



№1(8) 2018

ИСКУССТВО

ЕВРАЗИИ

НАУЧНОЕ СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

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

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2018

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

НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ
БИБЛИОТЕКА
eLIBRARY.RU

doi® **Crossref**
Content
Registration

EBSCO
HOST Research
Databases

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

научное сетевое издание

№1(8) 2018

выходит ежеквартально

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово редактора (<i>Шишин М.Ю.</i>)	3
ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ	
<i>Боровинских Н.П.</i> Томский архитектурный декор	5
<i>Шарма В.К., Гупта П.</i> Богатые традиции резьбы по дереву в штате Химачал (Гималаи)	20
ИСКУССТВО XX-XXI ВЕКОВ	
<i>Астраханцева Т.А.</i> Памятник композитору Александру Алябьеву работы Сергея Мильченко в Тобольске: история создания	33
<i>Безызвестных Е.Ю.</i> Картина Василия Сурикова «Взятие снежного городка» как явление переходного периода в творчестве художника	39
<i>Белоусова-Лебедева В.А., Болонкина Е.В.</i> Карикатура в творчестве В. И. Сурикова	45
<i>Романова Е. О.</i> «История государства Российского (Дом Романовых)» Зураба Церетели	53
<i>Тома А. А.</i> Живописец гармоничного мировосприятия Анна Баранович	62
<i>Филиппова О. Н.</i> Древняя Киммерия в творчестве Константина Богаевского	73
ПО ЗАПАСНИКАМ И ЭКСПОЗИЦИЯМ МУЗЕЕВ И КАРТИННЫХ ГАЛЕРЕЙ	
<i>Кутейникова Н.С., Николаева Е.Н.</i> Образ святой блаженной Ксении Петербургской	85
<i>Тюнина О. П.</i> Фотоколлекция Юсуповых в Архангельском	94
<i>Дариус Е.И., Шишин М.Ю.</i> Геннадий Борунов: жизнь, творчество, эпоха	106
СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ А. ЧАНДРЫ	
Абхирати	116
ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА	
<i>Владимир Стасов.</i> Верещагин об искусстве	117
ВЕСТНИК АКАДЕМИИ	
«Равновесие». Выставка Олега Закоморного	123
«Простые и вечные нити, тонкие и неразрывные». Выставка Натальи Мурадовой	124
«Поэтика трех измерений»	126
Выставка произведений Владимира Тишина	128
80-летию художественного факультета ВГИКА посвящается	129
Выставка произведений Геннадия Мызникова	131
«Космогонические странствия». Выставка Николая Рыбакова	133
Выставка Афанасия Осипова к 90-летию мастера	137
Памяти Сергея Васильевича Голынца (30.04.1939 – 20.02.2018)	137

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Зураб Константинович Церетели – Председатель
Михаил Юрьевич Шишин – заместитель
председателя
Татьяна Александровна Кочемасова
Маргарита Валериановна Хабарова
Ом Чанд Ханда (профессор, Индия)
Уранчимэг Доржсурэн (профессор, Монголия)
Фу Цзяожэнь (КНР, Президент Китайско-Российской
академии изобразительных искусств)
Елена Олеговна Романова

РЕДАКЦИЯ:

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

КОРПУНКТЫ ЖУРНАЛА:

По Дальневосточному региону: Ольга Ивановна
Зотова
e-mail: zotova-o@yandex.ru тел. 8 (423) 241 11 94
По Индии: профессор П.М. Гупта
e-mail: pkpmahajan@yahoo.co.in

Издание зарегистрировано в Министерстве связи и массовых коммуникаций Российской Федерации 26.10.2017, номер свидетельства ЭЛ № ФС 77-71452.

Журнал представлен в Российской базе данных РУНЭБ и включен в специализированную информационную систему на платформе eLIBRARY.ru, 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.

В оформлении обложки номера использована репродукция картины В.И. Сурикова «Взятие снежного городка» (1891 г. Холст, масло. Государственный русский музей).

Источник: www.rusmuseumvrn.ru

БЛАГОДАРНОСТИ:

ГУ «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
e-mail: eurasia-art@yandex.ru

Адрес страницы в сети Интернет:
www.eurasia-art.ru

© Авторы статей, 2018

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2018

The Art of Eurasia

No 1(8) 2018

Electronic journal
www.eurasia-art.ru
ISSN 2518-7767

Contacts

46 Lenina Avenue,
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 journal provides members of the scientific community with the opportunity to publish the results of their research, creates a platform for the presentation of the works of artists, architects, sculptors, representatives of various artistic movements in the Eurasian space. The journal aims to cover the issues of art, its essence, tasks and problems, as well as to recall how these issues were solved in the works of outstanding thinkers of different times. The journal also provides information exchange between researchers of scientific schools of different regions and States, promotes cultural dialogue, joint projects in the field of art.

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)
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 (Russian Academy of Arts)
Tatiana Kochemasova (Russian Academy of Arts)
Margarita Khabarova (Russian Academy of Arts)
Elena Romanova (Russian Academy of Arts)
Om Chand Handa (International NGO «Infinity Foundation», «Kalp» society, India)
Uranchimeg Dorjsuren (Mongolian State University of Culture, Mongolia)
Jiaozhen Fu (China-Russian Academy of Fine Arts, China)

Correspondent offices:

In Far Eastern region: Olga Zotova
e-mail: zotova-o@yandex.ru
phone: +7 (423) 241-11-94

In India: Prof. P. M. Gupta
e-mail: pkpmahajan@yahoo.co.in

Cover illustration: Surikov V.I. Taking a Snow Town (1891. [The State Russian Museum](#)).

CONTENTS

Editor's Foreword (<i>Mikhail Shishin</i>)	3
EURASIAN HERITAGE	
<i>Borovinskikh N.P.</i> The Architectural Décor of Tomsk	5
<i>Sharma V.K., Gupta P.</i> Legacy of woodcarving in Himachal (Himalay)	20
ART OF THE XX-XXI CENTURIES	
<i>Astrahantseva T. L.</i> Monument to the Composer AA. Alyabyev by S. Milchenko in Tobolsk: the history of creation	33
<i>Byzyzvestnyh E. Y.</i> V. I. Surikov's painting «Storming of Snow Fortress» as a phenomenon of a turning period in the artist's creative work	39
<i>Belousova-Lebedeva V. A., Bolonkina E. V.</i> Caricature as an aspect of V.I. Surikov's creative work	45
<i>Romanova E. O.</i> «History of the Russian state (Romanov house)» by Zurab Tsereteli	53
<i>Toma L. A.</i> Painter of Harmony Perception of the World: Anna Baranovich (1906-2002)	62
<i>Filippova O. N.</i> Ancient Cimmeria in the creative work of K.F. Bogaevsky	73
IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES	
<i>Kuteynikova N. S., Nikolaeva E. N.</i> The Image of the Holy Saint Blessed Xenia of St. Petersburg. Artist – collector – museum	85
<i>Tyunina O. P.</i> Yusupov's Fotocollection in the Archangelskoye Memorial Estate	94
<i>Darius E. I., Shishin M. Y.</i> Gennady Borunov: life, creativity, epoch	106
DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY L. CHANDRA	
Abhirati (Translated by S. M. Belokurova)	116
PHILOSOPHY AND THEORY OF ART	
<i>Vladimir Stasov.</i> Vereshchagin about art	117
ACADEMY NEWS	
«Balance». Exhibition Of Oleg Zakomorny	123
«Simple and eternal threads, thin and unbreakable». Exhibition of Natalia Muradova	124
«Poetics of three dimensions». Exhibition of works by Vladimir Tishin	126
On the 80th anniversary of the art faculty of VGIK	128
Exhibition of works by Gennady Myznikov	129
«Cosmological journey». Exhibition of Nikolai Rybakov	131
Afanas'y Osipov exhibition on the 90th anniversary of the master	133
In memory of Sergei Vasilyevich Golynets (30.04.1939 – 20.02.2018)	137

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА



Михаил Шипин
Главный редактор

Дорогие читатели!

Перед Вами очередной номер журнала «Искусство Евразии» и мы постарались сделать так, чтобы он был интересен не только для специалистов, но и для всех, интересующихся искусством. На его страницах вы встретитесь и с известными художниками, и с теми, о которых порой сказано до обидного мало. Мы также постарались как можно шире охватить наш громадный континент Евразию. От Москвы и до отрогов Гималаев в Индии, от Кишинева до Якутска – такова география авторов, представленных в журнале.

Современные технологии позволяют фиксировать и представление в пространстве нашей аудитории. Нам приятно знать, что статьи нашего журнала читают более чем в двадцати странах. Это

накладывает на нас особую ответственность, и мы стараемся и впредь быть интересными и познавательными для читателей.

На самом деле это не так и трудно, потому что чем больше мы погружаемся в художественный мир Евразии, тем больше восхищаемся его глубиной, творчеством мастеров – как древних, так и современных. А сколько еще замечательных сюжетов хранит этот мир, какие нити связывают воедино художников на нашем континенте! Вот, например, на страницах журнала вы встретитесь с высочайшим мастерством искусства резьбы по дереву в индийских отрогах Гималаев, а рядом представлен материал о сибирской резьбе в одном из исторических центров Сибири – Томске.

Несколько слов хотелось бы сказать об обложке журнала. На ней вы видите фрагмент одного из выдающихся полотен первого сибирского академика В.И. Сурикова «Утро стрелецкой казни», которое хранится в Третьяковской картинной галерее. Обращение к этому живописцу не случайно и диктуется не только тем, что он сибиряк. В этом году на его родине в Красноярске, а также во многих местах в России отмечалось 170-летие со дня рождения этого художника, который заложил многие важнейшие направления искусства, причем, не только России. Но мы акцентировали и выделили в картине лишь один фрагмент – с маленькой девочкой в красном платке, казалось бы, совершенно потерянной в людском море горя и вздымающейся волне насилия. Вглядимся в этот образ внимательней. Он не растворился в композиции и многократно выделен В.И. Суриковым: это самое юное существо и, фактически, эмоционально-духовный камертон в полотне. Одновременно ее фигура – цветовой акцент и даже медиатор. Красноватые искры пламени и красные отсветы на руках, белых рубахах, телах стрельцов «настроены» на красный платок девочки. Наконец, она выделена композиционно, её фигурка находится на оси храма, и это – метафора связанности с храмом. А между ней и храмом – толпа, полная ярости и страдания. И, быть может, здесь заключена одна из важнейших идей. Ведь передана не казнь, а, как говорил Суриков, напряженность минуты перед ней. В эту минуту еще можно услышать плач ребенка, остановить жуткое колесо насилия, обняться по-братски, казалось бы, непримиримым врагам.

Художнику дано многое, а особенно такому, как В.И. Суриков, – с открытым сердцем и пытливым взглядом. И разве не актуален этот образ для нашего времени? Разве затих плач ребенка, разве не усилен он голосами других безвинно погибших и погибающих? Две реальности видны как в Евразии, так во всем мире. Есть реальность потоков нефти, финансовых пирамид, борьбы за ресурсы и безудержного потребления, рождающая и этот плач, и разъединение, и, в итоге, все те же самые реки крови. И есть реальность Красоты, Мира и Творчества. И об этом говорили и говорят в своих полотнах многие духовно богатые художники всей Евразии.

INTRODUCTORY REMARKS

Mikhail Shishin
Editor-in-chief

Dear colleagues,

We present to you the next issue of the journal "The Art of Eurasia" which we tried to make interesting not only for specialists, but also for everyone interested in art. On its pages you will meet with well-known artists, and with those about which undeservedly little is said. We also tried to cover as far as possible our vast continent Eurasia. From Moscow to the spurs of the Himalayas in India, from Kishinev to Yakutsk – this is the geography of the authors represented in the journal.

Modern technologies allow us to record the spatial dispersion of our audience. We are pleased to know that our articles are read in more than twenty countries. This imposes a special responsibility on us, and we try to continue to be interesting and informative for the readers.

In fact, this is not so difficult, because the more we immerse ourselves in the artistic world of Eurasia, the more we admire its depth, the creativity of the masters – both ancient and modern. And how many more wonderful stories this world holds, what threads connect artists together on our continent! For example, on the pages of the journal you will meet with the highest skill of the art of woodcarving in the Indian spurs of the Himalayas, and next there is a material about the Siberian carving in one of the historical centers of Siberia, Tomsk.

A few words I would like to say about the cover of the journal. On it you see a fragment of one of the outstanding paintings of the first Siberian academician V.I. Surikov "The Morning of the Strelets Execution", which is stored in the Tretyakov Picture Gallery. The appeal to this painter is not accidental and is dictated not only by the fact that he is a Siberian. This year, his homeland in Krasnoyarsk, as well as in many places in Russia, marked the 170th anniversary of the birth of this artist, who laid many important directions of art, not only in Russia. But we accentuated and singled out in the picture only one fragment — with a little girl in a red kerchief, seemingly completely lost in the human sea of grief and a rising wave of violence. Let's take a closer look at this image. He did not dissolve in the composition, on the contrary, it is accented by V.I. Surikov: this is the youngest creature and, in fact, the emotional-spiritual tuning fork in the picture. At the same time, her figure is a color accent, and even a mediator. Reddish sparks of flame and red reflections on hands, white shirts, archer's bodies are "tuned" to the red scarf of a girl. Finally, she is singled out compositionally, her figure is on the axis of the temple, and this is the metaphor of her connection with the temple. And between the girl and the temple is a crowd full of fury and suffering. And, perhaps, here is one of the most important ideas. After all, it was not the execution that was transferred, but, as Surikov said, the tension of the minute before her. At this moment the crying of a child could be stopped, as well as the terrible wheel of violence, and seemingly irreconcilable enemies could embrace brotherly.

The artist is given much, especially such as V.I. Surikov, with an open heart and an inquiring eye. And is not this the image of the girl an actual for our time? Has the crying of the child stopped, and is it not strengthened by the voices of others who died innocently? Two realities are visible both in Eurasia and in the whole world. There is a reality of oil flows, financial pyramids, struggle for resources and unrestrained consumption, leading to the crying and disconnecting, and, eventually, to the same rivers of blood. And there is the reality of Beauty, Peace and Creativity. And many spiritually rich artists of all Eurasia say and speak about it in their canvases.

Евразийское наследие

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.001

УДК 72.04.012.6(571.16-25)“1850/1917”

ТОМСКИЙ АРХИТЕКТУРНЫЙ ДЕКОР

Боровинских Надежда Петровна
Старший научный сотрудник отдела
«Музей деревянного зодчества» Томского
художественного музея, Россия, г. Томск.
museyzodchestva@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена анализу памятников деревянного зодчества города Томска. Автор рассматривает основные стилистические направления томской деревянной архитектуры, дает расширенный обзор элементов деревянного декора, акцентирует внимание на отдельных работах наиболее ярких мастеров.

Ключевые слова: Томск, деревянное зодчество, домовая резьба, наличники, архитектурные стили.

Библиографическое описание для цитирования:

Боровинских Н.П. Томский архитектурный декор // Искусство Евразии. – 2018. – №1(8). – С. 5–19. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.001. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/975779/08-2018-borovinskih/>

Деревянная архитектура Томска является уникальным историко-культурным наследием, которое дает нам возможность провести анализ сохранившихся образцов деревянного зодчества и попытаться выявить закономерность в смене различных архитектурных стилей и направлений. К сожалению, различные причины – пожары, ветшание зданий, активная застройка центральных районов города – привели к тому, что основная масса деревянных домов в исторической части города является довольно поздней и относится ко второй половине XIX – началу XX веков, за исключением нескольких построек XVIII столетия.

Основные споры по поводу важности и нужности тех или иных архитектурных веяний разгорались в столичных центрах, на страницах ведущих специализированных изданий. В провинции же смена архитектурных течений происходила со значительным запозданием и очень неспешно [1 – 5].

С начала XVIII века в Томске появились первые каменные постройки. В основном – гражданские, затем начали возводить культовые каменные сооружения, именно они привнесли в город первое стилевое направление – «**барокко**». Горожане же строили свои дома как умели, используя опыт предшественников и устойчивые вековые традиции.

Этот дом доживает свои трудные годы на улице Октябрьской, 71 (Большая Кирпичная; 1722 год) (рис. 1).



*Рис. 1. Дом на улице Октябрьской, 71
(Большая Кирпичная; 1722 год).*

Усадьба когда-то имела прочную ограду и ворота, теперь же покосившийся и разваливающийся забор отчаянно борется со временем, образуя с домом единое целое. Все это было когда-то добротным, по-сибирски крепко сбитым, имело внушительный, основательный вид.

Первые строения, как правило, не блистали декором, зато были достаточно прочными, из толстых бревен, тщательно подогнанных друг к другу, теплыми и вместительными, на высоком подклете, идущим от традиционного крестьянского жилья. Рубка звеньев «в обло» с выпуском концов бревен. Рубка «в обло» – способ рубки бревенчатых строений, при котором снизу, вдоль выпележащего бревна вырубается полукруглая выемка (чаша) по диаметру нижележащего бревна. В узлах торцы бревен выходят за плоскость перпендикулярной стены. Это делает конструктивный узел прочным и не промерзающим в сибирских условиях. Окна первого и второго этажей были практически одинаковыми по размеру и на ночь закрывались плотными ставнями, которые были покрашены и держались на кованых петлях.

В первой половине XIX века в общегосударственном масштабе разворачивалась политика модернизации русских городов в рамках стиля «классицизм». В числе крупнейших исторических городов Сибири – Омска, Красноярска, Иркутска – Томск также приобрел новую стратегию развития.

В Томске архитектурные формы русского классицизма прочно входят с конца первой трети XIX века. Постройки в этом стиле остаются доминирующими вплоть до 1860-х годов. В их основе лежат так называемые «образцовые» проекты, выполненные в С-Петербурге крупнейшими русскими архитекторами. В 1809–1812 гг. были изданы альбомы «Собрание фасадов. Его императорским Величеством высочайше апробированных для частных строений в городах Российской империи».

Уже к середине XIX века дома, возведенные в Томске с соблюдением народных традиций, были вытеснены из строительной практики. В качестве примера построек, выполненных в соответствии с рекомендациями из альбома, можно привести дом на проспекте Фрунзе, 12 (Нечевская; середина XIX века) (рис. 2).

Это бревенчатый обширный дом особнякового типа, с мезонином. Его более широкая часть, выходящая на главный фасад, имеет нечетное количество окон. Для увеличения жилой площади (не нарушая строительного устава) правилами разрешалось возводить мезонины, которые этажами не считались, что мы и видим в данном случае. Декор носит сдержанный характер, выдержан в строгих классицистических формах. Бревенчатые стены обшиты тесом, кроме того они соединены в звенья при помощи нового типа соединений «в лапу». Это другой

способ рубки бревенчатых строений, при котором торцы бревен или брусьев в углах соединяются потайным «зубом» и не выходят за наружную плоскость стены. Дом имеет кирпичный цокольный этаж, часть помещений выполнена из бруса. Сочетание разных материалов подчеркивает облегченную ярусность здания.



*Рис. 2. Дом на проспекте Фрунзе, 12
(Нечевская; середина XIX века).*

На примере следующего дома, возведенного намного позднее — в 1851 году, имеем возможность проследить, как изменился подход к внешнему оформлению дома. Значительно увеличались размеры строения, появился скромный декор на карнизе, треугольные щипцы украсили кровлю. Наличники второго этажа имеют декорированную надоконную доску, однако окна первого этажа значительно меньше окон второго этажа, сохранились ставни на окнах. Пока еще очень простые дощатые пилястры обрамляют углы дома и закрывают стыковочные швы на стене.

Жилой дом на улице Кузнецова, 18 (Черепичная; 1851 год) (рис. 3). В этом доме квартировала семья генерала Николая Пепеляева, все сыновья которого участвовали в белом движении и служили у адмирала А.Колчака.



*Рис. 3. Жилой дом на улице Кузнецова, 18
(Черепичная; 1851 год)*

Сохранившиеся постройки дают представление о разнообразии альбомных образцов, которые содержали около 200 видов жилых, хозяйственных, промышленных, торговых и других зданий и свыше 70 проектов заборов и ворот, чему был посвящен отдельный альбом. Яркий пример — ворота в переулке Соляной, 18 (конец XIX века) (рис. 4).



*Рис. 4. Ворота в переулке Соляной, 18
(конец XIX века).*

Трехчастная композиция ворот оказалась удобной в обиходе и использовалась до XX века, декор был самым разнообразным, чаще всего носил растительный характер. Очень привлекательны по разнообразию и качеству исполнения точеные детали, применяемые в украшении ворот.

При отсутствии профессиональных проектировщиков, наличие подобных альбомов способствовало развитию городского строительства.

Следующий период в истории томского градостроения проходит в рамках стилевого направления «**эkleктика**», соединяющего разнородные художественные элементы.

В 1860-е гг. с наступлением времени либеральных реформ, когда были отменены жесткие строительные правила, новые архитектурные веяния добираются и до провинции. С организацией в 1804 году Томской губернии, в Томске было учреждено строительное отделение, введена должность губернского архитектора. Прибывшие на службу специалисты начинают самостоятельное проектирование всех видов зданий, используя при этом разнообразные формы исторических стилей, учитывая индивидуальные пожелания заказчиков.

Все вышесказанное можно подтвердить примерами из застройки нашего города, относящейся ко второй половине XIX – началу XX вв. Деревянное зодчество, сочетающее в себе элементы русского национального стиля, барокко, классицизма, модерна, характерно для творчества выдающихся томских архитекторов, выпускников Академии художеств и Института гражданских инженеров Санкт-Петербурга. Вот имена лишь некоторых из них.

Хабаров Виктор Васильевич (1843 – 1897) – русский архитектор. Родился в обедневшей дворянской семье. В 1861 году поступил в Петербургскую Императорскую академию художеств. В 1865 году получил серебряную медаль 2-й степени за программу: «Проект для Парижской всемирной выставки русского скотного двора»; в 1868 году – I серебряную медаль. При выпуске из Академии за отличные успехи Хабаров был удостоен Советом Академии в декабре 1870 года звания классного художника II степени «с предоставлением права производства построек».

Хомич Станислав-Адам Викентий-Карлов (1864 – после 1914) – русский архитектор. Окончил Санкт-Петербургский институт гражданских инженеров (1891). В 1891 году получил назначение на должность младшего инженера при Томском губернском совете. Занимался техническим устройством томских тюрем. Через пять лет перешел на работу в Томское губернское управление. С 1897 по 1903 год – губернский архитектор Томска, с 3 марта 1903 года одновременно работал губернским инженером и епархиальным архитектором, помимо этого выполняли частные заказы.

Федоровский Петр Федорович (1864 – 1944) – известный томский архитектор, закончил Академию художеств, автор проектов Горного корпуса Технологического института, Мариинской гимназии, Гоголевского дома, особняка Смирнова и др.

Оржешко Викентий Флорентинович (1876 – после 1917) – известный томский архитектор, сын дворянина, закончил Петербургскую Академию художеств (мастерская Л.Н. Бенуа). Получил звание художника-архитектора, в 1902 году возвратился в Томск, где занимался

частной практикой. Преподавал в Технологическом институте на кафедре архитектуры. Автор проектов жилых и общественных зданий.

Лангер Андрей Иванович (1876 – после 1917) – русский архитектор. Окончил Рижский политехнический институт (1904). С 1906 года жил и работал в Томске. С 1908 по март 1917 года – губернский архитектор. В 1916 году назначен в Первую Сибирскую инженерно-строительную дружину, отправленную на Кавказский фронт, где был помощником начальника дружины. Служил в Турции, выполнял инженерные работы.

Крячков Андрей Дмитриевич (1876 – 1950) – заслуженный деятель науки и техники РФ, доктор архитектуры, профессор, закончил Петербургский институт гражданских инженеров в 1897 году. В 1902 году приезжает в Томск для работы младшим инженером в строительном отделении Томского губернского управления, преподает в Томском технологическом институте. Автор проектов гражданских и жилых помещений в Томске, Новониколаевске, Омске и других городах Сибири.

Это было время развития особого орнаментального направления в деревянной архитектуре Томска – «**сибирское необарокко**».

Дома этого периода имеют вид настоящих дворцовых построек, в них сохранилась какая-то особая величавость. В резном оформлении наличников, пилястр, карнизов применяется объемная накладная резьба, сменившая древнюю «глухую». Дома еще обшиваются, но постепенно открытый сруб стал играть более существенную роль как оттеняющий фон для более красочного оформления дома декоративным украшением.

Для архитектурного декора Томска характерны различные виды резьбы. Например, накладная резьба – это орнамент, выполненный прорезной или пропильной резьбой и наклеенный или прибитый гвоздями на готовый фон, например, на доску наличника или на другую деталь. Прорезная резьба – вид сквозной резьбы, при которой сквозные участки прорезаны стамесками и резцами, а элементы фона полностью удаляются. Пропильная резьба – вид сквозной резьбы, при которой сквозные участки выпиливаются пилой или лобзиком, а фон удаляется полностью.

Бывший доходный дом по улице Шишкова, 10 (Акимовская; 1905 год) (рис. 5). В настоящее время здесь размещено учреждение культуры «Дом искусств», ранее в этом доме жил писатель Вячеслав Яковлевич Шишков.



Рис. 5. Бывший доходный дом по улице Шишкова, 10 (Акимовская; 1905 год).

Великолепный особняк, авторство которого приписывается П.Ф.Федоровскому и С.В.Хомичу. Композиция дома выдержана в классических традициях – здание прямоугольной формы, выходящее на красную линию улицы боковым фасадом, с рустованными стенами и четким ритмом замковых камней над окнами первого каменного этажа. Кстати, постановка зданий узкой частью на улицу была характерна еще для классицистических построек Томска. Это обусловлено не столько развитием хозяйственных частей дома вглубь двора, сколько стремлением удовлетворить требование «о 12-саженном разрыве между деревянными жилыми

домами». Поскольку участки по красной линии обычно нарезались небольшие, то это требование можно было выполнить лишь таким расположением здания.

Второй бревенчатый этаж декорирован по-барочному пышно, особенно хороши наличники окон, объемная точеная накладная резьба боковин наличников, ажурная резьба надоконных и подоконных досок создают неповторимую игру резного декора. Пропильная накладная резьба, придающая дому легкость и изящество, резные кронштейны, поддерживающие кровлю, фриз, бегущий по периметру дома, все элементы выполнены руками профессиональных томских мастеров-резчиков. Памятник архитектуры федерального значения (Постановление СМ РСФСР от 4.12.1974 г. №624).

Еще один пример выбора барочного декора при постройке дома, композиция которого явно классицистического вида, жилой дом по улице Октябрьской, 8 (Воскресенская; конец XIX века) (рис. 6).

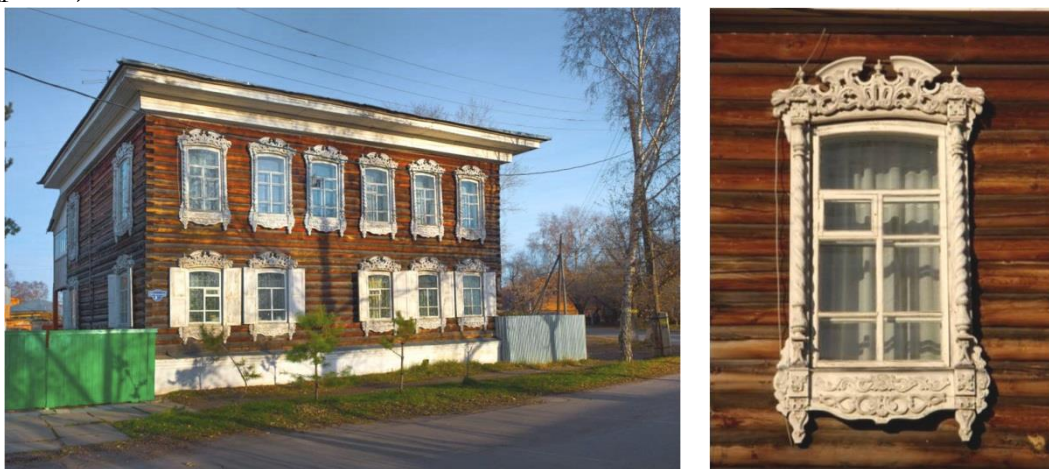


Рис. 6. Жилой дом по улице Октябрьской, 8 (Воскресенская; конец XIX века).

На фоне потемневших бревенчатых стен особенно эффектно смотрятся наличники, выполненные в технике пропильной, накладной резьбы. Надоконная доска имеет динамичное, «разорванное» завершение, что характерно для стиля барокко, замысловатый, живописный и объемный узор рассчитан на просмотр с различных точек обзора. Не менее декоративна и подоконная доска, которая украшена очень плотным орнаментом растительного характера. Боковины декорированы витыми точеными полуколонками и заканчиваются сложными свесами.

Как правило, такие дома принадлежали весьма зажиточным владельцам, которые могли себе позволить заказать проект дома именитому архитектору. Для украшения дома нанималась артель мастеров-резчиков, имевших высокие профессиональные навыки.

Торжественный характер особнякам придавали классическая композиция дома, строгая и сдержанная, но достаточно представительная. Способствовал этому и декор дома, активно использовавший все составляющие стиля «барокко» – килевидные и волютные завершения наличников, причудливо декорированные пилястры, затейливые фризы по периметру дома. Таков, например, бывший жилой дом с дворовым входом по переулку Сухоозерному, 13 (конец XIX века) (рис. 7).



Рис. 7. Бывший жилой дом с дворовым входом по переулку Сухозерному, 13 (конец XIX века).

В настоящее время в нем размещено учреждение культуры. Это памятник регионального значения (Решение облисполкома от 28.04.1980 г. № 109).

Другой характерный особняк принадлежал купцу Ахмедулле Москову, татарину по национальности, который проживал и имел торговое дело в Татарской слободе. Особняк расположен на улице Татарской, 46 (1902 год) (рис. 8).



Рис. 8. Особняк на улице Татарской, 46 (1902 год)

В настоящее время используется как жилое помещение. Предположительно, резные работы выполняла артель известного томского мастера-резчика Степана Незговорова.

Работы этого мастера отличает ажурность и легкость резьбы, тонкость линий, совершенство формы. Окна дома расположены часто и имеют преувеличенные размеры, обрамлены пышными декоративными коронообразными украшениями. Они декорированы прорезной накладной резьбой растительного орнамента и завершаются ажурной пропильной резьбой наверху. Подоконная доска также богато украшена узором растительного орнамента. В рисунке всех деталей резьбы на окнах, фриза, карнизов, декора эркера на торцовых пилястрах можно увидеть мотивы восточных ковров. Этот дом – памятник архитектуры федерального значения (Постановление СМ РСФСР от 4.12.1974 г. № 624).

Во дворе дома находится одноэтажный флигель, архитектурное убранство которого решено очень сдержанно. Были и другие надворные постройки, наверняка, владелец дома содержал лошадей, к сожалению, не сохранились ни конюшня, ни каретник.

Желание заказчиков иметь дома, несхожие с другими, заставляло архитекторов искать новые формы, стремиться к синтезу различных стилей, обращаться к русской истории. Необычайно сложным и изысканным является декор особняка по улице Красноармейской, 67/1 (Солдатская; 1890 год) (рис. 9).



Рис. 9. Особняк по улице Красноармейской, 67/1 (Солдатская; 1890 год).

В настоящее время используется как многоквартирный жилой дом. Проект дома был утвержден городским архитектором П.Ф. Федоровским. Дом имеет компактный, устремленный ввысь объем с живописным очертанием кровли. Особенно привлекают внимание наличники окон дома и строенных окон эркеров, которые пристроены к дому с двух сторон.

Накладные розетки, ветви с широкими листьями, картуши, все это позволяет говорить об использовании стиля «барокко» в оформлении наличников. Объемная накладная резьба с барочными волютами прекрасно сочетается с прорезной резьбой, в которой использованы народные мотивы в виде стилизованных жар-птиц.

Заказчиком являлся томский купец II гильдии Леонтий Желябо, который построил на принадлежащей ему земле четыре флигеля, один из которых он подарил своей дочери на свадьбу. В настоящий момент это здание является памятником архитектуры федерального значения (Постановление СМ РСФСР от 4.12.1974 г. № 624).

Отголоски теоретических споров о национальном направлении в архитектуре в конце XIX века нашли свое практическое применение в провинциальных постройках. Обращение к русской старине – от декоративной резьбы, основанной на национальной орнаментике, до сказочных многоглавых теремов, прообраз которых видится в русской хормной архитектуре XVII века, – часто вдохновляло томских архитекторов этого периода.

Использование самобытных народных мотивов в деревянном убранстве фасадов томских построек можно видеть на примере двух домов, один из них – по проспекту Ленина, 56 (Почтамская; 1900 год) (рис. 10).



Рис. 10. Дом по проспекту Ленина, 56 (Почтамская; 1900 г.)



Рис. 11. Особняк на проспекте Ленина, 58 (начало XX века)

Сейчас это жилой дом, памятник архитектуры федерального значения (Постановление СМ РСФСР от 4.12.1974 г. № 624). Рядом с ним на проспекте Ленина, 58 (начало XX века) еще один особняк, имеющий характерный народный стиль (рис. 11).

Это жилой дом, памятник архитектуры регионального значения (Решение облисполкома от 17.02.1978 г. № 51). Особенно примечательны наличники окон, декоративный убор которых очень напоминает вышитые крестиком полотенца или скатерти. Массивные наличники немного утяжеляют стену и не согласуются с фронтонами и шпильками карниза, однако они представляют интерес как пример профессионального воплощения в домовая резьбе мотивов народного прикладного искусства.

Дома составляют единый ансамбль. Совершенно очевидно, что автором являлся крупный мастер, приверженец русского стиля: сквозные занавеси щипцов фронтонов, ажурные подзоры, резьба на фризах, резные навершия крыши – во всех этих деталях источником мотивов для украшения дома служили предметы народного (крестьянского) искусства, утварь, вышивки.

В Томске сохранились памятники деревянного зодчества, которые смело можно отнести к шедеврам мирового значения, при постройке которых архитектором использовались мотивы древнерусского зодчества.

Один из них – особняк на улице Белинского, 19 (Офицерская; 1904 год) (рис. 12) – принадлежал талантливому томскому архитектору Станиславу Викентьевичу Хомичу, возведен им по собственному проекту. В городе дом известен как «изумрудный замок», к сожалению, не сохранились дворовые и хозяйственные постройки.



*Рис. 12. Особняк на улице Белинского, 19
(Офицерская; 1904 год).*

Автор применил постепенное нарастание сложных архитектурных элементов на фасадах от первого этажа, наличники которого украшены скромными треугольными фронтонами, до пышного карниза, живописно декорированного многочисленными треугольными и полукруглыми фронтонами, щипцами. Крыша с бочкообразными кокошниками и башенками, шатровым покрытием напоминает сказочный терем. Да и сама резьба также очень похожа на кружевные работы, ее обилие и разнообразие делают особняк легким, необыкновенно изящным. Срезанный угол дома выделен при помощи многогранного эркера, который поддерживают резные кронштейны. Здание используется различными учреждениями и является памятником архитектуры федерального значения (Постановление СМ РСФСР от 4.12.1974 г. № 624).

С.В.Хомич является автором еще одного деревянного шедевра – жилого дома томского купца первой гильдии Григория Голованова. Расположена усадьба на улице Красноармейской, 71 (Солдатская; 1902 год).



Рис. 13. Усадьба на улице Красноармейской, 71 (Солдатская; 1902 год).

Тихая уютная улица в престижном районе Томска в конце XIX – начале XX веков активно застраивается особняками состоятельных заказчиков. Дом расположен с отступом от красной линии, окружен парком с высокими елями и тополями. Главным акцентом дома является восьмигранная башня, увенчанная шатром со шпилем. Великолепная прорезная и накладная резьба в виде резных кронштейнов, декоративных вставок между ними, солярных знаков удачно дополнена железными деталями ручной ковки.

В здании размещено учреждение культуры «Томский областной российско-немецкий дом», памятник архитектуры федерального значения (Постановление СМ РСФСР от 4.12.1974 г. № 624).

Яркая окраска домов характерна для Томска, начало было положено еще во времена господства стиля «классицизм», правда, цвета были несколько иными: серый, красный, охристый.

Заслуживает внимания еще одно декоративное направление конца XIX – начала XX веков – это так называемый **«сибирский стиль»**, увлечение им характерно для сибирских художников и архитекторов. В основе его лежит применение орнамента коренных народов Сибири, а также разработка элементов растительного характера. Художники использовали его в книжных иллюстрациях, архитекторы и мастера-резчики находили ему применение в декорировании мебели, при оформлении различных элементов домового резбы.

На надоконной доске бывшего доходного дома по улице Красноармейской, 79 (Солдатская; конец XIX века) (рис. 14) хорошо видны так называемые «оленьи рожки». В настоящее время это жилой многоквартирный дом.

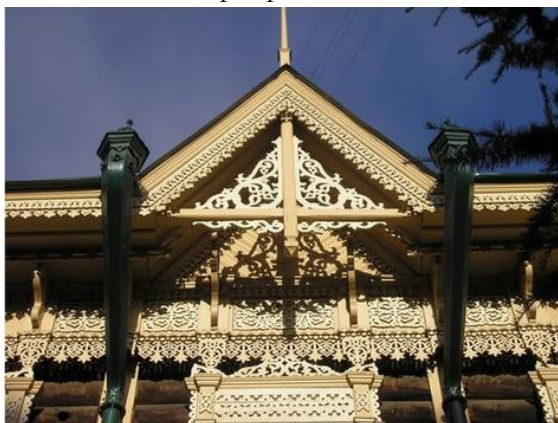


Рис. 14. Бывший доходный дом по улице Красноармейской, 79 (Солдатская; конец XIX в.

При декорировании наличников бывшего жилого дома по проспекту Ленина, 24 (Садовая; начало XX века) (рис. 15) томский архитектор Андрей Иванович Лангер успешно использовал элементы сибирской природы в виде хвойных деревьев и шишек. Двухэтажный дом используется под жилье, памятник архитектуры регионального значения (Постановление Главы администрации Томской области от 22.12.1993 г. №426).



Рис. 15. Бывший жилой дом по проспекту Ленина, 24 (Садовая; начало XX века)

На рубеже столетий проблема национального стиля отходит на второй план, разворачиваются дискуссии между приверженцами зарождающегося стиля «модерн» и уходящей эклектики. Если говорить о Томске, то постройки в стиле «модерн» появляются в городе в самом начале XX века.

Дом по улице Карла Маркса, 31 (Духовская; 1912 год) выполнен по проекту архитектора Петра Федоровича Федоровского для томского купца первой гильдии и золотопромышленника А.Д. Родюкова.



Рис. 16. Дом по улице Карла Маркса, 31 (Духовская; 1912 год).

Здание, классическое по композиции, украшает сложный фриз с резными кронштейнами и вставками растительного орнамента. Оригинальным современным элементом служит мелкая расстекловка окон лестничной клетки, вытянутых по вертикали. Фигурное обрамление входных дверей создает неповторимый образ памятника. Окна второго этажа украшены наличниками, это делает их более парадными, однако значительно изменился характер домовая резьба, она стала плоской, без накладных деталей с плавными текущими линиями. В настоящее время используется учреждениями образования, памятник архитектуры федерального значения (Указ Президента РФ от 20.02.1995 г. № 176).

Жилой деревянный дом в стиле «модерн» возвел для своей семьи ведущий сибирский архитектор Андрей Дмитриевич Крячков по проспекту Кирова, 7 (Бульварная; 1910 год) (рис. 17).



*Рис. 17. Жилой дом по проспекту Кирова, 7
(Бульварная; 1910 год).*

Особняк имел очень удобную планировку, в цокольном этаже были размещены все хозяйственные помещения – кухня, кочегарка, кладовые. Семья Крячковых проживала на первом этаже. Композиция дома имеет ассиметричный характер, с ризолитом, эркером, балкончиком и кровлей сложного рельефа. Сдержанный декор выполняет скорее конструктивные, нежели художественные задачи. Тонкие, различной формы детали наличников, фриза эффектно выделяются на фоне потемневших от времени бревен.

Как и прочие домовладельцы, Андрей Дмитриевич имел земельный участок под сад, в хозяйственной части усадьбы были построены конюшня, каретник и прочие необходимые помещения, чертежи которых сохранились. С 1995 года здесь размещается отдел «Музей деревянного зодчества» Томского областного художественного музея. Ныне это памятник архитектуры федерального значения (Указ Президента РФ от 20.02.1995 г. № 176).

Автор проекта этого дома, как и многих других интересных построек в городе, талантливый архитектор Викентий Флорентинович Оржешко. Особняк расположен на улице Кузнецова, 17 (Черепичная; начало XX века) (рис. 18).



*Рис. 18. Особняк на улице Кузнецова, 17
(Черепичная; начало XX века)*

Над главным входом высится башня, которая завершается мансардным этажом с шатровой крышей, декоративный каркас, закрывающий стыки обшивки, переходит в плавные формы кронштейнов карниза. Монументальными колоннами выглядят угловые пилястры, утолщенные в верхней части, невольно вспоминаются готические средневековые замки. Используется как жилье, памятник архитектуры регионального значения (Решение облисполкома от 17.02. 1978 г. № 51).

Необычно выглядит особняк, построенный по проекту этого же мастера на улице Красноармейской, 68 (Солдатская; 1902–1904 гг.) (рис. 19) для учителя гимназии Быстржицкого. В данном случае Оржешко использовал ту же композицию здания, что и у предыдущего строения. Оба дома выходят на красную линию улицы боковым фасадом, который имеет необычайный декоративный убор. Привлекают внимание башенки с высокими шпильями, которые зрительно делают здание выше.



Рис. 19. Особняк на улице Красноармейской, 68 (Солдатская; 1902–1904 гг.)

Знакомый нам способ рубки «в обло», однако, в данном случае концы бревен, выпущенные на различную длину, делают этот конструктивный узел особенно живописным. Бревна тщательно оцилиндрованные и подобраны по диаметру, это прибавляет стене выразительности и превращает ее в самостоятельное произведение плотницкого искусства. Крайне экономичен декор, примечательны семь голов и хвост дракона, направленные в различные стороны. Использование культовых символов средневековой Европы вместе с суровым обликом здания делает его еще более похожим на рыцарский замок.

В настоящее время здесь располагается медицинское учреждение, памятник архитектуры федерального значения (Постановление СМ РСФСР от 4.12.1974 г. №624).

На улице Гагарина, бывшей Дворянской (1908 год) (рис. 20), Викентий Флорентинович Оржешко выстроил особняк в стиле «модерн» для томского золотопромышленника А.Ф. Громова.



Рис. 20. Особняк на улице Гагарина, бывшей Дворянской (1908 год)

Основным акцентом всей композиции является угловая башня, крытая шлемовидным куполом со шпилем. Характерные для этого стиля большие окна, лаконичный орнамент наличников, кронштейнов, фриза на необшитом бревенчатом срубе в очередной раз

применены автором с удивительной фантазией и мастерством. Дом используется как гостиница, памятник архитектуры федерального значения (Решение облисполкома от 17.02.1978 г. № 51).

Деревянный модерн представлен в Томске рядом замечательных строений, выполненных ведущими архитекторами, это отдельные особняки, кварталы «доходных домов», общественные и административные здания.

В заключение еще раз вернемся к уникальности томского архитектурного наследия. Даже краткий обзор сохранившихся в городе построек дает представление о том, как идеологические и теоретические поиски крупных общественных деятелей и архитекторов находили живейший отклик в строительной практике нашего города, что подтверждается иллюстративным материалом.

Это объясняется тем, что авторами возводимых строений были профессиональные архитекторы, следившие за публикациями в отраслевой литературе и новинками в строительном деле. Принимая заказ, мастера умело и тактично вписывали новостройки в существующий ансамбль, создавая единый художественный образ квартала, улицы. Характерно, что ближе к рубежу веков временной интервал между теоретическими поисками и находками и появлением архитектурных новшеств на улицах города значительно сократился.

Учитывая значимость историко-архитектурного наследия города, в 1990 году постановлением коллегии Министерства культуры РФ Томск включен в список исторических населенных мест Российской Федерации. Список памятников архитектуры насчитывает свыше 700 единиц только деревянного зодчества.

Иллюстрации предоставлены фотографиями Юрием Черданцовым, Романом Перушиным, Владимиром Лаврентьевым, а также интернет-ресурсом <http://volos-t.livejournal.com/43119.html>

Литература

1. Деревянная архитектура Томска. – М.: Советский художник, 1987. – 151 с.
2. Борисова Е. А. Русская архитектура второй половины XIX века. – М.: Наука, 1979. – 320 с.
3. Богданова О.В. Архитектурный облик Томска. – Томск: «Красное знамя», 2005. – 8 с.
4. Кириченко Е.Е. Архитектурные теории XIX века в России. – М.: «Искусство», 1986. – 60 с.
5. Памятники истории и культуры г. Томска и Томской области, стоящие на государственной охране (по состоянию на 01.04.98 г.). – Томск: Красное знамя, 1998. – 219 с.

Статья поступила в редакцию 24.02.2018 г.
Received: February 24, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.001

THE ARCHITECTURAL DÉCOR OF TOMSK

Borovinskikh Nadejda
Senior Researcher of the department
"Museum of Wooden Architecture" of the
Tomsk Art Museum, Russia, Tomsk.
museyzodchestva@yandex.ru

Abstract

The article is devoted to the analysis of monuments of wooden architecture in Tomsk. The author examines the main stylistic trends of Tomsk wooden architecture, gives an expanded overview of the elements of wood decor, focuses on the individual works of the most outstanding masters.

Keywords: Tomsk, wooden architecture, domestic carving, platband, style of architecture.

Bibliographic description for citation:

Borovinskikh N.P. The Architectural Décor of Tomsk. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 1(8), pp. 5-19. Available at: <https://readymag.com/u50070366/975779/08-2018-borovinskih/>
DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.001. (In Russian).

References

1. *Derevyannaya arkhitektura Tomska* [Wooden architecture of Tomsk]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1987. 151 p.
2. Borisova E.A. *Russkaya arkhitektura vtoroi poloviny XIX veka* [Russian architecture of the second half of the XIX century]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 320 p.
3. Bogdanova O.V. *Arkhitekturnyi oblik Tomska* [The architectural appearance of Tomsk]. Tomsk, Krasnoe znamya Publ., 2005. 8 p.
4. Kirichenko E.E. *Arkhitekturnye teorii XIX veka v Rossii* [Architectural theories of the XIX century in Russia]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 60 p.
5. *Pamyatniki istorii i kul'tury g. Tomska i Tomskoi oblasti, stoyashchie na gosudarstvennoi okhrane (po sostoyaniyu na 01.04.98 g.)* [Monuments of history and culture of Tomsk and Tomsk region under state protection (as of 01.04.98)]. Tomsk: Krasnoe znamya, 1998. 219 p.

БОГАТЫЕ ТРАДИЦИИ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ В ШТАТЕ ХИМАЧАЛ (ГИМАЛАИ)

Виджей Кумар Шарма
Dr., Institute of Integrated Himalayan Studies,
Himachal Pradesh University, Shimla, India
vrdrattan@yahoo.com

Панкадж Гупта
Dr., Institute of Integrated Himalayan Studies,
Himachal Pradesh University, Shimla, India
pkpmahajan@yahoo.co.in

Аннотация

Резьба по дереву, как и другие ремесла, является древней формой искусства, которая процветала в Химачале (Гималаи) и поддерживалась мастерами, любителями искусства и королевскими семьями. Древние священные тексты были украшены элементами резьбы по дереву, дерево широко использовалось при оформлении деревянных домов, храмов, колонн, домашней утвари и окон. Произведения художественной резьбы, сохраненные в великолепных долинах, выжили в неблагоприятных климатических условиях. Мастерство резьбы по дереву широко распространено и его исключительное всеохватывающее композиционное построение аналогично художественным формам в других северных индийских штатах, особенно в Кашмире, Уттаракханде и Пенджабе. Такие процветающие и традиционные поселения, как Киннаур, могут до сих пор поражать своими внушительными замками и возвышающимися храмами, построенными из высококачественной древесины. Уникальными являются местные художественные образцы резьбы как геометрические, так и цветочные, мастерство ремесленников, подборка материалов и, конечно, великолепие готовых произведений. Несмотря на погодные факторы и климат, многие деревянные строения с изысканной резьбой до сих пор сохраняют тонкую текстурную отделку и четкость резьбы. Данная работа позволит нам заглянуть в искусство резьбы по дереву в Химачале (Гималаи).

Ключевые слова: традиционная архитектура, резьба по дереву, традиционное народное искусство Индии, Химачал, Гималаи.

Библиографическое описание для цитирования:

Шарма В.К., Гупта П. Богатые традиции резьбы по дереву в штате Химачал (Гималаи) // Искусство Евразии. – 2018. – №1(8). – С. 20–32. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.002. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/975779/08-2018-sharma-gupta/>

Введение

Среди искусств и ремесел Химачала известны ткачество, резьба и живопись, которые, как полагают, являются неотъемлемой частью жизни людей в горных районах. Долгое время до прихода цивилизации штат Химачал оставался изолированным от остального мира, и это помогло развить свою неповторимую культуру, и именно в этом отдалении были созданы непревзойдённые художественные произведения. До сих пор в Чамбе можно найти старейшие деревянные храмы VI века. Местная архитектура – это бесконечный диалог между поколениями. Она составляет референтную основу для социокультурных и экокультурных исследований. Под влиянием этнических особенностей местная архитектура использует доступные в регионе материалы в особое время и в особом месте. Самые первые исследователи деревянного зодчества в Гималайском регионе были Харкерт и Симпсон. Симпсон был художником и оставил эскизы своего путешествия по региону. Позже Джеймс Фергюссон цитировал Симпсона в своей книге. Искусство резьбы по дереву в Химачале причудливо и требует мастерства. Дерево использовалось не только для строительства храмов и домов, но и для изготовления домашней утвари. Резьба по дереву является важнейшим компонентом архитектуры Химачала и принадлежит к самым знаменитым видам искусства, созданного народами гор для выражения своих поисков красоты и глубокого осмысления природных свойств. Деревянные дома в Химачале оборудованы резными частями, которые имеют как функциональные, так и эстетические задачи, и представляют собой характерные черты гималайской архитектуры. Следующие аспекты влияют на создание формы при резьбе по дереву – это базовая форма и дизайн, тип гравировки и резьбы, а также природа и идея мотива или композиции.

Мастер учитывает эти моменты в работах и резьбе по дереву. Богатые земельные и лесные ресурсы проложили дорогу к развитию местной деревянной архитектуры и мастерства работы по дереву в штате Химачал. В отдаленных горах дерево и камень являются тем средством, которое реализует человеческие устремления и создает художественные формы, выражающие потрясающую культуру. Невероятно холодные условия жизни делают необходимым обеспечение нужной температуры и защиту крыш от снега, и это условие нашло свое отражение в традиционной модели жилого помещения.

Таким образом, местные дома с маленькими окнами и дверями, большими верандами и крутыми скатами крыши отражают приспособительную и устраняющую проблемы традицию. Однако в настоящий момент встает вопрос, смогут ли мастера по дереву продолжать свою классическую линию зодчества, чтобы удовлетворить архитектурные и эстетические потребности будущих поколений. Эта статья позволяет совершить путешествие в экзотический мир мастеров по дереву и проанализировать артефакты в терминах символизма.

Этническая архитектура: значение мотивов и символов

Издrevле народы Гималаев разработали различные способы выживания, и традиционная архитектура не была исключением. Традиционные жилые постройки и храмы всегда учитывали топографию, местный климат и наличие ресурсов. Люди преодолели трудности жизни. И локальная архитектура тоже прошла долгий путь без профессиональных архитекторов и стала результатом традиций и практик. Жизнь в изоляции от остального материалистического мира и суровых климатических условиях способствовала развитию и продвижению кустарных ремесел, таких как резьба по дереву, работа по металлу и т.д. Структура жилища в горах имеет компактное расположение, причем дома соединены узкими проходами. Стиль архитектуры Кат-Куни (Kath-Kuni) заключается в сочетании дерева и камня

в постройке дома, что делает его не только устойчивым к землетрясению, но и эстетичным на внешний вид. Развита за многие годы и с технологией, передаваемой от поколения к поколению, архитектура Кат-Куни отражает вдумчивое, проницательное понимание и народную мудрость при строительстве. Кат-Куни является разновидностью стиля Катор-енд-Крибадж (Cator-and-Cribbage), который использует доступное в местности дерево и камни как основной строительный материал. Исследуя происхождение термина Кат-Куни, доктор О.С. Ханда [3] высказал мнение, что это – сочетание двух слов кат (kath) и куни (kuni), которые произошли от санскритского Kashth, т.е. дерево и куни, угол. Местные проектировщики разрабатывали план, и строительство осуществлялось вручную жителями, в то время как храмы, священные постаменты и замки сооружались специальными ремесленниками. Говоря о деревянных храмах, О.С. Ханда [4] писал:

«...Деревянный храм – это утонченное воспроизведение деодара по форме и по духу. Если природа одарила деодар способностью выражать идею храма, то человек приложил свой художественный талант, мастерство и умения, чтобы сделать этот храм прекрасным. Таким образом, деревянный храм отождествляется со священным деревом не только физически, внешне, но и внутренне, духовно. И если деодар является священным деревом, то строение из этого дерева является священным обиталищем».

Традиционные резчики по дереву и ремесленники обычно фокусируются в своем творчестве на религиозной архитектуре и даже могут работать с плотником, чьи способности резьбы по дереву недостаточно развиты. В настоящее время мастера по дереву или имитируют существующие шедевры, или копируют современные мотивы. Попытка самостоятельного творчества не так часто встречается, как раньше, но традиционные способы и методы еще ценятся и используются. Обычно они работают с изображением или рисунком. Для копирования существующего произведения первым этапом является воспроизведение рисунка, затем следует обработка сырого дерева, на котором мастер воспроизводит мотив для гравировки. Затем наносится гравировка с помощью доступных инструментов, использование инструментов зависит от художественных навыков и умений мастера, качества дерева и вида резьбы.

Полагают, что искусство резьбы по дереву имеет долгую историю и проходило этапы развития, улучшения и спонтанной импровизации с течением времени. Методики переходили в виде устной традиции и претворялись благодаря практике и опыту. При общении с резчиками по дереву было выяснено, что процесс состоял из четырех этапов, из которых на первом этапе проводились столярные работы, измерения и обрезка и т.д., за ним следовал дизайн, резьба и окончательная обработка поверхности. Вот некоторые техники резьбы: геометрическая резьба, рельефная резьба, плосковыемчатая резьба, скульптурная резьба и пропильная /прорезная резьба.

С давних времен, когда человек стал жить в обществе, появилось стремление к украшению и эстетике, и человек стал украшать свое жилище и окружающий мир. В настоящее время быстрые процессы урбанизации и модернизации препятствуют распространению искусства резьбы по дереву. Традиционная резьба по дереву, которая является привычной в Киннауре и все еще принята во многих других местах, начала все чаще использоваться в постройках храмов и домов для элиты. Как говорят мастера, технические знания по сооружению и украшению зданий передаются от поколения к поколению из уст в уста и через ученичество. Плотники обычно имеют навыки по обращению с деревом, камнем и сланцем, которые являются замечательными строительными материалами. Мастера используют простые инструменты и являются истинными хранителями традиционных

знаний. Хотя выбор для плотников и резчиков невелик, традиционная архитектура жилища выражает необыкновенную гармонию мотивов и художественных черт. Тонкие детали причудливо обработаны, что показывает творческие способности ремесленников.



Рис. 1. Причудливая резьба окна изображает цветочный рисунок в рамках геометрических фигур



Рис. 2. Маска бога с короной на окне храма



Рис. 3. Деревянная резная фигура дракона



Рис. 4. Вырезанная на окне храма голова животного



Рис. 5. Вырезанная фигура животного и птиц по бокам



Рис. 6. Круговая резьба на окне с фигурами Христа и Гуру Нанк Дева в окружении цветочной резьбы

Резьба по дереву является важнейшим компонентом стиля Кат-Куни. Это искусство демонстрирует высокий уровень художественного таланта, который сочетает мотивы и символы, связанные с религиозной народной традицией. Дизайн традиционной резьбы по дереву состоит из декоративных мотивов и композиции. Художник принимает во внимание местные обычаи, систему верований, традиционные ценности, религиозные нормы и другие соответствующие моменты, которые находятся в гармонии с природой и социально-культурной средой. Хотя значение мотивов и символов в западной и индийской культуре различаются, можно найти некоторые сходные черты в мировоззрении Запада и Индии. Это можно увидеть в сопоставительном анализе. Согласно Назиру [7] в традиционной резьбе модель узора может быть «одионой», «рамочной» и «полной». В одионой модели мотив произвольный с элементами орнамента из цветов, фруктов, листьев, выюнов, кроме птиц и животных. В рамочной модели мотив передает определенный смысл, но он окружен рамкой. Полная модель подсказана самой природой и выражается в целой серии изгибов, соединяющих, сплетающихся и переплетающихся и т.д. Все эти образцы можно увидеть в резьбе по дереву в Химачале. Прелестные образы, выгравированные в дереве, символизируют проникновение в душу, способную оценить искусство, композицию, характерные черты и украсить трансцендентную и социально-культурную ауру человека. Далее, говоря об элементах резьбы, Назир [7] и Ятим [12] выделили пять типов, а именно – живые существа, космические, геометрические, каллиграфические и цветочные элементы. В интерпретации символов в традиционной резьбе по дереву существуют свои традиции. Так, например, цветочный бутон означает чистоту и невинность, распустившийся цветок означает силу и терпимость, фрукты означают защиту и размножение, растение или дерево олицетворяют процветание и плодородие и т.д. В индийской культуре свастика является символом благоприятствия, часто символ вырезается на храмах и олицетворяет постоянство как дар высшей власти. Полагают, что этот символ отводит злых духов. Янтра является двух- или трехмерной геометрической фигурой с переплетающимися квадратами, четырёхугольниками и треугольниками, которая призвана активизировать космос через медитацию. Мандала – это квадрат и круг, что обозначает соотношение между материальным и трансцендентным мирами. Цветок лотоса является символом непривязанности и красоты. Раковина – это атрибут героических богов, которые провозглашают свое бесстрашие. Шриватса, или «бесконечный узел», представляет собой естественный благоприятный символ и имеет форму свастики. Этот символ означает бесконечную мудрость, сострадание и вечную гармонию. Ганеша, бог, который уничтожает препятствия, также часто вырезается на деревянных воротах и дверях. Вырезанный павлин символизирует религию во всем её великолепии. Также в храмовой резьбе по дереву используются образы бога Вишну, Рамы. Кришны, Шивы, Ханумана и различных богинь. Сегодня можно увидеть на резьбе окон и дверей храмов воплощенные в дереве образы Гуру Нанак Дев, Иисуса Христа и Свами Вивекананды. Помимо основной композиции, выраженной в фигурах, орнамент состоит из невообразимого сочетания цветов, листы и выюнов. Такое украшение орнаментом обычно является частью входа. Цветок лотоса имеет многочисленные вариации отражения в деревянной резьбе, полагают, что он является символом проявления и эволюции вселенной. Цветочный рисунок имеет неисчислимые изгибы, завитки и взаимопереплетающиеся усики, что выражает художественный ритм. Более того и геометрические рисунки, хотя и более малочисленны, несут свою художественную нагрузку. Кроме того, есть несколько распространенных анималистических образов. Лебедь считается благородной птицей в силу своих нравственных качеств и является символом души и сознания. Корова, кормилица,

является знаком земли. Многие другие животные, такие как буйвол, лев, тигр и олень, рассматриваются как священные и имеют свою символику. В буддизме лев – это символ «сынов Будды» [8]. Тигр, например, выражает веру, сознательность, сострадание и смирение. Так как весь регион являлся ядром культа нагов, то это особенно наглядно отражено в оформлении входов и колонн храмов. Наг, змей, является символом космической энергии и претворения. Пара рыб представляет супружеское счастье и свободу. Макара, дракон, символизирует изобилие, космический процесс жизни, смерти, возрождения и плодородия. Макара, как древний мотив, изображается в самых различных прекрасных формах. В большинстве деревянных храмов его выдающаяся голова вырезается, начиная с верха или конька крыши. Полагают, что он охраняет здание от демонических сил. Калаш, священный сосуд, символизирует процветание. Трикон, геометрический символ в виде треугольника, означает Абсолют и изображает процесс духовного развития и освобождения. Чандр, или луна, означает эмоции, Сури, то есть солнце, означает интеллект. Дхваджа, или флаг, – это символ победы, в то время как Чакра, или колесо, круг, – это символ совершенствования.

Другим направлением резьбы по дереву является запечатление лиц и форм гандхар, апсар и якши [1; 10]. Также продолжается практика гравировки деревянных масок символических образов невидимых первоначальных демонических сил и божеств, что позже привело к появлению металлических масок божеств.



Рис. 7. Геометрические резные бордюры



Рис. 8. Сочетание геометрического и цветочного рисунка в резьбе



Рис. 9. Резьба с цветочным рисунком



Рис. 10. Постройка, демонстрирующая стиль каткуни, сочетание камня и дерева



Рис. 11. Цветочный рисунок с бесконечными изгибами, завитками и переплетающимися усиками, демонстрирующие художественный ритм

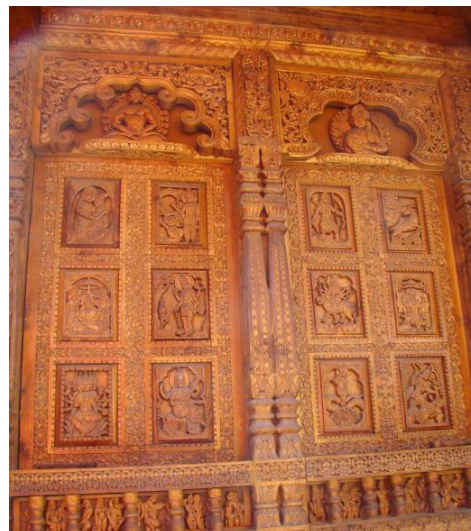


Рис. 12. Резные окна с тонким цветочным рисунком на колоннах и изображением индийских богов и богинь

Мотив не только важен для выражения отношения художника, но он говорит о социокультурной и религиозной принадлежности данного общества. Как полагают, черты общности, изотропии и симметрии различных мотивов являются общими для храма и этической идеи, которые совместно с геометрией создают основу любой структуры. Триведи [11] утверждал, что для поддержания гармонии все создаваемые человеком структуры должны быть возведены на основе точных измерений и симметрии. Согласно Летаби [6], все рукотворные художественные формы являются прямой имитацией природы. Это освещается в общих правилах при создании произведения искусства. Уроки архитектуры Джоя [5] по психологии окружающей среды объясняют, что нервная система управляется фракталоподобными процессами, которые создают художественное очарование фракталоподобных моделей. Юнг говорил:

«История символизма показала, что все может приобретать символическое значение: естественные объекты (камни, растения, животные, люди, горы и долины, солнце и луна, ветер, вода и огонь) или созданные человеком (дома, лодки или машины) и даже абстрактные формы (числа или треугольник, квадрат или круг). Фактически весь космос является потенциальным символом».

Таким образом, религиозный символизм, скрытый в мотивах, действует как средство коммуникации. Наряду с религиозными учениями символы служат для поддержания несомкнутого ритма и выражения моральных норм и добродетелей любого общества. Храм – это символическое строение, которое рассказывает о религиозной философии [11]. Временами символизм храма выражает сокровенные связи между космическим и материальным миром [9]. Любая форма искусства, которая принадлежит к области трансцендентного, является духовной манифестацией, которая олицетворяет взаимодействие между человеком и духовным миром [2].

Традиционная архитектура проливает свет на то, как надо создавать долговременную окружающую среду, и уроки этих традиций можно сочетать с современной строительной технологией, чтобы создавать экологически жизнеспособные поселения. Трансформации в культуре и архитектуре взаимны, и можно видеть влияние одного на другое. Урбанизация и глобализация являются угрозой для культурного наследия нации, и для того, чтобы сохранить

архитектурные традиции, элементы этнической архитектуры должны синхронизироваться с современным планированием. Изучая работы древних архитекторов, современный человек может достичь гораздо большего, если поймет гармоничные отношения между собой и природой. Мастера Химачала играют важную роль в сохранении архитектурного стиля для будущих поколений. Хотя за последние годы изменилась социальная структура и социокультурная среда, она не затронула часто спонтанную деятельность умельцев. И мастера все еще являются настоящими хранителями традиционных знаний и умений.

Литература

1. Choskyi V. J. Symbolism of animals in Buddhism. *Buddhist Himalaya*. 1988. Vol. I, no. I. Available at: <http://buddhiststudies.ntu.edu.tw/fulltext/jr-bh/bh117490.htm>.
2. Eliade M. Symbolism, the Sacred, and the arts. New York: The Continuum Publishing Company, 1985. 208 p.
3. Handa O. C. Himalayan traditional architecture. New Delhi: Rupa & Co, 2009. 344 p.
4. Handa O. C. Gaddi land in Chamba: its history, art and culture. New light on the early wooden temples. Chamba: Indus publishing company, 2005. 206 p.
5. Joye Y. Architectural lessons from environmental psychology: the case of biophillic architecture. Review of general psychology. 2007. No. 11. pp. 305–328.
6. Lethaby W. R. Architecture, mysticism and myth. New York: Dover publications, 1891, 2005.
7. Nasir A. H. Traditional Malay wood carving. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa Dan Pustaka, 1987. 145 p.
8. Robert B. The handbook of Tibetan Buddhist symbols. Boston: Shambhala, 2003. 262 p.
9. Saussure D. L. Manual of the science of religion. London; New Aork: Longmans, Green and Co, 1891. 672 p.
10. Swami B. The essentials of Hinduism: a comprehensive overview of the world's oldest religion. Seattle: Viveka press, 2002. 234 p.
11. Trivedi K. Hindu temples: models of a fractal universe. International seminar on mayonic science and technology (Indira Gandhi auditorium, technical teacher's training institute), Taramani, Madras (Jan. 28–31, 1993). pp. 243–258.
12. Yatim O. M. Warisan Kesenian Dalam Tamadun Islam. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1989.

Статья поступила в редакцию 12.02.2018 г.
Received: February 12, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.002

LEGACY OF WOODCARVING IN HIMACHAL HIMALAY

Dr. Vijay Kumar Sharma

Dr., Institute of Integrated Himalayan Studies,
Himachal Pradesh University, Shimla, India
vrdrattan@yahoo.com

Dr. Pankaj Gupta

Dr., Institute of Integrated Himalayan Studies,
Himachal Pradesh University, Shimla, India
pkpmahajan@yahoo.co.in

Abstract

Woodcraft like other handicrafts is an ancient art form which flourished in Himachal Himalay and was patronized by artisans, art lovers and royal families. Ancient scriptures have details of wood craft and use of wood in designing wooden houses, temples, pillars, household articles, doors and windows. Preserved in the magnificent valleys, engraved artistic creations on wood have survived in the adverse climatic conditions. The engraved woodcraft is quite widespread and its exceptional all-inclusive composition is analogous to the art forms available in other north Indian states, especially Kashmir, Uttarakhand and Punjab. Prosperous and traditional settlements in Kinnaur can still amaze everyone with impressive castle like houses and towering temples carved out of quality wood. The vernacular designs, both geometrical and floral, proficiency of craftsmen, selection of material, and magnificence of finished artifact is remarkable. Despite the weathering effects and climatic factors, many wooden structures with sophisticated engravings, still retain the fine textural finish and sharpness of design. This paper peeps into the woodcrafts of Himachal Himalay.

Keywords: traditional architecture, woodcarving, traditional arts and crafts of India, Himachal, Himalaya.

Bibliographic description for citation:

Sharma V.K., Gupta P. Legacy of woodcarving in Himachal Himalay. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 1(8), pp. 20-32. Available at: <https://readymag.com/u50070366/975779/08-2018-sharma-gupta/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.002. (In Russian and English).

Introduction

Among the arts and crafts that Himachal is known for are weaving, carving and painting which is believed to be the integral part of the life of people in the mountainous state. For years before the development started, the state of Himachal remained isolated from the rest of the world and this helped in the evolution of its distinct culture and the matchless art works too evolved in the remoteness. The oldest wooden temples of 6th century are still found in Chamba. Vernacular architecture is an everlasting dialogue between generations. It is the foundation of reference in the socio-cultural and eco-cultural research. Influenced by the ethnicity, the vernacular architecture makes use of locally available material at particular time and place. The earliest researchers to study the wooden architecture in Himalayan region were Harcourt and Simpson. Simpson was a painter

who left sketches of his travel in the region. Later, James Fergusson quoted Simpson's report in his book. Woodcraft in Himachal is intricate and skill based. Not only wood was used for building temples and houses but for making household utensils. Woodcarving is an essential component of Himachal's architecture and is among the famous artistries prepared by the hill people portraying their pursuit for beauty and profound reflection of ecological elements. Wooden houses of Himachal are equipped with the engraved components that serve both functional and aesthetic purposes and are determining aspects in describing the Himalayan architecture. The tangible form of woodcarving is governed by the aspects, like- major forms and design, type of etching and cutting and nature and ideologies of a motif or a design.

The craftsman takes into account these aspects in woodcraft and carvings. Abundant land and forest resources paved the way for the development of vernacular wooden architecture and woodcraft in Himachal Himalay. In the secluded hills, wood and stone are the two elements which fulfill human aspiration and reveals the art forms which are the expressions of incredible culture. The extreme cold conditions necessitate the provision of thermal comfort and elimination of snow from the roof tops, and this specially taken care of in the traditional residential patterns. Hence, the vernacular houses having small windows and doors, extended verandahs and steep roof slopes are the adaptive and coping strategies. However, in the present scenario the concern is whether the wood artists will be able to continue the classical woodcarving to suit the architectural and aesthetic likings of future generations? This paper takes a tour to the exotic world of wood craftsmen and analyzes the artifacts in terms of symbolism.

Ethnic Architecture: Significance of Motifs and Symbols

From the times of yore, the people in the Himalayan region have developed the means of survival and traditional architecture is no exception to this. Traditional residential structures and temples have always taken into account the topography, local climate and availability of resources. The people have come out of the hardships of life and the vernacular architecture has come a long way without the professional architects and is the outcome of customs and practices. Living in isolation away from the materialistic world in harsh climatic conditions has helped in the evolution and promotion of artisanal activities like woodcarving, weaving, metal craft, etc. The residential patterns in mountains have compact layout where houses are connected by narrow passages. The Kath-Kuni architecture consisting of wood-an-stone buildings are not only earthquake resistant but are aesthetically pleasing. Having developed over the years with technique being passed on from one generation to another, Kath-Kuni architecture validates the thoughtful and insightful understanding of folk wisdom of construction. Kath-kuni is a kind of Cator-and-Cribbage structure that makes use of locally available wood and stone as main construction material. Regarding the origin of the term Kath-kuni, Dr. O. C. Handa [3] opined that it is combination of two words kath and kuni, having origin from Sanskrit- Kashth, i.e., the wood and kuni, the angle or a corner. The construction and designing of houses is achieved by the native designers and the construction is done manually by the people with the help of local residents, while temples, scared pedestals and castles are constructed by special artisans. While talking about the wooden temples, Dr. Handa [4] says:

"...A wooden temple is a subtle reproduction of a deodar tree in form and spirit. If nature has bestowed deodar tree to conceptualize a temple, the man has contributed his artistic talent, ingenuity and skill to make it beautiful. Thus, a wooden temple identifies itself with the divine wood, not only materially and externally, but spiritually and internally also, and if deodar is divine wood, the edifice made out of it is divine abode..."

Traditional woodcarvers and craftsmen focus their talent on religious architecture and they even work with a carpenter whose talent of engraving is not well-developed. At present, the

woodcarvers are either imitating the masterpieces or have started copying the modern motifs. The creative effort is not much as it was before but the customary methods and procedures are still valued and used. Normally they work with the images or drawings. For copying, the first stage is replication of drawings followed by cutting of raw wood on which the craftsman draws or reproduces the motif to be engraved. Then the engraving is done with the help of locally available tools whose use depends on the artistic skills of artisans, quality of wood and nature of carvings. Woodcarving is believed to have a long history and it has developed, improved and improvised with the passage of time. The procedures have been passed down as oral traditions and have been achieved through practice and experience. While interacting with the woodcarvers, it was found that the process involves four stages, in which the first one involves joinery work, measuring, cutting, etc., followed by designing, carving and surface finishing. Various wood carving techniques used include chip carving, relief carving, undercutting carving, sculpturesque carving and pierced carving. Ever since the man has started living in groups, the idea of beautification and aesthetics has grown and man has decorated his dwellings and surroundings. Presently, the rapid urbanization and modernization are impeding the propagation of wood carving. The conventional woodcarving, which was customary in Kinnaur and is still common in many other areas, has now been confined to temples and houses of elite class. According to craftsmen, the technical knowhow of construction and designing is passed from one generation to another by a word of mouth or as an apprenticeship. The carpenters are naturally skilled in handling wood, stone and slate, which are excellent construction options. Artisans use basic tools and are genuine custodians of traditional knowledge. Though the limited options are available with the carpenters and artisans, but the traditional housing patterns reveal the incredible thematic harmony and artistic features. Fine details are worked out intricately which shows their creative skills.

Woodcarving is an essential component of kath-kuni style. The woodcarving shows advanced artistic talent which incorporates the motifs and symbols linked with folk traditions having religious connotations. The designs in traditional woodcarving consist of decorative motifs and composition. However, the artists take into account the local customs, belief system, traditional values, religious norms and other relevant elements which are in harmony with the nature and socio-cultural milieu. The symbolic connotation of motifs and symbols though vary from one culture to another, but there are certain similarities in the Western and Indian thought. These can be visualized in the light of both the thoughts to interpret inclusively. According to Nasir, 1987, the pattern in conventional woodcarving can be 'single', 'frame' and 'complete'. In single pattern, the motif is freestyle with elements of flower, fruit, leaf, creepers, besides birds and animals. In framing pattern, the motifs convey certain meaning but it is enclosed within a frame. The complete pattern is inspired by nature depicting it in a series of curves, binding, twining, intertwining, etc. These patterns can be visualized in the woodcarving of Himachal Himalay. The charming images engraved on wood symbolizes the insights of the inner-self that appreciate art, structural design, insignias and embellish the transcendental and socio-cultural human aura. Further, while taking about the elements of woodcarving, Nasir [7] and Yatim [11] presented five types of woodcarving elements, namely- living beings, cosmic, geometric, calligraphic and floral. The interpretation of symbolism in traditional woodcarving has some inferences, like the flower bud indicates cleanliness and purity, blooming flower signifies strength and tolerance, fruit denotes protection and propagation, plant or tree represents prosperity and fertility and so on. In Indian thought, the Swastika is the symbol of 'auspiciousness' often carved on temples and epitomizes permanency received from supreme power and is believed to ward-off evil-spirits. Yantra is the two or three dimensional geometric pattern with intertwining shapes of squares, rectangles and triangles expected to invoke the cosmic universe

through meditation. Mandala is a square and a circle signifying the correlation between materialistic and transcendent world. Lotus flower symbolizes non-attachment and beauty. Conch shell is an attribute of heroic gods, which proclaim their valor. Shrivatsa or the 'Endless knot' forms a natural auspicious symbol and is shaped like a swastika. It represents endless wisdom, compassion and eternal harmony. Ganesha, the Lord who removes hindrances is also carved on wooden gates and doors. Engraved peacock symbolizes religion in its full magnificence. Likewise, the images of Lord Vishnu, Ram, Krishna, Shiva, Hanuman and Goddesses are also used in temple woodcarving. Today, one can visualize Guru Nanak Dev, Jesus Christ and Swami Vivekananda in wood carved doors and windows of temples. In addition to motifs representing the figures, the ornamentation consists of an imaginative mixture of flowers, foliage and creepers. Such ornamentation is the part of front entrance. The lotus flower has been engraved in numerous variations and is believed to be the symbol of universal manifestation and evolution. The floral patterns have countless curves, curls and interlacing tendrils which exemplify artistic rhythm. Moreover, the geometrical patterns, though fewer in number have their artistic connotations. Swan is regarded as the noble bird for its ethical virtues and is the icon of soul and mind. Cow, the nurturer, is believed to be an insignia of earth. Most other animals like bulls, lion, tiger, and deer are considered sacred and have special reverence. In Buddhist tradition the lions are symbolic of 'sons of Buddha' [8]. The tiger for instance symbolizes confidence, consciousness, compassion and humility. Since, the entire region has been the nucleus of naga cult the same can be assessed from the doorways and pillars of shrines. Naga, the serpent, is a symbol of cosmic energy and realization. Fish pair represents conjugal happiness and freedom. Makara, the dragon is the symbol of abundance, cosmic process of life, death, re-birth and fertility. Makara as an ancient motif is depicted in a wide variety of beautiful form. In most wooden temples its projecting head is engraved from roof tops or beams. As such, it is believed to guard the mansion against demonic forces. Kalash, or the sacred pot, symbolizes prosperity. Trikon, the triangle, denotes the Absolute Being and portrays the process of spiritual progression and liberation. Chandr or the moon signifies emotion, while Sury or the sun means intellect. Dhvaja or the flag is a symbol of victory, while Chakra or a wheel or a circle is the symbol of perfection. Engraving facial shapes and figures of gandharvas, apsaras and yakshas in wood is yet another aspect of woodcarving [1; 10]. The symbolic depictions of unseen primeval demonic powers and deities emerged in form of wooden masks, which later gave rise to metallic masks of deities and are still continuing.

The motif not only plays an important role in revealing the attitude of artist but it talks about the socio-cultural and religious ethnicity of a particular society. The features of similarity, isotropy and symmetries of various kinds are believed to be common to temple and its ethical concept, which together with geometry forms the basis of any structure. Trivedi, 1993 stated that to maintain the harmony, all man-made structures are created with precise measurements and symmetries. According to Lethaby [6], all manmade art forms reflect the direct imitation of nature. It elucidates the common procedures followed in the creation of art. Joye's 2007, architectural lessons from environmental psychology explain that nervous system is governed by fractal-like processes which results in artistic charm of fractal-like patterns. Jung, 1964 stated:

"The history of symbolism shows that everything can assume symbolic significance: natural objects (like stones, plants, animals, men, mountains and valleys, sun and moon, wind, water, and fire), or man-made things (like houses, boats, or cars), or even abstract forms (like numbers, or the triangle, the square, and the circle). In fact, the whole cosmos is a potential symbol."

Thus, the religious symbolism through symbols and motifs acts as means of communication. Symbols help produce a reverberating myth and express the morals and virtues of any society

besides religion teachings. A temple is an emblematic edifice which tells about the religious philosophy [11]. The symbolism of temple at times denotes the sacred relationship between cosmic and materialistic world [9]. Each art form that belongs to transcendental realm is the spiritual manifestation which epitomizes an interface between man and mysticism [2].

Traditional architecture shows light to the sustainable built environment and the lessons learnt from these traditions can be combined with the contemporary construction techniques to create ecologically viable settlements. The transformation in culture and architecture are mutual and the impact of one can be seen in the other. Urbanization and globalization have threatened the cultural legacy of a nation and to safeguard the architectural traditions, the elements of ethnic traditions must be synchronized with the contemporary planning. In brief, learning from indigenous architects, the present day world can go far beyond, if the people understand the congruous relationship between man and nature. The craftsmen of Himachal have been playing an important role in disseminating the architectural style to future generations. Though social structure and socio-cultural milieu have changed in the last few years, the craftsmen's activities still remain untouched, though improvised, but still the craftsmen are the real custodians of traditional knowledge and skills.

References

1. Choskyi V. J. Symbolism of animals in Buddhism. *Buddhist Himalaya*. 1988. Vol. I, no. I. Available at: <http://buddhiststudies.ntu.edu.tw/fulltext/jr-bh/bh117490.htm>.
2. Eliade M. Symbolism, the Sacred, and the arts. New York: The Continuum Publishing Company, 1985. 208 p.
3. Handa O. C. Himalayan traditional architecture. New Delhi: Rupa & Co, 2009. 344 p.
4. Handa O. C. Gaddi land in Chamba: its history, art and culture. *New light on the early wooden temples*. Chamba: Indus publishing company, 2005. 206 p.
5. Joye Y. Architectural lessons from environmental psychology: the case of biophilic architecture. *Review of general psychology*. 2007. No. 11. pp. 305–328.
6. Lethaby W. R. Architecture, mysticism and myth. New York: Dover publications, 1891, 2005.
7. Nasir A. H. Traditional Malay wood carving. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa Dan Pustaka, 1987. 145 p.
8. Robert B. The handbook of Tibetan Buddhist symbols. Boston: Shambhala, 2003. 262 p.
9. Saussaye D. L. Manual of the science of religion. London; New Aork: Longmans, Green and Co, 1891. 672 p.
10. Swami B. The essentials of Hinduism: a comprehensive overview of the world's oldest religion. Seattle: Viveka press, 2002. 234 p.
11. Trivedi K. Hindu temples: models of a fractal universe. *International seminar on mayonic science and technology (Indira Gandhi auditorium, technical teacher's training institute)*, Taramani, Madras (Jan. 28–31, 1993). pp. 243–258.
12. Yatim O. M. Warisan Kesenian Dalam Tamadun Islam. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1989.

Искусство XX-XXI веков

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.003

УДК 730-034.35'6:7.071.1АЛЯБЬЕВ(571.12) "2017"

ПАМЯТНИК КОМПОЗИТОРУ АЛЕКСАНДРУ АЛЯБЬЕВУ РАБОТЫ СЕРГЕЯ МИЛЬЧЕНКО В ТОБОЛЬСКЕ: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Астраханцева Татьяна Леонидовна
Доктор искусствоведения, заслуженный
работник культуры РФ, главный научный
сотрудник Института теории и истории
изобразительных искусств РАХ, руководитель
образовательного направления, член
Скульптурной комиссии СХ России.
Россия, г. Москва

Аннотация

В статье рассказывается о создании памятника композитору А.А. Алябьеву в городе Тобольске. Автор рассматривает основные этапы создания: инициативу, замысел, реализацию. Кроме того, в статье анализируется композиционное и художественное решение памятника.

Ключевые слова: монументальная скульптура, памятник А.А. Алябьеву, скульптор С. Мильченко.

Библиографическое описание для цитирования:

Астраханцева Т.А. Памятник композитору Александру Алябьеву работы Сергея Мильченко в Тобольске: история создания // Искусство Евразии. – 2018. – №1(8). – С. 33–38.
DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.003. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/975779/08-2018-astrahantseva/>

Культурное пространство России после нескольких кризисных десятилетий, наконец, перестало ограничиваться двумя ее столицами и расширилось «вглубь», где сохранились неиссякающие источники национальной культуры с замечательными художественными памятниками, музеями, очагами народного искусства.

Одним из таких центров является Тобольск, древний сибирский город на берегу Иртыша. Здесь 15 августа 2017 года в культурно-художественной жизни страны произошло знаменательное событие: был торжественно открыт еще один значительный объект – памятник выдающемуся русскому композитору Александру Александровичу Алябьеву (1787–1851), открыт на его родине в честь 230-летия со дня рождения.

Алябьев вошел в русскую культуру не только как композитор-романтик, пианист и дирижёр, популярнейший автор своего времени, сочинивший музыку знаменитых романсов

«Соловей», «Вечерний звон» и около двухсот других романсов, а также семи опер и двадцати музыкальных комедий. Он вообще знаковая фигура своего героического времени: участник Отечественной войны 1812 года, друг Дениса Давыдова и Александра Грибоедова, храбрый и отважный партизан, участвовавший в битве при Березине, отличившийся в боях под Дрезденом и Лейпцигом. Как стало известно из его послужного формуляра: «Будучи ж употреблён в самых опаснейших местах, везде отлично исполнял данные препоручения» [1, с. 16]. Биография композитора насыщена ошеломительными приключениями, взлетами и падениями.

В 1825 году Большой театр открывался после пожара прологом «Торжество муз» на музыку А.А. Алябьева и А.Н. Верстовского. И в том же году Александр Алябьев вдруг становится узником крепости. Незаслуженно осужденный герой войны три года, пока шло следствие, провел в тюрьме (где и был собственно написан «Соловей»), а после сослан в Тобольск. После оглашения приговора, услышав место назначения, остроумный и находчивый отставной подполковник Алябьев воскликнул: «Это называется: «наказали шуку, пустили в море». Да я там детство провёл!» [4, с. 20].

И вот уже в наше время Алябьев вновь возвращается в Тобольск, на родину, но уже в виде памятника. Попытки установить памятные знаки в местах, связанных с композитором, были и раньше. Так, каменный крест воздвигнут возле храма Рождества Богородицы в московском Симоновском монастыре, там, где раньше находилась могила Алябьева (скульптор Филипп Рукавишников). Другой бюст-памятник в подмосковном селе Рязанцы (на месте усадьбы сестры композитора, где лишенный чинов и дворянства композитор жил с запрещением въезда в обе столицы и где венчался в 1840 г. в церкви Святой Троицы).

В Тобольске памятник установлен близ Алябьевской соловьиной поляны в ландшафтном парке «Ермаково поле». Его автором является один из ведущих скульпторов нашего времени, заслуженный художник РФ, член-корреспондент Российской академии художеств Сергей Мильченко, а архитектором – Алексей Белоусов. К слову об архитекторе. Он создатель проекта этого парка, его тонкое чувство меры, понимания органичности среды с музыкой композитора и связи с прилегающим пространством во многом определили успех расположения и архитектурного оформления монумента.

Надо заметить, что поначалу монумент планировалось установить в подгорной части города близ церкви Захария и Елизаветы, где Алябьев был крещен и проживал в приходе во время ссылки. Но обстоятельства сложились иначе. Его появление в Тобольске стало возможным благодаря не только огромному желанию тоболяков, но и личной инициативе конкретных людей и, в первую очередь, Аркадия Григорьевича Елфимова – основателя и бессменного руководителя общественного благотворительного фонда «Возрождение Тобольска», и главного редактора газеты «Тобольская правда» Тимура Волкова. Это они добивались решения местных властей и страстно желали открыть памятник 15 августа на 230-летие Алябьева. Аркадий Григорьевич Елфимов искал скульптора, оплачивал его работу, играл большую роль в выборе варианта проекта.

Интересна история создания памятника. Обратиться к Сергею Мильченко Елфимову посоветовал Михаил Переяславец, известный российский скульптор, автор памятников, установленных в Тобольске: Ф.М. Достоевскому и П.П. Ершову. Переяславец понимал, что создание такого монумента потребует от скульптора особого поэтического таланта, изысканного пластического языка, внятного образного решения. Все это он видел в творчестве Сергея Мильченко, в его тонко организованной душе, в самоценной пластике,

виртуозно балансирующей между формой и содержанием, в его поисках той необходимой пропорции, когда одно не довлеет над другим или когда одно дополняет другое.

До «Алябьева» Сергей Мильченко создал немало выразительнейших скульптур, как монументальных, так и малых форм, от сакральных, канонически решенных произведений на тему священной библейской истории, проектов памятников (Денису Давыдову, создателям танка Т-34 и др.) до театральных инсталляций для спектаклей Театра на Таганке, сюрреалистических композиций и сверхвыразительных портретов (Пикассо, Данте). В произведениях Мильченко не только прекрасно реализуются пластические свойства различных материалов: бронзы, камня, дерева. Его скульптуры дают пример удивительно счастливого сочетания глубоко народной традиции и утонченности «ученого», профессионального искусства. Это определяет особую выразительность и цельность произведений, предельную ясность пластического языка и многослойность раскрывающегося не сразу, но лишь при внимательном всматривании образа.

Работа над созданием памятника была радостной и увлеченной. Она проходила под неустанным нажимом со стороны Елфимова на городскую власть, с огромным желанием воздать должное знаменитому земляку.

Как рассказывает сам скульптор: «Я, конечно, знал кто такой Алябьев. И не только потому, что его «Соловей» очень часто звучал из кухонных радиоточек, но ещё и потому, что я с третьего курса института увлёкся «декабристами» (дипломная работа, посвященная Пестелю), и так или иначе, через войну 1812 года, через Тобольск, где они с жёнами отбывали ссылку, сталкивался с именем Алябьева. А когда я начал работу над образом отчаянного рубака и известного поэта Дениса Давыдова (проект памятника для подмосковного города Лобня), то тут уже Алябьев оказался совсем рядом, т.к. они партизанили в одном отряде, вместе взяли г. Дрезден (без санкции начальства, за что получили по шапке). Так что косвенно Алябьев уже давно находился в зоне моих творческих интересов» [2, с.1].

Замысел возник первоначально на бумаге, в нескольких вариантах. В набросках можно увидеть сидящего в кресле композитора, на бревне, на коне, а также стоящим в полный рост с тростью в руке. Но везде неперемнная деталь для подчеркивания сюжета, главный, совершенно оправданный атрибут – на кончике пальца сидит, готовый улететь, поющий соловей. Птицы, по мнению художника, вообще являются символом свободы. «Ведь думая о свободе, так или иначе, взглянешь на небо, особенно, если ты в тюремной камере (не дай Бог!)», – считает художник [2, с.1]. Конечно, им был учтен и словесный портрет Алябьева, оставленный современниками композитора: «в черных усах и бакенбардах, с необычным вкусом, с прелестным тенором и в очках на ястребином носу...» [4, с. 6], и то, что Алябьев – натура романтическая, бесшабашная, но необыкновенно талантливая. Вообще, в русском искусстве это поколение героев мало отражено.

Из всех набросков были выбраны и сделаны в пластилине два варианта эскиза: сидящий Алябьев и стоящий в распахнутом пальто. После этого нужно было окончательно выбрать модель. Вместе с Елфимовым остановились на втором варианте – пластическом решении изобразить фигуру в рост, в динамичном развороте, с поднятой вверх рукой с соловьем на пальце. Формально скульптору больше нравился первый вариант – сидящая на бревне фигура. Но здесь, по его мнению, не было вот этого: «Ты лети, мой соловей...». «Мне хотелось, чтобы в памятнике собралось всё: и гусарство, и озорство, и удаль, и партизанство, и музыка, и, конечно же, стремление к свободе (тоска по ней)! Я чувствовал мистическую связь с Алябьевым, и хотел, чтобы «возвращение» композитора к землякам было одним из

пунктов воспитания культурного человека. В жесте поднятой руки, в устремленности взора к небу я хотел выразить главный внутренний конфликт человека, привыкшего к свободе, но свободу которого ограничили так жёстко» [2, с.1].

И еще важный момент, свидетельствующий о глубине погружения скульптора в жизнь и творчество, способность учитывать мельчайшие, но правдивые детали – в монументе Алябьев изображен в гражданском платье, хотя был военным. В биографии композитора мы встречаем любопытный, но говорящий о его характере факт: он несколько раз появлялся на спектаклях петербургского Большого театра не в военной форме, а во фраке, что было строжайше запрещено. Результат: месяц Петропавловской крепости весной 1822 года.

Итак, выбранный вариант стал разрабатываться. Сначала модель была сделана в глине, потом переведена в гипс, а уже после отлита в бронзе.

Читаем дневник художника: «Сделал рабочую модель, работал с радостью и удовольствием, которое получаешь, когда работа удаётся. Глину закончил, нужны деньги на формовку. Получил: хватило, чтобы отформовать. Дальше жду от города денег на литьё... вижу, что мои гипсовые формы начинают заваливаться мусором, затаптываются и, кажется, скоро погибнут в хаосе «нашей» литейки. Решил отливать на собственные средства» [2, с. 2]. И опять выручает Елфимов, обещает финансовую помощь. Надо отметить, что Сергей Мильченко прекрасно знает и чувствует любой пластический материал и хорошо владеет его обработкой. Чисто отлить скульптуру было трудно во все времена, тем более, когда за перестроечные годы было многое утрачено и, прежде всего, ушли профессиональные мастера. Скульптуру самому приходилось много работать вручную, в процессе литья он участвовал от начала и до конца, разве что бронзу не плавил. После всего фигуру помыли, затонировали и приготовили к отправке. Параллельно шли поиски камня для постамента. В Смоленской области обнаружили огромный пригодный для этого валун. Машину для перевозки памятника в Тобольск выделил в качестве спонсорской помощи «Трансгаз Сургут». И вот, несмотря на все технические и материальные трудности, благодаря воле и усилиям Елфимова и Мильченко, скульптура была доставлена в Тобольск в срок, к 15 августа, и памятник торжественно открылся!

Перед зрителем предстал образ композитора – яркой, сильной, творческой личности в момент духовного подъема, когда раскрываются все природные и профессиональные качества. Решение острое и неожиданное. Для такого героя не годился обычный классический, достаточно статичный контрапост – фигура дана в динамике, движении, и порывистый жест прекрасно передают эмоциональное состояние Алябьева, человека цельного настолько, что о нем можно сказать, что это человек-символ, насколько его образ наполнен жизненной силой, рифмующейся с игрой линий и форм. И в то же время образ отмечен портретным сходством и сложностью в разработке психологической характеристики персонажа. Алябьев предстает как человек в равной степени созерцательный, тонко чувствующий и в то же время волевой и смелый. Что до пластики, то Сергей Мильченко подчеркивает в ней свободу – ветер: отсюда взметнувшееся пальто, сама статуя необыкновенно изящна, пластически выразительна, выглядит максимально раскованной, с энергичными выступами и углубленными формами. Это абсолютно круглая статуя, требующая кругового осмотра со всех сторон.

Памятник Сергея Мильченко – зрелая работа, она выделяется не только пластической законченностью и высокой реалистичностью образа, абсолютным попаданием в эпоху, вплоть до характерной одежды пушкинской поры, но и тем, что здесь скульптор решил сложнейшую задачу – передал в ограниченном объеме сущность творчества композитора.

Скульптурный образ Алябьева – это овеянная в бронзе музыка и, прежде всего, мелодия романса «Соловей», это настоящее творчество, то самое, воплощенное в материале переживание, «религиозное чувство», которое является неременным признаком произведения искусства. Скульптура великолепно вписалась в ландшафт парка, она превосходно вылеплена и пространственно скомпонована, сделана с безупречным вкусом и мастерством.

Установку памятника можно рассматривать как событие всероссийского масштаба, успех российской академической школы, а сам памятник – значительнейшее монументальное произведение последних лет.

Литература

1. Доброхотов Б. В. Александр Алябьев: творческий путь. – М.: Музыка, 1966. – 319 с.
2. Мильченко Сергей. Дневник скульптора. Рукопись / Архив Т. Л. Астраханцевой. – Место хранения: г. Москва.
3. Молева Н. М. Загадка «Соловья» // Литературные легенды Бульварного кольца. – М.: Алгоритм, 2007. – С. 84–105.
4. Тимофеев Г. Н. А. А. Алябьев. Очерк жизни и творчества. М.: Л. Юргенсон, 1912. – 92 с.
5. Астраханцева Т. Л. Скульптор Сергей Мильченко. М.: [Б. И.], 2006. – 55 с.
6. Астраханцева Т. Л. Священные темы Сергея Мильченко // Сергей Мильченко. Авторский альбом. – М.: Рос. академия художеств, 2017. – С. 8–9.

Статья поступила в редакцию 23.02.2018 г.

Received: February 23, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.003

MONUMENT TO THE COMPOSER A.A. ALYABYEV BY S. MILCHENKO IN TOBOLSK: THE HISTORY OF CREATION

Astrahantseva Tatiana

Doctor of arts, honored worker of culture of the
Russian Federation, chief researcher of the
Institute of theory and history of fine arts of the
Russian Academy of ARTS, head of educational
direction, member of the Sculptural Commission
of the Union of artists of Russia. Russia,
Moscow

Abstract

The article tells about working out the monument to the composer A.A. Alyabyev in the city of Tobolsk. The author considers the main stages of creation: initiative, design, implementation. In addition, the article analyzes the compositional and artistic decision of the monument.

Keywords: monumental sculpture, the monument to A.A. Alyabyev, sculptor S. Milchenko.

Bibliographic description for citation:

Astrahantseva T. L. Monument to the Composer A.A. Alyabyev by S. Milchenko in Tobolsk: the History of Creation. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 1(8), pp. 33-38. Available at: <https://readymag.com/u50070366/975779/08-2018-astrahantseva/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.003. (In Russian).

References

1. Dobrokhoto B. V. *Aleksandr Alyab'ev: tvorcheskii put'* [Alexander Alyabyev: creative way]. Moscow, Muzyka, 1966. 319 p.
2. Milchenko Sergey. *Dnevnik skul'ptora. Rukopis'* [Sculptor's diary. Manuscript]. Archive of T. L. Astrakhantseva. Storage location: Moscow.
3. Moleva N. M. Zagadka «Solov'ya» [Riddle of "Nightingale"]. *Literaturnye legendy Bul'varnogo kol'tsa* [Literary legends of the Boulevard ring]. Moscow, Algorithm, 2007. Pp. 84-105.
4. Timofeev G. N. *A. A. Alyab'ev. Ocherk zhizni i tvorchestva* [A. A. Alyabyev. Essay of life and creativity]. Moscow-Leningrad, 1912. 92 p.
5. Astrakhantseva T. L. *Skul'ptor Sergei Mil'chenko* [Sculptor Sergey Milchenko]. Moscow, 2006. 55 p.
6. Astrakhantseva T. L. *Svyashchennye temy Sergeya Mil'chenko* [Sacred themes of Sergey milchenko]. Sergey milchenko. Author's album. Moscow, the Russian Academy of arts Publ., 2017. Pp. 8-9.

КАРТИНА ВАСИЛИЯ СУРИКОВА «ВЗЯТИЕ СНЕЖНОГО ГОРОДКА» КАК ЯВЛЕНИЕ ПЕРЕХОДНОГО ПЕРИОДА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА

Безызвестных Елена Юльевна

Доцент, зав. лабораторией художественно-эстетической и музейной деятельности

Красноярского краевого института повышения квалификации и профессиональной переподготовки работников образования.

Россия, г. Красноярск.

el.jul.9@list.ru

Аннотация

Картина В.И. Сурикова «Взятие снежного городка» – единственная картина Василия Сурикова, написанная в Красноярске, и посвящена она родной Сибири и сибирякам. Художник называл ее бытовой, но так ли однозначен жанр картины? Ее называют веселой, но так ли это? В этом произведении многое раскрывается не с первого взгляда. За шуточной батальей стоят реальные исторические события и душевные переживания самого художника. Картина открывает новый период в творчестве Сурикова – батальный, период преодолений и побед. Она внесла в русское искусство невиданную доселе легкую стремительную динамичность. Композиция картины сложна и неоднозначна, наполнена подтекстами и пластическими находками.

Ключевые слова: Сибирь, снежный городок, игра, драматизм, преодоление.

Библиографическое описание для цитирования:

Безызвестных Е.Ю. Картина Василия Сурикова «Взятие снежного городка» как явление переходного периода в творчестве художника // Искусство Евразии. – 2018. – №1(8). – С. 39–44. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.004. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/975779/08-2018-byzyzvestnyh/>

В конце 1880-х годов в жизни и творчестве Сурикова произошел своеобразный коллапс, связанный со смертью жены. «Жизнь моя надломлена. Что будет дальше, и представить себе не могу...» [3, с.77] – писал художник брату. Некоторое время он пребывал в состоянии безысходности, совершенно изменился, ушел в себя. Полное отчаяние ему помогли преодолеть его дети и вера, которая в этот период становится особенно истовой.

Недаром, первым шагом в преодолении депрессии стала картина, написанная «лично для себя», – «Исцеление слепорожденного Иисусом Христом» (рис. 1), к ней Суриков еще не раз возвращался и дорабатывал, что свидетельствует об актуальности этого произведения для душевного и духовного состояния художника. О его тяжелом душевном состоянии свидетельствует и автопортрет из Красноярского краевого краеведческого музея, написанный тогда же, в Красноярске.



Слева направо:

Рис. 1. В.И. Суриков. Исцеление слепорожденного Иисусом Христом. 1888-1892. Холст, масло. 162×107. Источник: <http://allpainters.ru/surikov-vasilij/20874-iscelenie-sleporozhdenного-iisusom-xristom-vasilij-surikov.html>

Рис. 2. В.И. Суриков. Взятие снежного городка. 1891. Холст, масло. 156 × 282. Источник: <http://www.rusmuseumvrn.ru/>

Но когда речь идет о личности такого масштаба, как Суриков, то не надо забывать, что эта личность при всей самодостаточности и своеволии все же призвана временем. Обстоятельства жизни сыграли роль сильного внутреннего взрыва, но и связь с эпохой, одной из ярчайших в истории русского искусства, нельзя отрицать.

Художник с большим интересом относился ко всему, что происходило в искусстве, ничего огульно не отрицал, но ни к чему и не присоединялся. Он не был настоящим передвижником, не стремился к утонченным стилизациям неорусского направления в модерне, и уж тем более ему не были свойственны грешный минор и демонстративное страдание декаданса. В одном из писем он пишет: «...от горя никуда не убежишь, хоть на край света побегни. Мне отраднее бороться с ним, нежели бежать от него...» [3, с.77]. Здоровое духовное начало всегда брало верх в жизни и творчестве Сурикова. Его победно-патриотическая тема 1890-х вольно или невольно противопоставила себя чудесным сказкам неорусского стиля и унынию декаданса. Трагические картины, психологически сложные и многоплановые, остались в 1880-х. Теперь его интересует другая интенсивность действия – не прелюдия и послесловие, а кульминация и прямолинейность. И первой переломной картиной этого нового периода становится «Взятие снежного городка» (рис. 2).

Суриков называет ее бытовой. Для него она такой и была: современная ему, много раз виденная праздничная забава. Но так ли однозначен жанр «Снежного городка»? Чем больше отдаляется суриковское время, тем более исторической становится картина, особенно если вспомнить, что и сама игра имеет исторический прототип – завоевание Сибири Ермаком. Есть и еще один жанровый аспект: фактически «Взятие снежного городка» – своеобразный жанровый групповой портрет земляков-красноярцев. Важно, что эта картина открывает новый батальный период в творчестве мастера и сама является баталией, хоть и шуточной. По сравнению с последующими картинами, она более камерна и по размеру и по размаху. Однако, ее главный нерв и узел напряжения – центральный персонаж – совершенно

нешуточно олицетворяет ожесточение боя. Он резко выделяется в композиции заметным укрупнением фигуры и силуэтом, парящим гораздо выше общей массы людей.



Рис. 3. В.И. Суриков. Взятие снежного городка. Фрагмент. 1891. Холст, масло. 156 x 282.

«Снежный городок» – тема преодоления и победы, необходимая и актуальная для Сурикова в тяжелый для него период. Она родилась в Сибири, из которой Суриков, по его признанию, «необычайную силу духа» привез. «И тогда от драм к большой жизнерадостности перешел» [3, с.187], – эта фраза художника сразу настраивает на восприятие картины как беспешачно-веселой. С первого взгляда она и кажется таковой. Она внесла в русское искусство невиданную доселе легкую стремительную динамичность. По сравнению с предшествующими историческими картинами, где движение замедленно и трагично, сжато, как пружина, в «Городке» непринужденным и естественным движением пронизано все: общая композиция, движение каждой группы и отдельных персонажей. Трехчастная композиция построена как триптих, где зрелище раскрывается театральным приемом: центральный проем – главное действие, наиболее активное; боковые части – периферия, зрители, причем, слева и справа – фигуры спиной по принципу кулис. На мой взгляд, по организации динамических построений – это самая сложная картина Сурикова: все части триптиха имеют свои направления, в основном составляющие контрапост друг другу. Феномен в том, что взгляд зрителя легко и свободно воспринимает эту сложнейшую динамику, благодаря ее внутренней музыкальности.



Рис. 4. В.И. Суриков. Взятие снежного городка. Фрагмент. 1891. Холст, масло. 156 x 282.



Рис. 5. В.И. Суриков. Взятие снежного городка. Фрагмент. 1891. Холст, масло. 156 x 282.

В «Снежном городке» более, чем прежде, открыто пространство, много света и световых рефлексов. Даже снег, по сравнению с тяжелым влажным снегом в «Боярыне Морозовой», кажется легким, свежим, хрустящим на морозе. Здесь нет обилия орнаментальных мотивов, которые были необходимы в медленных картинах 1880-х годов, здесь есть в основном орнаментальные элементы, не затрудняющие общую динамическую идею. Единственный крупный декоративный мотив – ковер на спинке кошевы: принимающий на себя внимание, он по-своему сдерживает слишком динамичную композицию центральной части.

К слову стоит упомянуть об одежде. Вспомним картины передвижников о народе, в частности, репинские: бедность, ветхость, убогость одежды, благородная нищета. В творчестве Сурикова крайне мало таких персонажей, пожалуй, только нищенка и юродивый в «Боярыне Морозовой». Для него роль костюма выходит за пределы «прикрыть наготу», это внешнее выражение мировоззрения народа, красоты его сознания. Во «Взятии снежного городка» народ одет празднично – добротно, даже богато: дорогие меха (соболь, куница, бобр, горностай и др.), хорошая обувь. В Сибири люди действительно жили более зажиточно, а суровые зимы обязывали одеваться в теплые меха. Но в данном случае все составляющие работают на ключевую идею: «В Сибири народ другой, чем в России: вольный, смелый... «Краснояры сердцем яры» [3, с.171].

Сравнительно небольшую по размеру и, на первый взгляд, простую по сюжету картину, обычно воспринимают как разминку перед действительно серьезной исторической эпопеей «Покорение Сибири Ермаком». Практически все видят в ней только жизнерадостное начало. А современники, заподозрив в картине бессмысленный смех, не поняли ее. И. Евдокимов пишет: картина «не дошла до зрителя. Смех, в котором нет сатирического обличения, оказался мало действенным, будто вообще лишенным всякого содержания» [4, с.140]. Даже здесь Суриков оказался в авангарде, опередив свое время тем, что выразил в веселье не сарказм, а чистую жизненную силу народа. Лишь гораздо позже в русском искусстве появятся произведения, где смех освободится от сатирического бремени.

Однако картина значительно сложнее и многослойнее. С одной стороны, в ее содержании заложено глубокое, истинно суриковское понимание народной традиции, фольклорного космоса. С другой стороны, мучительные раздумья 80-х годов над проблемами духовной и человеческой стойкости в моменты поражения сменяются безоглядной верой художника в мощный пассионарный потенциал своего народа, направленный на неизбежную победу. И эта вера обозначит всю художественную линию 90-х в творчестве художника.

Еще один аспект усложняет внутреннюю структуру картины. Вероятно, Суриков мог бы его объяснить, нам же остается делать предположения. Дело в том, что полет всадника-победителя и общее движение композиционной массы направлено по так называемой трагической диагонали, противоположной естественному комфортному движению зрительского глаза в картине. Это движение поддержано пластикой пейзажа. Вероятно, не сразу все-таки художник совершил скачок к жизнерадостности от своего душевного потрясения. Так или иначе, но такой прием (вполне возможно, неосознанный) вносит в «веселую» картину неявный, но сильный драматический импульс. Это ощущение дополняется и совершенно необычным образом коня – черный, со страшным оскалом и бешеными глазами – настоящее разъяренное чудовище, идущее прямо на зрителя. Он является такой же пластической метафорой, как черная ворона на снегу, из которого, как вспышка, возник образ боярыни Морозовой. Известно, что Суриков долго добивался именно такого эффекта, отталкиваясь, видимо, от первого детского впечатления: «Мы от Торгошиных ехали. Толпа была. Городок снежный. И конь черный прямо мимо меня проскочил, помню. Это, верно, он-то у меня в картине и остался» [3, с.173]. Примечательно, что в одном из этюдов к картине конь белый, он тоже остался в картине, но перекочевал на самый дальний план. Однако морда черного коня ярко противопоставлена голове свергаемого ударом казачьего кулака белого снежного.

Кстати сказать, в картине не так уж много улыбок, – они вспыхивают лишь в нескольких точках композиции, в каждой группе персонажей – одна-две открытых улыбки. На этом

строится общее впечатление. На самом деле абсолютно преобладают лица с диапазоном состояний оживленного напряжения и переживания самого острого момента игры – победы.

Заметим, что в «Городке» мощное мужское начало еще компенсируется присутствием женщин. В последующих батальных картинах оно полностью отсутствует. Между тем, женский образ всегда вносит в суриковскую концепцию сильный духовный импульс, который просто необходим его творчеству. И образ женщины, не нашедший места в «мужских» картинах 90-х, находит особенно плодотворное воплощение в портретной линии этого периода.

В 1880-е живопись Сурикова проникнута стремлением осознать, понять философскую подоплёку события, выявить внутренние исторические смыслы. Картины 90-х – ярко выраженная батальность, напрямую обращенная к победам русского оружия (хочу заметить, что «Взятие снежного городка» – наименее прямолинейное произведение из этого ряда). Суриков даже навлек на себя упреки в официальной ангажированности, что фактически невозможно для такого своеобразного и независимого художника. Его картины убедительны, потому что внутренне убежден художник.

«Покорение Сибири Ермаком» – вполне закономерный после «Снежного городка» переход уже к настоящему историческому событию, а заодно и к своим личным казачьим корням, так как предки художника тоже пришли в Сибирь с Ермаком, продвинулись до Енисея и были в числе основателей Красноярска. Не менее он был убежден в величии подвига предков, когда писал «Переход Суворова через Альпы»: картина получилась с точки зрения пластического решения вполне новаторской, эффектной, предвосхищающей принцип кинокадра.

По большому счету картины первого периода – «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова» – более историчны в смысле драматической антитезы, они апеллируют к переживанию зрителем сложнейшего драматического конфликта: у каждой противостоящей стороны своя правда, своя мотивация действия. Даже физическое отсутствие врагов в картине о Меншикове не снижает напряжения внутреннего монолога главного героя с незримым противником. И вот эта сильная антитеза практически уходит из картин 90-х, лишь в «Ермаке» она находит свою интерпретацию: художник явно восхищается безудержной отвагой малочисленного казачьего войска и одновременно сочувствует терпящим поражение «иногородцам». Во «Взятии снежного городка» казак-победитель вкладывает всю свою нерастратченную силу и настоящее ожесточение в удар по воображаемому врагу, чистый подвижнический героизм суворовских солдат в картине Сурикова обращен не столько к осмыслению исторического дуализма, сколько к национальной гордости зрителя, – им нет адекватно сильного противопоставления, как в ранних драмах художника. Такой своеобразный мощный выдох перед новым драматическим вдохом 1900-х годов, в котором уже не найдется места подвигу.

Литература

1. Безызвестных Е. Ю. Суриков и Сибирь. – Красноярск: Русская энциклопедия, 1995. – 126 с.
2. Безызвестных Е. Ю. Пластические идеи Сурикова // Суриковские чтения. – Красноярск: Сиб. изд. дом «Суриков», 2009. – С. 8–19.
3. Радзимовская Н. А., Радзимовская З. А., Гольдштейн С. Н. Суриков В. И. Письма. Воспоминания о художнике. – Ленинград, 1977. – 384 с.
4. Евдокимов И. В. Суриков. – М.-Л., 1940.

Статья поступила в редакцию 11.02.2018 г.

Received: February 11, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.004

V.I. SURIKOV'S PAINTING “STORMING OF SNOW FORTRESS” AS A PHENOMENON OF A TURNING PERIOD IN THE ARTIST’S CREATIVE WORK

Byzyzvestnyh Elena

Associate Professor, head of the laboratory of
artistic, aesthetic and museum activities of the
Krasnoyarsk Regional Institute for Advanced
Studies and Professional Retraining of Educators
Russia, Krasnoyarsk
el.jul.9@list.ru

Abstract

V.I. Surikov's painting “Storming of a Snow Fortress” is the only picture painted in Krasnoyarsk and it is devoted to his native land Siberia and Siberians. The painter called it everyday life but is the genre of the painting so definite? They call it funny but is it so? This work of art does not reveal itself at the first glance. Behind the facetious battle, there are real historic events and emotional experience of the painter himself. The painting opens a new period in Surikov’s creative work – a battle period, a period of overcoming and victories. It brought about unprecedented easy swift dynamics into the Russian art. The composition of the painting is complex and diverse, full of implications and plastic godsend.

Keywords: Siberia, a snowfortress, game, dramatic effects, overcoming.

Bibliographic description for citation:

Byzyzvestnyh E. Y. V. I. Surikov's painting “Storming of Snow Fortress” as a phenomenon of a turning period in the artist’s creative work. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 1(8), pp. 39-44. Available at: <https://readymag.com/u50070366/975779/08-2018-byzyzvestnyh/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.004. (In Russian).

References

1. Byzyzvestnyh E. Y. *Surikov i Sibir'* [Surikov and Siberia]. Krasnoyarsk: Russian encyclopedia, 1995. 126 p.
2. Byzyzvestnyh E. Y. *Plasticheskie idei Surikova* [Plastic ideas of Surikov]. *Surikovskie chteniya* [Surikov Readings]. Krasnoyarsk: Sib. ed. house "Surikov", 2009. Pp. 8-19.
3. Radzimovskaya N. A., Radzimovskaya Z. A., Goldstein S. N. *Surikov V. I. Pis'ma. Vospominaniya o khudozhnike* [Letters. Memories of the artist]. Leningrad, 1977. 384 p.
4. Evdokimov I. V. *Surikov* [V. Surikov]. Moscow-Leningrad, Iskusstvo Publ., 1940

КАРИКАТУРА В ТВОРЧЕСТВЕ В. И. СУРИКОВА

Белоусова-Лебедева Вероника Анатольевна
Искусствовед, главный специалист
регионального отделения УСДВ РАХ.
Россия, г. Красноярск.
forest.9@list.ru

Болонкина Елена Владимировна
Кандидат исторических наук, старший
научный сотрудник Музея-усадьбы
В.И. Сурикова.
Россия, г. Красноярск.
museyzodchestva@yandex.ru

Аннотация

Карикатурное творчество В.И. Сурикова изучалось преимущественно в советский период, когда требовалась его тенденциозная оценка, поэтому необходимо рассмотреть карикатуру Сурикова с позиций не политических, а исторических и искусствоведческих. В статье рассматриваются карикатуры В.И. Сурикова разных лет, их сюжетное наполнение и художественные качества.

Ключевые слова: В.И. Суриков, карикатура.

Библиографическое описание для цитирования:

Белоусова-Лебедева В.А., Болонкина Е.В. Карикатура в творчестве В. И. Сурикова // Искусство Евразии. – 2018. – №1(8). – С. 45–52. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.005. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/975779/08-2018-belousova-bolonkina/>

Карикатура – специфический жанр изобразительного искусства, подразумевающий особую точку зрения, ракурс, который выявляет деформации социальной реальности, усиливает их и в гипертрофированном виде подаёт обществу, кривое зеркало, выявляющее правду. Далеко не каждый художник способен соблюсти меру и специфику карикатуры, поэтому карикатура, часто сопутствующая художественному творчеству, не всегда может быть причислена к произведениям искусства. Тем интереснее становится изучение карикатурного творчества таких титанов, как В.И. Суриков: карикатуры в его наследии немногочисленны и мало исследованы.

Вторая половина XIX века щедра на карикатуру. В России развивались две основные традиции: европейской политической сатиры и русского лубка. Карикатура охватывала все области жизни: от войны и политики до бытовых нравов. Идеологическая борьба, которую вели оппозиционные силы в этот период, не могла обойтись без ярких плакатных образов. Они возникали, с одной стороны, силами передвижников (например, «Всюду жизнь» Н.А. Ярошенко), с другой стороны, активно работали карикатуристы в оппозиционных нелегальных журналах.



Рис. 1. Суриков В.И. На Невском Проспекте
Днём. 1874. ГТГ. Источник:
www.tretyakovgallery.ru



Рис. 2. Суриков В.И. Преосвященный Никон,
ополчившийся на врагов самодержавия. Около 1905 г.

Атмосфера 1860–1870-х годов не могла не повлиять на юного Сурикова: в его студенческих зарисовках на улицах Петербурга отчетливо проступает сатирическая интонация, свойственная мастерам-шестидесятникам, однако их нельзя назвать карикатурами – в них лишь угадывается мощный художественный потенциал и острый глаз художника. К подобным зарисовкам Василий Иванович прибегал достаточно редко.

Особый всплеск карикатуры приходится на русско-японскую войну и первую русскую революцию 1905 года. Здесь она оттачивает своё оружие и нередко приобретает несвойственные ей трагические ноты. События начала XX века оказали серьёзное влияние на художников, особенно на тех, чьё мировоззрение формировалось в 1860-х. Для одних поражение в войне и первая русская революция стали крахом идеалов (многие «старшие» передвижники стали его жертвой), для других – началом нового этапа (Репин, Серов).

На революционные события откликнулись практически все художники, общепринято мнение, которое относит суриковского «Степана Разина» к череде произведений, связанных с первой русской революцией. Пусть не прямо, но сам Василий Иванович признавал, говоря о «Степане»: «в самую революцию попал». В период острых политических событий в художнике пробудилась тяга к карикатуре. Семья Суриковых в то время жила в доме в Леонтьевском переулке, по воспоминаниям О.В. Кончаловской, из их окон был виден двор полицейской части, видно, как в 1905-1906 гг. выходили на подавление восставших полицейские, как заряжали оружие, точили сабли (МУС. Ф. 1, Оп. 1, Д. 66, Л. 60). Став непосредственным свидетелем творящейся истории, Суриков обращается к новому для себя жанру – карикатуре, позволяющей осмыслить масштабные события, совершающиеся на глазах.

Суриков придерживался достаточно консервативных политических взглядов, однако даже он не мог симпатизировать черносотенной реакции, которая ярко проявилась в революционное время. Так, летом 1905 года епископ Никон, посланный московским митрополитом, разъезжал по Рузскому уезду, где власти устраивали монархические

демонстрации перед портретами царя, с гимнами и т.д. Выступая с проповедями, Никон внушал, что «враг диавол сеял сои плевелы среди так наз, «интеллигентского» общества, – тех, подстрекает к различным стачкам и забастовкам» (*воспроизведен текст оригинала*), и Никон призвал искоренить эти «плевелы». Суриков отверг такое понимание «исконных русских начал» и в сатирическом рисунке изобразил воинственного Никона в полном облачении с саблей и пистолетом. Надпись Сурикова не оставляет сомнений: «Преосвященный Никон, ополчившийся на врагов самодержавия в разъездах по Рузскому уезду в 1905 году» (МУС. Ф. 1, Оп. 1, Д. 45, Л. 692. Д. 66, Л. 61). Рисунок выполнен в беглой манере без привычной в рисунках мастера экспрессии, но и не академично: подобным образом Суриков выполнял наброски «для памяти» или для того, чтобы объяснить что-то, рассказать. Здесь нет острой карикатурной образности, утрирования, художник хоть и использует приёмы карикатуры, но не погружается в неё по-настоящему. Это словно заметки к будущей картине, которую он напишет после, когда оттремют события и можно будет посмотреть на них в историческом ключе. Интонация Сурикова не остро-эмоциональна, но спокойно-иронична, его всегдашний объективный исторический взгляд преобладает и здесь.



Рис. 3. Суриков В.И. Основы самодержавия.
Около 1905 г.

В 1906 г. появились сатирические наброски художника под общим названием «Основы самодержавия», в трёх медальонах изображены городской, служитель казенной церкви и купец-черносотенец с хоругвью [3, с. 431]. Рисунок явно предназначался в качестве вставного элемента, три персонажа закомпонованы как небольшие фрагменты: фигуры не вмещаются в заданный формат, фрагментируются, в «кадр» попадает лишь несколько характерных элементов, и то лишь частично. Остро подмечены типы дореволюционного российского общества, однако злой сатиры нет и здесь: лица характерны, но не гиперболизированы. На другом рисунке В.И.Сурикова изображён самодовольный франт-чиновник, а ироническая подпись Сурикова над ним гласит: «Закончил Проект, которым будет осчастливлен народ» (МУС. Ф. 1, Оп. 1, Д. 45, Л. 692). Лист выполнен в технике лёгкой воздушной гризайли, образ строится из тонко подмеченных деталей, обобщающих тип легкомысленного и пустого прожектёра.



Рис. 4. Суриков В.И. За чтением газет. 1906 г.



Рис. 5. Суриков В.И. За чтением газет. 1906 г.

После революционных событий 1905-1907 гг. художник продолжал в своих работах высмеивать представителей властных кругов. Отставным «служакам», по-прежнему ревниво следящим за списками награжденных лиц и перемещениями по службе, В.И. Суриков посвятил два шаржа: маститый сановник во фраке погрузился в чтение «Правительственного вестника», а генерал читает газету «Русский инвалид». Карикатурность образа строится не на гиперболизации, а на ряде точно подмеченных деталей, создающих обобщённый иронический портрет определённого типа людей.

В других карикатурах высмеиваются одряхлевшие генералы, привыкшие к чиновничеству: с трудом переступая, они важно шествуют мимо снявшего шапку дворника или отдающего честь городского (МУС. Ф. 1, Оп. 1, Д. 45, Л. 692). В 1908 году такой же генерал изображен плавающим в море – из воды торчат лишь выпученные глаза и толстый живот. «Отставной генерал» изображен с красным носом, на его голове видны три черточки. (На обороте суриковская надпись: *«три рубца на голове получены не в бою, а за именным пирогом, когда генерал под влиянием вина заснул, а сосед принял голову за окорок и воткнул в нее вилку»*). МУС. Ф. 1, Оп.1, Д.66, Л. 50).

В своих работах В.И. Суриков высмеивал угодничество, самодовольство царских сановников («Лицеист», «Ученики консерватории», «Гимн в Г.С.»), пороки буржуазного общества («Честный буржуа», «Маститый писатель», «Мерзавец»), что было одной из самых распространённых тем для предреволюционной карикатуры (МУС. Ф. 1, Оп. 1, Д. 45, Л. 694-695). У Сурикова яркие типы, исполненные в слегка небрежной размашистой манере, очень точные в своих характеристиках, слегка гиперболизированы (более всего – первые три), однако в основе явно лежат живые прототипы, образы взяты с натуры.

Особое место в карикатурном творчестве В.И. Сурикова занимает тема монастырской жизни, лицемерия и распущенности духовенства. Художник порой насмешливо относился к служителям церкви и монахам, говоря о них: «Фальшивые все» [2, с. 124]. Показательны в этом плане и юношеские воспоминания о дьячке, с которым Суриков ехал вместе: они проникнуты ироническим презрением, подчёркивается анекдотичность, несерьёзность персонажа: «А священника у меня в толпе помните? Это целый тип у меня создан. Это когда меня из Бузима ещё учиться посылали, раз я с дьячком ехал – Варсанофием, – мне восемь лет было. У него тут косички подвязаны. <...> Купил он себе зелёный штоф и там уже клюнул. «Ну,

говорит, Вася, ты правъ». Я дорогу знал. А он сел на грядку, ноги свесил. Отопьёт из штофа и на свет посмотрит. Точно вот у Пушкина в «Сцене в корчме». <...> Не закусывая пил. Только утром его привёз в Красноярск. Всю ночь так ехали...» [5, с. 185-186]. Несмотря на то, что Василий Иванович был человеком верующим, а порой и глубоко религиозным (вспомним период после смерти жены, Елизаветы Августовны), его отношение к священству и служителям церкви было насмешливое, иногда переходящее в резкую критику. Образы служителей церкви в его картинах нередко отрицательны (например, смеющийся священник в «Боярыне Морозовой» и другие).



Рис. 6. Суриков В.И. «На небо поглядывает, а по земле пошаривает...». Около 1905 г. Рис. 7. Суриков В.И. «Господа приказали!». 1900-е гг.

Огромное количество карикатур относится к периоду работы над картиной «Посещение царевой женского монастыря», когда художник с сёстрами Добринскими объехал много монастырей [5, с. 281] и видел монастырскую жизнь с разных её сторон. Среди наиболее ярких листов можно отметить изображение монаха в черной мантии, который сгребает рассыпанные по полу монеты, кресты и звезды, с надписью: «На небо поглядывает, а по земле пошаривает» [3, с. 432] (рис. 6).

Не менее интересным видится акварельное изображение спившегося дьякона (МУС. Ф. 1, Оп. 1, Д. 45, Л. 695). Критика стяжательства, корыстолюбия духовенства, лицемерия и распущенности монашества прослеживается в работах «Искушение», «Осада неприятелем женского монастыря», «Улика» (МУС. Ф. 1, Оп. 1, Д.45, Л. 696). В датированной 1915 г. работе «Осада неприятелем женского монастыря» запечатлен горящий от бомбардировки монастырь, из ворот которого бежит толпа монашенок во главе со сторожем; бегущие тащат бутылки с вином, снедь, а также множество младенцев, прижитых под сенью «святой» обители [3, с. 432].

По мнению искусствоведа В.С. Кеменова, критика стяжательства, корыстолюбия реакционного духовенства, лицемерия и распущенности монашества являлась не эпизодом в творчестве художника, а постоянной чертой суриковской сатиры (МУС. Ф. 1, Оп. 1, Д. 45, Л. 696). Однако нельзя с этим всецело согласиться: карикатуры на духовенство относятся преимущественно к позднему периоду творчества, а высказывание Кеменова во многом

продиктовано политикой атеистической пропаганды. Объективный анализ образов духовенства в творчестве Сурикова даёт Г.Л. Васильева-Шляпина, она оценивает суриковскую позицию как находящуюся между нестеровской идеализацией и перовским высмеиванием. Суриков видит и понимает обе стороны, пытаясь создать универсальный образ: «Суриковская всеохватность позволяла подмечать как положительные, так и отрицательные стороны жизни священнослужителей» [1, с.43].

Среди дошедших до нас суриковских карикатур есть и бытовые сценки с соответствующими текстами. На рисунке 1909 г. разговор крестьянина с торговцем: «Купи ложку!» Мужик: «А на что она мне и есть то нечего». Другой рисунок – «На прогулке». Прислуга носит на руках собаку, укутанную в плед. Подпись Сурикова: «Господа приказали!» (рис. 7) (МУС. Ф. 1, Оп. 1, Д. 66, Л. 61). Художник активно использует надписи, диалоги в рисунках – приём характерный более для лубка, нежели для классической карикатуры.

Как и многие художники, В.И. Суриков остро отреагировал на события 1914 года. Начало Первой мировой войны застало Сурикова и Кончаловских в поезде на Транссибирской магистрали, когда они ехали в Сибирь. Кончаловские стали обсуждать возможность возвращения из путешествия, но Суриков посоветовал ехать дальше, «а там видно будет» [4, с. 319]. Отношение художника к Первой мировой войне было жестким: «Мировая война, – говорил Суриков, – это сплошной ужас, сплошная бойня, где даже для пробуждения героизма не остается места. Все смешается страшным ураганом снарядов и облаками ядовитого газа» (МУС. Ф. 1, Оп. 1, Д. 66, Л. 57). Он угадал в ней новую, невиданную доселе войну, где уже нет места тем богатырям и величию духа, которые он воспевал.

В сатирических работах В.И. Сурикова прослеживается отношение к гибели тысяч людей на войне, спекуляциям предпринимателей на военных поставках, снабжении русской армии («Беглецы», «Коммерсант, прижав руки к груди, обращается с прошением предоставить ему поставки для армии»). В своих двух рисунках «Автоматические пушки» (1915 г.) художник показывает, как вначале такие пушки будто бы избавляют солдат от забот, и они, развалившись, отдыхают, играют в карты, а пушки с автоматической подачей снарядов палят и палят... Второй рисунок страшен: над горами мертвых тел продолжают стрелять во все стороны пушки, уничтожив все живое. Подпись под рисунком: «Над опустевшей землей. Автоматические пушки. В.С.» (МУС. Ф. 1, Оп.1, Д. 45, Л. 699).

На фоне Первой мировой войны обострился вопрос о немецком засилье в политической и экономической сферах. В.И. Суриков отреагировал на это двумя карикатурами. Так, в 1914 г. художником был нарисован «Пандан» – «Немка, разжевывая на русских хлебах», также датированная маем 1915 г. акварель «Разгром немецких магазинов» (МУС. Ф. 1, Оп.1, Д. 45, Л. 698). В архивном фонде В.С. Кеменова находится фотография карикатуры, на которой изображен танцующий немец в Немецком клубе. На прикрепленной к фотографии полоске бумаги воспроизведена, видимо, надпись: «так можно танцевать, только чувствуя себя как дома» (МУС.Ф. 1, Оп. 1, Д. 66, Л. 31).

В целом, в карикатурных работах В.И. Сурикова нашли свое отражение кризисные тенденции в общественно-политической жизни России, художник обращался ко всем основным острым темам современности, пользуясь языком карикатуры. При видимой закрытости и устремлённости к глобальным историческим проблемам, Василий Иванович был не чужд современности, это касалось и художественных приёмов, которыми он пользовался. Суриковская карикатура ближе народному лубку: доброму и ироничному, в ней мало от европейской карикатурной традиции – в ней нет острой гиперболизации, злого высмеивания, художник не использует отвратительное и безобразное в качестве инструмента.

Иллюзия небрежности сатирических рисунков может свидетельствовать об отношении к ним автора, однако при детальном рассмотрении становится видна огромная работа глаза и ума художника над отбором и точным сочетанием ярких черт описываемого явления.

Литература

1. Васильева-Шляпина Г. А. Образы духовенства в творчестве русских художников и писателей XIX – начала XX веков // Суриковские чтения. – Красноярск: Сиб. изд. дом «Суриков», 2000. – С. 40–49.
2. Кеменов В. С. Василий Иванович Суриков, 1848–1916. – Ленинград: Художник РСФСР, 1991. – 239 с. (Русские живописцы XIX века).
3. Кеменов В. С. Забытая картина // Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1956. – С. 425–458.
4. Кончаловская Н. П. Дар бесценный. – М., 1969. – 336 с.
5. Радзимовская Н. А., Радзимовская З. А., Гольдштейн С. Н. Суриков В. И. Письма. Воспоминания о художнике. – Ленинград, 1977. – 384 с.

Статья поступила в редакцию 15.02.2018 г.

Received: February 15, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.005

CARICATURE AS AN ASPECT OF V.I. SURIKOV'S CREATIVE WORK

Belousova-Lebedeva Veronika

Art historian, chief specialist of the regional
branch of the Urals, Siberia and the Far East of
the Russian Academy of Arts.

Russia, Krasnoyarsk.

forest.9@list.ru

Bolonkina Elena

PhD in History, senior researcher at the Museum-
Estate of V. I. Surikov.

Russia, Krasnoyarsk.

museyzodchestva@yandex.ru

Abstract

V. I. Surikov's caricature was studied in the Soviet period that is why it got a tendentious assessment. It is the reason to study it now, without any underlying political reasons, from the historical and artistic point of view. The topics of Surikov's caricatures differ from traditional political and social ones to everyday scenes, his manner is free and informal in these drawings. There were the two main traditions in this genre in the 19th century: the classical European caricature and the Russian lubok, and Surikov inherited both, but no doubt, the second one had a stronger influence on him.

Keywords: Surikov, caricature.

Bibliographic description for citation:

Belousova-Lebedeva V. A., Bolonkina E. V. Caricature as an aspect of V.I. Surikov's creative work. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 1(8), pp. 45–52. Available at: <https://readymag.com/u50070366/975779/08-2018-belousova-bolonkina/>
DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.005. (In Russian).

References

1. Vasilyeva-Shlyapina G. L. *Obrazy dukhovenstva v tvorchestve russkikh khudozhnikov i pisatelei XIX – nachala XX vekov* [Images of the clergy in the works of Russian artists and writers of XIX – early XX centuries]. *Surikovskie chteniya* [Surikov readings]. Krasnoyarsk: Sib. ed. house "Surikov", 2000. Pp. 40-49.
2. Kemenov V. S. *Vasilii Ivanovich Surikov, 1848–1916* [Vasily Ivanovich Surikov, 1848-1916]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1991. – 239 p.
3. Kemenov V. S. *Zabytaya kartina* [The Forgotten painting]. *Stat'i ob iskusstve* [Articles about art]. Moscow, Iskusstvo, 1956. Pp. 425–458.
4. Konchalovskaya N. P. *Dar bestsennyi* [A priceless Gift]. Moscow, 1969. 336 p.
5. Radzimovskaya N. A., Radzimovskaya Z. A., Goldstein S. N. *Surikov V. I. Pis'ma. Vospominaniya o khudozhnike* [Surikov V. I. Letters. Memories of the artist]. Leningrad, 1977. 384 p.

«ИСТОРИЯ ГОСУДАРСТВА РОССИЙСКОГО (ДОМ РОМАНОВЫХ)» ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ

Романова Елена Олеговна
Советник Отделения искусствознания
и художественной критики РАХ,
член-корреспондент РАХ.
Россия, г. Москва.
art-rah@mail.ru

Аннотация

Художник и скульптор Зураб Церетели объявил об окончании работы над скульптурным циклом, посвященным истории Российского государства в лице представителей его правящей династии на протяжении 300 лет – Дома Романовых. Эта серия продолжила мотив, который скульптор начал разрабатывать в конце 1980-х годов при создании сюиты «Правители России».

Ключевые слова: история, Россия, Дом Романовых, правители, скульптурный цикл, Зураб Церетели.

Библиографическое описание для цитирования:

Романова Е. О. «История государства Российского (Дом Романовых)» Зураба Церетели // Искусство Евразии. – 2018. – №1(8). – С. 53–61. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.006. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/975779/08-2018-romanova/>

Кульминационная точка пристального внимания Зураба Церетели к истории Грузии и России – его двух родных стран – по времени почти совпала с невероятным всплеском интереса к отечественной истории в нашей стране. «Почти», потому что Церетели, верный только собственному мироощущению, не ждал этой волны. С 1980-х годов он постепенно, шаг за шагом, ваяет сначала пластическую сюиту «Правители России» в форме бюстов-герм, представившую 74 бюста правителей IX–XX веков – от Рюриковичей до Романовых, а затем полномасштабные портретные изображения и скульптурные композиции, посвященные представителям Дома Романовых. Нынешний скульптурный цикл, посвященный истории Российского государства в лице представителей его правящей династии на протяжении 300 лет, включает 18 бронзовых портретных статуй представителей Дома Романовых – от царя Михаила Федоровича до императора Николая II – высотой от 3,1 до 8 метров.

Истории России в творчестве художника принадлежит особое место, что обнаруживает принципиально важное значение этой темы и для него лично, и для современного общества. Сам скульптор отзываясь об этой работе так: «У меня была потребность высказаться. Я почти тридцать лет делал скульптурную серию “Правители России” и “История Грузии”. И сейчас я закончил. Это не так просто. Это есть тот профессиональный крик, который я пережил...» [3].

Обычно серии или изобразительные сюиты распространены в графике, мелкой пластике, менее свойственны они живописи, а в монументальной скульптуре встречаются совсем не часто. Церетели же присоединился к разработке этой формы монументальной пластики,

обозначив, таким образом, еще одно проявление новаторского духа в экспериментальном пространстве своего творчества.

Насыщенная мощным патриотическим пафосом традиция создавать памятники царственным особам в России берет свое начало в XVIII столетии, начиная с монументов, посвященных императору Петру I, и З.К. Церетели принял эту преемственность. При этом цели установки памятников царям и императорам три века назад и сегодня отличаются: помимо увековечивания памяти о том или ином правителе, его деятельности, что служит общим целеполаганием для разных эпох, в XXI веке в России особую значимость приобретает сам факт напоминания об этом деятеле (правителе).

З.К. Церетели признается, что его захватывает история правителей прошлого, их взлеты и внезапные падения, героические подвиги и легендарные деяния одних, навечно вошедших в национальную память, равно как и поступки других, на столетия оставивших в народе неприязнь к себе. И, конечно, его бесконечно интересует возвращение этих исторических персонажей в современную жизнь, в частности, в форме пластических искусств.



Рис. 1. Церетели З.К. Скульптурная композиция «Царь Алексей Михайлович» (годы правления: 1645–1676). 2000-е гг. Бронза. Высота – 3,4 м.



Рис. 2. Церетели З.К. Скульптурная композиция «Императрица Екатерина I» (годы правления: 1725–1727). 2000-е гг. Бронза. Высота – 3,7 м.



Рис. 3. Церетели З.К. Скульптурная композиция «Император Петр II» (годы правления: 1727–1730). 2000-е гг. Бронза. Высота – 3,1 м.



Рис. 4. Церетели З.К. Скульптурная композиция «Императрица Анна Иоанновна» (годы правления: 1730–1740). 2000-е гг. Бронза. Высота – 3,5 м.

Особый интерес у художника всегда вызывала фигура императора Петра Великого – «основателя славы и благоденствия России», а помимо этого – основателя Академии художеств и наук в Российской империи, о чем З.К. Церетели, как президент Академии художеств, никогда не забывает. Хорошо известны два памятника Петру I его работы, установленные в Москве и Петербурге (в 1997 и 2006 гг. соответственно). В цикле, посвященном Дому Романовых, к образу Петра Великого мастер обращается не единожды. Прежде всего, это прообраз памятника императору, установленному в северной столице. Вторая скульптура посвящена Петру I в детском возрасте и, помимо юного императора, представляет его родителей – царя Алексея Михайловича и царицу Наталью Кирилловну (Нарышкину).



Рис. 5. Церетели З.К. Скульптурная композиция «Детство Петра». 2000-е гг. Бронза.



Рис. 6. Церетели З.К. Скульптурная композиция «Император Петр I, спасающий ребенка во время наводнения 1717 года в Санкт-Петербурге» (годы правления: 1682–1725). 2000-е гг. Бронза. Высота – 4,5 м.

Скульптурная композиция «Детство Петра» (рис. 5) состоит из трех фигур. По брусчатой мостовой азартно бежит маленький Петр со шпагой в руке, вполборота оглядывающийся на шествующую позади него царицу-мать. Сын словно настойчиво зовет ее за собой, призывая присоединиться к нему. Император изображен еще мальчуганом, но вся его фигура выражает безудержное стремление к движению вперед. Его энергичный бег передан настолько живо, что, кажется, герой может оступиться с подиума, на котором установлена его фигура. Напор и энергия в движении Петра подчеркивается резким контрастом динамики его фигуры и статикой фигуры его матери. Ее образ скульптор уподобляет образу России конца XVII столетия – огромной неповоротливой страны, возглавить которую будет суждено Петру. Можно сказать, что в образе Натальи Кирилловны скульптор создал аллегория патриархальной Руси – красивой, богатой, непонятной для соседей, застывшей в дремотной спячке. Пройдет совсем немного времени, и ее разбудит Петр Первый.

Глубокое постижение исторических событий помогло автору достичь высокого художественного обобщения образа. Все детали скульптурной композиции «Детство Петра» тщательно проработаны. Смоделирован выразительный облик будущего императора, мимика

его лица, жесты, детали костюма, а также многозначный образ царицы, олицетворяющий родину будущего реформатора.

Третья скульптура в композиции «Детство Петра» – статуя царя Алексея Михайловича, снискавшего у современников прозвище «Тишайший». Несмотря на это, скульптор изображает его властным и сильным владыкой, что оправданно. По воспоминаниям современников, лицо государя было благодушно-приветливо, но в то же время серьезно и важно, а его полная фигура сохраняла величавую и гордую осанку. Однако царственный вид Алексея Михайловича ни в ком не вызывал страха: все понимали, что не личная гордыня царя создала эту осанку, а сознание важности и святости сана, возложенного на него. Все эти характерные черты Алексея Михайловича и воплотил художник в его скульптурном образе.

Еще раз к образу Петра Великого скульптор обращается в скульптурной композиции, посвященной спасению императором ребенка во время наводнения 1717 года в Санкт-Петербурге (рис. 6). Мастер создал образ стремительного в своем движении царя, стоящего на огромном валуне, за его плечами широко развивается плащ. Весь облик героя свидетельствует о сильнейшем душевном порыве, который помог ему совершить чудо – спасти ребенка от мгновенно нахлынувшей воды. Ребенок в изнеможении приник к широкой груди царя-великана после пережитого страха. Скульптору удалось соединить в единой композиции два разнородных ощущения – динамики и покоя.



Слева направо

Рис. 7. Церетели З.К. Скульптурная композиция «Император Петр III» (годы правления: 1761–1762). 2000-е гг. Бронза. Высота – 3,2 м

Рис. 8. Церетели З.К. Скульптурная композиция «Император Павел I» (годы правления: 1796–1801). 2000-е гг. Бронза. Высота – 3,2 м.

Рис. 9. Церетели З.К. Скульптурная композиция «Император Александр I» (годы правления: 1801–1825). 2000-е гг. Бронза. Высота – 8,5 м.

Рис. 10. Церетели З.К. Скульптурная композиция «Император Николай I» (годы правления: 1825–1855). 2000-е гг. Бронза. Высота – 5,5 м.

Рис. 11. Церетели З.К. Скульптурная композиция «Император Александр II» (годы правления: 1856–1881). 2000-е гг. Бронза. Высота – 7,5 м.

Созданный З.К. Церетели цикл скульптур представителей династии Романовых экспонируется в Галерее искусств на Пречистенке и не остался незамеченным зрителем, что важно. В этих пластических летописях отразился дух нашей эпохи, в них прозвучала тема,

серьезно волнующая общество все эти годы, – возвращение исторической памяти нации, возвращение к своим истокам. В этом цикле мастер обращается к образам непосредственно правителей – помимо названных в него вошли скульптуры царя Михаила Федоровича, основоположника династии, сестры Петра Софьи Алексеевны, императриц Екатерины I и Екатерины II, Анны Иоанновны, Елизаветы Петровны, императоров от Александра I до Николая II, а также вдовствующей императрицы Марии Федоровны. Словно в стремлении добиться исторической справедливости и дать возможность современникам вести очный диалог с малоизвестными персонажами российской истории скульптор включает в цикл образы братьев Петра I – царей Ивана V и Федора III Алексеевичей (1676–1682 и 1682–1689 годы правления соответственно), а также Петра II (1727–1730) и Петра III (1761–1762). Все скульптуры выполнены в соответствии с иконографией прижизненных портретов представителей династии.

Одним из самых артистичных образов цикла можно назвать скульптурный портрет Елизаветы Петровны – дочери Петра Великого (рис. 12). Императрица представлена в пышном расшитом платье, выполненном по моде XVIII столетия. В руках она, словно играючи, держит скипетр с двуглавым орлом – символом Российского Государства. Величественная постановка фигуры, выразительность и торжественность образа – Зураб Церетели создал парадный портрет российской императрицы. Фигура и жесты Елизаветы Петровны не лишены изящества, на лице играет легкая улыбка, свидетельствующая о благодушном характере царственной особы. Есть в этом образе и иные нотки – выразительный взгляд, устремленный вдаль, прямая спина – свидетельство твердой воли, упорства в достижении цели, свидетель чему – сама история: Елизавета Петровна совершила дворцовый переворот, заручившись поддержкой Преображенского полка, и отстранила от власти правительницу Анну Леопольдовну.



Рис. 12. Церетели З.К. Скульптурная композиция «Императрица Елизавета Петровна» (годы правления: 1741–1761). 2000-е гг. Бронза. Высота – 3,5 м.



Рис. 13. Церетели З.К. Скульптурная композиция «Император Александр III» (годы правления – 1881–1894). 2000-е гг. Бронза. Высота – 5,35 м.

Елизавета Петровна управляла Российской империей на протяжении двух десятилетий. Историки называют время ее царствования «периодом роскоши и излишеств». Императрица

устраивала грандиозные балы и маскарады, в ее личном гардеробе насчитывалось не менее 15 тысяч платьев, каждому из которых могла бы позавидовать любая европейская королева. Она была законодательницей мод и подлинным образцом для подражания. Красота и стать, изящество и легкость в движении, отраженные в скульптурном портрете, – напоминание о виртуозной манере правления Елизаветы Петровны, которая руководила государством, будто исполняла па популярного в то время менуэта.

Монументальная торжественная скульптура императрицы Екатерины Великой воспевают ее заслуги перед Отечеством и представляет в образе мудрой государыни. Статую отличает благородная простота – императрица предстает в древнеримской тоге, увенчанная лавровым венком. В ее руках – символы монаршей власти – держава и скипетр. Скульптор решает сложный образ, используя язык символов и аллегорий древних римлян, не имевших себе равных в создании парадных образов императоров и прославлении их как мудрых правителей. Язык символов и аллегорий был популярен и во времена Екатерины.

В трактовке Церетели Екатерина Великая предстает победительницей. В ее прямо стоящей фигуре читается спокойное достоинство. Фронтальная торжественная поза и пластичные складки тоги подчеркивают внутреннюю гармонию модели, это образ идеальной служительницы своего народа и Господа Бога. Скипетр в ее руке пластически вторит вертикали фигуры императрицы и воспринимается как символ ее назначения быть связующим звеном между Богом и народом, гарантом мира и справедливости. В лице Екатерины сконцентрирована сила и энергия, характеризующие время ее блистательного правления, отмеченного многочисленными завоеваниями и победами.

В скульптурном образе Екатерина II предстает сильным правителем. Высокая внутренняя напряженность в ее лице передана предельно лаконичными средствами. Голова величественно поднята. Губы плотно сомкнуты, их уголки опущены вниз – признак необыкновенной выдержки. Глаза отстраненно смотрят прямо перед собой, поверх зрителя, будто они обращены в сферы, доступные лишь ей, Императрице, но не простым смертным. Статуя Екатерины Великой работы Церетели создает ощущение общеимперского величия, которым была проникнута екатерининская эпоха. Вступление Екатерины на престол стало для России началом блистательной поры, 34 года ее царствования оставили яркий след в истории страны. Неординарность личности императрицы, ее выдающиеся качества государственного деятеля и величие всего содеянного ею закрепили в сердцах потомков ее титул Великая. Достоинство скульптуры не только в портретном сходстве с Ее Императорским Величеством, хорошо известном по многочисленным парадным портретам. Скульптура передает тот ореол величия, которого удостоилась в памяти потомков императрица благодаря всему содеянному ею для блага страны.

Формат статьи не позволяет описать все фигуры скульптурного цикла Зураба Церетели «История государства Российского (Дом Романовых)». Тем не менее, представим еще две скульптуры – императора Александра III и его супруги императрицы Марии Федоровны.

В скульптурном портрете работы З.К. Церетели Мария Федоровна предстает «императрицей с головы до пят». Основой скульптурного изображения послужила свадебная фотография. Ее Императорское Величество изображена в жемчужном уборе, коронкокошнике с пышной вуалью в открытом платье с перекинутой через плечо орденой лентой и бриллиантовой звездой к Орденоу святой Екатерины на груди. Платье отличает изысканное убранство – императрица слыха любительницей красивых нарядов. Однако гордый взгляд Марии Федоровны устремлен в неизвестное не столь далекое будущее. В ее взгляде сквозит обреченность. В отличие от своего сына, императора Николая II, она

обладала большой политической интуицией и еще в начале Первой мировой войны сделала запись в своем дневнике: «Нас ждут ужасные времена...». Быстрая и энергичная в жизни, в скульптуре Церетели императрица предстает окаменевшей, застывшей, словно ужасаясь собственного прозрения. Веер вот-вот выпадет из ее руки. Чтобы не допустить этого и сохранить самообладание, она поддерживает одну руку другой. В скульптуре императрицы Марии Федоровны художник отразил сочетание свойственных ее натуре блеска, изящества и наряду с этим невероятной силы духа, твердости, а также глубочайшего понимания, что «на все воля Божья».

Судьбе было угодно, чтобы Мария Федоровна стала женой одного из крупнейших государственных деятелей России – императора Александра III. При нем страна достигла политического могущества и экономического расцвета. Император вошел в историю как царь-миротворец. Располагая большими военными силами, Александр войны не желал и не раз предотвращал ее. Все его царствование прошло мирно, при нем внешняя политика России отличалась прагматизмом, стремлением уберечь страну от втягивания в международные конфликты. Хозяйственная жизнь империи в годы правления Александра III характеризовалась экономическим ростом, что во многом было связано с политикой усиленного покровительства отечественной промышленности.

Церетели создал конную статую Александра III – государь любил верховую езду. Александр носил бороду – он первым среди российских императоров XVIII–XIX столетий нарушил традицию европейской внешности при Императорском Дворе, введенную Петром I, и явился примером возвращения к исконно русской традиции. Государь слыл врагом пышности и внешнего блеска и изменил обмундирование военнослужащих, форма стала напоминать русский национальный костюм: мундир свободного покроя в виде двубортной куртки без пуговиц и цветных лацканов, с погонами и стоячим воротником; барашковая шапка с кокардой и гербом; просторные штаны типа шаровар с цветными кантами. Новая форма была, может быть, не столь элегантна, как прежняя, но императора привлекали практичность и национальный стиль. В таком костюме Александр III и изображен в скульптурном портрете работы З.К. Церетели (рис. 13).

Скульптура производит впечатление мощи, крепкой опоры, надежности. Эти черты отличали характер Александра. Внешне император тоже выделялся статью и большой физической силой. Чтобы выдержать такого наездника, конь должен быть особенно крепок и вынослив. Всадник уверенно держит в руках поводья, его образ будто символизирует спокойствие и основательность. Взгляд царя тверд, как тверда поступь богатырского коня, но кроткого и послушного руке царственного всадника. В отличие от конного памятника Александру III работы Паоло Трубецкого, который можно было бы посчитать прообразом скульптуры З.К. Церетели, статуя представляет зрителю императора как сильного правителя, но в его образе отсутствует даже намек на тяжеловесность – конь бодро и весело несет на себе царственного всадника, тогда как в своем памятнике П. Трубецкой создал образ тяжелой давящей силы. По мнению скульптора, «портрет не должен быть копией. В глине или на полотне я передаю идею данного человека, то общее, характерное, что вижу в нем» [1]. Очевидно, что художники по-разному восприняли личность Александра III.

В начале XXI века, когда Российское государство, во многом отвечая на запросы общества, объявило «Год истории» (в 2012-м), пластическая сюита российских правителей работы З.К. Церетели оказалась востребованной, хоть и частично, на официальном уровне. Отдельные бюсты из цикла «Правители России» экспонировались на разных исторических выставках. В 2014 году авторская копия бюста императора Николая II была торжественно

установлена в столице Республики Сербской (Босния и Герцеговина) – в городе Баня-Лука в рамках мероприятий, посвященных 100-летию начала Первой мировой войны. В 2017 году бюсты правителей России работы З.К. Церетели были установлены во двореке Военно-исторического общества в Москве. Скульптурные портреты российских правителей несут в себе энергию искреннего желания автора познать изображаемых, понять их деяния и одновременно познакомить с ними современников. При этом скульптор обращается не только к ныне живущим, но и к будущим поколениям, раскрывая им образы тех, кто создавал для них страну.

«Очень хочу, чтобы люди полюбили свою историю», – говорит художник. Во всяком случае, благодаря подобным произведениям мы хотя бы вспоминаем историю России. Эти скульптуры выполняют важнейшую функцию – помогают сохранять историческую память, выступая для каждого из нас «безмолвным проповедником», по образному выражению митрополита Филарета (Дроздова) [2].

Охватывая взглядом портретную галерею правителей России, созданную З.К. Церетели, в смысловом аспекте напрашивается параллель с памятником «Тысячелетие России» М.О. Микешина в Великом Новгороде. Монумен Микешина был призван «благовестить потомкам о героическом прошлом России» за прошедшее тысячелетие. В нашем случае скульптор ограничился образами правителей страны, продемонстрировав свое желание познакомить современников с теми, чьи деяния и судьбы в разные исторические эпохи не всегда оценивались объективно, порой замалчивались или искажались, но являются неотъемлемой частью российской истории.

Источник иллюстраций: Российская академия художеств.

Литература

1. Паоло Трубецкой. К 150-летию со дня рождения. – СПб.: Русский музей: Palace Editions, 2016. – 83 с. (Русский музей представляет. Вып. 485).
2. Филарет, Митрополит Московский. Сочинения Филарета, Митрополита Московского и Коломенского. Слова и речи. – М.: Тип. А. И. Мамонтова и Ко, 1877. Т. 3. – 480 с.
3. Зураб Церетели. Скульптура. М.: Творческая мастерская, 2011.

Статья поступила в редакцию 03.02.2018 г.
Received: February 03, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.006

"HISTORY OF THE RUSSIAN STATE (ROMANOV HOUSE)" BY ZURAB TSERETELI

Romanova Elena

Advisor To the Department of art studies and art
criticism of the Russian Academy of Arts,
corresponding member of the Russian Academy
of Arts.

Russia, Moscow.

art-rah@mail.ru

Abstract

The artist and sculptor Zurab Tsereteli announced the completion of the sculptural cycle devoted to the history of the Russian state in the person of its ruling dynasty for 300 years – the Romanov dynasty. This series continued the motive, which the sculptor began to develop in the late 1980s when creating the suite The “Rulers of Russia”.

Keywords: history, Russia, the House of Romanov, rulers, sculptural cycle, Zurab Tsereteli.

Bibliographic description for citation:

Romanova E. O. "History of the Russian state (Romanov house)" by Zurab Tsereteli. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 1(8), pp. 53–61. Available at: <https://readymag.com/u50070366/975779/08-2018-romanova/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.006. (In Russian).

References

1. Paolo Trubetskoi. *K 150-letiyu so dnya rozhdeniya* [Paolo Trubetskoy. To the 150th anniversary of his birth]. Saint-Petersburg, Russian Museum: Palace Editions, 2016. - 83 p. (Russian Museum presents. Issue. 485).
2. Filaret, Metropolitan of Moscow. *Sochineniya Filareta, Mitropolita Moskovskogo i Kolomenskogo. Slova i rechi* [Works by Filaret, Metropolitan of Moscow and Kolomna. Words and speeches]. Moscow, A. I. Mamontov and Co. Publ., 1877. Vol.3. 480 p.
3. Zurab Tsereteli. *Skulptura* [Sculpture]. Moscow, Tvorcheskaya masterskaya, 2011.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.007 УДК 7.072.3:7.071.1БАРАНОВИЧ(498.3) “1906/2002”

ЖИВОПИСЕЦ ГАРМОНИЧНОГО МИРОВОСПРИЯТИЯ АННА БАРАНОВИЧ

Тома Людмила Анатольевна
Доктор искусствоведения,
заслуженный деятель искусств.
Ведущий научный сотрудник
Института культурного наследия Академии
наук Молдовы, доцент Академии музыки,
театра и изобразительных искусств.
Член секции критики Союза художников
Молдовы, член АИС.
Молдова, Кишинев.
liytoma@mail.ru

Аннотация

В статье выявляются закономерности творческой эволюции Анны Баранович (1906-2002), которая принадлежит к поколению бессарабской интеллигенции, стоявшему у истоков формирования искусства республики, чья судьба неотделима от нелегких исторических периодов. Желание выразить красками суть того, что ее интересовало в жизни, вело к усложнению задач. Но сохранялось главное – потребность в гармоническом единении с окружающим миром. Художница выражала энергию жизни в мотивах природы, в облике человека. Целостностью форм и колорита она могла придать эпическое звучание даже небольшим полотнам с простыми предметами, плодами, цветами. Они передают заряд жизнелюбия, сохраненного автором вопреки испытаниям судьбы. Живопись последних лет ее жизни выделяется наиболее активным светоизлучением.

Ключевые слова: живопись, мироощущение, поэтичность, композиция, колорит, тональность, цвет, гармония.

Библиографическое описание для цитирования:

Тома Л. А. Живописец гармоничного мировосприятия Анна Баранович // Искусство Евразии. – 2018. – №1(8). – С. 62–72. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.007. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/975779/08-2018-toma/>

Творческая увлеченность помогала Анне Баранович преодолевать все испытания. Желание экспрессивнее передать красками своеобразие жизненных мотивов вело к усложнению задач. Но сохранялось главное – потребность в гармоническом единении с окружающим природным миром. Работы А. Баранович воспроизводились в каталогах выставок и в альбомах, посвященных изобразительному искусству Молдавии, отмечались в обзорных статьях, но пока нет публикаций с углубленным исследованием ее творчества.

Анна Баранович родилась в Бендерах в 1906 году. Отец Георгий Захарович Баранович, из рода священников украинского села вблизи границы с Польшей (в доме имелось немало книг на польском языке), по каким-то причинам поменял служение в церкви на работу

железнодорожного служащего. Мать Наталья Ивановна была домохозяйкой, кроме Анны воспитывала сына Валентина¹.



Рис 1. А. Баранович. Фотоснимок 1950-х гг.

Получив образование в Кишиневском художественном училище (1931), под руководством замечательных мастеров Августа Бальера, Шнеера Когана, Ростислава Окушко, Анна Баранович работала в области станковой живописи и декоративно-прикладного искусства, входила в круг творческой молодежи Бессарабии тридцатых годов. На снимках, сделанных в Бухаресте, видим ее с художниками – скульптором Клавдией Кобизевой, живописцами Моисеем Гамбурд, Евгенией Гольденберг (позднее – Гамбурд) – и с друзьями из музыкальной среды – Татьяной Андронаке, Татьяной Клейман-Канторович².



Рис.2. Бессарабская община в Бухаресте. 1937 г. А. Баранович – вторая слева.



Рис. 3. Бухарест. 1937 г. А. Баранович (вторая справа) с Е. Гольденберг (крайняя справа) и К. Кобизевой (стоит).

¹ *Примечание автора.* О семье Баранович мне рассказала Вера Харлампиевна, жена племянника художницы, хранительница ее творческого наследия, оставшегося в Бендерах. Сама Анна Георгиевна не говорила о деталях своей биографии, некоторые события жизни, например, поездки в тридцатые годы, она скрывала. Вероятно, репрессии послевоенных лет и долгий период идеологического прессинга выработали привычку к осторожности.

² *Примечание автора.* Снимки из кн.: Н. В. Гросул-Войцеховская. Жизнь и творчество Татьяны Александровны Войцеховской-Андронаке. Кишинев, 2015. С. 35, 37.

Способности Анны Баранович в области живописи проявились уже в довоенный период формирования реалистических основ ее искусства. Судя по раннему этюду «Портрет Марии Опря» (1924) художница овладела средствами тональной пространственной живописи. Голова и часть плеч пожилой женщины взяты крупным планом, но и при такой фрагментарности важна роль воздушной среды с игрой света и тени, теплых и холодных тонов, что смягчает формы и оживляет пластику лица. С еще большей живостью и свободой воссоздан образ улыбающегося юноши в «Портрете соседа» (1932), где ошутимее контрасты цвета внутри укрупненных тональных пятен, а в лице, затененном шляпой, выделяются зубы и белки глаз, обращенных в сторону зрителя.



Рис. 4. Баранович А. Портрет Марии Опря. 1924. Холст, масло. 38 x 29. Национальный художественный музей Молдовы (далее НХММ).



Рис. 5. Баранович А. Портрет соседа. 1932. Холст, масло. 40 x 29,5. НХММ

После присоединения Бессарабии к СССР в статусе Молдавской союзной республики Анна Баранович, как и большинство художников, трудилась в производственных мастерских, выполняя оформительские работы. В архиве ее родственников сохранился фотоснимок, запечатлевший изящную фигуру молодой художницы с большой кистью в руке, сидящей на подмостках на фоне огромного портрета И. Сталина. В период войны А. Баранович сменила широкую кисть на самую тонкую – не успев эвакуироваться, она зарабатывала на жизнь реставрацией икон в одной из сельских церквей.

При формировании в освобожденной Молдавии союза художников Анна Баранович одной из первых была принята в его состав, благодаря оценке ее работ московским искусствоведом М. Гриценко в обзоре республиканской выставки [1]. Но в 1949 году она оказалась в числе одиннадцати художников (из 26!), кого понизили в статусе переводом из членов в кандидаты СХ за якобы «творческую пассивность», а по сути, за игнорирование ангажированной тематики, востребованной в годы известных ждановских постановлений и жесткого идеологического прессинга. Также и за «формалистические приемы». Требовалась детальная проработка объемных форм даже в этюдах, но А. Баранович писала обобщенно, усиливая контрасты света и тени, испытав, как и многие живописцы Молдавии, воздействие творческого метода И. Хазова, преподавателя республиканского художественного училища.

Этот метод был близок А. Баранович, так как ее бывший педагог Ш. Коган учил писать большими плоскостями [2].



Рис. 6. Баранович А. Весна в Сенеже. 1953. Картон, масло. 50х40. Государственный художественный музей (далее – ГХМ) г. Бендеры.



Рис. 7. Баранович А. Перед грозой. 1955. Холст, масло, 39х49. НХММ.

А. Баранович в составе группы художников выезжала в дома творчества в Подмосковье («Сенеж», «Челюснинская»), чтобы «переучиваться», осваивая пресловутый метод социалистического реализма. К счастью, кураторами оказались такие мастера, как А. Бубнов, М. Шегаль, Г. Нисский, Н. Соколов. Они не ограничивали свободы подопечных, в большинстве уже не юных художников [3]. Выполненные А. Баранович в 1953 году пейзажи и жанровый мотив «Весна в Сенеже» понравились И. Хазову, чья похвала вдохновила к дальнейшему творчеству по велению души.

Работая с натуры, художница более всего заботится о создании образа с единым эмоциональным настроем, как видно по композиции «За чтением». Две школьницы и ребенок помладше, увлеченно рассматривающие альбом, образуют пластически целостную группу благодаря распределению тональных масс в вертикальном формате картины. Среди пейзажей пятидесятых годов – этюд «Перед грозой» (рис. 7), наполненный тревожными признаками природных изменений.

Умение художницы одухотворять предметный мир проявляется в разных мотивах. «Печка в селе Табора» (1958) (рис. 9) – это своего рода «портрет»: ступенчатая летняя печь воспринята как живой объект, главный в жизни крестьянского двора. Она по-скульптурному пластична, а тень от навеса, скрывшая очертания утвари, придает ей некоторую загадочность.

Об окрепшем мастерстве А. Баранович как портретиста свидетельствует ряд работ с разными подходами к образной характеристике. «Животновод из Чадыр-Лунги» (1957) впечатляет убедительной типизацией сельского жителя, крепкой моделировкой форм широкими мазками. Образ «Девушки в мараеме» (1958) интерпретирован в лирическом ключе, здесь заметно возрастание роли цвета в границах тональной живописи. Тонко решен «Портрет медработницы» (1960) – поколенное изображение фигуры в светлой гамме, приглушенной воздушной дымкой, которая смягчает объемные формы и соответствует душевной теплоте молодой женщины.



Рис. 8. Баранович А. За чтением. Середина 1950-х гг. Картон, масло. 60х40. ГХМ г. Бендеры.

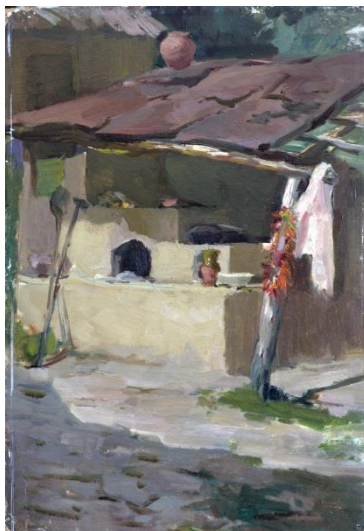


Рис. 9. Баранович А. Печка в селе Табора. 1958. Картон, масло. 50 х 35. НХММ.

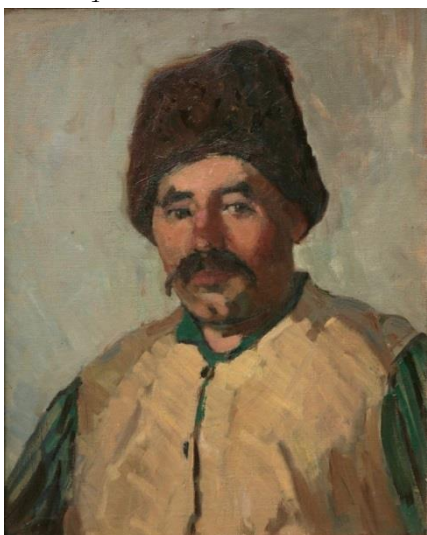


Рис. 10. Баранович А. Животновод из Чадыр-Лунги. 1957. Холст, масло. 62 X 50. НХММ.

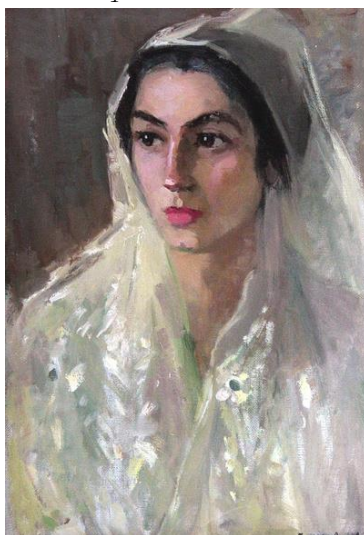


Рис. 11. Баранович А. Девушка в мафаме. 1958. Холст, масло. 60х40. Союз художников Молдовы (далее СХМ).



Рис. 12. Баранович А. Полдень. 1960. Холст, масло. 183 х 145. НХММ.

К переходному периоду относится картина «Полдень» (1960) (рис. 12), где высветлены дали, а затенение фигур первого плана обусловлено освещением контражуром. Встреча двух девушек у источника опозитизирована воссозданной атмосферой летнего дня с помощью градаций нежных голубых, розовых тонов в сочетании с глубокими зелеными, плотными красными и коричневыми.

Активизация цветовых аккордов характерна для последующих работ художницы. Этот процесс не стал для нее самоцелью, творческое обновление связано с постижением сути мотива, наблюденного в жизни, с его поэтизацией. Анна Баранович передает то, что ей близко, особенно состояние природы. В пейзаже «Солнечный день в Волчинец» (1962) оттенки желтых красок осени, поддержанные темно-красными, вспыхивают в контрасте с голубизной стен домика и холмистых далей. В сравнении с горячей мажорностью этого полотна этюд «Пасмурный день» (1962) (рис. 14), с неказистыми строениями ферм и придорожными столбами, мог бы показаться тоскливым, если бы в гамме сближенных тонов не было свежести и подлинного дыхания жизни. Совсем проста композиция «Колхозный двор» (1964) вытянутого по горизонтали формата. Этюд обретает качество монументальной весомости благодаря взвешенной архитектонике – ритмичной перекличке стволов побеленных деревьев среди вариаций ржавых тонов.



Рис. 13. Баранович А. Солнечный день в селе Волчинец. 1962. Картон, масло. 49X68. НХММ.



Рис. 14. Баранович А. Пасмурный день. 1962. Картон, масло. 49X69. НХММ



Рис. 15. Баранович А. В садах. 1967. Холст, масло. 106 x 167. НХММ.

Обобщенно моделируя предметные формы, насыщая колорит, Анна Баранович проявляет сдержанность эмоций, даже при усиленных контрастах. Ее мироощущение неизменно гармонично, и это душевное свойство приводит к ясности языка пластики – к уравновешенности композиционного строя, чувству тона, ощущению целостности картинного пространства. Лирико-эпическое звучание произведения «В садах» (1967) (рис. 15) сродни мелодичной песне. Доминируют плавно текущие округлые формы девичьих фигур и корзин, белые платочки и блузы равномерно сияют среди теплых коричневых и прохладных зеленых тонов.



Рис. 16. Баранович А. Осень. 1968. Картон, масло. 60Х70. СХМ.



Рис. 17. Баранович А. Зима. 1971. Картон, масло. 69x49. НХММ.



Рис. 18. Баранович А. Весна. 1970. Холст, масло. 98x70. НХММ.



Рис. 19. Баранович А. Комсомольское озеро. 1970. Холст, масло. 75x162. ГХМ г. Бендеры.

Типичный образ молдавской природы создан в композиции «Осень» (1968) (рис. 16), где «золото» копен контрастирует с темно-лиловой землей и бирюзовой прохладой холма. Колорит этюда «Зима» (1971) (рис. 17), построенного на ритмике ветвей большого дерева, передает уют дворигов старого Кишинева под снежным покровом. Пробуждение природы

ощутимо в пейзаже «Весна» (1970) (рис. 18). Горизонтально-диагональные полосы снега и обнаженной пашни, пересеченные строем тонких деревьев, и – торжество голубого неба меж редких крон. Образная выразительность каждой работы Анны Баранович продумана и неповторима, но их связывает тихая музыкальность, созвучная чувству несуетной жизни.

Те же качества присущи натюрмортам художницы, выстраивающей свой мир из окружающих предметов по законам красоты, пластики и колорита: натюрморт с айвой (1971) (рис. 20), «Черный кувшин» (1986) (рис. 22), натюрморт с красками (не все полотна имеют названия и даты) и др. Вещи «поддерживают» друг друга по цвету и форме, ведут свой «диалог». Например, в натюрморте, который можно назвать «Утренний», белизну кофейника и салфетки акцентируют вариации темно-золотистых тонов чашки, персиков и фона. Художница нередко включает в композиции предметы крестьянского быта – привезенные из сел корзины, керамику, ковровые дорожки. Так, в натюрморте с подсолнухом и помидорами главенствует простой формы керамический сосуд в окружении овощей, здесь мелодию ведут розоватые тона, выделенные немногими холодными.



Рис. 20. Баранович А. Натюрморт с айвой.
1971. Холст, масло. 49х69. НХММ.

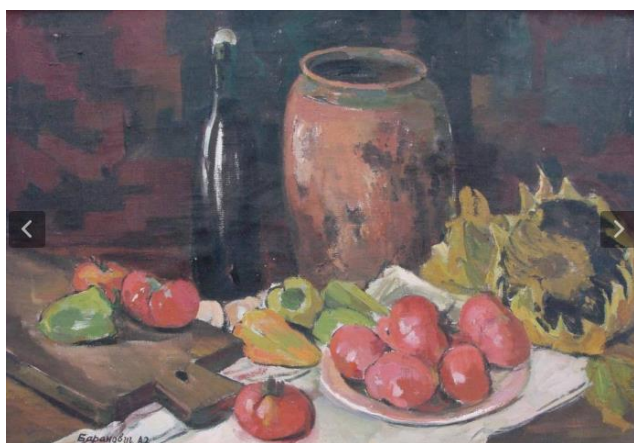


Рис. 21. Баранович А. Натюрморт с подсолнухом и помидорами. 1970-е гг. Холст, масло. 62Х89,5. СХМ.



Рис. 22. Баранович А. Черный кувшин.
1986. Картон, масло. 40Х60. НХММ.

С особой любовью А. Баранович писала букеты. В полотнах «Розы» (1962) (рис. 24), «Лилии» (1969) (рис. 26) передан трепет жизни, иной в каждой из цветочных головок – еще свежих или поникших. Декоративен натюрморт «Цветы в голубом кувшине» (1989) (рис. 23), где холодная окраска кувшина акцентирует горячие тона цветов и фруктов, увязанных с узорами коврового фона.

В числе последних полотен художницы преобладают натюрморты с несколькими букетами, пылающими контрастными цветами. Порой кажется, что их красочное обилие чрезмерно. Однако художница умеет создавать единый настрой благодаря эффекту светоизлучения живописи. Удивительно, что самые оптимистичные произведения созданы ею в преклонном возрасте, в непростые 1990-е годы, когда приходилось на всем экономить, чтобы приобрести материалы для работы.



Рис. 23. Баранович А. Цветы в голубом кувшине. 1989. Картон, масло. 78Х65. СХМ.



Рис. 24. Баранович А. Розы. 1962. Холст, масло. 64 X 55. НХММ.



Рис. 25. Баранович А. Натюрморт. 1982. Холст, масло. 56 X 78. СХМ.



Рис. 26. Баранович А. Лилии. 1969. Картон, масло. 70 X 48,5. СХМ

В советский период Анна Баранович периодически создавала для республиканских выставок тематические картины. В них нет пафоса, свойственного иным ангажированным творениям. Персонажи ее произведений, занятые обычным трудом или отдыхающие, убеждают естественной жизненностью. Характерны позы, пластика движений, при том, что формы трактованы без детализации. В картинах «Табаководы» (1972), «Под орехами» (1973) доминирует свежая зелень полей, но в каждой – свои вариации колорита, свой поэтический слог. Художница находила красоту даже в производственных мотивах. В масштабных полотнах 1970-х годов, посвященных работницам Бендерского шелкового комбината, главную роль играет цветовая гамма, вызывающая ощущение простора светлого цеха и легкости тканей.

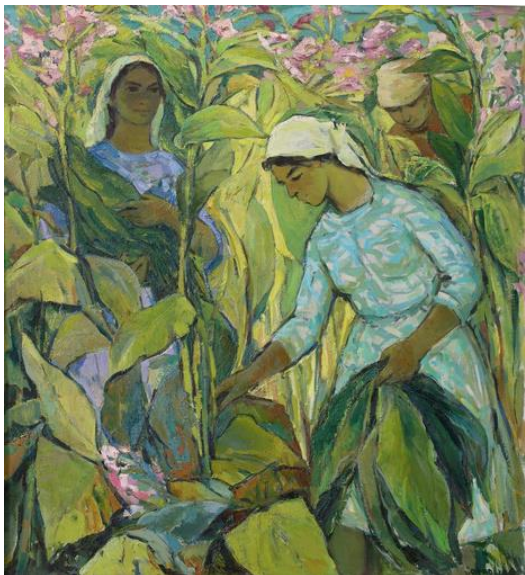


Рис. 27. Баранович А. Табаководы. 1972. Холст, масло. 125X 113. НХММ.



Рис. 28. Баранович А. На Бендерском шелковом комбинате. 1977. Холст, масло. 138x160. НХММ.

При всем разнообразии творческих задач А. Баранович сохраняла гармоничное мировосприятие, искренность эмоций, реалистическую основу искусства, требующую выявления характерного в жизни. Эпическое дыхание живописной структуры является результатом художественного обобщения не только в больших картинах, но и в скромных натюрмортах или пейзажных этюдах.

К 110-летию со дня рождения Анны Баранович была организована ретроспективная выставка ее произведений в Национальном художественном музее Молдовы, на которой чуткие зрители общались не просто с хорошей живописью, но и с душой автора. Музыкальный настрой полотен передает заряд жизнелюбия, сохраненного художницей вопреки всем испытаниям жизни³. Качество, особенно ценное в наше беспокойное время.

Литература

1. Гриценко М. Изобразительное искусство Молдавии // Советское искусство. – 1946. – 17 мая.
2. По воспоминаниям Анны Баранович. Записи в Архиве Л. А. Тома.
3. По воспоминаниям Михаила Греку, Анны Баранович. Записи в Архиве Л. А. Тома.

³ *Примечание автора.* Кроме перипетий судьбы своего поколения Анна Баранович пережила личную боль: не очень долгий брак с талантливым художником Дмитрием Севастьяновым (1908-1956) прервался из-за его преждевременной смерти, а детей у них не было.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.007

PAINTER OF HARMONY PERCEPTION OF THE WORLD: ANNA BARANOVICH (1906-2002)

Toma Ludmila

Doctor of art history, honored artist.

Leading researcher of the Institute
of cultural heritage of the Academy
of Sciences of Moldova, associate

Professor of the Academy of music, theater
and fine arts. Member of the criticism
section of the Union of artists of Moldova,
member of the Association of art
historians.

Moldova, Chisinau.

liytoma@mail.ru

Abstract

This article is making known some characteristic features of evolution in creative activity of Anna Baranovich (1906-2002). Famous painter, she was a part and parcel of the generation of those Basarabian intellectuals who have put the basis in fine arts' development in the republic, her fate reflecting in many respects the difficult historical periods. In order to make the colours to express the essence of things and phenomenon of human being, she has always put in her painting the more sophisticated tasks. In her landscapes and portraits she has been expressing the energy of life, keeping the necessity of harmonious unity with the world around. The integrity of forms and colours in her works were giving the epic response just in the case of small canvas with simple objects, flowers or fruit. Her last works are notable for the most active emanation of light, reproducing the supply of love for life that the painter has kept in spite of the ordeals of the fate.

Keywords: painting, perception of the world, poetry, composition, color, tone, harmony.

Bibliographic description for citation:

Toma L. A. Painter of Harmony Perception of the World: Anna Baranovich (1906-2002). *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 1(8), pp. 62–72. Available at: <https://readymag.com/u50070366/975779/08-2018-toma/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.007. (In Russian).

References

1. Gritsenko M. *Izobrazitel'noe iskusstvo Moldavii* [Fine art of Moldova]. *Sovetskoe iskusstvo* [Soviet art]. 1946. May 17.
2. According to the memoirs of Anna Baranovich. Entries in the Archives of L. A. Toma.
3. According to the memoirs of Mikhail Grecu, Anna Baranovich. Entries in the Archives of L. A. Toma.

Статья поступила в редакцию 13.01.2018 г.
Received: January 13, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.008

УДК 75.047:7.071.1БОГАЕВСКИЙ(470+571) “1872/1943”

ДРЕВНЯЯ КИММЕРИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ КОНСТАНТИНА БОГАЕВСКОГО

Филиппова Ольга Николаевна
Искусствовед, член Ассоциации
искусствоведов.
Россия, г. Москва.
iscusstvo0891@mail.ru

Аннотация

Известный русский художник, заслуженный деятель искусств РСФСР К.Ф. Богаевский (1872-1943гг.) вошел в историю нашего искусства как выдающийся мастер пейзажной живописи. Неповторимая оригинальность произведений К.Ф. Богаевского отличала его от других пейзажистов, работавших в конце XIX – начале XX века. Он стал создателем героико-романтических картин, посвященных преимущественно восточному побережью Крыма – легендарной стране Киммерии. Источником вдохновения художника служили виды окрестностей древних крымских городов – Феодосии, Керчи, Судака, Бахчисарая.

Ключевые слова: художник К.Ф. Богаевский, мастер пейзажной живописи, Древняя Киммерия, художественный поэтический образ природы.

Библиографическое описание для цитирования:

Филиппова О. Н. Древняя Киммерия в творчестве Константина Богаевского // Искусство Евразии. – 2018. – №1(8). – С. 73-84. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.008. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/975779/08-2018-filippova/>

Биография художника оказалась в какой-то мере нетипичной для эпохи, но она необычайно органично сплелась с его воззрениями на реальность, с его представлениями о творчестве. Константин Федорович Богаевский родился 12 января 1872 года в городе Феодосии. Его отец – Федор Константинович Богаевский – уроженец Украины, служил в казначействе города. Воспитанием детей в семье занималась мать К.Ф. Богаевского, Александра Михайловна, женщина малограмотная, но с живым и пытливым умом, большая рукодельница, хорошая хозяйка. В 1878 году Александра Михайловна со своими сыновьями уехала в глубь Крыма, поселилась около женского монастыря «Топлы», в гористой местности, среди прекрасных лесов [1, с. 81]. На мальчика сильное впечатление произвела дикая природа Крыма, громадные дубы-великаны, крутые склоны гор, густые заросли кустарника. Уже в раннем детстве в душе мальчика пробудилась любовь к природе. Вскоре после возвращения в Феодосию К.Ф. Богаевский попал в дом богатого горожанина И.Е. Шмитта и впоследствии стал его приемным сыном. Семья Шмитт любила музыку, искусство и была тесно связана с

художественным миром города. Очагом культуры тут в то время был дом знаменитого художника-мариниста И.К. Айвазовского.

Осенью 1881 года К.Ф. Богаевский поступил в классическую гимназию, и в это время И.Е. Шмитт устроил ему уроки у художника А.Ф.Фесслера, искусство которого сложилось под воздействием И.К. Айвазовского. А.Ф. Фесслер обращает внимание И.К. Айвазовского на одаренного мальчика, и тот разрешает К.Ф. Богаевскому посещать свою галерею и копировать картины. Иногда сам И.К. Айвазовский приходил и, остановившись за спиной мальчика, наблюдал его работу. В 1885 году умер А.Ф. Фесслер, и К. Ф.Богаевский, оставшись без руководителя, продолжал заниматься самостоятельно. Из окон дома И.Е. Шмитта открывался чудесный вид на рыночную площадь – пеструю, шумную, заваленную горами полосатых арбузов, желтых дынь, краснобоких яблок... Не менее красочна была и толпа торговцев, мужчин и женщин, наряженных в яркие одежды.

Костю привлекали стоящие на базаре, у специальной изгороди, горбатые верблюды, буйволы, неуклюжие понурые волю, стройные тонконогие козы, курчавые бараны. Устроившись на подоконнике дома, он делал с них многочисленные рисунки и наброски. Уже в этих самых ранних рисунках К.Ф. Богаевского поражают особая острота взгляда, чувство пропорции, четкость и выразительность линий.

Будучи еще гимназистом, К.Ф. Богаевский пытался делать и первые пейзажные зарисовки с натуры. После окончания гимназии, в 1892 году, К.Ф. Богаевский едет в Петербург и поступает в Академию художеств, в мастерскую профессора А.И.Куинджи, который к этому времени был прославленным художником, автором картин: «Ночь на Днепре», «Березовая роща», «Дубы», поражающих зрителя совершенно новым «звучанием» красок [1, с. 82]. А.И. Куинджи стремился развивать в своих учениках любовь к природе, натуре, часто он собирал студентов вокруг себя и беседовал с ними.

В становлении и развитии творческого пути К.Ф. Богаевского уроки А.И. Куинджи имели большое значение. Впоследствии Константин Федорович не раз с благодарностью вспоминал о своем учителе: «Влияние на всех нас А.И. Куинджи, как художника и человека, – было огромно. Он-то, главным образом, и внушил нам любовь к природе, ее внимательному изучению и потом ее творческому преобразованию в картину» [6, с. 21]. Реалистические основы искусства, воспринятые К.Ф. Богаевским от А.И. Куинджи и других художников-реалистов, творчеством которых он увлекался в молодости, помогли ему в период заблуждений и исканий вовремя осознать свои ошибки, найти правильный путь.

После окончания академии К.Ф. Богаевский вернулся в родной город Феодосию и навсегда связал свою жизнь и творчество с Крымом. Со временем перед художником еще явственнее, осязаемее раскрылось величие крымской природы.

К тридцати годам он исходил и изъезжал почти всю восточную часть полуострова от Керчи до Алушты, открывая для себя новые и новые памятники старины. Приезжая с друзьями в Керчь, К.Ф. Богаевский не раз поднимался на гору Опук, где проходил древний «Оскандров вал», а внизу у моря лежали развалины города Киммерикона, построенного еще во втором веке до н.э. [1, с. 82].

Сама гора Опук, поднимающаяся над степной равниной и солеными озерами, не раз становилась объектом зарисовок художника, как и дикие остробокие «скалы-корабли» – остатки гор, в далекой древности погружившихся в море [1, с. 83]. Часто бывал К.Ф. Богаевский в старом поселке восточного побережья Крыма Судак (Сурож), где в XIII-XIV веках были построены мощные оборонительные стены и башни, хорошо сохранившиеся до наших дней, и где любого человека, а тем более художника, не могла не

волновать живопись природы в сочетании с прекрасными и грозными сооружениями далеких лет. Любил К.Ф. Богаевский также посещать окрестности Бахчисарая со средневековым городищем Чуфут-Кале и пещерными городами Тепе-кермен, Качи-кален. Но самой близкой сердцу художника была его старая Феодосия с холмистыми невысокими берегами, покрытыми выжженной травой, плоской «Лысой» горой, глиняными домишками, кривыми улочками, древними сооружениями [1, с. 83].

История родной земли, ее пейзаж, быт предков, дивные сказы, былины, легенды – всегда привлекали к себе многих художников. Русская старина нашла свое отражение в произведениях В.И. Сурикова, В.М. Васнецова, М.А. Врубеля, А.П. Рябушкина, М.В. Нестерова, В.А. Серова, каждый из которых по-своему решал эту богатую содержанием тему. Таким образом, под воздействием своих ранних впечатлений от древних памятников Крыма и несомненного влияния со стороны товарищей в годы студенчества у К.Ф. Богаевского появляется интерес к исторической теме, и в своем творчестве он обращается к историко-эпическому пейзажу.

Необходимо отметить, что в своих исторических пейзажах К.Ф. Богаевский наделяет картины далекого прошлого земли глубиной личного чувства, создает художественный поэтический образ природы. Таковы его картины: «Древняя крепость» (1902), «Старый город (Мертвый город)» (1902), «Ночь у моря» (1903) и другие [1, с. 83].

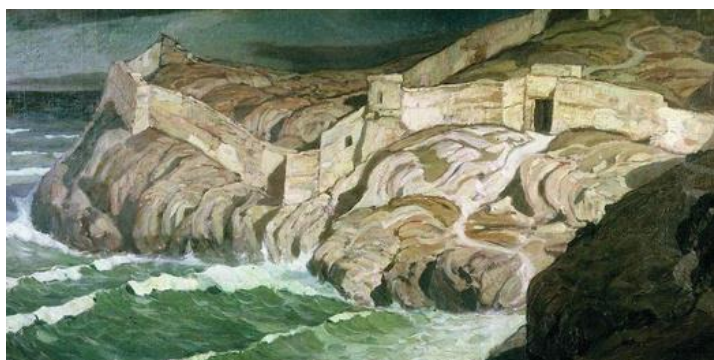


Рис. 1. К.Ф. Богаевский. Древняя крепость. 1902 г. Х., м., 99,0 x 193,0 см. Феодосийская картинная галерея им. И.К. Айвазовского.



Рис 2. К.Ф. Богаевский. Ночь у моря. 1903 г. Х., м., 109,0 x 144,5 см. Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева (бывшее собрание И.П. Свешникова, Москва).

В картины 1902-1904 годов К.Ф. Богаевский ввел динамические ракурсы. Он обобщил цвет до локальных цветовых пятен, наращивая одновременно его интенсивность. Подобные натурные перевоплощения способствовали выражению идеи вечности, незыблемости лика земли, как бы сдерживающей время, жизнь, развитие. Земля словно замерла, она осталась такой же неизменной и вечной, как неизменны волны, с древнейших времен накатывающиеся на берег. Циклопически твердое и незыблемое горное побережье с каменной крепостью, хранящей следы упорного труда людей, кажется, не меняло своего облика на протяжении столетий. К.Ф. Богаевский созидал миф о крушении культур. Этот пессимистический пафос составлял этическую идею его творчества, выраженную в символическом образе. Мышление художника титанично, масштабно, вместе с тем оно подвержено влиянию стиля модерн и составляет оригинальный сплав уникального и стилистически типичного.

Картина, открывающая «киммерийский» цикл – «Последние лучи» (1903), – едва ли не самое «красочное» полотно в творчестве К.Ф.Богаевского [7, с. 10].

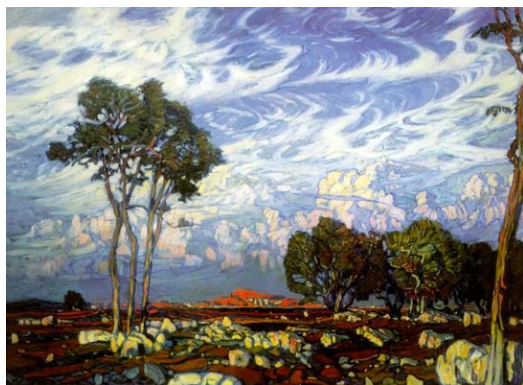


Рис. 3. К.Ф. Богаевский. Последние лучи. 1903 г. Х., м., 98,5 x 135,5 см. Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого (бывшее собрание Г.Р. Бидермана, Хоста).



Рис 4. К.Ф. Богаевский. Звезда полынь. 1907 г. Х., м. Погибла. Значится в каталоге выставки Нового общества художников (Пб., 1908) и в каталоге выставки Московского товарищества художников (М., 1908). Воспроизведения: Аполлон, 1912, №6.

По стилистике она напоминает произведения Поля Гогена, и не только своей интенсивной цветностью, но и «гогеновским» экзотичным образом неведомой южной страны [7, с. 10]. Открытый малиновый цвет каменистой земли словно раскален солнцем, длинные фиолетовые тени иссекают сожженное плато, внося беспокойство своей прихотливой игрой. Оранжевым цветом воспламенены деревья, их силуэты отчетливо читаются на темно-сиреновом небе, клубящемся у горизонта розовыми облаками.

Небо – это своеобразный «град Китеж», особый прекрасный мир, своего рода экзотичный мираж, растворяющийся в высоких перистых облаках светло-голубого горизонта [7, с. 11]. Небу художник придает особое значение: он не только нагромождает облака, будто возлежащие на фиолетовом плоскогорье, но выделяет их необычайно низкой перспективой, благодаря которой и небо, и предметы первого плана (голые камни и кустистые деревья) приобретают особый смысл. Они – знаки-символы, они – лицо этой неведомой земли.

Неожиданно разразившаяся русско-японская война внесла смущение в тихое феодосийское общество. К.Ф. Богаевский был призван в армию и определен прапорщиком в Керченский гарнизон. В октябре 1904 года он писал ближайшему другу К.В. Кондаурову (1865-1930 гг.) о службе в Керченской крепости, а двумя месяцами раньше сообщал об этом же А.А. Рылову. Очевидец свидетельствует: «Держал себя, как всегда, с величайшим достоинством, ни жалоб, ни бесполезных сетований. А оторвали от самой горячей работы» [7, с. 11]. Сразу после демобилизации в 1906 году К.Ф. Богаевский женился на Жозефине Густавовне Дуранте (1879-1969 гг.).

Он с большим трудом вновь обретал творческий тонус, хотя впечатлений и замыслов, сложившихся за время армейской службы, было немало. Смерть брата жены, в короткое время ставшего ему другом, наслонилась на годы «заключения» в Керченской крепости, на долгие месяцы одиночества и изолированности от привычной духовной среды [7, с. 11]. Неудивительно, что К.Ф. Богаевский создал вслед за этими событиями серию картин, где проявилось его новое отношение к миру, другая философия, отягченная постигшими его бедами. Разгадку новых картин отчасти дают строки его письма: «Небо

забыло человека, чужое и далекое, оно светит ему свысока» [7, с. 11]. В это время художник осознал зависимость судьбы человека от мироздания, понял несоизмеримость двух величин, отчужденность человеческой жизни от бытия огромного неба, от небесных светил. Центральное произведение этого периода – «Звезда Полюнь» (1907); в нем сконцентрировались философия художника, его отношение к жизни, его миропонимание, его излюбленные размышления [7, с. 12].

Звезда Полюнь (рис. 4) – это апокалиптический сюжет, олицетворенный символ ужаса. Второй ближайший друг К.Ф. Богаевского – М.А. Волошин (1877-1932 гг.) добавлял – символ познания и магии. У кого из друзей ранее появился этот образ, сказать трудно; несомненно только, что тема эта была общей для них обоих. Вероятно, что в своих беседах они рисовали себе этот образ. Написав стихотворение «Полюнь», М.А. Волошин посвятил его К.Ф. Богаевскому [7, с. 12]. Несмотря на явную переключку образов поэзии М.А. Волошина и живописи К.Ф. Богаевского, они имеют существенные различия. Поэтический образ одушевляет звезду, почти очеловечивает ее «госкующую душу» [7, с. 12]. Полюнь у художника льет на землю мертвящий ужас. Остановилось время, будто звезда появилась из вневременного пространства и опалила острыми лучами каменные дома современного города. В мире установилась тягостная неподвижность магического света Полюни. Под ее разящими лучами все живое скрылось и исчезло. Осталась только каменная земля, будто ровесница звезды, подверженная каре жгучих лучей.

Вариации на тему карающего неба и грешной земли присутствуют и в двух других замечательных полотнах – «Солнце» (1906) и «Генуэзская крепость» (1907) [7, с. 13].

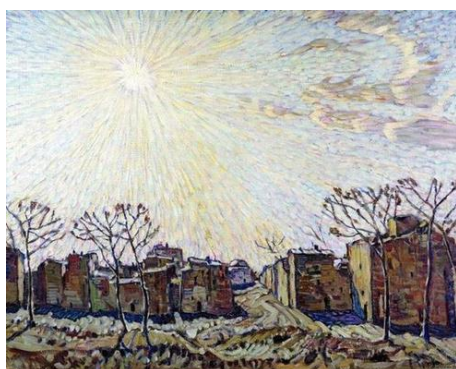


Рис. 5. К.Ф. Богаевский. Солнце. 1906 г. Х., м., 111,0 x 138,0 см. Вологодская областная картинная галерея (Вологда).

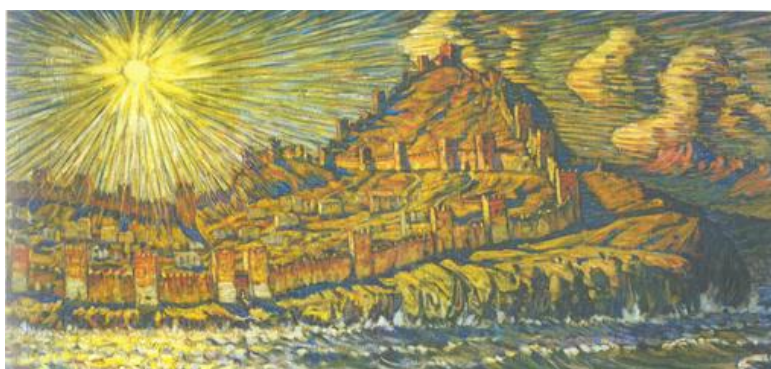


Рис. 6. К.Ф. Богаевский. Генуэзская крепость. 1907 г. х., м., 80,0 x 173,0 см. Пермская государственная художественная галерея (бывшее собрание В.О. Гиришман, Москва).

Один и тот же мотив раскаленного солнца или расплавленной звезды, исторгающей на землю испепеляющие лучи, потребовал здесь нового живописного решения. Мир К.Ф. Богаевского суровый и драматичный. Человеческая жизнь, как и жизнь земли, – это нечто незначительное в масштабе вечного времени. Мышление художника обретает планетарные масштабы. К.Ф. Богаевский пренебрегает мелочной суетой современности и хочет обозреть мир в свете вечности. Прозаическое демонстративно противопоставлено возвышенному. Художник поднимается над суетной действительностью ради осознания вечности, преображенной им в образах внеисторического, символического характера.

Кажется неожиданным, что в 1907 году К.Ф. Богаевский изменил творческие ориентиры. Из его искусства исчезли «терзания» земли, они сменились миром тихой гармонии, будто Крым повернулся к художнику другой стороной, ранее им не замечаемой [7, с. 13]. И,

действительно, новый цикл картин: «Тихая равнина» (1907-1908), «Раннее утро» (1908), «Пейзаж» (1908), «Пейзаж со скалами» (1908), «Южная страна. Пещерный город» (1908), «Поток. Фантастический пейзаж» (1908) и другие – совсем по-иному воплощают представления художника о райской земле, о которой так хорошо мечталось в новой мастерской, с удовольствием благоустроенной К.Ф. Богаевским [7, с. 13]. М.А. Волошин назвал этот цикл картин «Золотым веком» [7, с. 13].

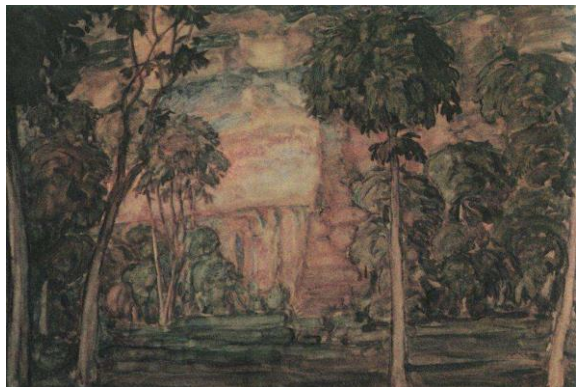


Рис. 7. К.Ф. Богаевский. Пейзаж. 1908 г. Бумага на картоне, акварель, итальянский каф., 33,0 x 48,8 см. Государственный музей изобразительных искусств им А.С. Пушкина (Москва)



Рис. 8. К.Ф. Богаевский. Южная страна. Пещерный город. 1908 г. Х., м., 143,0 x 179,0 см. Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого (бывшее собрание С.О. Цейтлина, Москва).



Рис. 9. К.Ф. Богаевский. Поток. Фантастический пейзаж. 1908 г. Х., м., 125,0 x 170,0 см. Самарский областной художественный музей (бывшее собрание Б.О. Гавронского, Москва).

Поездка в Германию, Италию, Грецию очень существенна в биографии К.Ф. Богаевского. По письмам можно судить о меняющихся взглядах на старое и современное искусство. Письма интересны и тем, что дают возможность проследить, как рождались новые замыслы художника, как исподволь возникали в его сознании образы, воплощенные позднее, уже по возвращении в Феодосию. Путешествие в Италию стало неким камертоном, по которому художник настраивал свое искусство. Он стал грезить Италией, начал писать большие холсты на темы райской земли, страны величайших мастеров искусства. М.А. Волошин так охарактеризовал этот этап творчества К.Ф. Богаевского: «По римской Кампанье он проходит, сопровождаемый Н. Пуссеном» [7, с. 19].

Влияние Н. Пуссена ощутимо в акварельных работах «Киммерийские сумерки», «Героический пейзаж» и другие [7, с. 19]. Оно перемежалось с воздействием К. Лоррена, стилистика и образный мир которого просматриваются в картинах: «Воспоминание об

Италии» (1910), «Итальянский пейзаж» (1911), «Корабли (Вечернее солнце)» (1912) и др. [7, с. 19].

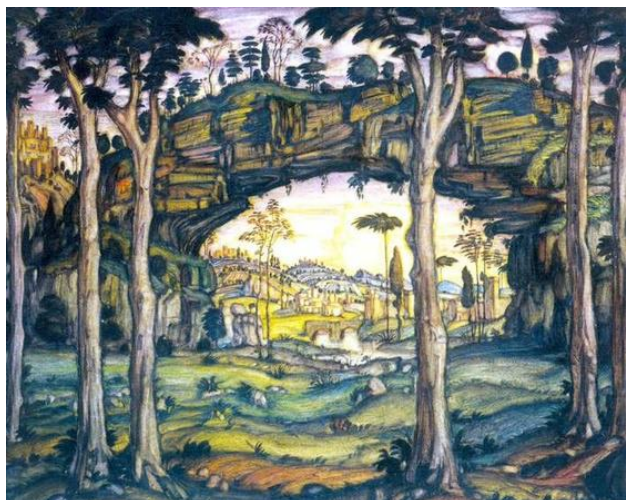


Рис 10. К.Ф. Богаевский. Итальянский пейзаж. 1911 г. К., акв., пастель, 69,7 × 83,5 см. Феодосийская картинная галерея им. И.К. Айвазовского.

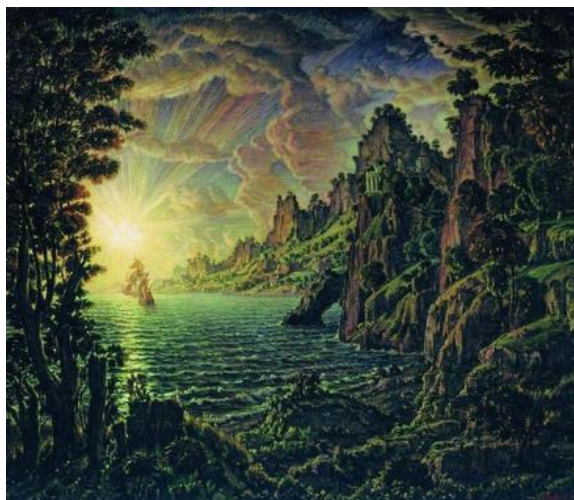


Рис 11. К.Ф. Богаевский. Итальянский пейзаж. 1911 г. К., акв., пастель, 69,7 × 83,5 см. Феодосийская картинная галерея им. И.К. Айвазовского.

В двух первых работах художник прямо заимствовал лорреновские сюжеты. Итальянский пейзаж с руинами, элегическое восприятие античных древностей, столь свойственные К. Лоррену, словно переносятся в произведения К.Ф. Богаевского. Однако, несмотря на идентичность сюжетики, есть и существенное отличие русского мастера от французского.

Гармоничный образ древней итальянской земли у К.Ф. Богаевского как бы вторичен, он пропущен сквозь восприятие искусства классицизма. Легкая грусть, появляющаяся в мечтаниях К. Лоррена о гармоничной жизни, перевоплотилась в картинах К.Ф. Богаевского в воспоминания о прекрасном искусстве и прекрасной жизни. Эти два художника мечтали о гармонии в разные исторические эпохи. Одному из них был ведом первородный образ другого.

Картина К.Ф. Богаевского «Воспоминание о Мантенье» (1910) – это дань восхищения художника мастерами Возрождения [7, с. 21].



Рис. 12. К.Ф. Богаевский. Воспоминание о Мантенье». 1910 г. Х., м., 109,0 × 171,0 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва).

В ней соединились несколько идейно-тематических версий: идея земного блага, идея планетного одиночества земли, идея ее разрушения, ее старости и мудрого спокойствия, идея обстоващенной земли, каковой обычно представлялась художнику Киммерия. Все вошло в картину и целостно спаянно в ней. «Золотой век» человечества предстал на сей раз в облике произведений итальянского Ренессанса [7, с. 21]. Одновременно с «Воспоминанием о Мантенье» К.Ф. Богаевский работал над четырьмя другими картинами: «Киммерийская область», «Итальянский пейзаж», «Воспоминание об Италии» и «Вечернее облако», которое впоследствии стало называться «Корабли (Вечернее солнце)» (1912) [7, с. 22]. Художник писал: «Из них только одну я считаю хорошей, остальные посредственные. Сейчас я пишу пяту, и я ее особенно люблю и хочу ее послать в Париж» [7, с. 22].

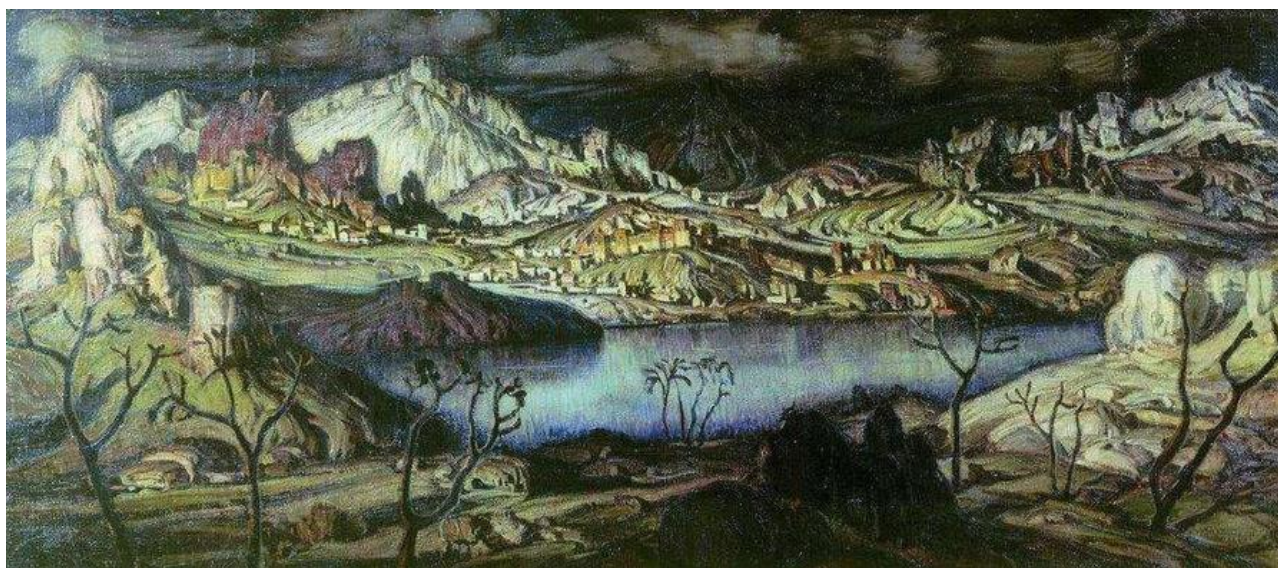


Рис 13. К.Ф. Богаевский . Киммерийская область. 1910 г. Х.. м., 92,0 x 198,0 см. Серпуховский историко-художественный музей (бывшее собрание М.П. Рябушинского, Москва).

Отношение к картине по мере ее завершения заметно менялось: «Довольно дикая вещь эта моя картина, и называется она «Подражание Мантенье» или «Посвящение Мантенье» [7, с. 23]. «Мантеньевским» работам К.Ф. Богаевского присуще одно свойство, не характерное для творений мастеров Высокого Возрождения: произведение оставляет впечатление некоего несовершенства, хотя видимых несовершенств незаметно. Дело в том, что глубокие философские размышления о жизни начинают снижаться, словно подменяясь декоративностью исполнения. Декоративность, подчеркнутая сознательной стилизацией в духе ренессансных образцов, придает картинам художника оттенок красоты, элитарного вкуса, что в совокупности «снимает» безупречную серьезность философского раздумья [7, с. 23].

Что касается пластической цельности полотна «Воспоминание о Мантенье», то стилизация в духе Ренессанса проведена вполне последовательно [7, с. 23]. Цветовая гамма приведена к гармонии холодных тонов, кое-где разбавленных теплыми, безупречно выдержан несколько наивный язык исполнения. Трогательные «кватрочентистские» облачка, изящно субтильные перуджиновские деревья, сказочно-фантастическая панорама земли – все эти элементы ренессансной образности вписались в цельный образ стилизованных картин К.Ф. Богаевского [7, с. 23].

Кажется, что литография – это особая область творчества К.Ф. Богаевского. В действительности, она неотделима от других видов его деятельности, благодаря пронизывающей все его искусство теме мироздания. В 1923 году вышел в свет альбом литографий К.Ф. Богаевского, который пользовался большим успехом в СССР и за границей. Основная тема рисунков – это историческое прошлое Крыма. Автор, прежде всего, стремился передать свое восприятие природы, показать величие земли, ее суровую красоту и разнообразие. В листах: «Судак», «Ночь», «Горный пейзаж», «Древняя земля», «Пирамиды» и др. К.Ф. Богаевский добивается большей четкости, продуманности, уравнищенности [1, с. 89]. Нет ничего лишнего, ничего случайного, все подчинено передаче настроения.

В своих размышлениях художник неизменно отталкивался от натурального материала. Его зарисовки 1922-1923 годов, исполненные сангиной и углем, точны, метки, свободны в передаче пространства и учитывают освещенность и удаленность планов. Несмотря на такую же, как в литографиях, заостренность рисунка, зарисовки более жизненны, эмпирически достоверны. В рисунке «Пейзаж. Горы» (1923) острые, как лезвия, очертания скал выполнены безукоризненно точно [7, с. 34]. Живой рисунок лишен условности и отвлеченности литографического штриха. В нем рельефно выделяются скалистая поверхность крымских гор и редкие деревья, зацепившиеся за скалы.

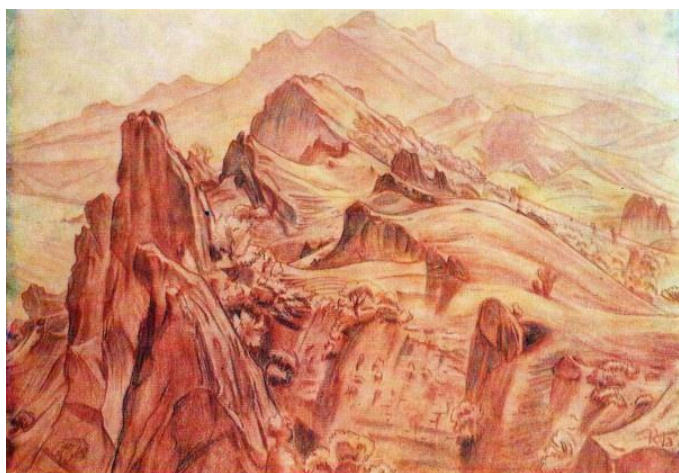


Рис. 14. К.Ф. Богаевский. Пейзаж. Горы. 1923 г. Б., сангина, 34,0 x 48,0 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва).



Рис. 15. К.Ф. Богаевский. Феодосия. 1926 г. Х, м., 82,0 x 145,0. Феодосийская картинная галерея им. П.К. Айвазовского.



Рис. 16. К.Ф. Богаевский. Крымский пейзаж. 1930 г. х, м., 108,0 x 152,0 см. Феодосийская картинная галерея им. П.К. Айвазовского.

В 1926 году К.Ф. Богаевский окончил живописное полотно «Феодосия», которое передавало не только личные настроения художника, но и нечто более общее – это мировосприятие старой русской интеллигенции, не всегда легко адаптирующейся к новой действительности [7, с.36].

Изображен как будто реальный город, современная Феодосия, но незначительные добавления к изобразительному мотиву: здание, похожее на греческий храм, что возвышается над городом, как Акрополь, форсирование графического начала, благодаря чему небо, покрытое тучами, обретает повышенную эмоциональность, «рванный» силуэт города, скалы и высокие здания которого «взрезают» грозное небо, преувеличенно темный колорит – вся эта гармония единогонаправленных живописных средств создает суровый образ города, вызывающий в памяти полотна Эль Греко (1541-1614 гг.) [7, с. 36].

И если темная цветовая гамма рождает суровое настроение пейзажа, то ломаные линии очертаний холмов, острые голые деревья внушают беспокойство. В картине много пластических метафор, свойственных романтическим образам: утрированно темный цвет неба, внушающий грозные предчувствия, нервные зигзаги изрезанного каменистого склона, словно морщины на лице гор, дробный ритм четко очерченных объемов домов, сгруппированных в плотную, нераздельную массу вокруг высокого здания в центре города. Эти метафоры – намеки на скрытый смысл, стоящий за сюжетом, – составляют образную суть произведения. «Феодосия» – это одно из самых сильных произведений К.Ф. Богаевского [7, с. 36]. Картина содержит много конфликтного, присущего трагедийному сознанию общества 1920-х годов. В этом смысле она вливается в поток драматических произведений советского искусства, оформившийся как направление несколько позже в творчестве А.А. Дейнеки, П.Д. Корина и других художников советской России, осознающих исторический процесс как тяжкий путь не только завоеваний, но и утрат. Примечательно, что в этом процессе самоопределения тенденций, связанных с различным мироощущением, К.Ф. Богаевский в пейзаже раньше, чем кто-либо в других жанрах, осмыслил драматические коллизии времени.

К 1930 году относится «Крымский пейзаж», представляющий образ земли, полной гармонии и умиротворения [7, с. 37].

Каждый из компонентов картины: скалистые горы, кустистые развесистые деревья, ясное море, мельничная постройка и водопад, имеющие весьма конкретные прототипы в Крыму, будучи соединены вместе, рожают необычный облик неведомой страны, напоминающей Крым лишь отдаленно. Из писем К.Ф. Богаевского следует, что он специально выезжал на этюды писать необычные деревья с развесистыми пышными кронами, произраставшие лишь в единственном уединенном месте. Накопленный материал уникальных и совершенных образцов природы гармонично сплавляется в картине в образ благостной страны. К.Ф. Богаевский – прекрасный колорист. «Крымский пейзаж» обладает широкой красочной палитрой: перламутровое небо и бронзовые кроны деревьев, красная мельничная крыша и изумрудные воды источников, розовые скалы и темная зелень деревьев, желтизна мельницы и легкая голубизна моря – все это цветовое богатство приведено к единству тональной живописью, не позволяющей ярким краскам обратиться дробной пестротой колорита [7, с. 38]. Благодаря пышным формам роскошных деревьев и изящной нарядности цветовой гаммы, сохраняется впечатление великолепной декоративной природы. Плавными и «чуткими» к тону мазками художник лепит форму скал, внимательно прослеживая цветовые перемены, и столь же чутко и точно обрисовывает каменистую землю, вдохновенно приписывает розовеющее к горизонту и затемненное в зените небо [7, с. 38].

Мир, творимый К.Ф. Богаевским, – сочиненный. Однако в 1930-х годах пейзажи художника все более «натурализовались» [7, с. 43]. В этой «натурализации» угадывалась изменившаяся подоснова образа, желание художника быстрее соединить воображаемое с реальным и выдать мечтаемое за сущее.

Именно в том смысле и примечательна картина «Старая гавань» (1931), которая не отсылает к воспоминаниям об искусстве [7, с. 44]. Это оригинальный образ, созвучный образному строю произведений другого крымского романтика – А.С. Грина (1880-1932 гг.). Картина как будто натурна и этим своим свойством встает в ряд реалистических пейзажей 1930-х годов, но тональный трепет живописи ставит ее в ряд произведений, в которых происходит романтическое преображение реальности.

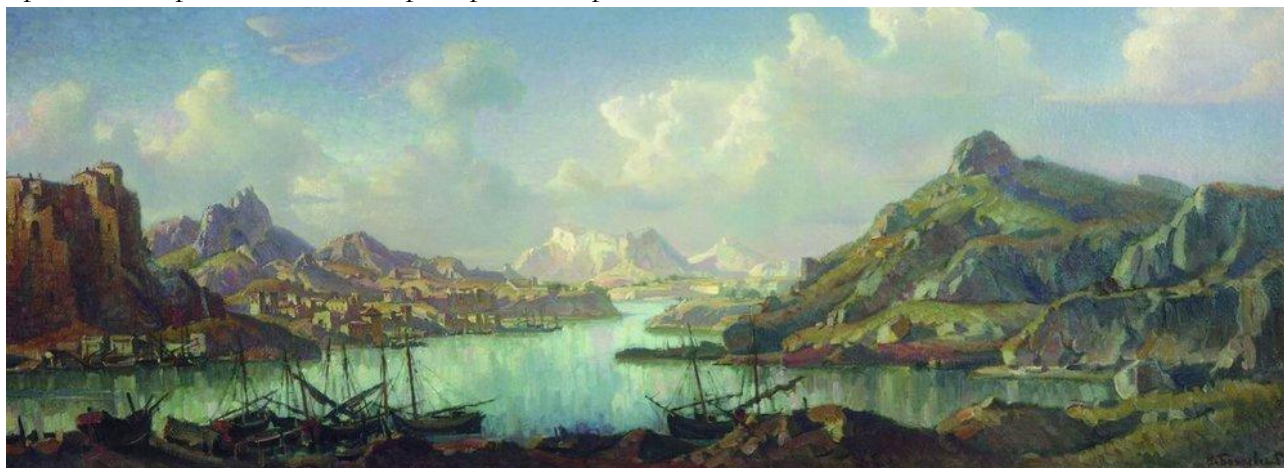


Рис 17. К.Ф. Богаевский. *Старая гавань*. 1931 г. Х., м., 71,0 x 196,0 см. Симферопольский художественный музей.

Таким образом, обращение К.Ф. Богаевского к крымскому пейзажу во многом определялось тем, что он был уроженцем Феодосии и прожил здесь всю свою жизнь. Крым и в советское время являлся главной темой в творчестве художника, над которой он работал до самой смерти, последовавшей в 1943 году. Но характер решения этой темы меняется. Художник создает в своих картинах живые, реалистические образы природы, в которых он ищет не «лучезарный мир сказки», как в произведениях 1911-1914 годов, а героiku, эпос, большую историю [1, с. 87].

Литература

1. Бащенко Р. Д. Константин Федорович Богаевский // Крым. 1959. – № 23. – С. 81–89.
2. Бащенко Р. Д. К. Ф. Богаевский. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 296 с.
3. Богаевский К. Ф. О композиции в пейзаже // Юный художник. 1939. – № 3. – С. 11–15.
4. Волошин М. А. Константин Богаевский // Аполлон. 1912. – № 6. – С. 5–24.
5. Егорычев В. В. Творчество К.Ф. Богаевского (1872–1943) и русская пейзажная живопись XIX – первых десятилетий XX века: Автореф. дисс. ...канд. искусствоведения 17.00.04, 1981. – 24 с.
6. Константин Федорович Богаевский. – Казань: Изд.-во Центр. музея ТССР, 1927. – 46 с.
7. Манин В. С. Константин Богаевский. – М.: Белый город, 2000. – 63 с.
8. Самохин А. В. Пейзаж как историческая живопись. Средневековая Москва А. М. Васнецова и Киммерия К. Ф. Богаевского // Искусствознание. 2015. – № 1/2. – С. 344–367.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.008

ANCIENT CIMMERIA IN THE CREATIVE WORK OF K. F. BOGAEVSKY

Filippova Olga

Art critic, member of the Association of art historians.

Russia, Moscow.

iscusstvo0891@mail.ru

Abstract

Famous Russian painter, honored artist of the RSFSR K.F. Bogaevsky (1872-1943), was entered in the history of our art, as an outstanding master of landscape painting. Unique originality of the works of K.F. Bogaevsky distinguishes it from other landscape painters who worked in the late of the XIX – early of the XX century. He became the Creator of the heroic-romantic paintings, mainly devoted to the Eastern coast of the Crimea – the legendary country of Cimmeria. The source of inspiration of the artist served the neighborhoods of the ancient Crimean cities – Feodosia, Kerch, Sudak, Bakhchisarai.

Keywords: Russian artist K.F. Bogaevsky, master of landscape painting, Ancient Cimmeria, poetic image of nature.

Bibliographic description for citation:

Filippova O. N. Ancient Cimmeria in the creative work of K.F. Bogaevsky. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 1(8), pp. 73-84. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.008. Available at: <https://readymag.com/u50070366/975779/08-2018-filippova/> (In Russian).

References

1. Bashchenko R. D. Konstantin Fedorovich Bogaevskii [Konstantin Fedorovich Bogaevsky]. *Krym – Crimea*, 1959, No. 23, pp. 81-89. (In Russian).
2. Bashchenko R. D. K. F. Bogaevskii [K. F. Bogaevsky]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1984. 296 p. (In Russian).
3. Bogaevskii K. F. O kompozitsii v peizazhe [On composition in the landscape]. *Yunyi khudozhnik – Young artist*, 1939, No. 3, pp. 11-15. (In Russian).
4. Voloshin M. A. Konstantin Bogaevskii [Konstantin Bogaevsky]. *Apollon – Apollo*, 1912, No. 6, pp. 5-24. (In Russian).
5. Egorychev V. V. Tvorchestvo K.F. Bogaevskogo (1872–1943) i russkaya peizazhnaya zhivopis' XIX – pervykh desyatiletii XX veka Avtoref. diss. kand. iskusstvovedeniya 17.00.04 [Work of K. F. Bogaevsky (1872-1943) and Russian landscape painting of the XIX – the first decades of the XX century. Author's abstract of PhD in art history]. 1981. 24 p. (In Russian).
6. *Konstantin Fedorovich Bogaevskii* [Konstantin Fedorovich Bogaevsky]. Kazan, Izd. Tsentr. muzeya TSSR, 1927. 46 p. (In Russian).
7. Manin V. S. Konstantin Bogaevskii [Konstantin Bogaevsky]. Moscow, Belyi gorod, 2000. 63 p.
8. Samokhin A. V. Peizazh kak istoricheskaya zhivopis'. Srednevekovaya Moskva A. M. Vasnetsova i Kimmeriya K. F. Bogaevskogo [Landscape as history painting. Medieval Moscow. Vasnetsov and K. F. Bogaevsky Cimmeria]. *Iskusstvoznanie – Art history*, 2015, No. 1/2, pp. 344–367.

Статья поступила в редакцию 10.02.2018 г.

Received: February 10, 2018

По запасникам и экспозициям музеев и картинных галерей

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.009

УДК [7.071.1+7.074+727.]:7.04 СВ. КСЕНИЯ ПЕТЕРБУРГСКАЯ

ОБРАЗ СВЯТОЙ БЛАЖЕННОЙ КСЕНИИ ПЕТЕРБУРГСКОЙ. ХУДОЖНИК – КОЛЛЕКЦИОНЕР – МУЗЕЙ

Кутейникова Нина Сергеевна
Кандидат искусствоведения, профессор
кафедры русского искусства Санкт-
Петербургского государственного
академического института живописи,
скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина
при РАХ,
член-корреспондент РАХ.
Россия, г. Санкт-Петербург.

Николаева Елена Николаевна
Старший научный сотрудник
Государственного музея истории религии,
преподаватель кафедры реставрации Санкт-
Петербургского государственного
академического института живописи,
скульптуры и архитектуры
имени И.Е. Репина при РАХ.
Россия, г. Санкт-Петербург.
nikolson@bk.ru

Аннотация

В статье рассмотрены материалы частной коллекции и Государственного музея истории религии, посвященные изображениям святой блаженной Ксении Петербургской, выполненные в разных материалах и техниках. Определены возможные формы взаимодействия между художником, коллекционером и музеем.

Ключевые слова: коллекция, художник, музей, икона, скульптура, золотое шитье, архитектура, малая пластика.

Библиографическое описание для цитирования:

Кутейникова Н.С., Николаева Е.Н. Образ святой блаженной Ксении Петербургской. Художник – Коллекционер – Музей // Искусство Евразии. – 2018. – №1(8). – С. 85–93. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.009. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/975779/08-2018-kuteynikova-nikolaeva/>

Среди петербургских блаженных второй половины XVIII – начала XX столетий: рабы Божия Анны, Дарьюшки, Матренушки-босоножки и Ксении только блаженная Ксения была прославлена в чине святой северной столицы России. Это произошло на Поместном соборе Русской Православной Церкви, посвященном 1000-летию Крещения Руси в 1988 году. Специальный, по случаю канонизации, акт Синода Русской Православной Церкви определил необходимость наличия в храмах России святых икон Ксении блаженной.

Почитание Ксении началось сразу после ее смерти (предположительно в начале XIX века) и никогда не прерывалось. Сегодня часовни, приделы в церквях и храмы во имя святой блаженной Ксении Петербургской есть в больших и малых городах России, ее отдаленных селениях. Иркутск, Воронеж, Москва, Кемерово, Тверь, Мурманск, Архангельск, Екатеринбург, Южно-Сахалинск – это далеко не полный перечень городов, где ежедневно воздаются ей молитвы. Для почитания святой, памяти о ней фактически нет географических границ – храмы Ксении блаженной возведены в Белоруссии, Украине, Финляндии, Германии, Италии, Франции, Португалии, США и других странах. Горячая любовь к ближнему, смирение и кротость, нестяжание Ксении делают ее особенно привлекательной и пробуждают в людях лучшие качества, становятся для многих нравственным ориентиром. Они же поддерживают в людях живое религиозное чувство. На новом этапе развития и распространения православия в России (конец XX – начало XXI вв.) этой святой, безусловно, суждено играть важную роль в духовном оздоровлении нашего общества. Она же явилась и является важным звеном, объединяющим православных людей всего мира. Можно заметить, что в отношении к блаженной Ксении нет разрыва духовных связей между людьми и группами разных поколений и социальных групп. Каждый посильно вносит свою лепту в упрочение памяти о святой, воздавая ей благодарность.

Это во многом предопределило факт организации первой художественной выставки, посвященной петербургской святой, в Государственном музее истории религии в Санкт-Петербурге, инициаторами которой явились директор Л.А. Мусненко и старший научный сотрудник музея Е.Н. Николаева. В основу экспозиции была положена личная коллекция профессора кафедры русского искусства Института им. И.Е. Репина при Российской академии художеств Н.С. Кутейниковой. Музей предоставил не только ряд малоизвестных изображений, но также обширный фотоматериал и, что особенно ценно, историческую и духовную литературу, включая книги и брошюры начала XIX века и более позднего времени. Всего экспозиция, открывшаяся 6 февраля 2016 г., насчитывала более ста предметов.

Для самой Н.С. Кутейниковой коллекционирование изображений блаженной Ксении не было случайным делом. Ее интерес к этой святой определили две причины – личная и профессиональная. С точки зрения профессиональной, особый интерес вызывает сам процесс сложения образа Ксении, то есть его иконографии, свидетелями, а подчас и участниками которого мы являемся. Это касается практически всех видов искусства – иконы, скульптуры, шитья, ювелирного искусства, монументальной живописи и т.п.

Первые экспонаты коллекции Кутейниковой – фотографии графических изображений и икон святой относятся к началу 1990-х годов. Постепенно она пополнялась настоящими иконами, некоторые из которых специально были заказаны (иконописцы С. Зайцев, Г. Панайотов, Богатова, Морозов и др.), шитыми образами (Н. Бирюкова, Е. Сухарева),

образками ювелирных компаний (Ю. Федорова, С. Акимова, др.), скульптурой малых форм (Г. Писарева, др.), фотографиями икон, предметами декоративно-прикладного характера, монументальной живописи (мозаика С. Кобышевой) и т.п.

Сегодня насчитывается уже более сотни вариантов возможных композиций изображений святой Ксении. Их художественные качества нередко далеки от совершенства, однако они свидетельствуют об особенностях поисков образов, адекватных духовной личности святой, об индивидуальных возможностях иконописцев и шире – вообще многих художников, желаниях заказчиков произведений, их собственных судьбах, наконец, о насущных проблемах современного иконописания в России. Естественно предположить, что наибольшее число ее изображений создается в Петербурге, и это не будет ошибкой. Однако, учитывая «вселенскую» любовь к святой, хорошо известны и работы, выполненные в Москве и других городах России, за рубежом.

Не увенчавшийся успехом конкурс на создание памятника блаженной Ксении, прошедший в Петербургском Союзе художников в 2015 году, подтвердил сложность создания ее образа. Ни один из предложенных проектов не был одобрен, и проведение конкурса было решено продолжить. Эта сложность во многом определяется тем, что сам характер блаженства Ксении далеко не всеми понимается правильно. В основе юродства Ксении – в отличие от других блаженных – лежит любовь, и только она, любовь, замешанная на несчастье, на горе. Это и предполагает особую духовную составляющую образа, его внутреннюю красоту, «светлость».

Выставка в Музее истории религии, посвященная петербургской святой, позволила проследить характер художественных поисков.



Рис 1. А. Чувин. Часовня святой блаженной Ксении на Смоленском кладбище в Петербурге. 2016. Бумага, пастель. 45 x 55 см. Санкт-Петербург. Собрание ГМИИР.



Рис 2. А. Сегедина. Святая блаженная Ксения Петербургская. 2000. Дерево, темпера. 81 x 64 см.

Санкт-Петербург. Список с образа, находящегося в часовне на Смоленском кладбище.

Собрание ГМИИР.

Наиболее ранние относятся, видимо, к концу XIX века. Одна из работ этого периода представляет собой народную картинку, очевидно, раскрашенную вручную. На ней Ксения изображена крестьящейся суровой старухой с посохом в руке, идущей по песчаной дорожке Смоленского кладбища. За ее спиной в зелени деревьев и кустов видна колокольня Смоленской церкви. Это изображение легло в основу композиции первой иконы, созданной в России еще в начале 1990-х годов. Сегодня ее можно видеть в часовне на Смоленском кладбище в Петербурге. Она была написана по благословению митрополита Ленинградского и Новгородского Алексия II (будущего Патриарха Московского и всея Руси) иконописцем Анной Прокофьевой еще до прославления блаженной Ксении. Именно эта композиция в разных вариантах получила впоследствии наиболее широкое распространение.

Первая икона в русском зарубежье была написана почти на десятилетие раньше иконописцем отцом Феодором Юревичем. Нет точных сведений – была ли эта первая икона блаженной в Америке, но то, что она и сегодня не перестает удивлять, это бесспорно. Ксения изображена в военном мундире. Автор иконы явно хотел напомнить о первых годах скитания Ксении, когда она, приняв обличие своего любимого мужа, странствовала в его одежде до тех пор, пока та не истлела. Эта композиция в России не получила широкого хождения, но ряд примеров подобного решения можно встретить и сегодня.

Среди фигурных изображений обращает на себя внимание образ со сценой моления, написанный в начале 1990-х (Москва?). Позднее он неоднократно варьировался. Неизменной остается сама сцена моления, композиция фигуры, но меняется характер пейзажа, цвет костюма, особенности колористического решения фона и ряд мелких деталей (расположение посоха и т.д.). Следуя в оценке рекомендациям Стоглава о том, что икона должна быть написана «по образу и по подобию, и по существу», можно заметить различия между этими иконами, при кажущейся на первый взгляд общности композиций. Эти различия в деталях в конечном итоге изменяют высокий уровень обобщения, свойственный первой иконе, где мотив святости, странничества и города, в котором Ксения прожила всю жизнь, выражен с предельной ясностью. Особую роль играет в иконе городской пейзаж, умело трансформированный и соотнесенный с практикой пейзажного жанра древних икон. Стена Петропавловской крепости, волнение воды и листьев растений, неровность почвы и развевающиеся на ветру одежды блаженной заставляют безошибочно ощутить атмосферу северного града. И хотя почти все элементы изображения нам знакомы по различным иконам, талант художника создает новый образ, непохожий ни на какие другие образы юродивых. В этой иконе образ Ксении Петербургской обрел ту цельность духовного содержания, которым издавна была наполнена русская икона. Позднее эта композиция была повторена многими иконописцами. (Пример иконы С. Зайцева из собрания Н.С. Кутейниковой, переданной после выставки музею.) Однако последние поиски новых решений убеждают, что роль города в интерпретации образа блаженной может быть интонационно несколько иной, примером этого является новая композиция Д. Мироненко. Автор нескольких вариантов образа святой в иконописи и монументальной живописи, продолжая тему ее «странничества», использовал иной пейзаж города (стрелка Васильевского острова).

Большую группу икон представляют поясные изображения святой, лучшая из которых по своему духовному наполнению и художественности принадлежит И. Голубеву, одному из известных мастеров Петербурга, фактически сформировавшего большую группу современных мастеров. На нее ориентировались очень многие, в числе которых известный петербургский иконописец И. Кусов.

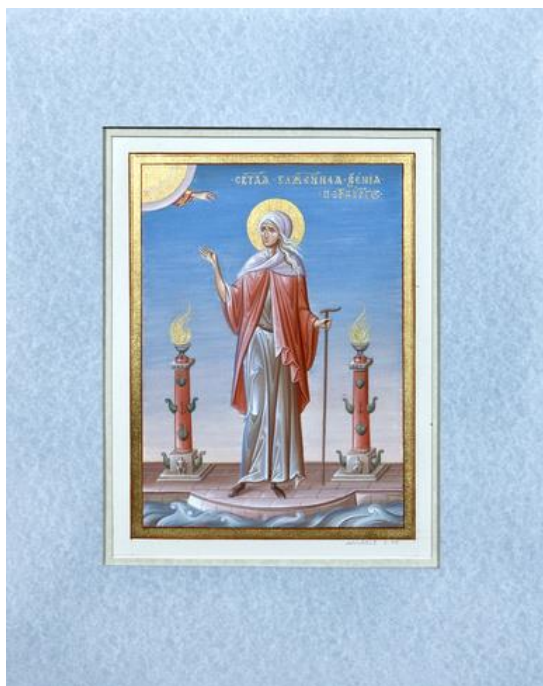


Рис. 3. Д. Мироненко. Святая Ксения Петербургская. 2016. Бумага, темпера, золото. 27 x 20 см. Санкт-Петербург. Собрание ГМИР.



Рис. 4. Г. Панайотов. Святая блаженная Ксения (с кирпичиками). 2007. Дерево, акрил, золото. 19,5 x 14,5 см. Санкт-Петербург. коллекция Н.С. Кутейниковой.



Рис. 5. Е. Сухарева. Святая блаженная Ксения Петербургская. 2015. Ткань, лицевое шитье. 43 x 35,5 см. Санкт-Петербург. коллекция Н.С. Кутейниковой.



Рис. 6. Н. Мухина. Святая блаженная Ксения Петербургская. 2016. Керамика. 24 x 14,5 см. Москва-Ярославль. Коллекция Н.С. Кутейниковой.

Среди поясных икон обращает на себя внимание икона С. и Е. Большаковых, выполненная для храма Преподобного Сергия Радонежского (2002). Ее изображение не повторяет композицию уже известных поясных икон. Художники представили блаженную в трехчетвертном повороте, сообщив лицу выражение сосредоточенности размышляющего

человека, словно прозревающего будущее. Важную смысловую нагрузку играют здесь на первый взгляд незначительные детали – рукоять палки (изображение змеи) и то, как написаны платок и волосы святой. Белый платок на голове и прописанные ассистом волосы подчеркивают святость. Символика сжимающей руки трость становится понятной, если вспомнить, что Змей (змий) обозначает Зло.

Поиск новой композиции присутствует и в иконе Г. Панайотова, где запечатлен факт биографии блаженной – сцена строительства церкви (2007). Тонкость черт лица, экспрессия жеста, проникновенность трагического взгляда, изысканность композиционного решения выдают художника, эстетическим взглядам которого не чужд широкий круг традиций от искусства Древней Руси и итальянского Возрождения до модерна.

Так же, как и в практике живописцев всей России, в Петербурге мы находим примеры решений разной стилистики. Образ Ксении блаженной занимает особое место в творчестве С. Богатовой, приверженце опыта ярославских мастеров иконы. Декоративность, красочность, праздничность свойственны ее манере. Особый интерес представляет четырехчастная икона «Все святые Земли Русской молите Бога о нас» (2007). Состав святых был определен заказчиком. Композиционно образ Ксении решается вполне традиционно, новым является контекст группы святых. С. Богатовой же принадлежит и икона «Святая блаженная Ксения Петербургская и равноапостольная Нина» (2010). Стилистика именно этой композиции тесно связана с традициями ярославской иконы. Создание парных изображений в иконах святой Ксении чаще всего обусловлено введением святой, соименной заказчику. Именно такой является икона А. Морозова, по манере исполнения тяготеющая к иконописи Древней Руси.

Примером житийной иконы (остающейся пока единственной) является работа Е. Васильевой, выполненная при подворье Оптиной пустыни в Петербурге. Для клейм автор выбрал шесть наиболее важных моментов из жизни блаженной.

В коллекции Н. Кутейниковой есть и две шитые иконы с изображением святой: одна – на закладке (М. Бирюкова, 2006), вторая – икона (Е. Сухарева, 2015), композиционно следующая хорошо известным поясным изображениям. Сама техника предопределяет интонационный характер образов, сообщая им особую красоту.

Убедительно развиты мотивы странствий или особого состояния блаженства Ксении в некоторых круглых скульптурах. В небольшой по размерам, выполненной в дереве фигурке Ксении Г. Писарева (2011) не отходит от создаваемого ею постоянно в скульптуре и живописи архетипа – народного образа. Ксения у Писаревой, как и тысячи русских женщин, – страдальца. Это ясно прочитывается в ее лице, опущенных плечах. Но в самой постановке фигуры, в обобщенных, обтекаемых формах таится молчаливая, суровая сила. Тема странничества присутствует здесь не только в условно изображенном посохе, но и в «развернутом» по нижней части юбки пейзаже. Художник прекрасно чувствует возможности материала (дерева) и именно поэтому оставляет значительную часть фигуры не расписанной. Но живопись, которая присутствует, – своеобразные знаки-символы, свидетельствующие о местах жительства и странствиях Ксении.

В 2016 году коллекция Н. Кутейниковой пополнилась двумя керамическими пластинами искусствоведа и керамиста Н. Мухиной (Ярославль, Москва). Образы святой блаженной Ксении фактически явились продолжением одной из ведущих тем творчества художника, посвященной России. Впервые мотивы древних городов, украшавшие ее декоративные тарелки или самостоятельные объемные композиции, сменили изображения конкретной личности. Особую, определяющую роль во внешних и эмоциональных характеристиках

Ксении играет не только сюжет, но и его живописное, колористическое решение. Оно рождает ощущения светлой, словно «акварельной» юности или тревожной, окутанной, как кажется, сумерками северной столицы, утомленной жизнью старости. Обе эти композиции открывают новую страницу в иконографии блаженной Ксении, а изображение голубя /голубей/ может восприниматься как символ чистоты помыслов и поступков святой.

Безусловно, событием в монументальной живописи стал мозаичный образ святой Ксении в построенной в 2016 году церкви в Сестрорецке (автор идеи проекта – И. Уралов). Храм украшают четыре разномасштабные мозаики: на западе и востоке – образ Спаса Нерукотворного и Крест процветший, на юге – изображение Игоровской иконы Божией Матери и над северным входом – образ Ксении блаженной. Автор мозаики С. Кобышева взяла за основу композицию мозаики часовни святой на Смоленском кладбище, но привнесла в ее колористическое решение свою интонацию. Художник использует все имеющиеся в распоряжении мозаичиста возможности – рисунок графы, размер и модуль смальты, ее тональные и цветовые переходы и сочетания, особенности набора. В основу этого изображения легли традиции византийского набора.



Рис. 7. Церковь святой блаженной Ксении Петербургской. Сестрорецк. Автор идеи проекта – И. Уралов.



Рис. 8. С. Кобышева. Набор мозаики. Церковь святой блаженной Ксении Петербургской. Сестрорецк.



Рис 9. С. Кобышева. Святая блаженная Ксения. 2015. Бумага, темпера. 70 x 70 см. Санкт-Петербург. Авторское повторение (в уменьшенном размере) эскиза мозаики для храма во имя святой Ксении Петербургской в Сестрорецке. Собрание ГМИИР.

На выставке были представлены и работы малых форм: расписные яйца и камни (А. Мутина), различного формата тарелки с изображениями святой. Особый интерес представляют ювелирные изделия: медальон фирмы С. Акимова; образок и крест мастерской Юрия Федорова. Кресты Ю. Федорова уникальны по своему содержанию и уровню художественного исполнения. «Крест Санкт-Петербургский» создан в ознаменование 300-летия города, а потому кроме Распятия Спасителя на нем есть изображения, посвященные святым покровителям северной столицы, среди которых и Ксения блаженная.

Хочется обратить внимание на еще один немаловажный момент в организации выставки. То, что нередко музеи (галереи) оставляют себе какие-либо работы художников за сам факт участия в выставке, – не секрет. Подобная практика повсеместна и хорошо известна. Однако в этот раз организаторы пошли несколько по другому пути и предложили ряду художников специально подготовить работы для экспозиции. Так, коллекцию музея пополнили пейзажи с изображением часовни святой блаженной Ксении Петербургской профессора Института им. И.Е. Репина при РАХ А. Чувина и недавней выпускницы этого же вуза А. Черняковой, иконописная композиция, созданная заведующим иконописно-реставрационной мастерской Александро-Невской Лавры Д. Мироненко, эскизы мозаики для сестрорецкой церкви С. Кобышевой, эскиз иконы О. Денисенко, скульптурная композиция Б. Сергеева. Пример такого сотрудничества с художниками кажется весьма продуктивным и позволяет без привлечения государственных средств обогатить коллекцию музея.

Упомянуть в статье все созданное даже только в северной столице не представляется возможным. Однако приведенные материалы ясно свидетельствуют, что поиски образа святой блаженной Ксении Петербургской в искусстве многочисленны и многообразны. Совершенно очевидно, что создание образа не может быть сведено лишь к вариантам сюжетов, композиционных или колористических решений. Не они составляют суть (стержень) образа, хотя и играют важную роль. Художникам приходится решать сложнейшую задачу – передать в изображении личности святой ее внутренние качества – доброту и набожность, дар прозрения и пророчества, земное, обыденное и возвышенное. В нем должны воплотиться и черты народного, национального характера и одновременно те, которые близки, понятны и ценятся во всем мире. В жизни Ксении «удалось переплавить личное горе в молитвенное заступничество за других» (Н. Коняев). Найти соответствие таким качествам Ксении в пластически содержательной форме необычайно сложно. В свое время это удалось великому русскому композитору Валерию Гаврилину в его композиции «Действо о блаженной Ксении». С верою и любовью неустанно работают сегодня многие и многие художники. Факт проведения выставки, посвященной святой блаженной Ксении Петербургской в Государственном музее истории религии в Петербурге, соединившей воедино разнообразные материалы музея и частной коллекции, – безусловно, важный шаг на пути осмысления возможных решений образа петербургской святой. Они могут стать основой для будущих поисков в различных видах искусства.

Статья поступила в редакцию 08.02.2018 г.
Received: February 08, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.009

THE IMAGE OF THE HOLY SAINT BLESSED XENIA OF ST. PETERSBURG. ARTIST-COLLECTOR-MUSEUM

Kuteynikova Nina

PhD in art history, Professor of the Department
of Russian art of the St. Petersburg state
academic Institute of painting, sculpture and
architecture named after I. E. Repin at the
Russian Academy of arts, corresponding member
of the Russian Academy of arts.
Russia, St. Petersburg.

Nikolaeva Elena

Senior researcher at the State Museum of the
history of religion,
teacher of the Restoration department at the St.
Petersburg state academic Institute of painting,
sculpture and architecture named after I. E. Repin
at the Russian Academy of arts.
Russia, St. Petersburg.
nikolson@bk.ru

Abstract

The article considers materials from the private collection and the State Museum of Religion History devoted to the images of the Holy Saint Blessed Xenia of

St. Petersburg made in various materials and techniques. The possible forms of interaction between artists, the collector and the museum are defined.

Keywords: collection, artist, museum, icon, sculpture, gold embroidery, architecture, small sculpture.

Bibliographic description for citation:

Kuteynikova N. S., Nikolaeva E. N. The Image of the Holy Saint Blessed Xenia of St. Petersburg. Artist – collector – museum. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 1(8), pp. 85–93. Available at: <https://readymag.com/u50070366/975779/08-2018-kuteynikova-nikolaeva/>
DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.009. (In Russian).

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.010

УДК [77.03+069:779](470.311)“1850/1917”

ФОТОКОЛЛЕКЦИЯ ЮСУПОВЫХ В АРХАНГЕЛЬСКОМ

Тюнина Ольга Павловна
Консультант – заведующий архивом,
Российская академия художеств.
Россия, г. Москва.
lytoma@mail.ru

Аннотация

В статье рассказывается об уникальной коллекции старых фотографий музея усадьбы «Архангельское». Представляется увлеченность семьи Юсуповых художественной фотографией, приглашение в «Архангельское» известных российских и зарубежных фотографов, выделяются жанры, сюжеты и анализируются приемы фотографирования. Коллекция имеет большое значение и по своим художественным характеристикам, и как уникальный материал для научной атрибуции.

Ключевые слова: фотография конца XIX–XX веков, музей-усадьба «Архангельское», наследие семьи Юсуповых.

Библиографическое описание для цитирования:

Тюнина О. П. Фотоколлекция Юсуповых в Архангельском // Искусство Евразии. – 2018. – №1(8). – С. 94–105. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.010. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/975779/08-2018-tyunina/>

В музее-усадьбе «Архангельское» хранится малоизвестное собрание старых фотографий, насчитывающее около 1200 отпечатков. Значительная их часть выполнена художниками второй половины XIX – начала XX вв., внесшими заметный вклад в развитие фотоискусства: Надаром, В. Ханфштанглем, А. Либбером, Х. Мендельсоном, Ш. Лали, Отто, Л. Лакруа, С. Левицким, К. Бергамаско, К. Буллоу, А. Деньером, М. Скобелевой, Х. Мрозовской, А. Пазетти и другими. Из 69 установленных авторов 37 работали в России, в том числе 25 представляли крупнейшие студии Петербурга и Москвы.

Архангельская коллекция – лишь часть той, которая сложилась в результате увлечения фотографией членами семьи Юсуповых. С середины XIX века в их переписке, документах канцелярии упоминаются фамильные фотопортреты, встречаются счета, визитные карточки некоторых фотографов (А. Деньера, М.Н. Скобелевой, К. Бергамаско, А. Насветевича и др.) [1]. С конца 70-х годов XIX столетия дачи в Архангельском постоянно снимали фотограф Ф. Шрадер, издатель А. Вильборг и другие [2]. Сегодня некоторые из их работ также находятся в составе коллекции [3].

В 1924 году в связи с закрытием Петербургского дворца-музея Юсуповых на Мойке часть фотоматериалов вместе с фамильным архивом была передана в ЦГАДА, другая – попала в

ГИМ и Архангельское. После некоторых перемещений с 1934 года коллекция музея остается неизменной.

При ее изучении определились две категории отпечатков: любительские снимки и работы профессиональных художников, которые отличались наличием на фотографиях штампов, введенных Министерством внутренних дел России в 1867 г. и являвшихся обязательными для любой студии и ателье.

В Архангельском представлены все исторически сложившиеся жанры и виды фотографии: портрет, репортаж (фиксация события в нескольких снимках), пейзажные, жанровые и этнографические съемки.

Половина фотографий – более 500 единиц хранения – это семейные портреты нескольких поколений Юсуповых, их близких знакомых. Большая часть выполнена в ателье крупнейших европейских мастеров. Аннотации, даты, автографы встречаются редко.



Рис. 1. Х. Мендельсон. Портрет вел. княгини Елизаветы Федоровны. 1888 г. дата дарения.



Рис. 2. Архангельское. Партер регулярного парка. Фото Э. Прикама. 1860 г.



Рис. 3. Архангельское. Румынские музыканты у парадного входа в Большой дом. Нач. XX в.

Из семейных снимков отметим портрет юной З. Юсуповой [4]. В студии К. Бергамаско княжну запечатлели в придворном платье, соответствующем ее рангу фрейлины. Такие портреты традиционно выполнялись как парадные и были очень распространены.

К 1884 году относится ее же портрет с сыном Николаем [5]. Снимок работы московского мастера И.Д. Дьяговченко сохранил облик молодой графини после тяжелейшей болезни.

Выразительным примером романтического портрета является изображение великой княгини Елизаветы Федоровны – сестры последней российской императрицы [6]. Портрет исполнен английским художником Х. Мендельсоном не позднее 1888 года. Благодаря световым эффектам, использованным мастером, создается поэтический образ «княгини милосердия». С З.Н. Юсуповой великую княгиню связывала не только активная благотворительная деятельность, но и дружеские отношения. Веселый шарж на З.Н. Юсупову, исполненный карандашом и акварелью, хранился в фамильном архиве в Архангельском.

И еще на одном портрете З.Н. Юсуповой следует остановиться особо. Это изображение середины 1890-х годов работы фотостудии Надара [7]. Надар (псевдоним крупнейшего французского фотографа Г.Ф. Турнашона) – одно из самых значительных и ярких имен в истории фотографии. Он занимался литографией и карикатурой, был известен как беллетрист. Его студия в центре Парижа впоследствии стала музеем. В ней можно было встретить ведущих артистов, политических деятелей, ученых и художников.

Для поясного изображения З.Н. Юсуповой выбрана форма овала. Это изящное воспроизведение выглядит барельефом и является примером наиболее удачной портретной съемки из коллекции Архангельского.

Сохранились также семейные фото, выполненные в одном и том же интерьере, в один и тот же день, где менялись только модели. Как правило, такая серия завершалась групповым портретом. К ним следует отнести снимки, сделанные в ателье Гриллиха (Вена), выездные съемки И.Д. Дьяговченко, Д. Асикритова (Москва), фирмы Рентц и Шрадер (Петербург) и другие.

Не менее разнообразны репортажные, пейзажные и жанровые снимки. Самые ранние из них следует отнести к 1860 году. В августе владелец Архангельского давал бал в честь Александра II. Еще в апреле сюда «вместе с разной мебелью, материалом, бахромой и кистями» был отправлен из Петербурга «фотографит», а в июле – «два ящика с фотографическими препаратами» [8]. «Об осторожности приказано музыканту Михайлу Белкину», – докладывала Московская канцелярия Н.Б. Юсупову-младшему [9]. В сентябре того же года ящики с фотографитом были возвращены в Петербург. Фотографий самого события в архангельской коллекции не сохранилось. Однако можно предположить, что восемь снимков усадьбы, сделанных женеvским художником Э. Прикамом, относятся к этому времени.

В конце 1850-х – начале 1860-х годов Н.Б. Юсупов-младший неоднократно привлекал для работы в своей личной канцелярии иностранных специалистов. Так, вместе с Б.М. Федоровым в подготовке издания «О роде князей Юсуповых» активное участие принимал швейцарский подданный Пейро дю Тейно, который одновременно выполнял обязанности библиографа находившегося в Петербурге и Архангельском книжного собрания Юсуповых. Переговоры об изучении фамильного архива велись также с палеографом Луи Лякуром (Франция). В это же время место капельмейстера петербургского оркестра князя занимал Л. Минкус, которого затем заменил Э. Направник. Поэтому приглашение

осуществить фотосессию Архангельского, которое князь собирался оформить в качестве майората, вписывается в его политику управления своим наследием.

В фотографиях Э. Прикама, запечатлевшего дворцово-парковый ансамбль, ярко обозначились скромные технические возможности фотомастеров того времени [10]. Напомним, что объектив А. Штейнгля, позволявший передавать пространство, появился в 1866 году, а еще более усовершенствованный анастигмат – только в 1889-м. Поэтому съемки, особенно среднерусского ландшафта, в 1860 году были технически сложной задачей и в передаче перспективы, и в плавности тональных переходов, что особенно сказалось на снимке регулярного парка. На фотографии Э. Прикама общий план с верхней террасы приблизил оранжерейные флигеля к зданию дворца настолько, что самый выразительный элемент регулярной части – партер – оказался фактически утраченным [11].

И, наконец, еще одно доказательство. На картине А. Федотова «Александр II в Архангельском в 1860 году» и на публикуемом снимке Э. Прикама, о котором идет речь, зафиксирована одна и та же панорама усадьбы и запечатлено единственное росшее на партере дерево, изображение которого отсутствует на остальных аналогичных фотографиях более позднего времени [12]. Поэтому мы относим фотоснимок регулярного парка, а вместе с ним и всю серию к 1860 году.

Фотографии Э. Прикама сохранили для нас вид дворцово-паркового ансамбля таким, каким он сформировался к середине XIX века: большой дом с внешними ставнями на окнах (затем были перенесены внутрь) и совершенно иными по сравнению с более поздним временем переплетами оконных рам, парадный двор с существовавшей тогда пейзажной живописью на стенах кулис и деревянными ажурными воротами, колоннаду и измененный впоследствии фонтан регулярного парка с большим деревом на партере, а также не существующую ныне Триумфальную арку, установленную по случаю приезда Александра II. Фотография последней в инвентарных книгах музея ошибочно названа павильоном «Мекка», что не соответствует чертежам, сохранившимся в отделе графики [13].

Все восемь фотографий Э. Прикама из архангельской коллекции – это памятные снимки усадьбы, подготовленной к приезду императора, снимки, которые одновременно являются первой ее фотофиксацией. В дальнейшем фотосъемки во время пребывания в усадьбе владельцев становятся семейной традицией. Они носят жанровый характер и запечатлели эпизоды обычной жизни на даче: катание на качелях и лазанье по шесту за сувенирами, кавалькаду всадников на парадном дворе, прогулки в экипажах по усадебному парку, расположившийся у здания дворца оркестр популярных в Москве румынских музыкантов и пр. [14]. Таковы сохранившиеся работы И.Д. Дьяговченко 1884 года, И.С. Аксакова 1896-го, Д. Асикритова 1900–1901 гг. и другие.

Некоторые оставшиеся в Архангельском снимки связаны с кругом знакомых Н.Б. Юсупова-младшего, который был разносторонне одаренной личностью. Юрист по образованию, князь много внимания уделял философии, живописи, серьезно занимался музыкой, с интересом относился ко всему новому в литературе, искусстве, медицине и другим наукам, что появлялось в Европе, где он часто жил. Сохранившаяся обширная переписка говорит о том, что князь постоянно находился в окружении людей высокоодаренных, широко известных в литературных, музыкальных и художественных кругах. Составленная им коллекция автографов прославленных деятелей европейской культуры, с которыми общался и поддерживал дружеские отношения Н.Б. Юсупов, подтверждает высказанное им убеждение о том, что «сохранение достопамятных событий есть дань уважения прошедшему и поощрение для будущего» [15]. Альбом фотографий деятелей литературы и искусства хранится сейчас в

РГАДА [16]. В Архангельском осталось лишь незначительное количество аналогичных снимков.

По приглашению Н.Б. Юсупова бельгийский педагог Шарль Берио зиму 1859-1860 гг. провел в Архангельском и Петербурге в доме на Мойке. А накануне приезда этого замечательного скрипача его портрет по приказанию Н.Б. Юсупова был перевезен из московского в петербургский дом [17].



Рис. 4. Встреча с Л.Н. Толстым. Кореиз. 1901 г.

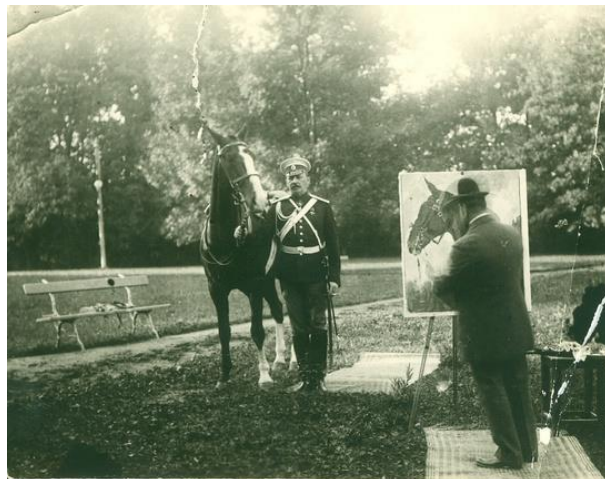


Рис. 5. Архангельское. В. Серов за работой над портретом Ф.Ф. Юсупова-старшего. 1898 г.



Рис. 6. Ф. Фламенг за работой над портретом З.Н. Юсуповой. Архангельское. 1894 г.



Рис. 7. Архангельское. Библиотека. Фото П. Павлова. 1910 г.



Рис. 8. Архангельское. Интерьер библиотеки. Нач. XX в.



Рис. 9. Архангельское. Надгробие на могиле Т.Н. Юсуповой.

В Архангельском также хранится большой фотопортрет с дочерью известной испанской танцовщицы Пепиты Олив, искусством которой увлекался князь [18]. Ее визитные карточки встречаются среди материалов 9-й описи фонда Юсуповых в РГАДА [19].

Ко второй половине 1850-х годов следует отнести подаренный Н.Б. Юсупову портрет И. Гаумана с автографом композитора [20]. Наиболее интенсивная переписка между ними приходится именно на это время.

Любительские кадры – это главным образом снимки, сделанные во время поездок семьи Юсуповых, которые затем часто оформлялись в специальные альбомы. Среди них встречаются фотографии, иллюстрирующие знакомства и связи членов этой семьи с художественной интеллигенцией.

В частности, в альбом 1901 года включены два фото З.Н. и Ф.Ф. Юсуповых с Л.Н. Толстым, сделанные в Крыму [21]. Снимки не вполне удачны по композиции, читаются только силуэты.

В «Книге для гостей Архангельского» (памятная книга посетителей) имеются многочисленные автографы В.А. Серова, неоднократно бывавшего в усадьбе в 1896–1909 гг. [22]. Здесь им были написаны широко известные портреты членов семьи Юсуповых. На любительском снимке из Архангельского и аналогичном в РГАДА художник запечатлен за работой над этюдом к портрету Ф.Ф. Юсупова-старшего (1856–1928) [23]. По мнению В.А. Рапопорта, изучавшего биографию В.А. Серова, связанную с его творчеством в Архангельском, над этюдом художник работал в 1898 году. Следовательно, датировку фотографии следует отнести к этому же времени. Нам хотелось бы напомнить о впечатлении, которое произвела на художника усадьба. «Архангельское со статуями и выстриженными деревьями и отличным видом на другую сторону реки Москвы – все это очень и очень великолепно», – писал он летом 1902 года [24].

С подмосковной усадьбой связан и снимок 1894 года. Тогда же известный художник рубежа XIX–XX веков Франсуа Фламенг писал два портрета З.Н. Юсуповой [25]. На фотографии запечатлен один из моментов работы над изображением З.Н. Юсуповой. Снять эту сцену во время сеанса мог близкий знакомый Юсуповых, один из первых фотолюбителей России – И.Г. Ностиц, автограф которого, наряду с автографом Ф. Фламенга, встречается в «Книге для гостей Архангельского» [26]. И.Г. Ностиц «был известен как выдающийся фотограф-любитель, художественные фотографии которого высоко ценились и составляли украшение фотографических выставок» [27].

На выставке, посвященной 50-летию открытия фотографии, его творчество представляли многочисленные жанровые сцены и пейзажи Крыма и Кавказа. Художественные достоинства этих работ были высоко оценены современниками. Являясь членом фотографической комиссии Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, И.Г. Ностиц на одном из заседаний демонстрировал диапозитивы, выполненные им за 30 лет. На этом же заседании его сын показал собственные снимки, сделанные во время своего пребывания в Индии зимой 1895–1896 гг. [28].

В сохранившейся переписке графа постоянно упоминаются работы, которые он посвящал либо дарил своим друзьям и близким знакомым. «Посылаю для вас снятую гору, – увы! неудачно, но осенью исправлю погрешность. Прилагаю при сем светопись [Ялты. – Авт.] для графини Надежды Дмитриевны». В одном из ответных писем Д.М. Милютин сообщает: «...присланные Вами гелиографюры превосходны; я в таком восхищении и без лести скажу, что это верх совершенства» [29].

И.Г. Ностиц довольно часто дарил «удавшуюся светопись» своим друзьям и знакомым. Особенно хороши сохранившиеся в Архангельском его пейзажные, жанровые и этнографические съемки, выполненные на юге России в середине 1980-х годов [30].

Юсуповы были теми, кто ценил прикладное значение фотографии. Сохранилось более 600 позитивов, на которых зафиксированы принадлежавшие княжеской семье дворцы с их интерьерами и произведениями искусства. Уже с 60-х годов XIX века в их московской и петербургской канцеляриях стали активно использовать фотоснимки как дополнение к периодически составлявшимся описям, фиксируя движимое и недвижимое имущество Юсуповых в Петербурге, Москве, Архангельском, Красном селе, Крыму и во Франции. Эти фотографии хранились в специальных альбомах или отдельными экземплярами, составлявшими целые серии. Например, интерьеры отреставрированного Н.В. Султановым дома в Харитоньевском переулке Москвы были отсняты в 1901 году О. Ренаром [31]. Стереоскопические дагерротипы Шнайдера и Зоене запечатлели парадную часть дворца на Мойке в Петербурге [32]. Фотографии А. Либера и Ш. Марвиля сохранили виды дворца и парка Принцев в Булони [33]. Некоторые альбомы фотографий являются тематическими и посвящены конкретному владению: даче в Красном Селе и Архангельскому [34]. Последний содержит около 50 снимков усадьбы, включая дворцово-парковый ансамбль, хозяйственную территорию с ее службами и ближайшие окрестности. По составу и содержанию фотографий, их информативности этот документальный источник дает наиболее полное описание имения. Самое существенное заключается в том, что в отличие от ранних съемок в нем зафиксированы интерьеры парадных залов Большого дома, снятые с двух сторон анфилад, что чрезвычайно важно для научной работы музея сегодня.

Фотографии, включенные в альбом, о котором идет речь, выполнены в разное время. Поэтому датировка съемок должна определяться после дополнительных архивных исследований. Предварительно можно выделить фотографии, выполненные в первой половине 1890-х годов и после 1910 года, к которым относятся главным образом пейзажи парка и окрестности усадьбы: панорамы Москвы-реки, снятые с обрыва у церкви Михаила Архангела и с крыши оранжерейного флигеля; пруд; аллея, завершающаяся парковой беседкой, и др. [35].

Репродукции принадлежавших Юсуповым предметов декоративно-прикладного искусства и живописи наклеены на 80 разрозненных листов альбома [36]. Кроме этих снимков, составляющих серию, имеются отдельные экземпляры, где под изображением читаются пометы на французском языке [37]. Была отснята и хранившаяся во дворце на Мойке коллекция ювелирных изделий и антиквариата. Смотритель дома мог показать эти снимки «всем желающим» [38].

Такая учетная функция фотодокумента широко использовалась Юсуповыми для пропаганды своих художественных произведений. В связи с возросшим в начале XX века интересом к усадебной культуре их легендарные коллекции привлекали внимание многих исследователей. Организуемые в конце XIX – начале XX вв. выставки художественных ценностей имели значительный общественный резонанс и их экспозиции не могли обойтись без раритетов, принадлежавших семье Юсуповых. С 1897-го по 1912 гг. они приняли участие в восьми крупнейших выставках, в том числе «Исторического портрета» (1905), «Старые годы» (1908), «100 лет французской живописи» (1912). В различных изданиях также публиковались репродукции демонстрировавшихся на выставках картин юсуповской галереи. Часть клише этих репродукций хранится сейчас в Архангельском. Некоторые выставки имели исключительно благотворительные цели. Так, в 1902 году З.Н. Юсупова вошла в состав

комитета по подготовке экспозиции художественных изделий Фаберже и представила на ней табакерки из своего собрания [39]. Средства, полученные от посещения этой выставки, были предназначены для содействия народному образованию.

Помимо этого Юсуповы заказывали тиражи художественных открыток. Иллюстрированные почтовые карточки самой разнообразной тематики появились в России с 1895 года и выпускались исключительно частными лицами. В коллекции Архангельского они представлены двумя типами: фотооткрытки членов семьи Юсуповых (получили широкое распространение для личной переписки) и открытки, на которых запечатлены принадлежавшие Юсуповым владения. Сохранились виды Должанского антрацитового рудника, дворца на Мойке, дач в Царском Селе, Корензе и др. Существовала специальная серия, посвященная Архангельскому. На двадцати шести открытках, выполненных в 1910 году П. Павловым, запечатлен дворцово-парковый ансамбль, включая интерьеры Большого дома [40]. Наиболее удачны из этой серии пейзажные съемки: парковая беседка, панорама Архангельского, снятая с бельведера дворца, вид на подпорную стену нижней террасы и др. Фотографии интерьеров – Овального зала, Библиотеки, Парадной столовой – словно иллюстрируют слова одного из исследователей Архангельского, заметившего, что, несмотря на столетний облик, «в усадьбе чувствуешь себя как дома, из которого только что выехал долголетний обитатель, оставивший обильные следы своего пребывания. Такая насыщенность жизнью еще более усиливает художественную прелесть Архангельского» [41].

Завершая краткий обзор, отметим, что рассмотренное собрание является редким примером того, как в относительно небольшой коллекции отчетливо и полно отразились все основные направления и жанры, которые появились в фотографии с 1850-х до 1917 года. Большинство съемок выполнено в фотостудиях крупнейших художников-фотографов, что обеспечило высокое качество произведений. Таким образом, авторский состав коллекции имеет самостоятельную художественную и историческую ценность.

В то же время фотоснимки, в том числе любительские, обладают большими информативными возможностями и в сочетании с другими письменными источниками должны быть широко использованы при изучении истории культуры, быта, общественной и художественной жизни России и Европы, многосторонних связей между ними во второй половине XIX – начале XX вв. С момента своего появления «фотография стала зрительной памятью эпохи. Никакой другой памятник материальной культуры не может в таком масштабе охватить действительность... И мы, рассматривая старые снимки, вдруг, по какой-то мелочи, попавшей в поле зрения аппарата, с особой четкостью видим воздух, свет, стиль и хватку эпохи» [42]. В этом заключается особая ценность фотографии как исторического источника, так полно представленного в коллекции снимков, хранящихся в Архангельском.

Литература

1. Российская национальная библиотека, Отдел рукописей, ф. 890, д. 45, лл. 21 об., 35; д. 72; д. 85, лл. 17, 17а. Российская государственная библиотека, Отдел рукописей (далее ОР РГБ), ф. 350, папка X, д.20. Российский государственный архив древних актов (далее РГАДА), ф. 1290, оп. 2, д. 4098; оп. 9, д. 628, л. 3.
2. РГАДА, ф. 1290, оп. 5, д. 2940, л. 6; д. 2942, л. 15 об.
3. Государственный музей-усадьба «Архангельское» (далее Архангельское), фотофонд, инв. №№ 193мфф, 911мфф, 584мфф, 585мфф.
4. Там же, инв. № 621мфф.

5. Там же, инв. №833мфф.
6. Там же, инв. № 1136мфф.
7. Там же, инв. № 760мфф.
8. РГАДА, ф. 1290, оп. 2, д. 1694, л. 86 об.
9. Там же, л. 87
10. Архангельское, фотофонд, инв. №№ 4мфф, 9мфф, 20мфф-23мфф, 25мфф, 26мфф
11. Там же, инв. № 20мфф.
12. Там же, инв. № 21мфф.
13. Там же, инв. № 25мфф.
14. Там же, инв. №№ 3мфф, 56мфф, 957мфф, 959мфф, 963мфф, 967мфф, 988мфф и др.
15. О роде князей Юсуповых. СПб., 1866. Ч. 1, с. 3.
16. РГАДА, ф. 1290, оп. 10, дд. 25, 29, 30.
17. Там же, оп. 3, д. 2175, л. 80 об.; оп. 4, д. 513, л. 4об.
18. Архангельское, фотофонд, инв. № 1138мфф.
19. РГАДА, ф. 1290, оп. 9, д. 628 лл. 147, 148.
20. Архангельское, фотофонд, инв. № 1179мфф.
21. Там же, инв. №321мфф.
22. Там же, архив Голицыных, Юсуповых, инв. № 230. РГАДА, ф. 1290, оп. 2, д. 4408.
23. Архангельское, фотофонд, инв. № 944а мфф.
24. Серов В. Переписка 1884–1911. – Л.-М., 1937. – С.145.
25. Архангельское, фотофонд, инв. № 945мфф.
26. Там же, архив Голицыных, Юсуповых, д.230. Портрет самого И.Г. Ностица в парадном мундире, гравированный Блехингером, хранится в отделе ИЗО, инв. № 6гф.
27. РГАЛИ, ф. 637 Языковых, оп. 1, д. 46, л. 26, 29.
28. ОР РГБ, ф. 350, папка XVIII, д. 1, л. 82.
29. Там же, ф. 169, папка 53, д. 113, л. 2; папка 71, д. 56, л. 11
30. Там же, фотофонд, инв. №№ 272мфф, 273мфф.
31. Там же, инв. № 218мфф–249мфф.
32. Там же, инв. №№ 1162мфф–1173мфф, 1178мфф.
33. Там же, инв. №№ 362мфф–389мфф, 417мфф–423мфф.
34. Там же, инв. №№ 131мфф, 324мфф, 325мфф.
35. Там же, инв. № 131мфф.
36. Там же, инв. № 1186мфф.
37. Там же, инв. №№ 1062мфф–1074мфф и др.
38. ОР ГБА, ф. 350, папка XXII, д. 6, л. 29.
39. Там же, папка XX, № 13, лл. 1–4.
40. Архангельское, фотофонд, инв. №№ 98мфф–124мфф.
41. Шамурин Ю. Подмосковные. – М., 1912. – С. 43.
42. Цит. по: «Советское фото». – 1969. – № 8. – С.12.

Статья поступила в редакцию 12.02.2018 г.

Received: February 12, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.010

YUSUPOV'S FOTOCOLLECTION IN THE ARCHANGELSKOYE MEMORIAL ESTATE

Tyunina Olga
Academic Adviser, Archive manager,
the Russian Academy of Arts (Moscow).
liytoma@mail.ru

Abstract

The article tells about the unique collection of old photographs of the Arkhangelskoye State Museum Estate. The enthusiasm of the Yusupov family with artistic photography is presented here, an invitation to famous Russian and foreign photographers to the Arkhangelskoye, the genres, plots, and photography techniques are analyzed. The collection is of great importance both in its artistic characteristics and as a unique material for scientific attribution.

Keywords: photography of the late 19th – 20th century, the Arkhangelskoye State Museum Estate, the heritage of the Yusupov family.

Bibliographic description for citation:

Tyunina O. P. Yusupov's Fotocollection in the Archangelskoye Memorial Estate. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 1(8), pp. 94–105. Available at: <https://readymag.com/u50070366/975779/08-2018-tyunina/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.010. (In Russian).

References

1. *Rossiiskaya natsional'naya biblioteka, Otdel rukopisei* [Russian national library, Department of manuscripts]. F. 890. D. 45. L. 21. VOL. 35; D. 72; D. 85. L. 17. 17A. *Rossiiskaya gosudarstvennaya biblioteka, Otdel rukopisei* [Russian state library, Department of manuscripts]. F. 350. Flder X., 20. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv drevnikh aktov* [Russian state archive of ancient acts]. F. 1290. Op. 2. D. 4098; Op. 9, D. 628, L. 3.
2. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv drevnikh aktov* [Russian state archive of ancient acts]. F. 1290. Op. 5. D. 2940. L. 6; D. 2942, L. 15.
3. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 193mff, 911mff, 584mff, 585mff.
4. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 621mff.
5. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 833mff.
6. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 1136mff.
7. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 760mff.

8. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv drevnikh aktov* [Russian state archive of ancient acts]. F. 1290. Op. 2. D. 1694. L. 86.
9. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv drevnikh aktov* [Russian state archive of ancient acts]. F. 1290. Op. 2. D. 1694. L. 87.
10. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 4mff, 9mff, 20mff-23mff, 25mff, 26mff.
11. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 20mff.
12. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 21mff.
13. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 25mff.
14. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 3mff, 56mff, 957mff, 959mff, 963mff, 967mff, 988mff etc.
15. *O rode knyazei Yusupovykh* [About the Yusupov family]. Saint-Petersburg, 1866. Ch. 1. P. 3.
16. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv drevnikh aktov* [Russian state archive of ancient acts]. F. 1290. Op. 10. D. 25, 29, 30.
17. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv drevnikh aktov* [Russian state archive of ancient acts]. Op. 3. D. 2175. L. 80rev; Op. 4. D. 513. L. 4rev.
18. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 1138mff.
19. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv drevnikh aktov* [Russian state archive of ancient acts]. F. 1290. Op. 9. D. 628 L. 147, 148.
20. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 1179mff.
21. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 321mff.
22. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Archive of Golitsyns, Yusupovs, Inv. No. 230. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv drevnikh aktov* [Russian state archive of ancient acts]. F. 1290. Op. 2. D. 4408.
23. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 944a mff.
24. Serov V. *Perepiska 1884–1911* [Correspondence 1884-1911]. Leningrad-Moscow, 1937. P. 145.
25. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 945mff.
26. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Archives of Golitsyns, Yusupovs. D. 230. Portrait of I.G. Nostitz in the dress uniform, engraved by Blechinger, is kept in the Department of Fine Arts, inv. No 6gf.
27. *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva* [Russian state archive of literature and art]. F. 637 Yazykovy. Op. 1. D. 46. L. 26, 29.
28. *Rossiiskaya gosudarstvennaya biblioteka, Otdel rukopisei* [Russian state library, Department of manuscripts]. F. 350. Folder XVIII. D. 1. L. 82.
29. *Rossiiskaya gosudarstvennaya biblioteka, Otdel rukopisei* [Russian state library, Department of manuscripts]. F. 169. Folder 53. D. 113. L. 2; Folder 71. D. 56. L. 11.

-
30. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 272mff, 273mff.
31. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 218mff-249mff.
32. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 1162mff-1173mff, 1178mff.
33. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 362mff-389mff. 417mff-423mff.
34. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 131mff, 324mff, 325mff.
35. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 131mff.
36. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 1186mff.
37. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 1062mff-1074mff, etc.
38. *Rossiiskaya gosudarstvennaya biblioteka, Otdel rukopisei* [Russian state library, Department of manuscripts]. F. 350. Folder XXII. D. 6, l. 29.
39. *Rossiiskaya gosudarstvennaya biblioteka, Otdel rukopisei* [Russian state library, Department of manuscripts]. F. 350. Folder XX. No. 13. L. 1-4.
40. *Gosudarstvennyi muzei-usad'ba «Arkhangel'skoe»* [The State Museum-Estate "Arkhangelskoye"]. Photofund, Inv. No. 98mff-124mff.
41. Shamurin Yu. Podmoskovnye [Near Moscows]. Moscow, 1912. P. 43.
42. Cit. ex: Sovetskoe foto [Soviet photo]. 1969. No. 8. P. 12.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.011

УДК 7.071.1БОРУНОВ(571.150)“1928/2008”

ГЕННАДИЙ БОРУНОВ: ЖИЗНЬ, ТВОРЧЕСТВО, ЭПОХА

Дариус Елена Ильинична

Искусствовед, член Союза художников

России, член АИС.

Старший научный сотрудник сектора

«Отечественное искусство XX–XXI вв.»

научно-исследовательского отдела

Государственного художественного музея

Алтайского края.

Россия, г. Барнаул.

elenadarius@mail.ru

Шишин Михаил Юрьевич

Искусствовед, академик Российской академии

художеств, доктор философских наук,

профессор, заведующий международной

кафедрой ЮНЕСКО Алтайского

государственного технического университета.

Россия, Барнаул.

shishinm@gmail.com

Аннотация

Геннадий Фёдорович Борунов (1928–2008) – один из выдающихся художников Алтая, сыгравший большую роль в развитии изобразительного искусства в алтайском регионе в 1960–2000-е гг. Творчество Борунова способствовало утверждению в алтайской живописи высоких профессиональных критериев мастерства, оно прямо или косвенно повлияло на самоопределение других художников.

В 2018 году исполнилось 90 лет со дня рождения Г.Ф. Борунова. Этому событию была посвящена выставка «Геннадий Борунов: жизнь, творчество, эпоха», прошедшая в Государственном художественном музее Алтайского края, обладающем одной из крупных коллекций произведений Борунова (90 живописных и графических работ).

В статье рассматривается творческий путь художника, дается анализ произведений, представленных на выставке.

Ключевые слова: Г.Ф. Борунов, Алтай, Государственный художественный музей Алтайского края, коллекция работ.

Библиографическое описание для цитирования:

Дариус Е.И., Шишин М.Ю. Геннадий Борунов: жизнь, творчество, эпоха // Искусство Евразии. – 2018. – №1(8). – С. 106–115. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.011. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/975779/08-2018-darius-shishin/>

Геннадий Фёдорович Борунов (1928–2008) – один из ярких и самобытных художников Алтая 1960–2000-х годов, признанный мастер тематической картины, портрета и пейзажа, определивший своим творчеством целое направление в современной алтайской живописи, связанное с жизнью лесостепного Алтая.

В феврале 2018 года исполнилось 90 лет со дня рождения художника. Этому юбилейному событию был посвящен ряд мероприятий, в том числе персональная выставка «Геннадий Борунов: жизнь, творчество, эпоха», проходившая в Государственном художественном музее Алтайского края (ГХМАК).

Родился Г.Ф. Борунов в с. Павловск Алтайского края. Художник получил прекрасное профессиональное образование. В 1949 году он окончил Московское театральное художественно-техническое училище, в 1953 – Ленинградское художественное училище им. И.Н. Крамского, а в 1959 – Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Академии художеств СССР (мастерскую народного художника СССР Б.В. Иогансона). В том же году дипломная работа Борунова «Хозяева земли» была выставлена среди лучших на Всероссийской выставке дипломных работ студентов художественных вузов СССР (выставка экспонировалась в Ленинграде, Москве, Киеве).

За годы учебы в ведущих учебных заведениях России Геннадием Боруновым были усвоены лучшие традиции русской художественной школы, которые он впоследствии бережно сохранял и развивал в своих произведениях.

После окончания института Г.Ф. Борунов вернулся на Алтай. С этого времени его жизнь и творчество были неразрывно связаны с Алтайским краем, а героями его произведений стали павловчане, знакомые и близкие друзья живописца. Однажды, в одном из разговоров художник сказал: «Павловск – это не просто село, там есть что-то такое, что не выразишь словами» [цит. по: 7, с. 9]. Родина влекла Геннадия Борунова прочь от столичных соблазнов, от искушения быстрой и потому ненадежной славой, от конъюнктурного встраивания в модную тему. Он выбрал для себя павловскую землю, с ее историей и людьми, всю жизнь воплощая ее особенную красоту в своих произведениях.

В 1964 году Г.Ф. Борунов был принят в Союз художников СССР. Он активно включился в творческую жизнь Алтайской организации Союза художников, входил в правление этой организации. С 1960-х гг. Борунов постоянно участвовал в краевых, зональных, республиканских и всесоюзных выставках, проводил персональные выставки. Он стал фактически единственным алтайским художником, который по приглашению секретариата Союза художников СССР показал свои работы на персональной выставке в Москве (1987). Кроме этого, Борунов являлся делегатом II, III, IV съездов художников РСФСР и II, V съездов художников СССР.

В 1980 году Г.Ф. Борунов был удостоен звания «Заслуженный художник СССР». Его труд был отмечен многочисленными Почетными грамотами и медалями: «За трудовую доблесть» (1967), «За доблестный труд в ознаменование 100-летия со дня рождения В.И. Ленина» (1967), «За освоение целинных и залежных земель» (1972), «Ветеран труда» (1987), «За заслуги перед обществом» (2008). В 2003 году он был удостоен звания «Почетный гражданин с. Павловск». А в 2004 году Павловской картинной галерее было присвоено имя Г.Ф. Борунова.

Ушел из жизни Геннадий Федорович Борунов 14 сентября 2008 года в возрасте 80 лет.

В настоящее время картины художника хранятся в Москве в Государственной Третьяковской галерее, в музеях Киева, Иркутска, Кемерово, в частных собраниях России и за ее пределами. 90 живописных и графических работ Г.Ф. Борунова находится в собрании

Государственного художественного музея Алтайского края [5]. Это самая большая, по сравнению с другими музеями, коллекция работ художника.

В экспозицию юбилейной персональной выставки «Геннадий Борунов: жизнь, творчество, эпоха» вошли произведения из собрания ГХМАК, ставшие знаковыми как для творчества самого художника, так и в целом для искусства Алтая 1960–2000-х гг. Представленные на выставке работы позволили проследить творческий путь и увидеть формирование индивидуального стиля Г.Ф. Борунова (самая ранняя работа в экспозиции датировалась 1959 годом, а поздняя – 2005 годом), познакомиться с историей его жизни через культурный и исторический контекст современного ему общества.

Геннадий Федорович Борунов принадлежал к тем натурам, которые, раз избрав любимую тему, остаются верны ей десятилетиями. Еще учась в Академии художеств, он обратился к теме «Земля и ее труженики», ставшей в дальнейшем ведущим мотивом его творчества. Первой работой этого цикла была его дипломная композиция «Хозяева земли», героями которой стали его земляки-хлеборобы. Впоследствии Г.Ф. Борунов создал целую серию произведений, посвященных жизни сельских тружеников. В основе каждой картины лежало непосредственное общение художника с натурой, его стремление изобразить правду жизни, отсутствие внешней красоты и формальных эффектов.

Картина «Отец» (1959–1969), представленная на выставке, является одной из ранних работ в творчестве Борунова. По сути, это групповой портрет, на котором изображены Леонид Григорьевич Забожанский, молотобоец кузни колхоза им. Эрнста Тельмана Павловского района, и его маленькая дочь Надя.

Художник оставил яркие воспоминания о Леониде Забожанском [3], в которых рассказал нам о его жизненном пути. Судьба Л. Забожанского типична для людей, прошедших войну, и в то же время потрясает испытаниями, выпавшими на долю одного человека. «Воевал и воевал неплохо, – писал в своих воспоминаниях Г.Ф. Борунов о Забожанском. – Но попал Леонид в плен. Концлагерь. Побег. Снова концлагерь, на этот раз – лагерь смерти. Одному Богу известно, каким образом удалось Забожанскому дожить до конца войны. И вот оно долгожданное освобождение. Но радость была не долгой. Освобожденных из фашистского плена узников грузили в эшелоны и напрямик направляли в другие лагеря. На этот раз – в свои, родные. А как иначе, ведь «изменники» же! Долгая череда лагерей, «пересылок», «командировок»: Леонид строил дороги, валил лес. И вновь каким-то чудом остался жив. Освободили его лишь к середине 50-х. Да и можно ли назвать это свободой? Когда я рисовал его, он регулярно ходил отмечаться в милицию – дабы не мог никуда сбежать. Но для человека, который молодым пареньком уйдя из дома, так и не видел нормальной жизни, у которого добрая половина лет прошла в окопах и за колючей проволокой, и эта урезанная «свобода» казалась чем-то невероятным. Появилась семья, можно стало работать, и не под надзором стрелка на вышке, а вольно, для себя самого» [там же, с. 121].

Сюжет, легший в основу картины, был увиден художником в жизни. «Прижалась Наденька к отцовскому плечу. Стоят. Видно, довольны оба, – вспоминал Г.Ф. Борунов. – Лицо девочки было невероятно нежным, чистым и каким-то светящимся, выглядела она маленькой куколкой в могучих ручищах отца, лицо которого было словно вытесано из красного кирпича, обожженного в раскаленной печи» [там же, с. 120]. Идея контраста силы, которой природа щедро одарила кузнеца, и хрупкости ребенка увлекла художника. И чем дольше работал он над картиной, тем больше понимал, что никакого несоответствия между мужской силой и нежностью маленькой девочки нет. «Напротив, – делился своими выводами художник, – они невероятно соответствовали друг другу. Буквально во всем видна была

чистая и нежная любовь отца и дочери. А за внешней грубоватостью на лице Забожанского вместе с безграничной любовью к дочурке, читалась и ответственность за ее будущее» [там же].

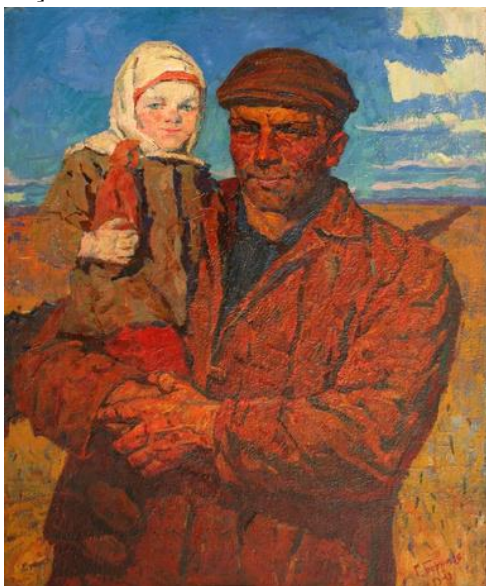


Рис. 1. Борунов Г.Ф. Отец. 1959–1969. ДВП, масло. 118 x 97. Собственность ГХМАК.



Рис. 2. Борунов Г.Ф. Механизаторы. Первый рейс. 1969. Холст, масло. 133 x 157. Собственность ГХМАК.



Рис. 3. Борунов Г.Ф. Председатель. Колхозная осень. 1973–1974. Холст, масло. 195 x 145. Собственность ГХМАК.



Рис. 4. Борунов Г.Ф. Элеватор. Хлеб – фронту. Холст, масло. 185 x 115. Собственность ГХМАК.

Однако про картину нельзя сказать, что она носит идиллически спокойный характер. Чувство напряженной драматичности появляется не только потому, что нам известна судьба героя полотна, – она передана ярким выразительным художественным решением. Напряженное сочетание холодных синих тонов и теплых красных вносят в картину некий беспокойный момент. Это заставляет вглядываться в нее внимательнее, все больше и больше обнаруживая элементы напряжения. Например, уходящий своими истоками к древнерусскому

иконописному искусству, прием фронтального расположения образов создает в работе ощущение открытости, некоторой исповедальности и незащищенности. Фигура мужчины почти полностью заполняет плоскость картины, передавая силу и могучий характер Л. Забожанского, но одновременно создавая ощущение стесненности его в этом мире. Отец и дочь стоят плотно прижавшись друг к другу. Линия горизонта проходит таким образом, что выделяет их лица на фоне голубого неба. Взгляд ребенка насторожен и с большим любопытством направлен прямо на зрителя. Притягивает к себе яркая голубизна ее глаз. А вот взгляд отца особенный. Мы практически не видим его глаз, они прикрыты морщинами, утонули в его обветренном и загорелом лице, но улавливается их движение. В нем чувствуется многое – жизненный опыт немало повидавшего на своем веку человека, некая застенчивость и неловкость от того, что вот так откровенно для всех признался в своем великом счастье держать на руках дочку Наденьку и говорить непривычные для него ласковые слова дорогому существу, так доверчиво прижавшемуся к нему.

Жизненно убедительная, исполненная сочной кистью картина подкупает теплотой, с которой художник пишет образы отца и дочери, его внимательным отношением к портретируемым, стремлением раскрыть и передать их внутренний мир, донести до нас их сокровенные мысли и чувства. Именно эту картину Г.Ф. Борунов выбрал символом своей персональной выставки, которая проходила в Выставочном зале Союза художников РСФСР в Москве в 1987 году, и в целом всего своего творчества. «Вот так, – говорил он, – из совсем рядового случая, подарившего мне возможность увидеть отца и дочь Забожанских, разрослась эта тема. Разрослась и стала для меня, для всего моего творчества одной из ключевых» [там же, с. 123].

Преемственность поколений, передача опыта от отца к сыну, внимательное, добросовестное отношение к труду – темы, раскрываемые Геннадием Боруновым в картине «Механизаторы. Первый рейс» (1969).

Работа выполнена в духе монументализма 1960-х гг. По исполнению она близка к «суровому стилю», ставшему реакцией на «парадное» искусство 1940–1950-х гг. Практически всю плоскость холста занимают изображения трех мужских фигур, максимально приближенных к зрителю. Крупноплановость фигур, корпусная живопись с пастозным мазком придают изображению особую весомость и значимость. Внутренней собранности и композиционной устойчивости моделей в полной мере отвечает коричнево-охристый колорит картины, усиливающий идейную основу произведения, заключающуюся в уважительном отношении к людям, работающим на селе, высокой оценке их нелегкого труда. Неслучайно, анализируя творчество Г.Ф. Борунова, искусствовед Л.И. Снитко отмечала, что «героев своих произведений художник ищет в повседневности, а труд им всегда мыслится как основа бытия» [6, с. 47].

Рассматривая яркую портретную галерею, созданную Боруновым, видно, как художник шел от изучения человека, с упором на его индивидуальное сходство, к созданию обобщенных типических образов людей 1960–1970-х гг. Интересна в этом плане картина Борунова «Председатель. Колхозная осень» (1973–1974).

Это многофигурная композиция, главным действующим лицом которой является Михаил Герасимович Кольцов, председатель колхоза «Знамя Октября» Павловского района Алтайского края, близкий друг художника [4, с. 71]. Работа наполнена драматизмом. Ракурсы и жесты людей красноречиво говорят об их характерах и внутреннем состоянии. Выразительна мимика М.Г. Кольцова, передающая тончайшие оттенки его тревожных мыслей и чувств. По сюжету картины надвигается гроза, и от принятых решений, четких и

слаженных действий людей зависит судьба урожая. Жизненная убедительность образов достигнута за счет точно переданной психологической характеристики героев, особого динамичного ритма композиции и сложного колористического решения, построенного на контрасте серо-голубых и охристых цветов.

Помимо портретов своих современников, Геннадием Боруновым был создан целый ряд произведений, посвященных истории Алтая. Так, красной нитью через все творчество живописца проходит образ шелаболихинского элеватора, построенного выдающимся ученым, теоретиком космонавтики Ю.В. Кондратьевым. К сожалению, до наших дней элеватор не сохранился. Изображая его, художник опирался на свои юношеские впечатления, относящиеся к осени 1942 года [1, с. 142-143]. Именно тогда он впервые увидел «громаду элеватора», возвышающуюся над Обью. Первое обращение Борунова к данной теме относится к концу 1960-х годов. Тогда им была написана картина «Элеватор. Хлеб – фронту», экспонировавшаяся на выставке. Работа поражает своей масштабностью, грандиозностью и силой. Здание элеватора, уходящее ввысь, многочисленные обозы с зерном, скопившиеся у его въезда, предгрозовое небо. Точка зрения сверху, вертикальный формат полотна, суровый колорит способствуют точному раскрытию величественного образа элеватора, воспринимаемого как могучий живой организм. Обращая нас к временам Великой Отечественной войны, картина рассказывает о самоотверженном труде людей, делавших все для скорейшей победы. Суть их жизни воплотилась в кратком, но емком лозунге «Хлеб – фронту», размещенном на здании элеватора. В последующие годы художник создал несколько вариантов данной картины (1985, 1991).

Неоднократно Шелаболихинский элеватор изображался Боруновым и в других произведениях. Среди них одна из последних крупномасштабных работ художника «Сибирь. Хлеб войны» (2005).



Рис. 5. Борунов Г.Ф. Сибирь. Хлеб войны. 2005. Холст, масло.
120 × 165,3. Собственность ГХМАК.

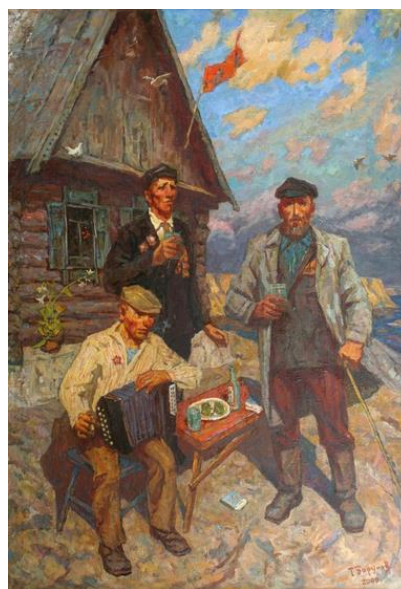


Рис. 6. Борунов Г.Ф. 9 мая. Рядовые Победы. 2000. Холст, масло. 189,7 × 130,8.
Собственность ГХМАК.

Оставив вертикальный формат, как правило, придающий пафос и элементы героики изображению, Борунов выбрал горизонтальное расположение холста, создав в картине ощущение протяженности и открытости пространства. Линия горизонта делит картину на две части. Сверху, на фоне свинцового неба, висит эlevator. Ниже этой линии, чуть правее от центра картины – повозка с хлебом, которую пытаются вытолкать из снега женщина и мужчина в солдатской форме. По его скособоченной фигуре даже со спины видно, что это фронтовик, получивший увечье на войне.

Белая масса снега доминирует в полотне, и от ее роли в картине начинает раскрываться образ. Белый снег разбросал все фигуры, разделил их, создал ощущение не только холода, но и пустоты. Смысл картины проявляется через данное художником название – «Хлеб войны». Видимо, это последний хлеб урожая 1942 года. Все уже отдано, но фронту надо еще – и отдается последнее, что оставалось для себя, чтобы пережить суровую зиму. Но фронту надо, и последний хлеб, собранный под метелочку на полях, отправляется сыновьям, мужьям, отцам. Хлеб нужен бойцам, и, хорошо понимая это, толкает повозку бывший фронтовик, преодолевая боль. Благоговейно склоняется фигура старой женщины перед повозкой с зерном. Ее образ восходит к образу Богоматери в иконостасе, предстоящей и молящейся за всех людей перед Богом. Но главный образ в картине – это женщина на переднем плане. Он очень психологичен. Художник не случайно развернул фигуру к зрителю. В ней в целом воплощен вопрос к нам, не знавшим войны, – действительно ли мы помним подвиг этих миллионов русских людей, помним их жертвенность, сможем ли сохранить святую память о них?

Тема Великой Отечественной войны нашла воплощение еще в одном произведении Г.Ф. Борунова – «9 мая. Рядовые победы». Идея картины возникала у художника в один из праздничных майских дней в начале 1960-х гг. Воплотилась она только в 2000 году, мешали разные обстоятельства, но все это время в своем сознании художник шлифовал композицию будущей картины, обдумывал психологию героев.

На картине изображены участники Великой Отечественной войны 1941–1945 гг., жители с. Павловск (слева направо): отец художника Фёдор Борунов, Алексей Шишкин и Марк Трушелёв [2, с. 85].

Сюжет работы прост, что является традиционным для произведений Борунова. Три пожилых ветерана собрались за маленьким скромным столиком, вынесенным из дома. Двое стоят, подняв стаканы к груди, один, в котором художник передал образ своего отца, сидит. На его коленях старенькая, выдавшая виды гармошка с развернутыми мехами. Кажется, что только что оборвалась на середине мелодия, и звуки ее, простые, бесхитростные, щемящие душу, еще плывут в воздухе.

На дальнем плане картина делится на две части. Слева показана стена простого деревенского дома, справа – открывается излюбленный Боруновым обской мотив с синей речной гладью и высоким обрывистым берегом.

Картина наполнена ощущением весны. Оно передано через звонкое весеннее небо в верхней части картины, летящих к дому и сидящих на его карнизе белых голубей, вносящих нежную интонацию в работу, развевающийся на ветру красный флаг – символ Победы. Но при этом в картине ясно проступает драматизм напряжения. В полотне ничего не происходит – это минута тишины, молчания, глубокого переживания ветеранами того, что было связано с войной. За внешним спокойствием героев скрывается буря переживаний. Мы вычитываем судьбу каждого из ветеранов, определяем его характер, силу личности, волю. Сильные характеры контрастируют со старческим обликом ветеранов. В картине возникает сложная

психологическая гамма — с одной стороны, мы проникаемся жалостью к этим немолодым людям, с другой — восхищаемся ими, ведь именно про таких, как они, говорят коротко и точно — соль земли.

Наряду с портретами и сюжетными композициями особое место в творчестве Геннадия Борунова занимал пейзаж. В большинстве своем это были работы, выполненные на пленэре. Передающие непосредственность зрительных впечатлений и аромат природы, в них отражены знакомые и любимые художником виды Павловска, Барнаула и их окрестностей. Одновременно с экспрессивными, напряженными по цвету пейзажами («Демонстрация», «Старый дом у Сельхозинститута»), художник создал удивительно поэтический образ алтайской природы («Бабье лето», «Золотая осень», «Протока»).



Рис. 5. Борунов Г.Ф. Золотая осень. 1979.
Картон, масло. 42 x 57. Собственность
ГХМАК.



Рис. 6. Борунов Г.Ф. Сентябрь. Из серии «Времена года». 1994. Холст, масло. 50 x 60.
Собственность ГХМАК.

Тема отчего дома была одной из заглавных в творчестве Борунова. Дом, семья — были важны для художника. Это было то, что поддерживало его, питало духовно и вдохновляло на творчество. Подобно импрессионистам он нередко изображал свой дом, в разное время суток или разное время года. Например, его интерес к изменчивости световоздушной среды был воплощен им в серии «Времена года» (1994), в которой он предстал аналитиком, зорко наблюдающим за всеми происходящими изменениями на родной улице в с. Павловск в марте, апреле, мае, сентябре, октябре, ноябре.

Пейзажи Борунова отличаются реалистичностью и достоверностью, естественностью и непредвзятостью, точным соотношением изображенного ландшафта с реально существующим местом. При этом они отмечены редким по нашим временам артистизмом, наполнены лирическим звучанием. Наряду с документальностью в них нашли отражение мысли и эмоции художника, его раздумья о земле и о ее связи с человеком.

Геннадий Фёдорович Борунов был одним из выдающихся художников Алтая. В своих произведениях 1960–2000-х годов он мощно и цельно выражал глубинные основы национального самосознания, посвящая их теме земли и труда. Опираясь на традиции русской реалистической школы живописи, усвоенные им в стенах лучших учебных заведений России, и бережно сохраняя их, он достоверно и точно передавал в своих работах природу Алтая, рассказывая о людях, живущих здесь, их нелегком крестьянском труде. Родная земля, хлеб, люди павловской земли — вот ключевые слова для искусства художника. В его произведениях остро чувствуются огромный творческий напор, внутреннее напряжение,

страстное стремление наиболее ярко и жизненно передать нашу действительность. Все это сообщает работам Борунова ту непреходящую ценность, которая навсегда сохраняется за произведениями подлинного искусства.

Литература

1. Борунов Г. Ф. Война // Алтай. – 1998. – № 6. – С. 142–152.
2. Борунов Г. Ф. Земля, где я родился: очерки, воспоминания. – Барнаул: Алт. дом печати. – 100 с.
3. Борунов Г. Ф. Судьба человека // Алтай. – 1999. – № 1. – С. 119–123.
4. Дариус Е. И. Алтайская земля и её труженики в творчестве заслуженного художника России Г.Ф. Борунова // Алтай в литературе, кинематографе и изобразительном искусстве. – Барнаул: Государственный художественный музей Алтайского края, 2017. – С. 68–73.
5. Произведения Г. Ф. Борунова в коллекции Государственного художественного музея Алтайского края. – Барнаул: Алт. дом печати, 2008. – 80 с.
6. Снитко Л. И. Г. Ф. Борунов // Изобразительное искусство Алтая. – Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1977. – С. 46–49.
7. Шишин М. Ю. Жизнь и живопись Геннадия Борунова. – Барнаул: Изд. дом «Алтапресс», 2008. – 140 с.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.011

GENNADY BORUNOV: LIFE, CREATIVITY, EPOCH

Darius Elena

Art critic, a member of the Union of Artists of Russia, a member of the Association of Art Critics.

Senior researcher in the sector "Domestic art of the XX-XXI centuries." Research Department of the State Art Museum of the Altai Territory.

Russia, Barnaul.

elenadarius@mail.ru

Shishin Mikhail

Art critic, Academician of the Russian Academy of Arts, Doctor of Philosophy, Professor, Head of the International UNESCO Chair of the Altai State Technical University.

Russia, Barnaul.

shishinm@gmail.com

Abstract

Gennady Fedorovich Borunov (1928–2008) – one of the outstanding artists of Altai, who played an important role in the development of fine arts in the Altai region of the 1960–2000th

years. Borunov's work contributed to the establishment of high professional criteria of skill in the Altai painting, it directly or indirectly influenced the self-determination of other artists.

In 2018 has been 90 years since the birth of G.F. Borunov. This event was dedicated to the exhibition «Gennady Borunov: life, work, era», held at the State Museum of Art of Altai region, which has one of the largest collections of works Borunov (90 paintings and graphic works).

The article discusses the creative path of the artist, analyzes the works presented at the exhibition.

Keywords: G.F. Borunov, Altai, State Museum of Art of Altai region, collection works.

Bibliographic description for citation:

Darius E. I., Shishin M. Y. Gennady Borunov: life, creativity, epoch. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 1(8), pp. 106–115. Available at: <https://readymag.com/u50070366/975779/08-2018-darius-shishin/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.01.011. (In Russian).

References

1. Borunov G. F. Voina [War]. *Altai – Altai*. 1998. No. 6. Pp. 142-152.
2. Borunov G. F. *Zemlya, gde ya rodilsya: ocherki, vospominaniya* [The Land where I was born: essays, memories]. Barnaul: Alt. dom pečati. 100 p.
3. Borunov G. F. Sud'ba cheloveka [The Fate of man]. *Altai – Altai*. 1999. No. 1. Pp. 119-123.
4. Darius E. I. Altaiskaya zemlya i ee truzheniki v tvorchestve zaslužennogo khudozhnika Rossii G.F. Borunova [Altay land and its workers in the works of honored artist of Russia G. F. Borunov]. *Altai v literature, kinematografe i izobrazitel'nom iskusstve – Altai in literature, cinema and fine arts*. Barnaul: Gosudarstvennyi khudozhestvennyi muzei Altaiskogo kraja, 2017. Pp. 68–73.
5. *Proizvedeniya G. F. Borunova v kolleksii Gosudarstvennogo khudozhestvennogo muzeya Altaiskogo kraja* [The works of G. F. Borunov in the collection of the state art Museum of the Altai territory]. Barnaul: Alt. dom pečati, 2008. 80 p.
6. Snitko L. I. G. F. Borunov. *Izobrazitel'noe iskusstvo Altaya – Fine arts of Altai*. Barnaul, Altaiskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1977. Pp. 46-49.
7. Shishin M. Yu. *Zhizn' i zhivopis' Gennadiya Borunova* [Life and paintings of Gennady Borunov]. Barnaul: «Altapress» Publ., 2008. 140 p.

Статья поступила в редакцию 17.02.2018 г.
Received: February 17, 2018

Словарь буддийской иконографии Л. Чандры

ОТ РЕДАКЦИИ: Уважаемые читатели!

По разрешению выдающегося ученого Локеша Чандры мы публикуем статьи из его словаря буддийской иконографии в переводе С. М. Белокуровой. Предыдущие публикации в №4 и №5 журнала «Искусство Евразии».

Том 1. Стр. 27

Абхирати – восточный рай Акшобьи [1, с. 2.347].

Тиб. – sar-phyogs.mnon.par.dgah.bahi.sin.khams. Описание Абхирати есть в работе Essen/Thingo [2, с. 2.716]. В центре изображен Акшобья, 7+2 ступы и 10 Будд. Абхирати означает «Земля Радости». Здесь пребывают великие адепты Вималакрити и Миларепа. Абхирати представляет собой реальность, напоминающую Землю, но крайне удаленную от нашей вселенной. Эта реальность упоминается в трактате Вималакрити-нирдеса как место, откуда пришел Вималакрити. Этот трактат был переведен на китайский язык в период поздней Хань (23-220 гг. н.э.). Абхирати посещал и ученик Миларепа Речунгпа. Дакини возносили хрустальную ступу Миларепа и его чудотворные реликвии в Абхирати. Абхирати часто посещают махасидхи, и это место является более земным воплощением Чистой Земли. Сохранилась танка с изображением Абхирати из Гуте (Западный Тибет).



Будда Акшобья и Абхирати. Танка из Западного Тибета (Гуте), XV век. Из коллекции Музея изобразительных искусств Лос-Анджелеса (до и после реставрации)

Литература

1. Tucci G. Tibetan Painted Scrolls. Rome, 1949.
2. Essen G.-W., Thingo T. T. Die Götter des Himalaya. Buddhistische Kunst Tibets. Die Sammlung Gerd-Wolfgang Essen. München: Prestel Verlag, 1989.

Философия и теория искусства

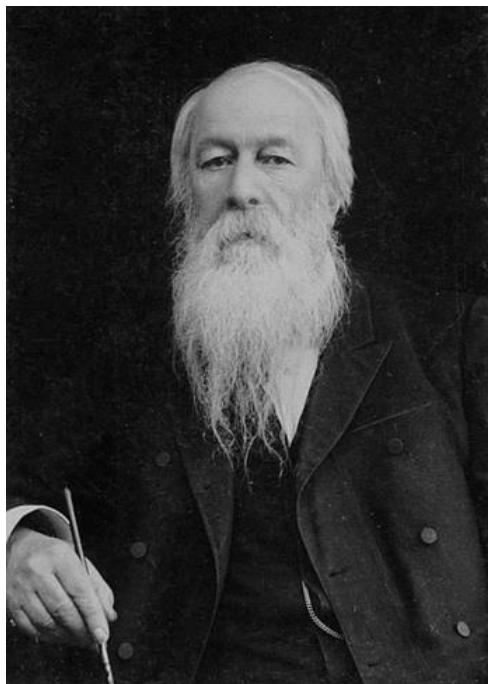
УДК7.072.2+75.04467.071.1ВЕРЕЩАГИН

ВЕРЕЩАГИН ОБ ИСКУССТВЕ

Владимир Стасов

ОТ РЕДАКЦИИ: в который раз можно убедиться, что «новое – хорошо забытое старое». Во всяком случае, это полностью относится к вопросам, касающимся основ искусства. А именно: что такое искусство? Кому оно служит – или же никому, лишь самому себе? Связано ли искусство с нравственностью, с высокими целями, или же для него главное – техника, мастерство и пресловутая «новизна»? Мы приводим в этом номере статью одного из самых известных российских критиков и теоретиков искусства В.В. Стасова [1], посвященную, в свою очередь, публикации не менее известного русского художника В.В. Верещагина. Конечно, не со всем с сегодняшних позиций можно согласиться; но как никогда актуально звучат слова великого критика: «Убеждение! Но есть ли что-нибудь подобное у большинства художников?.. Нет, для них ведь первая статья всегда, что “красиво”, что “картинно”, что “эффектно”, что “благодарно” для проявления их великих художественных дарований, а что касается до всего остального – то им хоть трава не расти!». Сегодня этот вопрос о мировоззрении художника, о его влиянии на сознание людей еще более важен, чем в XIX веке, когда это влияние еще не было столь массовым и сокрушительным.

Литература: 1. Стасов В. В. Верещагин об искусстве // В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах. Живопись, скульптура, музыка. – М.: «Искусство», 1952. – Т. 3. URL: <http://litlife.club/br/?b=201572>



Владимир Васильевич Стасов (1824–1906)



Василий Васильевич Верещагин (1842–1904)

В майской книжке «Nouvelle Revue» Верещагин напечатал статью под заглавием «О прогрессе в искусстве». Несмотря на свой небольшой объем (всего 6 страниц), эта статья занимает очень крупное место не только среди всего, что Верещагин в последнее время высказывал в статьях, печатных письмах, публичных беседах (conférences) и т. д., но даже и среди большинства того, что теперь в Европе говорится в печати об искусстве. Ясное сознание нынешнего положения художества повсюду, несогласие с ним, протест против того, что здесь криво и косо, горячее желание изменения — вот из чего состоит эта небольшая, но сильная статья. Значит, она не может не быть очень важною для всякого, кому интересно художественное дело.

«Мы, художники, — так начинает свою статью Верещагин, — всегда мало учимся, читаем на лету, без системы, смотрим на основательное воспитание, как на совершенно ненужную вещь, в которой наш талант ничуть не нуждается для своего развития. Можно предполагать, что это-то и есть одна из главных (если не главная) помех широкому развитию искусства во всех его отраслях. Это обстоятельство не позволяло также до сих пор художникам переменить свою неблагодарную роль льстецов и паразитов в обществе — на высокую миссию служить путеводителями не только в области эстетики, но также, и в значительной доле, в отношении психологического развития человечества».

Верещагин не в первый раз высказывается публично насчет высокого назначения искусства. Эту идею он проповедывал и кистью, и словом в продолжение всей художественной своей карьеры. В начале нынешнего года он снова высказал ее однажды, в январе, на публичной лекции в Пеште, другой раз (в марте) на публичной «Conférence» в Париже. И интеллигентная публика очень хорошо понимает, какую Верещагин высокую и могучую роль играет в том искусстве, которому посвятил всю свою жизнь и мысль. И немецкая, и французская, и английская печать много раз говорили это на столбцах своих газет и журналов (русская — гораздо меньше). Но самое яркое выражение понимания роли Верещагина произошло со стороны славянского молодого поколения. Когда, в ноябре 1881 года, кончилась верещагинская выставка в Вене, студенты разных славянских национальностей, учащиеся в Вене, устроили в честь его торжественное собрание и в приглашении своем говорили ему: «Чествуя вас, как русско-славянского гениального художника и великого сподвижника на поприще развития человечества, славянские студенты в Вене устраивают в честь вас торжественный вечер, на который покорнейше приглашают вас». И, верный своей постоянной мысли, Верещагин (между тем уже уехавший в Париж) отвечал: «Приветствую студентов и благодарю за честь, но приехать не могу. Будем все по мере наших сил трудиться для дела развития человечества». Отдавая отчет об этом торжестве, «Львовская газета» писала, что здесь «все славянство воздавало честь великому гению» и что «Верещагин двинул значительно вперед славянскую жизнь, славянский дух и славянское самопознание». При такой постоянно высокой задаче легко понять, был ли Верещагин в состоянии удовольствоваться теми пустяками, побрякушками, тем празднословием искусства, тем пересыпанием из пустого в порожнее, хотя бы в красивых формах, в котором проводит весь свой век большинство художников и которым они только и наполняют все музеи и выставки. Понятно, что такой художник способен только с презрением и ненавистью смотреть на то, как баклушничают весь свой век толпы людей, уверяющих, что тоже занимаются искусством.

По счастью, Верещагин не один в своем роде для того, чтобы понимать настоящую цену и назначение искусства. У него есть товарищи, только жаль — их очень мало.

Такие люди навряд ли способны быть когда-нибудь тем, чем Верещагин находит большинство своих товарищей по искусству: льстецами общества и паразитами его. Они, конечно, скорее забросят кости и резцы в помойную яму, чем согласятся на низкую, но выгодную роль. В конце прошлого года, когда Верещагин был со своею выставкою в Вене, один газетный корреспондент, беседуя с ним о его религиозных картинах («Святое семейство». «Воскресение Христово» и др.), стал говорить ему, что в венских церковных кругах недовольны этими его картинами и полагают, что они написаны по заказу. И тогда г. корреспондент услышал от Верещагина в ответ такие гордые и характерные слова: «Я живописец, который никогда не писал и не буду писать ни одной картины по заказу даже самых высоких лиц. Мне ни за что не удалась бы картина, при изображении которой я не следовал бы своему вдохновению. Мои картины написаны не в угоду какой-либо тенденции, но искренно соответствуют моему убеждению...» («Русский курьер», 1885, № 302).

Убеждение! Но есть ли что-нибудь подобное у большинства художников? Разве есть что-нибудь такое, что им бесконечно дорого и что им бесконечно противно? Разве есть такие сюжеты и задачи, от которых они отвернулись бы с ненавистью и презрением, за которые они не согласились бы взяться ни за какие груды золота? Нет, для них ведь первая статья всегда, что «красиво», что «картинно», что «эффектно», что «благодарно» для проявления их великих художественных дарований, а что касается до всего остального — то им хоть трава не расти! Они будут вам прославлять в неописанной «красоте и поэзии» кого хотите и что хотите, хоть самых невинных идиотских голубиц, хоть самых свирепых отвратительных злодеев. Угодно, они вам будут любовно размалевывать, с беззаботным сердцем, какие угодно глупости и пустяки из ничтожнейшей сутолоки житейской, — а не то, хотите, они наполнят сотни аршин холста, бронзы и мрамора радостным прославлением таких событий, от которых здоровый еще человек отворотится с ужасом и негодованием. Ведь им все равно! Тут ведь есть «стиль» и «высокое искусство», тут ведь крупными деньгами пахнет!

Вот таких-то художников Верещагин, с немногими своими товарищами, терпеть не может, таких он не выносит и со света бы хотел согнать. Видя таких художников постоянно целые толпы вокруг себя, он и восклицает с гневом: «Наш брат, художник, мало учится, мало читает, да и то на лету!».

Конечно, тут у Верещагина в голове не то ученье, после которого только и узнаешь, что от которого и до которого года жил Генрих IV и сколько именно суставцев в лапке у жучка, а то ученье, от которого в голове светлее становится, которое научает различать хорошее от скверного, научает понимать то, с чем можно жить, и то, с чем никогда мириться не должно; то ученье, которое дает способность видеть, что делалось и делается, что за люди прежде были и что за люди тоже и теперь есть.

Такого воспитания, такого учения, такого чтения — у художников никогда не найдешь, исключения до бесконечности редки. Но оттого-то музеи, собрания, выставки наполнены чуть не сплошь все только созданиями художественными, которых если бы и никогда на свете не существовало, то не только потери никакой не было бы, но, может быть, было бы даже и лучше, пропасть хлама не бременила бы понапрасну землю.

Чего было бы и ожидать от «хладных сердцем скопцов»?

Верещагин говорит еще дальше в своей статье: «В других отраслях человеческого знания всегда занимаются и прогрессом мысли, и средствами довести эту мысль до полного ее выражения. В искусствах, напротив, и всего более в скульптуре и живописи (а тоже отчасти и в музыке), вечно только и слышишь что фразу: «Вот так делали великие мастера, так должны тоже и мы делать». Но в движении всех вопросов мысль идет всегда впереди всего. Наше

постижение мира совсем другое, чем то, какое было несколько столетий тому назад. Сама техника тоже изменилась и улучшилась. Но если так, то как же не притти в голову, что и в области искусства, — например, в живописи, надо непременно высказать нечто новое, будет ли это в отношении идей, будет ли это до некоторой степени и в способе исполнения. Но нет! Решено и подписано, что не только по превосходству исполнения, но и по возвышенности мыслей старинные мастера поднялись до недостижимой высоты, и мы только можем подражать им. Воспитание индивидуума, как и всего общества, оставило далеко позади себя прежний уровень. Наука и литература, с одной стороны, легкость сообщений, с другой — раскрыли для искусства новые горизонты и разбудили новые потребности. Они должны были бы вызывать новые усилия. Но вместо того, нам все твердят: «старые мастера, старые мастера»...

Какой странный человек этот Верещагин! Вишь чего захотел! Подай ему нового, новых стремлений, новых задач. Ссылается на науку, на мысль, даже на литературу. Легкое дело сказать: нового, нынешнего! Да кому же новое, нынешнее, свое, не собезьяничанное ни с чего старого — не противно, не тошно, не враг? Когда всякий раньше всего только о том и хлопочет, как бы ничего не думать, особливо (чего боже сохрани!) нового, на свой лад, на свой манер, когда так удобно и ловко: что было прежде, то пусть будет и теперь тоже. Какой, право, чудак этот Верещагин, заводит речь о новом, своем, тогда как именно этого-то и не требуется. Прогресс в искусстве! Но кому он нужен, когда уже столько повсюду расставлено по галереям и музеям прочного, надежного, что не дает проснуться и воскреснуть никакой мысли, что ублачивает и укладывает в вечный гроб всякое чуть-чуть самостоятельное движение интеллекта.

Красиво, изящно, большой талант, изумительные краски — чего же больше? Чего еще надо?

Но Верещагин не хочет этого знать, и в своем странном чудачестве продолжает: «Когда дело доходит до гения истории, тут-то и является то, что ныне зовется рациональностью и независимостью сюжета. До сих пор живописцы передавали историю в виде более или менее остроумных анекдотов, а художники все еще боятся принести нечто свое в область истории и все только ограничиваются иллюстрированием давно известных фактов. Но, несмотря на это, мы уже не можем удовольствоваться ни традиционной лестью, ни легендами, без всякой критики принятыми в старинных школах. Когда художники перестанут узнавать историю по клочкам, они поймут, что условная деланность оперы недостаточна для живописи. Они тогда привлекут внимание общества историческими сюжетами гораздо вернее, чем теперь анекдотами, фальшиво расцвеченными костюмами и типами. До настоящего дня исторические «композиции» заставляли только улыбаться образованных людей, но это уже нынче изменяется и изменится впоследствии еще больше. Вечный праздник исторических картин заменится вседневного жизнью — при этом правда и простота много выиграют...».

«Все это изменится!» Да, может быть, это и будет однажды, только навряд ли скоро. Легко сказать: изменятся нынешние порядки, взгляды! Как не желать этого, как не надеяться, но где же доказательства возможности? В тех немногих лучших художниках, которые отделяются от остальных силою мысли, светлостью понимания, смелостью и самостоятельностью взгляда? Да, но много ли их! И сколько сопротивления им готово со стороны «школы» и всяческой рутины!

Переходя к вопросу о религиозной жизни, Верещагин находит, что там система подражания старым мастерам и повторение старых способов представления все еще продолжает быть в прежней силе, не взирая ни на какие успехи знания, прямо им

противоречащие. Так, например, Верещагин укоряет живописцев, в том числе даже самых великих, что они представляют апостолов не «скромными рыбаками, а какими-то атлетами, молодцами-красавцами, настоящими итальянскими моделями — и особенно в этом виноват Тициан».

«Некоторые художники чувствовали уже частую несообразность того, что делается в религиозной живописи. Рубенс старался достигнуть большей простоты в своих религиозных картинах. Рембрандт охотно изображал простой народ, виденный им на голландских рынках. Но все-таки от всего этого еще далеко до той правды типов и костюмов, которых требуют нынче».

Вместе с тем, Верещагин сильно нападает на общепринятую привычку подражать старым художникам также и в портрете, и в этюдах с натуры, писать свои картины не на чистом воздухе, не под лучами живого солнца и полного освещения на улице, в поле, а в мастерской, в комнате, вследствие чего большинство картин наполнены освещенными фальшивыми, условными, выдуманскими, небывальскими фонами, искусственными пятнами света.

Всего более истинного успеха, самостоятельности и приближения к правде находит Верещагин у современных пейзажистов. «Успех пейзажной живописи, — говорит он, — есть следствие многих причин, в особенности — следствие развития естественных наук. Можно без преувеличения сказать, что пейзажи старинных мастеров, в большинстве случаев, представляются нам словно пробы учеников, когда их сравнишь с произведениями хороших нынешних пейзажистов. Трудно представить себе, чтоб передача пейзажа могла достигнуть еще высшего совершенства, и нельзя отгадать, по какому направлению может еще пойти здесь прогресс...».

В заключение, Верещагин говорит: «Новая школа (теперь уже мало-помалу нарождающаяся) должна будет поставить себе неизменным правилом: сообразовать каждое изображаемое событие в соответствие с местом, временем и освещением, наблюдая все научные данные относительно типов, нравов и других этнографических подробностей. Сцена, происходящая на чистом воздухе (все равно, будет ли это на небе, или на земле), не будет уже писаться в четырех стенах, но при действительном своем освещении утром, в полдень, вечером или ночью. Иллюзия и впечатление при этом только выиграют. И, следовательно, язык живописи станет тем выразительнее и понятнее».

Подобные мысли Верещагин не первый высказывает. Вся новая (хотя и немногочисленная) школа художественных критиков, всего чаще и больше у французов, говорит приблизительно то же самое, или, по крайней мере, во многом сходится с Верещагиным в его осуждениях существующего и в его упованиях на будущее. Зола, Гюисманс, Дюре, Верон и другие проповедуют довольно давно уже необходимость нового искусства, новых художественных задач, понятий и стремлений, указывают на невозможность до окончания века оставаться все только покорнейшими слугами прежнего, старинного искусства: у немцев, у англичан, а также отчасти и у нас раздаются голоса насчет коренной потребности в изменениях, именно в том самом смысле, как говорит о том же и Верещагин. Но что всего реже встречается, это чтоб и художники примыкали к этому протесту, выражавшему могучую душевную и интеллектуальную потребность, свидетельствующую о глубокой, давно наболевшей ране.

В этом у Верещагина не слишком-то много товарищей и у нас, и в остальной Европе. Большинство художников — люди довольно беззаботные насчет сущности своего дела. Им бы все только эффект, да мастерство, да успех. До остального — им очень мало дела. Головы у них не так устроены.

1886 г.

Комментарии:

«ВЕРЕЩАГИН ОБ ИСКУССТВЕ». Впервые статья была напечатана в 1886 году («Новости и биржевая газета», 17 мая).

Борец за реализм, за высокосодержательное современное идейное искусство, Стасов является и пропагандистом лучших взглядов передовых русских художников на искусство, на его цели и благородные задачи служения обществу. Миссия художника — «служить путеводителем не только в области эстетики, но также, и в значительной доле, в отношении психологического развития человечества» — вот взгляд Верещагина на задачи художника, разделяемый и пропагандируемый Стасовым. Противник рутины, консерватизма, отсталости, он горячо одобряет тезис Верещагина: «Наше постижение мира совсем другое, чем то, какое было несколько столетий тому назад». А если это так, то и современное искусство должно быть иным, стоять на уровне передовых стремлений своего века.

«Мы все рождены только на то, чтобы рожать из себя новые создания, новые мысли, новую жизнь», — писал Стасов Балакиреву еще в 1858 году («Переписка М.А. Балакирева с В.В. Стасовым», 1935, т. I, стр. 9). Этому убеждению он следует всю свою жизнь, воодушевляя передвижников и деятелей «могучей кучки» на новые смелые творческие замыслы и труды.

Вестник Академии



«РАВНОВЕСИЕ»

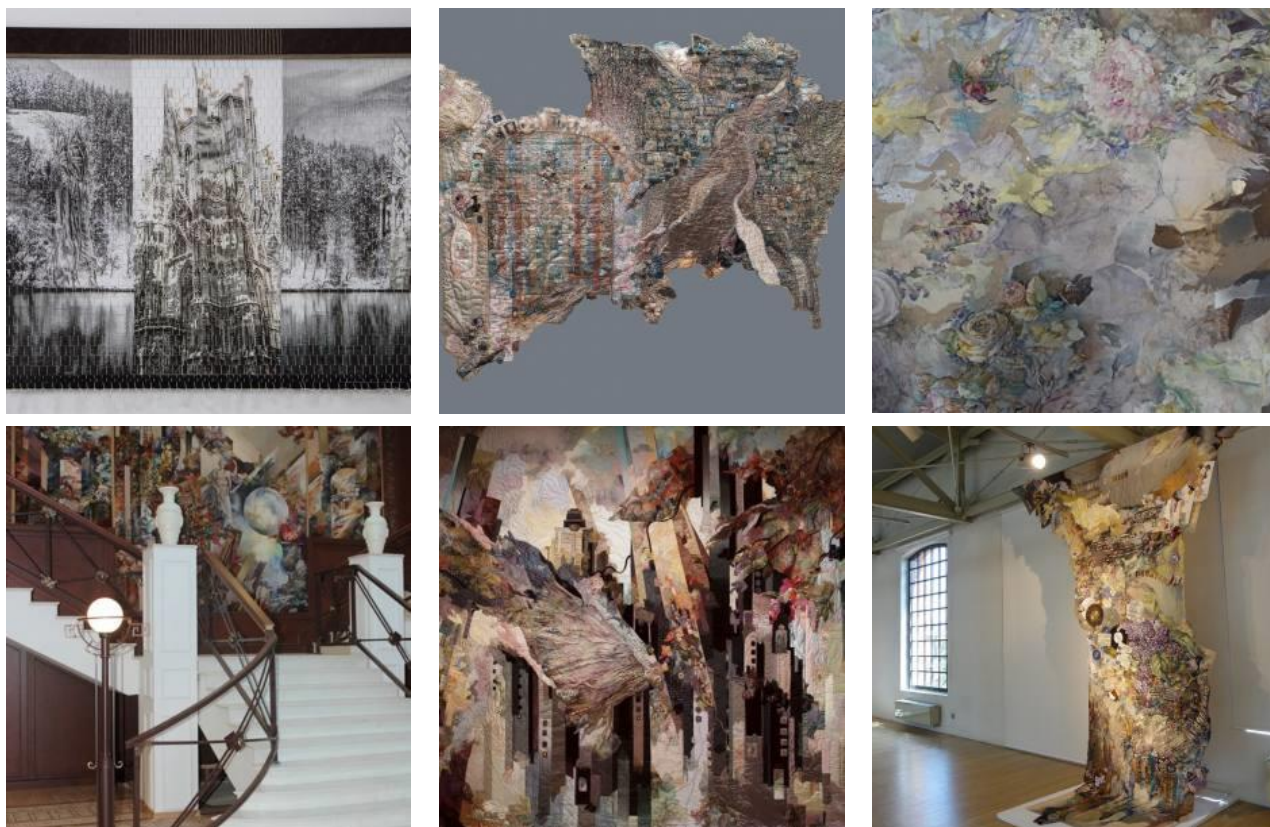
Так называлась выставка Олега Закоморного, которая с 8 по 26 февраля 2018 года работала в выставочном зале «Тушино» в Москве.

Олег Закоморный – анималист и портретист, ученик Льва Кербеля, заслуженный художник России, член-корреспондент Российской академии художеств, член Международного художественного фонда. Работает во многих жанрах: парковой и ландшафтной скульптуры, малой декоративной скульптуры, скульптурного портрета. Все работы скульптора обладают художественной целостностью и стилистическим единством.

Легкие, невесомые штрихи графики Закоморного неожиданно гармонично сливаются с тяжелой, твердой бронзой его скульптур. Но в этом-то и заключается главная особенность манеры художника: каждый его рисунок – не просто портрет или пейзаж, это крохотные картинки из жизни, маленькие истории. Черно-белые графические произведения Закоморного оставляют в душе смотрящего на них ощущение ласкового солнечного прикосновения. Кажется, в них так много красок, что в обычную традиционную палитру все они просто не вмещаются, поэтому и использует художник самые простые цвета – черный и белый, не добавляет лишнего, ненужного.

Скульптуры Закоморного, те самые тяжелые бронзовые фигуры, оставляют при этом чувство легкости. Тонкая лирическая интонация звучит во всех работах автора и сообщает особую поэтическую атмосферу, в которую погружается зритель во время просмотра работ мастера.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=33562>



«ПРОСТЫЕ И ВЕЧНЫЕ НИТИ, ТОНКИЕ И НЕРАЗРЫВНЫЕ»

Выставка произведений народного художника России, члена-корреспондента Российской академии художеств Натальи Владимировны Мурадовой «Простые и вечные нити, тонкие и неразрывные. Лоскуты разорванного времени и живописные заплатки чувств» работала с 13 февраля по 11 марта 2018 года в залах Российской академии художеств.

Выставка познакомила с уникальными авторскими произведениями, передала весьма разнообразную и внушительную панораму творчества мастера. Значительную часть экспозиции составили работы последних лет, многие из которых зритель увидел впервые. Среди представленных произведений – эскизы, акварели, гобелены, текстильные барельефы и композиции, выполненные в уникальной авторской технике.

В своих философских работах художник экспериментирует с цветом и материалами, тканями, нитями, фактурой, создавая оригинальные объемные композиции, добиваясь особой декоративности и пластики.

Так пишет о творчестве мастера доктор искусствоведения Л.В. Казакова: «По сути, каждая работа – это живописное текстильное полотно, картина, как правило, внушительных размеров со сложной пластической фактурой. Содержательное начало отличается философским подтекстом. Замыслы и темы рождаются из переживания увиденного, открытого, взятого из жизни, из истории искусства, о чём говорят сами названия: «Можно жить и в придуманном мире» (1999), «Книга не умрёт. Роман будет прочитан». (2007), «Карнавал в Венеции», «Ужас и восторг великого города» (2010), «Непрочный памятник мгновенью» (2014), «Храм Вознесения» (2016), «Вариации на тему. Боттичелли» (2017), «Мария Магдалина» (2018) и другие. В работах Мурадовой представлена обширная палитра

текстильного ремесла – классическое ткачество, печать, роспись, вышивка, объёмное шитьё. Она свободно играет с техниками, придумывает оригинальные авторские приёмы и средства, например, включение авторской фотографии, печать на холсте, имитация гобелена и многое другое. В своих мозаичных композициях автор использует разнообразные ткани, кружева, стеклярус, вышивку, фольгу, вводит фрагменты ткачества, включает реальные предметы как знаки памяти и символы событий».

Работы Н. Мурадовой наполнены различными ассоциациями: они отсылают нас к истокам русской культуры, обращают к сокровищам мирового искусства, непреходящей красоте памятников архитектуры, тонкому поэтическому слову, показывают многообразные грани глубоких личных впечатлений и переживаний автора, воплощенные в материале.

Мурадова не ограничивает себя в изобразительных средствах, часто комбинируя классические приёмы с современными технологическими ноу-хау, что позволяет добиваться особой выразительности произведений. Переплетая тонкие и неразрывные нити – высокого мастерства и безграничной фантазии, художник создает своеобразный гобелен сложной творческой личности.

О своем творчестве Наталья Владимировна говорит так: «...Я люблю случайность, необузданную, но организованную в новую реальность предметного мира с помощью тканей, нитей, красок, бумаги... схватывая мгновение в состоянии природы, нанизываю впечатления, следуя за мыслью, настроением и материалом...».

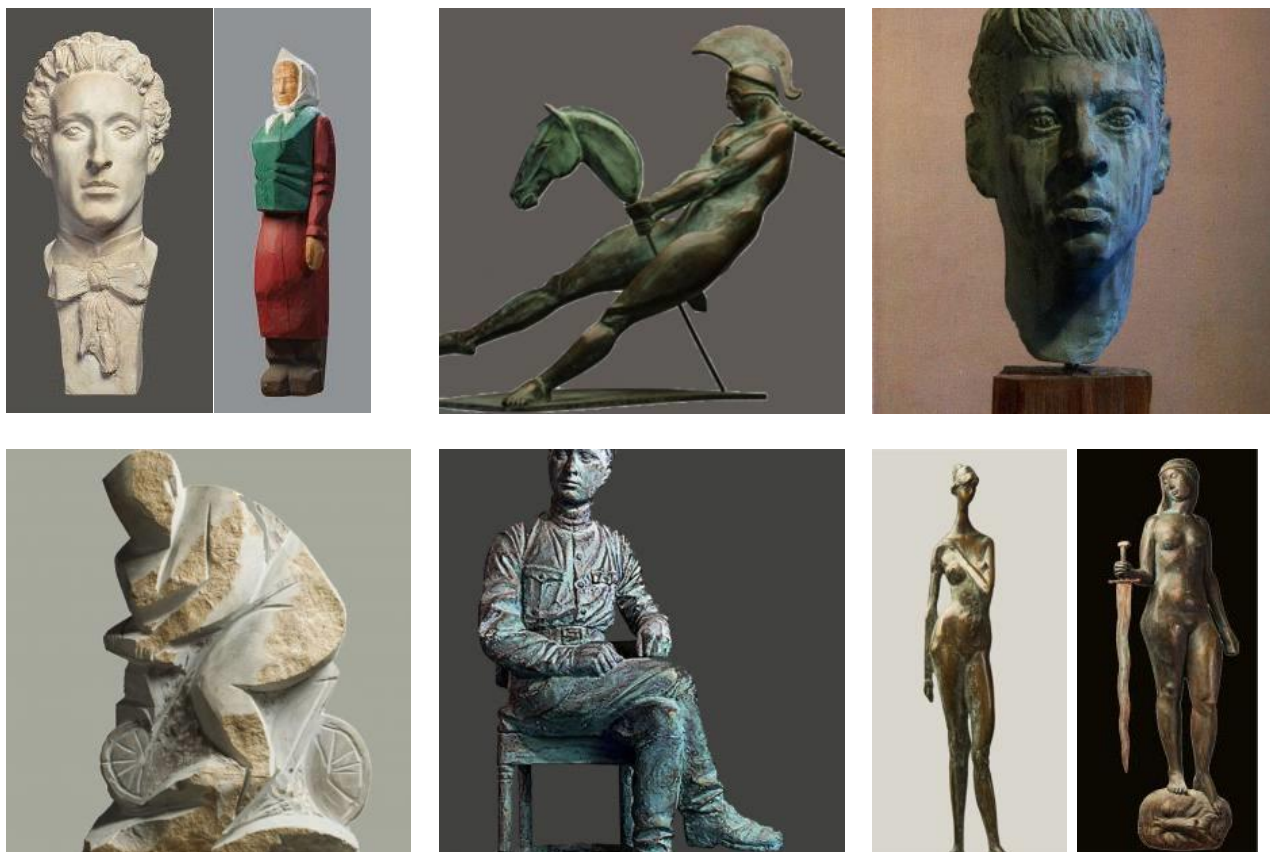
Наталья Владимировна Мурадова родилась в Польше, в городе Лодзь в 1946 году. Окончила Московский текстильный институт (Московский государственный университет имени А.Н. Косыгина) в 1971 году. Помимо активной творческой работы, Наталья Владимировна выступает с лекциями, проводит мастер-классы, участвует в тематических конференциях. Более 20 лет художница является представителем России и куратором-консультантом Международного триеннале художественного текстиля в городе Лодзь.

Н.В.Мурадова – автор художественного текстиля от малых сувенирных форм и выставочных панно до крупных театральных занавесей и гобеленов в общественных зданиях, государственных учреждениях. Её произведения украшают интерьеры Резиденции Президента РФ в Московском Кремле, Верховного Суда РФ на Поварской, Государственной Третьяковской галереи.

Для Верховного Суда России Мурадовой был создан гобелен ручного ткачества «Время», формирующий пространство библиотеки, на выставке зрители увидели эскиз к нему. При грандиозной реконструкции Резиденции Президента России в Московском Кремле 50-метровый гобелен «Сияние Москвы», фото которого представлено в экспозиции, выполнялся на знаменитой французской фабрике в Обюссоне под наблюдением автора. Н.Мурадова является единственным русским художником, когда-либо работавшим в этом уникальном месте. Её эскизы и картоны хранятся в музее Обюссона рядом с рисунками Ватто, Буше, Жака Лурса.

Более 20 лет в творческом содружестве с ведущими мастерами современного монументально-декоративного искусства (Т. Сажиним, Л. Фоминой) Наталья Мурадова работала над такими знаковыми проектами, как Посольство СССР в Париже, Министерство иностранных дел, Олимпийская деревня, Государственная Третьяковская галерея.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=33570>



«ПОЭТИКА ТРЕХ ИЗМЕРЕНИЙ» ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВЛАДИМИРА ТИШИНА (1963-2015)

Выставка произведений известного московского скульптора, члена-корреспондента Российской академии художеств Владимира Тишина (1963–2015) «Поэтика трех измерений» работала с 27 февраля по 18 марта 2018 года в залах Российской академии художеств.

Творческое наследие Владимира Викторовича Тишина, отмеченное высоким профессионализмом, обширно, в нем нашли отражение многие жизненные явления, различные мировоззренческие, философские и стилистические идеи.

В. Тишин родился в Москве в 1963 году. В 1985 году окончил Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское). Член Союза художников СССР с 1989 года, участник многочисленных российских и зарубежных художественных выставок, международных симпозиумов по скульптуре, где неоднократно был удостоен звания лауреата.

Многогранная творческая личность, он с равным успехом работал как в монументальной, так и в станковой скульптуре. В. Тишин является автором памятников и монументально-декоративных композиций, установленных в парках и скверах разных городов мира. Обращает на себя внимание широта тем и сюжетов его станковых произведений. Своеобразно преломлялись в его творчестве тема противостояния добра и зла, вечные темы, органично вошедшие в его искусство в 1990-е годы.

Постоянно экспериментируя, скульптор демонстрировал отличное владение различными материалами: бронза и камень, мрамор и дерево, гипс и папот. В зависимости от материала

его произведения заметно разнятся по манере исполнения и способам решения пластических задач. В. Тишин последователен в стремлении «мыслить в материале» и понимании его сущности, поэтому скульптор тонко учитывал свойства и особенности различных материалов. Интересно отметить, что деревянную скульптуру он иногда тонирует, покрывал левкасом и позолотой или оставлял нетронутой в её природной первозданности.

В ранний период творчества художник увлеченно работал с деревом, дающим широкие возможности для решения различных пластических задач. Тогда им были созданы произведения «Бабка», «Памяти русской деревни», «Ступени», «Река». Его скульптуры, устремленные ввысь, должны были создавать ощущение легкости, подобно готической пластике. Вместе с тем вытянутые пропорции, уплощенные формы были следствием обращения к русской иконе и народному творчеству. В то же время композиции «Путь», «Король и королева», «Полнолуние» свидетельствовали о том, что В. Тишину было близко и конструктивное начало, к которому он обращался, не усложняя форму за счет фактурных напластований и красочного декора.

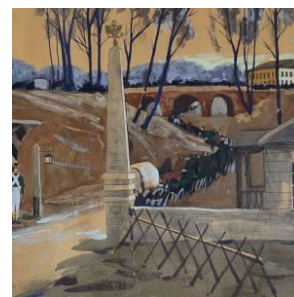
На протяжении почти всей своей творческой деятельности В. Тишин шел в ногу со временем, изобретательно и артистично решая все новые задачи формального и содержательного плана. Так, в вырубленном из единого блока дерева «Портрете незнакомки», композиции «Отцовство» обобщение форм сродни методам работы в камне, так фигуры обретают вневременное содержание. Поиски собственного стиля В. Тишин продолжил в бронзе, приближаясь к более свободной и одновременно классической трактовке круглой скульптуры, например, в его композициях с женскими фигурами из серии «Амазонки», отмеченных также экспрессивным началом.

В последние десятилетия скульптор все чаще обращался к евангельской теме – «Сон у моря» и «Отречение Петра». Пластическое их решение сдержанно и лаконично, но динамика композиции, свобода взаимоотношения фигур в пространстве подтверждало открытость автора эксперименту. В то же время для В. Тишина характерно чередование фигуративных и абстрактных форм, позволяющее расширить диапазон понимания станкового и монументального в пластике.

В экспозиции представлено около 50 произведений В. Тишина, выполненных за последние десятилетия, среди них – работы из портретной серии 2003–2012 гг., из серии «Старые фотографии», в которых важные для скульптора образы его современников и исторических личностей воспроизведены почти с фотографической точностью, без «заострения» художественного образа. В основу работ «Портрет деда» и «Последний император» легли фотоснимки, и художник сознательно повторял реальные черты портретируемых, бережно сохраняя подлинность деталей. По тому же пути следования натуре он шел в работе над портретами своих коллег – О. Слепова, Л. Баранова, в «Портрете А. Блока» и «Портрете сына».

Станковые произведения мастера достойно представлены в собраниях художественных музеев России, в государственных и частных коллекциях США, Франции, Японии и других стран.

Источник: <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=33624>



80-ЛЕТИЮ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФАКУЛЬТЕТА ВГИКА ПОСВЯЩАЕТСЯ

Выставка, посвящённая 80-летию художественного факультета ВГИКа, работала с 7 марта по 8 апреля 2018 года в Галерее искусств Зураба Церетели. Ее организаторами были Министерство культуры Российской Федерации, Российская академия художеств и Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова.

Каждый факультет ВГИКа уникален, у каждого – своя история, свои традиции, вплетающиеся в общую канву традиций первого государственного киновуза мира.

Уникальность художественного факультета – в той школе профессионального мастерства, в той системе воспитания кинохудожника, которая сформирована усилиями выдающихся деятелей отечественного изобразительного искусства: Ф.С. Богородского, Ю.И. Пименова, Б.В. Дубровского-Эшке, И.П. Иванова-Вано, М.А. Богданова, Г.А. Мясникова, И.А. Шпинеля... Яркие живописцы, графики создали рожденную их воображением своеобразную новую реальность, визуальный мир фильмов, ставших классикой российского кино. Художественный факультет гордится своими выпускниками, выдающимися мастерами, много сделавшими для развития отечественного искусства: М.М. Курилко-Рюмин, А.Т. Борисов, В.Я. Левенталь, С.А. Алимов, А.В. Кузнецов, В.В. Петров, В.В. Архипов и многие другие.

Экспозицию выставки составили более 100 произведений этой блистательной плеяды мастеров. Живописные и графические эскизы к художественным и анимационным фильмам, станковые работы, костюмы и эскизы костюмов – своеобразное воплощение истории отечественного кинематографа, интереснейшая страница истории российского изобразительного искусства.

«Официальное открытие художественного факультета состоялось в 1938 году, – рассказал на открытии выставки В.С. Малышев, ректор ВГИКа, доктор искусствоведения, профессор. – С этого момента началась регулярная подготовка художников кино во ВГИКе. Один из основателей художественного факультета Ф.С. Богородский вспоминал: «В течение ряда лет нам, организаторам этого факультета, пришлось бороться с косностью некоторых кинодеятелей, полагавших, что кинохудожник – это узкий специалист, умеющий только писать фоны, титры, да строить декорации по указанию оператора или режиссера, выполняя функции «прораба». Мы же считали, что кинохудожник, как и всякий художник, прежде всего должен быть мастером изобразительного искусства, то есть умеющим писать, рисовать и компоновать. Он должен быть образованным человеком, образно мыслящим, умеющим познавать явления действительности...»

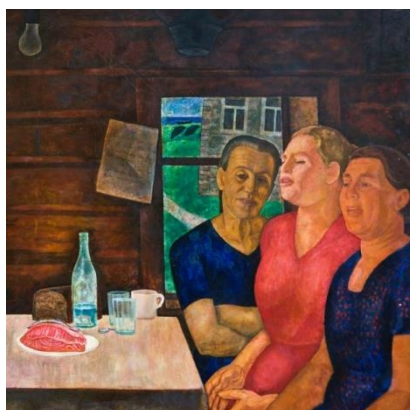
Истоки вгиковской системы художественного образования – в традициях русской живописи с ее фольклорными мотивами, своеобразной русской «нарядностью» и

лапидарностью, простотой и ясностью выражения мысли. Основу этой системы составляет освоение академического рисунка и живописи – классической школы изобразительного искусства, без которого немислима подготовка подлинного художника-профессионала. И в этом тоже уникальность обучения во ВГИКе.

Вгиковская школа – это широта и универсальность художественного образования, опирающаяся не на узкий практицизм и ремесленничество, а на развитие творческого мышления, способности «видеть» и претворять «увиденное» пластическими средствами в произведение искусства.

Ее основная черта – подготовка художников широкого профиля, которые могут работать и в кино, и в любой другой области изобразительного искусства. Не случайно выпускники факультета – художники кино и телевидения, художники по костюму, художники мультипликационного фильма, анимации и компьютерной графики – успешно работают не только в кино и на телевидении, но и в театре, живописи, графике.

Источник: <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=33673>



ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГЕННАДИЯ МЫЗНИКОВА

В залах Российской академии художеств с 20 марта по 8 апреля 2018 года экспонировалась ретроспективная выставка произведений известного живописца, народного художника России, академика Российской академии художеств Геннадия Сергеевича Мызникова, приуроченная к его 85-летию.

Г.С. Мызников является одним из ярких представителей поколения художников-«шестидесятников», объединенных общим интересом к жизненной правде и общественно значимым темам. Его творческий путь начался в период «оттепели», пройдя затем через сложные события последних десятилетий. На выставке представлено около 80 живописных произведений: портреты, пейзажи, исторические полотна, жанровые композиции разных лет, начиная с 1950-х годов до настоящего времени, дающие возможность проследить творческую эволюцию художника.

Родился Г.С. Мызников в подмосковном городе Орехово-Зуеве в 1933 году. Учился в художественно-ремесленном училище при Дулевском фарфоровом заводе, получив профессию живописца по фарфору. В 1956 году окончил факультет монументальной

живописи Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.Г. Мухомовой.

Молодому живописцу первый значительный успех принесли картины, посвященные жизни русской провинции, её будням и праздникам, в которых утверждалась ценность этических принципов бытия, стремление к постижению самобытной яркой красоты русской провинциальной жизни, поэтизации действительности и обогащению живописно-пластического языка. По словам художника, он любит среднерусскую провинцию, где город не потерял связи с природой, где как-то острее ощущается национальный характер. Последующие поездки по стране, в частности, важное для художника путешествие на Север, ещё более укрепили его в правильности выбранного направления. Именно тогда, в 1966 году, была создана одна из лучших его работ «Северная песня», где главным объектом становится красота застывшей во времени мелодии, переданная яркими, звучными красками, и вместе с тем трагическая судьба русских женщин. В самые простые сюжеты Мызников вносил живую интонацию, превращая любую жанровую сценку в интересное и значительное событие. В те годы он создавал крупноформатные многофигурные композиции, в которых проявилась его любовь к насыщенным, ярким, контрастным цветам.

Геннадий Мызников – мастер большой картины. Уже ранние работы художника наметили две основные линии его творчества – лирическую (пейзажи, портреты, обнаженные модели) и линию тематической картины, посвященную событиям отечественной истории XX–XXI веков. Воссоздавая конкретные исторические события, художник пытается проникнуть в их сущность, размышляет о связи эпох, поднимает важные духовно-нравственные проблемы, среди них такие картины как «Стачка», «Маевка», «В.И. Ленин. Революция» (1964–65 гг.). Произведения 1960–1970-х годов более лаконичны, рисунок обобщен, образы персонажей предельно типизированы, крупные фигуры вплотную придвинуты к зрителю. Заметно влияние живописной манеры Б. Кустодиева, народного и древнерусского искусства. Те же приемы использует мастер и в сюжетах на современную тему – «Бабье лето», «9 мая», «Сретенский бульвар» и др.

В дальнейшем всё активнее проявляется связь творчества Г. Мызникова с русской классической традицией XIX века. Он стремится уйти от прежней условности, декоративности. Его искусство становится более сложным и драматичным. Мастер обращается к иносказательным, имеющим общечеловеческое звучание сюжетам. Показательным в этом отношении является его самая значительная композиция последнего периода «Красный ангел» (2005 г.). Летящий прямо на зрителя огненно-красный ангел с трубой в руке на фоне черного неба обращает свой взгляд на землю и видит одни серые руины.

Не менее важной стороной творчества мастера являются портреты, в основном, это портреты его родных и близких, полные трепетного чувства. В них отражена неповторимая индивидуальность человека, сложность и глубина его душевных, психологических состояний. Особая тема в творчестве художника – обнаженная женская модель, которую он пишет много, легко и красиво, добиваясь особой пластической выразительности. Именно этому жанру принадлежат его наиболее существенные чисто живописные и пластические достижения.

Значительных успехов художник добился в области пейзажа, создавая обобщенный образ среднерусской природы, являющейся органичной частью его жанровых картин. Пейзаж помогает художнику более глубоко проникнуть во внутренний мир человека, передать его чувства и эмоции. Сравнительно недавно художник обратился к новому для себя жанру натюрморта. Появилась целая серия простых и лаконичных натюрмортов, выполненных в

духе старых мастеров. Это старые, скромные деревенские предметы, обретающие на его полотнах монументальность и одушевленность.

В целом, экспозиция, в которой представлены произведения из собраний ведущих художественных музеев страны и частных коллекций, производит удивительно цельное и радостное впечатление. Ведь многие его работы по сути своей – праздники, настолько ярки и гармоничны изображенный на них мир.

Художник остается приверженцем русской школы живописи, которая, по его словам, и сейчас является сильнейшей в мире по глубине, масштабности, профессионализму, богатству самых разнообразных традиций. Произведения мастера находятся в собраниях крупнейших художественных музеев страны, а также в отечественных и зарубежных частных коллекциях.

Источник: <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=33687>



«КОСМОГОНИЧЕСКИЕ СТРАНСТВИЯ»

Так называлась выставка красноярского художника Н.И. Рыбакова, которая проходила в залах Музейно-выставочного комплекса Российской академии художеств с 31 января по 25 февраля 2018 года. В экспозиции представлено более 50 живописных полотен, созданных художником в последние годы.

Николай Рыбаков – известный живописец, график, эмальер. Заслуженный художник России, член Союза художников России, член Союза фотохудожников России, действительный член Петровской академии наук и искусств, член Общества изящных искусств Франции (SNBA), член Сибирской ассоциации исследователей первобытного искусства (САИПИ).

Родился 23 мая 1947 года в селе Колобово Забайкальского края. В 1972 году окончил Красноярское художественное училище им. В.И. Сурикова, где учился у И.А. Фирера, С.Ф. Турова, Ю.П. Якубовского, а затем сам преподавал более десяти лет. С 1970-х годов начинает краеведческие исследования по местам исчезающих поселений Орджоникидзевого района Республики Хакасия и Читинской области (Забайкальского края). В дальнейшем Н.И. Рыбаков серьезно изучает памятники археологии, этнографии, занимается научно-исследовательской деятельностью, становится внештатным сотрудником СО РАН и участником нескольких научных экспедиций, проводит научно-поисковые работы и документирование новых петроглифических памятников в районе отрогов Кузнецкого Алатау по рекам Черный и Белый Июсы Республики Хакасия. В этот же период начинаются

творческие поездки автора по Сибири (Хакасия, Бурятия, Тыва, Алтай, Таймыр), Дальнему Востоку, пустыне Гоби, в Монголию, Тибет, Италию и другие страны.

Н.И. Рыбаков – участник многочисленных творческих конкурсов, в том числе общесоюзного конкурса «Золотая кисть», Всесоюзной биеннале графики в Калининграде, Всесибирской выставки-конкурса современного искусства, Балтийской биеннале графики, французского Национального общества изящных искусств (Лувр).

Ведет активную выставочную деятельность в России и за рубежом (Франция, Германия, Италия, Англия, США, Япония, Швеция, Финляндия и другие). Его работы представлены во многих музеях, включая Государственный музей искусства народов Востока, Центр современного искусства М'Арс и Музей современного искусства Эрарта.

Николай Рыбаков, пытаясь найти ответ на самый главный вопрос – о единстве философских воззрений и внутренней закономерности пластической формы, переходит к мифопоэтической образности и стилистическому единству грандиозной творческой концепции космогонического и космологического учения о Хаосе и Гармонии, о Тьме и Свете. Бесформенный неорганизованный Хаос обретает структурированный образ космогонической Гармонии.

Органичность творческого процесса заключается в формальном единстве пластического языка в целостном восприятии мгновенно схваченного образа – живопись по силе эмоционального воздействия сливается с музыкой. Сквозь богатую фактуру картинной плоскости, на которой едва различимы колебания ликов людей и абрисы степных скакунов, зарождается гармония. Поэтика традиционного быта, привычный нравственный уклад сибирской патриархальной среды мастеру понятны и близки – его детство прошло в степях Забайкалья. Воспоминания остались важнейшим компонентом творческих интересов и определили тематический круг будущих циклов работ.

Маршруты творческих поездок и путешествий привели художника к необходимости серьезного погружения в исследования культурной полифонии семантических знаков, оставленных на территории сибирской Азии. Тема сибирской Азии в его творчестве закономерно разворачивается от бытийного прочтения до постижения космогонического единства мира. Сибирская Азия – огромный Космос, в невообразимых пространствах которого скрещиваются потоки разных культур. Сибирь и есть обозначенная точка Центра Азии, невидимая грань традиционного и патриархального мира, простирающего географические границы от Средней Азии и Монголии до Крайнего Севера.

Циклы работ по Хакасии, Тыве, Таймыру задуманы как осмысление этнических и бытовых проявлений в особом укладе культурных традиций, в топонимических легендах и народных верованиях народов Сибири.

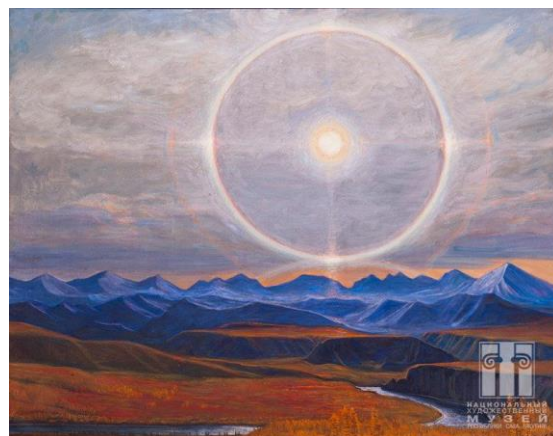
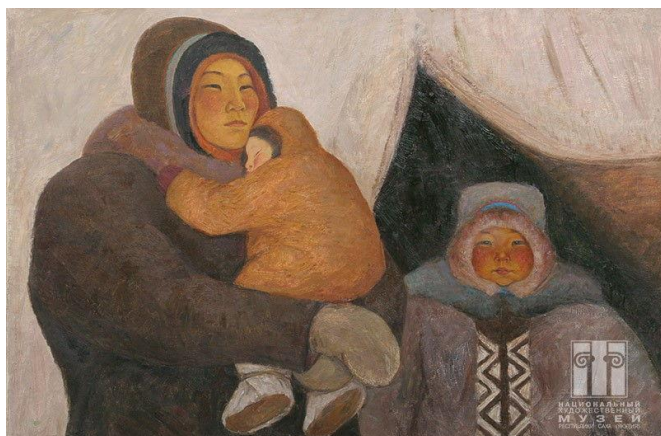
Драматические воспоминания о поездке по пустыне Гоби, от пережитого ужаса реально надвигающейся мглы настоящего Хаоса и песчаной, поглощающей пространство, пыльной бури, легли в основу ряда композиций, посвященных Монголии. Совершенно иное пластическое движение Света и цвета структурировано в пространство мерного ритма композиций по впечатлениям посещения долины Ламаюру. Аскетичные монашеские места Тибета насыщены теплым золотом метафизической бесконечности, воспоминания о них остались в безмятежно умиротворяющем колорите работы с таким пронзительным названием «Долина одиноких женщин».

Циклы работ «Космогония» сформированы общей философской идеей. Они включают в себя сложно структурированное пространственное видение темы. Загадочность названия

вылилась в живописную стилистику «музыкального движения» цвета: от глубокого синего до бирюзового.

Тематические циклы периода последних трех лет можно объединить единым стилевым направлением, близким к абстрактному экспрессионизму. В живописных открытиях художника важнейшей составляющей становится Свет, который и формирует динамику композиции. Многообразие технических приемов обогащает структурное построение плоскости со сложными рельефами и мягкими прозрачными лессировками живописной ткани полотна картины. Чуткость восприятия натуры становится основанием завершенности метафизических тем, способных выразить космологические константы языком живописи и достичь абсолютной целостности философских воззрений современного эстетического мироощущения художника.

Источник: http://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=33546&sphrase_id=47569



ВЫСТАВКА ЖИВОПИСИ АКАДЕМИКА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ АФАНАСИЯ ОСИПОВА К 90-ЛЕТИЮ МАСТЕРА

Тимофеева Влада Владиславовна
Главный специалист Государственного
музейного художественного комплекса
«Национальный художественный музей
Республики Саха (Якутия)», кандидат
искусствоведения, член Союза художников
России.
Россия, г. Якутск.
sakhamuseum@mail.ru

В Национальном художественном музее Республики Саха (Якутия) 28 февраля 2018 года открылась выставка художника-живописца, академика Российской академии художеств, народного художника России, действительного члена Национальной академии художеств

Республики Кыргызстан, лауреата Государственной премии РСФСР им. И.Е. Репина Афанасия Николаевича Осипова (1928–2017), посвященная 90-летию со дня его рождения.

Организаторы выставки – Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия) и Министерство культуры и духовного развития Республики Саха (Якутия).

Событие собрало в залах музея много гостей, семью художника, близких друзей, земляков, коллег, почитателей творчества живописца. В церемонии открытия приняли участие крупные общественные деятели республики: Президент Академии духовности Республики Саха (Якутия) А.С. Борисов, заместитель министра культуры и духовного развития Республики Саха (Якутия) М.В. Силина, глава Горного улуса (района) Н.В. Андреев. Выступающие рассказали собравшимся о том, что культурное достояние любого народа складывается из наследия, оставленного потомкам выдающимися творцами и подвижниками, каким был А.Н. Осипов. Почтили память классика якутской живописи директор Национального художественного музея Республики Саха (Якутия) Ася Львовна Габышева, председатель Союза художников Якутии Василий Николаевич Амыдаев. Специально на торжественные мероприятия, посвященные 90-летию со дня рождения Афанасия Николаевича Осипова, из Барнаула в Якутск приехал искусствовед, доктор философии, профессор, академик Российской академии художеств Михаил Юрьевич Шишин. Почетный гость отметил, что творчество художника – одно из уникальных явлений современной российской культуры.

В экспозицию выставки вошли произведения разных лет и жанров: пейзаж, портрет, тематические полотна, этюды, эскизы. Они отражают различные вехи творческого пути мастера. Это его известные произведения, захватывающие зрителя: «В ауре космоса» (2001), «Встает светило в золоте» (2001). Здесь полотна, являющиеся пластической концепцией жизненной силы природы Севера – «Золотая осень Индигирки» (2002), «Дыхание осени» (2004), «Дали Адычи» (2004), «Симфония гор» (2006). Полотна – свидетели тысячелетнего жизненного уклада народов Якутии, органически слитые с характерными чертами суровой природы: триптих «В краю предков» (1971), «Коневоды. Белые ночи» (1975), «Мунха» – праздник подледного лова карасей» (1985), триптих «Золотые жилы Индигирки» (1990), «Праздник оленя» (2008) и др.

Творчество Афанасия Осипова еще при жизни художника стало классикой искусства Якутии, оно многие десятилетия определяло развитие живописи в республике.

После успешного окончания живописного факультета Московского государственного института им. В.И. Сурикова плодотворная профессиональная и организаторская деятельность А.Н. Осипова помогла ему войти в круг ведущих советских художников. В 1955 году он становится членом Союза художников России, с 1956 г. членом правления Союза художников Якутии. Живописец принимает деятельное участие во всесоюзных, зональных, республиканских выставках. На экспозициях он активно обсуждает с коллегами проблемы современного искусства. В 1966–1991 гг. художник работает членом правления СХ СССР, а с 1968 г. многие десятилетия является секретарем правления СХ России. Насыщенную общественную жизнь живописец всегда умел сочетать с творчеством. Живопись Осипова тесно связана с традициями русского реализма и советской школы. Художник с большим уважением относился к классическому искусству и не отделял понятие «ремесла» от «высокого искусства». Столь же значительна для понимания творчества Осипова связь его с родиной, Якутией – ее природой, историей, жизнью.

Первые произведения, созданные молодым художником, привлекли заслуженное внимание современников: «Изгнание шамана» (1957), «Крик» (1959), «Костя и Степа» (1961),

«Правление колхоза» (1967) и т.д. Картины отличаются конкретностью психологического состояния, достоверностью образного решения. Глубокое постижение народной жизни, органическое проникновение в сущность национального характера современников – характерная черта творчества якутского живописца Афанасия Николаевича Осипова.

Всегда активно его отношение к событиям времени – крупным индустриальным проектам, достижениям в области спорта и культуры республики или страны: «Заслуженный тренер СССР Д.П. Коркин с учениками» (1971), триптих «Седой Вилей» (1969), «Групповой портрет народных писателей Якутии» (1974). Никогда не теряя внутренней связи с современностью, художник обращается к вековым традициям родного края. Тысячелетний жизненный уклад народов Якутии, органически слитый с характерными чертами суровой природы, – сквозная тема произведений Афанасия Осипова: «Крик» (1959), «Праздник оленеводов» (1964), триптих «В краю предков» (1971), «Коневоды. Белые ночи» (1975), «Мунха – праздник подледного лова карасей» (1985), триптих «Золотые жилы Индигирки» (1990), «Праздник оленя» (2008). Растворение человека в природе, представление о гармонии личности, живущей по всеобщим законам мироздания, – основное содержание полотен «Песня Гоби» (1978), «Путник» (1979), «Архангайские араты» (1987), «Погожий вечер» (1989), «Весеннее утро на участке коневодов» (1996) и т.д. Портреты выдающихся, незаурядных современников занимают значительное место в творчестве живописца: «Портрет Героя Советского Союза Федора Охлопкова» (1965), «Портрет Д.Е. Корякиной» (1979), «Портрет Софрона Данилова» (1981), «Портрет Анегины Ильиной-Дмитриевой» (1987), «Портрет Д.К. Сивцева-Суорун Омоллона» (1996), «Портрет Е.Е. Слепцовой «Долгунча» (2000), «Портрет Чингиза Айтматова» (2001), «Портрет художника Андрея Тутунова» (2005) и т.д.

В 1988 году Афанасий Николаевич становится действительным членом Российской академии художеств. В 1994–2004 гг. Афанасий Осипов трудится в должности профессора и заведующего кафедрой живописи Якутского филиала Красноярского художественного института, а в 2000–2004 гг. – профессором и заведующим кафедрой живописи художественного факультета Арктического государственного института культуры и искусств. Он ведет практические занятия по живописи для студентов. Художник стоит у истоков создания Академии духовности Республики Саха (Якутия), став ее теоретиком и вдохновителем. В 1996 г. был назначен президентом Академии духовности. При этом продолжал много работать как живописец.

Программное значение для Осипова имеют творческие выезды в разные страны: Монголию, Италию, Швейцарию, Францию, Непал, а также в Бурятию, на Алтай, в Гималаи. Совершая рабочие поездки, художник вырабатывает некоторые важные принципы живописи, делает открытия, обогащающие впоследствии колорит, рисунок, композицию его произведений: «Панорама Архангайа» (1986), «Галасские горы – родина Чингиза Айтматова» (1988), «Аляска. У подножия гор» (1993), «Сизые горы у Кумджуна» (2003), «Осень в Интерлакене. Вид на Юнгфрау к вечеру» (2007), «Итальянские Альпы. Туманное утро» (2009). По словам мастера, посещая разные страны – Италию, Францию, Черногорию и т.д., острее воспринимаешь родную природу и жизнь своих земляков. В 2003–2006 гг. возникла серия полотен, посвященная древнерусским городам.

Глубоко чувствуя поэзию суровой природы крайнего севера, ее витальную силу, Афанасий Осипов обращался к мотиву гор в пейзажных композициях разных лет: «Хараулахский хребет» (1975), «Северный мотив» (1977), «Майские мотивы Верхоянья» (1999), «По хребту» (2002) и т. д.

Северные пейзажи последних лет – увенчание всего творчества Осипова, в них сказался духовный и художественный опыт его жизни: «Золотая осень Индигирки» (2002), «Дыхание осени» (2004), «Дали Адычи» (2004), «Симфония гор» (2006), «Осень в горах Усть-Неры» (2007). Мотивы представлены так, будто природа живет, ничего не зная о нашем присутствии. Горы, реки, леса увиденны в своем самодовлеющем бытии безотносительно к человеку. Эти полотна являются пластической концепцией жизненной силы природы Севера. В творчестве мастера мотив солнца в радужном ореоле становится программным. Пространственный размах пейзажей «В ауре космоса» (2001), «Встает светило в золоте» (2001) буквально захватывает зрителя. В чередовании планов, уводящем взор к нескончаемым далям раскинувшегося горизонта, убедительно раскрываются эпические размышления о всеобщем начале жизни. Солнечный диск с золотым кругом – многозначный символ гармонии, единства мироздания.

Искусство Афанасия Осипова глубоко философично: в единстве современного и вневременного, бытового и поэтического, конкретного и универсального заключается смысл многих картин мастера. Этими произведениями якутский художник прочно вошел в историю искусства России.

Источник: <http://rahusdv.ru/osipov280218>



СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГОЛЫНЕЦ (30 апреля 1939 – 20 февраля 2018)

Президиум Российской академии художеств и Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока с глубоким прискорбием сообщают, что в ночь на 20 февраля 2018 года в Москве скоропостижно скончался Сергей Васильевич Голынец – академик Российской академии художеств, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, член Союза художников РФ, Международной ассоциации художественных критиков (АИСА) при ЮНЕСКО, Международной ассоциации искусствоведов.

Один из ведущих отечественных искусствоведов, Сергей Васильевич полвека отдал научной и преподавательской деятельности. Многие годы он руководил в Уральском

государственном университете кафедрой истории искусств, вел курсы, посвященные истории русского искусства XIX – начала XX века. Он являлся ярким представителем уральской школы искусствоведения, ее наиболее крупной фигурой. Лекции Сергея Васильевича отличались высоким профессионализмом и были особо любимы студентами.

Среди научных интересов С.В. Голынца были вопросы художественной культуры Урала, русского искусства Серебряного века. Его монографии и статьи о «Мире искусства», С.П. Дягилеве, Л.С. Баксте, И.Я. Билибине, С.В. Чехонине, В.И. Денисове, Л.В. Туржанском, художниках Екатеринбурга выходили в центральных российских и зарубежных издательствах.

В 1987 году С.В. Голынец стал организатором первой в нашей стране выставки, посвященной С.П. Дягилеву, и Дягилевских чтений в Перми, которые переросли в Международный Дягилевский фестиваль «Пермь – Петербург – Париж». Тесно сотрудничая с Уральским отделением Российской академии наук, С.В. Голынец стал одним из энтузиастов издания, членом редколлегии, руководителем тематических блоков и автором статей «Уральской исторической энциклопедии» и энциклопедии «Екатеринбург», автором статей в академических сборниках (2000–2010-е годы).

Обширная просветительская, общественная, научная и педагогическая деятельность Сергея Васильевича Голынца была отмечена многочисленными наградами. Среди них – премии Уральского университета за лучшую научную работу, орден первой степени Международного Дягилев-центра, медаль «Шувалов» Российской академии художеств, золотая медаль «Духовность. Традиции. Мастерство» Союза художников России.

Редакция журнала «Искусство Евразии» вместе с родными и близкими скорбит об уходе замечательного ученого и прекрасного человека. В архивах журнала сохранилась уникальная видеозапись лекций Сергея Васильевича, которые он читал в Государственном художественном музее Алтайского края в 2012 году. Фрагменты этих лекций мы будем публиковать в последующих выпусках журнала.

Искусство Евразии

№1(8), 2018

Ежеквартальное научное сетевое издание

Адрес редакции:

656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46,
международная кафедра ЮНЕСКО
e-mail: eurasia-art@yandex.ru

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.

Работы публикуются в авторской редакции.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2018

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2018