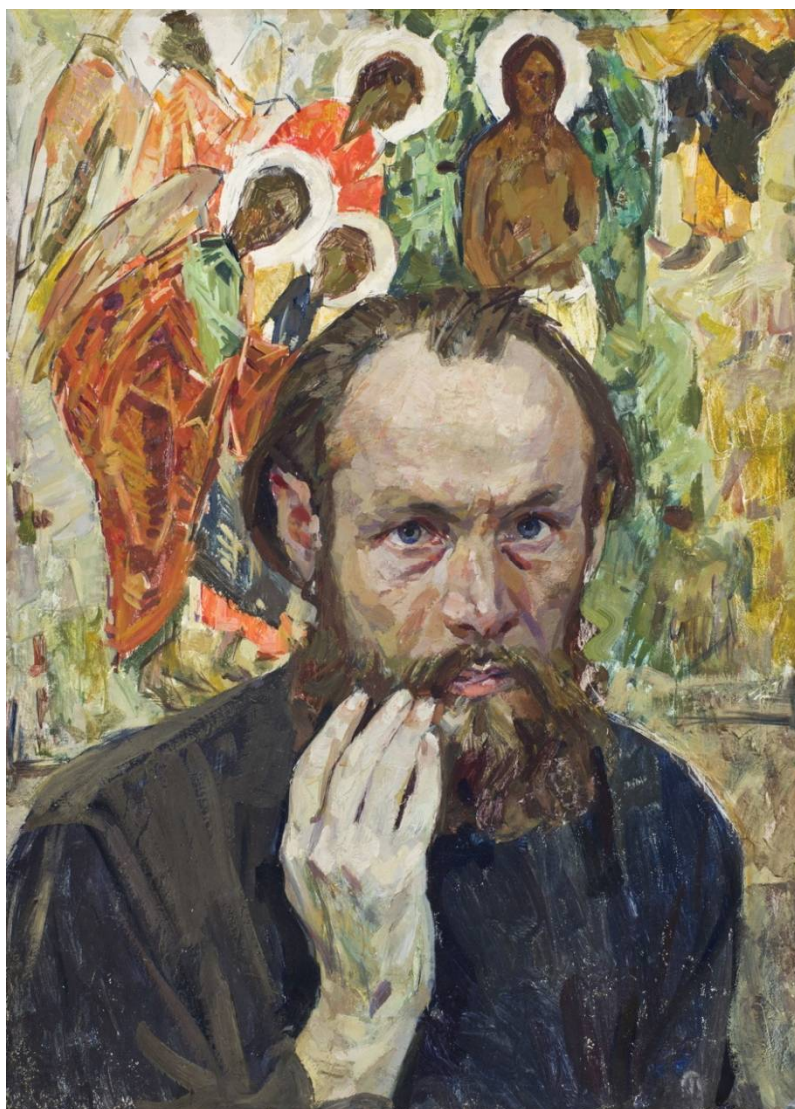
Следует также сказать о том, что для творческого метода А.И. Вычугжанина были характерны вдумчивость, размеренность, неторопливость. Он мог подолгу работать над одним портретом, пытаясь найти верный образ – беспрестанно выверял композицию, анализировал колорит. К работе над портретом сына Ивана художник уже с самого начального этапа подошел основательно. Поиск нужного ракурса и выражения лица затянулся надолго. В коллекции семьи хранится отдельный большой альбом с набросками головы сына. На первый взгляд кажется, что они дублируют друг друга, но при более внимательном изучении становится заметна разница: художник пытливо ищет лучший вариант для будущего произведения – «Мир детства и мир юности. Они присутствуют в картине. Но сам герой “выключен”, отчужден от каждого из них, он весь погружен в себя – в мир внутренней духовной жизни, впервые, может быть, решая для себя те вечные вопросы и загадки бытия, ответ на которые каждый из нас ищет до конца дней своих. Сомнением ли, глубокой ли сердечной раной, впервые причиненной жизнью, рождены эти вопросы, мы не знаем. Но мы видим: взгляд юноши погружен глубоко в себя, он как бы преодолевает эту сердечную боль или преодолевает какое-то внутреннее сомнение» [7, с. 4].



*Рис. 10. Вычугжанин А.И.
Автопортрет. 1963.
Бумага, пастель, уголь. 80 × 62.
ИОХМ им. В.П. Сукачева.*

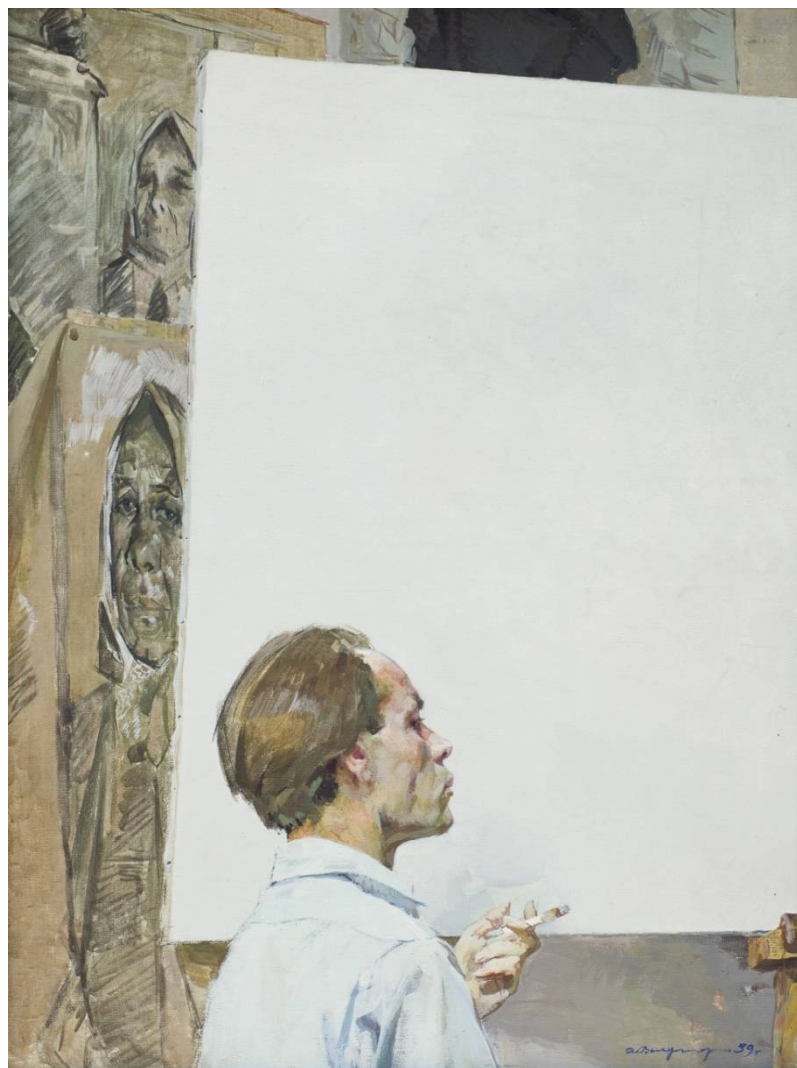
Наиболее интересным и значимым для исследования является поздний «Автопортрет» (1963) (рис. 10), выполненный в технике пастели. Этот автопортрет являлся частью подготовительной работы для написания картины маслом (рис. 11).

Но графическая работа вышла за рамки подготовительного решения и превратилась в самостоятельное целостное произведение. Сравнивая живописный и пастельный автопортреты, хочется отметить, что они не уступают друг другу по своей художественной ценности, но разнятся по настроению. Пастельный рисунок отличается тонкостью работы, мягкостью подачи, в то время как для живописного варианта характерно более интенсивное цветовое звучание и большее эмоциональное напряжение в выражении лица.



*Рис. 11. Вычугжанин А.И.
Автопортрет. 1974–1984 гг.
Картон, темпера. 70 × 50.
ГРОХМ им. В.П. Сукачева.*

Отдельно хочется упомянуть две ранние живописные картины: «Дипломный год» (1959) и «Автопортрет» (1959) (рис. 12). Они написаны маслом. Подготовительных рисунков к ним найти не удалось. Но в самих сюжетах картин есть графические изображения: на картине «Дипломный год» изображена студентка, рисующая картон – черно-белый вариант своего диплома. Помимо этого, в правой нижней части полотна художник изображает небольшой набросок, служащий натурным материалом. Думается, что неслучайно Вычугжанин показывает этот этап работы в своем произведении – он выбирает то, что важно, необходимо в работе художника, и показывает это зрителю.



*Рис. 12. Вычугжанин А.И.
Автопортрет. 1959.
Холст, темпера. 116 × 86.
ИОХМ им. В.П. Сукачева.*

Неслучайно и на раннем «Автопортрете» на фоне появляются изображения набросков. Художник масляной краской пишет эти подготовительные работы. Сам автопортрет показывает нам вдумчивого, ищущего молодого человека. А рисунки на фоне говорят о его поиске, размышлениях, желании добиться лучшего результата.

В графических работах А.И. Вычугжанина поражает разнообразие используемых художественных материалов: уголь, сепия, сангина, пастель, мел, шариковая ручка, маркеры. Художник также использует разные виды бумаги: белую, крафт-бумагу, тонированную. От работы к работе в зависимости от техники варьируется и характер штриха. Подача зависит и от изображаемой модели. Художник улавливает настроение, характер человека, его чувства и эмоции. В зависимости от этого можно увидеть спокойные размеренные штрихи с мягким нажимом, либо резкие стержневые. Часть найденных портретов остается неидентифицированной, и исследователям еще предстоит определить личность изображенных на них людей.

Сравнивая графику раннего периода творчества с более поздней, можно увидеть, как со временем увереннее становится художественный почерк мастера: точно посаженные, смелые линии, четкая тоновая градация и умелое построение формы. Таким образом, можно сделать вывод, что в течение творческого пути развивался не только живописный талант мастера, но и графический.

Заключение

В результате проведенного исследования были выявлены графические работы, ранее неизвестные широкому кругу зрителей; выяснена история создания части произведений, уточнены техники; определена роль графического наследия художника; проанализировано развитие графического таланта мастера. Аркадий Иванович Вычугжанин в первую очередь – художник-живописец. В данной исследовательской работе была предпринята попытка показать ту грань его творчества, которая осталась малозаметной для исследователей – графическое наследие художника. Оно имеет большое значение и, безусловно, заслуживает дальнейшего отдельного изучения.

Литература

1. Аркадий Вычугжанин: альбом-каталог / сост.: Н.С. Сысоева; вступ. ст.: А.И. Голято. Иркутск: ГБУК ИОХМ им. В. П. Сукачева, 2019. 224 с.: ил.
2. Аркадий Иванович Вычугжанин, 1929–1984: Живопись, графика: Кат. выст. произведений / Авт. вступ. ст. и сост. Л. Обухова. Москва: Сов. художник, 1991. 22 с.
3. Выставка «50 лет освобождения Сибири от колчаковщины»: каталог. Иркутск: Тип. № 1, 1970. 7 с.
4. Гимов Л. Духовное завещание // Вост.-Сиб. правда. 1985. № 7 (9 янв.).
5. Драница Т.Г. Судьбы изменчивой приметы...: искусствовед Тамара Драница рассказывает о выдающемся иркутском живописце Аркадии Вычугжанине (1929–1984). К 75-летию со дня рождения // Культура: вести, проблемы, судьбы. 2004. № 12 (дек.). С. 9.
6. Дубовцева И.А. Свидание с Сибирью. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1978. 94 с.: ил.
7. Ладик Л. Незаконченный автопортрет // Советская молодежь. 1984. № 45 (17 апр.). С. 4.
8. Москалюк М.В., Серикова Т.Ю. Живопись Сибири второй половины XX – начала XXI века в контексте визуализации культуры: монография. Красноярск: СФУ, 2012. 171 с.
9. Серикова Т.Ю. Трансформация художественных и визуальных образов в произведениях сибирских живописцев второй половины XX – начала XXI веков: автореферат дис. кандидата искусствоведения: 17.00.04; [Место защиты: Алт. гос. ун-т]. Барнаул: [Б. и.], 2011. 23 с.
10. Сибирева В.В. Открыта еще одна звезда: жизнь и творчество художника А.И. Вычугжанина (1929–1984). Екатеринбург: [б. и.], 1997. 78 с.
11. Фатьянов А.Д. Иркутские сокровища: [Иркут. худож. музей] / [Предисл. В. Распутина]. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1985. 160 с.: ил.
12. Федчина И.Г., Федчин В.С. Художественная школа Иркутска: к 100-летию Иркут. худож. училища. Иркутск: Артиздат, 2010. 233 с.: ил.
13. Юдичев В.А. Аркадий Иванович Вычугжанин. Ленинград: Художник РСФСР, 1972. 12 с.
14. Ясников Ф. Заметки с выставки: Аркадий Иванович Вычугжанин // Сибирь. 2000. № 2. С. 177–180.

Статья поступила в редакцию 15.05.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.019

GRAPHIC ART OF IRKUTSK ARTIST ARKADY VYCHUGZHANIN

Golyato, Alina Igorevna

Sukachev Irkutsk Regional Art Museum,
Irkutsk, Russian Federation

Abstract

The article considers graphic art of Irkutsk artist Arkady I. Vychugzhanin. The insufficient research of the artist's graphic works led to the question of the need for their further study. The aim of the work was to determine the value of graphic art in the heritage of the master. To conduct the study, the following tasks were set: study the literature on this issue; analyze the graphic work of the artist from the collection of the Sukachev Irkutsk Regional Art Museum and other collections; consider archival documents of A. I. Vychugzhanin. The specifics of the object of study, the goals and objectives determined the need to use the following methods: biographical – to reveal the features of the creative method of A. I. Vychugzhanin; descriptive – for the analysis of graphic material, which served as the basis for the study; analytical – to work with sources on the research problem and the artist's work. As a result of the study, the main part of the master's graphic works was found and analyzed, the techniques of some works and their creation history were clarified. In accordance with the goal, the graphic part of A.I. Vychugzhanin and their role is defined.

Keywords: Arkady Vychugzhanin; graphics; creative method; portrait genre; stylistic features; collection of Irkutsk Regional Art Museum; Siberian art.

For citation:

Golyato A.I. Graphic art of Irkutsk artist Arkady Vychugzhanin. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, No. 2 (17), pp. 291–305. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.019>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/28/> (In Russian).

Information about the author:

Golyato, Alina Igorevna – Research Associate, Sukachev Irkutsk Regional Art Museum, Irkutsk, Russian Federation. Email: shaposhnikova.alina@list.ru

References

1. Sysoeva N.S. (Comp.), Golyato, A.I. (Introductory). *Arkadii Vychugzhanin: al'bom-katalog* [Arkady Vychugzhanin: album-catalog]. Irkutsk, Sukachev Irkutsk Regional Art Museum Publ., 2019. 224 p. (In Russian).
2. Obukhova L. (Comp.). *Arkadii Ivanovich Vychugzhanin, 1929–1984 : Zhivopis', grafika* [Arkady Ivanovich Vychugzhanin, 1929–1984: Painting, graphic arts: Catalog of Exhibition Works]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1991. 22 p. (In Russian).
3. *Vystavka "50 let osvobodzheniya Sibiri ot kolchakovshchiny": katalog* [Exhibition "50 years of the liberation of Siberia from Kolchakism": catalog]. Irkutsk, Tipografiya № 1 Publ., 1970. 7 p. (In Russian).
4. Gimov L. *Dukhovnoe zavesbchanie* [Spiritual Testament]. *Vostochno-Sibirskaya Pravda – East Siberian Truth*, 1985, No. 7 (January 9). (In Russian).
5. Dranitsa T.G. *Sud'by izmenchivoi primety... : iskusstvoved Tamara Dranitsa rasskazyvaet o vydayushchimsya irkutskom zhivopistse Arkadii Vychugzhanine (1929–1984)* [Signs of changeable fate...: Art critic Tamara Dranitsa talks about the outstanding Irkutsk painter Arkady Vychugzhanin (1929–1984). To the 75th birthday]. *Kul'tura : vesti, problemy, sud'by – Culture: news, problems, destinies*, 2004, No. 12 (dec.), p. 9. (In Russian).
6. Dubovtseva I.A. *Svidanie s Sibir'yu* [A meeting with Siberia]. Irkutsk, Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1978. 94 p. (In Russian).
7. Ladik L. *Nezakonchennyi avtoportret* [Unfinished self-portrait]. *Sovetskaya molodezh' – Soviet youth*, 1984, No. 45 (Apr. 17), p. 4. (In Russian).
8. Moskalyuk M.V., Serikova T.Yu. *Zhivopis' Sibiri vtoroi poloviny XX – nachala XXI veka v kontekste vizualizatsii kul'tury* [Painting of Siberia in the second half of the 20th – early 21st centuries in the context of visualization of culture]. Krasnoyarsk, Siberian Federal University Publ., 2012. 171 p. (In Russian).
9. Serikova T.Yu. *Transformatsiya khudozhestvennykh i vizual'nykh obrazov v proizvedeniyakh sibirskikh zhivopistsev vtoroi poloviny XX – nachala XXI vekov. Diss. kand. iskusstvovedeniya* [Transformation of artistic and visual images in the works of Siberian painters of the second half of the 20th – beginning of the 21st centuries. Cand. Art sci. diss.]. Barnaul, S. n., 2011. 23 p. (In Russian).
10. Sibireva V.V. *Otkryta eshche odna zvezda : zbizn' i tvorchestvo khudozhnika A.I. Vychugzhanina (1929–1984)* [Another star was discovered: the life and work of the artist A.I. Vychugzhanin (1929–1984)]. Yekaterinburg, S. n., 1977. 78 p. (In Russian).
11. Fatyanov A.D. *Irkutskie sokrovishcha: Irkutskii khudozhestvennyi muzei* [Irkutsk Treasures: Irkutsk Art Museum]. Irkutsk, Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1985. 160 p. (In Russian).
12. Fedchina I.G., Fedchin V.S. *Khudozhestvennaya shkola Irkutska: k 100-letiyu Irkutskogo khudozhestvennogo uchilishcha* [Art School of Irkutsk: on the 100th anniversary of the Irkutsk Art School]. Irkutsk, Artizdat Publ., 2010. 223 p. (In Russian).
13. Yudichev V.A. *Arkadii Ivanovich Vychugzhanin* [Arkady Ivanovich Vychugzhanin]. Leningrad, Artist of the RSFSR Publ., 1972. 12 p. (In Russian).
14. Yasnikov F. *Zametki s vystavki : Arkadii Ivanovich Vychugzhanin* [Notes from the exhibition: Arkady Ivanovich Vychugzhanin]. *Sibir' – Siberia*, 2000, No. 2, pp. 177–180. (In Russian).

Received: May 15, 2020.

СУДЬБА КАРТИНЫ А.А. ПЛАСТОВА «УЖИН ТРАКТОРИСТОВ» (1951)

Снытко Людмила Николаевна

Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева,
г. Иркутск, Российская Федерация

Аннотация

Статья посвящена одному из самых замечательных произведений советской эпохи – картине выдающегося советского художника Аркадия Александровича Пластова «Ужин трактористов» (1951 года), которая с 1952 года хранится в Иркутском областном художественном музее имени В.П. Сукачева. Судьба этой картины складывалась драматично. В сталинское время она была подвергнута критике как не соответствующая идейным канонам социалистического реализма и, отвергнутая столичными музеями, оказалась в собрании Иркутского областного художественного музея. Ее триумф пришелся на времена хрущевской «оттепели», когда картина прославилась не только на выставках в нашей стране, но и далеко за рубежом. Возросшая оценка живописного полотна стала причиной претензий на него со стороны Третьяковской галереи. Сотрудникам сибирского музея удалось вернуть картину в свою коллекцию. А для Государственной Третьяковской галереи А.А. Пластов в 1961 г. создал ее повторение. На основе документов автор статьи опровергает возникшие в искусствоведческой литературе неточности в толковании судьбы этой картины.

Ключевые слова: А.А. Пластов; картина; «Ужин трактористов»; коллекция; Иркутский областной художественный музей; Иркутск; искусство XX века.

Для цитирования:

Снытко Л.Н. Судьба картины А.А. Пластова «Ужин трактористов» (1951) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 306–319.
DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.020>.
URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/29/>

Информация об авторе:

Снытко Людмила Николаевна – старший научный сотрудник, Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева, г. Иркутск, Российская Федерация. Email: museumsnitko@mail.ru

Одним из **актуальных** направлений в современном искусствоведении стало обращение к коллекциям региональных художественных музеев и галерей. Это связано и с качеством коллекций, и с возросшим уровнем аналитических искусствоведческих работ, в результате которых в научный оборот вводятся новые и малоизученные произведения художников, освещаются ранее неизвестные факты из жизни мастеров искусства и судьбы отдельных произведений. Именно в этом ключе и написана настоящая статья, в которой поставлена **цель** осветить малоизвестную страницу из истории одного из подлинных шедевров XX века – картины А.А. Пластова «Ужин трактористов» (1951 г.). Одновременно решено и несколько важных **задач**. Так, представлена роль одного из директоров Иркутского художественного музея А. Фатьянова, который добился не только получения этой картины в региональный музей, но и ее возвращения после выставок, о чем пойдет речь ниже. Другая задача статьи, которую хотелось бы подчеркнуть именно в начале статьи, – представить работу сотрудников музея. В сложнейших условиях, проявляя энтузиазм и стойкость, они добились того, что картина А.А. Пластова стала навсегда собственностью Иркутского областного художественного музея. И, наконец, данная статья имеет большое значение для истории российского искусства XX века. Уточнена непростая ситуация с картиной, которая, как полагали многие, принадлежит исключительно Государственной Третьяковской галерее. Это заблуждение опровергнуто, и на основе архивных данных, публикаций и информации от участников событий теперь уже более полувековой данности уточнен важный исторический факт в истории картины.

Все это удалось сделать с использованием уже сложившихся **методов** искусствоведения и документалистики. А представить этот материал, с нашей точки зрения, актуально именно в год, когда отмечается 150-летие Иркутского областного художественного музея имени В.П. Сукачева.

Юбилейный год располагает к воспоминаниям о наиболее ярких страницах истории музея и отдельных его произведений. Таких экспонатов много в собрании Иркутского художественного музея. Среди них «Ужин трактористов» (1951 г., рис. 1) Аркадия Пластова – величайшего русского художника XX века. Пластов учился у таких больших мастеров, как скульптор С. Волнухин и живописцы А. Васнецов, А. Корин, А. Степанов, Л. Пастернак. Однако высшей школой и постоянным источником вдохновения оставалась для него малая Родина – русская деревня.

Картина поступила в музей в 1952 году. В одном из лучших своих произведений, созданном в сталинскую эпоху, А.А. Пластов как всегда верен себе: его волнуют простые, но вечные ценности – земля и на ней человек труда. Плотная густая живопись картины будто пропитана запахами весенней земли, прошлогодней травы. В крепких, не всегда привлекательных фигурах людей художник раскрывает их особую красоту. Написанная в далеком 1951 году в родной деревушке Прислониha, что на берегу Волги, картина по-прежнему будит в нас сокровенные чувства любви к Родине: воспетая мастером простая русская деревня вырастает до символа России, а его односельчане становятся олицетворением лучших черт русского народа.

Судьба иркутской картины начиная с момента ее рождения и вплоть до начала 1960-х годов полна невероятных событий. Их отголоски слышны еще много лет спустя. Одним из них стала публикация в альбоме «Пути русского импрессионизма». Ее автор, доктор искусствоведения А.И. Морозов дает любопытные сведения: «В 1955 году А.А. Пластов

сообщает в Прислонику из Москвы: “Сегодня – особенный день, сегодня вернисаж в Третьяковке... У меня на выставке две работы, одна – девочка молоко наливает...”. Художник называл картину “Ужин трактористов” – “сияющая вечерняя”: “... от нее и вправду глаз нельзя оторвать, такая она эта вечерняя красивая...”» (Из письма к жене Наталье Алексеевне Пластовой от 20 декабря 1955. – Архив семьи художника) [2].



Рис. 1. Пластов А.А. Ужин трактористов. 1951. (Повторение 1961 г. хранится в ГТГ).
Холст, масло. 203 × 170. Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева.

В Прислонихе Пластов писал многочисленные этюды для «Ужина». Основными моделями стали жители деревни: Николай Лобанов (режущий хлеб), Валентина Боблева (наливающая молоко), Виктор Земчихин (мальчик). Необходимо заметить, что дата 1955 год вызывает сомнения, так как картина, о которой с такой нежностью пишет автор, с 1952 года находилась в Иркутске, и Пластов мог вновь увидеть свою любимицу только в январе 1956 года, когда она была вызвана на выставку в Третьяковскую галерею. Это подтверждают архивные документы музея.

В заключение А. Морозов уточняет, почему на публикуемой им картине стоит дата – 1961 год: *«После повреждения картины (имеется в виду иркутское полотно 1951 года, о котором идет речь в письме художника. – Прим. Л. С.) в 1961 году А. Пластов создает данный вариант-повторение специально для Третьяковской галереи»* [2].

Это, возможно, непреднамеренное умалчивание об истинной судьбе «поврежденной картины» и главной причине написания А.А. Пластовым ее повторения наводит читателя на мысль, что картина погибла. Еще одним вопиющим фактом является то, что на протяжении нескольких десятилетий начиная с 1960-х годов столичные популярные издания публиковали картину из Третьяковской галереи с датой «1951». В этой неразберихе сведения А.И. Морозова стали веским поводом к сбору и публикации точных сведений из истории живописного полотна. Между тем картина была жива, более того, она всегда находилась в прекрасном состоянии и вот уже многие годы экспонируется в одном из залов Иркутского областного художественного музея. Как же такой шедевр, повторением которого гордится ГТГ, оказался в далекой Сибири, и почему художник вынужден был копировать его для московской галереи? Об этом рассказывают документы из архива Иркутского музея.

Картина «Ужин трактористов» впервые появилась на Всесоюзной выставке в Москве в 1951 году, и сразу на нее посыпались удары критики. В журнале «Искусство» под рубрикой «Всесоюзная художественная выставка 1951 года» была опубликована статья М. Соседовой «О жанровой живописи». Автор, в частности, пишет: *«Такой певец колхозной жизни, как А. Пластов, заслуженно привлекающий зрителя поэтическим и живописным началом в своем творчестве, нередко вредит своему таланту тем, что мало стремится к художественному обобщению жизненной правды в своих образах, увлекается живописностью в ущерб идейному содержанию. Поэтому его образы почти всегда своеобразны и красочны, но не всегда современны... Что изображает и какие чувства несет зрителю Пластов в картине “Ужин трактористов”? На фоне широкой вспаханной нивы в предвечерний час, когда солнце садится, освещая землю ярким контрастным светом, изображены три человеческие фигуры. Немолодой мужчина, стоя на коленях, отрезает ломоть хлеба, перед ним удобно примостился на траве мальчуган, следя за тем, как девочка, присев на корточки, льет в миску густое молоко. Все три образа как бы застыли, ушли в себя, поглощенные своим немудреным занятием. Предвечерняя тишина, разлившаяся по ниве, сковала и образы людей. Если бы справа не был изображен еще не остывший от работы трактор, то зрителю представилась бы лирическая и правдивая картина того, как работал потихоньку-полегоньку в поле пахарь со своей сохой, а теперь присел отдохнуть и закусить. Пластов нарушил внутреннюю правду образа уже в самой композиции картины, не говоря о том, что ее размеры не соответствуют образному решению темы, а колорит выглядит нарочитым и надуманным. Девочка в белом платье написана плоско и выпадает из картины, неестественно выбиваясь из общего колорита. В стремлении эмоционально и живописно создать образ колхозной деревни художник*

забывает о том, что и эмоциональность, и живописность могут удовлетворить зрителя лишь тогда, когда они являются органической частью правдивого художественного образа» [4]. В 1952 году такая оценка звучала как приговор: она закрывала путь картине в большую жизнь, зачеркивала ее будущее.

В этом же журнале «Искусство» появилась статья Вл. Толстого «О жизненной правде и художественном мастерстве». В своей оценке автор статьи также идет от жестких канонов социалистического реализма: «В создании типических характеров и типических обстоятельств художник не должен ограничиваться простым суммированием того, что чаще всего встречается в жизни, – он должен глубоко вникать в сокровенную суть вещей и явлений и выявлять в своем произведении действительно характерные стороны, существенные и важные для данного общественного строя, для того или иного характера и конкретных обстоятельств изображения события. При этом автор должен руководствоваться определенной ведущей идеей, которая помогает ему из всего многообразия порой противоречивых фактов и отдельных житейских наблюдений выплавить истинную правду жизни» [5].

Останавливаясь более подробно на анализе картины, В. Толстой, в отличие от предыдущего автора, дает высокую оценку живописному мастерству автора: «Глядя на картину “Ужин трактористов” восхищаешься, с какой живописной силой и поэтичностью передал художник чувство удовлетворения крепко поработавших людей после большого и нелегкого трудового дня, с какой остротой дает он ощутить и красоту этой бескрайней пашни, золотящейся под косыми лучами заката, и горьковато-медвяный запах трав, оживающих после дневного зноя, и аромат парного молока, густой струей льющегося в миску, и неопишуемый вкус хлеба после работы (тракторист режет каравай так бережно и торжественно, как может это делать только человек, собственными руками взрастивший и взлелеявший каждый колосок)» [5]. Казалось бы, вот она, правда о картине, достойная оценка творчества художника! Но вслед за этим автор заключает: «И глядя на это превосходное живописное произведение, с грустью думаешь, как много дано этому художнику, какая мощь живописца-поэта в его руках и как плохо, не по-хозяйски расходует он это сокровище... Пластов мало и недостаточно хорошо видит вокруг себя и, следовательно, изображает в своих картинах не всю правду, а лишь частичку ее – одну и уж, конечно, не главную грань действительности... Пластов еще не осознал до конца, что “малая правда” отдельного частного факта – это еще не та большая жизненная правда, за которую мы боремся в искусстве социалистического реализма, – правда богатырских дел и незаурядных характеров русских людей эпохи построения коммунизма» [5]. Таким образом, и второй автор повторяет самый страшный для того времени приговор.

Вероятно, поэтому Третьяковская галерея и Русский музей, обладавшие правом первых закупать картины с выставок, не подали на нее заявку, и, приобретенная Министерством культуры РСФСР за 25 тысяч рублей, она была распределена во Львовский музей. Но его руководитель отказался от картины и с удовольствием уступил ее молодому директору Иркутского музея художнику Алексею Фатьянову, который не выводился из Министерства и Государственного фонда, страстно желая создать в родном городе крупнейшее в Сибири музейное собрание. Только за один 1948 год – первый год своего директорства – Фатьянову удалось получить для Иркутска больше произведений, чем всем другим директорам, вместе взятым, за это же время. Фатьянова не смутили критические отзывы столичных искусствоведов, не испугала величина картины, которую нужно было доставить за 5 тысяч верст. Выпускник

Иркутского художественного училища самостоятельно оценил художественные достоинства полотна. Картина благополучно прибыла в Иркутск и вскоре заняла почетное место в одном из залов только что переданного музеем старинного здания по улице Карла Маркса, 23, как вспоминала впоследствии ученый секретарь музея Лидия Григорьевна Пуховская, в те годы молодая сотрудница музея (именно в этом, 1952 году она пришла работать в музей и сразу стала одной из поклонниц картины А. Пластова).

Прошло три года, и в конце 1955 неожиданно пришла Правительственная телеграмма за подписью заместителя министра культуры. В ней значилось: *«Обязываю срочно обеспечить направление картины Пластова “Ужин трактористов”. Исполнение доложите»* [1]. Оказалось, что Третьяковская галерея по заданию ЦК устраивала выставку, посвященную XX съезду КПСС, который открыл новую страницу в истории страны и в истории искусства. В начале 1956 года картина была срочно упакована и отправлена в Москву. Шли годы, а Третьяковская галерея не торопилась возвращать картину, несмотря на систематические запросы директора Фатьянова начальнику отдела ИЗО и охраны памятников вплоть до 1961 года. Фатьянов, в частности, писал: *«Такое отношение к экспонатам периферийных музеев заставляет нас впредь не давать картин на выставки из своих фондов»* [1].

Что же произошло? Чем было вызвано нарушение священного правила межмузейных отношений – гарантии возврата? Откроем документ из ГТГ, датируемый 13 января 1956 годом (картина только что прибыла в «Третьяковку»): *«После окончания выставки галерея гарантирует возврат в полной сохранности. Директор ГТГ»* [1]. Из других архивных документов следует, что иркутская картина, вновь появившаяся в Москве во время «хрущевской оттепели», неожиданно вызвала огромный интерес, получила высокую оценку искусствоведов и была зачислена в состав лучших произведений советского искусства на Международную выставку в Венецию в 1956 году. Однако и после окончания выставки музейщики не дождались своей картины. По просьбе А. Фатьянова (письмо от 20.05.1957 года) Министерство культуры РСФСР (управление музеев) отправляет телеграмму в ГТГ: *«Просим вас ускорить возвращение Иркутскому музею картины “Ужин трактористов”»* [1].

Как вспоминает Лидия Пуховская, она срочно выехала в Москву и поспешила в Третьяковскую галерею. Оказалось, что ГТГ подала министру культуры СССР просьбу о передаче ей картины Пластова навсегда. Стало известно, что картина уже находится в постоянной экспозиции галереи.

Благодаря настойчивости музейщиков появилось письмо Министерства культуры РСФСР в Министерство культуры СССР, датируемое 03.06.1957: *«Картина А. Пластова является одним из лучших экспонатов советского отдела Иркутского музея. Город Иркутск особенно в последние годы приобретает большое значение, его посещает много иностранцев. <...> Поэтому МК РСФСР считает необходимым принять меры для пополнения Иркутского музея лучшими произведениями советского искусства. Мин. культуры РСФСР возражает против передачи этой картины Третьяковской галерее. Просим о немедленной отправке картины в Иркутск»* [1]. Уже 9 июня в музей пришла телеграмма от начальника отдела ИЗО А. Лебедева: *«Картина “Ужин трактористов” не будет передаваться в ГТГ»* [1].

Однако далее, судя по документам, события разворачивались стремительно и непредсказуемо. Картины так и не было, а через четыре месяца, 23 октября 1957 года пришла телеграмма из Министерства культуры РСФСР, совсем недавно решительно

поддержавшего просьбу музея о возврате нашей картины, с неожиданным сообщением, что «передача картины Пластива в ГТГ согласована МК СССР с Иркутским областным управлением культуры» [1].

Для музейщиков это стало полной неожиданностью. Нужно было действовать решительно и энергично. В архиве сохранилось заявление, в котором говорится: «От имени коллектива музея просим помочь в возвращении картины А. Пластива “Ужин трактористов”, находящейся в ГТГ с января 1956 г. Картина получила хороший отзыв, находясь на выставке в Италии. <...> Сейчас произошло несогласованное решение начальника Иркутского областного управления культуры, который был в Москве и дал согласие передать картину в ГТГ в обмен на 3 картины» [1].

Архивные документы раскрывают напряженную борьбу за картину маленького коллектива музея, которую поддержала общественность города и области. Использовались разные средства. Сохранилось заявление хранителя Г.И. Дудина на имя начальника управления культуры Иркутской области о том, что он отказывается получать награду (значок «За отличную работу») до тех пор, пока Министерство культуры СССР «не вернет музею, хранителем которого я являюсь 24 года, работу А. Пластива» [1].

Между тем 18 ноября этого же, 1957 года последовал неумолимый Приказ по Министерству культуры СССР «О передаче музейных экспонатов»: «Директору ГТГ передать ИОХМ (Иркутскому областному художественному музею. – Прим. Л. С.) картины С. Герасимова “Сын вернулся” и П. Корина “Портрет Качалова”. Дирекции художественных выставок передать ИОХМ картину А. Пластива “Женский портрет” (сейчас она называется «Девушка с велосипедом». – Прим. Л. С.). Директору ИОХМ передать в постоянное пользование ГТГ картину “Ужин трактористов”» [1].

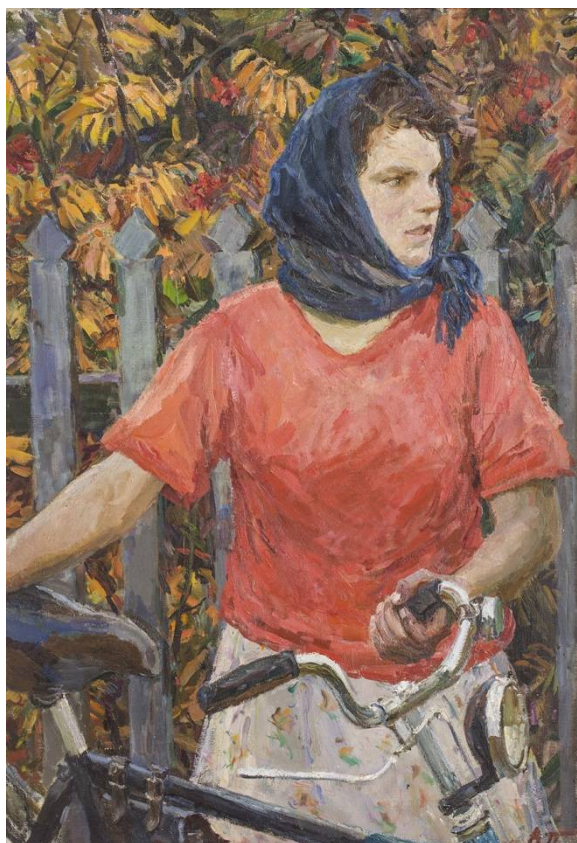


Рис. 2. Пластив А.А. Девушка с велосипедом.
1956. Холст, масло. 110 x 75.
ИОХМ им. В.П. Сукачева.

Это явилось страшным ударом, который, однако, только укрепил решимость иркутян идти до конца. В то время как директор А. Фатьянов писал в высшие инстанции, хранитель Г. Дудин отправил целую поэму собственного сочинения в редакцию журнала «Крокодил». Она называлась «Просьба картины»:

*«... Смотрела нас столица милая,
Марирут в Венецию дала.
Там красотой своей пленила я,
Иркутску славу создала...
Такой красы не знали в мире,
На что способен наш народ.
И вдруг меня там оценили,
У ГТГ открылся рот.
Прозревши тетя спохватилась,
И, не жалея льстивых слов,
Опять меня она... добилась,
Унизив тем сибиряков...» [1].*

Вскоре редакция «Крокодила» ответила Г. Дудину отказом. Причина: *«не только литературные недочеты, но и прежде всего потому, что вопрос о судьбе картины нужно решать не на страницах “Крокодила”» [1].*

1957 год закончился для иркутян еще большим потрясением: пришло письмо лично директору А. Фатьянову из Министерства культуры СССР от начальника сектора музеев. В нем сообщалось, что *«вопрос о передаче картины в ГТГ в обмен на несколько других картин обсуждался с управлением музеев МК РСФСР, которое после некоторых предложений согласилось. Был подготовлен приказ о передаче. Сейчас в связи с вашим письмом запросили МК РСФСР, который сообщил, что они не считают необходимым «ставить вопрос о пересмотре этого решения» [1].* Казалось бы, рухнула последняя надежда. Ведь совсем недавно Министерство культуры РСФСР телеграфировало в адрес ГТГ (20 мая): *«Просим вас ускорить возвращение Иркутскому музею “Ужин трактористов”» [1].* Таким образом, авторитет ГТГ, ее стремление обладать этой замечательной картиной оказались сильнее.

Но даже это не остановило сибиряков! 9 января 1958 года теперь уже в Центральный Комитет КПСС было отправлено коллективное письмо от общественности города и области. Копии – в Министерство культуры СССР и в Совет Министров СССР. Описав все перипетии начиная с 1951 года, авторы закончили письмо настойчивой просьбой вернуть картину музею. Среди подписавшихся под письмом – художники, писатели, актеры, строители Иркутской ГЭС и молодого города Ангарска. Имена этих людей навсегда вошли в историю музея.

Когда письмо попало в ЦК, Н.С. Хрущев возмутился. Рассказывали, что он приказал немедленно вернуть картину Иркутску: ведь это развивающийся край, это Иркутская ГЭС, это новые города, это промышленность, это старинный культурный центр Сибири! А потом добавил: *“Прошляпили в свое время, так и нечего теперь...”*

И вот она, самая счастливая запись, сделанная неровным почерком хранителя Г. Дудина 31.01.1958 на копии коллективного письма: *«Ура! Победа!!! Спешу записать. Только что сейчас секретарь Иркутского обкома КПСС мне позвонил по телефону и сказал: “Картина “Ужин трактористов”, о которой Вы и группа товарищей писали в ЦК КПСС, МК СССР и Иркутскому обкому о достоинствах картины (да, да, картина очень хорошая!).*

Мне сейчас передали из Министерства, что картина в настоящее время будет пока отправлена на выставку, но уже с обозначением, что картина из фондов Иркутского музея. А после окончания выставки будет возвращена в Иркутск". Я поблагодарил Сергея Александровича. <...> На второй день коллектив пел уже другую песню на мотив "Мы – кузнецы" – "Радость картины" (опять целая поэма!):

*Скоро я в Иркутск мой милый
К друзьям с победой возвращусь,
В сибирский край – мой край любимый
Я иркутянами горжусь, горжусь, горжусь"» [1].*

12.02.1958 последовал судьбоносный приказ по Министерству культуры СССР «О передаче художественных произведений:

«В частичное изменение приказа по МК СССР от 18 ноября 1957 года № 691 ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Директору ГТГ т. Лебедеву вернуть ИОХМ картину А. Пластова "Ужин трактористов".

2. Директору ИОХМ т. Фатьянову вернуть ГТГ нижеследующие два произведения

а) Герасимов С.В. "Сын вернулся";

б) Корин П.Д. Портрет В.И. Качалова.

Зам. министра культуры СССР» [1].

Между этими двумя приказами – всего три месяца. Таков был напор сибиряков.

Но, судя по архивным документам, возвращение картины растянулось еще на три года: в начале февраля 1958 года картина была отправлена на выставку в Брюссель. В это же время А. Фатьянов сражался за другую работу А. Пластова «Женский портрет» («Девушка с велосипедом») – одну из трех картин, переданных музеем за «Ужин трактористов». В отличие от двух других, она принадлежала не Третьяковской галерее, а художественному фонду, поэтому музейщики надеялись получить ее. Оказалось, что и эта работа в числе лучших путешествует по миру и задерживалась на выставке в Венеции.

Еще через год, 16 марта 1959 г., вместо картины «Ужин трактористов» пришла телеграмма из Министерства культуры СССР. В ней сообщалось, что «на основании приказа от 28.02.1959 года "Об организации выставки советского изобразительного искусства в США" картина "Ужин трактористов" включена в состав выставки и будет направлена в Нью-Йорк. По прибытии из Нью-Йорка картина будет возвращена в Ваш адрес» [1].

Между тем в столичной печати началась реабилитация картины. Среди первых, кто выступил в ее защиту, был молодой кандидат искусствоведения Дмитрий Сарабьянов – впоследствии один из ведущих искусствоведов России. Его статью о картине А. Пластова «Ужин трактористов» опубликовала одна из самых смелых и популярных газет – «Комсомольская правда». Статья, хранящаяся в архиве музея, появилась 3 ноября 1959 г., когда наша картина, вернувшаяся из США, опять застряла в Третьяковке. Вот небольшой отрывок из статьи: «...Часто в пересказе сюжет произведения выглядит примитивным. Но то, что нельзя подчас рассказать словами и выразить во внешней фабуле произведения, живописец передает жестами своих героев, выражением их лиц, ритмом линий, гармонией красок. Пусть не изобразил Пластов в своей картине самого процесса труда. Да этого от него и не требуется. Цель художника была другая – воспеть этих простых людей – подлинных героев нашего времени, воспеть землю, которая вознаграждает их труд своими плодами. Стоит взглянуть в лица пластовских героев,

в скупой пейзаж, чтобы убедиться, что именно об этом идет речь. Пластов – не только глубокий психолог, но и тонкий художник, способный использовать все средства живописной выразительности. “Ужин трактористов” выглядит как выхваченный кусок жизни... И вместе с тем картина основательно построена, крепко “сбита”, фигуры людей образуют устойчивую форму, которая сообщает всему полотну впечатление уравновешенности частей и гармонии форм.

Большую роль в произведениях Пластова играют цвет и свет. Колористическая гамма держится на теплых цветах, среди которых главенствует красный. Он как бы прорывается на холсте то здесь, то там, концентрируя в себе цветовую энергию полотна. Люди, изображенные на картине, органически входят в окружающий пейзаж, который кажется близким, родным и вместе с тем героическим и возвышенным. Высоко вздыбилась земля, только что вспаханная, легшая вдоль борозд жирными длинными пластами. Линия горизонта поднята кверху, так что поле кажется безбрежным, огромным. Озаренное вечерним солнцем, оно горит яркими, густыми красками свежей земли, темнеющей на светлом и легком фоне неба. Здесь подлинная поэзия повседневной жизни, истинная красота этих обыкновенных людей, неповторимость русского пейзажа.

В чем же причина этой способности художника? Конечно, прежде всего в его ярком таланте, в его остром взгляде... Но не только в этом. Все картины Пластова... проникнуты ощущением того, что для художника все изображенное им – родное до слез и близкое до боли. И действительно, художник плоть от плоти крестьянин, труженик. И дед, и отец его из деревни Прислониха, что в 70 километрах от Ульяновска. Он крестьянствовал, пахал землю, принимал участие в организации колхозов. Художник всегда после окончания МУЖВЗ жил в родной деревне, лишь изредка покидая ее. Пластов влюблен в людей, живущих с ним рядом, в землю, политую их потом; для него это – самое святое. Картина “Ужин трактористов” посвящена простым людям, их делам, будничным и в то же время героическим» [3].

В музейном архиве хранится копия письма А. Фатьянова от 27.07.1961 начальнику отдела ИЗО. В нем недоумение и горечь: «...Прошло уже более 7 лет, а ГТГ до сего времени не вернула картину “Ужин трактористов”...» [1]. Почему же Третьяковка не торопилась выполнить приказ Министерства культуры СССР о возвращении картины Иркутску?

До Иркутска дошли слухи, что картина погибла во время перевозок. К счастью, они оказались преувеличенными. Действительно, часть картин с советской выставки серьезно пострадала. Особенно критическим было пребывание наших работ в Южной Америке.

Она действительно прошла небольшую реставрацию в Третьяковской галерее. Судя по реставрационному акту, присланному в музей, картина «Ужин трактористов» почти не пострадала: *«Имеются оседания красочного слоя в разных местах, наиболее ярко выраженные по вертикали на фоне земли, правее головы тракториста, и на изображении неба в левой части. Незначительное прожухание красочного слоя в разных местах»* [1]. На языке специалистов это почти идеальное состояние. Причина задержки была другая: Третьяковская галерея, поняв, что первый вариант потерян навсегда, обратилась к автору с просьбой повторить картину.

Только в октябре 1961 года картина была возвращена Иркутску.

Вспоминает Л. Пуховская: *«А дальше началось не менее странное: я была в Москве, когда копия уже висела в экспозиции Третьяковки. Молоденькая экскурсовод вела зрителей. Она остановилась около картины “Ужин трактористов”, привлекая внимание*

экскурсантов к этому “великому творению”. Я не выдержала и заметила вслух, что это всего лишь копия, а первый вариант, который объехал мир и завоевал всеобщее признание, находится в Иркутске. Экскурсовод удивилась: она ничего не знала об этом».

В музее сохранился рассказ, что А. Пластов остался недоволен: автор хотел видеть первый вариант в Третьяковской галерее. К сожалению, художник так и не смог простить Иркутску, что две его любимицы – «Ужин трактористов»¹ и «Девушка с велосипедом»² – навсегда поселились в далекой и незнакомой Сибири. Большой художник не смог оценить подвига сибиряков, которые не побоялись принять его картину «Ужин трактористов», фактически спасти ее от забвения вопреки тогдашнему официальному мнению. Вот почему без ответа осталось взволнованное письмо А. Фатьянова А. Пластову от 25.03.1963. Алексей Дементьевич пишет в нем: *«Я когда-то был у Вас в мастерской и видел на мольберте картину “Девушка с велосипедом”, сейчас принадлежащую ИОХМ. Мы следим за Вашим творчеством и пропагандируем его. В связи с 70-летием был вечер в музее. Мы имеем 4 Ваших работы. Убедительно прошу сообщить сведения об этих произведениях...»* [1].

В то время как москвичи жили, а многие, возможно, и сейчас продолжают жить в полной уверенности, что их картина «Ужин трактористов» и есть то единственное знаменитое полотно, которое получило мировое признание, в далекой Англии знали правду. Посему именно в Иркутск на имя А. Фатьянова пришло в 1965 году письмо из Лондона от редактора Британской энциклопедии: *«Мы планируем воспроизвести ее в нашей статье “Русское искусство” <...> и будем рады, если Вы сможете подписать вложенное в письмо авторское право»* [1]. В архиве музея хранятся памятные слова Президента Королевской академии художеств Чарльза Уилера, которые он произнес перед иркутским полотном: *«Как много дает такое искусство... Реализм... Вы знаете, я как-то теперь особенно ясно понял, почему вы, русские, смогли выстоять в войне и победить. Кто может так упоенно работать, о, того нелегко одолеть! Да, вы знаете толк в работе»* [1]. Хранятся здесь и рабочие листы из энциклопедии, в которой представлено всего 10 произведений русского искусства. Список по хронологии начинается икона А. Рублева «Троица» из Государственной Третьяковской галереи, а заканчивает картина А. Пластова «Ужин трактористов» из Иркутского художественного музея.

Подводя итоги столь подробному рассмотрению всех перипетий в судьбе картины, отметим, насколько был труден и драматичен путь возвращения картины А.А. Пластова в Иркутский областной художественный музей. Теперь становится понятно, почему картину «Ужин трактористов» можно видеть одновременно и в Государственной Третьяковской галерее, и в Иркутском областном художественном музее. А также в ходе исследования удалось раскрыть сложнейшую работу искусствоведов и хранителей музейных собраний над каждым произведением. Тот факт, что картина находится в экспозиции, – это знак многолетнего труда искусствоведов, реставраторов, хранителей коллекции. Знак масштабной и тщательной работы сотрудников музея, основания которой в данном случае были заложены Владимиром Платоновичем Сукачевым. Развивая и продолжая их, удалось не только вернуть полотно «Ужин трактористов» в коллекцию музея, но и получить от Министерства культуры СССР еще одно выдающееся произведение А. Пластова – «Девушка с велосипедом» (1956 г.): обе они отмечены высокими наградами – являются лауреатами Ленинской премии.

Примечания

1. Пластов А.А. «Ужин трактористов» (1951). Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева. Поступление в 1952 г. из Комитета по делам искусств при СМ СССР. Выставки: Всесоюзная (Москва, 1952), зарубежные – в Брюсселе, Лондоне, Нью-Йорке, Мексике (1958–1959), выставка членов АХ СССР (Москва, 1973).

2. Пластов А.А. «Девушка с велосипедом» (1956). Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева. Поступление в 1958 г. из МК СССР. Выставки: Всесоюзная (Москва, 1957), выставка произведений, выдвинутых на соискание Ленинской премии (Москва, 1966), персональные выставки А. Пластова (Москва, 1976; Ленинград, 1978).

Литература

1. Материалы из архива Иркутского областного художественного музея имени В.П. Сукачева.

2. Морозов А. И. Русский импрессионизм в советской действительности // Пути русского импрессионизма: к 100-летию Союза русских художников [альбом] / авт.-сост. Н.А. Александрова и др. Москва: Сканрус, 2003. С.106–113.

3. Сарабьянов Д. Картина А.А. Пластова «Ужин трактористов» // Комсомольская правда. 1959. 3 ноября. Архив ИОХМ им. В.П. Сукачева.

4. Соседова М. Всесоюзная художественная выставка 1951 года. О жанровой живописи // Искусство. 1952. №3. С. 12–25.

5. Толстой В.П. О жизненной правде и художественном мастерстве // Искусство. 1952. № 4. С. 20–26.

Статья поступила в редакцию 15.06.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.020

THE FATE OF THE PAINTING “DINNER OF TRACTORISTS” (1951) BY A.A. PLASTOV

Snytko, Lyudmila Nikolaevna

Sukachev Irkutsk Regional Art Museum,
Irkutsk, Russian Federation

Abstract

The article is about one of the most remarkable works of the Soviet epoch – the painting “Dinner of Tractorists” (1951) by the outstanding Soviet artist Arkady Plastov. This painting is kept in the Sukachev Irkutsk Regional Art Museum. The fate of this picture was dramatic. In Stalin's time, it was criticized as not corresponding to the ideological canons of socialist realism and, rejected by the capital's museums, ended up in the collection of the Irkutsk Regional Art Museum. The triumph for the painting came in the mid-1950s – 1960s, when it became famous not only at Russian exhibitions, but also far abroad. The increased appreciation of the painting became the reason for pretension on it from the Tretyakov Gallery. The staff of the Irkutsk museum managed to return the painting to its collection. And Arkady Plastov created the replay for the State Tretyakov Gallery in 1961. Based on the documents, the author of the article refutes the inaccuracies in the interpretation of the fate of this picture that arose in the literature of art history.

Keywords: A.A. Plastov; painting; “Dinner of Tractorists”; collection; Irkutsk Regional Art Museum; Irkutsk; 20th century art.

For citation:

Snytko L.N. The fate of the painting “Dinner of Tractorists” (1951) by A.A. Plastov. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 306–319. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.020>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/29/> (In Russian).

Information about the author:

Snytko, Lyudmila Nikolaevna – Senior Research Fellow, Sukachev Irkutsk Regional Art Museum, Irkutsk, Russian Federation. Email: museumsnitko@mail.ru

References

1. Materials from the Archive of the Sukachev Irkutsk Regional Art Museum.

2. Morozov A.I. *Russkii impresionizm v sovetskoj deistvitel'nosti* [Russian impressionism in Soviet reality]. *Puti russkogo impresionizma: k 100-letiyu Soyuza russkikh khudozhnikov* [Ways of Russian impressionism: to the 100th anniversary of the Union of Russian Artists]. Ed. by N.A. Alexandrova et al. Moscow, Scanrus Publ., 2003, pp. 106–113. (In Russian).

3. Sarabyanov D. *Kartina A.A. Plastova "Uzhin traktoristov"* [Painting of A.A. Plastov "Dinner of Tractorists"]. *Komsomolskaya Pravda – Komsomol truth*, 1959, November 3. (In Russian).

4. Sosedova M. *Vsesoyuznaya khudozhestvennaya vystavka 1951 goda. O zhanrovoi zhivopisi* [All-Union Art Exhibition of 1951. About genre painting]. *Iskusstvo – Art*, 1952, no. 3, pp. 12–25. (In Russian).

5. Tolstoy V.P. *O zhiznennoi pravde i khudozhestvennom masterstve* [On the truth of life and artistic mastery]. *Iskusstvo – Art*, 1952, no. 4, pp. 20–26. (In Russian).

Received: June 15, 2020.

АВТОПОРТРЕТ В ЖИВОПИСИ ИРКУТСКИХ ХУДОЖНИКОВ КОНЦА XX ВЕКА

Свердлова-Александрова Алина Михайловна

Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева,
г. Иркутск, Российская Федерация

Аннотация

В статье рассматриваются автопортреты иркутских художников, созданные в период 1980–2000 гг. и хранящиеся в собрании Иркутского областного художественного музея имени В.П. Сукачева. Два последних десятилетия XX века стали временем глобальных общественных и политических перемен, последствия которых отразились на жизни граждан. Попытка сопоставления глубоко личных произведений искусства и исторических событий, происходящих параллельно их созданию, дает возможность оценить, как внешняя среда влияет на творческий процесс художника. Приведен искусствоведческий анализ автопортретов Г. Новиковой, В. Кузьмина, Н. Вершинина, Н. Башарина, В. Смагина, Б. Десяткина, Л. Гимова, В. Чевелева.

Ключевые слова: автопортрет; Иркутск; музей; Галина Новикова; Владимир Кузьмин; Виталий Смагин; Николай Башарин; Борис Десяткин; Лев Гимов; Валерий Чевелев.

Для цитирования:

Свердлова-Александрова А.М. Автопортрет в живописи иркутских художников конца XX века // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 320–336. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.021>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/30/>

Информация об авторе:

Свердлова-Александрова Алина Михайловна – искусствовед, заведующая отделом зарубежного, русского и современного искусства, Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева, г. Иркутск, Российская Федерация. Email: alina.sa.86@mail.ru

Искусство – зеркало истории. Во все времена художники фиксировали для будущих поколений общественно-социальные проблемы, царящие в умах современников. Познание человека как индивида и как часть социокультурного среза своего времени было, есть и остается одним из интереснейших вопросов многих наук. В дисциплинах, касающихся изобразительного искусства, изучение этой проблематики прежде всего

направлено на жанр портрета. Кажется, что именно в портрете сокрыты ключи к пониманию экзистенции человека, а значит, накопив определенный исследовательский материал, можно рассуждать о типичном мироощущении той или иной эпохи. Но насколько достоверным источником отображения реальности является портрет?

Б.Р. Вишпер еще в начале XX века в статье «Проблема сходства в портрете» обозначил взаимоотношения заказчика и художника как «два противоположных полюса» [1]. Задача талантливого живописца – запечатлеть внутреннее психологическое состояние портретируемого и, в зависимости от особенностей художественного направления, обозначить внешнее сходство. Заказчик же «хочет видеть себя, видеть запечатленным на полотне кусочек своей души, то интимное “я”, которое он, может быть, никому не открывал, или он ждет, что под магическими кистями художника его всегда тусклые глаза заблещут непривычным огнем, его губы станут пунцовей, его лоб выше и благородней; или он надеется, что в этом портрете, писанном чужими руками, ему удастся найти незнакомые для себя черты...» [1, с. 206].

В качестве модели может выступать заказчик, друг или член семьи – и в каждом случае уже существуют определенные личные отношения, и образ, который зафиксирован на холсте, всегда остается отражением портретируемого в глазах художника. Изображая близкого человека, живописец стремится запечатлеть наиболее выразительные и скорее положительные черты, транслируемые моделью в общество. Стоит вспомнить утонченно-элегантные образы жен художников XIX столетия или интеллигентную сдержанность их друзей-ученых. Заказчики – часто посторонние люди, но благодаря им художник получает средства к существованию. В случае формального отношения к такой работе образ может содержать определенную долю лести, подыгрывание модели. Талантливый живописец и психолог, создавая подобающий образ, не всегда сопоставляет свои действия с мнением и интересами заказчика, это видно по едким художественным комментариям в портретах светских особ работы Серова или Репина. Но даже если эти неприглядные черты и являются частью первоосновы портретируемого, то по ним сложно судить о глубинном самоощущении человека.

В случае автопортрета художник напрямую обнажает свое «Я» перед зрителем. При соединении объекта и субъекта творческого акта из цепочки «модель – художник – зритель» исключается звено-посредник. Диалог со зрителем происходит напрямую. В автопортрете художник устанавливает свои правила. Произведение может стать исповедью или метафорической маской, но всегда останется глубоко личным переживанием творца. И оно всегда останется портретом современника – даже сознательно стилизуя образ под иную эпоху, художник не избежит черт объективной действительности. Рассматривая серии автопортретов, созданные за определенный период, и сопоставив их с историческим, культурным, социальным и политическим контекстом, можно получить отображение общественного мироощущения времени.

1980–1990-е годы вошли в историю как эпоха перемен, драматический круговорот идеологий, социальных настроений, общественных и политических событий. Период, который был совсем недавно и еще хранится в памяти ныне живущих поколений. В то же время сложно найти эпоху, о которой было бы столько диаметрально противоположных мнений – как о причинах и событиях, так и о последствиях.

Возможно, именно искусство может позволить через образы и ассоциации почувствовать реальную картину противоречивых лет.

К сопоставлению произведений искусства и эпохи, в которую они были созданы, обращается каждый исследователь творчества художников. При этом, говоря о теме автопортрета иркутских художников конца XX века в контексте исторической ситуации, стоит отметить недостаточную изученность сопутствующих тем. О многих упомянутых в статье художниках изданы каталоги, обширно отражающие творческий процесс. Появляются статьи в прессе, гораздо реже – в искусствоведческих сборниках, научных журналах и альбомах (например, [4; 6; 7; 9]). Для полноценного анализа любого произведения, не только автопортрета, необходимо понимать окружающую среду художника, его культурные и общественные связи, иметь возможность сопоставить творческие идеи и события жизни конкретного человека. Ответы на многие вопросы могли бы дать монографии, но доскональных исследований, которые способны вырасти в полноценный научный труд, освещающий все аспекты жизни и творчества художника, практически не ведется. Общая тема автопортрета и портрета иркутских художников отражена в выставочном проекте «Мастер и мастерская» (2017, ИОХМ им. В.П. Сукачева) и изданном в его рамках одноименном каталоге [8].

1980-е годы остались противоречивым этапом истории, началом эпохи перемен. Первая половина десятилетия – продолжение относительно стабильного «застоя» с уже оформившимися проблемами в экономике. Это время «привычного» дефицита на многие качественные товары, несмотря на занимаемое СССР к 1980 г. первое место в Европе по объемам производства промышленности и сельского хозяйства. Совсем недавно советские войска вошли в Афганистан. С одной стороны, «общественное мнение резко отличалось от официальной позиции. В области находило поддержку правозащитное движение. Диссидентство из среды научной и художественной интеллигенции, сведения о котором доходили до жителей, у многих вызывало молчаливое сочувствие» [12, с. 124]. С другой – «основная масса трудящихся была занята проблемами быта, борьбой с поразившими советское общество пьянством и бюрократизмом. Большая часть населения искренне верила в идеалы КПСС, была уверена в завтрашнем дне [12, с. 124]. Вторая половина 1980-х – крах реформ перестройки, рост депрессивных настроений в обществе. Если «еще в 1987–1988 гг. население проявляло достаточно высокую степень оптимизма: ожидалось, что многое улучшится в ближайшее время» [12, с. 124], то «панорама общества, представляемая в СМИ в конце 1980-х гг., сильно отличалась от созданной официальной пропагандой до начала перестройки. Получалось, что гласность полностью дезавуировала образ социализма. Широко освещались страдания, аморальность, насилие, безысходность и безразличие. Вследствие этого стало усиливаться безразличие граждан к окружающей действительности. Исследования общественного мнения в 1990 г. показали, что страх и пессимизм стали общераспространенными эмоциями и что граждане выражали высокую степень беспокойства и усталости. Заметим, что, помимо сложностей социально-экономической ситуации, существовали другие источники порождения пессимистических настроений. Так, широкий резонанс получила тема борьбы с преступностью. В одну из важнейших проблем превратилось состояние дел экологии» [12, с. 124].

Художественная жизнь Иркутска этого времени достаточно стабильна. Активно работает иркутская организация художников. Появляется секция критики и искусствознания в региональном отделении Союза художников РСФСР, идет активная популяризация творчества иркутских художников. Выдающиеся мастера получают возможность участвовать в крупных выставках, на которых отбирают лучшие произведения для пополнения фондов музеев страны.

В едином культурном пространстве встречается несколько поколений живописцев, сильно влияние крепкого реалистического искусства. Художники, представляющие свои произведения на выставках, – в основном выпускники Иркутского художественного училища. Преемственность творческих поисков этого учебного заведения во многом способствовала формированию и поддержанию феномена иркутской живописной школы. Молодежь видит произведения мэтров: Андрея Рубцова, Аркадия Вычугжанина, Анатолия Костовского. В самом расцвете творческих сил поколение художников-детей войны. Среди них – Галина Евгеньевна Новикова (1940–2000), ученица сразу двух знаковых художников Иркутска – живописца Аркадия Вычугжанина и графика Георгия Леви. Она избрала путь живописца, но большинство ее полотен имеет графическое начало, в котором художница показывает особое мастерство владения пятном и линией. В любом рассуждении о развитии иркутского портрета последних десятилетий XX века имя Галины Новиковой всегда упоминается одним из первых. В реализме лаконичной декоративно-выразительной живописи она улавливала тончайшие нюансы личности. Этому же принципа она придерживалась в автопортретах, которых создала множество. В 1980 году Новикова размышляет о вневременном бытии человеческой сущности в «Автопортрете с бабушкой» (рис. 1).

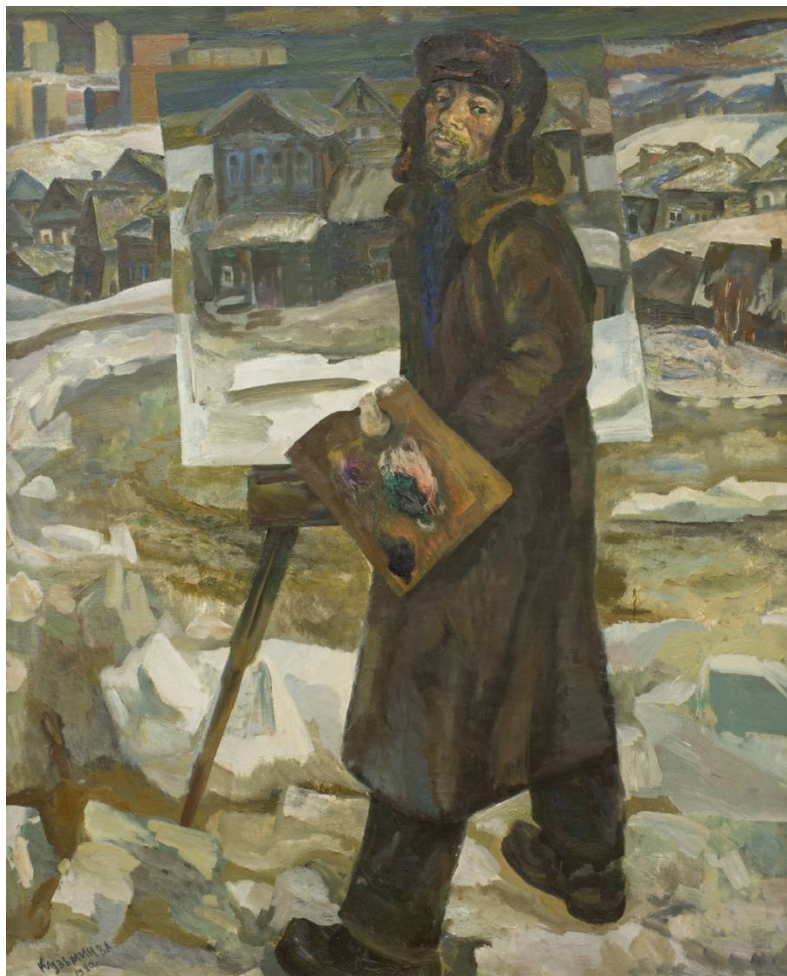


*Рис. 1. Новикова Г.Е.
Автопортрет с бабушкой. 1980.
Картон, масло. 123 × 105.
ИОХМ им. В.П. Сукачева.
Фото: А. Шелтунов.*

Две женщины – бабушка и внучка – вечные ровесницы в абсолюте мироздания. Неразделимые в своем кровном единстве и все-таки разные дети разных эпох. Новикова не приглашает зрителя в пространство холста и не делает композицию частью реального мира. Она отдаляет происходящее лаконичным колоритом старинной фотографии, словно скрываясь пеленой прошлого. Женщины запечатлены в позе для фотографирования, которое произойдет через секунду. Сидящая фигура, стоящая фигура. Они смотрят прямо перед собой, скользя взглядом совсем рядом со зрителем, но не замечая его. Композиция лишена многообразия деталей, только резная спинка старинного кресла и тонкое золото цепочки на шее Галины. В «Автопортрете с бабушкой», как и во многих других автопортретах, Новикова остается загадкой, так и не раскрытой перед зрителем. Словно разыскивая свое место в истории, художник не раз стремится передать ее временное единство. К старым мастерам она обращается десятилетием ранее в «Автопортрете в стиле Гольбейна» (1969, ИОХМ им. В.П. Сукачева), сравнивает себя с «Портретом Федерико да Монтефельтро» работы Пьеро делла Франческа («Автопортрет», 1970–1980-е, Музей изобразительных искусств Кузбасса), показывает свою дерзкую силу в «Портрете с королями» (1989, Зеленогорский музейно-выставочный центр). В «Автопортрете с бабушкой» Новикова обращается не к искусству в чистом виде, не к мастерам Возрождения, а показывает личную, интимную историю своей семьи.

Совершенно по-другому соприкасается с историей Владимир Александрович Кузьмин. Если Г.Е. Новикова соединяет несколько временных точек, заставляя их существовать одновременно, то Кузьмин находится в настоящем, для которого прошлое является естественной частью. Характерная часть многих пейзажей Кузьмина – фиксация ускользающего прошлого через реалистично-ассоциативные образы уходящего деревянного Иркутска – остается и в его «Автопортрете» (рис. 2), выполненном в 1980 году. Как и многие художники, Кузьмин запечатлел себя во время творческого процесса, на городском пленэре. Стоя на первом плане, художник, на минуту оторвавшись от работы, оглядывается на зрителя. Он – современный человек, не стремящийся к претенциозной загадочности. Образ прост и от этого еще более выразителен. Высокая линия горизонта позволяет максимально раскрыть разворачивающиеся перед художником сферы мироздания. Кузьмин – ученик Аркадия Вычугжанина и продолжатель его основательной, строго продуманной живописной традиции. Для автопортрета он выбирает сложнейшее для пленэрной живописи время: позднюю зиму, переходящую в раннюю весну. Сложен лаконичный колорит, представленный богатой симфонией коричневатых оттенков. На заднем плане утопают в последних сугробах ряды деревянных домишек. Они олицетворяют привычный уклад, полный жизни и теплых воспоминаний. Они – неидеальные, местами покосившиеся, остаются безвозвратно уходящей частью истории города. Современные районы, уже наступающие вдали, кажутся безликими геометрическими коробками. Художник, выставив вперед испачканную краской палитру, словно стремится защитить от внешнего мира свое творение – холст, на котором во всем многообразии запечатлены деревянные улочки. Лицо, обращенное к зрителю, наполнено скрытой печалью, ностальгией. Холст и палитра – символы творчества, не раз появляющиеся в портретах и автопортретах Кузьмина. В раннем автопортрете 1965 года (ИОХМ им. В.П. Сукачева) они становятся тайной творчества, которую художник еще

не раскрыл зрителю, а в «Портрете друга – художника А. Рубцова» (1990, ИОХМ им. В.П. Сукачева) подчеркивают многогранный образ портретируемого.



*Рис. 2. Кузьмин В.А.
Автопортрет. 1980.
Холст, масло. 155 × 125.
ИОХМ им. В.П. Сукачева.
Фото: А. Шелтунов.*

Николай Башарин – представитель того же поколения, что и Галина Новикова и Владимир Кузьмин. Но если они в своих автопортретах так или иначе обращаются к прошлому, то творчество Башарина становится отражением сиюминутного момента. Портреты и жанровые сцены художник наполняет импрессионистической легкостью повседневности. Он – мастер запечатления на холсте неуловимых движений рук и едва заметных поворотов головы, всех тех находящихся в постоянной динамике черт, что создают индивидуальность каждого человека. Таковы «Приглашение к чаю» (1977, Музейно-выставочный центр Забайкальского края), «Портрет Марины» (1982, ИОХМ им. В.П. Сукачева), «Валера Чевелев» (1993, ИОХМ им. В.П. Сукачева). Композиция «Автопортрета» (рис. 3), написанного Николаем Петровичем Башариным в 1986 году, на первый взгляд, предельно проста: перед нами человек, стоящий в мастерской около увешанной холстами стены. Его поза статична и открыта. Художник сосредоточенно, не таясь, смотрит прямо на зрителя. Это взгляд творца, критически осматривающего почти законченное произведение, внешнее проявление происходящего внутри человека творческого акта. Мгновение для него остановилось, но легкое, стремительное течение времени охватывает всю светлую мастерскую, стремясь увлечь за собой человека. Сложная динамика длинных вертикальных и горизонтальных мазков заполняет геометрию холстов на заднем плане.



*Рис. 3. Башарин Н.П.
Автопортрет. 1986.
Холст, масло. 95 × 80.
ИОХМ им. В.П. Сукачева.
Фото: А. Шелтунов.*

Живопись Виталия Георгиевича Смагина (род. в 1937), одного из признанных мэтров иркутской художественной жизни конца XX – начала XXI века, значительно выделяется на общем фоне автопортретов 1980-х годов. Это можно объяснить разностью школ: помимо Иркутского художественного училища, где Смагин учился у М.Д. Воронько и Г.В. Казакова, он окончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухомовой, получив специальность художника-монументалиста. Привычный сегодня авторский стиль художника сформировался далеко не сразу, его становление можно проследить по автопортретам, которые Смагин создавал в разные периоды жизни. Ранние работы художника отличает яркая цветовая насыщенность и строгая графичность пятен. Таков автопортрет 1975 года (из собрания семьи художника).

«Автопортрет» (рис. 4), созданный в 1987 году, можно назвать одним из переходных произведений от декоративного реализма к поставангардной декоративной живописи. Небольшой погрудный портрет обращен к интимному миру человека. Нет указания места и времени, в смутных силуэтах цветовых пятен можно угадать очертания зимней одежды. Лицо художника написано в три четверти, напряженный взгляд и очертания лица стремятся в сторону, при этом общая композиция остается статичной. Смутно угадывается возраст художника – Смагин выглядит значительно старше своих лет. Автопортрет наполнен внутренним тревожным ожиданием. Ощущение поддерживает сдержанный полихромный колорит, в котором бордовые и коричневые пятна оттенены

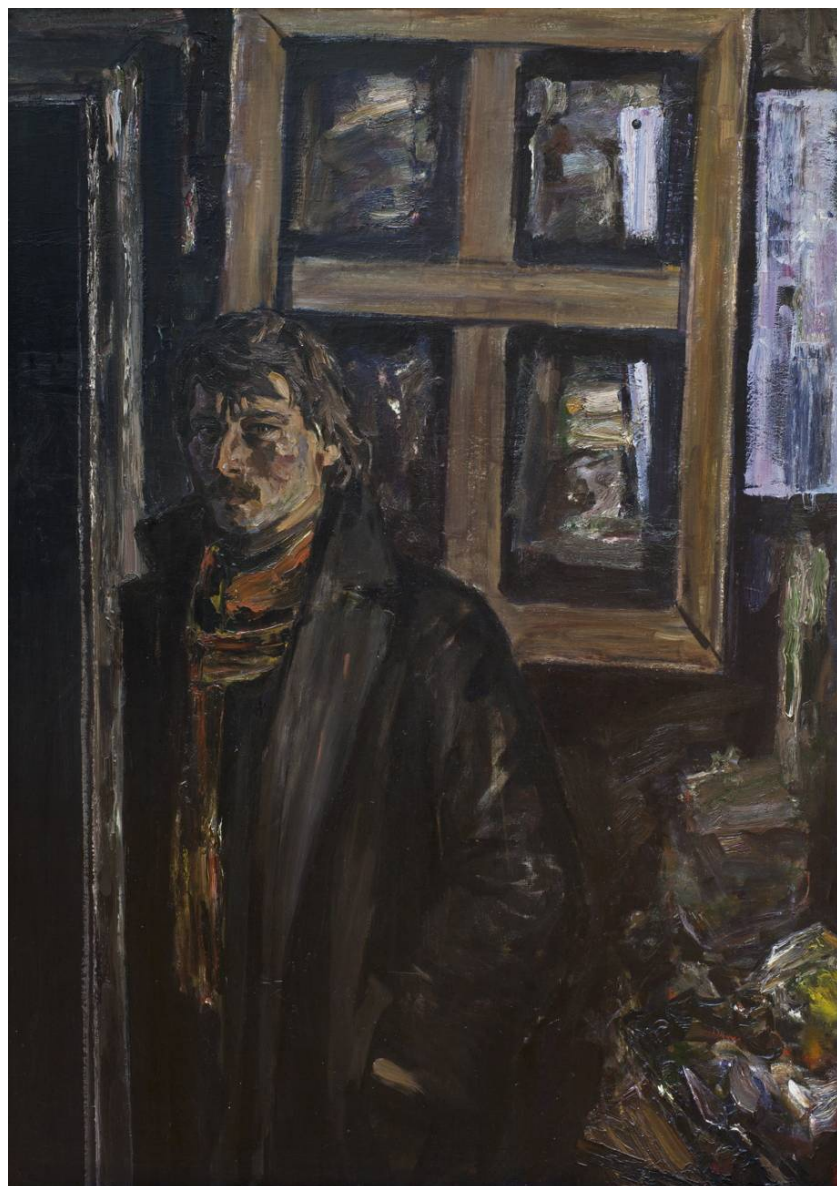
нюансами зеленоватых. Эта тревожность усилится и приобретет холодный оттенок фатальности в автопортрете 1992–1994 годов (Музей изобразительных искусств Кузбасса). В одном из последних автопортретов, написанном в 2011 году (из собрания семьи художника), тревожность сменяется умиротворенностью.



*Рис. 4. Смагин В.Г.
Автопортрет. 1987.
Оргалит, масло. 70 × 52.
ИОХМ им. В.П. Сукачева.
Фото: А. Шелтунов.*

Представителю молодого поколения художников 1980-х годов Николаю Николаевичу Вершинину (род. в 1957) на момент написания «Автопортрета» исполнился тридцать один год. Его педагогом в Иркутском художественном училище был Николай Морозов, приверженец реалистических традиций, но отрицавший натурализм и чрезмерную академическую сделанность в творческих работах. Многие ученики Морозова (Олег и Юрий Ушаковы, Елена Калугина) на первых творческих этапах сохраняют выразительную, несколько дробную лепку формы, смелое обращение с широким мазком и сложным колоритом. Вершинин конца 80-х годов – мастер сложного психологического состояния в обыденных портретах. Тамара Драница в своей статье о молодежной выставке 1988 года относит его к «деревенщикам»: «Давно и прочно привязан интерес художника к земле, к крестьянину с его бытом и философией. Вершинин – из тех авторов, кто не использует отечественную

и зарубежную традицию “вслепую”, а изучает ее, углубляется в ее секреты» [2, с. 204]. В работах этого «передвижнического» периода – детском портрете «Земляк» (1984), образах пожилых людей («Родители моего отца», 1986) – художник размышляет о прошлом и настоящем, о месте простого человека в масштабах мироздания. «Автопортрет» (рис. 5) 1988 года можно назвать завершающим этот период.



*Рис. 5. Вершинин Н.Н.
Автопортрет. 1988.
Холст, масло. 147 × 103.
ИОХМ им. В.П. Сукачева.
Фото: А. Шелтунов.*

Художник пишет себя в мастерской. Композиция проста и угловата, наполнена тяжелыми срезами прямоугольников. Стоящий на первом плане художник не то только что вошел, не то собирается покинуть мрачную комнату-мастерскую. Но и за ее пределами нет ничего, вселяющего надежду: за срезом дверного проема чернеет гнетущая пустота. Черно-коричневые оттенки лежат широкими нервными мазками, внезапные вспышки лиловатых, болезненно желтых и алых оттенков усиливают общий драматизм. Художник стоит в оцепенении, глядя прямо на зрителя. За спиной – крест пустого подрамника. Герой автопортрета является заложником этого темного тесного мирка, по силе воздействия напоминающего сжатую пружину. Крах этого мира будет показан Вершининым два года спустя в автопортрете «Разбитое зеркало» (1990,

Зеленогорский музейно-выставочный центр). В нем проявляется характерная для зрелых работ автора иносказательность, первостепенность формы и колорита. На темном фоне четко обозначена символика: осколки разбитого зеркала, в которых отражается сам художник и его рухнувший мир. Распад, гибель сущего не оставляют надежды и пророчат грядущие несчастья.

1990-е годы XX века уже стали нарицательным временем, которое ассоциируется с разрушением привычного уклада жизни, массовым обнищанием, бандитизмом. В результате процессов, запущенных еще в середине 80-х, реакция советского общества на экономические и политические преобразования приводит в 1991 году к распаду СССР. Жизненный уровень населения опускается до критической точки. «Рост цен, низкий уровень зарплаты и пенсий не соответствовали прожиточному минимуму, то есть необходимому для жизни набору продуктов, товаров и услуг» [10, с. 342], «почти 60 процентов населения имели доход ниже прожиточного минимума. Следствием ухудшения материального положения стало снижение рождаемости, сокращение продолжительности жизни, особенно среди мужчин, начался распад семей, росли детская беспризорность, воровство... К этому еще добавилась несвоевременная выплата заработной платы. Такая ситуация начала складываться в области с середины 90-х годов и стала массовым явлением. Люди работали, годами не получая зарплаты, порой ее выдавали натуральными продуктами – стиральными порошками, краской, трубами, колбасными изделиями – той продукцией, какую производило предприятие или какой с ними рассчитывались смежники» [10, с. 342]. При этом улицы заполняют «челночники», торгующие товарами, привезенными из-за рубежа, непривычными и желанными для российского обывателя. Появляется агрессивная пропаганда нового образа в СМИ, реклама, финансовые пирамиды.

В художественной жизни Иркутска и страны в целом происходят глобальные перемены. С распадом СССР уходит и официальная государственная линия изобразительного искусства – социалистический реализм. Творческая свобода становится безграничной, появляются новые стили и направления. Исчезает цензура. Но вместе с тем художники остаются один на один со своим искусством. В новоорганизованных структурах Союза художников царит неразбериха. Исчезает госзаказ, и, что немаловажно, ставится под вопрос возможность работать в государственных мастерских. Искусствовед Л.Н. Малкина отмечает: «Обращение к выступлениям творческих лидеров художественной жизни Иркутска, а также занятых в этой сфере должностных лиц показывает, насколько глубоко кризис затронул мироощущение творческой интеллигенции, породил в ней чувство брошенности и социального сиротства» [5, с. 250].

Фатализм, мистическое мироощущение бытия и его неминуемое разрушение были присущи художникам, творящим на рубеже десятилетий. Эпоха перемен, в которую тягостная неизвестность разрешается катастрофой гибели естества мироздания. К творчеству и личности Бориса Васильевича Десяткина (1948–1996), иркутского художника 1980–1990-х, было применено много эпитетов. Он – «Князь живописи» [3, с. 6], а мир его, по словам Тамары Драницы, «зеркало, которое разбилось» [3, с. 6]. Экспрессивная живопись парадоксальна, из гармонии колорита рождается дисгармония картинного мира, который кажется реальнее окружающей действительности. В живописи Десяткин воплощает образ человека, порожденного надломленным

временем. В «Автопортрете» (рис. 6) 1991 года он предстает перед народом как пророк грядущих трагедий.



*Рис. 6. Десяткин Б.В.
Автопортрет. 1991.
Холст, масло. 90 × 72,5.
ГРОХМ им. В.П. Сукачева.
Фото: А. Шелтунов.*

«Беспорядочный, окруженный болезненными изломами линий художник растворяется в фиолетовых всполохах мрачного мира. На холстах, стоящих за спиной, угадываются очертания темного креста, а сам творец, глядя полным безумной синевы взглядом, надвигается на зрителя, стремясь вырваться за пределы картинного мира» [11, с. 113]. Годом позже Десяткин пишет автопортрет, внутренний конфликт которого сглажен, а образ становится интимно-личностным («Автопортрет», 1992). Художник вступает в прямое взаимодействие со зрителем, выступая в роли внимательного слушателя. Лицо изображенного человека иронично и в то же время сохраняет мистическую тайну. Десяткин «являет свою беспокойную натуру, но уже не обнажает душу. За глубоким взглядом скрыта сложная, почти потусторонняя тайна, ставшая еще притягательнее в контрасте с откровением тусклых лучей электрического света» [11, с. 113].

Поддерживает традиции реалистической живописи ученик Алексея Жибнинова, Аркадия Вычугжанина и Анатолия Алексева художник Лев Борисович Гимов (род. в 1935). Гимов – мастер пейзажа и автор портретов, в которых отображены «границы общественного и личного бытия» [11, с. 113]. В произведениях 1960–1980-х годов раскрыта внутренняя, нравственная жизнь человека – труженика, спортсмена или

представителя творческой интеллигенции. В 1991 году художник обращается к собственной личности, создав «Автопортрет в шапке» (рис. 7). Погрудный портрет написан в этюдной манере. Гимов не стремится предстать перед зрителем как представитель мира искусства, творец. Напротив, он становится типажом, выхваченным из серой толпы, это обыватель, интеллигент, прошедший достаточно долгий жизненный путь. Внимание художника сконцентрировано на сложном душевном состоянии человека: он растерян, словно находится на обломках привычного мира, который канул в небытие. Впереди неизвестность, не предвещающая ничего. Электрические блики желтыми вспышками скользят по дужке очков, лицу, перекидываются на блеклую стену, к которой стесненно жмется человек. Светлый колорит не несет успокоения, он пропитан тревожным напряжением. Красная ткань шарфа окутывает шею художника, растерянность и глубокая драма читаются в холоде голубых глаз.



*Рис. 7. Гимов А.Б.
Автопортрет в шапке.
1992. Холст, масло.
60 × 50.
ИОХМ им. В.П. Сукачева.
Фото: А. Шелтунов.*

Один из автопортретов конца десятилетия – полная оптимизма «Жизнь удалась!» (рис. 8) Валерия Васильевича Чевелева, написанная в 1999 году. Один из самых легких и поэтичных живописцев Иркутска, Чевелев прошел интересный творческий путь, в котором были и «критические творческие перепаутья» [11, с. 114], и пленэрная лирика, и монументальное искусство. Автопортрет, написанный в 1999 году, – это приглашение

в уютный камерный мир, полный естественной красоты природы и радости бытия, легкость которого передана через этудную импрессионистическую манеру письма.



*Рис. 8. Чевелев В.В.
Автопортрет. 1999.
Холст, масло. 60 × 70.
ГОХМ им. В.П. Сукачева.
Фото: А. Шелтунов.*

Пленэрная живопись Чевелева в 90-х годах отличается особой эмоциональностью образно-стилистического построения (1994, серия иркутских пейзажей). «Жизнь удалась!» – это мимолетное мгновение маленького счастья, которое не всегда заметно в обыденной суете. Солнечный колорит наполнен летним зноем и свежестью дачного сада, в руке – кружка холодного пива. Ироничный художник, вплотную приближаясь к зрителю, предлагает ему стать полноправным участником процесса. Мотив радости мгновения передает внутреннее состояние человека «здесь и сейчас», который трактуется как позитивный взгляд на жизнь в целом. Но глубинная сущность личности и ситуации остается скрытой от посторонних глаз. Подобная подача сюжета, возможно в стилистически более оформленной живописи, нередко встречается в советской живописи, например в «Новых кварталах» Юрия Пименова.

Автопортреты из коллекции Иркутского областного художественного музея имени В.П. Сукачева достаточно точно отражают общую картину развития как изобразительного искусства, так и общественных настроений 1980–1990-х годов в Иркутске. Рассматривая общие тенденции, стоит отметить обширную стилистическую и образную палитру. На протяжении исследуемого периода сохраняется характерное для реалистической живописи региона свободное обращение с техникой и колоритом. Активно развиваются поставангардные направления, в которых увеличивается экспрессивный накал, соответствующий психологическому состоянию человека.

Относительно стабильное начало 1980-х в живописи не несет глобальных общественных потрясений. В это время художники озадачены внутренней философией

бытия, рассуждением об общих вопросах места и времени. Таков «Автопортрет с бабушкой» Галины Новиковой – сентиментальный, подталкивающий к ностальгическим размышлениям о неизменности природы человечества. Если рассматривать общую картину творчества художника, то эмоциональный вектор произведений этого периода также направлен на выявление внутренней поэтики личности. За год до «Автопортрета с бабушкой» появляется напряженно-собранный образ «Читает Белла Ахмадулина» (1979, Томский областной художественный музей) и размеренно спокойный «Портрет крестьянки Анастасии Григорьевны Петровой» (1979, ИОХМ им. В.П. Сукачева). А уже в 1987 Новикова пишет натюрморт-ванитас «Память», с темным, сиротливо зияющим пустотами окладом иконы.

Ностальгическая грусть спокойных рассуждений о прошлом и настоящем появляются в «Автопортрете» Владимира Кузьмина. Художник обращается к зрителю, раскрывая проблематику сохранения исторического наследия и традиций. Этот мотив появлялся как в начале 80-х, так и в сегодняшних пейзажах многих иркутских художников – Виталия Смагина, Галины Новиковой, Сергея Жилина и других. В автопортрете Николая Башарина присутствует мотив времени, но в совершенно ином ключе. Художник показывает момент творческого раздумья, кажущийся статичной точкой в стремительном потоке времени.

Во второй половине 1980-х эмоциональный импульс автопортрета от внутреннего мира художника переходит к рефлексии на внешнюю среду. Для Виталия Смагина и молодого Николая Вершинина это переходный период творческих исканий. В автопортретах появляется нескрываемый драматизм, но общий накал далек от катарсиса. Мир неясен, заполнен тягостным тревожным ожиданием, которое транслируется в первую очередь при помощи колорита. Живописная картина личностных переживаний художников соответствует переменам, происходящим в обществе. Конец 1980-х многие историки обозначают как точку начала политических, экономических и социальных преобразований, общий жизненный уровень населения начинает стремительно снижаться. Идет перестройка, предрекающая глобальные перемены, что ведут в неизвестное будущее, о степени трагичности которого можно было лишь догадываться.

В 1990-е годы оправдались худшие ожидания многих людей. Общий кризис, обреченность становятся главенствующими темами автопортретов первой половины десятилетия. Это проявляется как в экспрессивной живописи Бориса Десяткина, так и в реалистическом подходе Льва Гимова. Художник не просто реагирует, он буквально кричит о дисгармонии окружающей действительности. Колорит наполняется яркими вспышками чужеродных оттенков, свет становится искусственно-электрическим.

Коллекция автопортретов иркутских художников второй половины 1990-х годов немногочисленна, что значительно усложняет анализ общей картины происходящего в искусстве этого времени в рамках избранной тематики. Созданный в 1999 году автопортрет Валерия Чевелева полон оптимизма, но не раскрывает глубинную суть внутренней жизни человека и его отношения к действительности в глобальном понимании этого термина. Общая историческая ситуация тех лет показывает шаткое начало стабилизации жизни населения, которое начнет приходить в относительную норму только в 2000-х годах. Можно предположить, что затяжной кризисный период утратил остроту восприятия, став привычной действительностью. Художник вновь

переключается от реакции на внешние катаклизмы к собственному сиюминутному мироощущению. Можно сказать, что в «Жизнь удалась!» есть определенные послылы бидермайера, а именно отрешенность от суровой действительности и поиск творческого вдохновения в маленьких радостях частной жизни.

Исследование общих стилистических, технических и образных тенденций в жанре автопортрета, созданного в определенный период, во многом способствует лучшему пониманию общественных настроений времени. Искусство неразрывно связано с историей и при правильном подходе может стать непредвзятым отражением общественных настроений.

Литература

1. Вишпер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства / ред.: Ю. Б. Вишпер, М. Я. Либман, Т. Н. Ливанова. М.: Изобразительное искусство, 1985. 288 с.
2. Драница Т.Г. Тамара Драница. Избранное. Статьи, критические заметки, концепты: сборник статей. Иркутск: ГБУК ИОХМ им. В.П. Сукачева, 2018. 288 с.
3. Лапина В. Князь живописи // Восточно-Сибирская правда. 2006. № 46 (2 марта). С. 6.
4. Ларева Т.Г. Художники Иркутска: альбом. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1994. 416 с.
5. Малкина Л.Н. Историография художественной жизни Иркутска // Вестник ИрГТУ. 2007. № 1 (29). С. 249–253.
6. Малкина Л.Н. Проблемы художественной жизни Иркутска в конце XX века // Вестник ИрГТУ. 2006. № 3 (27). С. 171–174.
7. Малкина Л.Н. Художественное творчество и ценностные ориентации иркутских художников второй половины XX века // Вестник ИрГТУ. 2011. № 2 (49). С. 280–284.
8. Мастер и мастерская: к 85-летию ИРО ВТОО «Союз художников России». Альбом-каталог / сост., автор вступ. ст. Н.С. Сысоева; ст. И.Г. Федчина. Иркутск: ИРО ВТОО «Союз художников России»; ГБУК ИОХМ им. В.П. Сукачева, 2017. 205 с.
9. Михайлова М.В. Союзы художников Восточной Сибири и их деятельность в 1971–1980 годы (на примере Иркутской, Красноярской и Читинской организаций) // Вестник ИрГТУ. 2012. № 1 (60). С. 258–263.
10. Рабецкая З.И. История земли иркутской. Иркутск: Символ, 2002. 367 с.
11. Свердлова-Александрова А.М. Автопортрет в живописи иркутских художников рубежа XX–XIX вв. из коллекции ИОХМ им. В.П. Сукачева // Сукачевские чтения. Жизнь как отражение эпохи: материалы научной конференции «Сукачевские чтения – 2019» (Иркутск, октябрь 2019) / ответственный за выпуск И.И. Терновая; редколлегия: И.П. Бедулина, М.Л. Ткачева. Иркутск: ИОХМ им. В.П. Сукачева, 2019. С. 111–115.
12. Чекменев Д.С. Историческая динамика общественных настроений в СССР во второй половине 1980-х гг. // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2007. S2 (Спецвыпуск). С. 121–125.

Статья поступила в редакцию 13.05.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.021

SELF-PORTRAIT IN THE PAINTING OF IRKUTSK ARTISTS OF THE LATE TWENTIETH CENTURY

Sverdlova-Alexandrova, Alina Mikhailovna

Sukachev Irkutsk Regional Art Museum,
Irkutsk, Russian Federation

Abstract

The article deals with self-portraits of Irkutsk artists created in the period of 1980–2000 and stored in the collection of the Irkutsk Regional Art Museum named after Vladimir Sukachev. The last two decades of the twentieth century were a time of global social and political changes, the consequences of which affected the lives of citizens. An attempt to compare deeply personal works of art and historical events that occur in parallel with their creation makes it possible to assess how the external environment affects the artist's creative process. An art history analysis of self-portraits of G. Novikova, V. Kuzmin, N. Vershinin, N. Basharin, V. Smagin, B. Desyatkin, L. Gimov, V. Chevelev.

Keywords: self-portrait; Irkutsk; museum; Galina Novikova; Vladimir Kuzmin; Vitaliy Smagin; Nikolay Basharin; Boris Desyatkin; Lev Gimov; Valery Chevelev.

For citation:

Sverdlova-Alexandrova A.M. Self-portrait in the painting of Irkutsk artists of the late twentieth century. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, No. 2 (17), pp. 320–336. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.021>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/30/> (In Russian).

Information about the author:

Sverdlova-Alexandrova, Alina Mikhailovna – Head of the Department of foreign, Russian and contemporary art, the Sukachev Irkutsk Regional Art Museum, Irkutsk, Russian Federation. Email: alina.sa.86@mail.ru

References

1. Vipper B.R. *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva* [Introduction to the historical study of art]. Ed. by Yu.B. Wipper, M.Ya. Libman, T.N. Livanova. Moscow, Izobrazitel'noye iskusstvo Publ., 1985. 288 p. (In Russian).

2. Dranitsa T.G. *Tamara Dranitsa. Izbrannoe. Stat'i, kriticheskie zametki, kontsepty: sbornik statei* [Selected Works. critical notes, concepts: a collection of articles]. Irkutsk, Sukachev Irkutsk Regional Art Museum Publ., 2018. 288 p. (In Russian).
3. Lapina V. *Knyaz' zhiropisi* [Prince of Painting]. *Vostochno-Sibirskaya pravda – East Siberian Truth*, 2006, no. 46 (March 2), p. 6. (In Russian).
4. Lareva T.G. *Khudozhniki Irkutsk: al'bom* [Artists of Irkutsk: album]. Irkutsk, Vostochno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1994. 416 p. (In Russian).
5. Malkina L.N. *Istoriografiya khudozhestvennoi zhizni Irkutsk* [Historiography of the artistic life of Irkutsk]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta – The Bulletin of Irkutsk State Technical University*, 2007, no. 1 (29), pp. 249–253. (In Russian).
6. Malkina L.N. *Problemy khudozhestvennoi zhizni Irkutsk v kontse XX veka* [Problems of artistic life in Irkutsk at the end of the XX century]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta – The Bulletin of Irkutsk State Technical University*, 2006, no. 3 (27), pp. 171–174. (In Russian).
7. Malkina L.N. *Khudozhestvennoe tvorchestvo i tsennostnye orientatsii irkutskikh khudozhenikov vtoroi poloviny XX veka* [Artistic creativity and value orientations of Irkutsk artists of the second half of the 20th century]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta – The Bulletin of Irkutsk State Technical University*, 2011, no. 2 (49), pp. 280–284. (In Russian).
8. Sysoeva N.S. (comp.). *Master i masterskaya: k 85-letiyu IRO VTOO «Soyuz khudozhenikov RossiI». Al'bom-katalog* [Master and workshop: to the 85th anniversary of the Union of artists of Russia: album-catalog]. Irkutsk, Sukachev Irkutsk Regional Art Museum Publ., 2017. 205 p. (In Russian).
9. Mikhailova M.V. *Soyuzy khudozhenikov Vostochnoi Sibiri i ikh deyatel'nost' v 1971–1980 gody (na primere Irkutskoi, Krasnoyarskoi i Chitinskoi organizatsii)* [Artists' Unions of Eastern Siberia and their activities in 1971–1980 (on example of Irkutsk, Krasnoyarsk and Chita organizations)]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta – The Bulletin of Irkutsk State Technical University*, 2012, no. 1 (60), pp. 258–263. (In Russian).
10. Rabetskaya Z.I. *Istoriya zemli irkutskoi* [History of the Earth Irkutsk]. Irkutsk, Simvol Publ., 2002. 367 p. (In Russian).
11. Sverdlova-Aleksandrova A.M. *Avtoportret v zhiropisi irkutskikh khudozhenikov rubezha XX–XIX vv. iz kolleksii IOKHM im. V.P. Sukacheva* [Self-portrait in the painting of Irkutsk artists of the turn of the 20th – 19th centuries from the collection of the Irkutsk Regional Art Museum]. Ternovaya I.I. (ed.). *Sukachevskie chteniya. Zhizn' kak otrazhenie epokhi* [Proceedings of conference “Sukachevsky readings. Life as a reflection of the epoch”]. Irkutsk, Sukachev Irkutsk Regional Art Museum Publ., 2019, pp. 111–115. (In Russian).
12. Chekmenev D.S. *Istoricheskaya dinamika obshchestvennykh nastroyenii v SSSR vo vtoroi polovine 1980-kh gg.* [The historical dynamics of public attitudes in the USSR in the second half of the 1980s]. *Izvestiya vysshibkh uchebnykh zavedenii. Severo-Kavkazskii region. Obshchestvennye nauki – News of Higher Educational Institutions. North Caucasus region. Social Sciences*, 2007, no. S2 (Special Issue), pp. 121–125. (In Russian).

Received: May 13, 2020.

«СИБИРСКИЙ СТИЛЬ» АНТОНИНЫ ЕМЕЛЬЯНОВОЙ

Аверьянова Мария Александровна

Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева,
г. Иркутск, Российская Федерация

Аннотация

В статье рассматривается творческое наследие ученицы Иркутской художественной мастерской-студии И.А. Копылова Антонины Емельяновой. Она принимала активное участие в культурной жизни Иркутска 1920-х, была отмечена своим учителем, а также художественными критиками как перспективный график и один из представителей «сибирского стиля» в искусстве. Предпринята попытка обобщить разрозненный материал о художнице, встречающийся в искусствоведческой литературе, дополнить его новыми сведениями, полученными в процессе работы с источниками: документами, хранящимися в архиве Иркутского областного художественного музея имени В.П. Сукачева, публикациями в периодике 1920-х. Одна из задач исследования – ответить на вопрос, что есть «сибирское» в искусстве для А. Емельяновой.

Ключевые слова: Сибирь; стиль; искусство; этнография; примитив; графика; акварель; выставка; Антонина Емельянова; Иван Копылов.

Для цитирования:

Аверьянова М.А. «Сибирский стиль» Антонины Емельяновой // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 337–349. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.022>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/31/>

Информация об авторе:

Аверьянова Мария Александровна – искусствовед, научный сотрудник, Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева, г. Иркутск, Российская Федерация.
Email: mashasashaa@yandex.ru

Антонина Емельянова – художница молодой Советской России. Ее творчество пришлось на 1920-е – интересный и неоднозначный период художественной жизни Сибири. Лихолетье революции и Гражданской войны сменилось несколько оптимистичной реальностью, побуждающей строить новый «дивный» мир. В творческом плане – это время объединений, студий, массовости идей и концепций, открытых диалогов учителей и учеников, критики, активной гражданской позиции.

Художественные искания А. Емельяновой и она сама как личность служат наглядным примером того, что происходило в культурной среде Иркутска тех лет.

Несмотря на немногочисленное творческое наследие (6 акварелей, 2 из которых исполнены на оборотах основных работ; 3 иллюстрации в журнале) и раннюю смерть, имя художницы встречается в искусствоведческой литературе.

Об Антонине Емельяновой пишет П.Д. Муратов в своей книге «Из истории художественной жизни Сибири» [9], а также Ю.П. Лыхин в монографии «Художественная жизнь Иркутска». Оба автора приводят небольшую биографическую справку и упоминают молодого графика в контексте разговора о деятельности Ивана Лавровича Копылова и его школы, определяют как представительницу «сибирского стиля» в искусстве.

О художнице известно немного. Училась в Первой иркутской художественной мастерской-студии И.Л. Копылова (1920-е). Состояла в творческом объединении и выставлялась на одноименной выставке «Юрта» (1923). Участвовала в отчетной выставке, посвященной 15-летию юбилею альма-матер (сентябрь-октябрь, 1925), Первой Всесибирской выставке (1927). Сотрудничала с новосибирским журналом «Настоящее» (1928) в качестве художника-иллюстратора [5, с. 229].

В «Списке работ художников, учившихся у И.Л. Копылова 1925–1929» [1], хранящемся в Архиве Иркутского областного художественного музея имени В.П. Сукачева (ИОХМ им. В.П. Сукачева), промежуток с 1927 по 1928 указан датой смерти. Подтверждает данную информацию и тот факт, что после 1928 года фамилия Емельяновой не встречается в каталогах выставок, периодической литературе, а также не упоминается в связи с деятельностью иркутских художников 1930–1940-х. Остается открытым вопрос о дате и месте ее рождения, периоде проживания в Иркутске, месте смерти.

До недавнего времени считалось, что сохранилось всего 3 акварели Антонины Емельяновой, переданных в 1927 г. Иркутскому музею «Сибкрайиздатом» (книготорговое издательское объединение с представительством в крупных городах Сибири; 1924–1930): «Знойный день» (1925), «Лето. Продавец яблок» (1925) и в 1973 г. А.А. Окладниковым «Мальчик на олене» (1920-е). Внимательное изучение Архива ИОХМ им. В.П. Сукачева, в частности личных дел художников и хранящихся в них изобразительных материалов (этюдов, набросков, графических и живописных произведений), привело к находке еще одной акварели художницы [2]. Судя по надписям на обороте, речь идет о студенческой работе (рис. 1), выполненной Емельяновой в качестве домашнего задания.

За основу выбран религиозный сюжет: католическая святая предстает перед монахами, вызывая у них смешанные эмоции – от поклонения до неприятия. Несмотря на ученический характер, акварель представляет интерес. Многофигурная композиция удачно решена в пространстве листа и по цвету: сине-фиолетовая гамма с акцентом на светлое голубое пятно (платье святой). В графике, возможно исполненной с целью закрепления материала по работе с тоном и цветом, чувствуется тяготение автора к декоративности, позднее проявившееся в полной мере.



*Рис. 1. Емельянова А.И.
В монастыре. 1924–1925.
Бумага, акварель. Архив
ИОХМ им. В.П. Сукачева.
Публикуется впервые.*

Антонина Емельянова как художник заявила о себе в культурной среде Иркутска еще студенткой. В прессе тех лет график упоминается не раз. Газета «Власть труда» по случаю 15-летнего юбилея мастерской-студии (сентябрь-октябрь, 1925) пишет: «Выставка обнаружила, что Иркутск не беден талантливым молодняком. Много декоративного чутья в этнографических композициях Емельяновой» [6, с. 8]. Молодую художницу среди прочих выделял и сам И.Л. Копылов.

Иван Лаврович Копылов (1883–1941) – художник, педагог, теоретик «сибирского стиля» в искусстве. Получив художественное образование в Петербурге и Париже (Академия Жюльена), он открыл собственную студию в Иркутске (1910). К началу 1920-х уже был окружен воспитанниками, относившимися к нему с неизменной теплотой и вниманием. Постепенно у Копылова сложилась своя система образования, в которой уделялось внимание не только работе с формой и тоном, но и истории искусств. Педагог считал необходимым знакомить студийцев с течениями западной живописи XIX – начала XX века: романтизмом, импрессионизмом, постимпрессионизмом; научить разбираться в творчестве представителей классического европейского и русского искусства.

Школа Копылова давала воспитанникам не частное направление, а общие основы реалистического и даже классического искусства, при этом доказывая неизбежность

самобытного искусства в Сибири. «За границей, – говорил Копылов, – мечтают съездить в Африку, тяга к негритянскому, первобытному, усталость от однообразия европейской жизни, а у нас здесь все, мы имеем близко, под руками первобытность, азиатское. Я думаю, Сибирь даст в будущем и Венецию, и Флоренцию, и Мюнхен, – Сибирь для развития большого искусства я считаю самым удачным местом в СССР» [8, с. 215].

Остается догадываться, почему молодая художница прониклась концепцией «сибирского стиля», но сохранившиеся акварели тех лет красноречиво свидетельствуют о приверженности данному направлению. Антонина Емельянова строго следует наставлениям Копылова: представить привычный сюжет, не выходя за рамки пространства листа, продуманный и насыщенный по форме, соединить культурное наследие школ Запада с бытом, природой и мироощущением сибирского Востока.



Рис. 2.
Емельянова А.П.
Знойный день. 1925.
Бумага, акварель,
аппликация.
26 x 23,5. ИОХМ
им. В.П. Сукачева.

Знаковой в этом плане можно считать графику «Знойный день» (рис. 2) из собрания ИОХМ им. В.П. Сукачева. Композиция на бытовой сюжет носит этнографический характер. Емельянова изображает семью бурят, расположившихся под раскидистой кроной дерева на берегу водоема. Женщина-жена, обнажив грудь, кормит младенца. Мужчина-муж ловит рыбу. При этом взгляды обоих устремлены к ребенку. Их родство и единство подчеркивается одеждой, стилистически и по цвету исполненной в общем ключе. Еще одна героиня – женщина в скромном платье – готова помочь молодой

матери. Во внешне простой сцене художница выявляет глубинные основы человеческого бытования в сложном переплетении родовых, природных, социальных связей. Акварель написана в теплой цветовой гамме, с преобладанием всевозможных оттенков красного, с особым вниманием к тональной цельности.

Оборот графики интересный. По периметру он проклеен фрагментами еще одной работы Емельяновой. Несмотря на дробность, угадывается сюжет: девушка в платье стиля ампир сидит на фоне сине-зеленой растительности. Акварель исполнена в холодном колорите. Разрезанный лист служит основой для переделанных участков с лицевой стороны. О причинах, побудивших автора пожертвовать одним из своих произведений, остается догадываться.

«Знойный день» экспонировался на Первой Всесибирской выставке (1927, Иркутск). В каталоге, изданном по этому случаю, значился под номером 68. Всего на выставку Антонина Емельянова предоставила 7 произведений: «Эскиз к портрету» (карандаш), «В юрте» (карандаш), «Тайга» (акварель), «Прачки» (акварель), «Фрукты» (акварель), «Знойный день» (акварель), «Лечение больной» (акварель) [3, с. 3].

И.Л. Копылов в статье «На перевале. О сибирском искусстве» (1927), опубликованной в «Сибирских огнях» по случаю выставки, упоминает Антонину: «Еще из молодежи Закавряшин, Емельянова и Каршина, хотя и мало искушенные в учебе, силой таланта и глубиной чувства сумели отказаться от “туризма”, который ищет экзотического сюжета, и не только проникнуть в быт туземцев Сибири, но и пропитаться их мироотношением и эмоциями: первый дал “Шамана”, вторая “В юрте” и “Лечение больной”, третья “Юрту”» [4, с. 172].

Иркутский живописец Николай Андреев (1889–1939), теоретик и еще один представитель «сибирского стиля», дает свою оценку графике Емельяновой: «Пример влияния чисто сибирской обстановки на формы воплощения: работы Емельяновой. Они имеют успех, понятны и публике и для специалиста по искусству. Емельянова жила и изучала быт бурят, в ее работах отражен и быт, и народный эпос» [8, с. 215]. Характеристика ценна и тем, что проливает свет на неизвестные факты биографии художницы.

На настоящий момент местонахождение графических листов, экспонировавшихся на Первой Всесибирской выставке, за исключением «Знойного дня», неизвестно.

По каким причинам акварель «Лето. Продавец яблок» (рис. 3) из собрания ИОХМ им. В.П. Сукачева, созданная в тот же год, что и «Знойный день», не была включена в состав той выставки, неясно. Возможно, Емельянова посчитала городской пейзаж недостаточно выразительным для презентации «сибирского стиля» в собственном творчестве. Тем не менее графика заслуживает внимания и неплохо нарисована: при всей декоративности она не лишена законов перспективы, тональные градации выстраивают объемы и приносят реалистичность в изображение объектов и предметов. В цветовом отношении «Лето. Продавец яблок» разнообразнее «Знойного дня», и в целом графика исполнена свободнее по композиции и настроению. Однако работа обнаруживает и единство стилистических приемов, почерка автора: контурное замыкание объемов, декоративная заливка цветом очерченных плоскостей, внимание к тону, а также выбор сюжета, не выходящего за пределы бытовой сцены, но подчиненного психологической трактовке жанра.



Рис. 3. Емельянова А.И. Лето. Продавец яблок. 1925.

Бумага, акварель, аппликация. 23,5 x 24,8. ИОХМ им. В.П. Сукачева.

Интересно, что обе акварели Емельянова дополняет аппликацией, незаметной на первый взгляд: круги золотого украшения на шее у молодой женщины в «Знойном дне»; аккуратно вырезанные листья, упавшие на мостовую, и желтые прямоугольники со светотеневой проработкой, приклеенные на стволы дерева в «Лете». Вероятно, художница находила удачным данный прием с точки зрения усиления декоративного и орнаментального начала.

В ином ключе решена акварель «Мальчик на олене» (рис. 4). Как уже упомянуто, в 1973 году Иркутскому областному художественному музею ее преподнес в дар народный художник Бурятской АССР Александр Окладников. Небольшая по размеру графическая работа с простой и в некоторой степени трогательной сценой (представитель северных народов в национальной одежде, украшенной орнаментом, сидит верхом на олене) условна и декоративна. Непрерывная четкая линия, симметричная композиция, плоские, практически лишенные объемов изображения персонажей и предметов, сдержанная цветовая гамма отличают ее от других

произведений художницы. И в то же время в наибольшей степени служит примером «сибирского стиля» на основе «примитивизма» в искусстве 1920-х, за который столь ратовал учитель Антонины И.Л. Копылов. Наивный сюжет отсылает к фольклору народов Севера, в которых олень – священное животное, наделенное сакральным смыслом.



Рис. 4. Емельянова А.И. Мальчик на олене.
1920-е. Бумага, акварель. 25,3 x 14,7.
ИОХМ им. В.П. Сукачева.

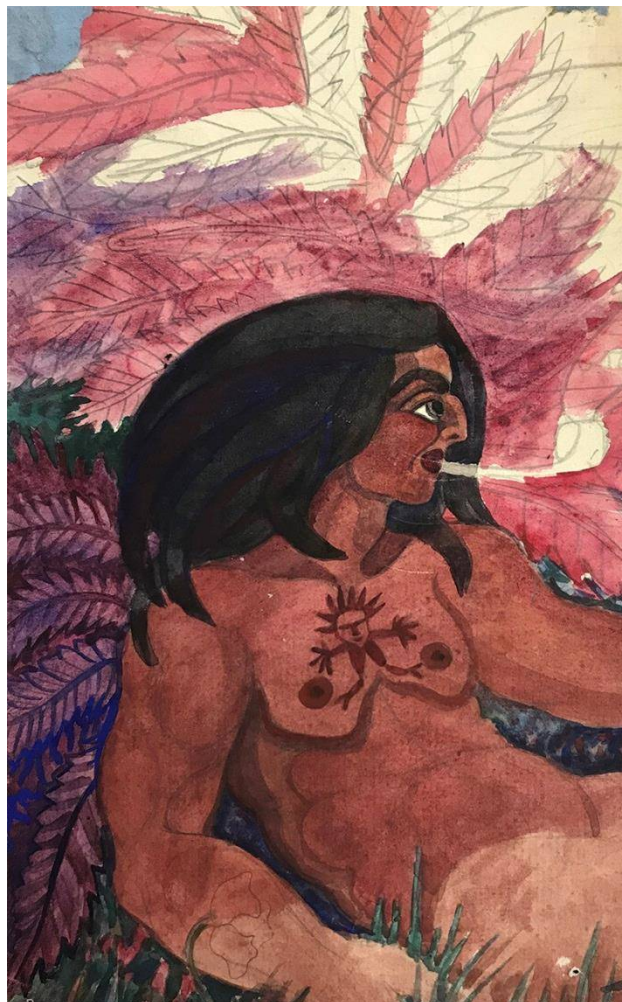


Рис. 5. Емельянова А.И. Индеец.
Оборот акварели «Мальчик на олене». 1920-е.
Бумага, акварель. 25,3 x 14,7.
ИОХМ им. В.П. Сукачева. Публикуется впервые.

Графику сложно датировать. «Мальчик на олене» подписан тем же почерком, что и обнаруженный в Архиве ИОХМ им. В.П. Сукачева студенческий рисунок на религиозную тему. Также на обороте листа, помимо записи «рис. Емельянова», изображена недоделанная композиция с экзотичным сюжетом: на фоне раскидистых кустов расположился краснокожий обнаженный индеец с татуировкой на груди и курительной трубкой во рту (рис. 5).

Возможно, обе акварели созданы во время первых лет учебы в мастерской-студии И.Л. Копылова (до 1925) и отражают интерес Емельяновой к разнообразным «туземным» образам в искусстве.

Анализируя эволюцию Антонины Емельяновой как художника-графика, не лишним будет упомянуть ее иллюстрации, выполненные для журнала «Настоящее».

1920-е годы – период расцвета печатной графики, в том числе в Сибири, производственная база которой расширялась и к концу десятилетия достигла наибольшей полноты благодаря появлению иллюстрированных журналов. По мнению исследователей, на первое место в изобразительном искусстве Сибири начали выходить не живописцы, а графики, и главным образом те, кто сотрудничал с редакциями местных газет и журналов. Условия и особенности работы направляли художников в сторону лаконичного быстрого рисунка. А благодаря постоянному общению с редакторами и журналистами графики оказывались восприимчивее к новым художественным идеям и самостоятельнее в их индивидуальном воплощении [8].

Для работы в периодических изданиях приглашались художники, хорошо известные в культурном сообществе. Вероятно, по этой причине, а также благодаря таланту и яркой индивидуальности, Антонину Емельянову позвали в литературно-художественный сатирический журнал «Настоящее», издававшийся в 1928–1930 гг. в Новосибирске. Быть может, сыграл свою роль «Сибкрайиздат» – выпускающая журнал организация, с которой график сотрудничала.

«Настоящее» позиционировало себя новаторским изданием, желающим писать о «сегодняшнем советском дне в действии» [7, с. 3]. В объединенном весеннем номере издания (апрель-май, 4-5, 1928) опубликованы 3 иллюстрации художницы, исполненные на «этнографическую» тему и посвященные историям из жизни и быта бурят-монголов (автохтонного населения, проживающего в районе озера Байкал). Многофигурные композиции Емельяновой «За картами» (рис. 6), «Бурято-Монголия» (рис. 7, 8) в наибольшей степени напоминают буддийскую графику. Рисунки Емельяновой исполнены с высокой долей мастерства и свидетельствуют о выросшем профессионализме автора. Графическая манера, сформировавшаяся еще в 1925-м и наблюдаемая в работах «Знойный день», «Лето. Продавец яблок», безошибочно узнается в 1928-м. Все та же четкая непрерывная линия рисует формы и выстраивает объемы. Отсутствие цвета, нарочитая декоративность и орнаментальность несколько не мешают общему впечатлению, за которым стоит восприятие каждой из иллюстраций как отдельного произведения.

Сюжетно графика Емельяновой не соотносится с текстом. Бытовая сцена из жизни бурят, расположившихся в юрте за игрой в карты, добавлена на страницу к статье, посвященной поэзии и в частности роли скуки в творчестве Сергея Есенина. Рисунки под общим названием «Бурято-Монголия» размещены также без смысловой привязки. Скорее всего, редколлегия журнала не ставила перед собой такой задачи, но считала важным знакомство читателя с социально ориентированной современной сибирской графикой и авторами, создающими ее. Емельянова, увлеченная актуальными в то время этнографией и «примитивизмом», произраставшим из самобытного искусства народов Сибири, определенно подходила на роль такого художника.

Рисунки А. Емельяновой в номерах за 1928 г. новосибирского журнала «Настоящее» – последнее упоминание об авторе в публичном художественном пространстве. Интерес к ее персоне угасает и исчезает. Объяснение этому видится в физической смерти художницы, а также в меняющейся картине художественной жизни не только Сибири, но и в целом Советской России 1930-х. Повсеместное утверждение всеобщего

стиля социалистического реализма в искусстве, главенство и верховенство которого лишало жизни иные течения и направления.



Рис. 6. Емельянова А.И. Игра в карты. Источник: [7, с. 6].

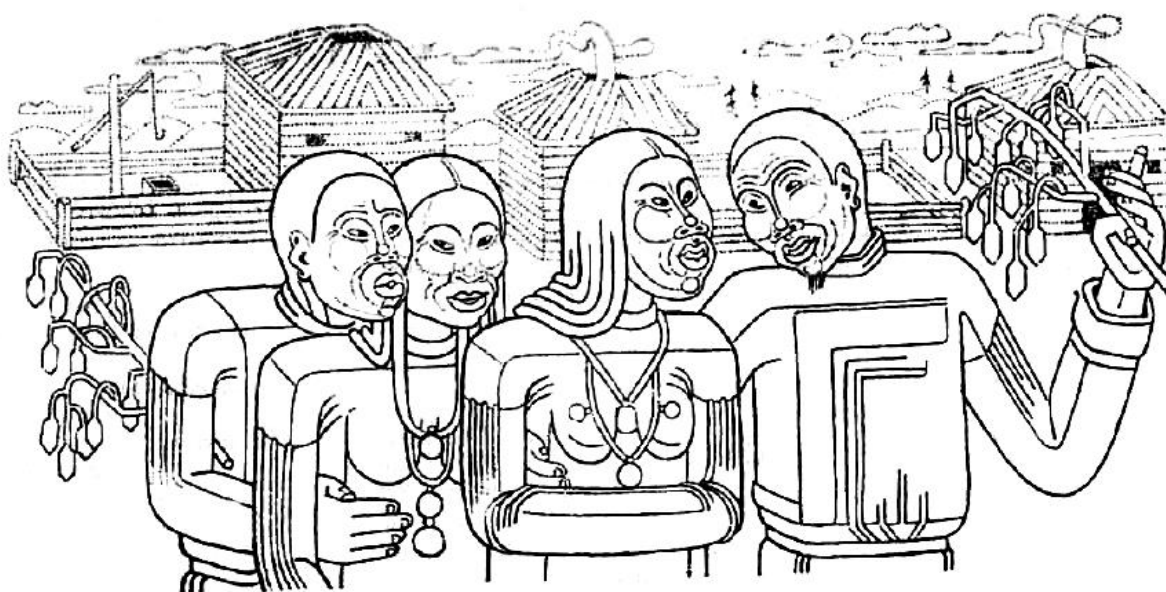


Рис. 7. Емельянова А.И. Бурято-монголы. Источник: [7, с. 11].



Рис. 8. Емельянова А.И. Бурято-монголы. Источник: [7, с. 23].

Безусловно, творчество Антонины Емельяновой укладывается в рамки «сибирского стиля» в искусстве 1920-х (с оговоркой на то, что данный термин рассматривается сквозь призму художественной концепции, существовавшей в умах художников тех лет), одним из теоретиков которого являлся И.Л. Копылов. Уважение к авторитету педагога, исследовательская атмосфера, царившая в его студии, общий дух новизны и поиск вдохновения в сибирском бытии, замешенном на величии природы, стыке «цивилизованного» и «туземного», европейского и восточного в культуре и религии, – все это как нельзя лучше располагало к выбору основополагающим данного направления в искусстве. Тем не менее графика Емельяновой остается самобытной, не замыкающейся в узкой ретрансляции этнографического материала, не утратившей индивидуальности.

Литература

1. Архив Иркутского областного художественного музея имени В.П. Сукачева. Личное дело И.Л. Копылова.
2. Архив Иркутского областного художественного музея имени В.П. Сукачева. Личное дело И.И. Любошиц.
3. Каталог Первой Всесибирской выставки живописи, скульптуры, графики и архитектуры. Иркутск: Изд. «Власть труда», 1927. 20 с.
4. Копылов И.Л. На перевале // Сибирские огни. 1927. № 1. С. 162–174.
5. Лыхин Ю. П. Художественная жизнь Иркутска (первая четверть XX века). Иркутск: ИП Макаров С.Е., 2002. 302 с.
6. На выставке // Власть труда. 1925. № 233. С. 8. [Электронный ресурс]. URL: https://i.irklib.ru/cgi/irbis64r_61/cgiirbis_64.exe?C21COM=F&I21DBN=HRONP_R

EADER&P21DBN=HRONP&Z21ID=&Image_file_name=%5Cpdf%5Cj%5Cvtr%5C1925%5Cvtr%5F1925%5F233%2Epdf&mf=1545360&FT_REQUEST=&CODE=8&PAGE=1 (дата обращения: 18.05.2020).

7. Настоящее. 1928. № 4-5. 28 с.: ил.

8. Первый сибирский съезд художников. Стенограммы // Сибирские огни. 1927. №3. С. 204–231. [Электронный ресурс]. URL: <http://poisk.ngonb.ru/flip/periodika/sibogni/1927/3/index.html#218> (дата обращения: 18.05.2020).

9. Сайт Павла Дмитриевича Муратова. Изобразительное искусство Сибири [сайт]. URL: https://www.pdmuratov.org/nautschnye_raboty.html (дата обращения: 18.05.2020).

Статья поступила в редакцию 09.06.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.022

“SIBERIAN STYLE” BY ANTONINA EMELYANOVA

Averyanova, Maria Alexandrovna

Sukachev Irkutsk Regional Art Museum,
Irkutsk, Russian Federation

Abstract

The article considers creative heritage of an Ivan Kopylov art studio pupil – Antonina Emelyanova. She was actively involved in the cultural life of Irkutsk in the 1920s, was denoted by her teacher, as well as by art critics as a promising graphic artist and one of the representatives of the “Siberian style” in art. The article attempts to generalize disparate material about the artist, found in art criticism, to supplement it with new information obtained in the process of working with sources: documents stored in the archive of Irkutsk Regional Art Museum, publications in the periodicals of the 1920s. One of the objectives of the study is to answer the question of what is “Siberian” in art for A. Emelyanova.

Keywords: Siberia; style; art; ethnography; primitive; graphics; watercolor; exhibition; Antonina Emelyanova; Ivan Kopylov.

For citation:

Averyanova M.A. “Siberian style” by Antonina Emelyanova. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 337–349. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.022>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/31/> (In Russian).

Information about the author:

Averyanova, Maria Alexandrovna – Researcher, Sukachev Irkutsk Regional Art Museum, Irkutsk, Russian Federation. Email: mashasashaa@yandex.ru

References

1. *Arkhiv Irkutskogo oblastnogo khudozhestvennogo muzeya* [Archive of the Sukachev Irkutsk Regional Art Museum]. Personal file of I.L. Kopylov. (In Russian).
2. *Arkhiv Irkutskogo oblastnogo khudozhestvennogo muzeya* [Archive of the Sukachev Irkutsk Regional Art Museum]. Personal file of I.I. Lyuboshits. (In Russian).
3. *Pervaya Vsesibirskaya vystavka zhivopisi, skulptury, grafiki i arkhitektury: Katalog* [First All-Siberian Exhibition of Painting, Sculpture, Graphics and Architecture: Catalog]. Irkutsk, Vlast truda Publ., 1927. 20 p. (In Russian).

4. Kopylov I.L. *Na perevale* [At the pass]. *Sibirskie ogni – Siberian Lights*, 1927, no. 1, pp. 162–174. (In Russian).

5. Lykhin Yu.P. *Khudozhestvennaya zhizn' Irkutsk (pervaya chetvert' XX veka)* [Artistic life of Irkutsk (first quarter of the 20th century)]. Irkutsk, S.E. Makarov Publ., 2002. 302 p. (In Russian).

6. *Na vystavke* [At the exhibition]. *Vlast truda – The Power of Labor*, 1925, no. 233, p. 8. Available at: https://i.irklib.ru/cgi/irbis64r_61/cgiirbis_64.exe?C21COM=F&I21DBN=HRONP_READER&P21DBN=HRONP&Z21ID=&Image_file_name=%5Cpdf%5Cj%5Cvltr%5C1925%5Cvltr%5F1925%5F233%2Epdf&mf=1545360&FT_REQUEST=&CODE=8&PAGE=1 (accessed 18.05.2020). (In Russian).

7. *Nastoyashchee – The present*, 1928, no. 4-5. 28 p. (In Russian).

8. *Pervyi sibirskii s'ezd khudozhnikov. Stenogrammy* [The first Siberian congress of artists. Transcripts]. *Sibirskie ogni – Siberian Lights*, 1927, no. 3, pp. 204–231. Available at: <http://poisk.ngonb.ru/flip/periodika/sibogni/1927/3/index.html#218> (accessed 18.05.2020). (In Russian).

9. *Sait Pavla Dmitrievicha Muratova. Izobrazitel'noe iskusstvo Sibiri* [Website of Pavel Dmitrievich Muratov. Fine art of Siberia]. Available at: https://www.pdmuratov.org/nautschnye_raboty.html (accessed 18.05.2020). (In Russian).

Received: June 06, 2020.

НЕКОТОРЫЕ РАННИЕ БУРЯТСКИЕ ИКОНЫ-ТАНКА ИЗ СОБРАНИЯ ИРКУТСКОГО ОБЛАСТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИМЕНИ В.П. СУКАЧЕВА

Асалханова Екатерина Владимировна

Усть-Ордынская детская школа искусств,
пос. Усть-Ордынский, Иркутская область, Российская Федерация

Аннотация

В статье рассматриваются некоторые ранние произведения бурятской буддийской живописи из собрания Иркутского областного художественного музея имени В.П. Сукачева с изображением одних из наиболее популярных в народе персонажей пантеона – будды Амитабхи, бодхисаттвы-спасительницы Зеленой Тары, защитника учения Махакалы, божества долголетия Белого Старца. Акцент делается на своеобразии старинной бурятской живописи XVIII в. Иконы-танка этого периода обладают монументальностью, своеобразием колорита, отсутствием лишних деталей. Автор проводит их иконографический, композиционный, типологический, художественный анализ, исследуются особенности колористического решения икон. Подчеркивается уникальность ранней бурятской живописи и возможность развития ее характерных особенностей на пути инноваций в современной буддийской живописи.

Ключевые слова: Бурятия; ранняя буддийская живопись; Иркутский областной художественный музей имени В.П. Сукачева; икона-танка.

Для цитирования:

Асалханова Е.В. Некоторые ранние бурятские иконы-танка из собрания Иркутского областного художественного музея имени В.П. Сукачева // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 350–362. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.023>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/32/>

Благодарности

Автор выражает благодарность Иркутскому областному художественному музею имени В.П. Сукачева за предоставленные фотографии.

Информация об авторе:

Асалханова Екатерина Владимировна – кандидат искусствоведения, преподаватель, Усть-Ордынская детская школа искусств, пос. Усть-Ордынский, Иркутская область, Российская Федерация. Email: asalhane@yandex.ru

В этой статье мы рассмотрим некоторые ранние бурятские иконы-танка из коллекции Иркутского художественного музея им. В.П. Сукачева (ИОХМ им. В.П. Сукачева). На своеобразие ранней бурятской буддийской живописи указывали известные исследователи К.М. Герасимова, И.И. Соктоева, А.Ш. Гомбоева. Исследованию бурятской буддийской живописи конца XVIII – первой четверти XX в. посвящена диссертация А.Ж. Бальжуровой. В других наших статьях и диссертации мы проводили анализ и опубликовали часть икон-танка из коллекции Иркутского художественного музея им. В.П. Сукачева [2; 3; 4; 5]. В настоящее время заведующей экспозиционно-выставочным отделом ИОХМ им. В.П. Сукачева А.М. Кабуновой ведется работа над созданием каталога буддийской живописи.

Сначала небольшое вступление из истории становления коллекции. Иркутский областной художественный музей имени В.П. Сукачева располагает богатой коллекцией восточного искусства. Формирование коллекции восходит к основанному иркутским губернатором Ф.Н. Кличкой в 1782 г. музею, который в 1854 г. становится музеем «при Главном управлении Восточной Сибири. Позднее, в 1861 г. его преобразовывают в музей при Восточно-Сибирском отделе Императорского Русского географического общества (ВСОИРГО)» [3, с. 291–291]. Первые коллекции предметов буддийского культа поступили в музей уже в 1850-х годах. Идея создания буддийской коллекции принадлежит известному общественному деятелю и исследователю Центральной Азии Г.Н. Потанину (1835–1920). Иркутский городской голова В.П. Сукачев (1849–1920) лично финансировал научные экспедиции Г.Н. Потанина в Китай, Тибет и Монголию [16, с. 11]. В формировании восточного фонда музея принимали участие лица, которые по своим служебным или личным делам бывали или проживали в Китае и Монголии, а также священники-миссионеры, преподаватели Иркутской духовной семинарии, купцы, чиновники. Дампил Гомбоев (1831–1896), Бандида хамбо-лама буддистов Восточной Сибири (1878–1896), настоятель Гусиноозерского (Тамчинского) дацана (с 1873 г.), и его брат Н.И. Гомбоев, почтмейстер русской миссии в Китае, подарили музею предметы, которые «были либо взяты из ламаистских храмов, либо изготовлены в традиционных местах их производства». Например, Д.Г. Гомбоев подарил музею большинство предметов, которые были сделаны в мастерских Гусиноозерского дацана, где, по замечанию буддолога А. Руднева, были свои прекрасные художники [8].

«Российская академия наук и Российское географическое общество вели обширную экспедиционную работу в Центральной Азии, Монголии, Северном Китае и Тибете» [17, с. 62], это было время расцвета русской буддологии, период активного сбора буддийских рукописей, книг, культовых предметов. Собрание отдела народоведения музея при ВСОИРГО «составили произведения искусства, привезенные научными экспедициями русских ученых-этнографов и историков Г.Н. Потанина, Н.М. Пржевальского, П.К. Козлова» [16, с. 10]. В конце 1870-х годов коллекции были столь обширны, что музей имел возможность принимать участие во многих выставках. После опустошительного пожара 1879 г. началась работа по восстановлению музея. 28 декабря 1888 г. комитетом ВСОИРГО в музее была открыта выставка принадлежностей буддийского культа, поводом к которой послужило поступление больших коллекций по буддизму.

В начале XX в. музей Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества располагал обширным собранием буддийского

изобразительного искусства. Работники музея занимались его изучением и составлением каталогов [14; 15]. Представители общества считали своим долгом популяризировать коллекцию. В архивах обнаружен протокол заседания комиссии по устройству воскресных «объяснений» коллекции в музее (документ от 13 января 1904 г.) [11]. Отдельные экспонаты демонстрировались при чтении лекций известным исследователем Сибири, Центральной и Средней Азии В.А. Обручевым (1863–1956) и знатоком буддизма И.А. Подгорбунским.

В годы Гражданской войны в Сибири деятельность ВСОИРГО была приостановлена. С приходом Советской власти в Иркутск в 1920 году в городе был организован музей Народоведения (позже Краеведческий музей), который принял коллекцию ВСОИРГО. В 1936 году в Иркутске был образован «самостоятельный Художественный музей» [16, с. 11], в собрание которого вошла часть буддийской коллекции музея бывшего ВСОИРГО, в том числе некоторые иконы-танка.

Рассмотрим танка «Будда Амитабха» (бур. Абида; рис. 1).



Рис. 1. Неизвестный художник. Будда Амитабха. XVIII в., Бурятия. Ткань х/б, минеральные краски. 53 x 72. Пост. в 2004 г. в дар от А.В. Иващенко. Инв. номера КП-16454; Ж-2476; ГК-8823102. Впервые опубликовано в [2].

«Амитабха («Беспредельно сияющий будда») – один из главных будд в Махаяне и Ваджраяне, имя которого упоминается в сутрах I–II вв.» [1, с. 105]. Основным каноническим текстом, связанным с представлениями об Амитабхе, является «Сукхавативьюха» («Описание страны счастья»). В мандале пяти будд созерцания Амитабха располагается на Западе, воплощает различающее знание. В его семейство входят будда Шакьямуни (земное воплощение Амитабхи) и бодхисаттва Авалокитешвара. В буддизме считается, что Амитабха создал чистую землю Сукхавати (бур. Абидын шингод), в которой могут возрождаться все страждущие, и пребывает там в состоянии вечного покоя. В Китае и Японии амидаизм, культ Будды Амитабхи, получил широкое распространение. Амитабха был чрезвычайно популярен и в Бурятии, верующие стремились обрести благое рождение в чистой земле Сукхавати. Сохранилось много ее изображений в живописи танка. В бурятских дацанах была традиция сооружения масштабных макетов чистой земли Сукхавати. Один из таких макетов, выполненный по заказу известного путешественника, востоковеда, коллекционера князя Э.Э. Ухтомского (1861–1921) и отреставрированный выдающимся бурятским художником О.Б. Будаевым (1887–1937), находится в экспозиции Государственного музея истории религии в Санкт-Петербурге [2].

На иконе Амитабха изображен в оранжевых монашеских одеждах, сидящим в позе ваджрасана на лotosовом троне. «В левой руке, сложенной в жесте созерцания (санскр. *dhyānamudra*), Будда держит патру (санскр. *patra*) – чашу для сбора подаяний, непременную принадлежность буддийских монахов, символ отречения от мирской жизни» [4, с. 54]. Красный цвет его тела символизирует преобразование страсти в мудрость.

В иконе присутствует яркое декоративное начало: ясно и уверенно взяты четкие отношения нимба-гало вокруг головы (зеленое и желтое), сияние вокруг тела (синий и оранжевый). В трактовке прически, лица особенно заметны индо-непальские черты, что характерно для ранней бурятской иконы. Насыщенный розово-красный цвет фигуры поддержан сиянием вокруг тела плотного оранжевого тона. Образ замкнутый, сосредоточенный, полный большой духовной силы. Этому способствует симметричная композиция и умелое использование дополнительных цветов и тональности: светлая фигура на темном фоне, темные «острова» земли на фоне воды, высокие темные горы и голубое небо. Интересна упрощенная трактовка драгоценностей-чинтамани и изображение лучей света (на темно-синем фоне прабхамандалы), исходящих от его фигуры. Эти линии завершаются спиралевидным завитком, древнейшим орнаментальным мотивом искусства кочевников. Сохранилось обрамление иконы из плотной темно-синей ткани.

Отличительным признаком ранней бурятской иконописи является то, что в качестве обрамления икон за недостатком средств использовали скромные хлопчатобумажные ткани темных цветов насыщенных оттенков, применяли для подвешивания простые деревянные древки. В более поздний период, в конце XIX – начале XX века иконы стали обрамлять в роскошные китайские шелковые ткани и использовать резные древки с металлическими украшениями. Удаленность от основных художественных центров, необходимость удовлетворения духовных потребностей населения и даже ограниченность в художественных материалах способствовали появлению произведений, отличавшихся от канона «множеством

неповторимых вариаций, поражающих тонкой и сложной живописью, разнообразием колористических сочетаний, свободой и оригинальностью творческого поиска» [9, с. 246]. Некоторые наиболее ранние старинные иконы напоминают стенопись [9, с. 246].

К любопытным бурятским произведениям относится танка «Зеленая Тара» (бур. Ногоон Дара Эхэ; рис. 2). Эта танка обладает ярким декоративным началом, характерным для бурятского народного искусства.



Рис. 2. Неизвестный художник. Зеленая Тара. XIX в., Бурятия. Ткань х/б, минеральные краски. 67 x 51,5. ИОХМ им. В.П. Сукачева. Пост. в 1995 г. от С.М. Можаровского. Инв. номера КП-15481; Ж-2340; ГК-9842468. Публикуется впервые.

Зеленая Тара является одной из самых почитаемых богинь в северном буддизме. Иконография традиционная. Изображение одиночное. В руках у Зеленой Тары два синих лотоса (санскр. utpala). Богиня восседает на лотосовом престоле, с которого симметрично свисают ленты контрастного оранжево-красного цвета. Такие ленты воспроизводили в тибето-китайской скульптуре XVII–XVIII веков. Радужная мандорла вокруг тела из трех рядов зеленого, красного и желтого цветов. Колорит строится на контрасте зеленого и оттенков красного цвета. Ограниченная цветовая палитра включает черный, белый, синий, желтый цвета, оттенки сиреневого. Упрощенная трактовка черт лица: основание носа намечено простой дугой, расстояние между носом и губами небольшое. Рисующие линии выдают уверенную руку иконописца. Форма облаков, орнамент из спиралевидных завитков, нанесенный на юбку, восходят к древнейшим орнаментальным мотивам искусства кочевников. По периметру зеркала

иконы проведены довольно широкие полосы красного и желтого цветов, символизирующие радугу – небесный свет, исходящий от божества. Такие же полосы встречаются в произведениях бурятского декоративно-прикладного искусства (рис. 3). В нижней части иконы отсутствует изображение водоемов, нет также и подношений. Обрамление – простое из плотной черной ткани.



Рис. 3. Бурятская свадебная подушка (дээр). Источник: [7, с. 183].

К старинным бурятским иконам относится танка «Шестирукий Махакала» (бур. Еши Гомбо Шагдугба; рис. 4). Шестирукий Махакала (санскр. sadbhūja mahākāla, тиб. mgon po rhyag drug pa) – глава дхармапал (защитников учения) высшего ранга, входит в число «Восьми ужасных», идам.

Образ Махакалы имеет индуистское происхождение. Он имеет большое число различных форм (от 72 до 75), так что можно говорить об отдельной подгруппе дхармапал, носящих это имя. На иконе-танка из собрания ИОХМ им. В.П. Сукачева мы видим одну из наиболее популярных иконографических форм. Махакала в этой форме является воплощением бодхисаттвы Авалокитешвары, главным дхармапалой школы гелуг.

Его имя в переводе с санскрита означает «Великий Черный». В буддийской живописи часто черный цвет заменяют на темно-синий. На иркутской иконе тело Махакалы – темно-синего цвета. Его фигура четким силуэтом выделяется на фоне огненной мандорлы. Контрастно написаны украшения оранжевого цвета – серьги, браслеты на руках и ногах. У него одна голова с тремя глазами, в короне из пяти черепов, над которой в волосах виднеется ваджра, символ Акшобхьи. Формы Махакалы синего цвета относятся к семейству будды созерцания Акшобхьи. Наряд гневных божеств включает юбку из тигровой шкуры, шесть украшений из человеческих костей (браслеты на руках и ногах, ожерелье), змей на шее и в волосах, на бедрах – гирлянда из отрубленных человеческих голов, Махакала натягивает за спиной двумя верхними руками шкуру слона.

В этой форме у Махакалы шесть рук. В главных руках перед грудью он держит изогнутый резак (санскр. kārtika, тиб. grī gug) и чашу из верхней части человеческого черепа с кровью (санскр. karāla, тиб. thod-pa). В верхних руках – четки из человеческих

черепов и знамя с трезубцем. В средней правой руке аркан, имеющий на концах крюк и кольцо (санскр. *rāṣa*, *zhags-ra*). В средней левой руке – двойной ритуальный барабанчик (санскр. *damaru*, тиб. *da ma ru*).



Рис. 4. Неизвестный художник. Шестирукий Махакала (Гомбо Чаг-друг). Шадбхуджа Махакала («Великий Черный Шестирукий»). XVIII в. (?), Бурятия. Холст, минеральные краски. 69,5 x 46. ИОХМ им. В.П. Сукачева. Пост. в 1995 г. от С.М. Можаровского. Инв. номера КП-15482; Ж-2341; ГК-9842466. Публикуется впервые.

Махакала попирает ногами предводителя демонов-вигхна Винакаю с телом человека и головой слона, символ препятствий на пути к Пробуждению. В руках тот держит капалу и ветку растения.

Махакала изображен без окружения. Божество из разряда дхармапал, защитников веры, призванное карать врагов учения, изображено с характерной экспрессивностью образа. Живопись отличает плоскостное условное решение форм и пространства. Ландшафтный фон буддийских икон (условный пейзаж) включает символы пяти великих элементов (пять стихий – вода, земля, огонь, ветер и пространство): символ земли – зеленые холмы и горы, пространство – небо, символ ветра – облака, водоемы – символ воды, языки пламени – символ огня. Линии горизонталей распластанного тела Винакаи, трона, реки и берега придают устойчивость фигуре Махакалы. Диагонали его рук, ног, языков пламени, а также беспокойные ритмы светлых пятен облаков, атрибутов и деталей сообщают фигуре необходимую экспрессию и динамичность. И выше опять все уравнивается симметрично расположенными красновато-желтыми облаками и спокойными дисками белой луны и красного солнца на фоне темно-голубого неба. Зеркало иконы обведено по периметру узкой оранжевой рамкой.

Обрамление, по всей видимости, более позднее – синий китайский шелк с растительным и геометрическим орнаментами. Икона может быть датирована концом XVIII века.

Следующее произведение, которое мы хотели бы рассмотреть, – «Белый старец» (бур. Сагаан Убэгэн, также Цаган Убугун; рис. 5). Очень популярное божество, имеющее добуддийские корни. «Хозяин земли», дарующий долголетие, покровитель растительного и животного мира.



Рис. 5. Неизвестный художник. Цаган Убугун. II пол. XIX в., Бурятия. Ткань х/б, минеральные краски. 45,5 x 67. ИОХМ им. В.П. Сукачева. Пост. в 2004 г. в дар от А.В. Иващенко. Инв. номера КП-16455; Ж-2477; ГК-8823112. Публикуется впервые.

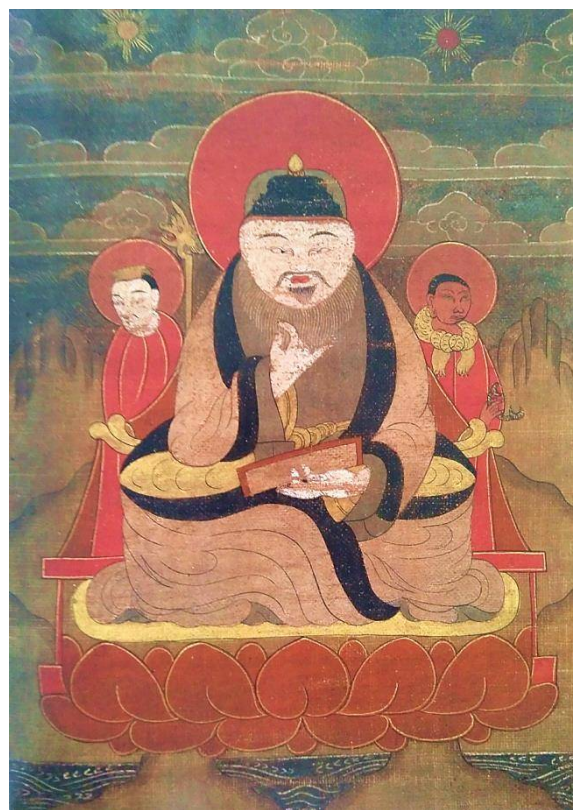


Рис. 6. Белый старец. Конец XVIII в., Бурятия. Холст, минеральные краски. 37,5 x 27. Источник: [12].

По нашему мнению, икона явно написана по образцу старинной бурятской иконы XVIII века, хранящейся в Государственном Эрмитаже (рис. 6) [12, с. 395], представляющей собой ранний иконографический тип, когда персонаж изображается фронтально, сидящим в беседке или на троне [5]. В эрмитажной иконе присутствуют два спутника сабдаки – духи местности. На Белом старце головной убор с навершием в виде драгоценности, напоминающий шапки китайских чиновников. Атрибуты – посох с навершием в виде головы дракона, книга-пустака (скр. *pustaka*) прямоугольной вытянутой формы, восходящей к рукописям на пальмовых листьях, символ принадлежности к буддийскому учению. В иркутской иконе от фигуры Белого старца исходит сияние теплых оттенков (санскр. *прабхаманда*). Линии нанесены не совсем уверенной рукой.

Различие между двумя иконами – в колорите: эрмитажная икона написана ограниченной палитрой цветов, в теплой золотисто-коричневой гамме, характерной для ранних образцов бурятской буддийской живописи. Иркутская икона более яркая и контрастная: Белый Старец восседает на фоне зеленых гор, покрытых шапками облаков, и ярко-синего неба с солнцем и луной, символами гармоничного устройства вселенной. На нем синий халат, написанный такой же яркой анилиновой краской (анилиновые красители стали использоваться во второй половине XIX в. [10, с. 5]), причем нижнюю часть халата художник по каким-то причинам не покрыл синим цветом. Различия между двумя произведениями также в положении правой руки, трактовке гор и облаков и в некоторых других второстепенных деталях. Вокруг иркутской танка тонкая красная рамка. Обрамление – простое, спокойного серо-голубого цвета.

Хотя эта танка по композиции относится к раннему типу изображений Белого Старца, однако использование анилинового синего красителя и общий колорит произведения говорят о том, что икона была написана по известному старинному шаблону во второй половине XIX в.

Все рассмотренные нами изображения на иконах одиночные, без окружения, это образцы репрезентативной иконы. Произведений ранней бурятской буддийской живописи сохранилось не так много, поэтому все памятники представляют собой большую историческую и культурную ценность. Нам видится возможным использование и развитие уникального опыта ранней бурятской иконы, ее характерных особенностей на пути инноваций в современной буддийской живописи.

Литература

1. Андросов В.П. Индо-тибетский буддизм. Энциклопедический словарь: монография. М.: Ориенталия, 2011. 448 с.
2. Асалханова Е.В. Дацан Гунзэчойнэй в Санкт-Петербурге. Концепция и программа историко-художественной реконструкции живописного убранства: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. Саратов: [Б. и.], 2017. 335 с.
3. Асалханова Е.В. Коллекция буддийской живописи Иркутского областного художественного музея имени В.П. Сукачева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Серия Общественные и гуманитарные науки. 2009. № 114. С. 290–295.
4. Асалханова Е.В. Особенности отображения иконографического сюжета «Тридцать пять Будд покаяния» в бурятской традиционной живописи // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2013. Серия 15. Вып. 4. С. 50–59.
5. Асалханова Е.В. Эволюция образа Белого Старца в бурятском изобразительном искусстве XVIII–XXI веков // Вестник Иркутского государственного технического университета. 2012. № 4 (63). С. 292–297.
6. Асалханова Е.В. Художественно-технологическая специфика буддийской живописи // Вестник Иркутского государственного технического университета. 2015. № 4 (99). С. 185–191.

7. Банаева В.А. Декоративно-прикладное искусство бурят Предбайкалья. Иркутск: Издательство «Время странствий», 2018. 300 с.
8. Буддийская коллекция: каталог / Иркут. обл. краевед. музей; авт.-сост. Е. Добрынина. Иркутск: Артиздат, 2008. 18 с.
9. Герасимова К. М. Вопросы методологии исследования культуры Центральной Азии. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2006. 341 с.
10. Елихина Ю.И. Тибетская живопись (тангка) из собрания Ю.Н. Рериха (коллекция Государственного Эрмитажа). СПб.: ГАМАС, 2010. 128 с.
11. Иркутский городской архив. Фонд 293. Описание 1. Дело 240, № 17.
12. «Обитель милосердия». Искусство тибетского буддизма: каталог выставки / Гос. Эрмитаж; авт. концепции, науч. ред. Ю. И. Елихина. Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015. 510 с.
13. Подгорбунский И.А. Буддизм. Коллекция. Каталог. Иркутск: [Б. и.], 1900.
14. Подгорбунский И.А. Каталог буддийской коллекции ВСОИРГО. Отдел XVII. Иркутск: Паровая типография П.И. Макунина и В.М. Посохина, 1908. 83 с.
15. Подгорбунский И.А. Каталог выставки предметов внешней обстановки жизни лам / Составлен И. Подгорбунским и Г. Потаниным. Иркутск, 1888. 76 с.
16. Сокровища Иркутского художественного музея / Авт.-сост. Т.П. Огородникова. Л.: Аврора, 1989. 151 с.
17. Федорова М.В. Буддийские коллекции в выставочных проектах Российского этнографического музея // Музей. Традиции. Этничность. 2017. № 1 (9). С. 61–79.

Статья поступила в редакцию 14.05.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.023

SOME EARLY BURYAT BUDDHIST THANGKA FROM THE SUKACHEV IRKUTSK REGIONAL ART MUSEUM

Asalkhanova, Ekaterina Vladimirovna

Ust-Orda Children's Art School,
Ust-Ordynsky, Irkutsk region, Russian Federation

Abstract

The author of the article studies some early Buryat Buddhist thangka (painted scrolls) from the Sukachev Irkutsk Regional Art Museum. Of a great number of gods of Buddhist pantheon author researches those, who were especially popular among Buryats. These are Buddha Amitabha, Green Tara, wrathful dharmapala Mahakala, god of longevity White Old Man. Author investigates the system of composition, iconography, colour of Buryat Buddhist icons. The emphasis is on the originality of ancient Buryat painting of the XVIII century. The thangka icons of this period have monumentality, specific features of color, and the absence of unnecessary details.

Keywords: Buryatia; early Buddhist painting; Sukachev Irkutsk Regional Art Museum; thangka.

For citation:

Asalkhanova E.V. Some early Buryat Buddhist thangka from the Sukachev Irkutsk Regional Art Museum. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 350–362. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.023>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/32/> (In Russian).

Acknowledgments

The author is grateful to the Sukachev Irkutsk Regional Art Museum for the photos provided.

Information about the author:

Asalkhanova, Ekaterina Vladimirovna – Cand. Sc. (Art History), Teacher, Ust-Orda Children's Art School, Ust-Ordynsky, Irkutsk region, Russian Federation. Email: asalhane@yandex.ru

References

1. Androsov V.P. *Indo-tibetskii buddizm. Ebnitsiklopedicheski slovar'* [Indo-Tibetan Buddhism. Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Orientalia Publ., 2011. 448 p. (In Russian).
2. Asalkhanova E.V. *Datsan Gunzechoinei v Sankt-Peterburge. Kontseptsiya i programma istoriko-khudozhestvennoi rekonstruktsii zhivopisnogo ubranstva. Diss. kand. iskusstvovedeniya* [Datsan Gunsechoinei in St. Petersburg. The concept and program of historical and artistic reconstruction of the picturesque decoration. Cand. Art sci. diss.] Saratov, S. n., 2017. 335 p. (In Russian).
3. Asalkhanova E.V. *Kollektsiya buddiiskoi zhivopisi Irkutskogo oblastnogo khudozhestvennogo muzeya imeni V.P. Sukacheva* [A collection of Buddhist painting of the Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev]. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena. Seriya Obshchestvennye i gumanitarnye nauki – Bulletin of the Herzen Russian State Pedagogical University. Series Social and human sciences*, 2009, no. 114, pp. 290–295. (In Russian).
4. Asalkhanova E.V. *Osobennosti otobrazheniya ikonograficheskogo syuzheta "Tridtsat' pyat' Budd pokayaniya" v buryatskoi traditsionnoi zhivopisi* [Features of the display of the iconographic plot "Thirty-Five Buddhas of Penance" in the Buryat traditional painting]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta – Bulletin of St. Petersburg University*, 2013, series 15, iss. 4, pp. 50–59. (In Russian).
5. Asalkhanova E.V. *Ehvolutsiya obraza Belogo Startsa v buryatskom izobrazitel'nom iskusstve XVIII–XXI vekov* [The evolution of the image of the White Elder in the Buryat art of the 18th – 21st centuries]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta – Bulletin of Irkutsk State Technical University*, 2012, no. 4 (63), pp. 292–297. (In Russian).
6. Asalkhanova E.V. *Khudozhestvenno-tekhnologicheskaya spetsifika buddiiskoi zhivopisi* [Artistic and technological specificity of Buddhist painting]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta – Bulletin of Irkutsk State Technical University*, 2015, no. 4 (99), pp. 185–191. (In Russian).
7. Banaeva V.A. *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo buryat Predbaikal'ya* [Decorative and applied art of the Buryats of the Prebaikalia]. Irkutsk, Time of Wanderings Publ., 2018. 300 p. (In Russian).
8. Dobrynina E. (comp.). *Buddiiskaya kolleksiya: katalog* [The Buddhist Collection]. Irkutsk, Artizdat Publ., 2008. 18 p. (In Russian).
9. Gerasimova K. M. *Voprosy metodologii issledovaniya kul'tury Tsentral'noi Azii* [Issues of the methodology of researching the culture of Central Asia]. Ulan-Ude, Buryat Scientific Center SB RAS Publ., 2006. 341 p. (In Russian).
10. Elikhina Yu.I. *Tibetskaya zhivopis' (tangka) iz sobraniya Yu.N. Rerikha (kolleksiya Gosudarstvennogo Ehrmitazha)* [Tibetan paintings (tangka) from the collection of Yu.N. Roerich]. St. Petersburg, GAMAS Publ., 2010. 128 p. (In Russian).
11. *Irkutskii gorodskoi arkhiv* [Irkutsk City Archive], coll. 293, aids 1, fol. 240, no. 17.
12. Elikhina Yu.I. (ed.). *"Obitel' miloserdiya". Iskusstvo tibetskogo buddizma: katalog vystavki* ["Abode of charity". Tibetan buddhist art]. St. Petersburg, State Hermitage Publ., 2015. 510 p. (In Russian).
13. Podgorbunsky I.A. *Buddizm. Kolleksiya. Katalog* [Buddhism. Collection. Catalog]. Irkutsk, S. n., 1900. (In Russian).

14. Podgorbunsky I.A. *Katalog buddiiskoi kolleksii VSOIRGO. Otdel XVII* [Catalog of the Buddhist collection of the East Siberian Division of the Russian Geographical Society. Division XVII]. Irkutsk, Parovaya tipografiya P.I. Makunina i V.M. Posokhina Publ., 1908. 83 p. (In Russian).

15. Podgorbunsky I.A. *Katalog vystavki predmetov vnesheii obstanovki zhizni lam* [Catalog of the exhibition of objects of the external environment of the life of lamas]. Irkutsk, S. n., 1888. 76 p. (In Russian).

16. Ogorodnikova T.P. *Sokrovischa Irkutskogo khudozhestvennogo muzeia* [Treasures of the Irkutsk Art Museum]. Leningrad, Aurora Publ., 1989. 151 p. (In Russian).

17. Fedorova M.V. *Buddiiskie kolleksii v vystavochnykh proektakh Rossiiskogo etnograficheskogo muzeia* [Buddhist collections in exhibition projects of the Russian Ethnographic Museum]. *Muzei. Traditsii. Ehtnichnost' – Museum. Traditions. Ethnicity*, 2017, no. 1 (9), pp. 61–79. (In Russian).

Received: May 14, 2020.

Словарь буддийской иконографии Л. Чандры

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY L. CHANDRA

ОТ РЕДАКЦИИ: Уважаемые читатели!

По разрешению выдающегося ученого Локеша Чандры мы продолжаем публиковать статьи из его «Словаря буддийской иконографии» (Нью-Дели, 2005) в переводе С.М. Белокуровой. Предыдущие публикации – в №№ 4–6, №№ 8–16 журнала «Искусство Евразии».

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.024

ДЖАЯНАНДА

Чандра Локеш

Международная академия индийской культуры, г. Нью-Дели, Индия

Для цитирования:

Чандра Л. Джаянанда // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 363–365. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.024>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/34/>

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.

Локеш Чандра. «Словарь буддийской иконографии»

Том 5, с. 1524–1525

Джаянанда – (тиб. Rgyal.ba.mthah.med = Jayananta, Dza.ya.nan.ta) – 58 сиддха из «Жизнеописания 84 сиддхов» Абхаядатты [1; 2]. Существует его изображение на монгольской ксилографии (рис. 1). Эта танка полностью хранится в Музее истории религии в Санкт-Петербурге.

У бенгальского короля был министр-брахман, который тайно практиковал тантризм. Никто не был осведомлен о тех благословениях, которые он получал.

Остальные министры не могли смириться с теми богатыми жертвоприношениями, которые он делал. Их подстрекательства привели к тому, что король заковал своего министра в кандалы и бросил в темницу. Когда это произошло, во дворце внезапно появились стаи воронов, которые принялись клевать каждого, кого видели. Человек, который понимал язык воронов, услышал, как они говорили: «Король бросил в темницу нашего отца, нашего брахмана». Король выпустил Джаянанду и извинился перед ним. Джаянанда приказал воронам покинуть дворец. После король преподнес ему рис для его ежедневных подношений. В течение 700 лет Джаянанда проповедовал людям эзотерические учения, а затем ушел в нирвану [3].

В тибетских строфах говорится:

«В чистом осознании и знании самадхи

Я верен остаюсь нашей врожденной чистоте, свободной от различий;

В таком воплощении я обладаю полной убежденностью

И не имею предрассудков и сбивчивых мыслей».



Рис. 1. Джаянанда. Изображение на монгольской ксилографии.

Литература

1. Cordier P. Catalogue du fonds tibétain de la Bibliothèque nationale. Paris: Imprimerie nationale, 1909–1915. Parts 2, 3.
2. A Complete Catalogue of the Tibetan Buddhist Canons (Bkaḥ-ḥgyur and Bstan-ḥgyur) / Ed. by Hakuju Ui, Munetada Suzuki, Yenshō Kanakura, Tōkan Tada. Sendai: Tōhoku Imperial University, 1934.
3. Tibet House Museum Inaugural Exhibition Catalogue / Text translated from the original Tibetan and abridged by Sonam Topgay Kazi; ed. by Richard Bartholomew. New Delhi: Statesman Press, 1965. 88 p.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.024

JAYANANDA

Chandra, Lokesh

International Academy of Indian Culture, New Delhi, India

For citation:

Chandra L. Jayananda. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 363–365.
DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.024>. Available at:
<https://readymag.com/u50070366/1914029/34/> (In Russian).

Information about the author:

Chandra, Lokesh – Professor, Doctor of Literature and Philosophy, Academician, Honorary Director, International Academy of Indian Culture; Ex-President of The Indian Council for Cultural Relations (ICCR); Chairman of the Indian Council of Historical Research, New Delhi, India.

References

1. Cordier P. Catalogue du fonds tibétain de la Bibliothèque nationale. Parts 2, 3. Paris, Imprimerie nationale, 1909–1915.
2. Ui H., Suzuki M., Kanakura Y., Tada T. (eds.). *Chibetto Daijōkyō Sōmoku-roku* [A complete catalogue of the Tibetan Buddhist canons (Bkaḥ-ḥgyur and Bstan-ḥgyur)]. Sendai, Tōhoku Imperial University, 1934.
3. Bartholomew R. (ed.). Tibet House Museum Inaugural Exhibition Catalogue. New Delhi: Statesman Press, 1965. 88 p.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.025

СТУПА

Чандра Локеш

Международная академия индийской культуры, г. Нью-Дели, Индия

Для цитирования:

Чандра Л. Ступа // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 366–385. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.025>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/35/>

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.

Локеш Чандра. «Словарь буддийской иконографии»

Том 12, с. 3398–3416

Ступа – 1). 8 ступ, символизирующих 4 основных этапа в жизни Будды и его 4 чуда. Более подробно об этом в статье «Восемь Каитья / Восемь ступ» данного словаря (том 4, с. 1080–1087).

Символика: трактат Данаптри-джняны «Каитья-нирвана видхи» [5, с. 2.358, по.129] раскрывает символическое значение каждой части каитья:

1. Базис.

Первый базис соотносится с 4 типами сознания, означающими, соответственно, тело, чувства, разум и закон.

Второй базис соотносится с четырьмя совершенными отречениями: решение об отказе от греховных действий еще не наступило, решение об отказе от греховных действий уже наступило, желание совершать благие дела еще не наступило, желание к совершенному достижению блага уже наступило.

Третий базис символизирует четыре фактора чудотворных сил: установление воли, установление разума, установление энергий, установление познания.

Четвертый базис символизирует пять способностей: веру, энергию, сознание, концентрацию и мистическое познание.

2. Основание пентолы символизирует пять соотносящихся сил: вера и др.

Пентола символизирует семь совпадений в Просвещении: познание, изучение закона, энергия, удовлетворение, спокойствие, концентрация, невозмутимость.

3. Турель, или башенка, символизирует 8 путей: совершенное видение, совершенное представление, совершенное слово, совершенное действие, совершенный образ жизни, совершенная деятельность, совершенное сознание, совершенная концентрация.

4. «Древо жизни» символизирует 10 знаний: знание закона, иных мыслей, связи, эмпирическое знание, знание страдания, знание его происхождения и его уничтожения, знание вещей, подверженных исчезновению, знание вещей, ничего не производящих.

5. Колеса:

- первое колесо символизирует мистическую силу, содержащую знания подходящих и неподходящих мест для молений и деяний и Будды;

- второе колесо символизирует мистическую силу, содержащую знание вызревания различных карм;

- третье колесо символизирует мистическую силу, содержащую знание всех медитаций, освобождения, экстазы и единения с высшими сферами (седьмой лист Махаютпатти);

- четвертое колесо символизирует мистическую силу, содержащую знание внешних и внутренних способностей (пятый лист Махаютпатти);

- пятое колесо символизирует мистическую силу, содержащую знание обо всех склонностях человека (третий лист Махаютпатти);

- шестое колесо символизирует мистическую силу, содержащую знание о различных сферах бытия (четвертый лист Махаютпатти);

- седьмое колесо символизирует мистическую силу, содержащую знание о пути, ведущем в любое желаемое место (шестой лист Махаютпатти);

- восьмое колесо символизирует мистическую силу, содержащую знание и воспоминание о своих прежних жизнях;

- девятое колесо символизирует мистическую силу, содержащую знание о сроке смерти и перерождении;

- десятое колесо символизирует мистическую силу, содержащую знание о разрушительных греховных силах;

- одиннадцатое, двенадцатое и тринадцатое колеса символизируют три поддержки особого сознания Будд.

6. Зонтик символизирует благо, которое Будды являют в добре ко всем живым существам.

Та же символика характерна и для дополнительных – орнаментальных – элементов. К таковым относятся стамбха (каменные колонны), макара-дваджа (флаг, украшенный изображением морского чудовища), лестница, цветочные гирлянды, колокола, зонтики, штандарты и др. Например, каменные колонны символизируют четыре бесстрашия Будды, ступени символизируют четыре защиты Будды, флаг с изображением морского чудовища символизирует победу над четырьмя видами дьявольских сил (Мара) [7, с. 41–42].

В работе «Die Götter des Himalaya...» [4, с. 44–45] описывается 8 ступ по Нагарджуне:

1.	Падмакатака	Рождение	Капилавасту	Окружность с листьями лотоса
2.	Махабодхи	Просвещение	Бодхгая	Квадрат с четырьмя ступенями

3.	Бахувара	Дхармачакра- правртана	Сарнат	Квадрат с множеством дверей
4.	Пратихарья	Чудо	Шравасты	Квадрат с выступом
5.	Деваватара	Нисхождение с небес	Каши	Квадрат с четырьмя лестницами
6.	Антарьяна	Примирение ссорающихся послушников	Раджагра	Восьмиугольник
7.	Виджая	Продолжение жизни	Вайшали	Круг с тремя ступенями
8.	Махапаринирвана	Паринирвана	Кушинагара	Только купол без ступеней

2). Особые ступы посвящены некоторым божествам, Ушнishaвиджая. В работе «Visual Dharma: the Buddhist Art of Tibet» [3, с. 128–129] содержатся иллюстрации бронзовой позолоченной ступы XVII века Ушнishaвиджайи. Символика частей:

Четыре ступени ниже пьедестала	Четыре брахма-вихары: доброта, сострадание, радость, спокойствие
Десять ступеней выше пьедестала	Десять духовных этапов на пути бодхисаттвы
Тело ступы	Жилище бодхи (пробужденного)
Тринадцать зонтиков	Тринадцать дхарм или путей передачи Дхармы
Лотос с пятью лепестками	Пять мудростей
Солнце, покоящееся на полумесяце	Величие Дхармы

3). Манускрипт Астасакхашрика 1015 года содержит различные ступы, или кайтыя, из различных частей Индии.

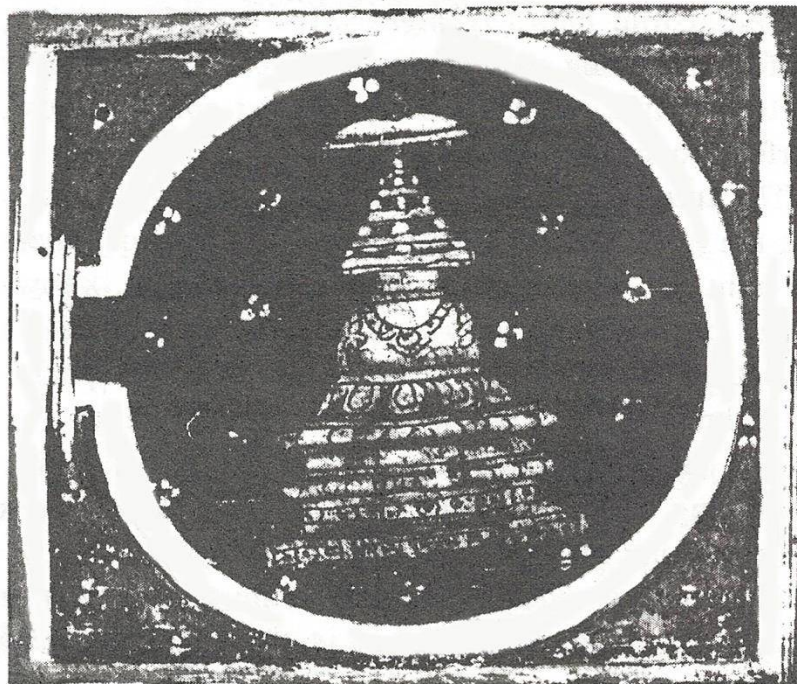


Рис. 1. *Уттарапате
 Пурушанура-мандале
 Шри-Канак-каитья
 [2, с. 54] (Uttarāpathe
 Puruṣapura-maṇḍale
 Śrī-Kanaka-caitya).*


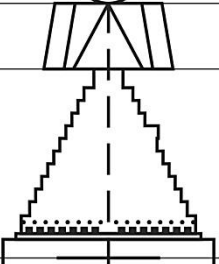

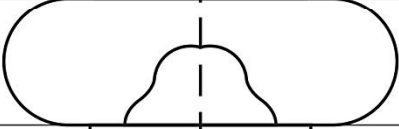
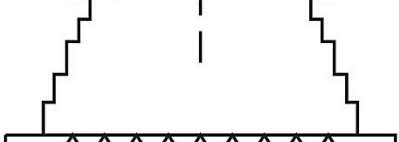
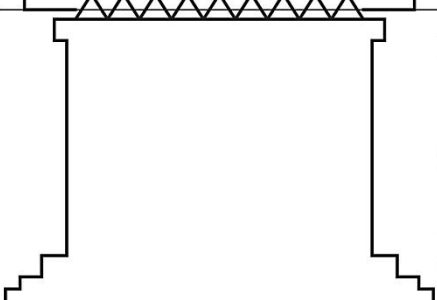
	Название на санскрите, тибетском и английском	Чакры	Пять элементов
	Ketu, rtog surya, ni.ma, солнце	Сахасрара-чакра (мозг)	Эфир
	Sandra, zla.ba, луна		
	Chattra, char.khebs, зонтик	Висуддха-чакра (горло) Ушниша	Воздух
	Chattravali, gdugs 13 зонтиков 13 чакр		
	Падма, pad.ma	Голова	Огонь
	Harmika, bre		
	Budbuda, bum.pa, ваза или анда, garbha	Грудь	Вода
	Dvara, sgo, bum.sgo (окно)		
	Parisanda, ban.rim, базис с четырьмя ступенями	Мулдхара-чакра (нижняя часть тела)	Земля
	Yasti, srog.sin, линия жизни		
	Gdon.chen, крыша Simhasana, khri, трон	Трон	
	Bad.chun, колонны Квадратная структура, bon.ba		
	Them.skas, лестница с тремя ступенями Sa.hdzin, базис		

Рис. 2. Схема ступы.

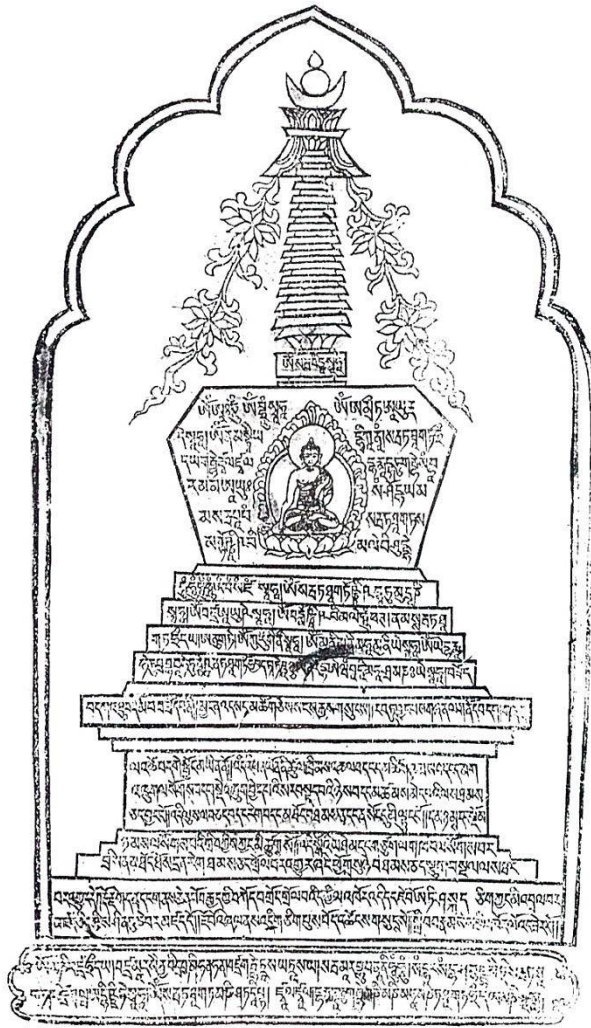


Рис. 3. Ступа Сарвавида (kun.rig)
(Stupa of Sarvavid (Kun.rig)).

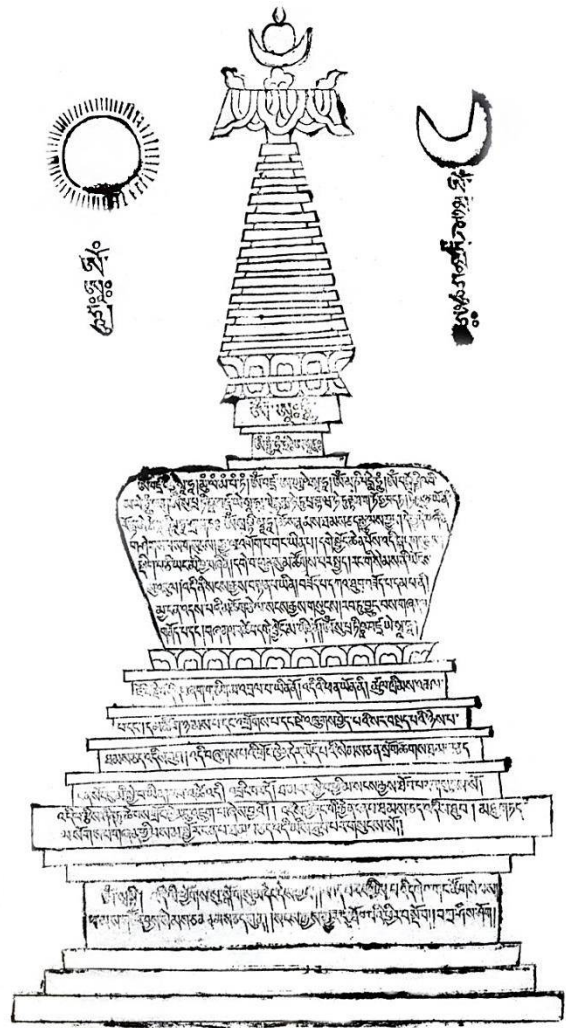


Рис. 4. Ступа Сарвавида (kun.rig)
(Stupa of Sarvavid (Kun.rig)).

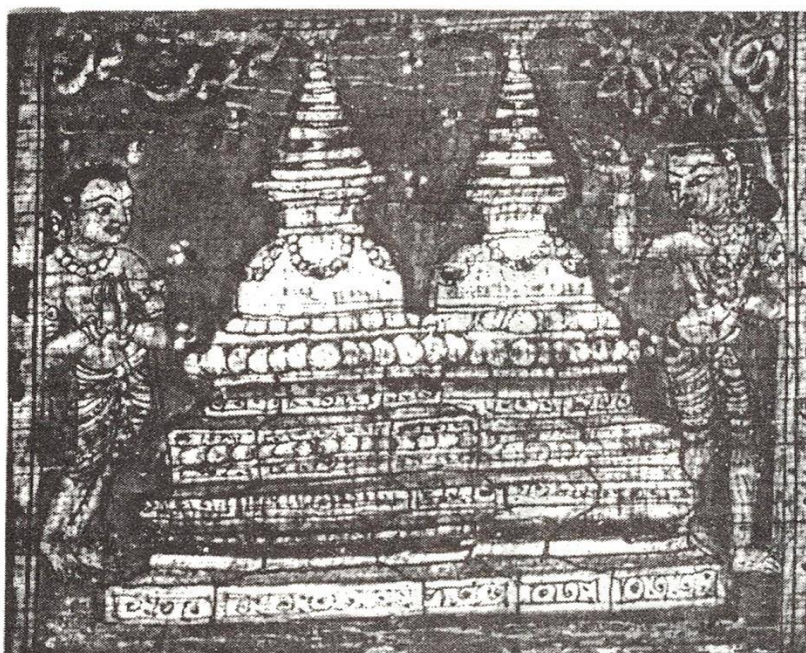


Рис. 5. Tulakṣetra-
Varddhamañpaḥ.



Рис. 6. Vārendrā-Mrgasthāpana-stūpaḥ.

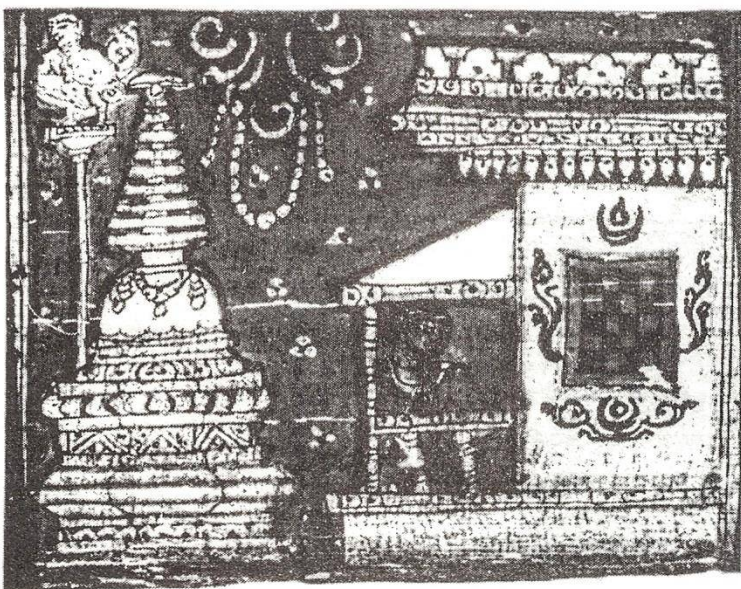


Рис. 7. Rādhyā-Dharmarājikā-caityaḥ.

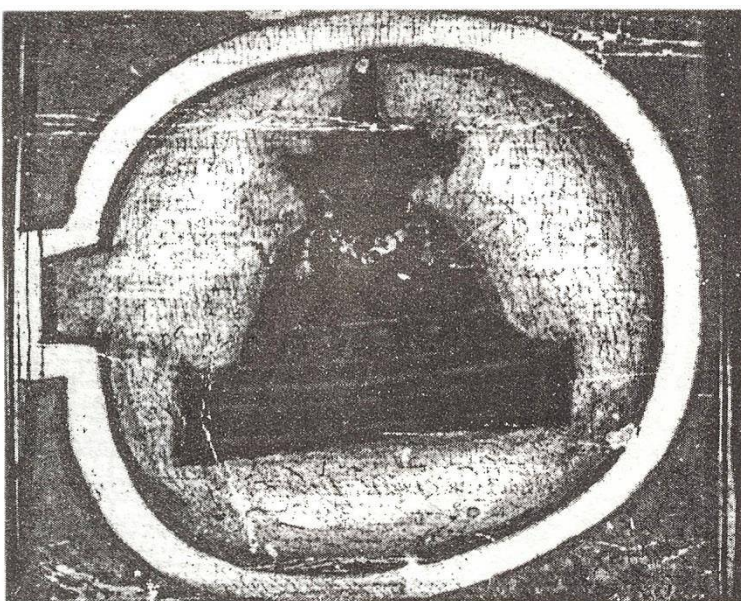


Рис. 8. Odra-deśe Kūrma-stūpaḥ.

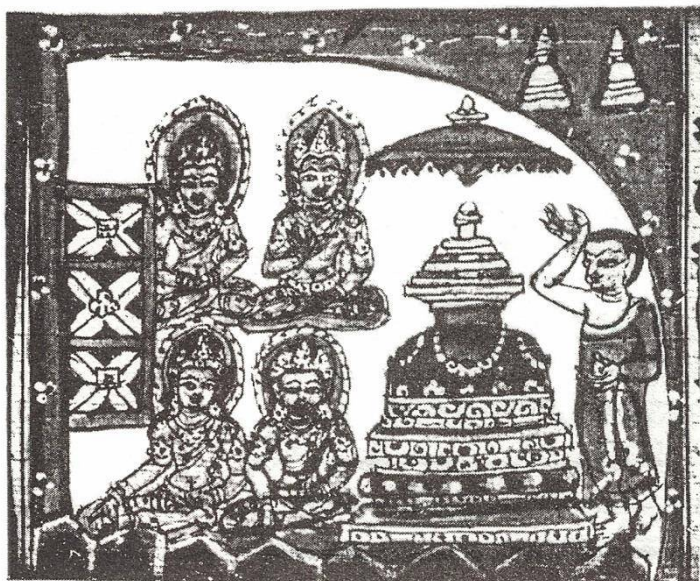


Рис. 9. Oḍḍa-deśe Alagna-cchatra-caityaḥ.

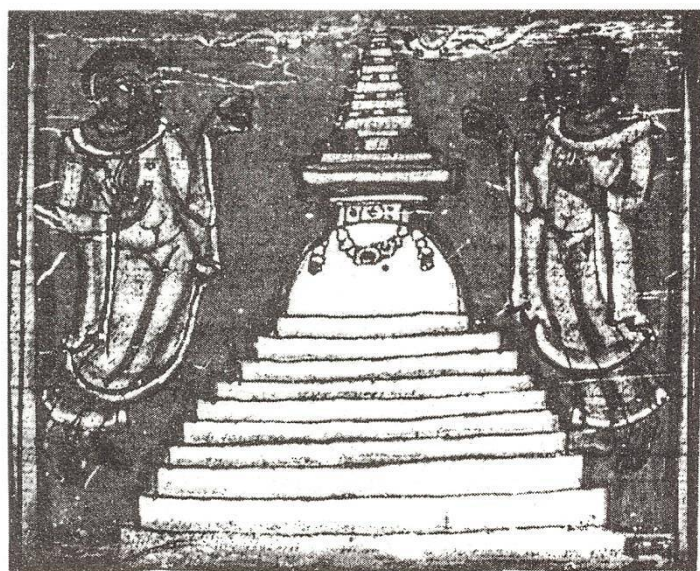


Рис. 10. Tīrabhuktau Vainakāśyama-caityaḥ.

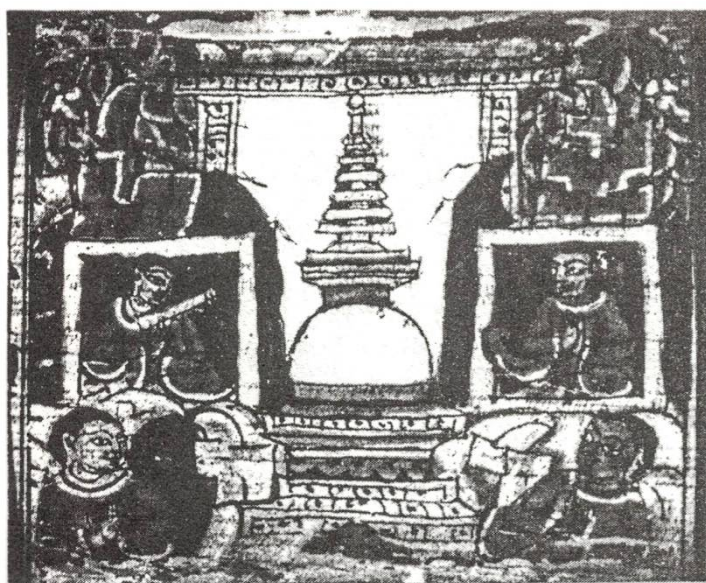
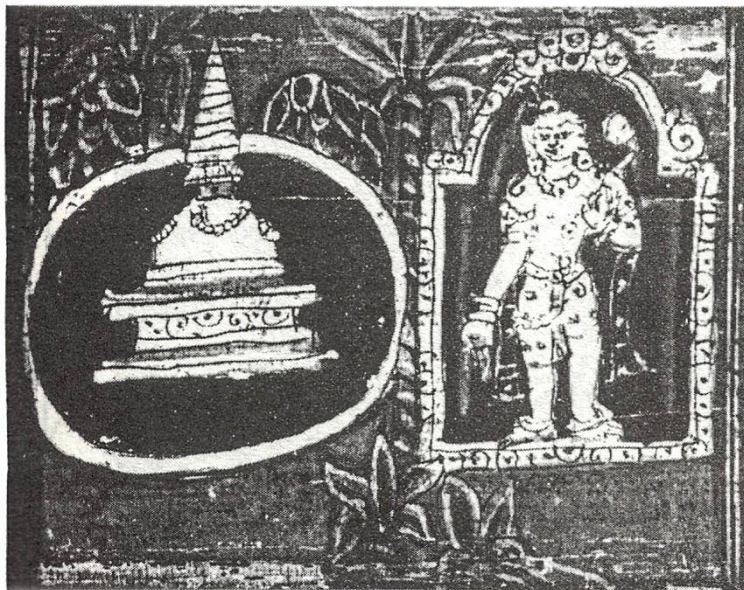
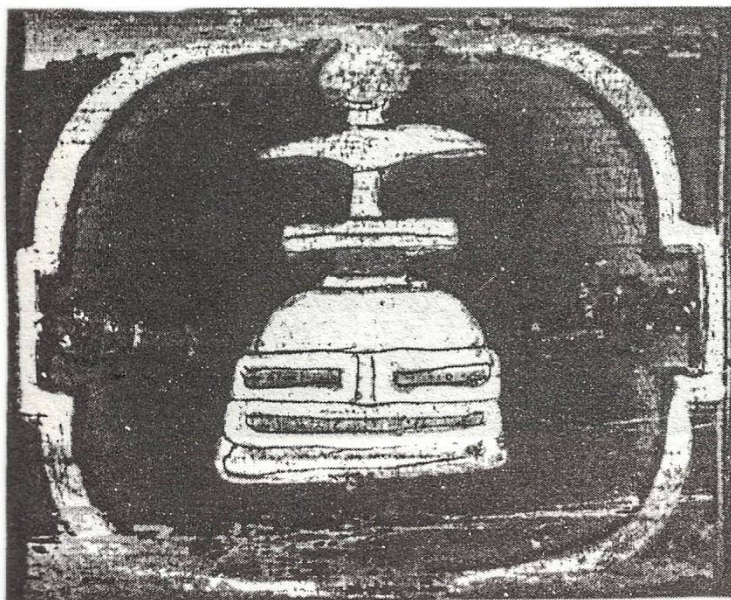


Рис. 11. Koṅkaṇe Kṛṣṇagīraṇ khaḍga-caityaḥ.



*Рис. 12. Valivañkāṇa-koṅkaṇe
Marnṇava-Lokanātha-caityaḥ.*



*Рис. 13. Ambuviṣaye Śrī-śrīdhānya-
caityaḥ.*



*Рис. 14. Koṅkaṇe Kṛṣṇagīraṇ
Pratyekabuddha-śikhara-caityaḥ.*

4). Драгоценная ступа в Хасе-дера, датируемая 686 или 698 гг., с Буддой Шакьямуни и Прабхутаратна Татхагата (рис. 17).

Железная ступа в Южной Индии, относящаяся к Вайрочане, изображается в японских работах.

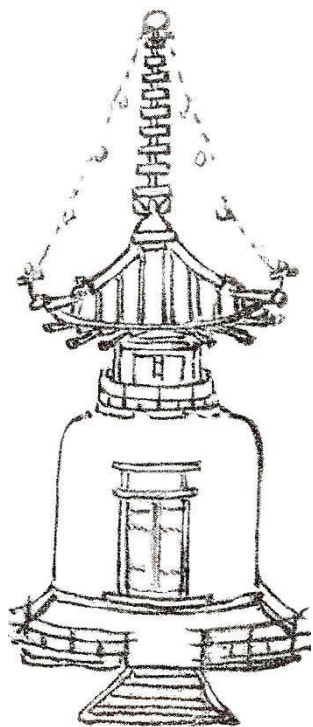
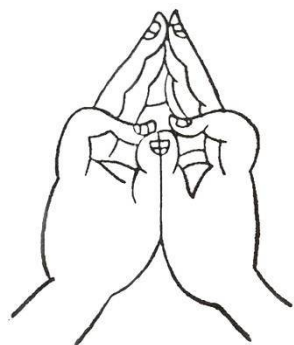


Рис. 15. Ступа в коллекции Какудзена, который собирал ее в течение 1183-1213 г. [8, с. 293].



小野説
塔印

Рис. 16. Ступа-мудра, согласно школе Оно, в трактате Шингон-миккио-дзу-ин шу.



Рис. 17. Драгоценная ступа в Хасе-дера.

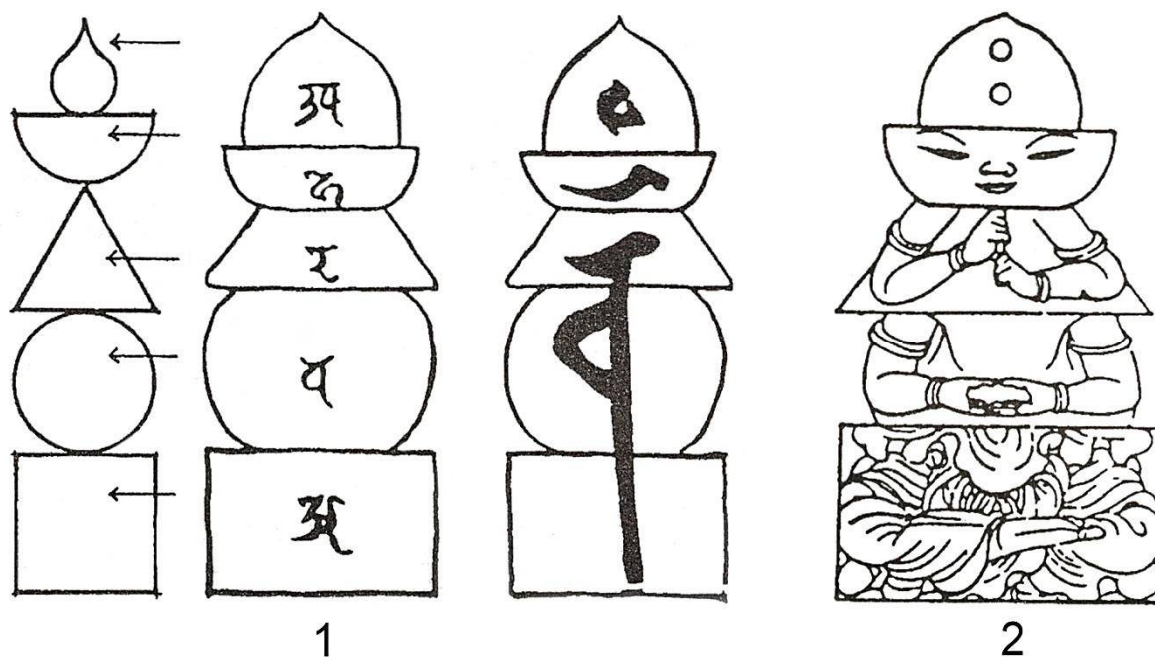


Рис. 19. (1). Тыльная сторона содержит знак «ВАМ», означающий Махавайрочану и сознание. (2) Две точки сверху символизируют нирвану и бодхи. Мудра Махавайрочаны Ваджрадхату (сверху), мудра Махавайрочаны Гарбхадхату (снизу) осуществляют связь между частями ступы и чакрами в теле.

«Бытие и Будда не имеют дуальной природы (адвайта, яп. фуни); ступа элементов также соотносима с человеческим телом. Пять элементов ступы являются пятью чакрами на позвоночном столбе. Чакра земли расположена в нижней части тела, включая ноги; чакра воды находится в зоне живота; чакра огня расположена в груди; чакра воздуха расположена в области лица; чакра эфира находится на темени. В медитационных практиках приобщенный этой системе садхака сначала проводит медитацию в чакре земли, визуализирует как звук “а” и в форме желтого прямоугольника, причем визуализация концентрируется в нижней части тела; затем визуализирует чакру воды через звук “ва” и форму белого круга в области пупка; огонь визуализируется в звуке “ра” и в форме красного треугольника на уровне сердца; визуализация воздуха – это звук “ха” и темно-синий (черный) полукруг (полумесяц) между бровей; в самом конце визуализируется чакра эфира как звук “кха” и в форме небесно-голубой драгоценности в верхней части головы. На этом пути йогин идентифицирует свое тело со ступой и, таким образом, с Телом Дайничи и с космосом» [1, с. 372–377].

Ниже приводится несколько вариантов горинто из работы в Nirron по Bijutsu (рис. 20–28).



Рис. 20. Вариант горинто.

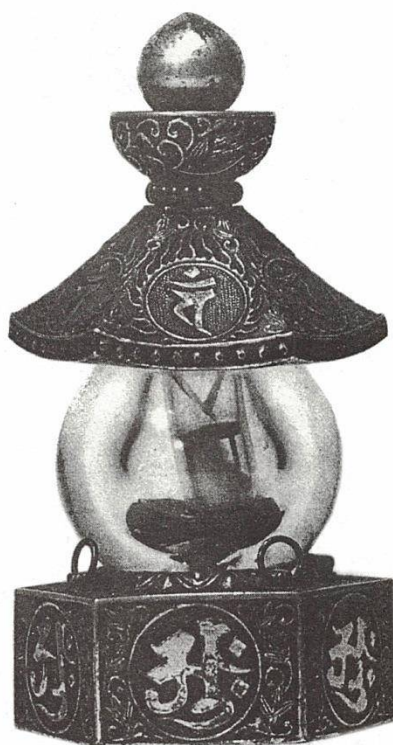


Рис. 21. Вариант горинто.



Рис. 22. Вариант горинто.

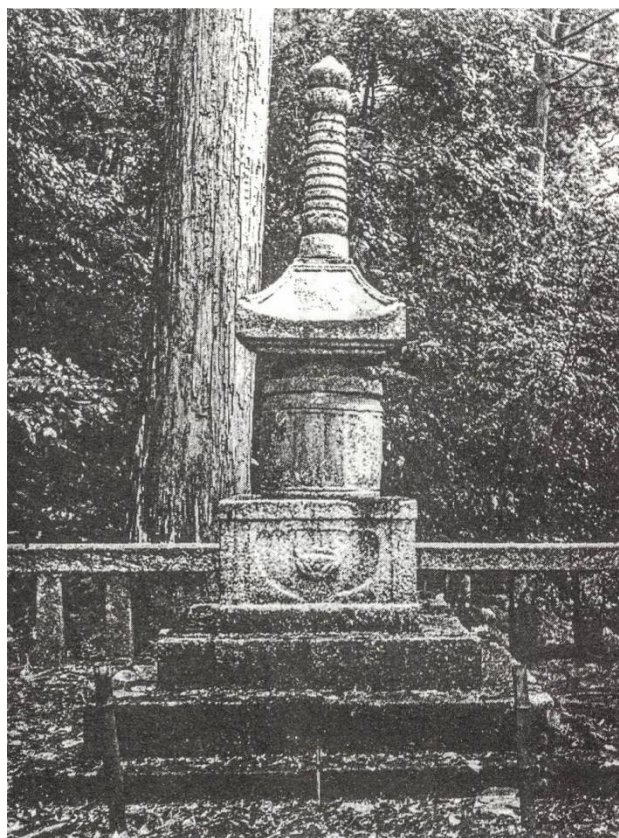


Рис. 23. Вариант горинто.



Рис. 24. Вариант горинто.



Рис. 25. Вариант горинто.



Рис. 26. Вариант горинто.

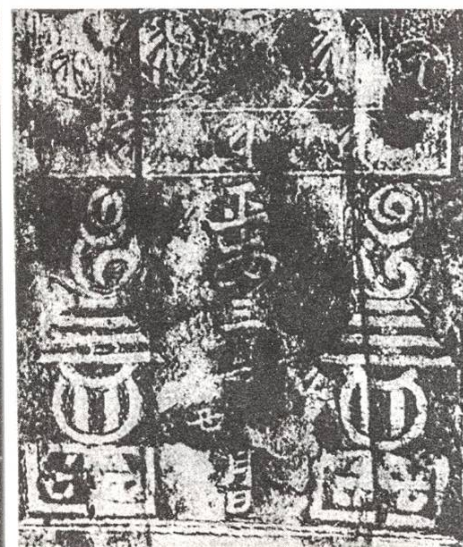
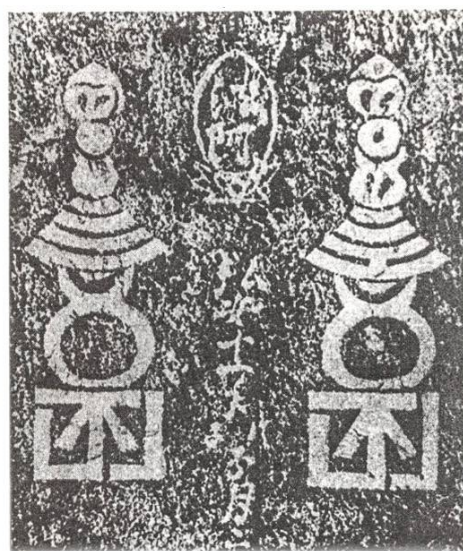


Рис. 27.
Вариант горинто.

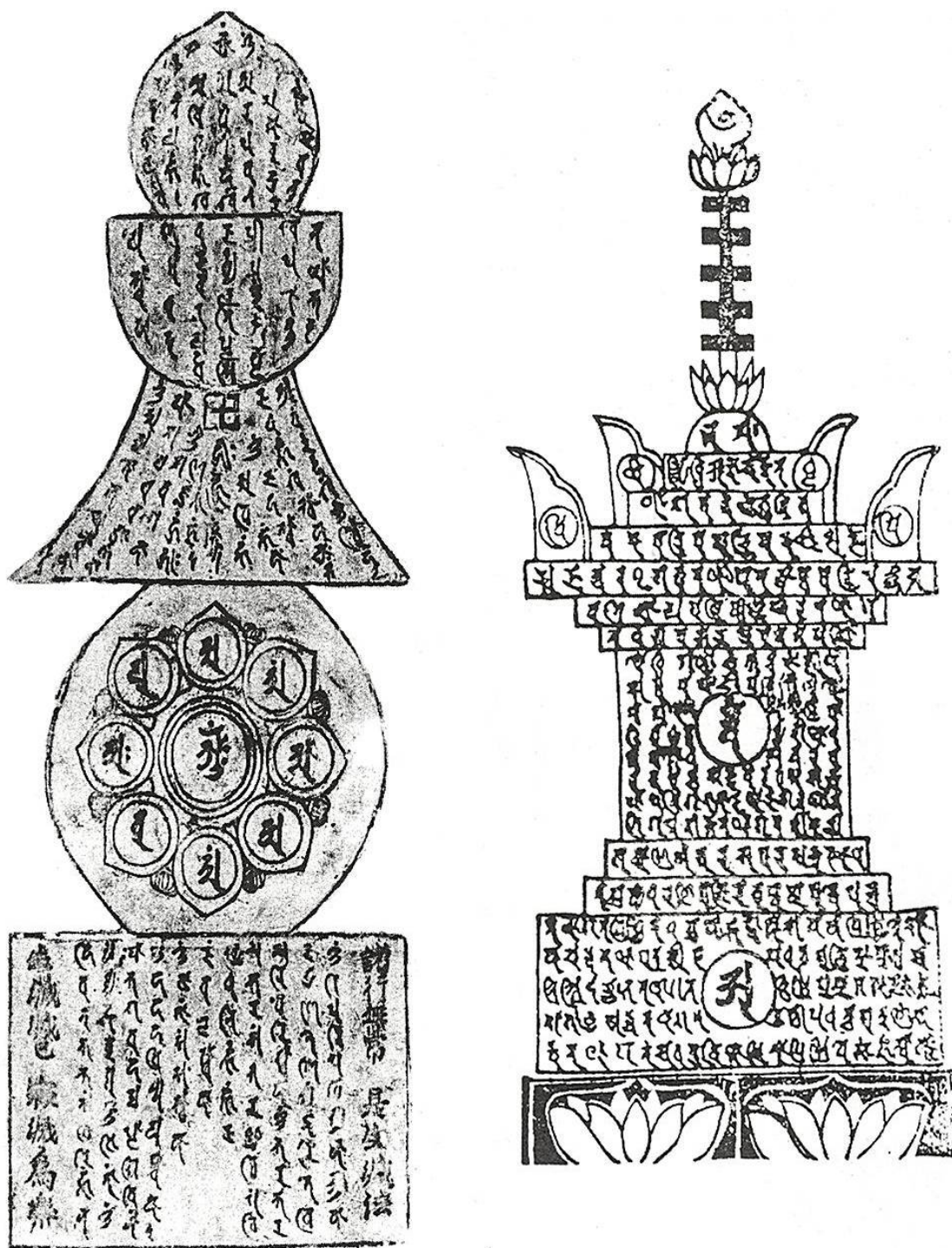


Рис. 28. Вариант горинто.

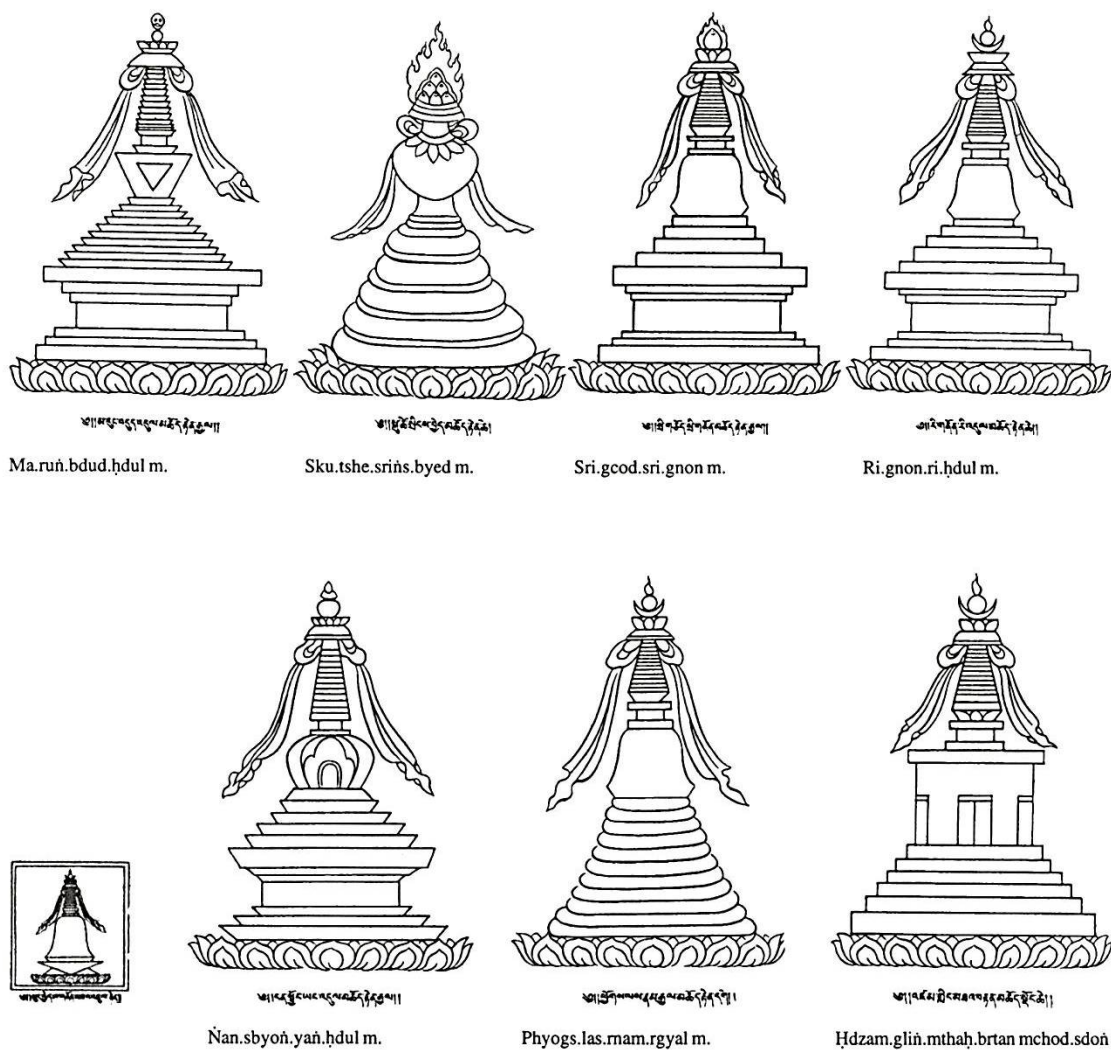


Рис. 29.2. Ступы.

6). Ступа Бон-по (или Бонпо. – *Прим. перев.*).

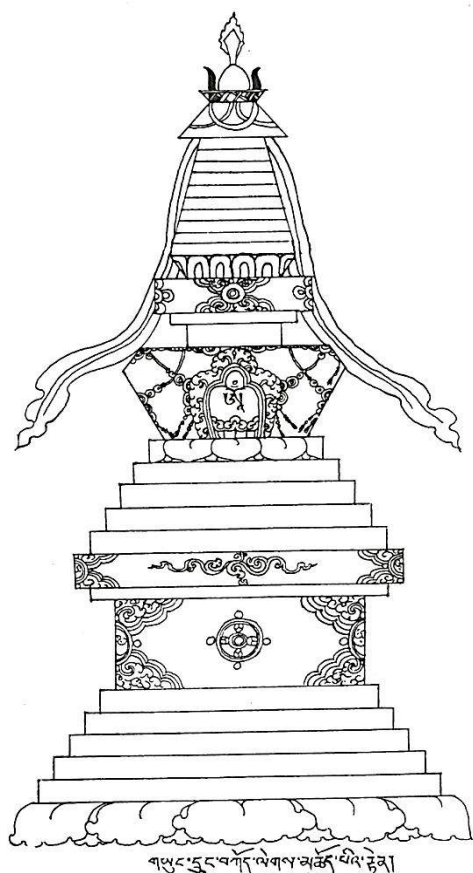


Рис. 30. Ступа Бон-по.

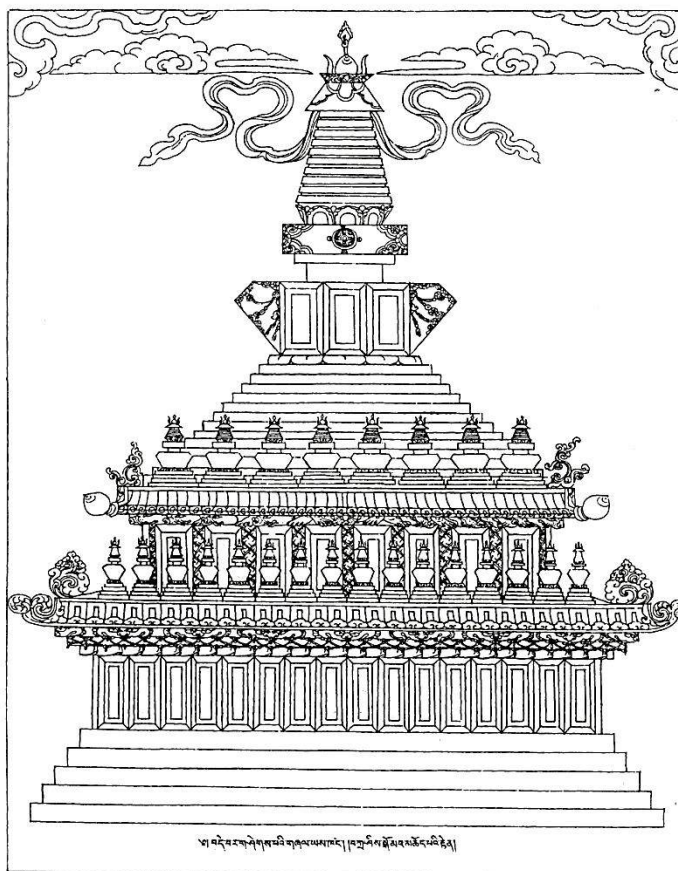


Рис. 31. Многодверная ступа Бон-по.

Литература

1. Snodgrass A. The Symbolism of the Stupa. Ithaca: Cornell University Southeast Asia Program, 1985. 407 p.
2. Foucher A. Etude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde. Vol. 1, 2 (Bibl. de l'Ecole des Hautes Etudes, Sciences Religieuses, 13e vol.). Paris: S. n., 1900.
3. Trungpa Ch. Visual Dharma: the Buddhist Art of Tibet. Berkley & London: Shambhala Publications, 1975. 142 p.
4. Essen G.-W., Thingo T.T. Die Götter des Himalaya. Buddhistische Kunst Tibets. Die Sammlung Gerd-Wolfgang Essen. München: Prestel Verlag, 1990. 299 S.
5. Cordier P. Catalogue du Fonds Tibetain de la Bibliotheque Nationale. Parts 2, 3. Paris: Imprimerie Nationale, 1909.
6. Tsogyal Y. The life and liberation of Padmasambhava = Padma bKa'i Thang / Recorded by Yeshe Tsogyal, rediscovered by Terchen Urgyan Lingpa, translated into French by Gustave-Charles Toussaint, translated into English by Kenneth Douglas and Gwendolyn Bays, corrected with the original Tibetan manuscript by Tarthang Tulku. Berkeley: Dharma Publishing, 1978. 769 p.

7. Tucci G. Stupa: art, architectonics and symbolism [1932] / Translated into English by Uma Marina Vesci; edited by Lokesh Chandra. New Delhi: Aditya Prakashan, 1988. 154 p.
8. Taisho Shinshu Daizokyo Zuzo. The Tripitaka in Chinese (picture section) / ed. by J. Takakusu and G. Ono. Tokyo, Daizo Shuppan Kabushiki Kaisha, 1924–1929.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.025

STUPA

Chandra, Lokesh

International Academy of Indian Culture, New Delhi, India

For citation:

Chandra L. Stupa. *Iskusstvo Evrazji – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 366–385.
DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.025>. Available at:
<https://readymag.com/u50070366/1914029/35/> (In Russian).

Information about the author:

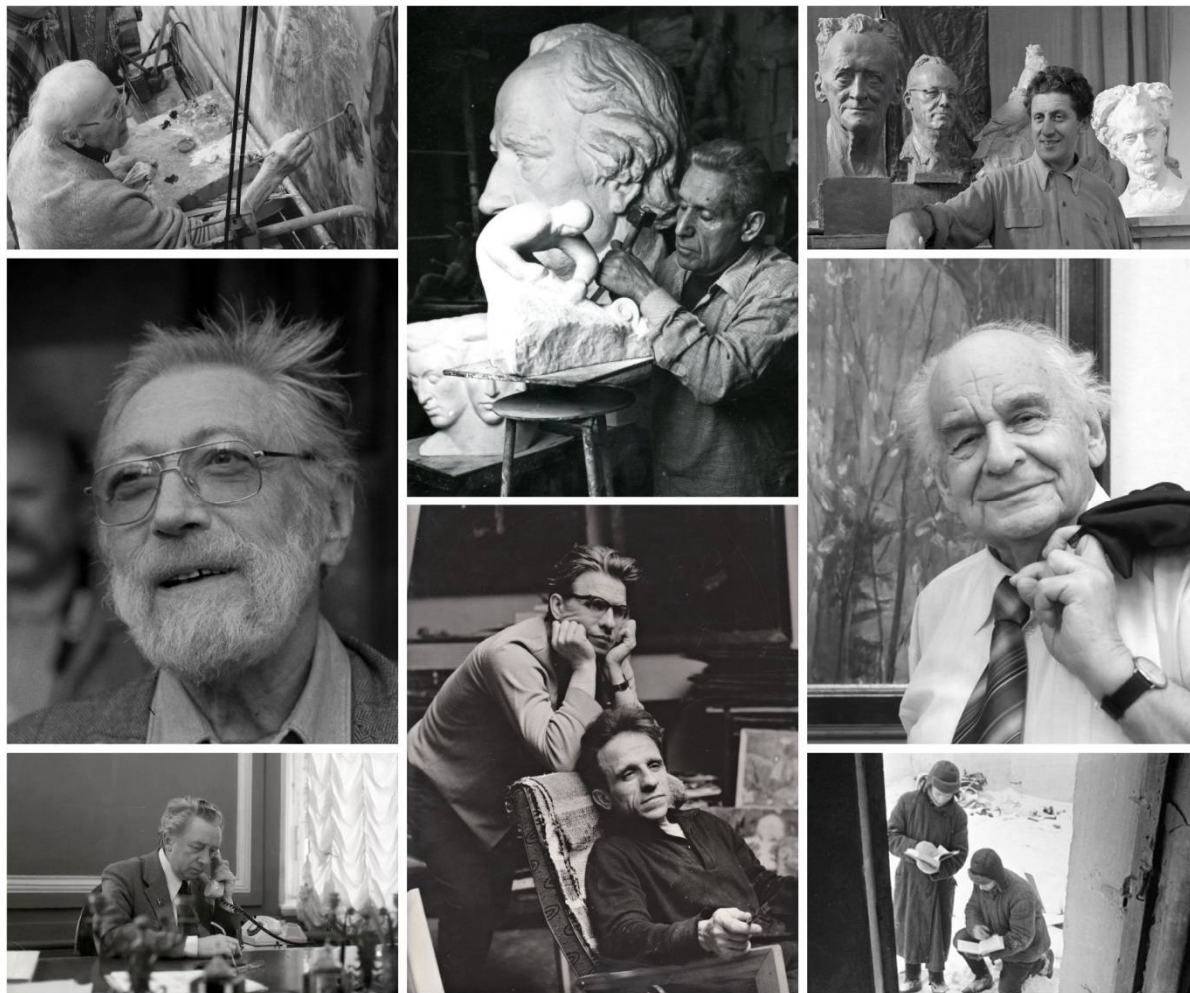
Chandra, Lokesh – Professor, Doctor of Literature and Philosophy, Academician, Honorary Director, International Academy of Indian Culture; Ex-President of The Indian Council for Cultural Relations (ICCR); Chairman of the Indian Council of Historical Research, New Delhi, India.

References

1. Snodgrass A. The Symbolism of the Stupa. Ithaca, Cornell University Southeast Asia Program, 1985. 407 p.
2. Foucher A. Etude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde. Vol. 1, 2 (Bibl. de l'Ecole des Hautes Etudes, Sciences Religieuses, 13e vol.). Paris, S. n., 1900.
3. Trungpa Ch. Visual Dharma: the Buddhist Art of Tibet. Berkley & London, Shambhala Publications, 1975. 142 p.
4. Essen G.-W., Thingo T.T. Die Götter des Himalaya. Buddhistische Kunst Tibets. Die Sammlung Gerd-Wolfgang Essen. München, Prestel Verlag, 1990. 299 S.
5. Cordier P. Catalogue du Fonds Tibetain de la Bibliotheque Nationale. Parts 2, 3. Paris, Imprimerie Nationale, 1909.
6. Tsogyal Y. The life and liberation of Padmasambhava = Padma bKa'i Thang / Recorded by Yeshe Tsogyal, rediscovered by Terchen Urgyan Lingpa, translated into French by Gustave-Charles Toussaint, translated into English by Kenneth Douglas and Gwendolyn Bays, corrected with the original Tibetan manuscript by Tarthang Tulku. Berkeley, Dharma Publishing, 1978. 769 p.
7. Tucci G. Stupa: art, architectonics and symbolism [1932] / Translated into English by Uma Marina Vesci; edited by Lokesh Chandra. New Delhi, Aditya Prakashan, 1988. 154 p.
8. Taisho Shinshu Daizokyo Zuzo. The Tripitaka in Chinese (picture section) / ed. by J. Takakusu and G.Ono. Tokyo, Daizo ShuppanKabushiki Kwai, 1924–1929.

Вестник Академии

ACADEMY NEWS



Выставочный проект «Предчувствие Победы», посвященный 75-летию Победы

Российская академия художеств совместно с международным информационным агентством «Россия сегодня» представляет выставочный проект «Предчувствие Победы», посвященный 75-летней годовщине Победы в Великой Отечественной войне.

Экспозиция, развернутая в Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств – Галерее искусств Зураба Церетели с 16 июня до 30 августа 2020 года, представляет уникальные кадры фотохроники из архивов МИА «Россия сегодня», Российской академии художеств и частных собраний. Еще один выставочный зал выделен под произведения художников-фронтовиков из фондов МВК РАХ.

Зрители увидят фотопортреты академиков – художников, архитекторов, искусствоведов, людей искусства, прошедших горнило войны, фронт, ранения, потери друзей и боевых товарищей, но посвятивших свою дальнейшую жизнь созиданию

прекрасного, служению искусству. Это такие известные мастера, как М.М. Курилко-Рюмин, А.П. Левитин, М.П. Митурич-Хлебников, А.А. Мыльников, Вл.Е. Цигаль и Вик.Е. Цигаль, Б.М. Неменский, братья А.П. и С.П. Ткачевы, Б.С Угаров, Л.Е. Кербель, Г.Д. Ястребенецкий и многие другие.

Часто решение о своей дальнейшей судьбе принималось художником в тяжелый момент: сияющим солнечным майским днем 1942 года рота солдат 301 стрелковой дивизии попала под сильный минометный обстрел. Когда прекратился этот, казалось, бесконечный грохот, стоя на искореженной земле, среди убитых товарищей, внезапно поседевший рядовой Ефрем Зверьков дает обет: «Если судьба сохранит мне жизнь, буду писать красивую цветущую Землю, мир, наполненный великой тишиной». Зимой того же года Сергей Ткачев получил серьезное ранение в плечо. В пылу битвы, под прицельным огнем противника у молодого солдата была всего одна мысль: «Рука-то правая, как же я теперь художником буду?».

Экспозиция выставки включает не только фотогалерею портретов мастеров искусства в расцвете творческого пути, но и удивительные образы воинов-художников фронтовой эпохи.

К сожалению, не все участники войны смогли воплотить свои мечты о будущем. Но в фотолетописи из архивов МИА «Россия сегодня» мы видим, что сохранение культурного наследия, интерес к творчеству, огромная созидательная сила искусства объединяли тыл и фронт, помогали выжить, дарили предчувствие Победы. Объектив военного фотографа запечатлел уникальные кадры – эвакуацию сокровищ Эрмитажа и опустевшие залы музея (1941), монтаж кинофильма «Валерий Чкалов» Фридрихом Эрмлером и Александром Гинцбургом (1941), съемки фильма «Иван Грозный» Сергеем Эйзенштейном (1945), выступление фронтовых театров, Дмитрий Шостакович со студентами Московской государственной консерватории им П.И. Чайковского на уроке композиции (1943).

Специальный раздел выставки представит уникальные видеоматериалы и фрагменты фильма «Предчувствие Победы», с воспоминаниями академиков-фронтовиков: Бориса Неменского, Сергея и Алексея Ткачевых, Григория Ястребенецкого и Григория Ушаева.



Специально к выставочному проекту
подготовлен фильм-воспоминание
«Предчувствие Победы».

*Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств*



Выставка «Зачинная Русь» в Российской академии художеств

«Обращение к старому – это не отказ от нового, это новое понимание старого. Это не задержка в развитии, какой была бы простая приверженность к старому, а скачок вперед... Человеческая культура в целом не только обладает памятью, но это деятельная память человечества, активно введенная в современность».

Академик Д.С. Лихачев

В Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств – Галерее искусств Зураба Церетели 17–28 июня 2020 года по инициативе Московской митрополии Русской православной старообрядческой церкви (РПСЦ) состоялась выставка «Зачинная Русь», приуроченная к 400-летию со дня рождения священномученика Протопопа Аввакума. Празднование этого события официально признано на государственном уровне Указом Президента РФ, изданным в 2016 году.

В экспозиции представлено около 50 живописных произведений, посвященных истории и современности старообрядчества в России.

Все художники-участники выставки являются представителями древних старообрядческих родов или прихожанами Русской православной старообрядческой церкви. Это такие авторы, как академик РАХ, народный художник России Д.А. Белюкин, академик РАХ, заслуженный художник России О.А. Леонов, академик РАХ, заслуженный художник России Е.В. Ромашко, член-корреспондент РАХ, заслуженный художник России Д.А. Слепушкин, художники Д. Гусев, Л. Милованов, Ф. Москвитин. Координатором проекта выступил член-корреспондент РАХ, заслуженный художник России О.И. Молчанов.

Протопоп Аввакум – самый яркий и влиятельный идеолог старообрядчества и лидер «ревнителей древнего благочестия», не принявших в XVII веке церковные реформы патриарха Никона. Его самоотверженность, верность своим убеждениям, мужественная защита своих взглядов перед людьми, наделенными властью, оказали широкое влияние на современников и до сих пор вдохновляют последователей, наследников строгой и аскетической культуры старообрядчества.

Ряд участников выставки (О. Молчанов, Д. Слепушкин, Д. Гусев, Л. Милованов, Ф. Москвитин) принадлежит к кругу художников Рогожской заставы, с XVII века являющейся духовным центром и средоточием жизни всего московского старообрядчества. В настоящее время здесь находится митрополия РПСЦ (Русской православной старообрядческой церкви). Вдохновленные особым бытом и строем жизни, обрядами и условиями, которые трепетно сохранялись в общине испокон веков в их первоизданном виде, живописцы старались воссоздать образ Рогожской заставы как «хранительницы старых заветов».

Художники продолжают традиции русской реалистической пейзажной живописи и создают лирический образ России, тонко передавая поэзию родной природы. К представленным на выставке полотнам по праву можно отнести слова писателя В. Распутина – «чистые, добрые, спокойные, тихие, располагающие к размышлению, к молитве, к пониманию глубоких истин».

Выставка «Заповедная Русь» позволила зрителю проникнуть в замкнутый мир старообрядческой общины, с ее богатейшей культурной традицией и духовной историей. Живописные интерьеры храмов, запечатленные сцены богослужений, праздничные наряды жителей старообрядческой общины, фрагменты домашнего быта и пейзажи святых мест – все эти сюжеты, собранные в едином выставочном пространстве, дали возможность представить современную жизнь старообрядцев.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



В Тольятти открыт памятник «Ожидание солдата» работы президента РАХ З.К. Церетели

22 июня 2020 года в Парке Победы города Тольятти состоялась церемония открытия скульптурной композиции в дань уважения и поклонения солдатским женам, сестрам и матерям «Ожидание солдата». Ее автор – народный художник СССР, посол доброй воли ЮНЕСКО, президент Российской академии художеств Зураб Константинович Церетели.

В торжественном мероприятии приняли участие глава Тольятти Сергей Анташев, лидеры общественных, политических, военно-патриотических и молодежных организаций, а также представители духовенства, вузов и крупных предприятий города. В открытии также принял участие академик Российской академии художеств С.Н. Шагулашвили, который зачитал приветственное слово и передал добрые пожелания от имени автора произведения.

Открывая скульптурную композицию, Сергей Анташев отметил, что памятник «Ожидание солдата» открыт в год 75-летия Победы в Великой Отечественной войне и навсегда останется символом надежды, стойкости духа и веры в победу женщин, провожавших в первые дни войны своих мужей и сыновей на фронт.

С предложением об установке этого памятника к властям города и региона обратился председатель совета ветеранов Тольяттинского высшего военно-строительного командного училища Александр Радченко. Инициативу поддержали губернатор Самарской области Дмитрий Азаров и глава Тольятти Сергей Анташев. По результатам конкурсного отбора экспертная комиссия рекомендовала к реализации проект, представленный президентом Российской академии художеств З.К. Церетели.

Участники церемонии возложили цветы к подножию памятника и почтили минутой молчания память всех, кто 79 лет назад встал на защиту Родины от немецко-фашистских захватчиков. С 22 июня 1941 года начался отсчет страшных и тяжелых 1418 дней и ночей.

*Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств
Фото: С. Шагулашвили для Российской академии художеств*



Открытие памятного знака Андрею Дементьеву (1928–2018) работы президента РАХ З.К. Церетели

26 июня 2020 года состоялось открытие памятного знака на могиле члена Союза писателей СССР, лауреата Государственной премии СССР, почетного члена Российской академии художеств Андрея Дмитриевича Дементьева (1928–2018). Автором скульптурной композиции стал близкий друг поэта, народный художник СССР, посол доброй воли ЮНЕСКО, президент Российской академии художеств Зураб Константинович Церетели.

«Андрей Дмитриевич был замечательным товарищем, с которым долгие годы мы шли вместе по жизни, он мог дать совет и поддержать в трудную минуту, умел искренне радоваться успехам друзей.

Он обладал щедрым и ярким талантом, он умел разглядеть дарование и поддержать начинающих творцов. Его стихи, энтузиазм, энергия стали креативным началом для многих композиторов и певцов.

Романтик, гуманист, патриот и оптимист, Андрей Дементьев от всего сердца писал стихи, наполненные любовью и состраданием, горькой иронией и лиричностью. Строки из его произведений увековечены в бронзе», – говорит о поэте З.К. Церетели.

Памятник выполнен из бронзы в виде большой открытой книги со знаменитыми стихами поэта «Все будет также после нас. И слава Богу». Она венчает собой стопку произведений, являющихся важными вехами в творчестве Андрея Дементьева: «Лебединая верность», «Ни о чем не жалеете вдогонку», журнал «Юность».

Андрей Дмитриевич Дементьев – знаковая фигура для отечественной литературы, один из самых известных советских и российских поэтов второй половины XX века, радио- и телеведущий, автор текстов множества популярных песен.

У А.Д. Дементьева сложились особенно тесные связи с Российской академией художеств. Одним из последних совместных проектов стал созданный поэтом у себя на

родине в Твери «Дом поэзии Андрея Дементьева», рядом с которым был установлен первый в России памятник поэтам-шестидесятникам работы президента РАХ З.К. Церетели. Этим два больших художника хотели вновь напомнить, насколько важна литература в жизни каждого из нас.

До последних дней жизни А.Д. Дементьев вел активную творческую и общественную деятельность, особенно для Международного общественного фонда «Российский фонд мира», являясь заместителем председателя его Правления. Удостоен многих наград Российской Федерации, высших орденов Российского фонда мира.

Перед открытием скульптурной композиции на могиле поэта на Кунцевском кладбище была проведена заупокойная лития.

На церемонии открытия памятного знака с добрыми словами в память об Андрее Дементьеве выступили Председатель комитета Государственной Думы РФ по международным делам, Председатель правления Международного общественного фонда «Российский фонд мира» Леонид Эдуардович Слуцкий, народная артистка России, киноактриса и театральная педагог Ангелина Михайловна Вовк, внук и вдова поэта – Анна Давыдовна Пугач-Дементьева. На церемонии присутствовали заместитель директора Московского музея современного искусства, член Президиума РАХ Манана Валентиновна Попова, академики Российской академии художеств Серги Нугзарович Шагулашвили, Александр Гурамович Мирианишвили и Зураб Давыдович Мардахишвили, литераторы, деятели культуры и искусства.

*Текст: Елена Клембо. Фото: Иван Новиков-Двинский.
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств*

Искусство Евразии

№ 2 (17), 2020

Ежеквартальное научное сетевое издание

Адрес редакции:

656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46,

международная кафедра ЮНЕСКО

Email: eurasia-art@yandex.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.

Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2020

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2020