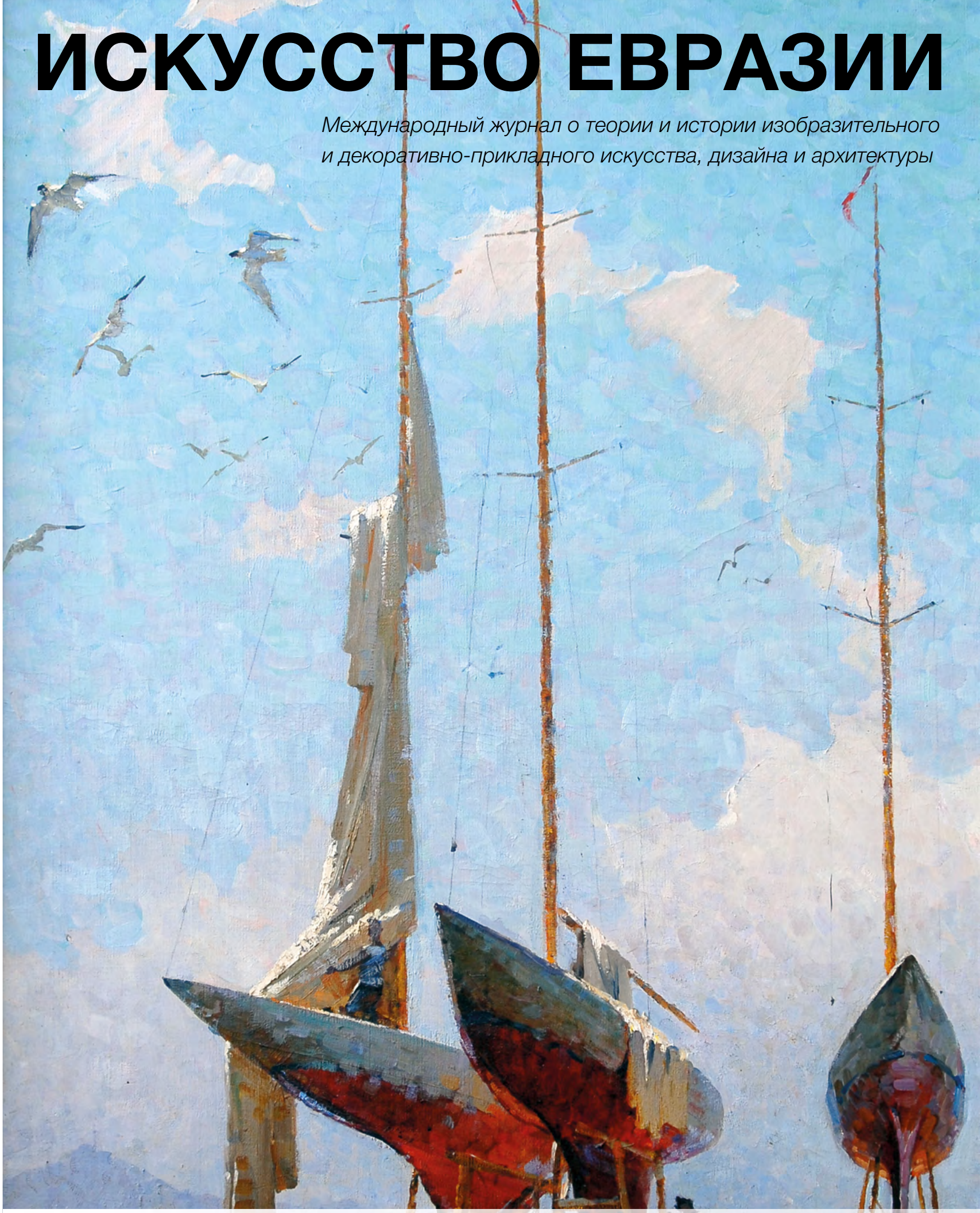
ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

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



К 55-летию основания Приморской государственной картинной галереи

For the 55th anniversary of the Primorye State Art Gallery

№3 (18) 2020

eISSN 2518-7767

THE ART OF EURASIA

International scientific electronic journal

www.eurasia-art.ru

Искусство Евразии
№3 (18) 2020 eISSN 2518-7767

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

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

Издается с 2015 года.

УЧРЕДИТЕЛИ

Российская академия художеств
Государственный художественный музей Алтайского края
Алтайский государственный институт культуры
Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова
Белокурова С.М.
Шишин М.Ю.

АДРЕС РЕДАКЦИИ

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

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

Категория информационной продукции: 12+

В оформлении обложки номера:
Шебеко К.И. Яхты. 1965.
Приморская государственная картинная галерея.

РЕДАКЦИЯ

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

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

© Авторы статей, 2020
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2020
Дата публикации: 30 сентября 2020 г.

Публикуемые статьи рецензируются.
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.
Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

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

EDITORS

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

FOUNDERS

Russian Academy of Arts,
Altai state Institute of culture,
Altai state technical University,
Altai regional state art Museum,
S.M. Belokurova,
Mikhail Shishin (Editor-in-Chief).

CONTACTS

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

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

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

Cover illustration:
Shebeko K.I. Yachts. 1965. Primorye State Art Gallery.

The Art of Eurasia Journal is indexed by Russian science citation index, EBSCO Publishing, Google Scholar. DOI (Digital Object Identifier) indexes are assigned to scientific articles; metadata is stored in the DataCite and Crossref repositories in Russian and English. 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.

Electronic journal
www.eurasia-art.ru
eISSN 2518-7767
Publication date: 30.09.2020

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.

Искусство Евразии
№3 (18) 2020 eISSN 2518-7767

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово редактора (**Шишин М.Ю.**) 8

ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ

Батюк Г. М. Детские образы в творчестве Петра Дика 11
Кравченко В. П. Своеобразие графики Владимира Мельника 23

ФОРУМ

Даценко А.А., Петухов В.В. К 55-летию Восточной сокровищницы России 37
Даценко А.А. Пути комплектования коллекции приморского искусства в собрании Приморской картинной галереи 41
Левданская Н.А. Мифологические и библейские сюжеты в произведениях художников Приморья 57
Орлова Е.В. Об особенностях коллекции икон семьи Поносовых в собрании Приморской государственной картинной галереи 69
Полуднева Е.И. Особенности атрибуции произведений из частной коллекции японской миниатюрной скульптуры на примере выставки «Нэцкэ. Частная коллекция» в Приморской государственной картинной галерее 83
Филиппова О.Н. Творчество Григория Гуркина и Василия Шешунова — учеников Ивана Шишкина 91
Волкогонов Ю.И. Художники Приморья на выставочных площадках Нью-Йорка 105
Блаженкова Ю.П. Современные интерактивные технологии в культурно-просветительской деятельности художественного музея (на примере Приморской государственной картинной галереи) 121

ВЕРНИСАЖ

Левданская Н.А. Ким Коваль: рожденный созидать 132
Левданская Н.А. Вечный огонь Победы — перекличка поколений 144

К 75-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ

Белокурова С.М. Великая Отечественная война в произведениях Виктора Зотеева 155
Воронова М.В. Влияние образов Великой Отечественной войны на сценографию Красноярска в 1950–1980-е годы 163
Дариус Е.И. Великая Отечественная война в судьбе ленинградской художницы И.В. Варзар 171
Канарева Т.Н. Картины Юрия Пименова в коллекции Государственного художественного музея Алтайского края 179
Мушникова Е.А. От эскиза к картине: тема Великой Отечественной войны в творчестве Г.Ф. Борунова 187
Шишин М.Ю. Триптих «Страх и отчаяние в Третьей империи» Виталия Воловича 195

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ

Чандра Л. Удаяна Будда (*перевод С.М. Белокуровой*) 204

EX LIBRIS

Чертогова М.Ю. Альбом «Кемеровский областной музей изобразительных искусств» 209

ВЕСТНИК АКАДЕМИИ

Открытие скульптурной композиции «Петр Великий» работы З.К. Церетели в ЖК «Петровский парк» в Москве 212
Выставочный проект «Нетленное наследие» 213
Открытие мемориальных досок академикам АХ СССР Г.М. Коржеву и А.М. Грицаю в Москве 215
Выставка «Павел Никонов. Живопись наблюдений» 217
«России светлая печаль»: выставка произведений Григория Чайникова (1960–2008) 219
Выставка «Взгляд из XX века. Древнерусская храмовая живопись в копиях художников советского времени» 220

Искусство Евразии
№3 (18) 2020 eISSN 2518-7767

CONTENTS

Introductory remarks 8

ART OF THE XX–XXI CENTURIES

Batyuk G.M. Children's images in the works of Pyotr Dik 11
Kravchenko V.P. Authenticity of the Vladimir Melnik's graphic art 23

FORUM

Datsenko A.A., Petukhov V.V. 55th anniversary of the Eastern Treasury of Russia 37
Datsenko A.A. The ways of gathering of the art works of Primorye in the funds of Primorye State Art Gallery 41
Levdanskaya N.A. Mythological and biblical stories in the works of artists of Primorye 57
Orlova E.V. About the features of the collection of icons of the Ponosov's family in Primorye State Art Gallery collection 69
Poludneva E.I. The attribution features of the items from the private collection of Japanese miniature sculpture on the example of the exhibition "Netsuke. The private collection" in Primorye State Art Gallery 83
Filippova O.N. The creative work of Grigory Gurkin and Vasily Sheshunov as students of Ivan Shishkin 91
Volkogonov Yu.I. Artists from Primorsky Krai at the New York's exhibition facilities 105
Blazhenkova Yu.P. Modern interactive technologies in the cultural and educational activities of the art museum (in case of the Primorye State Art Gallery) 121

VERNISSAGE

Levdanskaya N.A. Kim Koval: born to create 132
Levdanskaya N.A. Eternal Flame of Victory — resonance of generations 144

THE 75TH ANNIVERSARY OF THE GREAT VICTORY

Belokurova S.M. The Great Patriotic War in the paintings of Viktor Zoteev 155
Voronova M.V. Influence of images of the Great Patriotic War on the scenography of Krasnoyarsk in 1950–1980s 163
Darius E.I. The Great Patriotic War in the fate of the Leningrad artist I.V. Varzar 171
Kanaryova T.N. Paintings by Yuri Pimenov in the collection of the State Art Museum of Altai Krai 179
Mushnikova E.A. From sketch to painting: the theme of the Great Patriotic War in the works of Gennady Borunov 187
Shishin M.Yu. The triptych "Fear and Despair in the Third Empire" by Vitaly Volovich 195

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY LOKESH CHANDRA

Chandra L. Udayana Buddha (Translated from English by S.M. Belokurova) 204

EX LIBRIS

Chertogova M.Yu. Album “The Kemerovo Regional Museum of Fine Arts” 209

ACADEMY NEWS

Opening of the sculpture composition “Peter the Great” by Zurab Tsereteli in the Petrovsky Park residential complex in Moscow 212
The project “The imperishable heritage” 213
Memorial plaques to academicians of the USSR Academy of Arts — Geliy Korzhev and Alexey Gritsai in Moscow 215
The exhibition “Painting of Observations” of Pavel Nikonov 217
Exhibition of works by Grigory Chainikov 219
Exhibition “View from the twentieth century. Old Russian temple painting in copies of Soviet artists” 220

ОТ РЕДАКТОРА

Дорогие читатели!

Мы рады вам представить очередной номер журнала «Искусство Евразии», основной темой которого стало предстоящее 55-летие основания Приморской государственной картинной галереи. Статьи об уникальном художественном собрании, находящемся на самом востоке Евразийского континента — во Владивостоке, вы можете прочесть в рубрике «Форум». Мы искренне поздравляем коллег, восхищены их проектами, которые дали им мировую известность,— чего стоило только представление в залах Приморской галереи картины Боттичелли из Флоренции. Это могло бы стать сюжетом сказочной истории, но это реальность, и мы думаем, что такой пример сподвигнет и другие музеи нашей страны на подобного рода проекты.

Работая со статьями сотрудников галереи, мы заметили, как любят они свое дело, свою коллекцию, как профессионально и творчески работают с каждым произведением, проводят различные мастер-классы, конкурсы, встречи с художниками. А собрание Приморской картинной галереи — это удивительная сокровищница редчайших памятников искусства. Стоит заметить, как бережно, по крупицам, собираются исторические свидетельства о становлении искусства на Дальнем Востоке, как возвращаются из забвения имена замечательных художников, как находятся, реставрируются и представляются произведения. Порой новые поступления оказываются в коллекции галереи фантастическим образом, проделав путь из самых неожиданных мест, как, например, картины одного из первых дальневосточных художников К. Каля, которые ранее находились в частных собраниях в Японии. Жителям и гостям Владивостока очень повезло с Приморской картинной галереей. В разделе «Вернисаж» мы рады представить две интересные выставки коллег — «Вечный огонь Победы — перекличка поколений», посвященную юбилею Победы, и выставку Кима Коваля к 90-летию со дня рождения живописца.

Еще одну важную тему номера представляет рубрика «К 75-летию Великой Победы». Страшная трагедия XX века еще и сейчас отзывается в сердцах миллионов людей. Мы постарались представить статьи в рубрике таким образом, чтобы охватить как можно больше линий в искусстве, связанных с войной. Немало художников, мужественно и самоотверженно, с большими лишениями и жертвами защищавших Родину, которые именно после этого состоялись как мастера искусства, как, например, В. А. Зотеев. И несмотря на все трагические испытания, искусство жило и даже обогащалось новыми темами во время войны и эвакуации. Этому посвящены две статьи — о художнице И. В. Варзар и о сценографическом искусстве в военные годы в Красноярске. Наши авторы рассказывают о том, как отразилась война в творчестве Ю. И. Пименова и как пережитое еще в пору детства и отрочества военное лихолетье стало одной из основных тем у одного из ведущих художников Сибири Г. Ф. Борунова. Разоблачению фашизма в самых его истоках посвящен триптих выдающегося уральского графика В. М. Воловича.

В традиционной рубрике «Искусство XX–XXI веков» рассказывается о двух современных художниках — Петре Дике и Владимире Мельнике. Исследования о творчестве П. Г. Дика мы уже не раз публиковали в нашем журнале, но его графика столь многообразна и полна тонких психологических нюансов, что еще долго будет волновать искусствоведов и любителей искусства. А вот с Владимиром Мельником из Молдовы многие познакомятся впервые. Оба художника — современники, и при всем несходстве в сюжетах, в техниках воплощения замысла их творчество объединяют и поиски художественной выразительности, и передача глубокого психологического образа.

Наш журнал продолжает публиковать статьи из фундаментального труда индийского академика Локеша Чандры — «Словаря буддийской иконографии». В этом выпуске публикуется материал об образе Удаяны Будды (или Будды раджи Удаяны), известном и особо почитаемом в буддийском мире. И, как выяснилось, его изображение обнаружилось на территории нашей страны — в Бурятии. Мы надеемся, что позднее сможем рассказать об этом удивительном явлении более подробно.

За последнее время возросла научная и публикационная активность региональных музеев. Издаются уникальные альбомы и сборники трудов, и мы уверены, что это может заинтересовать многих исследователей и любителей искусства. В рубрике «Ex Libris» мы рассказываем об альбоме, посвященном замечательному собранию Кемеровского областного художественного музея (сейчас Музея изобразительных искусств Кузбасса).

Наша традиционная рубрика «Вестник Академии» вновь представляет различные художественные проекты Российской академии художеств. Они демонстрируют широту взглядов на художественное творчество. Так, выставка уникального наследия староверческой культуры, приуроченная к 500-летию протопопа Аввакума, сменяется экспозициями современных художников, чье творчество уже признано классикой отечественного искусства,— П. Ф. Никонова, Г. Л. Чайникова и других.

В эпоху социальных потрясений вновь встает вопрос: что же может противостоять злу и бедствиям, что может просветлить помраченный разум многих людей? На этот вечный вопрос на самом деле есть вечный ответ: устремленность к вечным ценностям, Добру, Истине и Красоте. И подлинное искусство всегда служило и служит Красоте, которая, по словам Достоевского, спасет мир. Об этом мы и стараемся говорить на страницах журнала.

Михаил Шишин
главный редактор

EDITORIAL

Dear Readers!

We are glad to present you the next issue of the "Art of Eurasia" Journal, the main theme of which is the upcoming 55th anniversary of the foundation of the Primorye State Art Gallery. Articles about a unique art collection located in the very east of the Eurasian continent — in Vladivostok, you can read in the "Forum" section. We sincerely congratulate our colleagues, we are delighted with their projects, which gave them worldwide fame — for example, the presentation in their halls of a painting by Botticelli from Florence. This could become the plot of a fairy tale, but this is reality, and we think that such an example will encourage other museums in our country to undertake similar projects.

Working with the articles of the gallery staff, we noticed how they love their work, their collection, how professionally and creatively they work with each artwork, organize various master classes, contests, and meetings with artists. And the collection of the Primorye State Art Gallery is an amazing treasury of the rarest pieces of art. It is important to note how carefully, bit by bit, historical evidences about the formation of art in the Far East are collected, how the names of remarkable artists return from oblivion, how works are found, restored and represented. Sometimes new acquisitions end up in the gallery's collection in a fantastic way, having made their way from the most unexpected places, for example, paintings by one of the first Far Eastern artists Karl Kahl, which were previously in private collections in Japan. The residents and guests of Vladivostok are very lucky with the Primorye State Art Gallery. In the "Vernissage" section we are pleased to present two interesting exhibitions of our colleagues — "The Eternal Flame of Victory — the Resonance of Generations" dedicated to the anniversary of the Victory, and the exhibition of Kim Koval to the 90th anniversary of the painter's birth.

Another important topic of the issue is in the heading "To the 75th anniversary of the Great Victory". The terrible tragedy of the 20th century still resonates in the hearts of millions of people. We have tried to present the papers in the heading in such a way as to cover as many lines in art related to war as possible. A lot of artists, who defended the Motherland courageously and selflessly, with great hardships and sacrifices, became later masters of art, such as V. A. Zoteev. And despite all the tragic ordeals, art lived on and even enriched with new themes during the war and evacuation. Two papers are devoted to this — about the artist I. V. Varzar and the art of scenography in Krasnoyarsk. Our authors talk about how the war was reflected in the work of Yu. I. Pimenov and how the hard times of war, experienced in childhood, became one of the main themes of one of the leading artists of Siberia G. F. Borunov. A triptych of the outstanding Ural graphic artist V. M. Volovich is dedicated to the exposure of fascism in its very origins.

The traditional heading "Art of the XX–XXI centuries" tells about two contemporary artists — Pyotr Dik and Vladimir Melnik. Researches on the work of Pyotr Dik have repeatedly published in our journal, but his graphics are so diverse and full of subtle psychological nuances that will interest art historians and art lovers for a long time. But many will get to know Vladimir Melnik from Moldova for the first time. Both artists are contemporaries, and with all the dissimilarity in the subjects, in the techniques for the embodiment of the idea, their work is united by the search for artistic expressiveness and the displaying of a deep psychological image.

Our journal continues to publish articles from the fundamental work of the Indian academician Lokesh Chandra — his "Dictionary of Buddhist Iconography". This issue publishes material about the image of Udayana Buddha (or Buddha of Raja Udayana), known and especially revered in the Buddhist world. And, as it turned out, his image was found on the territory of our country — in Buryatia. We hope that later we will be able to talk about this amazing phenomenon in more detail.

Recently, the scientific and publication activity of regional museums has increased. Unique albums and collections of works are published, and we are sure that this may interest many researchers and art lovers. In the section "Ex Libris" we tell about an album dedicated to the wonderful collection of the Kemerovo Regional Art Museum (now the Museum of Fine Arts of Kuzbass).

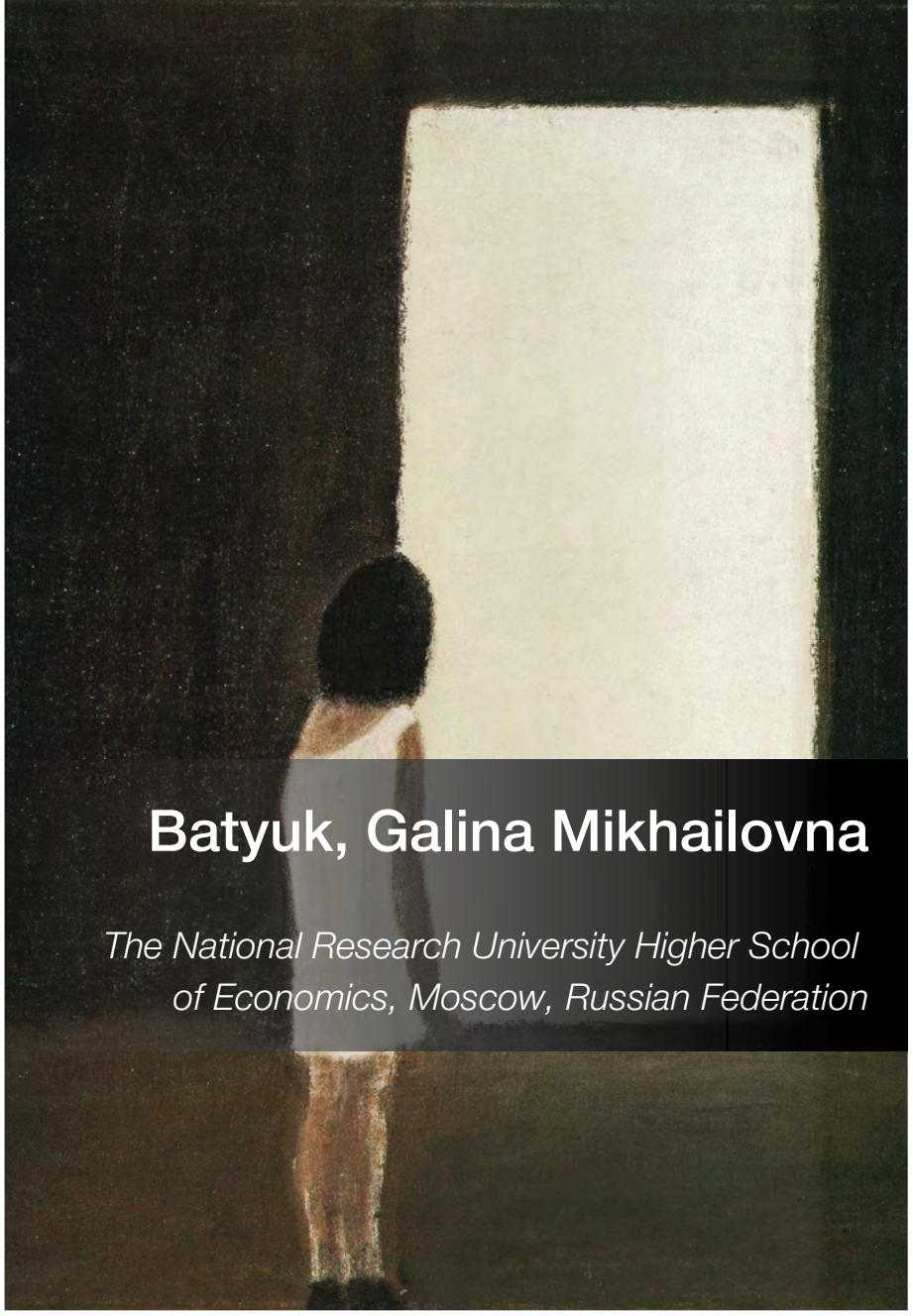
Our traditional heading "Academy News" again presents various art projects of the Russian Academy of Arts. They demonstrate the breadth of views on artistic creation. Thus, the exhibition of the unique heritage of the Old Believer culture, timed to coincide with the 500th anniversary of Archpriest Avvakum, is replaced by expositions of contemporary artists, whose work has already been recognized as classics of Russian art — P. F. Nikonov, G. L. Chainikov and others.

In an era of social upheaval, the question arises again: what can resist evil and calamities, what can enlighten the darkened minds of many people? There is actually an eternal answer to this eternal question: striving for eternal values, for Good, Truth and Beauty. And genuine art has always served Beauty, which, according to Dostoevsky, will save the world. We try to talk about this on the pages of the journal.

Mikhail Shishin
Chief Editor

ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ

Art of the XX–XXI centuries



Batyuk, Galina Mikhailovna

The National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russian Federation

Батюк Галина Михайловна

Национальный исследовательский институт «Высшая школа экономики», г. Москва, Российская Федерация

CHILDREN'S IMAGES IN THE WORKS OF PYOTR DIK

ДЕТСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕТРА ДИКА

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.03.001

УДК 76.03/.09

Благодарность: Автор выражает благодарность Государственному художественному музею Алтайского края за предоставленные фотографии произведений из музейной коллекции.

Acknowledgement: The author is grateful to the State Art Museum of Altai Krai for providing photos of artworks from the Museum collection.

АННОТАЦИЯ

Графика Петра Дика хорошо известна в профессиональной среде и хранится в собраниях ведущих российских музеев, однако трудно считать наследие Дика полностью изученным. Среди работ художника зрелого периода распространены композиции, содержащие фигуративные изображения, которые можно интерпретировать как детские образы. Однако к настоящему моменту не было обнаружено отдельных работ, посвященных теме детства в творчестве мастера. Целью этой статьи является изучение детских образов с формальной и содержательной точек зрения. В качестве методов изучения темы в данной работе применяются элементы формально-стилистического, иконологического и культурно-исторического анализов. Специфика художественного метода Дика заключалась в том, что график не ставил перед собой задачи детального исследования натуры и отражения ее уникальных свойств на листе, а использовал визуальные впечатления для построения собственной пластической системы, отличающейся узнаваемым языком условных геометризированных фигур. Петр Дик обращался к детским образам в рамках однофигурных, двухфигурных и групповых композиций. Однофигурные композиции содержательно соприкасаются с проблемой детского одиночества, хотя в отдельных случаях могут быть визуальной метафорой детства как особенного духовного состояния. Одним из характерных мотивов двухфигурных композиций стал мотив взаимодействия ребенка и взрослого (особенно интересны в рамках данного типа композиции с образами пожилых людей). Групповые композиции, содержащие детские образы, в некоторых случаях связаны с темой учительства в широком смысле слова. Через собственную систему фигуративных мотивов художник, возможно, пытался оперировать сложными категориями философского порядка, а также исследовать проблему родства и отчуждения.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Петр Дик; графика второй половины XX века; пастель; детские образы; фигуративные композиции.

ABSTRACT

Pyotr Dik's graphics are well known in the professional community and are kept in the collections of leading Russian museums, but it is difficult to consider Dik's works fully studied. Compositions containing figurative images that can be interpreted as children's images are common among the artist works of the mature period. However, no separate works have been found on the theme of childhood in the master's work. The purpose of this article is to study children's images from a formal and meaningful point of view. This work uses elements of formal stylistic, iconological, and cultural-historical analyses as methods of studying the topic. The specificity of Dick's artistic method was that the artist did not set itself the task of a detailed study of nature and the reflection of its unique properties on the sheet, but used visual impressions to build his own plastic system, characterized by a recognizable language of conditional geometrized figures. Pyotr Dik addressed children's images in the framework of single-figure, two-figure and group compositions. Single-figure compositions have a meaningful connection with the problem of childhood loneliness, although in some cases they can be a visual metaphor for childhood as a special spiritual state. One of the characteristic motifs of two-figure compositions is the motif of interaction between a child and an adult (especially interesting in this type of composition with images of elderly people). Group compositions containing children's images, in some cases, are associated with the theme of teaching in the broad sense of the word. The artist may have tried to operate with complex categories of a philosophical order, as well as to explore the problem of kinship and alienation through his own system of figurative motives.

KEYWORDS:

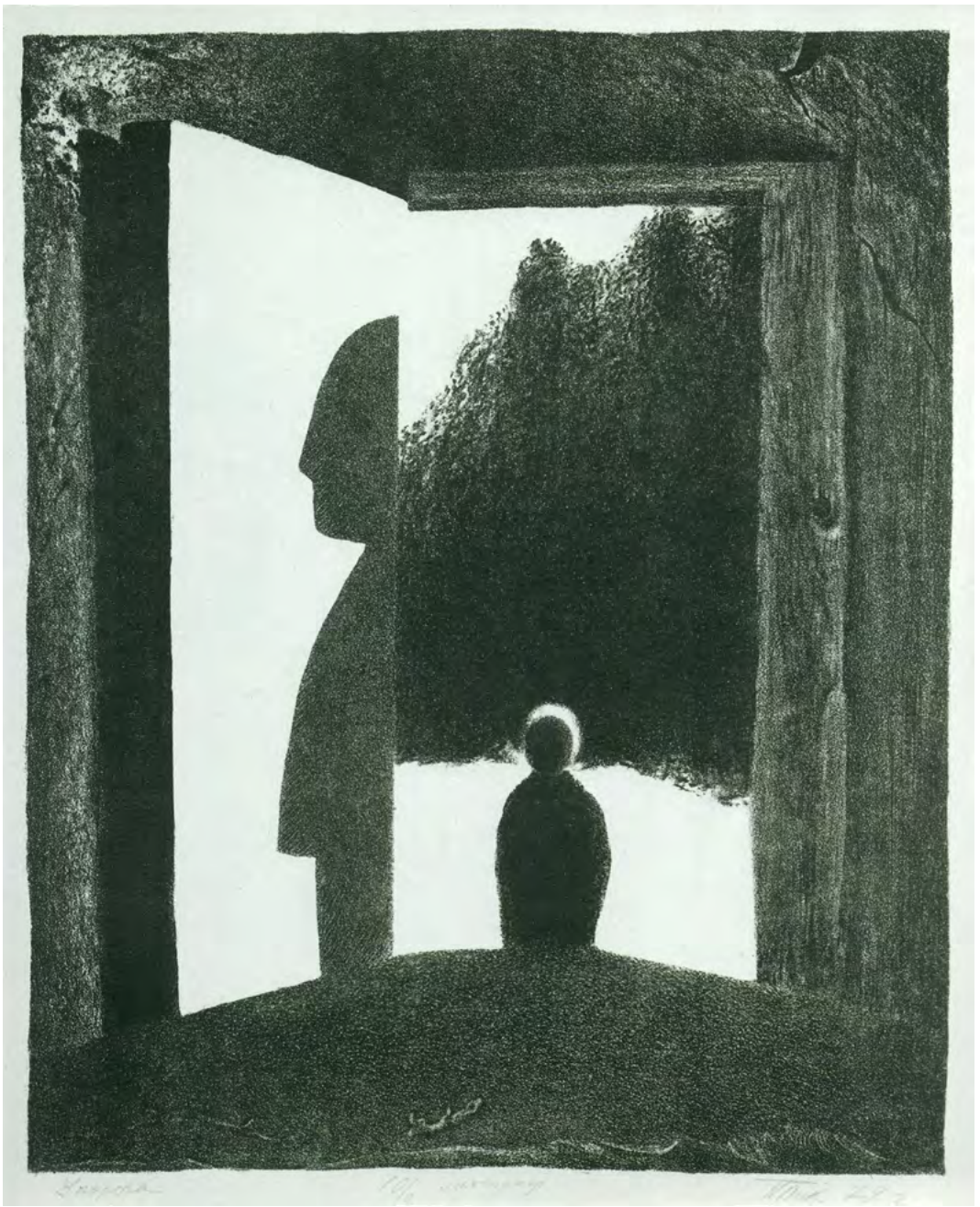
Pyotr Dik; graphics of the second half of the 20th century; pastels; children's images; figurative compositions.

Художник Петр Гергардович Дик (1939-2002) известен как график, использовавший редкую технику — пастель по наждачной бумаге и создавший своеобразный и хорошо узнаваемый пластический язык, наполненный метафорами и символами. Петр Дик обращался к различным жанрам, например к пейзажам и натюрмортам. Кроме того, художник работал как в рамках фигуративных композиций (они стали визитной карточкой Дика), так и создавал абстракции и полуабстракции (начиная с 1990-х). Несмотря на некоторую схожесть визуально-пластической системы Дика с выразительным языком круга Малевича (прежде всего таких художников, как Н. Суетин и К. Рождественский), нельзя считать, что определяющей линией его графики было непосредственно формотворчество: за комбинациями геометрических фигур у Дика стоит многослойное содержание. Особенность этого содержания выражается в том, что оно не является нарративным в строгом смысле (сюжет, как правило, играет второстепенное значение), но представляет собой скорее экстракт из философского или, по крайней мере, культурологического аппарата. Графика Дика — это попытка найти адекватное пластическое выражение для категорий вечности, бытия и небытия, любви, одиночества и беззащитности.

В качестве методов изучения темы в данной работе применяются элементы формально-стилистического, иконологического и культурно-исторического анализов.

Петр Дик, окончивший Свердловское художественное училище (1962 г.) и отделение художественной обработки металла Московского высшего художественно-промышленного училища (бывшее Строгановское) (1973 г.) [1, с. 19], лишь некоторое время работал как художник по металлу, а затем обратился к техникам монотипии и литографии. В середине 1980-х гг. он приходит к главному для его творчества сочетанию пастели и наждачной бумаги. В это же время формируется его своеобразный язык фигуративных композиций — решенные за счет различных сочетаний геометрических плоскостей фигуры в сверхусловном пейзаже. В течение наиболее плодотворных для Дика 1990-х годов графика художника стала максимально лаконичной, композиционно сдержанной и содержательно выразительной.

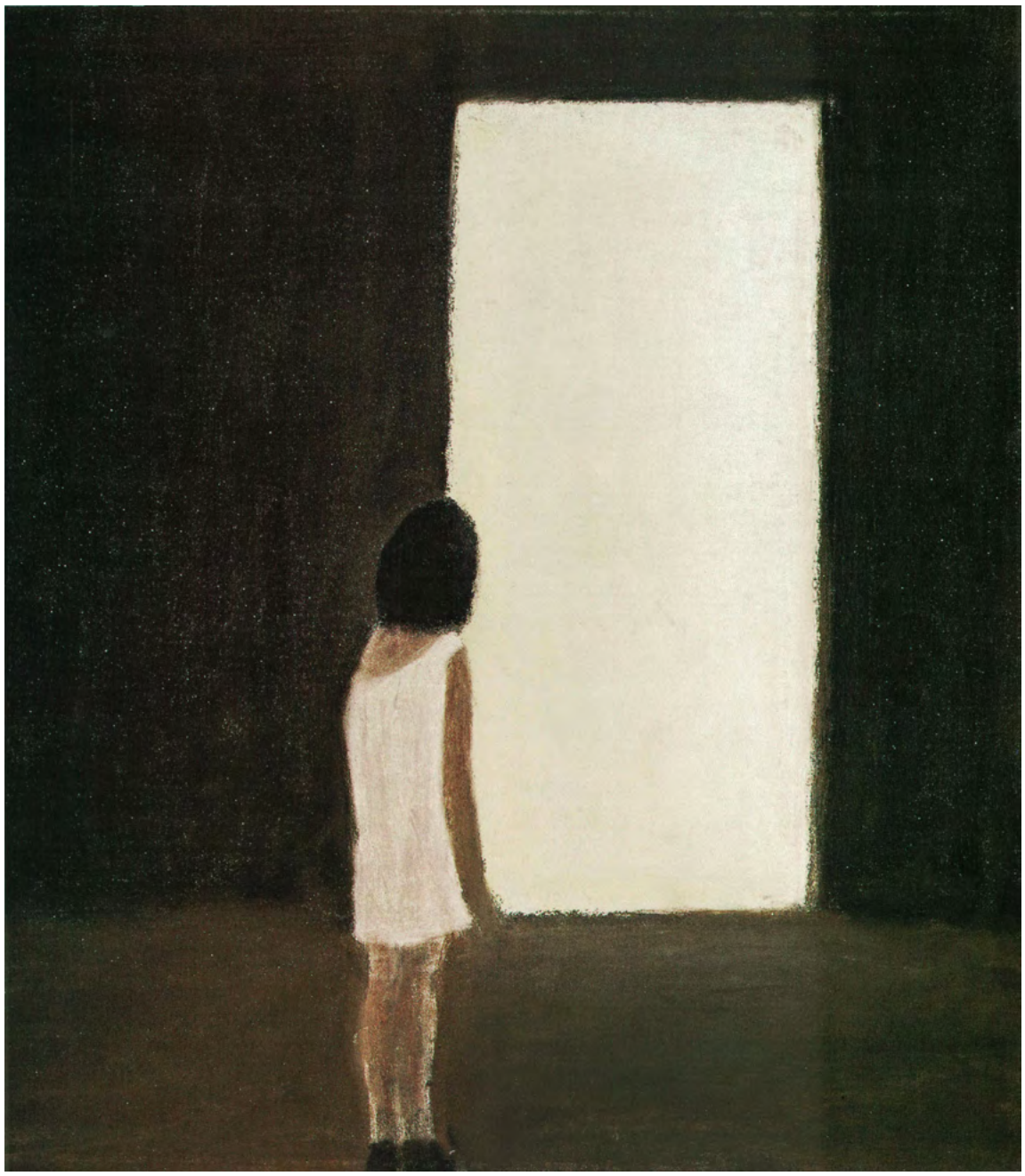
Одной из довольно уверенно присутствующих на протяжении всей творческой жизни Дика является тема детства. При этом интересно, что непосредственно детских портретов Дик никогда не создавал (за редкими исключениями, которые косвенно могут быть отнесены к этому жанру). В рамках сформированной им системы условных геометризированных фигур он создает такие пластические решения, где уверенно прочитываются



1. **Дик П.Г.**
Тишина. У порога. 1979.
Литография.
55 x 48,2 (40 x 32,5).
Собрание семьи художника.
Источник [3, с. 37].

детские образы. Как правило, идентификация происходит за счет масштабирования (детские фигуры гораздо меньше по размеру) и/или с помощью использования элементов сюжетности (детские фигуры интерпретируются как объекты, нуждающиеся в защите, покровительстве).

Интересно, что в одной из ранних литографий, которую Александр Боровский считает важной с точки зрения формирования узнаваемого языка Дика, используется мотив сидящего ребенка («Тишина. У порога», 1979; рис. 1) [2, с. 15]. Художник в этом листе подходит к ставшему для него традиционным типу одиночной фигуры, обращенной спиной к зрителю. В таких композициях можно увидеть и мотив крайнего одиночества, отчуждения, и мотив созерцания, быть может, связанный с романтической тоской по лучшим, идеальным мирам. Однако в данном случае (напомним, что



2. **Дик П.Г.**
Девочка в проеме. 1995.
Бумага наждачная,
пастель, уголь.
42 x 36,5.
Собрание семьи художника.
Источник [5, с. 48].

персонажем литографии является ребенок), возможно, также прочитывается пластическая метафора жизненного пути — выхода в мир, который пересечен областями света и тьмы. Александр Боровский, кроме того, выделял в качестве одного из устойчивых мотивов, присутствовавших в творчестве Дика,— мотив выхода, перехода (наравне с мотивами укрытия и горизонта) [2, с. 20]. Уже в более позднем творчестве художник использует этот мотив в том числе в композициях с детскими фигурами (например, «У входа», 1995). Пастель «Девочка в проеме» (1995; рис. 2), возможно, является своеобразной рефлексией по поводу упомянутой литографии 1979 г.— в композицию также включена фигура ребенка, находящегося перед прямоугольником дверного проема. Однако сама тема перехода, преодоления некоего рубежа интерпретируется в поздней работе в более оптимистичном ключе: фигура представлена уже не сидящей, а стоящей, проем залит светом и лишен темных деталей.

Тему одиночества, замкнутости художник продолжает исследовать в таких пастелях, как «Задумавшийся мальчик» (1993), «Мальчик» (2000) — персонажи в этих работах герметично закрыты от зрителя. Интересно, что Дик использует схему с отвернувшейся фигурой и в композициях, где фигуры можно интерпретировать как взрослых персонажей — таким образом, состояние отчуждения не изживается, однако в детстве смысловая нагрузка «монобытия» приобретает особенное значение. Детское одиночество, несмотря на то, что тема детства в культуре (не только изобразительной) интерпретируется скорее в позитивном ключе, кажется довольно драматичным явлением с точки зрения осознания маленьким человеком

(в данном случае словосочетание может быть использовано как в прямом, так в его наиболее распространенном литературном значении) своей отчужденности от мира взрослых, неспособности быть равноправной частью этого мира.

Интересно, что в одном из вариантов, где присутствует обращенная к зрителю спиной детская фигура, Дик дает не просто абстрактное пространство, а конкретизирует его деталью, раскрывающей образ персонажа. В работе «За игрой» (1996; рис. 3) — это пианино, за которым сидит девочка. Александр Боровский отмечал, что, на первый взгляд, здесь может прочитываться особый символический смысл, связанный с интерпретацией мотива креста, однако в итоге ученый отвергал данную трактовку как слишком прямолинейную для Дика [2, с. 35]. Однако, даже вне каких-либо усложненных символических коннотаций, тема музыки важна для художника. Достаточно вспомнить, что Дик, будучи завсегдатаем знаменитых декабрьских вечеров в ГМИИ им. А. С. Пушкина, писал портреты Рихтера, которые, конечно, одновременно больше и меньше портретов в традиционном понимании [2, с. 16]. В целом у Дика довольно часто встречаются безымянные и безликие музицирующие персонажи: музыка, по Дику,— это одно из немногочисленных занятий (наравне с безмолвным созерцанием, прогулками, объятиями и иногда поцелуями), в котором еще, возможно, есть смысл.

Помимо графических работ с одиночными фигурами, обращенными спиной к зрителю, у Дика встречаются композиции, решенные за счет комбинаций нескольких таких фигур. Среди подобных вариантов обращает на себя внимание пастель «Друзья» (1996; рис. 4). Если в упомянутых выше работах акцентируется мотив одиночества, то этот лист заметно отличается по своему содержательному посылу. Фигуры на листе решены как компактная группа равных по размеру, разноцветных плоскостей. Композиция дает ощущение устойчивого единства, общности, части которой нераздельно связаны. Ассоциативный путь при этом — к «Будущим летчикам» (1938) А. А. Дейнеки.

Несмотря на столь частое использование Диком мотива «отвернувшейся» фигуры, художник тем не менее в некоторых композициях «разворачивает» своих персонажей лицом к зрителю. Весьма интересен и скорее нехарактерен для Петра Дика «Портрет мальчика» (1990-е), выполненный углем. Дик к 1990-м годам пришел к единству изобразительной системы, практически исключающей моделировку черт лица, однако в упомянутой работе (вероятно, специфика отличий обусловлена тем, что она может являться наброском или этюдом), напротив, лицо, несмотря на обобщенность трактовки, прорабатывается довольно подробно, что в итоге приводит к эффекту некоторого психологизма. Интересно при этом проследить этот же мотив (голова с обозначенными чертами лицами) в развитии — так, в творчестве Дика встречается пастель «Мужчина в черной шляпе»

3. **Дик П.Г. За игрой.** 1996. Бумага наждачная, пастель, уголь. Собрание семьи художника. 38 x 42. Источник [3, с. 79].

4. **Дик П.Г. Друзья.** 1996. Бумага, пастель. 23 x 24,5. Государственный художественный музей Алтайского края.

5. **Дик П.Г.**
Юноша со свитком. 1998.
Бумага, пастель, уголь.
50 x 36.
ГМИИ им. А.С. Пушкина.
Источник [3, с. 108].

(1998). Художник как будто пытается развернуть фигуру от зрителя, но делает это не до конца — здесь вновь возникает тема интровертности, отделенности от мира, что может восприниматься как рефлексия на некие травмирующие события (непосредственно тема травмы также встречается в графике Дика). Творчество Петра Дика, вероятно, можно рассматривать как системное явление: персонажи его графики, решенные через объединяющий их пластический код, как бы переходят от листа к листу, претерпевая трансформации различного характера, символизирующие как попытку выйти за пределы замкнутого пространства, так и желание скрыться от мира.

Скорее символическим, чем психологическим содержанием наполнена еще одна работа Дика, где представлена одиночная фигура, обращенная лицом к зрителю. В пастели «Юноша со свитком» (1998; рис. 5) разрабатываются проблемы светоносности и некоего духовного озарения, что уместно рассматривать в контексте увлеченности Дика древнерусской культурой [1, с. 11],

оказавшей влияние как на форму его графики, так и на присущие ей внутренние духовные интенции. Судя по некоторым пастелям художника (например, «За чтением Писания», 2000), тема знания, особенно сакрального, и его передачи имела определенное значение для Дика. В работе «Юноша со свитком» фигура, возможно, уже не ребенка, но еще и не взрослого интерпретируется как некое вместилище духовных категорий — таким образом, детство или юность может рассматриваться как время, для которого характерно обладание чистым знанием, не отягощенным материальной проблематикой. Дик во многих пастелях затрагивает вопрос света и светоносности, и в его интерпретации эти категории имеют далеко не всегда физическое происхождение (об этом художник беседовал, например, с искусствоведом и интервьюером Людмилой Марц) [1, с. 7]. В колористической рифме изображенных на листе головы юноши и свитка можно видеть главную символическую ось работы. Свиток в данном случае является своеобразной ассоциативной точкой входа в область христианского средневекового искусства. С непосредственно русским средневековым искусством эту пастель связывает экспрессивный яркий фон, напоминающий иконописную киноварь новгородской и псковской школ.

Интерпретируя композиции Дика, можно предположить, что одиночество его персонажей имеет различно окрашенные коннотации. Так, в «Юноше со свитком» монобытие воспринимается как знак избранничества, а во многих упомянутых до этого работах прочитывается скорее как знак отчуждения. Попытки выстраивания причинно-следственных связей между биографией художников в целом и их творческим методом могут оцениваться как не всегда уместный и отвлекающий от настоящей проблематики искусства сдвиг в социологическую плоскость. Однако, анализируя литературу, посвященную Дику, трудно не заметить (тем более что график сам упоминал об этом) восприятие Диком собственного детства как некоего травматического опыта, оказывавшего давление на его творчество по прошествии многих лет [1, с. 8]. Для Дика, родившегося в немецкой семье на Алтае и росшего в военное время, было во многом болезненно принять факт тотальной мобилизации немцев, который в итоге привел к тому, что будущий художник некоторое время провел в приемной семье. Необходимость отмечаться в комендатуре воспринималась как символическое противоречие безграничной, похожей на космос природе Алтая [1, с. 8]. О драматическом компоненте в творчестве Дика и его последующем преодолении писали некоторые авторы, однако важно то, что заметила Елена Судакова, — персонажи Дика автобиографичны и универсальны одновременно [4, с. 6].

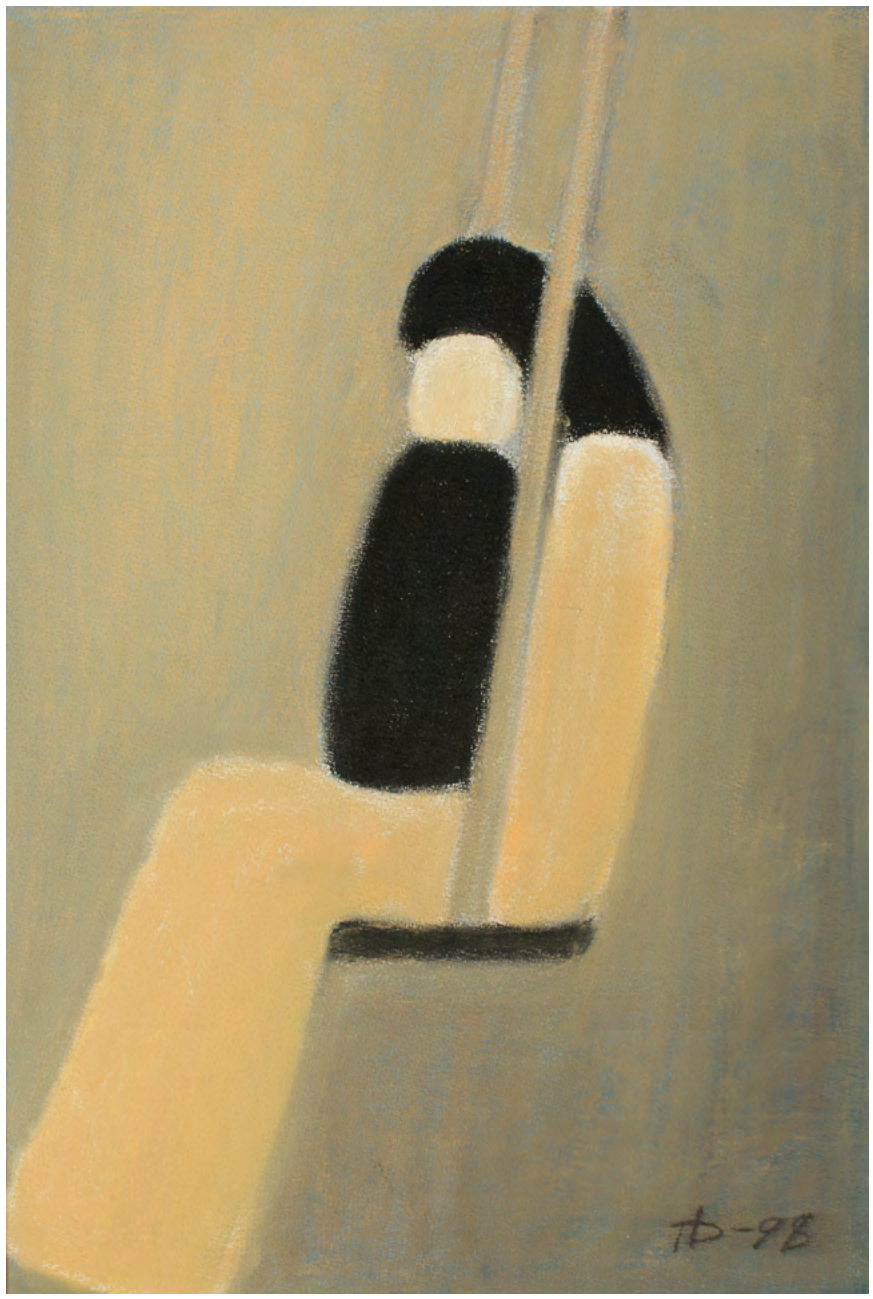
6. **Дик П.Г. Двое.** 1999. Бумага, пастель. 31 x 31. Государственный художественный музей Алтайского края.

7. **Дик П.Г. Осень. Прогулка.** 1994. Наждачная бумага, пастель, уголь, соус. 26 x 29. Государственный областной художественный музей «Либеров-центр». Источник: drawing-museum.org.

8. **Дик П.Г. Вдвоем.** 2000. Бумага, пастель. 49,5 х 45,5. Государственный художественный музей Алтайского края.

Помимо одиночных фигуративных композиций, для творчества Петра Дика характерны композиции, объединяющие две антропоморфные фигуры — ребенка и взрослого (рис. 6). О проблеме социального взаимодействия говорил сам автор: «Это всегда сопереживание <…> это всегда взаимопонимание или его отсутствие. Ведь человеку всегда нужен человек, как бы то ни было» [1, с. 5].

Сюжетная обоснованность совмещения двух фигур выражена с разной степенью отчетливости: иногда она более явная — в таких случаях художник делает акцент на мотиве прогулки или уборки, например. Однако довольно часто в подобных работах Дик развивает бессюжетный мотив стояния (или предстояния), хотя, безусловно, в некоторых листах грань между еще сохраняющейся нарративностью



9. **Дик П.Г. На качелях.**
1998.
Бумага, пастель.
56 x 38.
Государственный художественный музей Алтайского края.

и начинающей бессюжетностью тонка. Интересно, как сложился мотив, сочетающий фигуры взрослого, ребенка и животного («Семья», 1985; «Осень. Прогулка», 1994, рис. 7): «Бывает так, что в воздухе что-то витает, какая-то особая интонация, на которую реагируешь каждый день, когда ходишь по улице, едешь в троллейбусе. Видимо, уж очень часто мне стали встречаться неполные семьи с их проблемами, их особой интонацией, особой, как бы зажатой статикой. Вы обратили внимание, что там третий член семьи — пес, “меньшой наш брат”. Композиционно и по сути он их соединяет. Образуются как бы единая сущность и крест. Я не помню, видел ли я где-нибудь подобную сцену. Мое ощущение вылилось неожиданно в такую форму, произошло, как я говорю, замыкание — я увидел» [1, с. 17].

В творчестве Дика встречаются отсылки и к русскому, и к зарубежному искусству, что позволяет рассматривать его как художника, находящегося в постоянном культурном полилоге. Так, на первый взгляд довольно простая композиция, совмещающая фигуры взрослого и ребенка в условно решенном пейзаже («Под зонтом», 1996), ассоциативно вызывает знаменитый образ работы Клода Моне «Прогулка. Женщина с зонтиком» (1875).

Среди двухфигурных композиций, кроме того, выделяются варианты, в которых прочитываются мотивы объятий (рис. 8). Пластическим эквивалентом понятия родства, которое имеет начало на кровнородственном уровне, но, вероятно, выходит за его рамки, становится совмещение фигур, как пазлов, с точки зрения формы и колористических перекличек. Связь творчества Петра Дика с работами Моранди отмечалась самим

10. **Дик П.Г.**
Прогулка с учителем.
Бумага наждачная, пастель, уголь.
46,5 x 48,6.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
Источник [5, с. 65].

графиком и пишущими о нем авторами [1, с. 12; 4, с. 4]: действительно, и в натюрмортах Дика, и в его фигуративных композициях чувствуется метафизика итальянского художника. Дик оперировал фигурами, как Моранди бутылками, и его отношение к детским фигурам было отношением к хрупким сосудам. В соприкосновении персонажей видится поиск пластического аналога категориям жалости и нежности, которые, однако, не переходят в сентиментальность. Возможно, этот поиск уместно воспринимать как преодоление того «избыточного драматизма» [1, с. 8], в котором хотя и незаслуженно, но обвиняли художника, и попытку отразить мысль о том, что не любое прикосновение — боль и травма.

Интересно, что, обращаясь к мотиву двух взаимодействующих фигур, Дик в качестве взрослого персонажа иногда использует образ пожилой женщины или (реже) мужчины («У бабушки», 1993; «Вдвоем», 2000). Визуально объединяя две фигуры, Петр Дик как бы сближает находящихся в крайних точках временной шкалы персонажей, совпадение которых обнаруживается в уязвимости и беззащитности.

В некоторых вариантах работ с фигурами взрослого и ребенка Дик использует мотив качелей (фигура взрослого персонажа изображена сидящей на качелях с ребенком на руках) (рис. 9). С одной стороны, такую схему можно рассматривать как интересный пластический ход, позволяющий добиться единства композиции, с другой, качели с дополняющим их абстрактным фоном могут восприниматься как метафора маятника, фиксирующего своими раскачиваниями этапы жизни («На качелях», 1993; «На качелях», 1998).

Среди произведений Петра Дика можно выделить и многофигурные композиции, где используются персонажи, интерпретируемые как

условные обозначения детей. Среди них, в свою очередь, наибольший интерес представляют те, в которых символически отражена тема учительства, наставничества («Прогулка с учителем», 1996; рис. 10). Разница между учителем/наставником и учениками на пластическом уровне показана с помощью колористического решения (фигуры детей и взрослого имеют цветовые различия) и размера фигур. Интересно при этом, что в некоторых работах фигуры детей обозначены яркими, светлыми оттенками, в то время как фигура взрослого может быть темной. Дик также использует излюбленный мотив предстояния — фигуры и детей, и взрослого изображены как бы застывшими в ожидании или созерцании и смотрящими в одном направлении, что подчеркивает их духовное единство, несмотря на существенные различия.

Таким образом, проанализировав графические композиции Петра Дика, в которых используются фигуры, интерпретируемые нами как обозначение детских персонажей, можно прийти к следующим выводам.

1. Детские образы в наследии Петра Дика занимают довольно значимое место, однако их авторская интерпретация довольно своеобразна в контексте русского и советского изобразительного искусства. Лишь в некоторых листах художник прямо следует натурному опыту и фиксирует физическое и психологическое своеобразие изображенного. Чаще Дик использует детские фигуры как необходимые части композиций, в рамках которых он исследует довольно сложные категории, связанные с вопросами философского или культурно-антропологического характера. Например, это вопросы одиночества, осознания нематериальности как истинной сущности бытия, любви как свойства живого, родства, травмы, близости. Петр Дик, пользуясь преимущественно специфическими для изобразительного искусства средствами, пытается оперировать данными категориями и, как можно заметить, в зрелом периоде своего творчества почти не входит в область нарративного. При этом темы экзистенциального и социального порядка могут находиться во взаимодействии: например, в работах, содержащих образы ребенка и пожилой женщины, можно рассмотреть и тему отношений между бабушкой и внуком, и тему конечности человеческого существования.

2. Петр Дик в своем творчестве использует повторяющиеся мотивы, в том числе и в композициях, содержащих детские образы. Среди них как наиболее характерные можно выделить однофигурные композиции с отвернувшимся от зрителя персонажем, а также двухфигурные, содержащие образы взрослого и ребенка. В последних встречаются те, что содержат некоторые элементы нарративности, однако многие являются бессюжетными. Довольно значимым среди двухфигурных композиций является мотив объятий. Кроме того, Дик в двухфигурных композициях обращается к темам детства и старости как двух, с одной стороны, полярных, с другой стороны, схожих состояний. Кроме того, художник использует детские фигуры в групповых композициях, в некоторых из них прочитывается тема учительства или наставничества.

3. Графика Петра Дика не отличается перенасыщенностью визуальных цитат, однако в ней можно рассмотреть некоторые аллюзии на известные образы из советского и зарубежного изобразительного искусства. Но наиболее существенным источником влияния представляется древнерусское искусство, оказавшее воздействие как на форму, так и на содержание.

4. Графику Петра Дика зрелого периода можно воспринимать как довольно однородное системное явление. В этом контексте интересно, что некоторые упомянутые образы, в том числе и детские, могут если и не повторяться, то переходить от работы к работе, при этом претерпевая изменения в пластическом решении, влияющие на интерпретацию содержания (от замкнутости к открытости персонажей и наоборот).

Наследие Петра Дика по-прежнему нуждается в комплексном осмыслении, однако уже сейчас можно заключить, что детские образы в своеобразной интерпретации графика составляют необходимую часть авторской изобразительной системы, выраженной узнаваемым пластическим языком.

Литература

1. Дик П.Г. Петр Дик [альбом] / сост. и авт. вступ. ст.: Людмила Марц. М.: СААМ, 1994. 20 с.
2. Дик П.Г. Петр Дик [альбом] / сост.: Кира Лимонова; вступ. ст.: Александр Боровский. СПб.: Петроний, 2014. 163 с.
3. Дик П.Г. Петр Дик. Художественное наследие: [Альбом] / ред. А. Петрова; сост.: К. Лимонова, Е. Осотина; вступ. ст.: В. Турчин, Л. Вострецова, А. Рюмин, Й.А. Штупп. М.: Издательство журнала «Наше наследие», 2005. 224 с.
4. Петр Дик. Диалог с пастелью [каталог] / Галерея «Г.О.С.Т.» и др. М.: [б. и.], 2009. 59 с.
5. Петр Дик. Территория тишины: [Каталог выставки] / Государственный Русский музей; науч. ред. Е. Петрова, ред. Т. Медведева, авт. ст. Е. Петрова, А. Боровский, Л. Вострецова. СПб.: Palace Editions, 2012. 96 с.

References

1. Dick P.G. ***Pyotr Dick***. Album. Comp. L. Marts. Moscow, SAAM Publ., 1994. 20 p. (In Russian).
2. Dick P.G. ***Pyotr Dick***. Album. Comp. K. Limonova. St. Petersburg, Petroniy Publ., 2014. 163 p. (In Russian).
3. Dick P.G. ***Pyotr Dick. Khudozhestvennoe nasledie*** [Pyotr Dick. Artistic heritage]. Album. Ed. A. Petrova, comp. K. Limonova, E. Osotina. Moscow, "Our heritage" Journal Publ., 2005. 224 p. (In Russian).
4. ***Pyotr Dick. Dialog s pastel'yu*** [Pyotr Dick. The Dialogue with pastels]. Catalog. Moscow, S. n., 2009. 59 p. (In Russian).
5. ***Pyotr Dick. Territoriya tishiny*** [Pyotr Dick. Territory of silence]. Exhibition catalog. Ed. E. Petrova, T. Medvedeva. St. Petersburg, Palace Editions, 2012. 96 p. (In Russian).

Дата поступления: 18.08.2020 Submission date: August 18, 2020

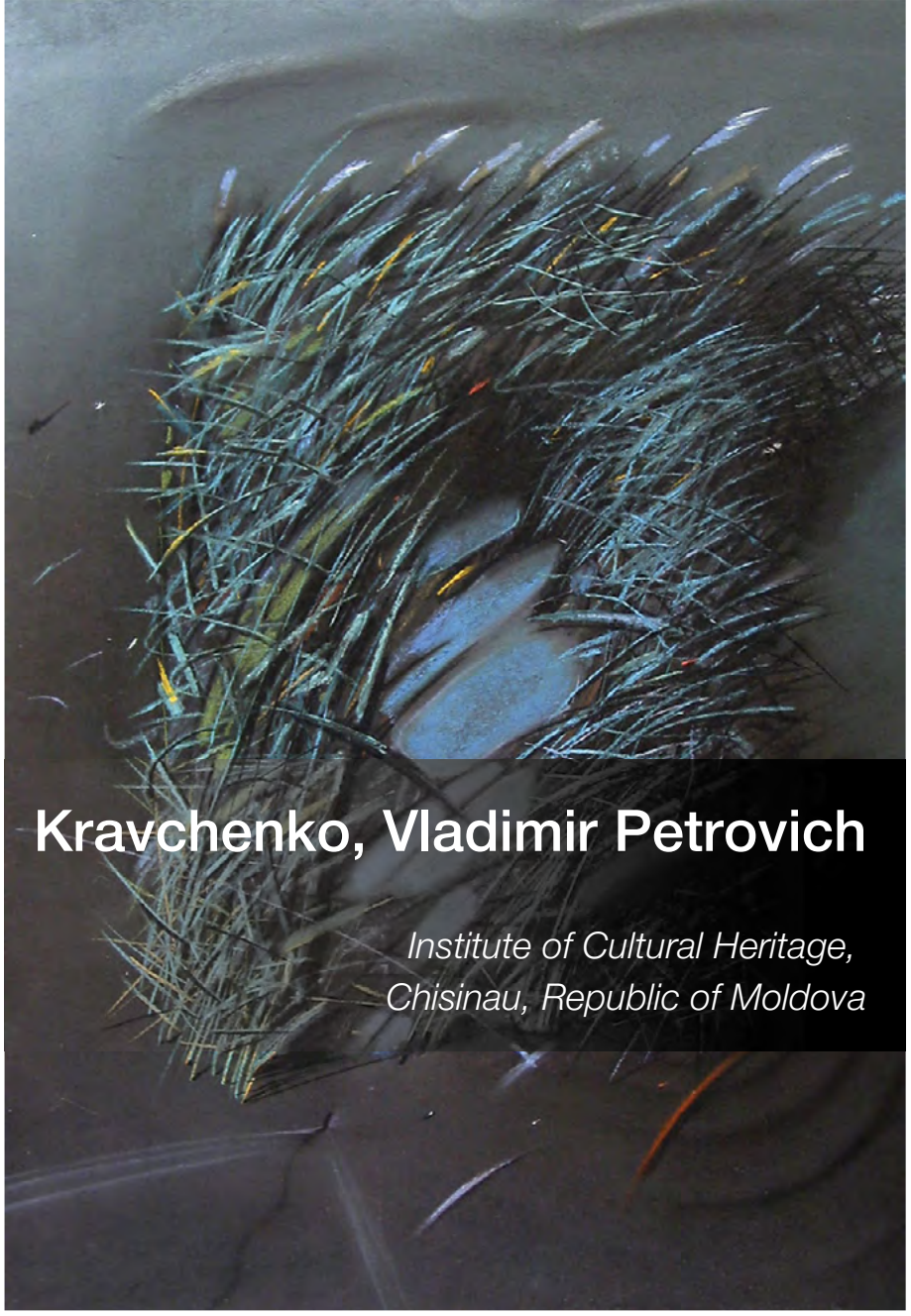
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Батюк Галина Михайловна – магистрант, Национальный исследовательский институт «Высшая школа экономики», Москва, Российская Федерация. E-mail: galinabatyuk@yandex.ru*

ABOUT AUTHOR: *Batyuk, Galina Mikhailovna – postgraduate student, the National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russian Federation. E-mail: galinabatyuk@yandex.ru*

Для цитирования | For citation:

Батюк Г.М. Детские образы в творчестве Петра Дика // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 3 (18). С. 11–22. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.001. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/59

Batyuk G.M. Children's images in the works of Pyotr Dik. Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia, 2020, No. 3 (18), pp. 11–22. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.001. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/59 (In Russian).



Kravchenko, Vladimir Petrovich

Institute of Cultural Heritage,
Chisinau, Republic of Moldova

Кравченко Владимир Петрович

Институт культурного наследия,
г. Кишинев, Республика Молдова

AUTHENTICITY OF THE VLADIMIR MELNIK'S GRAPHIC ART

СВОЕОБРАЗИЕ ГРАФИКИ ВЛАДИМИРА МЕЛЬНИКА

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.03.002

УДК 762.2

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается творчество Владимира Мельника, одного из самых опытных мастеров графического искусства Республики Молдова. Несмотря на значительные достижения художника в разных областях графики, ранее его творчество не было изучено. Автор статьи освещает многолетнюю деятельность мастера для введения его произведений в международный научный оборот. Анализируются работы, выполненные с 1980-х по 2010-е годы: натурные и полуфантастические композиции (офорт, меццо-тинто, пастель), документальные изображения для книг и марок (темпера с добавлениями гуаши, акварели, карандаша, пастели). Работая в трех областях графики — станковой, книжной и малых форм, В. Мельник проявляет утонченность художественного исполнения, а также тонкое пейзажное видение. Станковые произведения выделяются метафоричностью художественного языка и обилием насыщенных черных тонов. Усложнение технического исполнения приводило к созданию неповторимых эффектов. Графика малых форм, предназначенная для репродуцирования в книгах и на марках, интересна емкостью при описательной правдоподобности. Мастер стремится одновременно к типологизации и психологизации образов, к детальной разработанности и обобщенности форм. Творчество В. Мельника показательно как синтез старинных и современных традиций разных видов графики в талантливой авторской обработке.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Владимир Мельник; графика; офорт; меццо-тинто; пастель; смешанная техника; загадочность; образ; иллюстрация; документальность; веризм; искусство Молдовы.

ABSTRACT

The paper is dedicated to the creation of Vladimir Melnik, one of the most experienced graphic artists of the Republic of Moldova (born in 1957, in Chisinau). Despite all his personal achievements, his art has never been studied before. The author aims to examine the lasting activity of the master in order to introduce the artworks in the international scientific circle. The stylistic description and analysis of the representative fantastic and documentary works made by V. Melnik and also an overview of trends that influenced their development, are provided. In conclusion, the author identifies three types of graphic art — easel (large-size), book (medium-size), and miniature (small-size). In the context of examining the most revealing works from each of these fields, the author has distinguished the main features of the V. Melnik's creation. The main features of the works are the refined technical and artistic performance, a subtle "landscape" vision provided by author. Easel paintings in pencil, pastel, watercolor and half-tone black and colored prints are also distinguished by the metaphoric language and extensive black areas. The forms, ideas and knowledge of the previous periods were all readily adopted and adapted for new leitmotifs. The artworks are inventive and mysterious, which is introduced by different methods: unexpected points of view, unusual compositional schemes, contrasting appearances and colors, shaded by black. There is the importance of the innermost attached to compositions, which were inspired either by field impressions ("Old Chisinau", "Night Landscape"), observations ("Goat", "Boar"), or by feelings and thoughts ("Source", "Wanderer", "Flying bird").

In small graphic works for book pages and stamps (mixed technique), the artist provides both typological and psychological descriptions, both thorough details and overall atmosphere. V. Melnik complies with the basic requirements for an illustrator of non-fiction, as evidenced in the accuracy of depiction, detailed portrayals, solid draftsmanship of the works. But the artist goes beyond the requirements, since he usually individualizes the appearances and animates the precisely reconstructed background landscapes ("Stefan the Great", "Castles of Moldavia"). Given the fragmentation, the rhythm of the silhouettes is accentuated ("Birds of the World"). The rigor of the drawing is combined with the integrity of color, and exquisite detailing with the monumentality, implying grandeur and even epic content ("Animals Disappeared", "Birds of Moldova", series of stamps issued by "Moldavian Post"). In the times when digital technologies affect the process of making illustrations, artworks by V. Melnik are valuable for the character of unique piece products, as they appear to be like pearls of filigree decoration.

KEYWORDS:

Vladimir Melnik; graphic arts; etching; mezzo-tint; pastel; mixed; mysterious; image; illustration; documentary; verisimilar; art of Moldova.

Сегодня, к сожалению, мы все меньше встречаем художников-специалистов интеллектуального склада, выпускников высших учебных заведений бывшего СССР, таких как Владимир Мельник (р. 1957, г. Кишинев). Несмотря на то, что работы молдавского графика находятся в коллекциях Национального художественного музея Молдовы, фонда Союза художников Молдовы, а также зарубежных галерей, еще не было публикаций, посвященных творческой эволюции мастера. В. Мельник — художник международного уровня, с начала 1980-х годов он жил и работал в родной Молдавии (с 1987 года член Союза художников МССР).

Формирование В. Мельника как творческой личности пришлось на начало 1980-х годов, когда он окончил учебу в полиграфическом институте им. И. Федорова во Львове (ныне Академия печати Украины), известного особо высоким уровнем художественной и профессиональной подготовки. Уже тогда гравюра по металлу (и техники глубокой печати) стала наиболее близкой его душе. «Офорт — слишком субъективный, слишком аристократический жанр, он может восхищать лишь тех, кто обладает врожденной восприимчивостью к искусству… Это искусство глубокое и опасное, оно выявляет самобытность художника, но и художник в свою очередь не может утаить от гравировальной доски самые сокровенные свойства своей души» [1, с. 280-282]. Эти мысли Шарля Бодлера, выдающегося французского поэта и художественного критика, были высказаны в 1862 году. Тогда гравюра только начинала развиваться как отдельный вид изобразительного творчества, впитывая художественные тенденции своей эпохи. С течением времени становилось очевидно, что усложнение визуальных идей нюансами исполнения ведет к интеллектуальности офортных композиций. В советском искусстве расцвет офорта пришелся на 1970-1980-е годы.

Культурная среда, поощрявшая развитие графических искусств, сказалась на раннем творчестве В. Мельника. В его работах начала 1980-х годов преобладают натурные наблюдения, главная «говорящая» роль — у природных форм. К примеру, в гравюре «В саду» (1983; рис. 2) атмосфера раздумья создается деревьями возле дома, на фоне которых изображена со спины женщина (сестра жены художника).

В работах второй половины десятилетия простота природного сюжета контрастирует с неожиданной сложностью образного строя. Композиции являются выражением не простого наблюдения или переживания момента, а именно созерцания увиденного и пережитого, прошедшего осмысление. В «Стене» (1987; рис. 3) представлен бытовой мотив — каменная стена с проемом на фоне крыши дома. Однако элементы изображения — замысловатая текстура стены, линии, будто случайно попавшие на нее, падающие тени — намекают на сложную внутреннюю жизнь конструкций. В этом же году была выполнена композиция «Старый Кишинев» (1987; рис. 4), где крупным планом изображен ствол дерева с рисунком коры, напоминающим глаза.

1. **Владимир Мельник** в своей мастерской. 2002. Фото: С. Мельник.

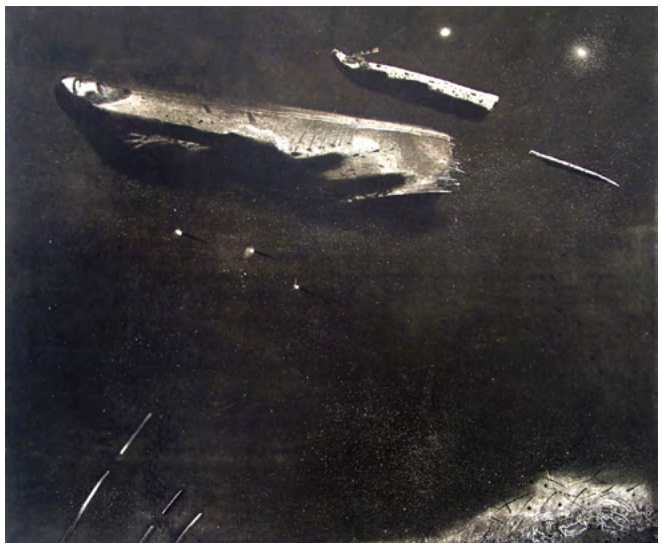
В конце 1980-х годов В. Мельник, много работавший на творческой базе в Подмосковье, создал целую серию сложно задуманных офортных композиций на свободную тему. В искусстве того времени обращение к беспредметности и иллюзиям сюрреализма стало кульминацией тенденции к открытости. Распространились опыты фантастического смещения визуальных плоскостей, эксперименты с отказом от изображения реального объекта для понимания того, что лежит за пределами видимого. Средством достижения образной экспрессии стало преобладание пустоты над вымышленными устойчивыми конструкциями, попавшими на плоскость листа как бы случайно. В гравюрах В. Мельника узнаваемые природные формы замысловато уравновешиваются полуабстрактными конфигурациями. Композиции передают атмосферу возвышенного одиночества, производят впечатление таинственности, душевного напряжения. Преобладает темная тональность с плавными градациями черного, из которой вырисовываются объекты, как бы освещенные изнутри. Так, в работе «Источник» (1987; рис. 5) причудливые лентовидные и округлые формы пронизывают

2. **В. Мельник. В саду.** 1983. Бумага, сухая игла. 26,2 x 18,5 см. Коллекция художника. Фото предоставлено В. Мельником.

3. **В. Мельник. Стена.** 1987. Бумага, офорт, акватинта. 43 x 35 см. Коллекция художника. Фото предоставлено В. Мельником.

4. **В. Мельник. Старый Кишинев.** 1987. Бумага, пастель. 55,6 x 43 см. Частное собрание. Фото предоставлено В. Мельником.

5. **В. Мельник. Источник.** 1987. Бумага, офорт, акватинта. 59,5 x 49,6 см. Коллекция художника. Фото предоставлено В. Мельником.



6. **В. Мельник. Острова.** 1988. Бумага, офорт, акватинта. 59,5 x 99,5 см. Коллекция художника. Фото предоставлено В. Мельником.

7. **В. Мельник. Птица.** 1987. Бумага, офорт. 11 x 23 см. Частное собрание. Фото предоставлено В. Мельником.

воздух на фоне крупных камней стены, проступающих из темноты пространства. В композиции «Острова» (1988; рис. 6) в обширной пустоте с редкими «звездными» свечениями свободно парят таинственные объекты, отбрасывающие тени: фигуры, похожие на старцев и одновременно на камни, и ярко освещенные камешки-пылинки. Выделяется гравюра «Птица» (1987; рис. 7), где люди у стола и мифическая птица в полете даны на фоне пустынного пейзажа (композиция на тему смерти матери художника Романа Куцюбы, приятеля В. Мельника). Так, уже на раннем этапе проявились главные свойства графики В. Мельника: метафоричность художественного языка и пейзажное видение. Возможность созерцания индивидуального художественного мира, вероятно, более привлекательна для зрителя, чем проникновение в символический подтекст, иносказательно передающий мысли и чувства автора. Усложнение технического исполнения приводило к созданию неповторимых эффектов.

В первой половине 1990-х годов почерк В. Мельника окончательно сформировался. Хотя многие профессиональные ориентиры в искусстве теряли актуальность вследствие распада советского строя, молдавский мастер уже был достаточно зрелым, чтобы руководствоваться собственным опытом художественной работы. Несомненно, он был знаком и с зарубежными достижениями, информация о которых стала более доступной. Пластический язык становился лаконичнее, так как В. Мельник ограничил свой творческий полет возможностями техники меццо-тинто, пожалуй, самой трудоемкой техники офорта, иногда называемой «английской гравюрой». Гравирование производится не путем нанесения рисунка на гладкую поверхность (рисование черным по белому), а путем выглаживания зернистой фактуры доски в местах, которые станут светлыми (рисование белым по черному). Процесс приготовления доски требует больших физических усилий. Гравюры меццо-тинто В. Мельника отличаются филигранностью светотеневых переходов и контрастов, бархатистостью тона, живописной игрой тоновых пятен. По сей день художник является одним из немногих в республике виртуозов этого относительно редкого типа офорта.

Для композиций В. Мельник чаще всего выбирал миниатюрный формат (не превышающий 20 см по длинной стороне) — максимально используя небольшую площадь, мастер стремился к поэтизации и высокой эмоциональной наполненности художественного образа. Изображения включались не только в квадрат и прямоугольник, но и в овал, усиливающий композиционную динамику небольшой картинки. Роль художественной детали и тонкой обработки еще более возросла.

Гравюры 1990-х годов можно тематически поделить на фантастические изображения и портреты животных. Действие в фантастических композициях разворачивается на фоне уже знакомого «вселенского» пространства с загадочными черными «провалами». Основную повествовательную и изобразительную роль в пространстве листа по-прежнему играет пейзажный мотив. Так, «Художник» (1990-е; рис. 8) — это ночной пейзаж с отражающимся в темной воде судном — замысловатой конструкцией, поддерживаемой лестницами, длинным шестом с флагом и одиноким мольбертом на вершине. Все сооружение освещено бархатисто-мягким светом, исходящим от луны и от самих предметов. Стоящая фигура в лодке посреди водоема из композиции «Святой Франциск» (1990-е; рис. 9) замысловато «рассекается» плоскостями на фоне ночных облаков (по легенде, Св. Франциск владел языком птиц).

Портреты животных, приуроченные к наступающим годам по восточному календарю, составляют

8. **В. Мельник.**
Художник. 1990-е.
Бумага, меццо-тинто.
7,5 x 4,8 см.
Коллекция художника.
Фото предоставлено
В. Мельником.

9. **В. Мельник.**
Святой Франциск.
1990-е.
Бумага, меццо-тинто.
15 x 11 см.
Коллекция художника.
Фото предоставлено
В. Мельником.

другую группу гравюр меццо-тинто 1990-х годов. Работы отличаются тонкой деталировкой форм и экспрессией ракурсов изображения, усиливающей новизну повествования. Привычное и узнаваемое художник видит по-иному, придавая новые значения деталям самих предметов и их окружения. В композиции «Коза» (1991; рис. 10) представлен персонаж народного обряда — голова козы на шесте, увешанном лентами. «Петух» (1992; рис. 11) и «Кабан» (1997; рис. 12) — это изображения животных крупным планом, как бы вырисовывающихся из темноты. Самые освещенные (высветленные) части «Свиньи» (1994; рис. 13) — это хвост животного и слетающий лист дерева. Мастер интригует зрителя загадочными деталями: лукавым взглядом искоса козы, пристальным и как бы назидающим взором петуха, напряженной мимикой кабана, неожиданной точкой зрения сверху на свинью.

В середине 1990-х годов В. Мельник выполнил серию станковых работ с использованием цвета. Новые работы пастелью 1995-1996 годов отличаются яркостью и при этом рафинированностью цветов, а также большим форматом, выявляющим живописность колорита. Все композиции строятся на плавных цветовых градациях, на эффектах дымки, как бы углубляющей пространство, на контрастах ярких и приглушенных пастельных тонов. Роль глубокого черного — как тональности, соответствующей рефлексии автора, и как цвета, усиливающего звучание других, — важна во многих работах цикла. Пятен черного, обогащенного оттенками, много в пейзажах, выполненных с натуры во время пребывания на творческой базе в районе Тулча в Румынии, на дельте Дуная. Эта живописная местность около вхождения реки в Черное море к тому времени уже была занесена в список всемирного наследия ЮНЕСКО благодаря уникальному ландшафту и богатейшей флоре и фауне. Тогда В. Мельник работал над картинами совместно с группой живописцев из Республики Молдова (Е. Бонтя, С. Кучук и др.). В работе «В мерцании лунного света» (1995; рис. 14) таинственность создается колоритом, построенным на плавных градациях зеленого, желтого и черного, зыбкими начертаниями контуров кустов и луны. В «Ночном пейзаже» (1996; рис. 15) запечатлен ничем не примечательный фрагмент степи — скудная растительность и уже знакомые по прошлым работам камешки-пылинки, акцентирующие засушливость земли. Контрастная освещенность растений в темноте придает изображенной реальности значение легенды. В работе «Чертик» (1996; рис. 16) присутствие,

10. **В. Мельник. Коза.**
1991. Бумага,
меццо-тинто.
11 x 14,5 см.
Коллекция художника.
Фото предоставлено
В. Мельником.

11. **В. Мельник. Петух.**
1992. Бумага,
меццо-тинто.
15,1 x 11,3 см.
Коллекция художника.
Фото предоставлено
В. Мельником.

12. **В. Мельник. Кабан.**
1997. Бумага, меццо-тинто.
16 x 20,5 см.
Коллекция художника.
Фото предоставлено
В. Мельником.

точнее, исчезновение таинственного обнаруживают разводы в воде у камышовой заросли. Яркость окраски камышей подчеркивается оттенками черного и серого фона. Внутренний подтекст активен в тех композициях, где натурные впечатления тонко сочетаются с чувствами и размышлениями. Летящие птицы из композиции «Закат» (1996; рис. 17) изображены обобщенно-символически на фоне водной дали, а в «Страннике» (1996; рис. 18) силуэт судна со спущенным парусом погружен в призрачную синеву, как бы пронизанную золотистыми лучами. Притом что художник продолжал выполнять тонко

13. **В. Мельник. Свинья.**
1994. Бумага,
меццо-тинто.
15 x 6,5 см.
Коллекция художника.
Фото предоставлено
В. Мельником.

продуманные фантастические офортные и пастельные композиции, со второй половины 1990-х годов в его творчестве воплощалась склонность к веризму. Параллельно со станковыми работами создавались документальные иллюстрации в цвете, предназначенные для репродуцирования в книгах и позже на марках. Миниатюрные рисунки В. Мельника, изображающие формы природы и формы материальной культуры народов, являются самостоятельными произведениями графического искусства.

Облик богато иллюстрированной книги документального направления сформировался в 1990-х годах в лондонском издательстве ***Dorling Kindersley***. Книги на разные научно-популярные темы (*non-fiction book*), породившие новое направление, представляли собой тонкие иллюстрированные альбомы с твердой обложкой. Это своеобразные «виртуальные выставки», где показаны в разных ракурсах сами объекты и материальная культура времени, со множеством статистических «вставок» в виде таблиц и коротких текстов в виде надписей под картинками. В последние двадцать лет книги этого типа востребованы и в Республике Молдова. Большинство содержит рисунки зарубежных художников. В этом отношении исключение составляют энциклопедии ***«Păsările lumii»*** («Птицы мира») [3], ***«Ştefan cel Mare»*** («Штефан Великий», правитель Молдовы, 1457-1504) [6] и ***«Cetăţi din Ţara Moldovei»*** («Крепости древней Молдовы») [4] с рисунками В. Мельника. В них подробно воссоздаются внешность и повадки больших и малых птиц, костюмированные образы исторических персонажей, архитектурное убранство зданий. В. Мельник соблюдает основные требования к иллюстратору-документалисту, проявляя твердые навыки рисовальщика и точность наблюдения для достоверности передачи деталей. Но этими требованиями он не ограничивается, придавая индивидуальность облику каждого персонажа и в особенности окружающего пейзажа.

В 2002 году Антонио Фаэти, президент конкурса ***Bologna Ragazzi***, проводимого в рамках Болонской ярмарки книг для детей, самой влиятельной в мире, отметил историческое направление как одно из самых популярных во всем мире в книгах ***non-fiction*** [5, с. 34]. Так, естественным было появление богато иллюстрированных книг, посвященных героическому прошлому Молдовы. В рисунках к «Крепостям древней Молдовы» В. Мельник, вслед за автором книги, членом-корреспондентом Академии наук Молдовы Марианной Шлапак, достоверно воссоздает ситуации, добиваясь максимальной предметности изображений (как проходили рыцарские турниры, как строили, осаждали и обороняли поселения и крепости Орхей, Сучава и т.д.). Однако мастер не ограничивается документальным воспроизведением архитектурных объектов, но воссоздает атмосферу далеких времен. Художник оживляет виды, акцентируя линейную и воздушную перспективу: сооружения, строители, войска, всадники являются частью панорамных пейзажей. Все композиции выполнены в смешанной (авторской) технике на основе темперы, с добавлением акварели и карандаша. Плотность красочных наслоений не исключает эластичности штрихов (рис. 19).

В соответствии с литературным повествованием в иллюстрациях В. Мельника появляется и стремительное движение. Но и в самых динамичных сценах ощущается созерцательность художника, допускающего длительное рассматривание действия. Персонажам придается величавость, как, например, в сцене охоты из иллюстрации легенды об основании Молдовы — Богдану-воеводе, быку и собаке Молде (репродуцирована в книге ***«Ştefan cel Mare»*** и позже на марках). Стремление автора к точности передачи движения показательно в иллюстрациях к «Легенде о манкурте» Ч. Айтматова [2]. Напряженность пластической характеристики создается рисунком простым карандашом — редкой техникой в современной книжной графике, требующей большого опыта рисовальщика и не терпящей множественных изменений внутри рисунка. При всей видимости

14
15 16

14. **В. Мельник. В мерцании лунного света.** 1995.
Бумага, пастель.
50 x 60 см.
Частное собрание.
Фото предоставлено В. Мельником.

15. **В. Мельник. Ночной пейзаж.** 1996.
Бумага, пастель.
48,2 x 67,8 см.
Частное собрание.
Фото предоставлено В. Мельником.

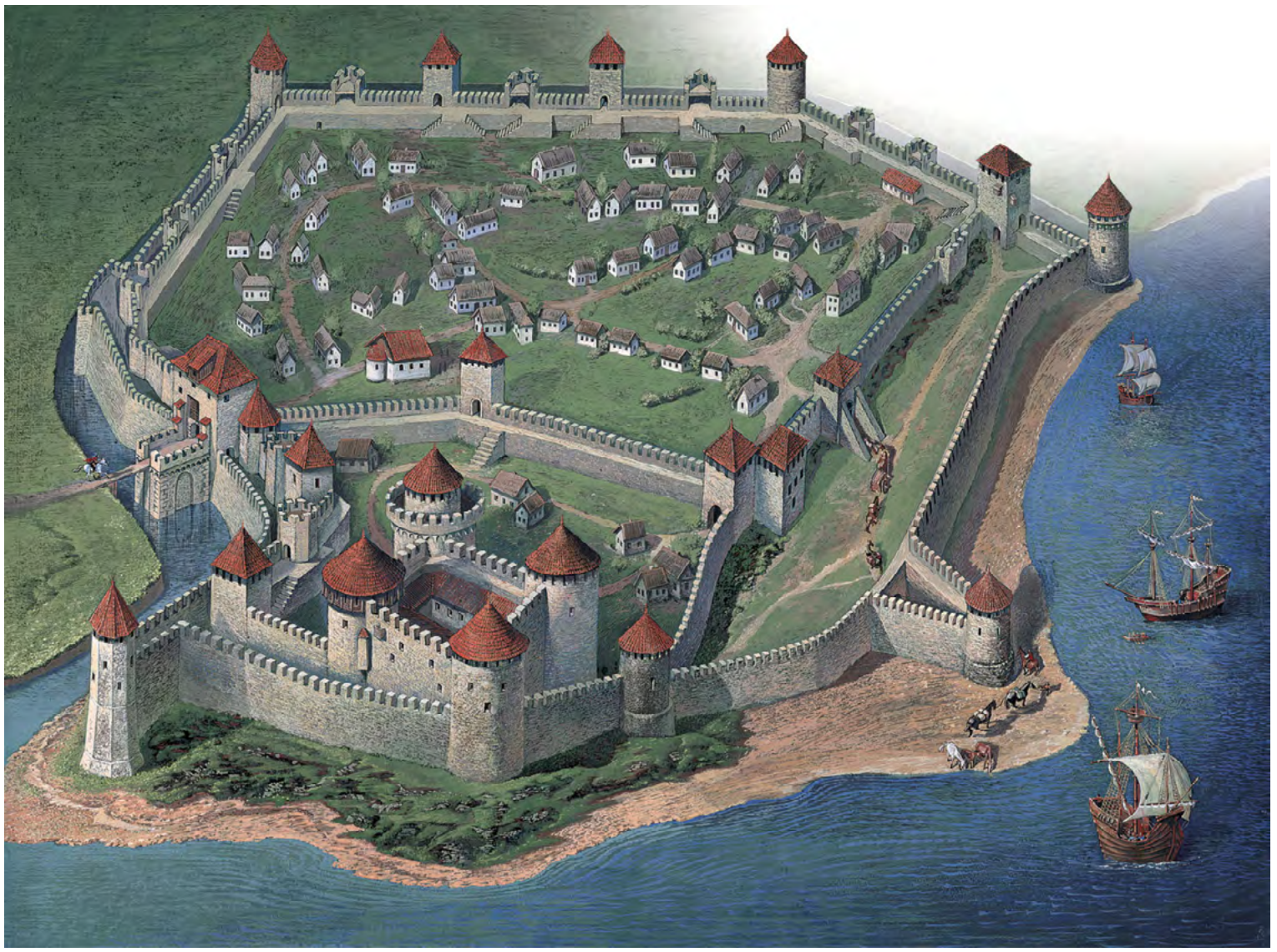
16. **В. Мельник. Чертик.** 1996.
Бумага, пастель.
62 x 46,9 см.
Коллекция художника.
Фото предоставлено В. Мельником.

17 18
19

17. **В. Мельник. Закат.** 1996. Бумага, пастель. 49,8 x 61,8 см. Коллекция художника. Фото предоставлено В. Мельником.

18. **В. Мельник. Странник.** 1996. Бумага, пастель. 61,9 x 49,7 см. Коллекция художника. Фото предоставлено В. Мельником.

19. **В. Мельник. Белгород-Днестровская крепость, Украина.** Из книги «Крепости древней Молдовы». 2008. Бумага, смешанная техника. 29 x 35 см. Частное собрание. Фото предоставлено В. Мельником.



штудировки форм предметы и формы «дышат» в композиции, будучи как бы пронизанными вибрирующим воздухом, особенно в полевых сценах, где изображаемое охвачено ветром.

С 2000-х годов В. Мельник создает рисунки для марок, выпускаемых государственными почтовыми предприятиями. Основным тематическим направлением миниатюрных графических репрезентаций художника является флора и фауна Республики Молдова. Птицы, животные, архитектурные сооружения, костюмированные персонажи предстают по отдельности и в разных ракурсах, обычно в естественном природном окружении (равнина, ствол дерева, вершина горы и др.). При тщательной деталировке внешнего вида главных героев и их окружения акцентируется пластика их силуэтов. Строгость рисунка не исключает целостности колорита, а изысканная детализация — монументальности форм, придающей изображениям величественность и даже некоторую эпичность (рис. 20). Цветовая гамма является узнаваемой особенностью марок В. Мельника. В одних марках колорит ярок и при этом сбалансирован, будучи образован насыщенными цветами (***«Fauna Moldovei»*** [«Фауна Молдовы»], 2014; ***«Păsări domestice»*** [«Домашние птицы»], 2018; ***«Din cartea roşie»*** [«Из Красной книги»], 2011, 2017, 2019; ***«Păsări naţionale»*** [«Птицы Молдовы»], 2019).

В других марках колорит складывается из оттенков приглушенных и коричневато-черных тонов, как бы высвечивающих белизну облика персонажа или же просто создающих эффект тонкого графического рисунка в два или три цвета (***«Oraşul Tighina — 600 de ani de la prima menţiune documentară»*** [«Город Бендеры – 600 лет со дня первого документального упоминания»], 2008; ***«Animale dispărute din fauna Moldovei»*** [«Виды исчезнувших животных Молдовы»], 2010, 2016; ***«Personalităţi care au schimbat istoria lumii»*** [«Люди, изменившие мировую историю»], 2019). Особой свежестью цветов и фотографичностью отличаются рисунки представителей фауны Киргизии (***«Fauna of Kyrgyzstan»*** [«Фауна Кыргызстана»], 2014; ***«Traditional Kyrgyz Hunting»*** [«Традиционная охота киргизов»], 2015) (рис. 21).

В. Мельник продолжает участвовать в конкурсах по гравюре и искусству почтовой марки, его рисунки флоры и фауны репродуцируются на марках, а композиции на свободную тему выставлены на сайтах об искусстве.

Несмотря на то, что мастер продолжает неустанно создавать, все его многолетнее творчество можно подытожить, разделив на три направления. Это искусство станковое, книжное и малых графических форм, и в каждом из них удачно выделяются группы пейзажей и портреты животных. Все области графики, в которых художник работал в разные годы, ознаменованы его персональными творческими вершинами: гравюры среднего и малого формата в техниках офорта и меццо-тинто (1980-е и 1990-е годы), крупноформатные работы пастелью (1990-е годы), иллюстрации к книге «Крепости древней Молдовы» (2008), к сериям марок «Почты Молдовы» и «Экспресс-почты Киргизии» (2015-2019). Иллюстрации, предназначенные для репродуцирования, выполнены в неповторимой авторской (комбинированной) технике на основе темперы. Все вышеперечисленное показательно как синтез старинных и современных традиций разных видов графики в талантливой авторской обработке.

20. **В. Мельник. Из Красной книги Республики Молдова.** Из серии марок компании «Почта Молдовы». 2003. Бумага, смешанная техника. 10 х 15 см (формат сувенирного листа). Фото предоставлено В. Мельником.

Станковая или «свободная» графика В. Мельника — это эстампы и картины карандашом, пастелью, акварелью, неизменно изобретательные технически и стилистически, впечатляющие таинственной недосказанностью. Обычно эффект вводится путем показа простых вещей с неожиданной стороны, необычным расположением предметов на листе, эффектами контрастного выявления облика персонажей из окружающей тьмы, яркими цветами, оттеняемым черным. Значение сокровенного придается композициям, созданным по свежим натурным впечатлениям («Старый Кишинев», «Ночной пейзаж»), по итогам наблюдений за животными («Коза», «Кабан»), на основе чувств и размышлений («Источник», «Странник», «Летящая птица»).

В работах среднего и миниатюрного формата, созданных для репродуцирования в книгах и на марках, ярко проявилось дарование В. Мельника как художника-бытописателя. Он стремится одновременно к типологизации и психологизации

21. **В. Мельник. Фауна Кыргызстана.** Из серии марок компании «Экспресс-почта Киргизии». 2014. Бумага, смешанная техника. 11,4 x 16,2 см (формат конверта). Фото предоставлено В. Мельником.

образов, к их описательной правдоподобности и емкости, к детальной разработанности и обобщенности форм. Мастер не ограничивается задачей создания облика персонажа, но сотворяет интригующий художественный образ. В наши дни, когда тираж прямо и косвенно влияет на исполнительский уровень иллюстраций, рисунки В. Мельника особенно ценны качествами уникального штучного товара, они предстают жемчужинами филигранной отделки.

Литература

1. Бодлер, Ш. Об искусстве / Пер. с фр. Н.И. Столяровой и Л.Д. Липман. М.: Искусство, 1986. 424 с.
2. Aitmatov C. Legenda mancurtului [Айтматов Ч. Легенда о манкурте]. **Chişinău**: ARC, 2013. 32 с.
3. **Păsările lumii**. Enciclopedie pentru copii [Птицы мира. Энциклопедия для детей]. **Chişinău**: ARC, 1998; 2004. 48 p.
4. **Şlapac M. Cetăţi din ţara Moldovei. Mică enciclopedie ilustrată** [Крепости древней Молдовы. Малая иллюстрированная энциклопедия]. **Chişinău**: ARC, 2008. 56 с.
5. The Non-fiction Illustration. A Bookbird Interview with the President of the Bologna Ragazzi Award Jury, Professor Antonio Faeti // Bookbird. 2003. Vol. 41, no. 1. P. 33–34.
6. **Ţurcanu I. Ştefan cel Mare. Mică enciclopedie pentru adolescenţi** [Штефан Великий. Малая энциклопедия для подростков]. **Chişinău**: ARC, 2004; 2006. 48 p.

References

1. Baudelaire Ch. Oeuvres completes. Bruges, 1968 (Russ. ed.: Bodler Ch. ***Ob iskusstve*** [Charles Baudelaire on Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 424 p.).
2. Aitmatov C. ***Legenda mancurtului*** [The Legend of Mankurt]. ***Chişinău***, ARC Publ., 2013. 32 p. (In Romanian).
3. ***Păsările lumii. Enciclopedie pentru copii*** [Birds of the World]. ***Chişinău***, ARC Publ., 1998; 2004. 48 p. (In Romanian).
4. ***Şlapac M. Cetăţi din ţara Moldovei. Mică enciclopedie ilustrată*** [Fortresses of the Land of Moldova]. ***Chişinău***, ARC Publ., 2008. 56 p. (In Romanian).
5. The Non-fiction Illustration. A Bookbird Interview with the President of the Bologna Ragazzi Award Jury, Professor Antonio Faeti. ***Bookbird***, 2003, vol. 41, no. 1, pp. 33–34.
6. ***Ţurcanu I. Ştefan cel Mare. Mică enciclopedie pentru adolescenţi*** [Stefan the Great]. ***Chişinău***, ARC Publ., 2004; 2006. 48 p. (In Romanian).

Дата поступления: 25.06.2020. Submission date: June 25, 2020.

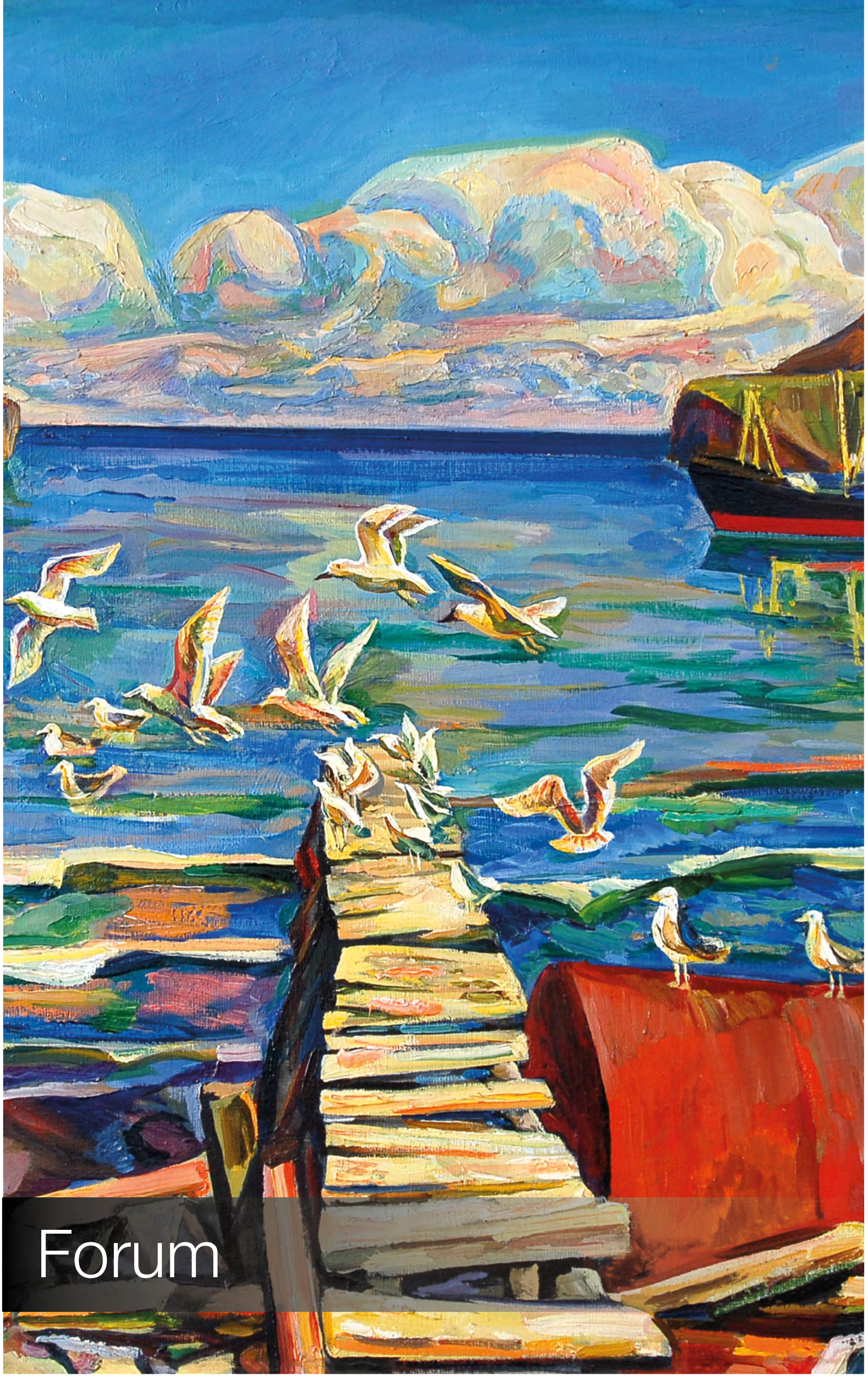
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Кравченко Владимир Петрович – кандидат искусствоведения, научный сотрудник, Институт культурного наследия, Центр искусствоведения, г. Кишинев, Республика Молдова. E-mail: cravaldemar@mail.ru*

ABOUT AUTHOR: *Kravchenko, Vladimir Petrovich – Ph.D. in Art History, Researcher, Centre of Art Studies, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, Republic of Moldova. E-mail: cravaldemar@mail.ru*

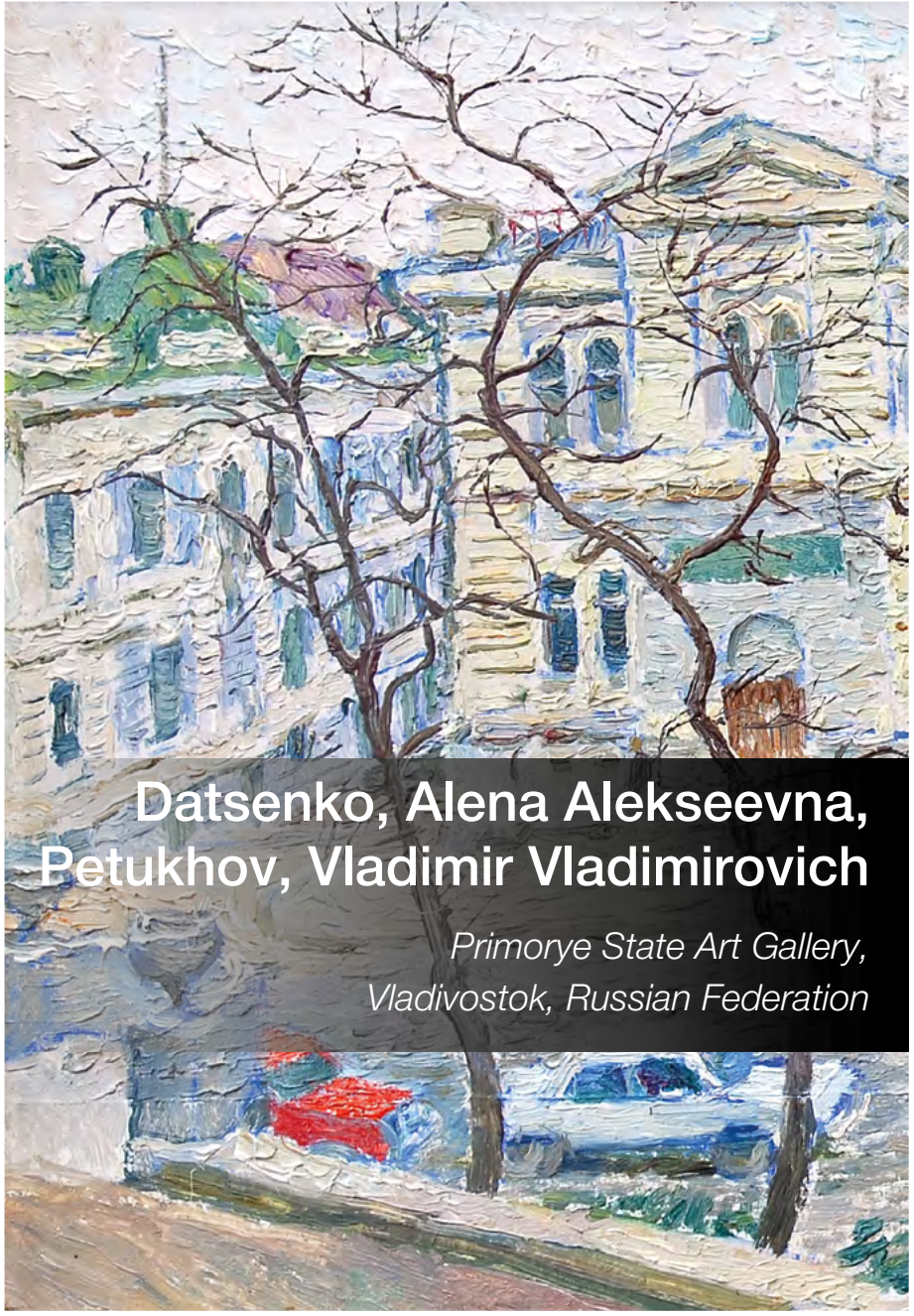
Для цитирования | For citation:

Кравченко В.П. Своеобразие графики Владимира Мельника // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 3 (18). С. 23–35. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.002. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/21

Kravchenko V.P. Authenticity of the Vladimir Melnik's graphic art. Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia, 2020, No. 3 (18), pp. 23–35. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.002. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/21 (In Russian).



Forum



Datsenko, Alena Alekseevna,
Petukhov, Vladimir Vladimirovich

Primorye State Art Gallery,
Vladivostok, Russian Federation

Даценко Алена Алексеевна,
Петухов Владимир Владимирович

Приморская государственная картинная галерея,
г. Владивосток, Российская Федерация

55TH ANNIVERSARY OF THE EASTERN TREASURY OF RUSSIA

К 55-ЛЕТИЮ ВОСТОЧНОЙ СОКРОВИЩНИЦЫ РОССИИ

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.03.003

УДК 069

В.А. Камовский.
Приморская картинная галерея.
1992.
Оргалит, картон, масло.
34 x 71.
Приморская государственная картинная галерея.
Инв. № Ж-1351.

Приморская государственная картинная галерея (ПГКГ) — единственный художественный музей Приморского края с богатейшей коллекцией русского, советского и западноевропейского искусства — вскоре отпразднует 55 лет.

Основанием организации галереи стало распоряжение Совета министров РСФСР от 9 августа 1965 года, официальное открытие состоялось в июне 1966 года, однако история ее на самом деле начинается в 1929 году. Именно тогда «А. А. Половинкин, директор филиала Географического общества и одновременно глубокий знаток и ценитель живописи, возглавлявший Владивостокский государственный областной музей, добился открытия в нем Художественного отдела» [2].

К счастью, его инициатива была поддержана сектором Главнауки Народного комиссариата просвещения. И уже в следующем году вышло постановление коллегии Наркомпроса, где центральным музеям предписывалось выделить из запасных фондов коллекции для областных музеев. Причем в первую очередь — для нового художественного отдела Владивостокского музея, «как далее всех стоящего от центра и обслуживающего огромную область» [2].

Надо сказать, что центральные музеи отозвались активно. В особенности Третьяковская галерея, которая отправила во Владивосток целый ряд ценных произведений. В их числе «“Портрет А. Ф. Заикина” Василия Тропинина, “Портрет Г. Л. Гиршман” Константина Сомова, пейзажи Сильвестра Ф. Щедрина, Ивана Шишкина, Исаака Левитана, “Девушка с барашком” Павла Кузнецова, “Портрет брата Давида с мандолиной” Марка Шагала и др. Достаточно щедро поделился с владивостокцами и Русский музей, передав произведения древнерусской живописи, картины Ильи Репина. Что касается Эрмитажа и Музея изящных искусств (ныне ГМИИ им. А. С. Пушкина)» [2], то оттуда пришли картины и графика голландских, фламандских, немецких, итальянских, французских мастеров XIV — начала XX веков.

И уже 15 марта 1931 года была открыта первая, достаточно масштабная выставка — 211 произведений, с изданием путеводителя. Показательны его разделы: «Искусство на службе религии», «Лжеклассицизм и академизм», «Натурализм в русской живописи» и т.д. Предисловие же заканчивалось сожалением о том, что устроители выставки не могут продемонстрировать зрителям произведений пролетарских художников, и резкими высказываниями в адрес «…кубизма и других измов», свидетельствующих о разложении буржуазного общества.

Коллекция постепенно разрасталась, и к середине века стало ясно, что для нее нужна отдельная галерея. Она нужна была и зрителям, и «студентам Владивостокского художественного училища (а позже, первого в СССР Дальневосточного института искусств) для постоянного и свободного общения с творениями классиков, для возможности копировать их» [2]. Первая попытка ее создания была предпринята в 1944 году, но в сложных военных условиях она не увенчалась успехом. В то же время все понимали, что решать проблему необходимо. Сохранилось обращение З. И. Мясниковой — главного хранителя музея и одновременно куратора художественного отдела — к директору Владивостокского музея. Она подчеркивала, что для экспозиции имеющихся произведений помещение слишком мало, «картины повешены так тесно — в 4 яруса, — что осмотр затруднен» [1]. При этом отделом велась активная работа, что хорошо видно по сохранившейся в архивах переписке с музеями, коллекционерами, научными работниками, содержащей просьбы выслать фотографии, предоставить предмет на выставку и т. д.

И, наконец, сложившаяся ситуация, с одной стороны, и подвижнические усилия всех заинтересованных людей, с другой стороны, привели, как уже сказано, к открытию Приморской картинной галереи. Для нее был выделен первый этаж жилого дома на Партизанском проспекте, 12. Там разместились экспозиция, фондохранилище, библиотека; причем коллекция галереи состояла уже из 725 единиц. Коллектив нового музея активно взялся за изучение, пополнение и популяризацию своей коллекции. В 1967-м Павловский парк и музей художественного убранства русских дворцов конца XVIII-XIX века (ныне Государственный музей-заповедник «Павловск») передал в галерею произведения русских художников XIX века К. В. Лемоха и А. М. Легашова. В 1970-1980-х годах были приобретены великолепный «Натюрморт»

Ф. Я. Борзенкова, «Портрет доктора Н. А. Белоголового» И. Н. Крамского, пейзаж «На юге. Этюд» А. Ф. Гауша. А в 1981 году Русский музей передал сюда коллекцию рисунков. Очень своевременным было получение в 1984 году части двухэтажного здания, памятника истории и архитектуры в центре Владивостока.

«Сегодня фонды галереи — это более восьми тысяч единиц хранения: произведений живописи, графики, скульптуры, декоративного искусства разных школ, направлений и периодов» [2]. Так, среди работ западноевропейских художников мы видим картины таких выдающихся мастеров, как Якопо да Понте Бассано, Джованни Паоло Панини, Сальвиати (Франческа Деи Росси), Ян Антонис Равестейн, Жан Батист Моннуайе, Мулир Питер Старший и другие. Большая часть произведений происходит из крупнейших русских собраний — Императорской Академии художеств, Императорского Эрмитажа, Музея изящных искусств, собрания Лобановых-Ростовых, Остроухова, Семенова Тянь-Шанского и других.

Впечатляет и коллекция русской живописи. В нее входят произведения древнерусского искусства XVI-XX вв., картины русских и иностранных художников, работавших в России в XVIII–XX вв. Среди произведений второй половины XVIII века — великолепные работы Д. Г. Левицкого, Ф. С. Рокотова, В. Л. Боровиковского, К.-Л. Христинека. А девятнадцатый век представлен широко: и направлением русского романтизма (В. С. Тропинин и О. А. Кипренский), и академической школой (К. П. Брюллов и А. Е. Егоров), и русской пейзажной школой (И. К. Айвазовский, А. П. Боголюбов, В. Д. Поленов, В. В. Верещагин и др.).

Пожалуй, особенно интересна коллекция работ рубежа XIX-XX веков. Здесь мы видим произведения целого ряда выдающихся русских художников самых разных школ: картины И. Е. Репина, М. В. Нестерова, В. Э. Борисова-Мусатова; произведения В. А. Серова, Н. И. Фешина, К. А. Сомова, А. Я. Головина; работы художников русского авангарда П. А. Кузнецова, Р. Р. Фалька, А. В. Куприна, А. В. Лентулова, М. З. Шагала, В. В. Кандинского, И. В. Клюна, Л. С. Поповой и других.

Конечно, советское искусство также составляет важную часть собрания. Ведь оно отражает целую интересную и своеобразную эпоху в жизни страны, и здесь работало много талантливых профессионалов. В собрании — произведения таких художников, как Н. Я. Грицук, А. М. Гудайтис, Г. П. Егошин, В.П Ефанов, В. Ф. Загонек, А. А. Осмеркин., П. П. Оссовский, А. В. Пахомов А. С. Папикян, М. С. Сарьян, М. М. Шемякин, О. П. Филатчев и многие другие.

Ну и, разумеется, достойное место в коллекции заняли дальневосточные мастера, особенно связанные с приморской школой живописи. Многие имена известны далеко за пределами края — это народный художник России И. В. Рыбачук, заслуженный деятель искусств К. И. Шебеко, заслуженный художник РФ А. В. Телешов, заслуженный художник РФ К. П. Коваль; приморские неомодернисты А. А. Пырков, В. А. Федоров, Ф. М. Морозов, Г. А. Омельченко, Р. В. Тушкин, В. М. Шлихт, Ю. В. Собченко и др.

Сегодня художественное собрание интенсивно пополняется. Лучшие художники края считают за честь участвовать в выставках, и каждый вернисаж становится большим событием в культурной жизни края. Галерея располагает экспозиционными залами и фондохранилищем временных выставок, работают детский музейный центр, художественные студии, научная библиотека (более 11 тысяч печатных изданий, включая фонд редкой книги). И, конечно, ведется активная работа в разных направлениях — и научные исследования, и развитие международных контактов, и просветительская деятельность, в том числе с использованием новых технологий: квесты, интерактивные мастер-классы. Проводятся конкурсы, в том числе для юного поколения. Большую популярность приобретают музыкально-художественные программы, которые готовятся дифференцированно, для разных возрастных групп и для разного уровня подготовленности. В них участвуют артисты Приморской филармонии и Приморской сцены Мариинского театра. Особое значение имеет подписание в 2019 году в Санкт-Петербурге соглашения о создании центра Эрмитаж-Владивосток. Этот масштабный культурный проект раскроет перед галереей много новых возможностей.

Приморцы гордятся своей картинной галереей, которая стала центром художественной жизни региона и дает возможность увидеть шедевры отечественного и западноевропейского изобразительного искусства, произведения современных мастеров, не выезжая за пределы края. В связи с этим можно отметить вклад галереи в выполнение губернаторской программы «Мастера искусства — жителям Приморья». Передвижные выставки пользуются большой популярностью. Музей не только формирует художественное пространство Приморья, но и активно сотрудничает со странами Азиатско-Тихоокеанского региона, становясь в них полномочным представителем культуры Дальневосточной России.

Литература

1. Архив Приморской государственной картинной галереи. Папка «Владивосток. Приморская краевая картинная галерея. Переписка 1952, 1957–1964 год» на 168 листах. Л. 189.
2. Приморская государственная картинная галерея [сайт]. URL: www.primgallery.com (дата обращения 01.09.2020).

References

1. ***Archive of the Primorye State Art Gallery***. Folder “Vladivostok. Primorye Regional Art Gallery. Correspondence 1952, 1957–1964”. (In Russian)
2. ***Primorye State Art Gallery***. Official website. Available at: http://primgallery.com/en/ (accessed 01.09.2020).

Дата поступления: 15.09.2020 Submission date: September 15, 2020

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ:

Даценко Алена Алексеевна — искусствовед, директор,
Приморская государственная картинная галерея, г. Владивосток, Российская Федерация.
Член ВТОО «Союз художников России», Ассоциации искусствоведов, Международного совета музеев (ICOM), почетный консультант Художественного музея г. Нинбо (Китай). E-mail: shergil@mail.ru

Петухов Владимир Владимирович — кандидат искусствоведения, доцент, Приморская государственная картинная галерея, г. Владивосток, Российская Федерация. E-mail: vlad_arts@mail.ru

ABOUT AUTHORS:

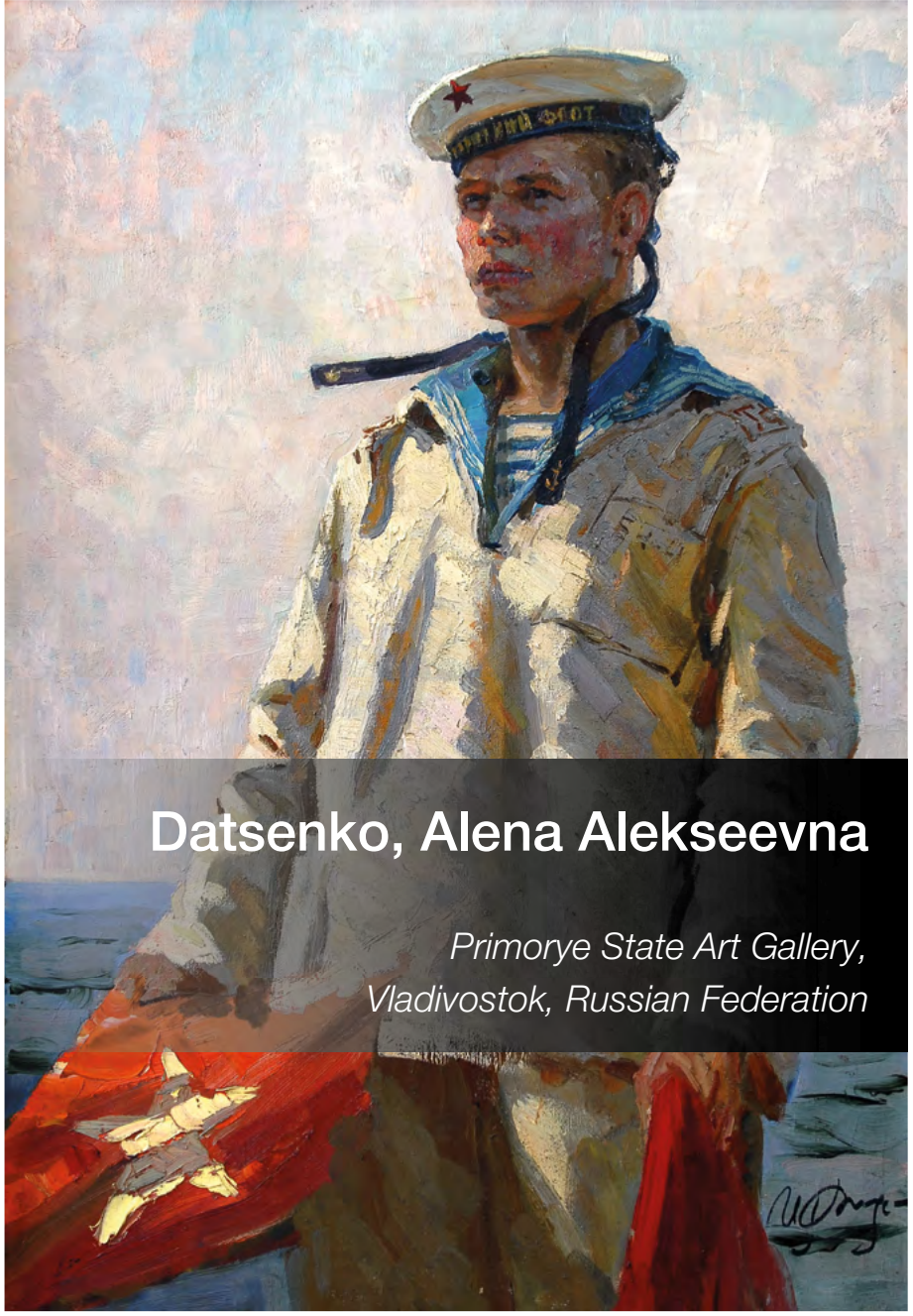
Datsenko, Alena Alekseevna — Art critic, Director, Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation. Member of the Union of Artists of Russia, the Association of Art Critics, the International Council of Museums (ICOM), honorary consultant of the Art Museum of Ningbo (China). E-mail: shergil@mail.ru

Petukhov, Vladimir Vladimirovich — Cand. Sc. in Art History, Associate Professor, Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation. E-mail: vlad_arts@mail.ru

Для цитирования | For citation:

Даценко А.А., Петухов В.В. К 55-летию Восточной сокровищницы России // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 3 (18). С. 37–40. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.003. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/87

Datsenko A.A., Petukhov V.V. 55th anniversary of the Eastern Treasury of Russia. Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia, 2020, No. 3 (18), pp. 37–40. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.003. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/87 (In Russian).



Datsenko, Alena Alekseevna

Primorye State Art Gallery,
Vladivostok, Russian Federation

Даценко Алена Алексеевна

Приморская государственная картинная галерея,
г. Владивосток, Российская Федерация

THE WAYS OF GATHERING OF THE ART WORKS OF PRIMORYE IN THE FUNDS OF PRIMORYE STATE ART GALLERY

ПУТИ КОМПЛЕКТОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ ПРИМОРСКОГО ИСКУССТВА В СОБРАНИИ ПРИМОРСКОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.03.004

УДК 069.4

АННОТАЦИЯ
Статья посвящена истории и направлениям комплектования коллекции приморского искусства в Приморской государственной картинной галерее. Процесс формирования коллекции самого восточного художественного музея России представлен комплексно, с опорой на архивные документы и в соответствии с этапами развития художественного процесса Приморского края. Материал исследования охватывает период с 1930-х годов до 2020 года и отражает становление разных видов приморского изобразительного искусства: живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства. Широко представлен жанровый диапазон произведений: портрет, пейзаж, тематическая и историческая картины, анималистика и многие другие. Впервые сделан обзор поступлений последнего десятилетия в коллекцию галереи.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:
Приморская картинная галерея; коллекция; комплектование; приморское искусство; живопись; графика; скульптура; прикладное искусство.

ABSTRACT
The article analyzes the experience of introducing interactive technologies in the practice of scientific and educational work of an art museum. The article considers the prerequisites for using such practices, pros and cons, relevance and prospects for their development in the Primorye State Art Gallery in 2014–2020. On the basis of a number of exhibition projects held in the gallery, the effectiveness of such forms of interaction with the audience is shown as the following: thematic video presentation, expansion of information carriers using QR codes, virtual reality cinema, elements of augmented reality, or AR, quests within the edutainment direction. The article also briefly presents the communication of employees of the Primorye State Art Gallery with the audience in social networks.

KEYWORDS:
Primorye State Art Gallery; collection; gathering; art of Primorye; painting; graphic arts; sculpture; applied arts.

В собрании Приморской картинной галереи представлены произведения западноевропейских мастеров, российских художников XIX–XX веков и, конечно, большая коллекция произведений приморских художников. И хотя открыта галерея была в 1966 году, начало комплектования коллекции приморского искусства было положено задолго до этого события[1].

Еще в 1931 году во Владивостокском государственном областном музее был образован художественный отдел, на основе которого во второй половине XX столетия была выделена и образована Приморская картинная галерея. В 1966 году, вместе с произведениями русского и западноевропейского искусства XIV — начала XX веков, во вновь образованную галерею передается незначительное число работ приморских художников [5].

Ценность произведений первых трех десятилетий XX века, собранных еще в краеведческом музее, помимо них самих еще и в том, что они выявили круг художников, заложивших основания профессионального искусства в Приморье. Он оказался весьма обширным и разнообразным, а главные имена в нем — вольнослушатель Петербургской академии художеств Н. М. Штуккенберг, выпускник Дюссельдорфской академии художеств К. Н. Каль, ученик И. И. Шишкина — В. Г. Шешунов и ряд других. Среди переданных работ этого периода следует выделить также коллекцию произведений Н. М. Штуккенберга, работы К. Н. Каля, В. Г. Шешунова, И. Ф. Палшкова. Вольнослушатель Петербургской академии художеств, капитан дальнего плавания Николай Штуккенберг, «он одним из первых воплотил в живописи неповторимую красоту природы Дальнего Востока. Работы выпускника Дюссельдорфской академии художеств К. Н. Каля дают пример развития традиций импрессионистической живописи» [7, с. 105]. Произведения приехавшего в Россию по приглашению А. В. Луначарского, живописца и графика, получившего отличное европейское художественное образование сначала в Краковской Академии художеств а затем в Париже, Вацлава Пановского представляют соединение новейших живописных достижений французской школы и наивной лубочной формы и отличаются ярко выраженной творческой манерой. Удивительны были судьба и творчество И. Ф. Палшкова, также одного из первых художников Приморья, выпускника училища барона Штиглица в Санкт-Петербурге. Он вместе с молодой женой оказывается в Приморье в драматичном 1918 году, активно включается в художественную жизнь, много творчески работает, преподает в различных художественных учреждениях. В мире он известен, в том числе, как замечательный энтомолог, обнаруживший и описавший два вида неизвестных в науке видов бабочек. Вместе с В. Г. Шешуновым он внес основополагающий вклад в становление региональной школы пейзажа.

Новым этапом развития приморского искусства можно считать «образование творческого Союза художников во Владивостоке в 1938 г. <…> Первая краевая выставка 1940 г. стала своеобразным отчетом о работе Союза. Некоторые произведения выставки, после ее завершения, пополнили фонды Приморского краевого музея им. В. К. Арсеньева. Важным событием было открытие Владивостокского художественного училища в 1944 г., которое долгое время оставалось единственным профессиональным учебным заведением на Дальнем Востоке. С 1950 г. произведения приморских художников заявляют о себе на выставках республиканского и всесоюзного ранга» [7, с. 105]. Именно в это время сформировалось поколение художников, составивших в будущем гордость приморского искусства,— Ю. С. Рачев, И. В. Рыбачук, С. Ф. Арефин, К. И. Шебеко, А. В. Телешов, В. М. Медведский, М. И. Таболкин. Среди жанров преобладают тематическая картина, связанная с историей и с современностью Приморья, и пейзаж, в котором ведущее место принадлежит теме освоения Севера.

Работы приморских художников, переданные из областного краеведческого музея, в отдельности отражают начало творческого пути того или иного художника, а все вместе — становление разных видов приморского искусства: живописи, скульптуры, графики, причем последней в разных техниках: это пастель, черно-белая и цветная линогравюра, офорт и литография, акварель и темпера. Жанровый диапазон работ тоже достаточно широк — это портрет, пейзаж, тематическая и историческая картины, анималистика.

С открытием в 1966 году Приморской государственной картинной галереи подход к комплектованию коллекции приморского искусства стал планомерным и систематическим. В его основу лег принцип формирования полноценного и объективного документирования регионального художественного процесса: «Отражение художественной жизни Приморского края в общем контексте развития национальной культуры — такая задача стояла перед научными сотрудниками и первым директором галереи» [7, с. 106]. С выставок и из мастерских галереей приобретались лучшие произведения приморских художников. Целенаправленно было задано создание монографических коллекций не только ведущих мастеров края, но и молодых художников. Это был важный шаг, который, с одной стороны, способствовал развитию изобразительного искусства нашего края, а с другой — позволил галерее обрести свое неповторимое «лицо» в богатом спектре художественных музеев страны.

1. **Н.М. Штуккенберг (1880–1938). Ледокол «Красин» во льдах.**
1930-е годы.
Холст, масло.
ПГКГ. Инв. № Ж-279.

2. **П.В. Любарский (1891–1968). Натюрморт с газетой «Правда».**
1930-е годы.
Холст, масло.
ПГКГ. Инв. № Ж-829.

3. **П.В. Иванов (1905–1983). В китайском театре.**
1926.
Бумага, карандаш.
ПГКГ. Инв. № Г-1009.

1960–1970-е годы — один из замечательных периодов истории Приморской галереи. В искусстве Приморья в это время отмечается всплеск творческих поисков — практически во всех видах искусства отмечаются творческие достижения. Одновременно продуманная государственная политика по поддержке работы галерей позволяет пополнять собрание, это были плановые закупки с персональных, городских и краевых выставок, из мастерских художников. Динамичному развитию регионального искусства во многом способствовало открытие в 1962 году Дальневосточного института искусств, первого в стране образовательного учреждения, соединяющего художественное, музыкальное и актерское искусство. Решающую роль в подготовке студентов-художников сыграли

выпускники высших художественных учебных заведений Москвы, Ленинграда. Как и во многих других регионах, в это время в Приморье складывается традиция организации межрегиональных выставок, художественная зона «Дальний Восток» объединила художников всех областей и краев большой территории. В это время о себе заявляют такие художники, как В. И. Бочанцев, Н. П. Жоголев, В. Н. Доронин, В. А. Гончаренко. В их творчестве получает развитие тематическая картина, но с учетом новых, идейно-образных проблем и пространственно-пластических исканий.

Актуализация жанра портрета обновила его типологические и художественные формы. Философичность, неповторимость характеров, лиц способствовали утверждению в портрете нового образа, раскрывающего духовный мир портретируемого.

Постепенно складывается характерный для приморского искусства тип художника-путешественника. Тайга, океан, север Дальнего Востока, Курильские острова стали традиционными местами постоянной творческой работы И. В. Рыбачука, К. И. Шебеко, В. Н. Самойлова. Природа Камчатки, Чукотки, Сахалина, жизнь людей этих мест станут на долгие годы главными темами в творчестве приморских художников. Пейзажи таежной Сибири появляются в картинах В. И. Бочанцева и Ю. А. Земскова. Лирическая линия развития пейзажного жанра заявляет о себе в работах М. И. Таболкина, М. В. Медведского, К. П. Коваля, в пейзажах Владивостока Ю. С. Рачева. В созданных приморскими художниками образах природы нашло выражение все многообразие видов и мотивов этого жанра.

Вторая половина 1960-х годов в приморском искусстве ознаменовалась таким явлением, как творческое объединение «Шикотанская группа». Ее участниками стали начинающие художники Владивостока и Уссурийска, а организатором и вдохновителем группы выступил московский живописец О. Н. Лошаков. Отныне творческой базой художников стал курильский остров Шикотан, его природа, а главной из задач было изображение современника как человека-труженика.

Безусловно, такая активная художественная жизнь в эти десятилетия положительно отразилась на комплектовании коллекции приморского искусства. Работы крупнейших художников этих лет стали основой значительной коллекции регионального искусства, тем самым утверждая понятие приморской школы. Среди работ, приобретенных галереей в 1970-е годы, хочется выделить следующие: «Первый патруль на Чукотке» (в 1970[2])[3], «Северное сияние» (1973) К. И. Шебеко; «Молодой матрос» (1973), «Гарпунер», «Чукотские октябрята» (обе 1976) И. В. Рыбачука; «Владивосток. 25 октября 1922 года» В. И. Бочанцева (1972); «Сейнера ночью» Н. П. Жоголева, «Весенний пейзаж» Ю. А. Земскова, «Подсолнухи» А. В. Ткаченко (все 1977). Плановые закупки проводились на средства, выделяемые Управлением культуры Приморского крайисполкома, по заявкам музея, с зональных, краевых, городских, персональных выставок или из мастерских. В закупочную комиссию тогда входили не только сотрудники галереи, но и ведущие художники. Так, после IV зональной выставки и выставки в Москве «Пейзажи Дальнего Востока» были закуплены для галереи живописные произведения К. И. Шебеко «Бухта Провидения», «Порт Находка», «Порт Владивосток», без которых сегодня невозможно представить монографическую коллекцию художника в собрании галереи.

Свою роль в формировании собрания приморского искусства играл художественный совет Приморского отделения Художественного фонда РСФСР. В разное время членами совета были ведущие приморские художники, совет занимался оценкой произведений, рекомендовал их для закупки в галерею. Приобретались портреты, пейзажи, натюрморты. В середине 1970-х годов в фонды галереи поступили первые работы художников-шикотанцев (А. И. Плешивцев, А. А. Усенко, В. А. Серов, Е. Н. Корж и другие), в последующие годы произведения художников этой группы галерея будет активно приобретать, что позволит в будущем сформировать коллекцию, целостно отражающую картину многолетнего творческого содружества художественного объединения.

Несмотря на то, что секция декоративно-прикладного искусства в Приморской организации Союза художников появилась только в 1978 году, первые коллекции прикладного искусства приморских художников в фондах галереи появились в конце 1960-х — начале 1970-х годов. Были приобретены: декоративные блюда «Юбилейное» (1969), «Тундра» (1972) О. П. Григорьева, кофейный сервиз «Лотос» (1969) и чайный набор «Праздник Нептуна» (1972) Л. С. Песегова, кофейный сервиз «Декоративный» А. Ф. Архиереева и А. Р. Архиереевой (1972), чайный сервиз «Сказка моря» Н. А. Шаповалова (1972), декоративная ваза «Птицы» А. Г. Калюжного (1972) и другие предметы [7, с. 108]. В это же время галерея приобретает работы художников театра (Н. В. Дацко, Б. В. Локтина, Е. Д. Пыжова) — эскизы костюмов, декораций, макеты, которые легли в основу формирования раздела театрально-декорационного искусства в творчестве приморских художников. Параллельно формируются коллекции скульптуры (Н. П. Борисов, А. Я. Лапина), авторской и печатной графики (В. С. Чеботарев, В. И. Герасименко, С. П. Ясенков, Ф. Г. Зинатулин, Б. С. Лобас, И. А. Кузнецов). После выставки акварелей «Дальний Восток», которая состоялась

4. **К.И. Шебеко (1920–2004). Первый патруль на Чукотке.**
1969.
Холст, масло.
ПГКГ. Инв. № Ж-653.

5. **И.В. Рыбачук (1921–2008). Молодой матрос.**
1972.
Холст, масло.
ПГКГ. Инв. № Ж-1829.

во Владивостоке в 1971 году, в числе работ, приобретенных с выставки, были и работы приморских авторов.

Еще один путь комплектования коллекции — это приобретение работ художников у наследников. У вдов художников были приобретены акварели В. М. Свиридова (1969), графические и живописные произведения М. М. Троценко (1978).

«Дирекция художественных фондов проектирования памятников МК РСФСР закупала работы художников с зональных и всесоюзных выставок и потом передавала на постоянное хранение в региональные музеи» [7, с. 108], так в картинную галерею поступило немало работ приморских авторов, без которых сегодня собрание приморского искусства было бы неполным.

Ведущую роль в комплектовании коллекции занимала и продолжает занимать безвозмездная передача (дар) художественных произведений от авторов, наследников, частных лиц.

В 1980-е годы, согласно плану комплектования, галерея целенаправленно приобретает произведения тех художников, что заявили о себе в 1960–1970-е годы, тем самым последовательно и цельно формирует монографические разделы в коллекции приморского искусства. Галерея приобретает произведения художников как старшего поколения, так и тех, кто активно заявляет о себе на художественной сцене приморского искусства. Это «живописные произведения С. А. Литвинова, К. П. Коваля, Ю. А. Резниченко, Н. Е. Большакова, И. А. Ионченкова, В. А. Снытко, В. И. Лаханского, Г. А. Омельченко, В. П. Ежкова, А. А. Пыркова, В. А. Камовского, А. Я. Матюхина, Е. Т. Фомина, Н. П. Саунина, В. И. Семкина, Р. В. Тушкина, В. В. Яхненко, графические произведения Г. Г. Лагерева, В. А. Федорова, В. В. Цымбало, Е. Ф. Димуры, В. И. Олейникова, А. И. Кротова, Ю. А. Аксенова, Г. Л. Кунгурова, С. М. Черкасова, А. П. Заугольнова, произведения прикладного искусства А. П. Онуфриенко, Т. М. Сусловой, О. В. Калюжной, скульптура О. И. Сушковой, медали В. В. Бригаднова» [7, с. 108]. Произведения многих из них впервые были приобретены галереей в 1981 году[4].

В 1970–1980-е годы сотрудники галереи стараются восполнить лакуны в формировании коллекции приморского искусства, проявляя особый интерес к художникам Владивостока, которые работали здесь в 1920–1930-е годы. Предпринимаются

6. **А.А. Усенко (г.р. 1941). Чайки**.
Холст, масло.
ПГКГ. Инв. № Ж-980.

7. **В.А. Серов (г.р. 1938). Вечер. Курилы.**
1973.
Оргалит, масло.
ПГКГ. Инв. № Ж-1117.

8. **С.Ф. Арефин (1922–2006). Макет к спектаклю «Ревизор» Н.В. Гоголя.** 1979. Дерево, бумага, ткань, картон. ПГКГ. Инв. № НВ-831.

9. **О.П. Григорьев (1936–2013). Декоративное блюдо «Тундра».** 1970-е годы. Шамот, глазурь, эмаль. ПГКГ. Инв. № ПР-124.

активные попытки поиска и приобретения работ этого периода. Большой удачей в этом плане стали встречные желания сотрудников галереи и московского художника Павла Владимировича Иванова (1905–1982). Покинув Владивосток в 1925 году и связав свою жизнь в будущем с Москвой, Иванов никогда не забывал о городе, где родился, учился, жил, познакомился с художниками, приобщившими его к искусству. «Рисунки, плакаты, акварели художников, которые жили и работали во Владивостоке в первые годы советской власти, Павел Владимирович начал собирать давно. “Вначале это было просто как личная память о своих учителях, а потом возникло желание рассказать об их жизни, судьбе людям. Работая в архивах и библиотеках, я убедился, какой большой вклад внесли эти люди в развитие искусства в Приморье”,— вспоминал впоследствии Иванов[5].

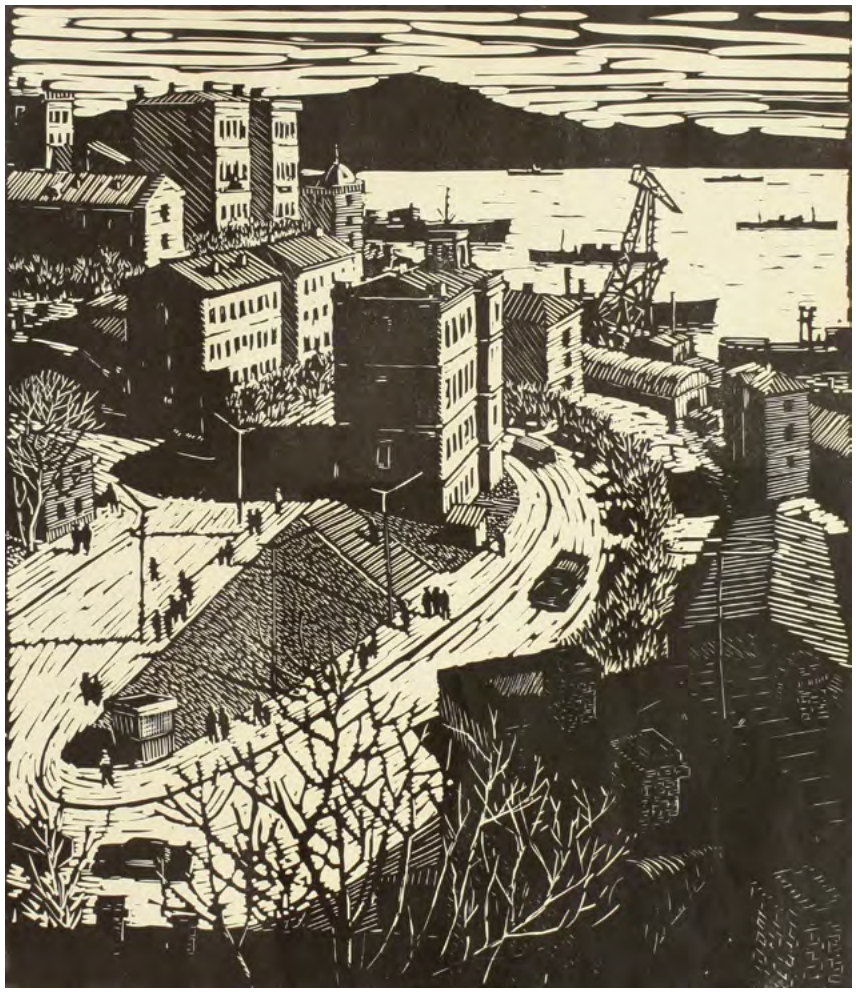
Он вел переписку с художниками (Вацлавом Фиалой, Еленой Афанасьевой, Василием Баталовым, Александром Степановым и др.), кропотливо собирал биографические данные о них, подбирал работы с целью последующей передачи их в музей Владивостока. <…> Коллекция поступила в ПГКГ в 1972 г. после масштабной выставки, которую П. В. Иванов организовал в выставочных залах Приморского отделения СХ в августе того же года. Выставка была посвящена 50-летию освобождения Владивостока от интервентов и белогвардейцев, называлась “Художники Владивостока первых лет Советской власти”, состояла из собранных художником рисунков, этюдов,

10. **В.В. Яхненко (1947–2007). Будни путины. На рыбозаводе.** Холст, масло. ПГКГ. Инв. № Ж-971.

эскизов, репродукций, фото и других документов 1918-1928 гг.» [6, с. 56-57]. Художник передал в дар 190 графических и живописных произведений[6]. Большую часть этого дара представляют работы художников, которые работали на Дальнем Востоке в 1910-1920-е годы (П. В. Любарский, И. М. Видин, Ж. Молло, П. И. Львов, В. А. Баталов, П. В. Иванов и др.). Ценными приобретениями этого времени стали три рисунка В. В. Пановского [4], выполненные художником в 1930-е годы, и живописный «Портрет Л. Н. Хемниц» работы К. Н. Каля [1], который является единственным известным нам на сегодня портретом в наследии художника.

Особого внимания заслуживают дары, сделанные галерее в 1980-е годы. Вдова художника М. И. Таболкина передала галерее 55 его живописных произведений в 1987 году [3]. Дочь В. В. Пановского подарила галерее два графических автопортрета своего отца [2]. Также в эти годы поступали в дар работы от художников Шикотанской группы.

В сравнении с предыдущими десятилетиями, в 1980-е годы темпы комплектования коллекции приморского искусства постепенно снижаются, так, к середине десятилетия уменьшается количество закупок, все больше появляется даров. Меняется картина комплектования коллекции в конце 1980-х — 1990-е годы. С одной стороны, изобразительное искусство Приморья этого времени представляет собой яркий, интересный срез этого периода. Произведения художников творческих групп «Владивосток» (Ф. М. Морозов, А. А. Пырков, Ю. В. Собченко, Р. В. Тушкин, В. М. Шлихт, скульптор



11. **В.И. Герасименко (1924–1991). Уголок Владивостока.** 1964. Линогравюра. ПГКГ. Инв. № Г-78.

12. **Э.В. Барсегов (г.р. 1940). Дед и внуки.** 1977. Баббит. ПГКГ. Инв. № СК- 62.

13. **М.И. Таболкин (1916–1982). Оттепель.** Холст, масло. ПГКГ. Инв. № Ж-767.

14. **В.В. Пановский (1889–1937). Первое впечатление от Владивостока.** 1928. Холст, масло. ПГКГ. Инв. № Ж-198.

В. Г. Ненаживин) и «Штиль» (А. В. Камалов, В. И. Серов, Е. Е. Макеев, В. Н. Погребняк, И. Ф. Зинатулин, А. И. Ионченков, А. В. Куценко, С. В. Симаков) представляют нам новое искусство, с его образной метафоричностью, стилизацией, их работы по возможности приобретаются галереей и принимаются в дар[7].

С другой стороны, в середине 1990-х годов было практически прекращено финансирование структуры комплектования галереи. Перестройка системы государства, изменившаяся социально-экономическая ситуация не могли не отразиться на деятельности музейной сферы. Практически прекратилось комплектование произведений через закупку. Такая ситуация не позволила вести системное комплектование в галерее и способствовала тому, что очень важные и программные работы, созданные художниками в эти годы, оказались в частных или корпоративных коллекциях, в собраниях музеев, которые еще имели возможность приобретать произведения у художников. В коллекции же приморского искусства этого времени образовалась еще одна лакуна в региональной художественной истории, заполнением которой, по мере сил и возможностей, сотрудники галереи не перестают заниматься и сегодня, выявляя и восполняя эту часть собрания.

15. **И.А. Ионченков (1933–1996). Весна Курильская.**
1980.
Холст, масло.
ПГКГ. Инв. № Ж-1308.

16. **В.Н. Погребняк (г.р. 1956). Поехали.**
2018.
Холст, акрил.
ПГКГ. Инв. № Ж-2636.

17. **Г.Л. Кунгуров (г.р. 1952). Поединок. Иллюстрации к книге С. Цвейга «Мария Антуанетта. Мария Стюарт».** 1991. Ксилография. ПГКГ. Инв. № Г-2421.

В начале 2000-х годов комплектование галереи идет в основном за счет даров, представляющих как творчество приморских художников старшего поколения, так и тех, кто заявил о себе интересными работами, избрав для себя путь в искусстве[8]. К 35-летию со дня основания галереи ее сотрудники обратились к художникам с предложением поздравить галерею, передав в дар по одной из своих работ. Многие откликнулись, в дар галерее было передано более ста произведений живописи, авторской и печатной графики, скульптуры, предметов прикладного искусства. Среди поступлений первого десятилетия этого периода особого внимания заслуживает безвозмездный дар наследников художника Ю. В. Собченко. Галерея получила более 800 произведений живописи и авторской графики. В 2006 году дочь художника Н. Л. Кощевского (1901–1966), проживающая в Санкт-Петербурге, передала в дар галерее большую коллекцию живописных и графических работ отца, ранее произведений этого художника в галерее не было, его имя связано не только с Владивостоком, но и с Китаем, где художник вел активную выставочную и преподавательскую деятельность.

Действительно, «преемственность традиций и методов позволила коллективу Приморской картинной галереи вести грамотное комплектование коллекции на протяжении многих лет» [7, с. 113]. В жанровой характеристике собрания приморского искусства приоритетным является пейзаж, во всех его разновидностях: морской, городской, сельский, значимое место занимает портрет, в отдельную группу можно выделить натюрморт. Пока в собрании приморского искусства «слабо представлена тематическая картина, периода 1940–1950-х годов. <…> наиболее полной по содержанию и качеству является группа произведений, определенная хронологическими рамками 1960–1980-х годов» [7, с. 111].

Не менее важной задачей является восполнение лакун развития приморского искусства 1920–1930-х годов. Примером могут служить

18. **Н.А. Мазуренко (1916–1982). Владивосток. Порт.**
Картон, пастель.
ПГКГ. Инв. № Г-66.

19. **С.М. Черкасов (г.р. 1948). Натюрморт с пеленгасом.**
1995.
Картон, акрил.
ПГКГ. Инв. № Ж-1614.

установленные связи с наследниками художника В. А. Баталова[9].

Его внучка, в настоящее время проживающая в Санкт-Петербурге, передала в дар галерее 14 произведений художника (2009, 2011), среди которых не только произведения раннего периода, но и позднего, когда художник навсегда оставил Владивосток и поселился в Чебоксарах. Поистине уникальным событием в комплектовании этого периода приморского искусства является обретение трех работ Карла Николаевича Каля[10].

Его работы иногда появлялись на европейских аукционах, и сотрудники галереи знали об этом, одновременно понимая, что у галереи нет финансовой возможности приобрести их. Тем неожиданнее было обращение в галерею в 2014 году госпожи Рейко Такахаси Ирино из Японии с намерением сначала узнать какие-либо сведения о жизни и творчестве художника, а потом, получив от сотрудников галереи информацию о важности этого мастера в составе коллекции приморского искусства, предложить галерее передать картину в дар. Позже, когда работа прибыла в Россию вместе с ее владелицей, удалось узнать, что в Японии

20. **В.И. Олейников (г.р. 1944). Свет пришедшей весны.** 2018. Бумага, акварель. ПГКГ. Инв. № Г-3092.

21. **О.Г. Калюжная (г.р. 1949). Декоративная композиция «Морской мотив. Рыба-камбала».** 2009. Керамика, глазурь, жидкое золото, лепка. ПГКГ. Инв. № ПР-463/6.

есть еще два полотна этого художника. Все вместе они были приобретены во Владивостоке и вывезены в Японию в конце 1920-х годов. Там картины были поделены между наследниками, помимо вышеуказанной работы, еще одна находилась в семье, местонахождение третьей установить не удалось. Позже, в 2018 году, оставшееся в японской семье произведение было приобретено галереей. Примерно в это же время в галерею обратился московский коллекционер с предложением продать находящуюся у него работу Каля. Она была приобретена в 2019 году. Таким образом, за несколько лет галерея обрела три пейзажа художника.

За последнее десятилетие в коллекцию были переданы в дар и приобретены от наследников произведения А. П. Заугольнова (более 200 графических работ, 2015), А.Я. и Т. Г. Матюхиных (более 40 живописных работ, 2016-2018), В. С. Чеботарева (более 300 графических и живописных работ, подготовительных рисунков и иллюстраций, 2019)[11].

В 2020 году дочь и наследница художника В. Н. Старовойтова безвозмездно передала в дар галерее более 250 графических и живописных произведений отца, а также его архив[12].

Галерея не только получает работы в дар от наследников, но и прикладывает все усилия к приобретению работ приморских художников как у наследников, так и у ныне здравствующих авторов. Несмотря на то, что статья на комплектование фондов давно отсутствует в бюджете галереи, регулярные приобретения осуществляются за счет спонсорских или собственных средств из внебюджетных источников. Так, за последние пять лет было приобретено более 230 произведений живописи, графики, скульптуры, прикладного искусства. Это произведения В. А. Камовского, О.Г. и А. Г. Калюжных, Е. Е. Макеева, А. В. Селиванова, Г. Л. Кунгурова, И. И. Бутусова, С. Д. Горбачева, Ф. М. Морозова, В. И. Олейникова, И. Ф. Зинатулина, А. И. Ионченкова, В. Н. Погребняка и других.

В формировании собрания приморского искусства четко выявлена сложившаяся в галерее еще в ранний период линия комплектования «коллекция в коллекции», где художник представлен разными периодами его творчества. Некоторые их них отличаются особой полнотой. Монографический статус имеют коллекции произведений Н. М. Штуккенберга (1880–1937), К. Н. Каля (1873–1938), И. В. Рыбачука (1921–2008), К. И. Шебеко (1920–2004), М. И. Таболкина (1916-1982), В. И. Бочанцева (1932–1975), Ю. В. Собченко (1937–2001), Р. В. Тушкина (1924–2006), В. С. Чеботарева (1928–2018), А. Я. Матюхина (1942–2016), А. П. Заугольнова (1938–2014), В. Н. Старовойтова (1927–2007), С. А. Литвинова (1931–2005) и других.

Коллекция приморских художников планомерно продолжает комплектоваться, она изучается, пополняется, в научный оборот вводятся ранее неизвестные мастера приморского искусства, формируется раздел молодых художников, уже ярко заявивших о себе в проектах. В силу

возможностей заполняются лакуны исторической части собрания, поддерживаются постоянные контакты с современными авторами. Вне сомнений, коллекцию регионального искусства в Приморской государственной картинной галерее можно смело отнести к интереснейшим музейным собраниям России.

Примечания

1. Приморская краевая картинная галерея (1966–2004), с 2004 — Приморская государственная картинная галерея.

2. Здесь и далее указан год поступления в коллекцию Приморской картинной галереи.

3. Архив Приморской государственной картинной галереи (Архив ПГКГ). Здесь и далее при ссылках на Архив ПГКГ имеются в виду акты на поступление и постоянное хранение в Приморскую картинную галерею экспонатов 1966–1967, 1968, 1969, 1970, 1972–1973, 1974–1975, 1976–1977, 1978–1979, 1980, 1981, 1982, 1983–1984, 1985–1986, 1987, 1988–1989, 1990, 1991–1992, 1993–1994, 1995–1996, 1997, 1998–1999, 2000, 2001–2002, 2003–2004, 2005–2006, 2007, 2008–2009, 2010, 2011–2012, 2013–2014, 2015–2016, 2017–2018, 2019–2020 годов.

4. Архив ПГКГ.

5. Архив ПГКГ. Письмо П. В. Иванова к А. Е. Степанову от 20.01.1970 г.

6. Дарственная П. В. Иванова не сохранилась. Работы с 1972 по 1988 г. находились на временном хранении в ПГКГ. В 1988 г. протоколом фондово-закупочной комиссии ПКГ № 9 от 07.09.1988 работы приняты на постоянное хранение и распределены по фондам. В основной фонд вошло 117 предметов, в научно-вспомогательный — 73.

7. Архив ПГКГ.

8. Архив ПГКГ.

9. В. А. Баталов, художник, педагог. Жил и работал во Владивостоке в 1910–1920-е годы. Организатор частной художественной студии. Внучка В. А. Баталова Г. В. Митина в настоящее время живет в Санкт-Петербурге.

10. Архив ПГКГ.

11. Архив ПГКГ.

12. Архив ПГКГ.

Дата поступления: 10.09.2020 Submission date: September 10, 2020

Литература

1. Архив Приморской государственной картинной галереи. Выписка из Протокола фондово-закупочной комиссии ПКГ от 04.12.1987.
2. Архив Приморской государственной картинной галереи. Дарственная Н.В. Пановской от 11.07.1987.
3. Архив Приморской государственной картинной галереи. Дарственная Т.Ф. Таболкиной от 18.05.1987.
4. Архив Приморской государственной картинной галереи. Протокол фондово-закупочной комиссии ПКГ от 22.10.1987 № 9.
5. Архив Приморской государственной картинной галереи. Акт передачи экспонатов от 28.10.1966.
6. Даценко А.А. Графика И.М. Видина из коллекции П.В. Иванова в собрании Приморской государственной картинной галереи // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2008. № 1. С. 56–59.
7. Даценко А.А. Комплектование коллекции произведений приморского искусства в собрании Приморской картинной галереи // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2013. № 2. С. 104–111.

References

1. Archive of the Primorye State Art Gallery. Extract from the Protocol of the Primorye Art Gallery's fund-purchasing commission dated 04.12.1987. (In Russian).
2. Archive of the Primorye State Art Gallery. Donation of N. V. Panovskaya from 11.07.1987. (In Russian).
3. Archive of the Primorye State Art Gallery. Donation of T.F. Tabolkina dated 05.18.1987. (In Russian).
4. Archive of the Primorye State Art Gallery. The Protocol No. 9 of the Primorye Art Gallery's fund-purchasing commission dated 10.22.1987. (In Russian).
5. Archive of the Primorye State Art Gallery. The act of transferring the exhibits from 10.28.1966. (In Russian).
6. Datsenko A.A. Grafika I.M. Vidina iz kollektsii P.V. Ivanova v sobranii Primorskoi gosudarstvennoi kartinnoi galerei [Graphics I.M. Vidin from the collection of P.V. Ivanova in the collection of the Primorye State Art Gallery]. *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoi Sibiri i na Dal'nem Vostoke — Humanitarian research in Eastern Siberia and the Far East*, 2008, No. 1, pp. 56–59. (In Russian).
7. Datsenko A.A. Komplektovanie kollektsii proizvedenii primorskogo iskusstva v sobranii Primorskoi kartinnoi galerei [Acquisition of the collection of works of seaside art in the collection of the Primorye Art Gallery] // *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoi Sibiri i na Dal'nem Vostoke — Humanitarian research in Eastern Siberia and the Far East*, 2013, No. 2, pp. 104–111. (In Russian).

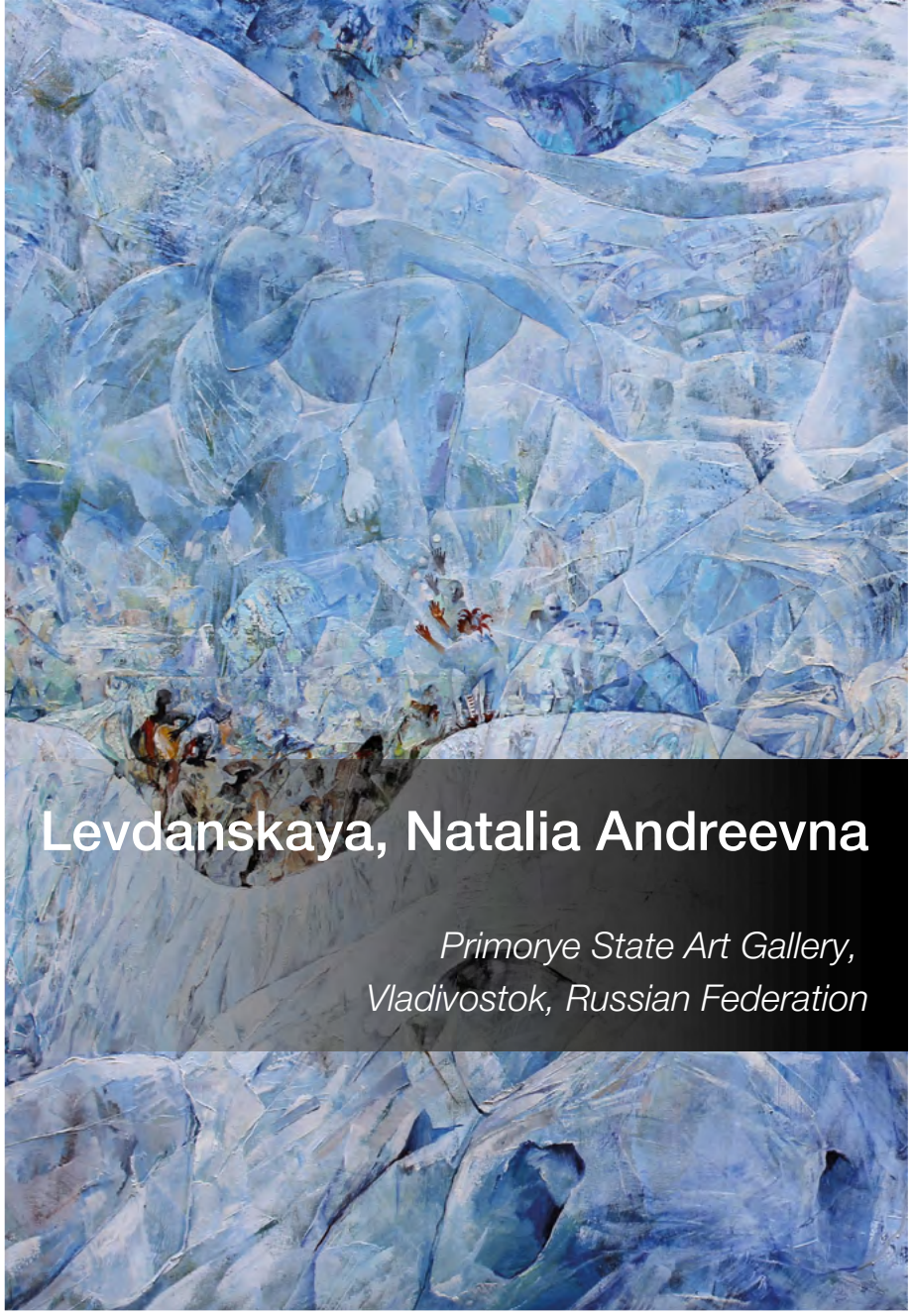
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Даценко Алена Алексеевна — искусствовед, директор, Приморская государственная картинная галерея, г. Владивосток, Российская Федерация. Член ВТОО «Союз художников России», Ассоциации искусствоведов, Международного совета музеев (ICOM), почетный консультант Художественного музея г. Нинбо (Китай). E-mail: shergil@mail.ru*

ABOUT AUTHOR: *Datsenko, Alena Alekseevna — Art historian, Director, Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation. Member of the Union of Artists of Russia, the Association of Art Critics, the International Council of Museums (ICOM), honorary consultant of the Art Museum of Ningbo (China). E-mail: shergil@mail.ru*

Для цитирования | For citation:

Даценко А.А. Пути комплектования коллекции приморского искусства в собрании Приморской картинной галереи // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 3 (18). С. 41–56. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.004. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/89

Datsenko A.A. The ways of gathering of the art works of Primorye in the funds of Primorye State Art Gallery. Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia, 2020, No. 3 (18), pp. 41–56. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.004. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/89 (In Russian).



Levdanskaya, Natalia Andreevna

Primorye State Art Gallery,
Vladivostok, Russian Federation

Левданская Наталья Андреевна

Приморская государственная картинная галерея,
г. Владивосток, Российская Федерация

MYTHOLOGICAL AND BIBLICAL STORIES IN THE WORKS OF ARTISTS OF PRIMORYE

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ И БИБЛЕЙСКИЕ СЮЖЕТЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХУДОЖНИКОВ ПРИМОРЬЯ

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.03.005

УДК 7.036

АННОТАЦИЯ

В течение долгого времени в центре внимания исследователей приморского искусства находились жанры пейзажа, портрета. Примечательно, что жанр сюжетной композиции в приморском искусстве изучен недостаточно, хотя композиции, прославляющие трудовые и воинские дела приморцев, занимали центральное место на всех крупных выставках советского периода. Данное исследование посвящено более узкому, но не менее интересному аспекту — возрождению в искусстве территории интереса к главному академическому жанру — сюжетной композиции на исторические, религиозные и мифологические темы — со стороны художников-неомодернистов. В статье подробно рассмотрены картины трех художников Владивостока: Евгения Макеева, Сергея Горбачева и Олега Подскочина, однако также отмечен целый ряд художников, сюжетные композиции на мифологические и библейские темы которых свидетельствуют о динамическом развитии этого жанра в современном изобразительном искусстве Приморья и всего Дальнего Востока.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Главный академический жанр; сюжетная композиция; мифологические сюжеты; библейские сюжеты; изобразительное искусство Приморья; конец XX – XXI век; художники-неомодернисты; Евгений Макеев; Сергей Горбачев; Олег Подскочин.

ABSTRACT

For a long time researchers of Primorye art have been focusing their attention on landscape and portrait genres. It is peculiar that the genre of a story composition in the Primorye art has not been sufficiently studied, although the compositions which glorified the labor and military deeds of the compatriots took the center place in all major exhibitions during the Soviet time. This research is devoted to a narrower, but no less interesting aspect — the revival of an interest in the main academic genre — the story composition on historical, religious and mythological themes in the work of neo-modern artists of Primorye. The article analyzes the paintings of three artists in Vladivostok: Yevgeny Makeyev, Sergei Gorbachev and Oleg Podskochin, however, also noted a number of artists whose story compositions on mythological and biblical themes indicate the dynamic development of this genre in the modern visual arts of Primorye and the entire Far East.

KEYWORDS:

Main academic genre of story composition; mythological stories; biblical stories; fine art of Primorye; the end of the 20th – 21st centuries; neo-modern artists; Yevgeny Makeyev; Sergei Gorbachev; Oleg Podskochin.

1. **И.М. Видин. Суд Париса. Эскиз стенной росписи.** 1923. Бумага, карандаш. Приморская государственная картинная галерея, инв. ном. Г-1022.

Введение

Говоря об изобразительном искусстве Приморья, чаще всего имеют в виду жанр пейзажа, в котором действительно художники края добились серьезных успехов: в этом жанре осуществлялось художественное освоение далекой и столь не похожей на среднюю полосу России территории.

Жанр сюжетной композиции в формате, близком задачам соцреализма — прославления великих строек, таких как Байкало-Амурская магистраль, подвигов пограничников и военных моряков, рыбаков Дальнего Востока и рыбообработчиц Шикотана,— полнокровно существовал в изобразительном приморском искусстве, претерпевая определенные изменения [1]. Приходится признать, что особенности сюжетной композиции в творчестве приморских художников все же остаются недостаточно изученными — чаще всего искусствоведы проводят анализ творчества отдельных художников.

Современное искусствоведение иногда обращается к теме сюжетной композиции в изобразительном искусстве [7]. В 2017 году автором была опубликована статья, целью которой было показать, что жанр сюжетной композиции разносторонне развивался в изобразительном искусстве Приморья на протяжении всего его существования, претерпевая определенные изменения и вариации [3].

Новизна настоящего исследования состоит в том, что главный академический жанр — композиция, посвященная античным мифам, сюжетам Ветхого и Нового Завета, вековой европейской и российской истории,— в изобразительном искусстве Приморья ранее практически не анализировался. Собственно, эти темы и возникли в искусстве края лишь на рубеже XX-XXI веков, в творчестве художников-неомодернистов. Целью исследования является анализ причин появления этих тем и выявление особенностей воплощения последних в произведениях разных художников.

Методы и материал исследования

Представленное в статье исследование носит комплексный характер, сочетая в себе различные методы искусствоведческого анализа. Материалом избраны произведения приморских художников-неомодернистов, выполненные в период с конца XX века до настоящего времени, высказывания авторов, интервью, аннотации к экспозициям групповых, коллективных и персональных выставок.

Результаты

В распоряжении автора статьи имеется единичный пример обращения к античной мифологии на раннем этапе развития приморского искусства, и относится он к периоду подъема общественной и культурной жизни во Владивостоке, вызванного притоком спасающихся от послереволюционной разрухи представителей творческой интеллигенции, художников,— в основном модернистского толка (Давид Бурлюк, Виктор Пальмов, Павел Любарский, Вацлав Пановский и др.). Это эскиз стенной росписи 1923 года «Суд Париса» Ивана Видина (1894-1925), где угадывается стремление автора следовать классицистическим традициям в рисунке обнаженных фигур (рис. 1).

В 1950-1980-е годы приморская сюжетная картина существовала в общем русле социалистического реализма, однако здесь, как и в центре страны, подспудно существовал местный андеграунд, ставший основой для развития неомодернистских и постмодернистских тенденций. Конец XX — начало XXI века знаменуется ослаблением интереса работающих в реалистической традиции художников к сюжетной композиции, усилением салонной линии в пейзаже и натюрморте.

Однако художники-неомодернисты, участники известных объединений «Владивосток», «Штиль», «ЛИК» и других, по сути, впервые в истории искусства территории обратились к темам,

2. **Е.Е. Макеев. Изгнание из рая.** 2003. Холст, акрил. Приморская государственная картинная галерея, инв. ном. Ж-2026.

3. **Е.Е. Макеев. Изгнание из рая.** 2009. Бумага, акрил. 60 x 80. Частное собрание.

изначально бывшим приоритетными для классицистической, академической традиции. Известно, что на рубеже XIX-XX веков модернизм стоял в оппозиции к академизму. Почему же неомодернизм конца XX — первых десятилетий XXI века обращается к опыту академизма? Понятно, что на новом витке истории современные мастера имеют свои причины и цели такого обращения. Какие? Это и есть вопрос, о котором пойдет речь.

Не претендуя на исчерпывающую полноту, попробуем наметить основные темы и стилистические особенности этого жанра в творчестве приморских художников, постараемся разобраться в том, каковы побудительные причины у наших современников обращаться к жанру сюжетной композиции на мифологические и библейские темы.

Евгений Евгеньевич Макеев (род. в 1959 г.) окончил Дальневосточный государственный институт искусств в 1986 г., участник творческого объединения «Штиль», один из известных и уважаемых мастеров живописи в Приморье. Работает в основном как неомодернист, ближе всего его творческой личности постимпрессионистские приемы, пробовал себя в постмодернизме. При этом точечно демонстрирует и владение высокой техникой реалистического письма.

Е.Е. Макеев чаще всего обращается к ветхозаветной теме первородного греха. В композициях «Адам и Ева» (2000), диптихе «Запретный плод» (2004) наряду со взятыми из багажа постимпрессионистов уплощенным пространством, локальными цветовыми пятнами фона и силуэтностью фигур встречаются академически точно выписанные детали (например, вьющаяся гирлянда). Интересно сравнить две композиции на одну тему — «Изгнание из рая» (2003) из собрания Приморской государственной картинной галереи (рис. 2) и одноименную картину 2009 года из частного собрания (рис. 3). Объединяет их отсутствие драматической динамики, присущей оригинальным академическим картинам с таким сюжетом. В композиции 2003 года царит уныние, смирение перед своей участью. Картина почти монохромна, фигуры Евы и Адама, выводящего ее за руку из рая, едва выделяются с помощью пластических приемов. Монохромность картины разнообразится красными и черными стилизованными силуэтами птиц и рыб, часто присутствующими в работах Макеева. Композиция 2009 года отличается ярким декоративным колоритом и совершенно не укладывающейся в привычные рамки трактовкой сюжета. Оставляя за собой некое райское пространство, обнявшиеся Адам и Ева влюбленной парой удаляются за пределы композиции. Это как будто не изгнание даже, а добровольный уход.

Таким образом, обращение Евгения Макеева к ветхозаветным темам продиктовано интересом прежде всего к вольным трактовкам темы, пробам новых формальных решений. У художника нет пиетета перед сюжетами, волновавшими его предшественников веками, для него они — лишь площадка для экспериментов.

Сергей Дмитриевич Горбачев родился в 1952 г. в Котовске Одесской области, художественное образование получил во Владивостоке. Для него процессы обучения и постижения природы Приморья сопровождались знакомством с лучшими образцами мирового изобразительного искусства в центральных музеях страны во время учебной практики в 1980-х годах. В 1990-е случились первые зарубежные поездки во Вьетнам, Японию, Китай, произошло расширение географии и его профессиональных интересов — за счет обращения к искусству Дальнего Востока [4].

2010-е годы для Горбачева связаны с путешествиями по Европе, с прикосновением к корням

европейской и христианской цивилизации, с наблюдениями за происходящими там сегодня событиями. Так появились, один за другим, три варианта композиций на мифологическую тему «Похищение Европы». В первой, 2013 года (рис. 4), мы видим сюжет, содержащий все основные элементы: Бык, Европа, другие участники события, хотя и выдержанные в свойственной Горбачеву символистской манере. Судя по следующей композиции на ту же тему, Горбачев близко к сердцу принял нашествие мигрантов в Европу, угрозу утраты того духовного и культурного наследия, которое составляет основу европейской цивилизации. «Похищение Европы» 2016 года — симбиоз традиционного для академизма обращения к мифологическому сюжету и острого переживания художником событий и трагедий сегодняшнего дня, выраженного с помощью образно-пластических средств символизма. Здесь в центре композиции оказывается сюжет нашествия, тления, а мифологический сюжет с Быком и Европой, в окружении фигур в арабских одеждах, отнесен вправо, на дальний план, и это совершенно по-новому заставляет звучать линию академической традиции. В третьей версии «Похищения Европы», 2020 года (рис. 5), художник ставит перед собой в большей степени конструктивно-живописные задачи: дает Быка в сложном ракурсе сзади, а Европу — на переднем плане, то ли пытающейся вскочить на Быка, то ли падающей с него. В процессе создания композиция претерпевала множество изменений, и в конце концов автор не удержался от соблазна добавить тему нашествия беженцев, грозящего колыбели европейской цивилизации гибелью. При этом колористический строй композиции ярок и жизнеутверждающ, даже декоративен.

Сергей Горбачев пробует всевозможные подходы к композиционным и колористическим решениям, берет на вооружение интересные технические приемы живописных или графических техник, создает из них оригинальные комбинации [2]. Но, кроме того, его, в отличие от Евгения Макеева, волнуют проблемы современного мира, своими произведениями он откликается на вызовы времени. И это качество сближает его творчество с классицистической традицией.

Олег Валентинович Подскочин родился в 1958 г. в Ангарске, окончил Иркутское художественное училище и Дальневосточный государственный институт искусств во Владивостоке, был в числе основателей и участников студенческой творческой группы «ЛИК» (1986). Подскочин — единственный из приморских художников, для кого темы жизни духа, истории человечества, от античности до современности — главные в творчестве. Олег Валентинович с юных лет серьезно и основательно увлекается историей, философскими и религиозными воззрениями, литературой Европы и России. Эти источники питают вдохновение живописца, который с завидной периодичностью представляет свои монументальные холсты на суд зрителя. Заметим, что данная статья написана в период подготовки шестой персональной выставки О. В. Подскочина «Теофания» в Приморской государственной картинной галерее.

Искусство Германии XIX века и художники ГДР более всего близки Подскочину, и недаром сам художник считает себя неоклассицистом, преданным реалистической школе, в широком смысле этого понятия. Владивостокский арт-критик Александр Лобычев считал, что, находясь в оппозиции к постмодернизму, Олег Подскочин на самом деле кровно с ним связан. По мнению Лобычева, от постмодернизма — «…культурная цитатность его искусства, когда едва ли не каждая работа представляет собой вариацию того или иного мифа, того или иного сюжета, закрепленного в культурных пластах, импровизацию на темы какого-либо художника, а то и писателя, философа. Ирония как непременное свойство постмодернистской интерпретации тоже вполне ему присуща» [5]. Представляется, само по себе обращение к вечным темам, героям и ситуациям — отнюдь не то же самое, что прямые культурные цитаты, применяемые постмодернистами. Иначе можно отнести к постмодернизму даже искусство Возрождения. Сам А. М. Лобычев признавал, что в произведениях Подскочина, в отличие от постмодернистов, нет места деконструкции, низвержению роли автора и иерархии образов. На наш взгляд, наоборот, Олег Подскочин, как верный последователь неоклассицизма, всем своим искусством утверждает незыблемость авторитета эстетического канона, значения великих авторов. Творческой индивидуальности Олега Подскочина присуще тяготение к большим стилям прошедших эпох: маньеризму, позднему Ренессансу, барокко, сюрреализму — их смешению, каждый раз в иных пропорциях, во имя создания собственной версии известных тем. И все-таки это работы современного художника, который не стремится в точности повторить популярный сюжет. Примеры тому: «Поклонение пастухов» и «Поклонение волхвов», «Усекновение главы Иоанна Предтечи», «Тайная вечеря», «Сошествие во ад», «Страшный суд».

В их числе особенное место занимает сюжет «Встреча Марии с Елизаветой»: архетип матери для художника является наиважнейшим, основополагающим. Олег Подскочин периодически возвращается к нему, предлагая новый эмоциональный камертон. В картине 2014 года — это единение двух матерей, родственная любовь. В варианте 2019 года (рис. 6) фигуры Елизаветы, матери Иоанна Крестителя, и Марии, матери Иисуса Христа,

4. **С.Д. Горбачев. Похищение Европы.** 2013. Холст, масло. 140 x 200. Приморская государственная картинная галерея.

5. **С.Д. Горбачев. Похищение Европы.** 2020. Холст, масло. Собственность автора.

композиционно главенствуют, занимают основную часть холста, и зритель не сразу или вовсе не замечает того, что изображено на дальнем плане по обе стороны от них. По собственным словам О. В. Подскочина, ему важно показать, что «сакральная встреча, предшествующая религиозному и духовному переустройству мира, для всех остальных остается незамеченной: день клонится к закату, все идет как обычно, и римский караул шагает в казармы своей когорты». Так, теофания, явление Бога, в очередной раз происходит незаметно для большинства людей, не обремененных поиском божественной истины.

Два варианта темы: и «Сошествие. Эль Греко» (рис. 7), и «Сошествие во ад» (рис. 8) (обе — 2019 г.) не имеют ничего общего, кроме главного героя — Христа. В монументальной композиции, посвященной великому испанскому коллеге, Олег Подскочин пишет вариацию на его «Троицу», воспроизводя характерные узнаваемые особенности манеры Эль Греко, включая в композицию его самого, почти раздавленного мощью созданного им образа. О второй рассказывает: «Может быть, эти встречи происходят каждые сто лет. Князь Тьмы вздыхает и повторяет сакраментальное: “Я же тебе говорил еще тогда…”. Или, может быть: “С веками они становятся все хуже и хуже, и к чему была эта твоя искупительная жертва? Оставь их лучше всех Мне”. В том, что эти встречи происходят, я не сомневаюсь. Только молчит Спаситель. Ответ внутри нас».

Следует отметить, что в ряде произведений Олег Валентинович выступает не как автор новой интерпретации известных сюжетов, а как

6. **О.В. Подскочин. Достопримечательность-2.**
2019.
Холст, масло.
Собственность автора.

просветитель, знакомящий зрителей с мало и редко привлекающими литераторов и художников героями, такими как Святой Меркурий Смоленский (рис. 9) или песьеголовый Святой Христофор (рис. 10).

Родившийся около 1210 года Меркурий уже был рыцарем Ливонского ордена, когда поступил на службу к русским князьям, то есть стал наемником. Был отважным воином, снискал славу в битвах с татарами и половцами, досаждавшими смолянам бесконечными набегами. Враги люто ненавидели его и в конце концов погубили, обезглавив спящего. Но произошло чудо: рыцарь встал, взял в одну руку свою отрубленную голову, а в другую — икону Божьей Матери Одигитрии. Когда он вышел за стены осажденного Смоленска, на месте его головы светился нимб. Враги в ужасе отступили. Меркурий упал замертво. С тех пор Одигитрия стала знаменитой иконой Смоленской Божьей Матери. А рыцарь — Святым Меркурием Смоленским. В реликварии Смоленского собора и сегодня хранятся некоторые предметы из его стальных рыцарских доспехов.

Другая легенда чуть более известна. Подойдя однажды к кажущимся спокойными водам реки, Репрев — человек с головой пса — увидел маленького мальчика, стоящего на берегу. Поняв, что тому нужна помощь в переправе на другой берег, он посадил его на плечи. С каждым шагом ноша становилась все тяжелее, как будто Репрев нес всю тяжесть грехов этого мира. Мальчика звали Иисус Христос. А Репрев стал Святым Христофором, то есть несущим Христа. Подскочин визуализирует сюжет легенды на этот раз основательно и подробно: Репрев помимо песьей головы на плечах имеет при себе и человеческую голову, мальчик на его плече поднял в благословляющем жесте правую руку, а над ней художник изобразил глобус, олицетворяющий мир, тяжесть грехов которого несет Христос и соответственно Репрев. На заднем плане видно, что невдалеке от места переправы Христофора река значительно сужается, и люди легко преодолевают водную преграду — там маленький Христос мог бы перейти реку без помощи Репрева… Все не случайно, все имеет сакральный смысл. И зрителю необходимо долго

7. **О.В. Подскочин. Сошествие во ад.** 2019. Холст, масло. Собственность автора.

8. **О.В. Подскочин. Сошествие. Эль Греко.** 2018–2019. Холст, масло. Собственность автора.

9. **О.В. Подскочин. Святой Меркурий Смоленский.** 2018. Холст, масло. Собственность автора.

и внимательно рассматривать картины Олега Подскочина, иначе можно пропустить самое важное.

В аннотации к пятой персональной выставке Подскочина «Искушение святого Антония» (2017) в Приморском отделении Союза художников России Александр Лобычев назвал ее самой масштабной, концентрирующей в себе многие мотивы

10. **О.В. Подскочин. Святой Христофор.** 2017. Собственность автора.

и сюжеты автора, исторические и мифологические метафоры, композиционные и живописные приемы, найденные и разработанные автором в течение многих лет [6].

Однако похоже, что в 2018-2020 годах Олег Валентинович создал несколько еще более масштабных произведений: «Святой Меркурий Смоленский» (2018), «Усекновение главы Иоанна Предтечи» (2018), «Тайная вечеря» (2018), «Сошествие. Эль Греко» (2018-2019), «Страсти по Савонароле» и «Страсти по Савонароле. Пляска» (2019), «Бах… Гендель…» (2019), «Исцеление тенью» (2020) и другие.

«Главное — это величие замысла!» — слова, сказанные однажды Иосифом Бродским Анне Ахматовой, часто повторяет Олег Подскочин. Они для него как напутствие, заставляющее вновь и вновь погружаться в разные пласты цивилизации, трактовать по-новому сюжеты, воплощенные мастерами разных стран и веков, извлекать из небытия героев, чьи деяния несправедливо забыты. Величие замысла движет Подскочиным, когда он работает над холстами, форматы которых становятся все крупнее, темы охватывают тысячелетия человеческой истории, а сюжеты произведений часто напоминают пьесы с большим числом действующих лиц.

В данной статье рассмотрены произведения в жанре сюжетной композиции на мифологические и библейские темы лишь трех художников Владивостока, но они не единственные. Можно назвать еще Сергея Герасимова, Лидию Козьмину, Всеволода Мечковского, Владимира Ганина (сейчас живет и работает в Китае). Автор располагает также примерами обращения к мифологическим и библейским темам художников из других территорий Дальнего Востока: Александра Пилипенко, Александра и Владимира Мягковых из Магадана, Николая Савченко из Благовещенска и других.

Таким образом, несмотря на общепринятое мнение, не только пейзаж, но и главный в академической иерархии жанр сюжетной композиции на исторические, мифологические, библейские темы получил развитие в изобразительном искусстве Приморья и, шире, Дальнего Востока, играет в нем заметную роль, имеющую тенденцию к усилению. Почему? Ответим словами А. К. Якимовича: «Художник полностью сживается с ролью Творца с большой буквы. Он конструирует для себя демиургический миф с помощью сакральных, или фрейдистских, или иных гипотез и постулатов, то есть ссылается на давно известные идеи и гипотезы, имеющие хождение среди людей искусства: космические энергии, силы подсознания или иные факторы, не поддающиеся манипуляциям со стороны власти и общества» [8, с. 335].

Дата поступления: 30.08.2020 Submission date: August 30, 2020

Литература

1. Кандыба В.И. Художники Приморья. М.: Художник РСФСР, 1990. 128 с.
2. Левданская Н.А. Мастерская живопись. Сергей Горбачев, Алекандр Ионченков, Владимир Погребняк, Александр Селиванов, Сергей Ход (Дробноход), Валерий Шапранов // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2020. № 2. С. 166–173.
3. Левданская Н.А. Сюжетная композиция в изобразительном искусстве Приморья. Метаморфозы и трансформации // Российская академия художеств и художественная культура Урала, Сибири и Дальнего Востока: Материалы межрегиональной (с международным участием) научно-практической конференции 6–7 октября 2017 г. / под общ. ред. М.Ю. Шишина. Барнаул: Изд-во АлГТУ, 2017. С 16–20.
4. Левданская Н.А. Творчество Сергея Горбачева 1980-х – 2000-х годов: Путь к себе // Культура Тихоокеанского побережья: Материалы V Международной научно-практической конференции. Владивосток: Дальнаука, 2013. С.281–286.
5. Лобычев А.М. Женщина как знак бесконечности // Сайт Приморского отделения Союза художников России. URL: http://artprim.com/events-blog.html#!/blog/tags/Олег%20Подскочин (дата обращения 20.08.2020).
6. Лобычев А.М. Чем искушает Антония Олег Подскочин? // Владивосток. 2017. № 4208 (147) от 29.09.2017. URL: https://vladnews.ru/ev/vl/4208/115727/iskushaet_antoniya (дата обращения 02.08.2020).
7. Руднев И.Ю. Композиция в изобразительном искусстве. М.: Мир науки, 2019. [Электронное издание]. URL: http://izd-mn.com/PDF/09MNNPM19.pdf (дата обращения: 23.08.2020).
8. Якимович А.К. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990. М.: Искусство-XXI век, 2009. 464 с.

References

1. Kandyba V.I. ***Khudozhniki Primor'ya*** [The artists of Prumorye]. Moscow, Khudozhnik RSFSR Publ., 1990. 128 p. (In Russian).
2. Levdanskaya N.A. Masteskaya zhivopis'. Sergei Gorbachev, Alekandr Ionchenkov, Vladimir Pogrebnyak, Aleksandr Selivanov, Sergei Khod (Drobnokhod), Valerii Shapranov [The master painting. Sergey Gorbachev, Alexander Ionchebkov, Vladimir Pogrebnyak, Alexander Selivanov, Sergey Khod (Drobnokhod), Valery Shapranov]. ***Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka – The visual arts of the Urals, the Siberia and the Far East***, 2020, No. 2, pp. 166–173. (In Russian).
3. Levdanskaya N.A. Syuzhetnaya kompozitsiya v izobrazitel'nom iskusstve Primor'ya. Metamorfozy i transformatsii [The story composition in visual art of Primorye. The metamorphoses and transformations]. ***Rossiiskaya akademiya khudozhestv i khudozhestvennaya kul'tura Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka*** [The proceedings of conference "The Russian Academy of Arts and art culture of Ural, Siberia and Far East"]. Ed. by M.Yu. Shishin. Barnaul, Altai State Technical University Publ., 2017, pp. 16–20. (In Russian).
4. Levdanskaya N.A. Tvorchestvo Sergeya Gorbacheva 1980-h – 2000-h godov: Put' k sebe [The art work of Sergey Gorbachev in 1980s – 2000s: The way to himself]. ***Kul'tura Tikhookeanskogo poberezh'ya*** [The proceedings of the V International scientific and practical conference "The Pacific coast culture"]. Vladivostok, Dal'nauka Publ., 2013, pp. 281–286. (In Russian).
5. Lobychev A.M. ***Zhenschina kak znak besconechnosty*** [Woman as a sign of infinity] Available at: https://clck.ru/Qo3gX (accessed 20.08.2020). (In Russian).
6. Lobychev A.M. Chem iskushaet Antoniya Oleg Podskochin? [How does Oleg Podskochin tempt Antony?] ***The "Vladivostok" newspaper***, 2017, No. 4208 (147), 29.09.2017. Available at: https://vladnews.ru/ev/vl/4208/115727/iskushaet_antoniya (accessed 02.08.2020). (In Russian).
7. Rudnev I.Yu. ***Kompozitsiya v izobrazitel'nom iskusstve*** [A composition in visual arts]. Moscow, Mir nauki Publ., 2019. Available at: http://izd-mn.com/PDF/09MNNPM19.pdf (accessed 23.08.2020). (In Russian).
8. Yakimovich A.K. ***Polety nad bezdnoi. Iskusstvo, kul'tura, kartina mira***. 1930–1990 [The flying over the abyss. Art, culture, the view of the world. 1930–1990]. Moscow, "Art – XX century" Publ., 2009. 464 p. (In Russian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Левданская Наталья Андреевна – кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе, Приморская государственная картинная галерея, г. Владивосток, Российская Федерация. Член ВТОО «Союз художников России» и Общероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов». E-mail: lna293@mail.ru*

ABOUT AUTHOR: *Levdanskaya, Natalia Andreevna – Cand. Sc. in Art History, Deputy Director for Research, Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation. Member of the Association of Art Critics and the Union of Artists of Russia. E-mail: lna293@mail.ru*

Для цитирования | For citation:

Левданская Н.А. Мифологические и библейские сюжеты в произведениях художников Приморья // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 3 (18). С. 57–68. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.005. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/83

Levdanskaya N.A. Mythological and biblical stories in the works of artists of Primorye. Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia, 2020, No. 3 (18), pp. 57–68. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.005. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article view/83 (In Russian).

Orlova, Evgenia Vasilievna

Primorye State Art Gallery,
Vladivostok, Russian Federation

ABOUT THE FEATURES OF THE COLLECTION OF ICONS OF THE PONOSOV'S FAMILY IN PRIMORYE STATE ART GALLERY COLLECTION

Орлова Евгения Васильевна

Приморская государственная картинная галерея,
г. Владивосток, Российская Федерация

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ КОЛЛЕКЦИИ ИКОН СЕМЬИ ПОНОСОВЫХ В СОБРАНИИ ПРИМОРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.03.006

УДК 7.03

АННОТАЦИЯ
Статья посвящена обзору коллекции старообрядческих икон семьи Поносовых в собрании Приморской государственной картинной галереи. Цель исследования – обозначить проблемы атрибуции произведений, выявить преобладающие сюжеты икон. Иконы представляют собой синтез богословских, литературных и изобразительных источников. В статье отмечены общие для всех старообрядческих икон особенности, позволяющие отделить их от произведений официального церковного искусства. Выводы статьи позволят соотнести общие для старообрядческой иконописи темы с присущими конкретной семье духовными и эстетическими потребностями.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:
иконы; атрибуция; подписные иконы; невьянская иконописная школа; Урал; старообрядцы; благочестие; коллекция А. Поносова; Приморье.

ABSTRACT
The article deals with the collection of Old Believers icons of the Ponosovs family in the collection of the Primorye State Art Gallery. The purpose of the research is to identify problems of attribution of icons, to identify the prevailing themes of icons. Icons represent a synthesis of theological, literary, and visual sources. The article notes common features for all icons of the Old Believers that allow them to be divided from works of official Church art. The conclusions of the article will allow us to correlate the themes common to Old Believers iconography with the spiritual and aesthetic needs in a very particular family.

KEYWORDS:
icons; attribution; icons with signature; Nevjansk iconographic school; Ural region; the Old Believers; the piety; the collection of A. Ponosov; Primorye region.

«Своеначальный, жадный ум, –
Как пламень, русский ум опасен
<…>
Он здраво мыслит о земле,
В мистической купаясь мгле…»
[Вячеслав Иванов. Русский ум. 1890].

Введение

В 2020 году отмечается 400-летие со дня рождения протопопа Аввакума Петрова [5], виднейшего религиозного деятеля российской истории Нового Времени — идеолога церковного раскола, внесшего благодаря автобиографическому сочинению «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное» значительный вклад в развитие русскоязычной литературы и философской мысли. (Эпиграф к статье, как представляется автору, передает непреклонный характер протопопа Аввакума и его последователей.*— Прим. авт.*)

Наследие мятежного протопопа не чуждо и Приморскому краю. И Приморская государственная картинная галерея отметит это событие выставкой старообрядческой иконописи «Цветник Духовный. К 400-летию со дня рождения протопопа Аввакума».

Ко времени появления старообрядцев на Дальнем Востоке в середине XIX века уже произошло основное разделение старообрядчества на согласия и толки [15]. Исследователь приморского старообрядчества Вера Васильевна Кобко приводит следующие статистические данные: «за 1909 год констатировали в Приморской области старообрядческих поселений — 17 (605 семей, 3573 души); приемлющих священство — 2 селения (149 семей, 908 душ) <…> По статистическим сведениям 1912 года, в Ключевской волости числилось 750 душ староверов часовенного согласия, 65 — поморского, 40 — белокриницкого. Цифры отчетов вряд ли отражали реальное количество старообрядцев в крае, но в целом по ним можно судить о количественном соотношении между основными старообрядческими толками» [9].

Зимой 1897–1898 гг. старовер часовенного толка Афанасий Поносов из Сучанской долины основал хутор Ново-Сионский (иногда встречается название «поселение Поносова»), в настоящее время с. Глазковка, Лазовского района, Приморского края [8]. «Участок земли, который отвели Поносову, составлял 400 десятин»; «у него был двухэтажный дом <…> на каменном фундаменте, <…> многочисленные хозяйственные постройки, кузница, бондарная, мельница, оранжерея, библиотека (Староверы собирали старопечатные книги, созданные еще до раскола, и те, что были отпечатаны в старообрядческих книгопечатнях в точном соответствии с древними образцами. К сожалению, библиотека семьи Поносовых в настоящий момент недоступна для автора статьи.*— Прим. авт.*) и молельный дом; <…> был прорыт канал, а на реке поставлены плотина со шлюзом»; Поносов имел оленепарковое хозяйство, «четыре большие шаланды, рыбачьи лодки, невода и снабжал морепродукцией Сучанскую долину» [8]. Собирание икон семьей Поносовых шло в ногу с процессом трансформации быта крупной старообрядческой буржуазии в Центральной России.

Произведения из коллекции семьи А. Поносова (темперные иконы, оклады и меднолитая пластика) способны рассказать об узнаваемом художественном языке искусства староверов.

Актуальность изучения коллекции икон семьи Поносовых состоит в том, что это собрание имеет ряд необычных иконографий, дает представление о феномене старообрядчества в целом и о духовном мире отдельно взятой семьи. В свете мероприятий, проводимых по поводу 400-летия со дня рождения протопопа Аввакума, логично обратить внимание на обширный и часто совершенно неизученный пласт старообрядческой материальной культуры в музейных и частных коллекциях.

Иконой «древлего благочестия» в широком смысле слова является и весь старообрядческий быт в той своей части, которая связана с молитвой, уподобленной благоухающему цветами саду, где распустились благие помыслы и отсутствуют сорняки грязных мыслей (мотив сокровенного сада передается при помощи стилизованных изображений цветов, вьющихся побегов с листьями, пейзажей).

Краеведческие аспекты жизни староверов в Приморье освещены в публикациях В. В. Кобко [10], Ю. В. Аргудяевой [1] и др. несколько шире, чем художественное наследие приморских староверов, однако научные сотрудники картинной галереи — О. П. Святуха [14], В. В. Петухов [12], М. С. Сагадеева [13, с. 55], Л. И. Варламова [4] — предпринимали шаги в изучении коллекции Поносова.

Предметы были собраны Владивостокским краеведческим бюро в общине старообрядцев и из частной коллекции А. Поносова с. Глазковка в 1931 г. и поступили во Владивостокский государственный областной музей, а в 1966 г. переданы Приморской государственной картинной галерее (далее — ПГКГ) [12].

В.В. Петухов отметил *проблематику* в изучении коллекции, связанную со скудными данными отчетов Бюро краеведения и неоднородностью произведений, указал на сомнительность старообрядческого происхождения для некоторых предметов (например, некоторые иконы XIX в. выполнены в академической манере живописи).

1. **Мастерская Богатыревых. Двухстворчатый складень «Благовещение и Сретение».**
1792 г. Дерево, левкас, темпера.
58,6 x 33,4 x 1,9.
Приморская государственная картинная галерея.
ПКГ КП-930. Ж-225. Фотограф С.В. Кирьянов.

1.1. **Фрагмент иконы «Благовещение и Сретение» с датирующей надписью.**
Приморская государственная картинная галерея.
ПКГ КП-930. Ж-225. Фотограф С.В. Кирьянов.

1.2. **Фрагмент иконы «Благовещение и Сретение» с датирующей надписью.**
Приморская государственная картинная галерея.
ПКГ КП-930. Ж-225. Фотограф С.В. Кирьянов.

2. **Неизвестный мастер. Богоматерь «Корсунская».**
1801 г. Дерево, левкас, темпера.
12 x 9,6 x 1,8.
Приморская государственная картинная галерея.
ПКГ КП-1034. Ж-332. Фотограф С.В. Кирьянов.

2 3
2.1 3.1

2.1. **Фрагмент иконы Богоматерь «Корсунская». Датирующая надпись на нижнем поле**.
Приморская государственная картинная галерея.
ПКГ КП-1034. Ж-332. Фотограф С.В. Кирьянов.

3. **Неизвестный мастер. Богоматерь «Казанская» с ангелом-хранителем и мученицей Ириной (?).**
1800 г. Дерево, левкас, темпера.
16,5 x 14 x 2.
Приморская государственная картинная галерея.
ПКГ КП-1036. Ж-334. Фотограф С.В. Кирьянов.

3.1. **Фрагмент иконы Богоматерь «Казанская». Датирующая надпись на нижнем поле.**
Приморская государственная картинная галерея.
ПКГ КП-1036. Ж-334. Фотограф С.В. Кирьянов.

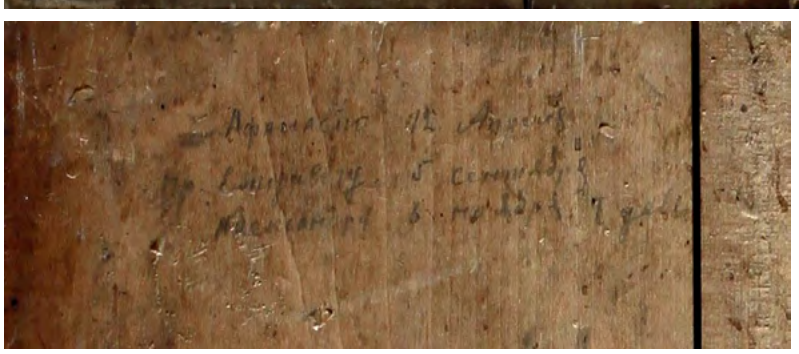
4. **Неизвестный мастер. «Царь царем, Бог богов».** 1823 г. Дерево, левкас, темпера. 55 x 45 x 3. Приморская государственная картинная галерея. Ж-467. Фотограф С.В. Кирьянов.

4.1. **Фрагмент иконы «Царь царем, Бог богов». Датирующая надпись в картуше на нижнем поле**. Приморская государственная картинная галерея. Ж-467. Фотограф С.В. Кирьянов.

5. **Неизвестный мастер. «Распятие Христово с избранными святыми на полях, с врезным меднолитым киотным крестом “Распятие Христово с предстоящими и избранными праздниками”».**
1893 г.
Дерево, левкас, темпера.
35,3 x 29,8 x 2,9.
Приморская государственная картинная галерея.
ПКГ КП-929. Ж-224.
Фотограф С.В. Кирьянов.

5.1. **Фрагмент иконы «Распятие Христово с избранными святыми на полях, с врезным меднолитым киотным крестом “Распятие Христово с предстоящими и избранными праздниками”». Датирующая надпись в картуше на нижнем поле**.
Приморская государственная картинная галерея.
ПКГ КП-929. Ж-224.
Фотограф С.В. Кирьянов.

5.2. **Оборот иконы «Распятие Христово с избранными святыми на полях, с врезным меднолитым киотным крестом “Распятие Христово с предстоящими и избранными праздниками”»**. Приморская государственная картинная галерея. ПКГ КП-929. Ж-224. Фотограф С.В. Кирьянов.



5.3. **Фрагмент оборота иконы «Распятие Христово с избранными святыми на полях, с врезным меднолитым киотным крестом “Распятие Христово с предстоящими и избранными праздниками”»**. Приморская государственная картинная галерея. ПКГ КП-929. Ж-224 Фотограф С.В. Кирьянов.

6. **Неизвестный мастер. Архангел Михаил «грозных сил воевода» с избранными святыми.** XIX век. Дерево, левкас, темпера. 33 х 29,9 х 2,8. Приморская государственная картинная галерея. ПКГ КП-933. Ж-229. Фотограф С.В. Кирьянов.

6.1. **Фрагмент иконы Архангел Михаил «грозных сил воевода». Изображение мученика Христофора-Псеглавца.** Приморская государственная картинная галерея. ПКГ КП-933. Ж-229. Фотограф С.В. Кирьянов.

Он сделал предположение, что в перечень собранных изделий, внесенных в опись от 1931 г., могли быть включены предметы из других мест, что затрудняет выявление точного количества икон, которые действительно могли принадлежать семье Поносовых [12]. В описи перечислено 78 позиций, среди них — «“Медная коробка с мощами”, “Крест литой с эмалью”, “Икона в серебряном окладе”, “Бронзовые литые иконы”, “Четки молитвенные (холщовые)” и т.д.» [12].

Произведениям меднолитой пластики старообрядцы приписывали особенную богоугодность как созданным из очищенного огнем материала, полностью отстраненного от скверны мира.

Меднолитые складни, образки, кресты-распятия возникли задолго до раскола, но особое распространение получили в молитвенной практике староверов в силу своей компактности, легкости перемещения, нетребовательности к условиям хранения.

Научная новизна данной статьи состоит в предварительной атрибуции произведений, выявлении преобладающих сюжетов икон, уточнении их названий. Опись, выполненная в 1931 г., нуждается в уточнении и правильном научном описании собранных предметов, т.к. она «…является свидетельством отсутствия знаний иконографии и техники живописи у людей, ее составивших. На обратной стороне ряда икон, на бумажных наклейках в графе “техника” значится: “масло, лакокраски”, неверно даны названия икон и иконографические изводы» [12, с. 151].

В собрании Приморской государственной картинной галереи насчитывается 145 икон общей хронологией XVI–XX вв., из которых семейное собрание Поносовых занимает 76 икон. Преобладают иконы уральского направления, но также можно выделить признаки Поволжья и подгруппу с живописными приемами, которые могли быть использованными как на Урале, так и в Центральной России.

Цель статьи — ввести в научный оборот произведения из запасников галереи, пробудить интерес научного сообщества к изучению старообрядческих икон в коллекциях региональных музеев с возможностью сопоставления произведений, что в свою очередь может иметь практическую значимость: проведение научных семинаров междисциплинарного характера по изучению, экспонированию, хранению, реставрации старообрядческих икон и обмену межмузейными выставочными проектами.

Исследование было проведено ***методом формально-стилистического анализа***.

В основной части статьи выделено несколько вариантов подхода к изучению иконописного собрания семьи Поносовых: 1) иконы с датирующей надписью; 2) иконы с яркими сюжетными особенностями, свойственными староверам; 3) иконы с явными признаками невьянской школы; 4) иконы с образами патрональных святых (небесных покровителей); 5) древние иконы (семейные реликвии?); 6) иконы, чья принадлежность к коллекции Поносова вызывает сомнение.

Результаты исследования

I. Иконы с датирующей надписью

Несколько икон с датирующей надписью дают представление о хронологических рамках собирания коллекции. Живопись указанным датам вполне соответствует, но состояние сохранности произведений (грубые поздние поновления, в том числе маслом; загрязнения, потемнение олифы, сколы и т.п.) затрудняет атрибуцию.

Двухстворчатый складень «Благовещение и Сретение» (Ж-225; рис. 1; 1.1; 1.2) имеет датирующую надпись на лузге створок: «писаны с[вя]т[ы]и евлалии в лето от создания мира STA м[е]с[я]ца ноября в ка день совершишася» и означает, что работа над иконой была завершена 21 ноября (по старому стилю) 7301 года от сотворения мира, что соответствует 1792/1793 году (в зависимости от правил пересчета, год начинается с сентября) [11].

На иконах Богородицы «Корсунская» (Ж-332; рис. 2; 2.1) и «Казанская» (Ж-333; рис. 3; 3.1) датирующие надписи «от создания мира», соответствующие 1801 и 1800 гг.

На иконе Ж-467 имеется надпись на церковнославянском языке «Царь царем, Бог богов» (рис. 4; 4.1) и датирующая надпись буквенными обозначениями цифр, в переводе на современный русский язык: «Написан этот святой образ в лето от создания мира 7331 месяца декабря в 10 день сделан (10 декабря 1823 г.)».

На иконе Ж-224 «Распятие Христово с избранными святыми на полях, с врезным меднолитым киотным крестом “Распятие Христово с предстоящими и избранными праздниками”» датирующая надпись: 7401 го(да) ма(рта?) IЗ сове(ршися). IЗ — не тринадцать, а 17 (вместо правильного ЗI) = 17 марта 1893 года (рис. 5).

Интересно, что появление атрибуционной характеристики в картуше как бы уравновешивается молитвенным текстом, прославляющим Крест Господень.

Если бы датирующей надписи на Ж-224 не было, возможно было предполагать более раннюю дату, наподобие середины — второй половины XIX века, следовательно, в 1890-е годы уральские иконописцы продолжали писать подобные этой иконы с мелкими фигурками, условными облачками, невнятными картушами.

Карандашом на обороте имеются приписки с датами именин: Афанасий (12 апреля), Елизавета (5 сентября), Александр (6 ноября) (рис. 5.2, 5.3).

Таким образом, в коллекции семьи Поносовых из собрания ПГКГ при визуальном осмотре выявлено пять икон с датирующей надписью и установлены хронологические рамки от 1792 до 1893 года (конечно, бывает, что на относительно ранней иконе появляется датированная поновительская надпись, но это может определить компетентный реставратор темперной живописи.— *Прим. авт.*).

II. Иконы с яркими сюжетными особенностями

На иконах из собрания семьи Поносовых есть ***запрещенные официальной церковью сюжетные особенности***, свойственные старообрядческой иконе: София Премудрость Божия (ангел со скрещенными на груди руками (как причастник), облаченный в царский хитон и в восьмиконечной короне), пророк Илия в «огненном восхождении». Наиболее интересен архангел Михаил «грозных сил воевода» (летящий на крылатом коне огненный всадник) с изображением на поле мученика Христофора-Псеглавца — «иконы “с песьею главою” вместе с некоторыми другими “спорными” иконографическими сюжетами были официально запрещены распоряжением Святейшего Синода от 1722 года как “противные естеству, истории и самой истине”» [16] (рис. 6; 6.1).

Надписание аббревиатуры имени Иисуса Христа было камнем преткновения для староверов и «никонианской Церкови»: «патриарх Никон ввел написание имени Христа как Иисус и, следовательно, надпись на иконах “ІИС. ХС.”. Единственно правильным для староверов является написание имени Христа как “Исус” и аббревиатуры “ІС. ХС.” <…> Отличие символов евангелистов на старообрядческих и никонианских иконах: символом Марка у старообрядцев является орел, а Иоанна — лев, на православных иконах послениконовского периода — наоборот. Кроме того, старообрядческие иконописцы продолжали в соответствии с древней русской традицией изображать евангелистов в виде животных, что было категорически запрещено православной церковью в 1722 г.» [3, с. 285]. На иконах «Неопалимая Купина» и «Новозаветная Троица» [3] из собрания Поносова различие старообрядческой традиции с «никонианской» в символах евангелистов хорошо видно.

Наряду с двоеперстием отличительной чертой старообрядческих икон является и то, что «на маковках церквей всегда изображаются только восьмиконечные кресты» [3, с. 285].

III. Невьянская икона

Большинство исследователей склоняются к тому, что уральская иконопись начинает проявлять характерные черты в 1730-х гг., когда староверы из районов, пограничных с Польшей (с Ветки и из Стародубья), присоединились к ранее переселившимся на Урал из центра России (из Тулы), с Поморья (из Олонца), с Верхней Волги и Керженца [6, с. 344–349].

Отличительные черты невьянской иконы [2, с. 23–25.]: шпонки торцевые, сплошное золочение, сильные высветления. Это хорошо видно на трехстворчатом складне из собрания Поносова «Апостол Иоанн Богослов, Иоанн Предтеча-Ангел Пустыни и мученица Татиана».

Из школы Ветки в невьянскую школу перешли «растительные орнаменты из листьев и цветов, а также картушей с надписями <…> с применением техник “цировки” и “цвечения золота”. <…> Цветы, розы и букеты, ветви с листьями, имитация листьев аканта, виноградная лоза, гирлянды» [7, с. 277] — образ эдемского сада.

На иконах из собрания Поносова «Похвала Богородицы» и «Царь царем» образ сада проявлен наиболее полно, кроме того размер иконы «Похвала Богородицы» позволяет сделать предположение о том, что она могла быть предназначена для местного ряда иконостаса.

IV. Иконы с образами патрональных святых (небесных покровителей)

Важное место в доме старовера занимает красный угол с иконостасом. «Название “домовой иконостас” закрепилось и за иконами с литыми врезками» [3, с. 286]: в собрании галереи икона «Распятие Христово с избранными святыми на полях, с врезным меднолитым киотным крестом “Распятие Христово с предстоящими и избранными праздниками”» является «домовым иконостасом» семьи Поносовых. К образам небесных покровителей можно отнести небольшую икону «Ангел-хранитель со святыми Ануфрием и Агафией».

Можно выделить, что в коллекции Поносова чаще встречаются образы «Трех святителей Вселенских» (Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста), великомученицы Парасковии, Екатерины и Варвары, мученика Уара и мученицы Феклы (им молятся, когда человек умер без покаяния).

V. Древние иконы

В коллекции Поносова имеются иконы XVII века, написанные незадолго до церковного Раскола или после него. Это иконы: «Троица Ветхозаветная» (большого размера, скорее всего из местного ряда иконостаса), «Видение Богородицы Сергию Радонежскому, «пядница» (икона размером с ладонь) «Семион Богоприимец», «Деисус», «Смоленская». В этой группе икон примечателен образ преподобного Паисия (возможно, 1-я половина XVII века, Русский Север (?) или Вологда (?)). Преподобного Паисия Великого почитали в старообрядческих кругах как защитника от внезапной смерти без покаяния, поэтому изображений довольно много на старообрядческих иконах XIX в., но не исключено, что при поновлении могли переименовать одного из русских Паисиев (Угличский, Галичский) в более известного Паисия Великого.

Икона «Деисус» с припадающими русскими святыми — Димитрием Прилуцким, ярославскими князьями Феодором, Давидом и Константином

(Феодор при поновлении превратился в Феодосия) — тоже записанное (середина XVII века (?), Вологда (?)) произведение.

Иконы такого формата и сюжета — Деисус с дополнительными персонажами — обычно помещали над дверями церквей, там обычно присутствуют те святые, которым посвящен храм.

VI. Иконы, чья принадлежность к коллекции Поносова вызывает сомнение

Иконы большого размера — архангел Михаил, Георгий Победоносец, мученица Акилина — написаны в Центральной России в академической манере, явно предназначались для иконостасов «официальной» церкви.

Обсуждение результатов

Конечно, данная статья носит обзорный характер и лишь в общих чертах описывает коллекцию, но в ходе исследования обнаружено, что коллекция богата интересными иконографиями, разнообразна по художественным центрам и хронологии. Иконы нуждаются в раскрытии.

С достаточной долей уверенности в собрании А. Поносова можно определить, что из двадцати двух икон Богородицы преобладает тип Одигитрии, из богородичных иконографий — «Всех скорбящих радость» и «Утоли моя печали», три гимнографические: «О, Всепетая Мати», «Похвала Богородицы» и «Достойно есть…»; пять икон Иисуса Христа; четыре иконы Николы, три иконы Софии Премудрости Божией; три иконы Деисуса (один из них — «Неделя»); две иконы Иоанна Предтечи в иконографии «Ангел Пустыни»; две иконы Святой Троицы; три складня; остальное — святые, среди которых преобладают образы ангела-хранителя, Николая Чудотворца, Сергия Радонежского.

Выводы

Иконы семьи Поносовых в собрании Приморской государственной картинной галереи, выполненные в соответствии с позднесредневековыми канонами и преобладающим художественным стилем невьянской школы,— это выражение материальной и духовной культуры староверов Приморья, которое показывает живой интерес к истории икон и к самим себе как к носителям родовой постпамяти.

Собирание икон семьей Поносовых было мотивировано как личными религиозными мотивами, так и выявлением свойств той или иной иконы как памятника отечественной истории и художества.

Дата поступления: 19.08.2020

Литература

1. Аргудяева Ю.В. Старообрядцы на Дальнем Востоке России: этнокультурное развитие во второй половине XIX – начале XX в.: автореф. дис. … докт. истор. наук. Москва: [Б. и.] 2002. 58 с.
2. Бусева-Давыдова И.Л. Невьянская иконопись среди других старообрядческих иконописных центров // Невьянского письма благая весть. Невьянская икона в церковных и частных собраниях. Екатеринбург: ОМТА, 2009. 312 с.
3. Быкова Е.В. Проблемы атрибуции старообрядческой иконы (из частных и музейных коллекций Кировской области) // Старообрядчество: история и современность, местные традиции, русские и зарубежные связи: материалы VI международной научно-практической конференции (07.08.2015 – 08.08.2015, Улан-Удэ) / под ред. А.П. Майорова, С.В. Васильевой. Улан-Удэ: Издательство Бурятского государственного университета, 2015. С. 282–290.
4. Варламова Л.И. К вопросу истории исследования коллекции русских икон в собрании Приморской государственной картинной галереи // Художественная жизнь Дальнего Востока России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона: сб. материалов научно-практических конференций 2013-2016 / Приморская государственная картинная галерея; редакторы-составители Н.А. Левданская, Л.М. Кац. Владивосток: ЗАО «ЛИТ», 2018. С. 10–14.
5. Выставка «Заповедная Русь» в Российской академии художеств // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 388–389.
6. Гончаров Ю. А., Гончарова Н.А., Губкин О.П., Казаринова Н.В., Рунева Т.А. (авт.-сост.). Уральская икона. Живописная, резная и литая икона XVIII – начала XX в. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1998. 352 с.
7. Гребенюк Т.Е. Ветковская икона // Старообрядчество в России (XVII – XX вв.): Сборник научных трудов, Вып. 3 / Отв. ред. Е.М. Юхименко. М.: Яз. славянской культуры (ЯСК), 2004. С. 274–290.
8. История и современное состояние Лазовского района // Территория: Приморский край [сайт]. URL: http://old.pgpb.ru/cd/terra/lazo/lazo05.htm (дата обращения: 19.08.2020).
9. Кобко В.В. Поиски истинной веры // Словесница Искусств [Электронный журнал]. 2005. № 1 (15). С. 62–67. URL: https://www.slovoart.ru/node/2033 (дата обращения: 15.07.2020).
10. Кобко В.В. Старообрядцы Приморья: история, традиции (сер. XIX в. – 30 гг. XX в.). Владивосток: Издательство Приморского полиграфкомбината, 2004. 214 с.
11. Орлова Е.В. К исследованию о принадлежности двустворчатого складня «Благовещение и Сретение» (Ж-225) из собрания Приморской государственной картинной галереи мастерской невьянских иконописцев Богатыревых // Художественная жизнь Дальнего Востока России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона: сб. материалов научно-практических конференций 2017–2019 / Приморская государственная картинная галерея; редакторы-составители Н.А. Левданская, Л.М. Кац. Владивосток: ЗАО «ЛИТ», 2020. С. 69–74. (В печати).
12. Петухов В.В. История коллекции древнерусской живописи Владивостокского государственного музея (1930-е гг.) // Россия и АТР. 2007. № 1 (55). С. 150–152.
13. Сагадеева М. С. Невьянская икона в собрании Приморской государственной картинной галереи // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2008. № 1. С. 54–55.
14. Святуха О.П. Иконы из собрания Поносова в собрании древнерусской живописи Приморской картинной галереи // Старообрядчество в Сибири и на Дальнем Востоке: история и современность. Местные традиции. Русские и зарубежные связи: материалы II междунар. науч. конф. 6–10 сент. 1999 г. Владивосток: Изд-во ДВГУ, 2000. С. 112.
15. Старообрядческие согласия // Всемирный союз староверов «Русская Вера» [сайт]. URL: https://ruvera.ru/soglasiya (дата обращения: 01.08.2020).
16. Тарасов О.Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс, Традиция, 1995. 496 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Орлова Евгения Васильевна – научный сотрудник отдела хранения, КГАУК «Приморская государственная картинная галерея», г. Владивосток, Российская Федерация. E-mail: libri_sibyllini@mail.ru*

Для цитирования | For citation:

Орлова Е.В. Об особенностях коллекции икон семьи Поносовых в собрании Приморской государственной картинной галереи // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 3 (18). С. 69–82. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.006. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/60

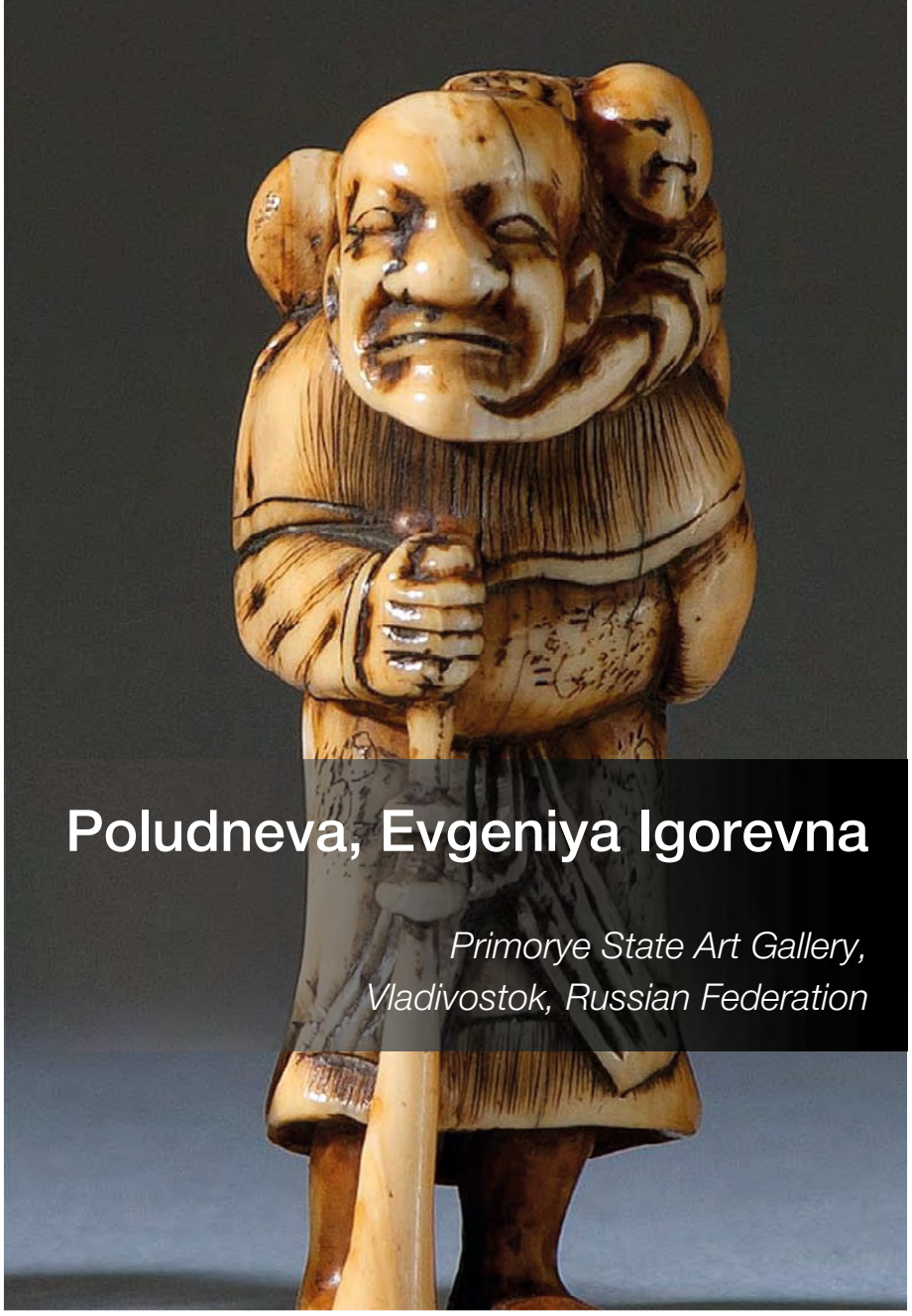
Orlova E.V. About the features of the collection of icons of the Ponosov's family in Primorye State Art Gallery collection. Iskusstvo Evrazii–The Art of Eurasia, 2020, No. 3 (18), pp. 69–82. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.006. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/60 (In Russian).

Submission date: August 19, 2020

References

1. Argudyaeva Yu.V. *Staroobryadtsy na Dal'nem Vostoke Rossii: ehtnokul'turnoe razvitie vo vtoroi polovine XIX – nachale XX v.* [Old believers in the Russian far East: ethnocultural development in the second half of the XIX – early XX century. Dr. Hist. sci. diss. Abstr.]. Moskow, S. n., 2002. 58 p. (In Russian).
2. Buseva-Davydova I.L. Nev'yanskaya ikonopis' sredi drugikh staroobryadcheskikh ikonopisnykh tsentrov // *Nev'yanskogo pis'ma blagaya vest'. Nev'yanskaya ikona v tserkovnykh i chastnykh sobraniyakh* [Nevyansk letter good news. Nevyansk icon in Church and private collections]. Ekaterinburg, OMTA Publ., 2009. 312 p. (In Russian).
3. Bykova E.V. Problemy atributsii staroobryadcheskoi ikony (iz chastnykh i muzeinykh kollektsii kirovskoi oblasti) [The problem of attribution of Old Believers' icons (from private and Museum collections of Kirov region)]. *Staroobryadchestvo: istoriya i sovremennost', mestnye traditsii, russkie i zarubezhnye svyazi* [Proceedings of conference "«Old Believers: history and modernity, local traditions, Russian and foreign relations"]. Ed. by A.P. Maiorov, S.V. Vasil'eva. Ulan-Udeh, Buryat State University Publ., 2015, pp. 282–290. (In Russian).
4. Varlamova L.I. K voprosu istorii issledovaniya kollektsii russkikh ikon v sobranii Primorskoi gosudarstvennoi kartinnoi galerei [On the issue of the history of research of the collection of Russian icons in the collection of the Primorye state art gallery]. *Hudozhestvennaya zhizn' Dal'nego Vostoka Rossii i stran Aziatsko-Tihookeanskogo regiona: sb. materialov nauchno-prakticheskih konferencij 2013–2016* ["The art life of the Russian Far East and the countries of the Asia-Pacific region": collection of materials of scientific and practical conferences 2013–2016]. Ed. N.A. Levdanskaya, L.M. Kats. Vladivostok, LIT Publ., 2018, pp. 10–14. (In Russian).
5. Vystavka «Zapovednaya Rus'» v Rossiiskoi akademii khudozhestv [Exhibition "Preserved Russia" at the Russian Academy of Arts]. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 388–389. (In Russian).
6. Goncharov Yu. A., Goncharova N.A., Gubkin O.P., Kazarinova N.V., Runeva T.A. *Ural'skaya ikona. Zhivopisnaya, reznaya i litaya ikona XVIII – nachala XX v.* [The Ural icon. Picturesque, carved and cast icon of the XVIII – early XX century]. Ekaterinburg, Ural University Publ., 1998. 352 p. (In Russian).
7. Grebenyuk T.E. Vetkovskaya ikona [Vetka icon]. *Staroobryadchestvo v Rossii (XVII – XX vv.): Vyp. 3* [Proceedings Old believers in Russia (XVII-XX centuries): Vol. 3]. Ed. by E.M. Yukhimenko. Moscow, Yazyli slavyanskoi kul'tury (YASK) Publ., 2004, pp. 274–290. (In Russian).
8. Istoriya i sovremennoe sostoyanie Lazovskogo raiona [History and current state of the Lazovsky district]. Territoriya: Primorskii krai *[Territory: Primorsky Kraij]*. Available at: http://old.pgpb.ru/cd/terra/lazo/lazo05.htm (accessed 19.08.2020).
9. Kobko V.V. Poiski istinnoi very [The search for true faith]. *Slovesnitsa Iskusstv – The philologist of the arts*, 2005, no. 1 (15), pp. 62–67. Available at: https://www.slovoart.ru/node/2033 (accessed 15.07.2020). (In Russian).
10. Kobko V.V. *Staroobryadtsy Primor'ya: istoriya, traditsii (ser. XIX v. – 30 gg. XX v.).* [Old Believers of Primorye: history, traditions (midd. XIX cent. – 30 years. XX cent.)]. Vladivostok, Izdatel'stvo Primorskogo poligrafkombinata, 2004. 214 c. (In Russian).
11. Orlova E.V. K issledovaniyu o prinadlezhnosti dvustvorchatogo skladnya «Blagoveshchenie i Sretenie» (Zh-225) iz sobraniya Primorskoi gosudarstvennoi kartinnoi galerei masterskoi nev'yanskikh ikonopistsev Bogatyrevykh [To the study of the ownership of the double-leaf folding "Annunciation and Candlemas" (Zh-225) from the collection of the Primorsky state art gallery of the workshop of the Nevyansk icon painters Bogatyrev]. *Hudozhestvennaya zhizn' Dal'nego Vostoka Rossii i stran Aziatsko-Tihookeanskogo regiona: sb. materialov nauchno-prakticheskih konferencij 2017–2019.* ["The art life of the Russian Far East and the countries of the Asia-Pacific region": collection of materials of scientific and practical conferences 2017–2019]. Ed. N.A. Levdanskaya, L.M. Kats. Vladivostok, LIT Publ., 2020, pp. 69–74. (In Russian).
12. Petukhov V.V. Istoriya kollektsii drevnerusskoi zhivopisi Vladivostokskogo gosudarstvennogo muzeya (1930-e gg.) [History of the collection of Old Russian painting in Vladivostok State Regional Museum in the 1930s.]. *Rossiya i ATR – Russia and the Pacific*, 2007, no. 1 (55), pp. 150–152. (In Russian).
13. Sagadeeva M. S. Nev'yanskaya ikona v sobranii Primorskoi gosudarstvennoi kartinnoi galerei [Nevyanskaya icon in the collection of the Primorsky state art gallery]. *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoi Sibiri i na Dal'nem Vostoke – Humanities Research in the Russian Far East*, 2008, no. 1, pp. 54–55. (In Russian).
14. Svyatukha O.P. Ikony iz sobraniya Ponosova v sobranii drevnerusskoi zhivopisi Primorskoi kartinnoi galerei [Icons from the collection of Ponosov in the collection of old Russian paintings of the Primorsky art gallery]. *Staroobryadchestvo v Sibiri i na Dal'nem Vostoke: istoriya i sovremennost'. Mestnye traditsii. Russkie i zarubezhnye svyazi: materialy II mezhdunar. nauch. konf. 6–10 sent. 1999 g.* [Old believers in Siberia and the Far East. History and modernity. Local tradition. Russian and foreign relations: Materials of the second international conference. scientific conf., September 6-10, 1999]. Vladivostok, Far Eastern University Publ., 2000. P. 112. (In Russian).
15. Staroobryadcheskie soglasiya [Old Believers' agreements]. *World Union of Old Believers "Russian Faith"*. Available at: https://ruvera.ru/soglasiya (accessed 01.08.2020).
16. Tarasov O. *Ikona i blagochestie: Ocherki ikonnogo dela v imperatorskoi Rossii* [Icon and Devotion: Sacred Spaces in Imperial Russia]. Translated by R. Milner-Gulland. London, "Reaktion Books", 2002. 416 p.

ABOUT AUTHOR: *Orlova, Evgenia Vasilievna – Research associate of the storage Department, Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation. E-mail: libri_sibyllini@mail.ru*



Poludneva, Evgeniya Igorevna

Primorye State Art Gallery,
Vladivostok, Russian Federation

Полуднева Евгения Игоревна

Приморская государственная картинная галерея,
г. Владивосток, Российская Федерация

THE ATTRIBUTION FEATURES OF THE ITEMS FROM THE PRIVATE COLLECTION OF JAPANESE MINIATURE SCULPTURE ON THE EXAMPLE OF THE EXHIBITION “NETSUKE. THE PRIVATE COLLECTION” IN PRIMORYE STATE ART GALLERY

ОСОБЕННОСТИ АТРИБУЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗ ЧАСТНОЙ КОЛЛЕКЦИИ ЯПОНСКОЙ МИНИАТЮРНОЙ СКУЛЬПТУРЫ НА ПРИМЕРЕ ВЫСТАВКИ «НЭЦКЭ. ЧАСТНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ» В ПРИМОРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕЕ

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.03.007

УДК 745/749

АННОТАЦИЯ
В статье рассматриваются особенности атрибуционной работы с предметами из частной коллекции для выставки старинной японской миниатюрной скульптуры «Нэцкэ. Частная коллекция» в Приморской государственной картинной галерее. Произведения из частных коллекций, как правило, исключены из научного оборота, однако часто представляют большой научный интерес для искусствоведов и музейных работников. Автор ставит своей целью ввести в научный оборот несколько произведений миниатюрной скульптуры нэцкэ, представляющих искусствоведческий интерес и ранее никогда не экспонировавшихся. Описывается процесс атрибуции произведений, определения сюжета, стилистики на основе экспертного мнения, сравнительного анализа с предметами из крупных музейных коллекций. Автор приходит к выводу, что сюжеты и иконография некоторых предметов весьма редки, и их описание внесет определенный вклад в изучение японской миниатюрной скульптуры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:
японская миниатюрная скульптура; нэцкэ; выставка; частная коллекция; эпоха Эдо; эпоха Мэйдзи.

ABSTRACT
The features of attribution work with the items from the private collection for the exhibition of the old Japanese sculpture “Netsuke. The private collection” in Primorye State Art Gallery have been considered in the paper. The items from private collections usually are excluded from a scientific circulation but they often are of a great scientific interest for art historians and museum researchers. The author aims to include into a scientific circulation several items of miniature sculpture netsuke which would be of an art history interest and which have never been exhibited before. The process of the items attribution, plot and stylistic features specification has been described on a basis of the expert opinion, comparative analysis with the items from the sufficient museum collections. The author comes to a conclusion that the plots and iconography of some items are rather rare and their description would make a contribution to the Japanese miniature sculpture research.

KEYWORDS:
Japanese miniature sculpture; netsuke; exhibition; private collection; the Edo period; the Meiji period.

Искусство средневековой Японии по сей день завораживает людей по всему земному шару. Выставки старинного японского искусства неизменно вызывают большой интерес. Для дальневосточного региона такие выставки всегда являются значительным событием. Несмотря на территориальную близость к Стране восходящего солнца, выставки японского искусства в нашем регионе довольно редки, особенно если речь идет об искусстве средневековой Японии. Играет роль, с одной стороны, политика японских институций, очень бережно относящихся к культурному наследию, с другой стороны, тот факт, что в коллекциях региональных музеев, в том числе музеев Дальнего Востока, японское искусство представлено весьма скудно — как правило, это произведения современных художников и мастеров декоративно-прикладного искусства. Таким образом, преобладают выставочные проекты из фондов крупных российских музеев, таких как Государственный Эрмитаж или Государственный музей Востока, а также выставки из частных российских коллекций. Важную роль, на наш взгляд, играют экспозиции частных коллекций, недоступных для исследователей, поскольку они, зачастую, представляют большой интерес для музейщиков и искусствоведов, а также для широкого зрителя.

Крупные частные коллекции произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства представляют богатый материал для научной и музейной работы, позволяют ввести в научный оборот предметы высокой художественной ценности, что обуславливает актуальность данного исследования.

Весной 2020 года в Приморской государственной картинной галерее началась подготовка первой в Приморском крае выставки старинных нэцкэ из частной владивостокской коллекции. Об особенностях атрибуционной работы с частной коллекцией японской миниатюрной скульптуры на примере выставки в картинной галерее и пойдет речь в данной статье.

Миниатюрная скульптура нэцкэ уже давно завоевала право считаться одним из символов японской культуры. В течение более чем двух с половиной веков нэцкэ имели исключительно утилитарное назначение: в старинном японском костюме (кимоно) отсутствовали карманы, потому и появились брелоки-противовесы для ношения на поясе небольших вещей, необходимых в повседневном обиходе. Однако изобретение это не является японским. Брелоки-противовесы использовали коренные народы Африки и Северной Америки, кочевые народы азиатских степей, так как карман — это довольно позднее изобретение, и обычай подвешивать предметы к поясу — традиция очень древняя и весьма распространенная. Археологические находки позволяют утверждать, что в Китае уже в эпоху Чжоу (1045-221 гг. до н.э.) у северных кочевых народов был заимствован пояс с металлическими накладками, к которым за выступающее кольцо привязывали необходимые предметы [2, с. 11]. А с конца эпохи правления династии Мин (1368-1644 гг.н.э.) получили широкое распространение миниатюрные брелоки в форме различных животных, плодов и растений, называемые чжуйцзы [2, с. 12]. Первые упоминания о нэцкэ в Японии приходятся на конец XVI века, что исследователи связывают с военными походами полководца Тоётоми Хидэёси в Корею, через которую в Японию и попали китайские чжуйцзы [4, с. 10], но настоящий расцвет этого искусства начинается во второй половине XVIII века, когда появляются первые профессиональные резчики нэцкэ.

Золотым веком искусства нэцкэ считается период Эдо (1603-1868 гг.н.э.), эпоха правления сёгунов династии Токугава, характеризовавшаяся режимом военной диктатуры и закрытием Японией границ почти для всего остального мира. Сведение к минимуму торговых и дипломатических отношений с другими государствами подготовило почву для формирования уникальной ситуации в культуре и искусстве, когда внешнее влияние постепенно уменьшалось, а литература, живопись и художественные ремесла развивались путем совершенствования своих многовековых традиций [2, с. 8]. Благодаря чему эта эпоха стала временем удивительного расцвета японской культуры.

В экспозицию вошли изделия, принадлежащие эпохам Эдо и Мэйдзи. Они представляют наиболее распространенные в искусстве нэцкэ сюжеты, связанные с религиозными и мифологическими представлениями, японским национальным театром, животными календарного цикла, с изображением иностранцев и исторических персонажей. Особый раздел выставки составили нэцкэ, представляющие эротический жанр, весьма популярный в японском искусстве эпох Эдо и Мэйдзи.

Экспонаты ранее не атрибутировались специалистами-японоведами, а провенанс большинства произведений неизвестен, поэтому возникла необходимость в более тщательном изучении иконографии экспонатов, с помощью специализированной литературы, а также с помощью привлечения специалистов в области японской миниатюрной скульптуры, для более точного атрибутирования.

Наиболее многочисленный раздел составили нэцкэ, связанные с религиозными представлениями японцев эпохи Эдо. В него вошли божества «Ситифукудзин», или «Семь богов счастья», наиболее популярные в народных верованиях периода

1. **Нэцкэ «Сэннин Тобосаку с персиком бессмертия»**. Конец XVIII – начало XIX века (?). Неизвестный мастер. Кость, резьба, гравировка, чернение. Частная коллекция. Фото: Приморская государственная картинная галерея.

Эдо [4, с. 91], а также сэннины — даосские святые. Семь богов счастья и сэннины имели благополучную символику и замечательно подходили для повседневного ношения. Если божества Ситифукудзин, как правило, легко атрибутируются благодаря тому, что имеют характерные особенности, то атрибуция сэннинов потребовала консультации со специалистом. Нэцкэ из кости дикого животного, изображающее человека, несущего какой-то предмет на плече и держащего себя за бороду (рис. 1), изначально было определено как фигурка Кану или Гуань Юя, китайского полководца периода Троецарствия (220-280 гг. н. э.), часто изображавшегося держащим себя за длинную бороду [1, с. 64, 132, 143, 167]. Резьба здесь довольно примитивная, проработка деталей условная, что и затрудняло атрибуцию.

По мнению Анны Васильевны Савельевой, заведующей сектором Дальнего Востока отдела Востока Государственного Эрмитажа, нэцкэ представляет собой изображение сэннина Тобосаку (кит. Дунфан Шо) с персиком бессмертия. Согласно китайской легенде, юный поэт Дунфан Шо украл три персика бессмертия, созревающих лишь раз в три тысячи лет [7, с. 37] в саду даосской небожительницы Сиванму. Существует несколько распространенных иконографических типов изображения сэннина Тобосаку в нэцкэ. Подобное изображение персика бессмертия можно увидеть, например, в нэцкэ из собрания Британского музея [8], также в коллекции Государственного музея Востока [1, с. 54, 102]. Вероятно, нэцкэ долгое время использовалось по предназначению, об этом говорит множество потертостей и продольных трещин в кости, а также отсутствие маленькой костяной пробочки в голове у сэннина, закрывавшей сквозное отверстие в кости,— этот прием был характерен при работе с костью диких животных. Поэтому возраст нэцкэ можно определить концом XVIII — первой половиной XIX века.

Затруднения вызвала атрибуция сэннина со змеей и жабой (рис. 2). Данное нэцкэ вырезано из дерева, отличается тщательной проработкой деталей, скрупулезной передачей фактуры волос и одежды сэннина, чешуи змеи и кожи жабы. Все детали выполнены очень объемно, без уплощений, характерных для более грубой резьбы. Особенности композиционного решения нэцкэ, рассчитанного на взгляд спереди и немного сверху с учетом ношения изделия на поясе, материал (дерево), более характерный для раннего этапа расцвета искусства нэцкэ, наличие прямоугольных отверстий химотоси

2. **Нэцкэ «Человек со змеей и жабой».** Конец XVIII – начало XIX века (?). Неизвестный мастер. Дерево, резьба, тонировка. Частная коллекция. Фото: Приморская государственная картинная галерея.

могут указывать на то, что предмет принадлежит второй половине XVIII — началу XIX века. У ног сэннина сидит гигантская жаба, как правило, являющаяся спутником Гама сэннина (бессмертного с жабой) [2, с. 188-191], а в руках он держит обвитую вокруг себя змею. По всей видимости, данный сюжет в нэцкэ встречается довольно редко, поскольку определить сэннина не удалось. Кроме того, в японской культуре существует заимствованный из китайского даосизма магический треугольник, состоящий из жабы, змеи и улитки. Жаба сильнее улитки, но слабее змеи, улитка сильнее змеи, но слабее жабы, а змея сильнее жабы, но слабее улитки. В основе этого поверья лежит философия даосского мудреца Инь Си, первого ученика идеолога даосизма Лао Цзы, изложенная в книге «Гуань Инь-цзы» («Мудрец Инь с заставы») [3, с. 145] о троичном равновесии. Эта философия отразилась в японской культуре, в частности в «Повести о подвигах Дзирайи» («Дзирайя гокэцу моногатари»). Дзирайя был одарен магическими способностями и мистическими знаниями Великого Духа Жабы, но был беспомощен против Великого Духа Змеи. Тогда Дзирайя женился на девушке, обладавшей силой Великого Духа Улитки, чья слизь была ядовита для змей. Вместе им удалось победить Великого Духа Змеи [5, с. 54]. Возможно, сюжет данного нэцкэ связан с легендой о Дзирайе.

Также трудности в атрибуции вызвали нэцкэ с изображением чужестранцев. С начала XVII века и вплоть до середины XIX столетия единственной страной, с которой японцы сохранили торговые и дипломатические отношения, была Голландия [4, с. 97]. Однако представители этого государства жили изолированно на острове Дэдзима, территорию которого им запрещалось покидать. Поэтому внешность чужеземцев являлась предметом острого интереса у японцев, в том числе у художников и мастеров декоративно-прикладного искусства. Облик европейцев был столь необычен, что нередко в нэцкэ, изображающих голландцев, причудливо смешивались элементы одежды и характерные особенности внешности различных иноземцев [4, с. 98].

Нэцкэ (рис. 3) изначально было атрибутировано как фигурка голландца. Об этом говорит наличие у него в правой руке предмета, похожего на подзорную трубу, ружье или духовой музыкальный инструмент — горн или флейту, с которыми часто изображались голландцы в нэцкэ. Однако левой рукой человек держит свою довольно длинную остроконечную бороду, тогда как европейцев в искусстве нэцкэ изображали, как правило, с гладким лицом [2, с. 227-230; 4, с. 97]. Но есть и исключения. Например, нэцкэ из частной коллекции (рис. 4) изображает голландца, который в правой руке держит веер от мух, а другой рукой держит себя за длинную острую бороду [9]. По костюму также сложно определить национальность человека. Согласно мнению Анны Васильевны Савельевой, в этой фигурке смешались два иконографических типа: голландец с подзорной трубой или музыкальным инструментом в руке и монгольский лучник. К иконографии монгольского лучника относится характерная шляпа, оплечье, войлочный утеплитель для поясницы, который носили степные кочевники [2, с. 232-233]. Таким образом, можно сказать, что в данном нэцкэ есть признаки двух типов иностранцев, что весьма характерно для этой группы сюжетов. Подобное смешение можно увидеть, например, в нэцкэ (рис. 5), изображающем голландца с ребенком на спине и трубой в правой руке [6], также из частной коллекции. Голландец носит оплечье, характерное для костюма монгольского лучника. Такие нэцкэ демонстрируют то, как причудливо смешивались детали, которые японцы считали свойственными облику тех или иных иностранцев.

Интерес представляют два нэцкэ, изображающие людей в плоских шляпах (рис. 6; 7). Необычный костюм этих персонажей (плоская шляпа, накидка на голове) позволил думать, что это иностранцы. Анна Васильевна Савельева предположила, что это

3. **Нэцкэ «Голландец с трубой»**. Середина – вторая половина XIX века (?). Неизвестный мастер. Кость быка, резьба, гравировка, чернение. Частная коллекция. Фото: Приморская государственная картинная галерея.

4. **Нэцкэ «Голландец»**. Около 1800 г. Неизвестный мастер. Рог оленя, резьба, гравировка, чернение. Частная коллекция. Источник [9].

5. **Нэцкэ «Голландец с ребенком и трубой»**. Мастер Ёсимаса. Слоновая кость, резьба, гравировка, чернение. Частная коллекция. Источник [6].

может быть изображение японцев в дорожном костюме, поскольку на головах у них шляпа-зонт или шляпа капюшон со спускающейся на плечи тканевой завесой от насекомых. Также нэцкэ с аналогичной иконографией есть в коллекции Государственного музея Востока (ГМВ). Они атрибутированы как изображения старых монахов с посохом [1, с. 135], изготовленные из оленьего рога неизвестным мастером в начале XX века. Нэцкэ из коллекции Государственного музея Востока представляют собой кустарные изделия, созданные для европейского рынка в качестве сувениров. С приходом эпохи Мэйдзи необходимость в функциональных брелоках-противовесах начала снижаться, однако для иностранных туристов миниатюрная скульптура стала воплощением экзотики, недорогим и компактным сувениром [2, с. 36]. Резчики нэцкэ при выборе сюжетов начинают ориентироваться на вкусы европейцев, по словам Анны Васильевны Савельевой, «стали преобладать скульптурные “иллюстрации” местных обычаев, церемоний, типичных персонажей» [2, с. 36]. Таковы, вероятно, и данные нэцкэ. Стилистически нэцкэ из частной коллекции, ставшей предметом нашего рассмотрения, и нэцкэ из собрания ГМВ очень близки. Это довольно грубая работа без объемной проработки мелких деталей, черты лица, кисти рук, складки одежды показаны с помощью несколько грубоватых линейных штрихов резцом и чернения. Вероятно, данные нэцкэ не изображают одного и того же персонажа, а представляют разных персонажей, выполненных в одной и той же стилистике. Например, нэцкэ из коллекции ГМВ [1, с. 135] представляет собой изображение Дзюродзина (одного из семи богов счастья) в таком же костюме и той же стилистике. Поэтому однозначно атрибутировать нэцкэ из частной коллекции как монахов по аналогии с нэцкэ из коллекции ГМВ мы не можем.

Таким образом, некоторые предметы из частной коллекции, отобранные для экспонирования на выставке в Приморской государственной картинной галерее, представляют определенный атрибуционный интерес. Нэцкэ «Человек со змеей и лягушкой» и нэцкэ, изображающие людей в плоских шляпах (в дорожном костюме?), не удалось атрибутировать однозначно. Старинное нэцкэ «Человек со змеей и лягушкой», вероятно относящееся к концу XVIII — началу XIX века, представляет собой редкий сюжет, возможно, связанный с философией даосизма о троичном равновесии и вечным противостоянием трех великих духов: змеи, жабы и лягушки. Нэцкэ с людьми в плоских шляпах сходны стилистически с предметами из коллекции Государственного музея Востока и, вероятно, относятся к целому направлению нэцкэ, изготовленных на рубеже XIX—XX веков в качестве экзотических сувениров для иностранных туристов в Японии. Нэцкэ «Голландец с трубой» пополнило ряд миниатюрных скульптур с изображением иностранцев, чей облик представляет собой смешение элементов внешности различных иноземцев,

6. **Нэцкэ с одзимэ «Японец в дорожном костюме»**.
Конец XIX – начало XX века (?). Неизвестный мастер.
Нэцкэ – кость, резьба, гравировка, чернение.
Одзимэ – дерево, резьба, лак.
Частная коллекция.
Фото: Приморская государственная картинная галерея.

7. **Нэцкэ «Японец в дорожном костюме»**.
Конец XIX – начало XX века (?). Неизвестный мастер.
Кость, резьба, гравировка, чернение.
Частная коллекция.
Фото: Приморская государственная картинная галерея.

в частности смешение иконографических типов «голландца с трубой (ружьем?)» и «монгольского лучника». Нэцкэ «Сэннин Тобосаку с персиком бессмертия» было однозначно атрибутировано и обогатило иконографический ряд изображения сэннина Тобосаку, одного из популярных даосских персонажей в японском искусстве эпохи Эдо.

Дата поступления: 11.08.2020 Submission date: August 11, 2020

Литература

1. Каневская Н.А. Японская миниатюрная скульптура нэцкэ в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. М.: ГМВ, 2018. 240 с.
2. Нэцкэ. Миниатюрная скульптура Японии из частных коллекций: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2016. 324 с.
3. Торчинов Е. А. Даосизм. «Дао-Дэ цзин». СПб.: Азбука-классика, 2004. 256 с.
4. Успенский М. В. Нэцкэ. Ленинград: Искусство, 1986. 264 с.
5. Barbanson, Adrienne. Fables in ivory: Japanese netsuke and their legens. Tokyo, Rutland, Vt., C.E. Tuttle Co, 1961. 116 p.
6. Ivory netsuke by Yoshimasa // Invaluable. The world's premier auctions and galleries [сайт]. URL: https://www.invaluable.com/auction-lot/ivory-netsuke-by-yoshimasa-depicting-a-dutchman-h-67-c-8687880251 (дата обращения: 30.07.2020).
7. Okada, Barbra Teri. Netsuke. Masterpieces from the Metropolitan Museum of Art. Catalog. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1982. 119 p.
8. Netsuke. The British Museum's collection // The British Museum [сайт]. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_F-1115 (дата обращения: 30.07.2020).
9. Dutchmen netsuke. ZEBREGS&RÖELL's collection. Amsterdam, Netherlands. ZEBREGS&RÖEL: Fine art – Antiques [сайт]. URL: https://www.zebregsroell.com/dutchmen-netsuke (дата обращения: 30.07.2020).

References

1. Kanevskaya N.A. *Yaponskaya miniatyurnaya skul'ptura nehtskeh v sobranii Gosudarstvennogo muzeya Vostoka. Katalog kollektsii* [The Japanese miniature sculpture netsuke in the State Museum of Oriental Art's collection. The collection catalogue]. Moscow, State Museum of Oriental Art Publ., 2018. 240 p. (In Russian).
2. *Nehtskeh. Miniatyurnaya skul'ptura Yaponii iz chastnykh kollektsii: katalog vystavki* [Netsuke. The miniature sculpture of Japan from the private collections: the collection catalogue]. Saint Petersburg, the State Hermitage Museum's publishing house, 2016. 324 p. (In Russian).
3. Torchinov E. A. *Daosizm. "Dao-Deh tszin"* [The Taoism. "Tao-Te Ching"]. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2004. 256 p. (In Russian).
4. Uspenskii M. V. *Nehtskeh* [Netsuke]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1986. 264 p. (In Russian).
5. Barbanson, Adrienne. *Fables in ivory: Japanese netsuke and their legens*. Tokyo, Rutland, Vt., C.E. Tuttle Co, 1961. 116 p.
6. Ivory netsuke by Yoshimasa. *Invaluable. The world's premier auctions and galleries.* Available at: https://www.invaluable.com/auction-lot/ivory-netsuke-by-yoshimasa-depicting-a-dutchman-h-67-c-8687880251 (accessed: 30.07.2020).
7. Okada, Barbra Teri. *Netsuke. Masterpieces from the Metropolitan Museum of Art.* Catalog. New York, Harry N. Abrams, Inc., 1982. 119 p.
8. Netsuke. The British Museum's collection. *The British Museum.* Available at: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_F-1115 (accessed: 30.07.2020).
9. Dutchmen netsuke. Zebregs&Röell's collection. Amsterdam, Netherlands. *Zebregs&Röell: Fine art – Antiques*. Available at: https://www.zebregsroell.com/dutchmen-netsuke (accessed: 30.07.2020).

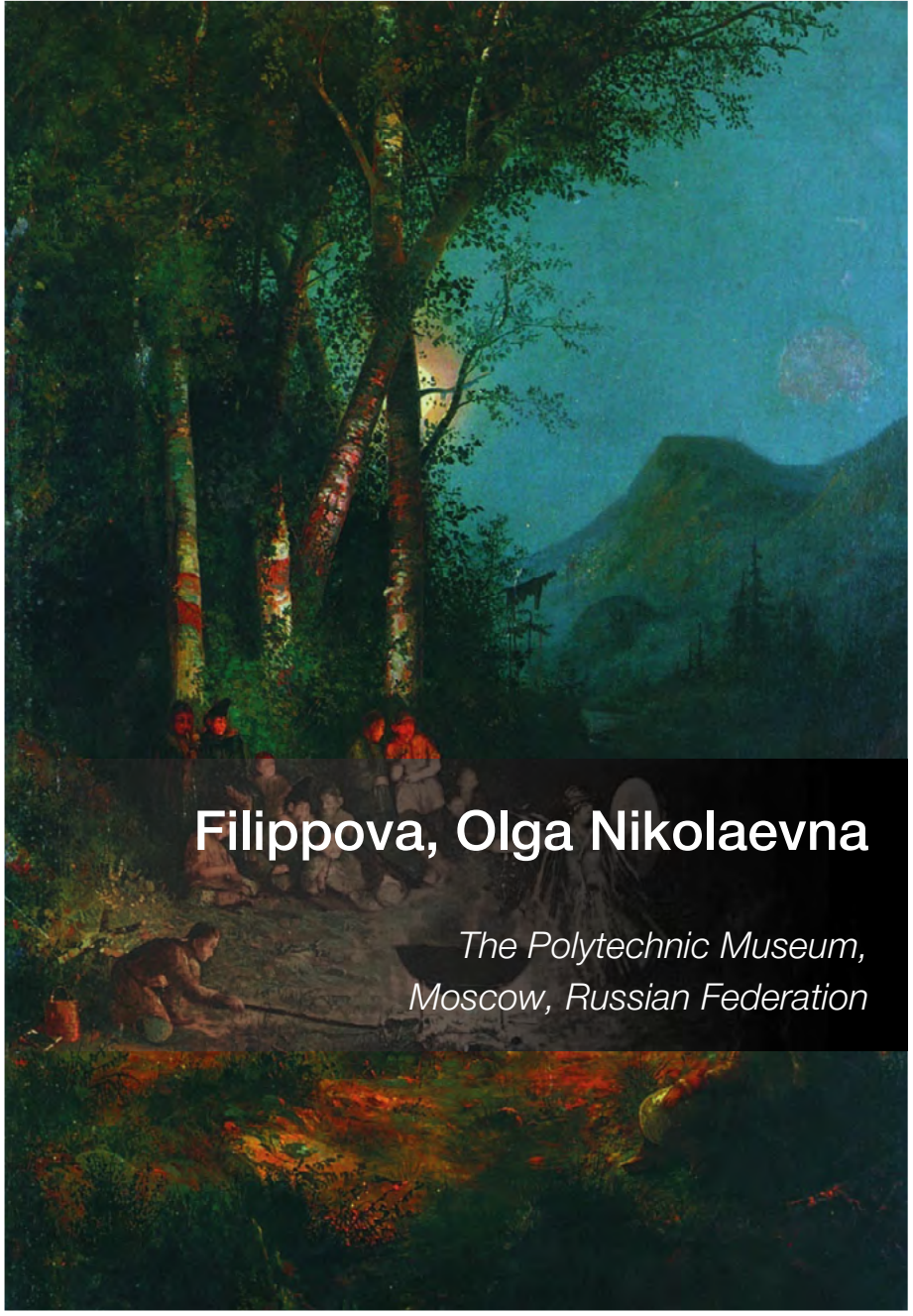
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Полуднева Евгения Игоревна – научный сотрудник, Приморская государственная картинная галерея, г. Владивосток, Российская Федерация. E-mail: e.poludneva@mail.ru*

ABOUT AUTHOR: *Poludneva, Evgeniya Igorevna – Researcher, Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation. E-mail: e.poludneva@mail.ru*

Для цитирования | For citation:

Полуднева Е.И. Особенности атрибуции произведений из частной коллекции японской миниатюрной скульптуры на примере выставки «Нэцкэ. Частная коллекция» в Приморской государственной картинной галерее // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 3 (18). С. 83–90. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.007. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/58

Poludneva E.I. The attribution features of the items from the private collection of Japanese miniature sculpture on the example of the exhibition "Netsuke. The private collection" in Primorye State Art Gallery. Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia, 2020, no. 3 (18), pp. 83–90. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.007. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/58 (In Russian).



Filippova, Olga Nikolaevna

The Polytechnic Museum,
Moscow, Russian Federation

Филиппова Ольга Николаевна

Политехнический музей,
г. Москва, Российская Федерация

THE CREATIVE WORK OF GRIGORY GURKIN AND VASILY SHESHUNOV AS STUDENTS OF IVAN SHISHKIN

ТВОРЧЕСТВО ГРИГОРИЯ ГУРКИНА И ВАСИЛИЯ ШЕШУНОВА — УЧЕНИКОВ ИВАНА ШИШКИНА

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.03.008

УДК 7.03(75+76)

Благодарность: Автор статьи выражает благодарность Иркутскому областному художественному музею им. В.П. Сукачева и Приморской государственной картинной галерее за предоставленные репродукции картин.

Acknowledgement: The author is grateful to the Sukachev Irkutsk Regional Art Museum and the Primorye State Art Gallery for providing photos of artworks from the Museum collection.

АННОТАЦИЯ
Статья посвящена сравнительному анализу творчества двух художников-учеников И.И. Шишкина: алтайского — Г.И. Гуркина и дальневосточного — В.Г. Шешунова. Оба живописца прошли школу великого русского художника-пейзажиста в Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге. Григорий Иванович Гуркин стал одним из самых значительных мастеров русского реалистического пейзажа первой трети XX века, первым профессиональным художником Алтая. Василий Григорьевич Шешунов оказал столь же существенное влияние на становление художественной жизни Уссурийска и всего Приморья. В контексте преемственности художественной школы И.И. Шишкина жанрово-тематическое своеобразие, художественная манера, творческий метод этих двух мастеров сравниваются впервые. Материалом для исследования послужили живописные полотна художников из собраний Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева, Приморской государственной картинной галереи, Государственного художественного музея Алтайского края, Томского областного художественного музея.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:
И.И. Шишкин; Г.И. Гуркин; В.Г. Шешунов; школа; художник; Алтай; Уссурийск; Петербург; этюд; картина; пейзаж.

ABSTRACT
The article contains a comparative analysis of the work of two artist-students of I.I. Shishkin: Grigory Gurkin (Altai) and Vasily Sheshunov (Far East). Both painters went through the school of the great Russian landscape painter at the Imperial Academy of Arts in St. Petersburg. Grigory Gurkin became one of the most significant masters of Russian realistic landscape in the first third of the 20th century, the first professional artist of Altai. Vasily Sheshunov had an equally significant influence on the formation of the artistic life of Ussuriisk and the entire Primorye. In the context of the continuity of Ivan Shishkin's art school, the genre-thematic originality, artistic manner, and creative method of these two masters are compared for the first time. The material for the study was the paintings of artists from the collections of the Sukachev Irkutsk Regional Art Museum, the Primorye State Art Gallery, the State Art Museum of the Altai Krai, the Tomsk Regional Art Museum.

KEYWORDS:
Ivan Shishkin; Grigory Gurkin; Vasily Sheshunov; artist; Altai; Ussuriisk; Far East; St. Petersburg; etude; picture; landscape.

Введение

Творческое наследие И. И. Шишкина хорошо изучено искусствоведами, интересным представляется и влияние его школы на учеников. В этой статье впервые предпринят сравнительный анализ творчества Г. И. Гуркина и В. Г. Шешунова в контексте школы великого русского художника-пейзажиста, преемственности и оригинальности жанрово-тематического своеобразия, художественной манеры.

Материалом исследования послужили живописные работы из коллекций региональных музеев — Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачева, Приморской государственной картинной галереи, Государственного художественного музея Алтайского края, Томского областного художественного музея, некоторые произведения публикуются впервые. Автор продолжает изучение картин и графических листов Григория Ивановича Гуркина и Василия Григорьевича Шешунова, предоставленных этими и другими российскими музеями и коллекционерами, в настоящей статье изложены первые результаты исследования.

О своеобразии творчества Г. И. Гуркина (1870–1937) и В. Г. Шешунова (1866–1921) писали многие исследователи: Г. А. Образцов [13], С. А. Стрельцов [16], В. И. Эдоков [18], В. И. Кандыба [8; 9], Е. Г. Ажимова [1], А. В. Афанасенко [2], О. В. Бурлак [3], Л. И. Снитко [15] и др. В их исследованиях и публикациях раскрываются особенности творчества двух художников.

«…Счастливый случай свел Г. И. Гуркина с человеком, который сыграл в его художественном развитии едва ли не решающую роль. В лице И. И. Шишкина он нашел учителя, творческие установки и художественная практика которого как нельзя больше соответствовали характеру дарования Г. И. Гуркина»,— так писал ученый-искусствовед В. И. Эдоков в своей книге о первом профессиональном алтайском художнике [17, с. 14]. Искусство Г. И. Гуркина принадлежит двум временным эпохам: дореволюционное творчество развивалось в русле русской художественной культуры, в период установления Советской власти на Алтае Г. И. Гуркин смог возглавить становление художественной культуры алтайского народа. Он стал первым разрабатывать национальный пейзаж, жанровые и исторические картины, стал первым алтайским иллюстратором и плакатистом. Неоценим его вклад в алтайскую этнографию, фольклористику, им был собран огромный материал не только по изобразительному фольклору, но и записаны многочисленные образцы устного народного творчества алтайцев. Г. И. Гуркин проявил себя и как яркий литератор, создавший на русском языке и опубликовавший свои произведения в сибирской периодической печати. Г. И. Гуркин был первым педагогом, воспитателем национальных кадров в изобразительном искусстве. В 1936 году он организовал филиал Союза советских художников в Горном Алтае.

Воздействие другого ученика И. И. Шишкина и А. И. Куинджи по петербургской Академии художеств — В. Г. Шешунова на становление художественной жизни Уссурийска и всего Приморья было тоже значительным. Он явился там первым дипломированным, истинно творческим живописцем. «Певцом уссурийской тайги» назвал В. Г. Шешунова его коллега, преподаватель семинарии В. А. Грачев, поскольку тот часто в своих работах изображал тайгу, проводя там много времени на пленэре [5, с. 40]. В. А. Грачев же характеризовал В. Г. Шешунова как «человека с кристально чистой душой, редкой доброты» и очень скромного: он даже не выставлял своего имени на картинах [14, с. 5].

Цель настоящего исследования — выяснить, что роднит этих двух художников Сибири и Дальнего Востока с мировоззрением и творческим методом учителя, И. И. Шишкина, и друг с другом.

Результаты

Григорий Иванович Гуркин родился в 1870 году в селе Улала (ныне г. Горно-Алтайск) в семье алтайца кустаря-седельщика, одного из первых поселенцев вышеназванного села. Еще в детские годы, до того, как маленький Григорий начал выводить первые буквы в Улалинской начальной миссионерской школе, куда его родные определили учиться, он увлекался рисованием.

Нетвердой рукой ребенка он срисовывает картинки с иллюстраций журналов, книг, без конца украшает попадавшиеся под руки листки бумаги изображениями различных предметов, животных, картинок природы. Эта страсть к рисованию, так рано возникшая в нем, затем уже никогда его не оставляет. И в школе, а потом и в Бийском катехизаторском училище, готовившем, в частности, учителей для школ в Алтае, Григорий рисует еще с большим рвением. В особенности он увлечен рисунком с натуры. В свободное от учебы время Григорий уходит в горы и там и красками, и карандашом рисует чудесные горные долины, реки, озера. И, пожалуй, в эти ранние годы у Г. И. Гуркина, увлеченного неповторимой красотой родного Алтая, проявляются способности к пейзажной живописи, которая впоследствии станет основной темой в его художественном творчестве. Оставив работу в качестве учителя, Г. И. Гуркин переезжает в село Анос, расположенное на высоком берегу реки Катунь, где с конца 1880-х годов жила его семья. Все дни Григорий занимался не шорным ремеслом, как его отец, а проводит в горах, пишет

1. **Г.И. Гуркин. Камлание (Ночь жертвы).** 1895. Холст, масло. 97,0 x 63,0. Источник: vsdn.ru.

акварелью этюды или карандашом рисует с натуры пейзажи, которые были ему по душе.

Вскоре же он убеждается в том, что ему необходимо пройти художественную школу, освоить методы живописного мастерства. В то время на Алтае были популярны «богомазы», живописцы иконописной мастерской г. Бийска [13, с. 8]. Поступив на учебу к мастерам «живописи», Г. И. Гуркин постигает отдельные основы рисунка и навыки владения масляной живописью [13, с. 8]. Он быстро делает успехи, но вскоре ему надоедает все время писать «лики» святых угодников [13, с. 8]. В рамках иконописной мастерской, с ее утвердившимися канонами написания святых, ему становится тесно, его привлекает настоящее творчество, работа над серьезными полотнами.

Мечтой его стало попасть уже теперь на учебу к великим русским мастерам живописи. Особенно его привлекает Петербург с прославленной Академией художеств. Г. И. Гуркин пишет ряд алтайских этюдов и небольшую картину «Камлание (Ночь жертвы)» (1895; рис. 1), явившуюся в его творчестве первой пробой композиции [13, с. 8]. К теме камлания, где Г. И. Гуркин выступил как обличитель язычества, художник много раз возвращался и в последующие периоды своей работы, однако жанровая живопись не стала основным направлением его творчества [13, с. 19].

Талант художника развивался и достиг исключительного успеха в пейзажной живописи. Летом 1896 года Г. И. Гуркин встретился с приехавшим на Алтай в каникулярный отпуск студентом Петербургской консерватории А. В. Анохиным (впоследствии известным композитором), который принял самое живое участие в судьбе талантливого художника-алтайца. Рассказывая о Петербурге, его музеях, выдающихся русских художниках, он уговорил Г. И. Гуркина срочно ехать в «Северную столицу» [13, с. 8]. Поездка в Петербург требовала немало денег. Для этой цели Г. И. Гуркин отправляется на Нижегородскую ярмарку, чтобы там продать некоторые изделия своего отца и других местных ремесленников.

Он вез на ярмарку и несколько своих картин. Нижегородская ярмарка стала замечательным событием в жизни Г. И. Гуркина, во многом определившим его дальнейшую судьбу, поскольку он там встретился со знаменитым русским художником — Иваном Ивановичем Шишкиным. Здесь же на ярмарке И. И. Шишкин, особо отметив картину «Камлание» Г. И. Гуркина, предложил молодому человеку немедленно собираться в новую дорогу, в Петербург, где обещал оказать ему необходимую поддержку [13, с. 10]. С начала 1897 года началась жизнь Г. И. Гуркина в Петербурге, в семье И. И. Шишкина. Великий пейзажист, высоко оценив талант алтайского художника, помог ему получить право на посещение классов живописи при Академии художеств, куда он был зачислен в конце 1897 года.

Однако творческое формирование Г. И. Гуркина как художника-пейзажиста проходит почти целиком под влиянием И. И. Шишкина, щедро раскрывшего перед молодым художником богатый арсенал художественных приемов, которыми сам он владел превосходно. Зиму 1897-1898 года Г. И. Гуркин упорно трудится вместе с учителем в его мастерской. И. И. Шишкин постепенно открывал ученику «тайны леса», показывал приемы письма и рисования, выработанные многолетней практикой, объяснял, как правдиво передать натуру дерева, леса. Г. И. Гуркин высоко ценил заботы И. И. Шишкина и впоследствии с благодарностью вспоминал дни совместной работы в мастерской художника и на этюдах. Благодаря заботам своего великого учителя Г. И. Гуркин проникновенно раскрыл красоту природы, о чем говорил ряд прекрасных, написанных в Петербурге этюдов.

8 марта 1898 года И. И. Шишкин дал ему еще один, последний урок, как с фотографии можно

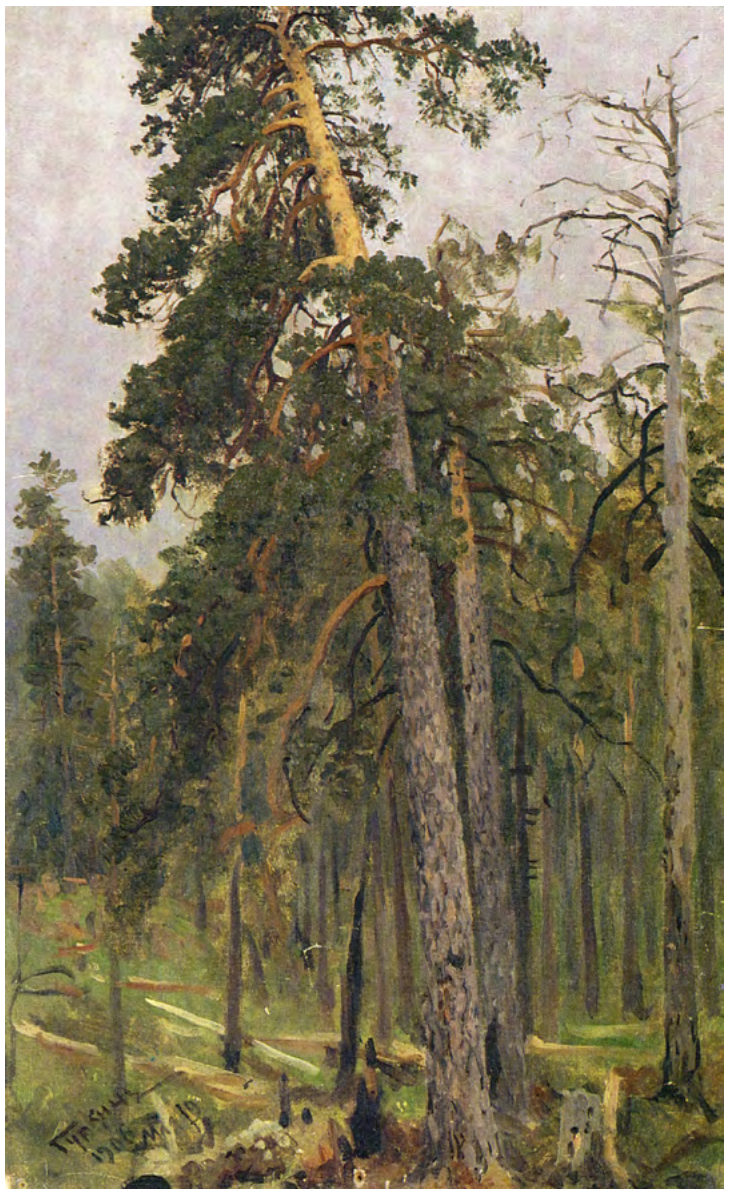
рисовать, словно бы с натуры, а затем умер на руках своего ученика. После смерти И. И. Шишкина Г. И. Гуркин несколько лет оставался в Петербурге. Все дни он проводил в знаменитых картинных галереях — Эрмитаже, Русском музее, не пропуская ни одной художественной выставки, или работал над этюдами. Копируя пейзажи И. И. Шишкина, Ф. А. Васильева, А. К. Саврасова и других выдающихся русских художников, он многое постиг.

В работах алтайского художника мы видим удивительный мир природы. Например, этюд «Аносинский бор», написанный Г. И. Гуркиным во время его пребывания на Алтае летом 1903 года, явился большой удачей художника [13, с. 20] (рис. 2). Этот этюд был исполнен с большим творческим вдохновением. В каждом его мазке чувствуется любовь художника к родным местам. Взору зрителя, точно из небольшого окна, открывается сосновый бор со стройными и сильными стволами деревьев. Сквозь крону деревьев проникает солнечный свет, разлитый красивыми золотистыми бликами по стволам сосновых деревьев, тщательно выписанных художником. В выборе соснового бора как предмета и темы, возможно, сохраняются следы влияния учителя и друга И. И. Шишкина [13, с. 20].

Новый период в творчестве Г. И. Гуркина последовал после его возвращения в 1906 году из Петербурга на Алтай. Этот год явился началом полного расцвета творческих сил художника, необычайной плодотворности в работе над пейзажной живописью. Характеристику творчества второго периода можно начать с великолепного этюда «Сосна Аската», написанного в 1906 году [13, с. 20] (рис. 3). По аналогии с этюдом И. И. Шишкина «Сосны, освещенные солнцем» (1886) манера письма у Г. И. Гуркина здесь более раскованная и свободная, палитра цветов — более изысканная и многообразная, что наглядно показывает данный этюд [7, с. 149] (рис. 4). Мастерски выписывая освещенные солнцем смолистые стволы сосен, Г. И. Гуркин, как и И. И. Шишкин, в своем этюде передает отдельными пятнами золотисто-рыжие вершины стволов, на которые падает солнечный луч, пробившийся через хмурые облака [7, с. 149]. Стройность и величавость сосен художник еще более усилил, выписав на втором плане этюда старую, засохшую и почерневшую от времени сосну.

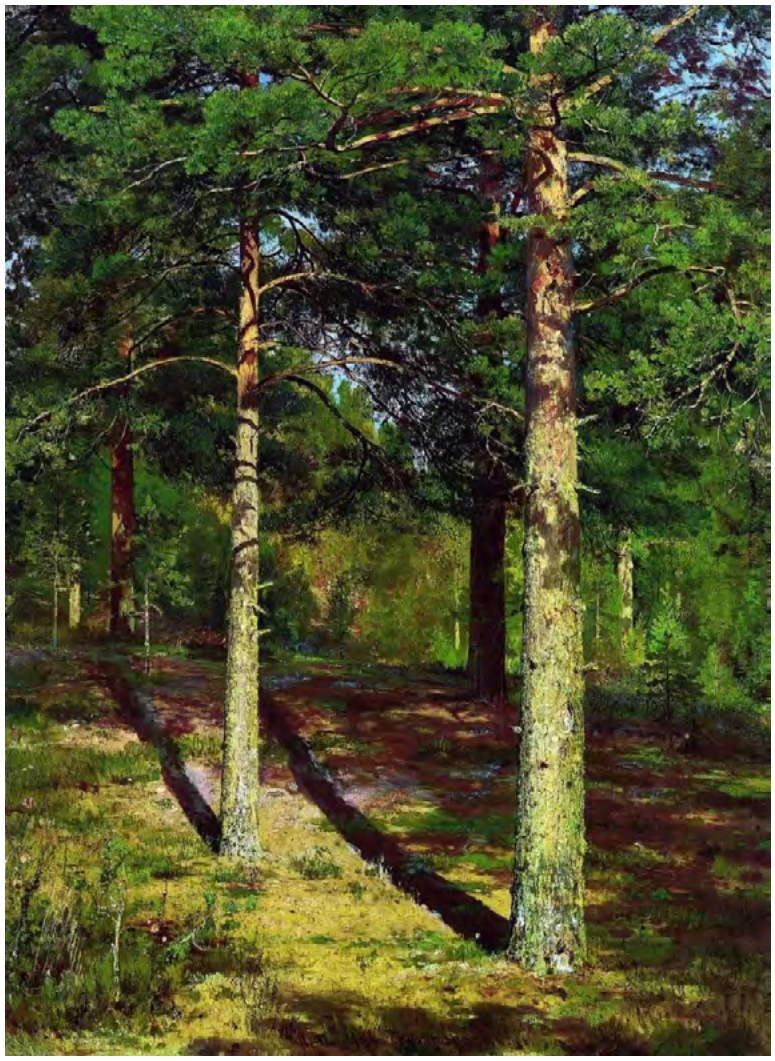
Этот художественный прием противопоставления не нов, но он красноречиво повествует о вечном движении и развитии, об отмирании старого, отживающего свой век, и о торжестве и неодолимости нового, молодого, сильного. Творчество Г. И. Гуркина объективно проникнуто осмысленным пониманием той неизбежной диалектики, что живет в природе. Из гуркинского художественного фонда Национального музея Республики Алтай имени А. В. Анохина большое

2. **Г.И. Гуркин. Аносинский бор.** 1903. Холст, масло. 40,0 x 57,0. Источник: soviet-art.ru.



3. **Г.И. Гуркин. Сосна Аската.** 1906. Холст, масло. 81,0 x 45,0 см. Источник: [6, с. 35].

впечатление оставляют картины-этюды «Морозное утро на Катуни» (1908; рис. 5), «Озеро Каракол» (1910; рис. 6), «Перекат на горной речке» (1912) и ряд других [13, с. 22]. Эти работы, выполненные художником с особой теплотой и любовью, говорят о безграничной любви Г. И. Гуркина к Горному Алтаю.



4. **И.И. Шишкин. Сосны, освещенные солнцем.** 1886.
Холст, масло.
98,3 x 71,2.
Государственная Третьяковская галерея.
Источник: tretyakovgallery.ru.

5. **Г.И. Гуркин. Морозное утро на Катуни.** 1908.
Холст, масло.
40,0 x 57,0.
Источник: uymon.ru.

6. **Г.И. Гуркин. Озеро Каракол.** 1909.
Холст, масло.
54,0 x 74,5.
Источник: ghmak.ru.

«Морозное утро на Катуни» — это необыкновенное зрелище не только для неискушенного красотами алтайской природы человека, но и для всех, кто уже не один раз в зимнее солнечное утро был на Катуни [13, с. 22]. На ближнем плане огромные камни-валуны (кстати, тема валунов, только в диком лесу на Валааме, присутствует и в творчестве И. И. Шишкина), преграждающие путь строптивой бурной Катуни. Но ничто не может обуздать стремительную реку, преградить ей путь: ни мороз, ни могучие каменные глыбы. Воздух наполнен радужными брызгами и снежной пылью, через которые пробиваются лучи восходящего солнца и падают ослепительными световыми рефлексами на валуны и снег.

Важно отметить, что писал, в основном, этюды и другой ученик И. И. Шишкина и А. И. Куинджи по Академии художеств — Василий Григорьевич Шешунов (1866-1921). «К сожалению, сохранилось очень мало сведений о его жизни. <…> Мы располагаем лишь хранящейся в фондах ПГКГ биографией, написанной Анной Марковной Шешуновой — женой брата художника, Константина. <…> Из ее воспоминаний следует, что Василий Григорьевич был одинок и, не имея семьи, всю любовь отдавал своим ученикам, которые отзывались о нем восторженно и признательно» [1, с. 28]. Вот что писала о нем одна из его учениц Н. С. Дашкова: «Мои воспоминания о Василии Григорьевиче самые светлые, а образ его как учителя и как человека обаятелен необыкновенно. Я помню его уроки рисования, где он все разъяснял умно, доходчиво, интересно. Он привил нам любовь к рисованию. Уроки его были так хороши, как и он сам. <…> Мы ходили в его квартиру и смотрели, как на чудо, на его картины и этюды, букеты осенних листьев и трав в вазах» [1, с. 28].

«Василий Григорьевич Шешунов родился 20 марта 1866 года в Иркутске. <…> Его отец — Григорий Трофимович Шешунов служил в Главном управлении Восточной Сибири. Матушка — Ольга Николаевна Шешунова — скончалась, когда Вася был еще совсем ребенком» [2, с. 68]. «Рано потеряв мать, он не чувствовал особого внимания к себе со стороны отца, но с братом Константином его связывала крепкая дружба» [1, с. 28]. Художественные способности у мальчика проявились еще в школе, он почувствовал любовь к рисованию и природе. «Еще в юности он вместе с братом Константином исходил всю Иркутскую

губернию, любуясь красотами сибирских пейзажей» [1, с. 28]. Законченного среднего образования ему не удалось получить, так как в его душе, очевидно, не было места другим интересам, кроме рисования. «В Иркутском художественном музее хранится одна из ранних работ В. Г. Шешунова «Река Иркут у Синюшиной горы», помеченная 1889 г.» [10, с. 180] (рис. 7).

В этой работе видно тесное взаимодействие, общение художника с природой. А ведь это общение, начавшееся еще в годы детства и юношества В. Г. Шешунова, не прекращалось на протяжении всей его жизни и оказало особенно сильное влияние на направление его таланта. Жанру пейзажа он оставался верен всю свою жизнь.

«Мальчик был очень привязан к старшему брату Константину — священнослужителю, который, наблюдая у Василия с детства тягу к рисованию, привел его в иконописную мастерскую местного Иннокентьевского монастыря. Позднее, уже подростком, Василий расписывал декорации для городского театра» [2, с. 68]. Один из художников, заметивший одаренность В. Г. Шешунова, дал ему совет серьезно заняться своим художественным образованием. Возможность получить его «в Петербурге у Василия появилась благодаря стипендии И. М. Сибирякова, известного иркутского мецената. <…> В августе 1890 г. В. Г. Шешунов поступил вольнослушателем в Императорскую Академию художеств. 11 апреля 1895 г. Совет Академии, “признавая его достаточно подготовленным в рисовании, постановлением своим определил выдать В. Г. Шешунову свидетельство на право преподавания рисования в средних учебных заведениях”» [10, с. 180-181].

Вернувшись в Иркутск, он становится активным участником городских художественных выставок, входит в общества художников [3, с. 28]. Уже в то время его знали как известного сибирского живописца. С 1900 по 1906 год В. Г. Шешунов проживает в г. Благовещенске, где начинается его преподавательская деятельность. «Здесь преподавателем ремесленного училища работал его родной брат Константин. В. Г. Шешунов стал учителем рисования в городском трехклассном училище. Однако он не ограничился только педагогической деятельностью. В. Г. Шешунов явился организатором первой выставки картин в Благовещенске» [10, с. 181]. Все средства от выставки были переданы народной читальне.

«В 1906 году художник переезжает в Никольск-Уссурийский, но творческих связей

7. **В.Г. Шешунов. Река Иркут у Синюшиной горы.** 1889. Холст, масло. 26,5 x 38,5. Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева.

8. **В.Г. Шешунов. Редколесье. Уссурийская область.** Этюд. Б/г. Холст, масло. 24,0 x 37,5. Приморская государственная картинная галерея (г. Владивосток).

9. **В.Г. Шешунов. Скалы в тумане.** Этюд. Б/г. Холст, масло. 36,0 x 58,0. Приморская государственная картинная галерея (г. Владивосток).

с Благовещенском не порывает. <…> В Никольске-Уссурийском В. Г. Шешунов сначала преподавал рисование в ремесленном училище. Затем добавились уроки в женской гимназии и реальном училище. С 1912 года основным местом работы Василия Григорьевича стала женская учительская семинария» [10, с. 181-182]. По прошествии полувека о нем живо вспоминала его ученица Д. А. Гриценко: «Воспоминания самые светлые, образ его как учителя и человека обаятелен. Прямой, чистосердечный, ласковый он был, как родной отец. Я помню его уроки с 1913 по 1917 год: он разъяснял просто, умно, доходчиво, интересно, а главное, сам художник, глубоко любящий свое дело, он и нам привил любовь к рисованию… Василий Григорьевич научил меня рисовать акварелью и масляными красками, не говоря уже о перспективе. Особенно помню его передовые методы обучения: он все приемы рисования давал на практике, рисовал во дворе школы… на семинарском участке, рисунки делал с натуры. Разве можно было не любить уроки рисования? Уроки его были так хороши, как он сам. Чуткий, спокойный, внимательный, добрый, он пользовался любовью всех учениц… Скромность тоже красивая черта его характера» [8, с. 72].

Судя по этому благодарному описанию, В. Г. Шешунов был действительно идеальным педагогом, как, впрочем, и его учитель — И. И. Шишкин. Он воспитывал нерасторжимым единством творческих и человеческих качеств. А уровень знаний и навыков (акварель, масло, перспектива), передаваемых им будущим учителям народной школы, следует признать очень высоким. Природа всегда привлекала художника, а приморская особенно покорила его своей красотой. На каникулы и летом он уезжал на этюды и за последние 15 лет своей жизни хорошо изучил уссурийскую тайгу. Там он, «уединяясь в охотничьей избушке или китайской фанзе, писал с натуры свои удивительные этюды, которые отображали и раннюю пробуждающуюся весну в нежных красках, и лето в роскошном пышном цветочном наряде, и осень, полную грустного, щемящего сердца увядания, и зиму с глубокими сугробами, кедрами, запушенными хлопьями снега» [1, с. 29] (глубокие сугробы мы можем видеть в его этюде «Редколесье. Уссурийская область», рис. 8).

Наряду со своими учителями А. И. Куинджи и И. И. Шишкиным, творчеству которых была свойственна пантеистическая одухотворенность жизни природы, В. Г. Шешунов так же относился к ней. Он использовал темные краски [2, с. 30] (например, в работе «Скалы в тумане», рис. 9), но при этом картина не казалась мрачной и грустной.

И.И. Шишкин, явный академист по выучке и склонностям, всегда тяготел в своем творчестве к картине. Вследствие этого тяготения его этюды, не имевшие подсобного характера, стремились стать картинно завершенными («Сныть-трава», «В лесу графини Мордвиновой» и другие) [11, с. 83]. И у его ученика, В. Г. Шешунова создается ощущение нашего присутствия в этюде на фоне травы, выполненном за один сеанс: «В. Г. Шешунов привержен классической форме: всякий этюд начинал с рисунка, затем, не перегружая холст, писал маслом, прорабатывая детали. <…> В целом в своих работах художник показал, какую ценность таит в себе солнечный свет, меняющееся состояние воздуха, и передал аромат таежных зарослей» [1, с. 29], что можно увидеть на примере его работ «Вид на р. Суйфун на Хениной сопке» (рис. 10), «Могильники. Серия Восточная Сибирь» (рис. 11) и др.

У В. Г. Шешунова всегда получались очень личные зарисовки-этюды с чрезвычайно поэтическим ощущением природы. Таким образом, в многочисленных замечательных по красоте его произведениях, которые сейчас хранятся в Приморской картинной галерее, вдохновенно воспета художником природа тех мест. «Человеческие фигуры — редкие гости в работах И. И. Шишкина. Он предпочитал писать природу, живущую по своим естественным законам, не искаженным деятельностью человека. В крайнем случае он дает лишь приметы близкого или не очень близкого

10. **В.Г. Шешунов. Вид на р. Суйфун на Хениной сопке.** Этюд. Б/г. Холст, масло. 33,0 x 56,0. Приморская государственная картинная галерея (г. Владивосток).

11. **В.Г. Шешунов. Могильники. Серия Восточная Сибирь.** Этюд. Б/г. Холст, масло. 24,0 x 36,0. Приморская государственная картинная галерея (г. Владивосток).

человеческого присутствия — в виде натоптанной дороги, покосившейся изгороди и т.д. Но иногда (по большей части, это относится уже к 1860-м годам) все-таки люди появляются в его пейзажах — как правило, «окультуренных». Тогда картина перестает быть чистым пейзажем и, дополненная элементами живой жанровой сцены, оказывается в жанровом пограничье. Таковы, например, полотна “Пейзаж с охотником” (1867; рис. 12) и “Прогулка в лесу” (1869; рис. 13). В первом случае человек практически теряется в северном (о чем говорят огромные, обросшие мхом валуны) пейзаже; во втором — напротив, люди становятся смысловым центром, превращающим работу в типичный жанр» [12].

Крошечные человеческие фигурки есть и в не столь эпичных пейзажах В. Г. Шешунова, например в его этюдах «Долины реки Сучан» (рис. 14) и «Ручеек реки Эльдуги» (рис. 15). Помимо фигур людей, мы видим уссурийскую природу, пронизанную светом, она показана в чистых и радостных тонах [14, с. 5].

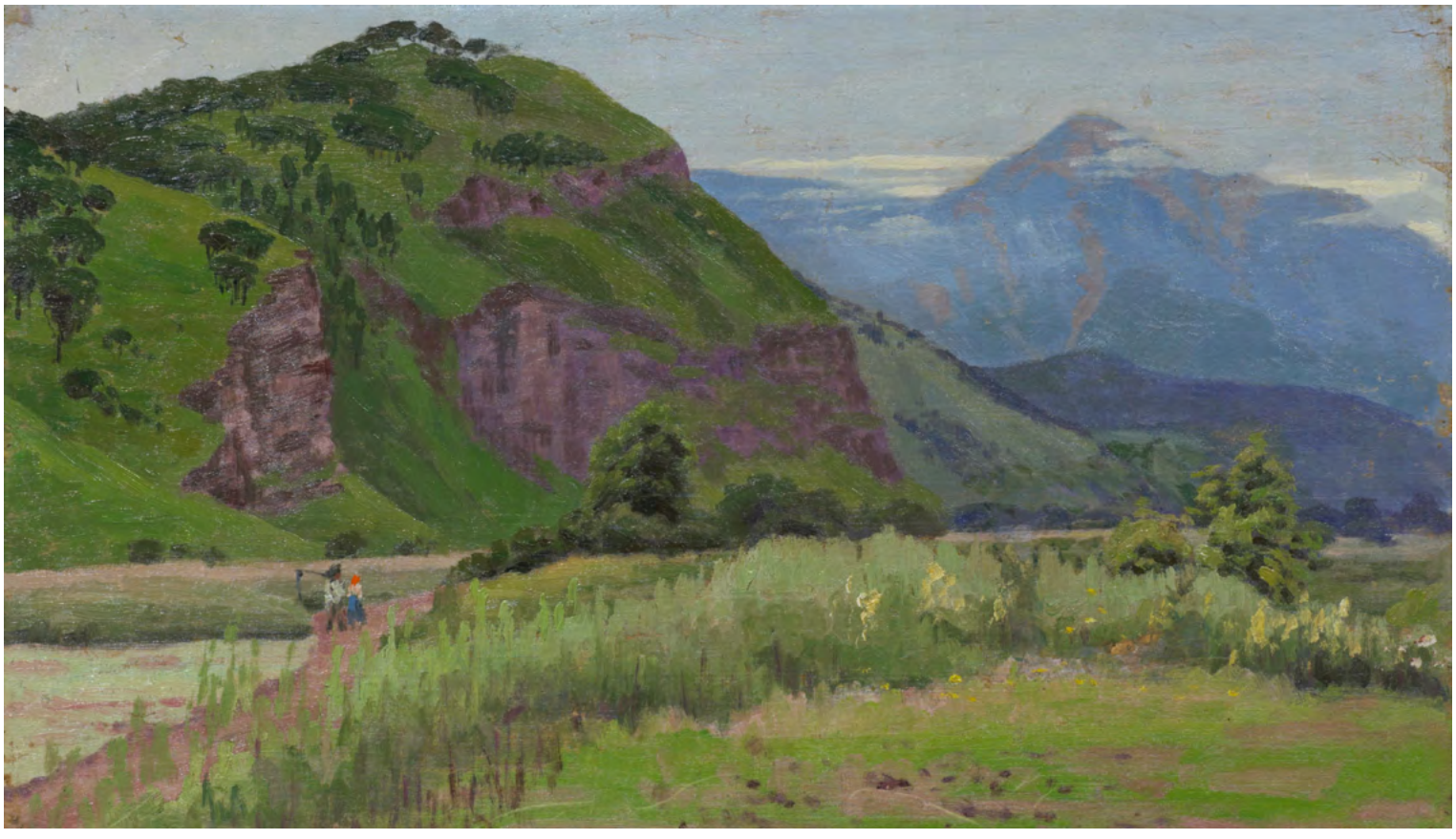
Параллели в художественной манере алтайского и дальневосточного художников звучат и в их графике. Так, ко второму периоду творчества Г. И. Гуркина относится и целый ряд работ, выполненных художником пером на ватмане, — «Напал на след», «В тайге», «Горная речка» и др. [13, с. 28]. Особенно интересен как по содержанию, так и по исполнению рисунок: «Напал на след» (1908). У подножья горы, на охотничьей тропе, алтаец-охотник на коне. Конь чем-то встревожен, осел на задние ноги, ноздри его вздулись от волнения, глаза полны испуга. Всадник, натянув поводья,

12. **И.И. Шишкин.**
Пейзаж с охотником.
1867. Холст, масло.
36,5 x 60,0.
Источник: artprojekt.ru.

13. **И.И. Шишкин.**
Прогулка в лесу.
1869.
Холст, масло.
34,3 x 43,3.
Источник: artprojekt.ru.

всем корпусом подался вперед, в его глазах внимание, настороженность. Привлекают внимание художественные достоинства рисунка. Все линии строги. Конь и всадник, хорошо вписанные в пейзаж, главные герои его картины. Фон картины — горы и лес написаны удивительно мягко и одновременно четко. Штрихи, преимущественно, положены по форме предметов — камней, скал, облаков и цветов, иногда они не едины с линией предмета, но от этого общее впечатление законченности рисунок не утрачивает (подробнее о графике Г. И. Гуркина см. [4]). «Музыка карандаша» звучит в рисунках В. Г. Шешунова, сделанных графитным карандашом (например, «Шалаш», «Пейзаж» и др.) [1, с. 29].

Г.И. Гуркин написал немало и горных ландшафтов. Среди них важно отметить «Снежный перевал» (1913), «Вид на Белуху» (1926; рис. 16) [13, с. 22]. Так, например, в «Снежном перевале» удачно написан второй план — снеговая вершина и откос горы, освещенные солнечным светом, пробивающимся сквозь тучи, которые медленно ползут, цепляясь за острые вершины гор [13, с. 24]. Тема горных ландшафтов, только на примере пейзажей



14. **В.Г. Шешунов. Долина реки Сучан.** Этюд. Б/г. Холст, масло. 34,0 x 56,0. Приморская государственная картинная галерея (г. Владивосток).

15. **В.Г. Шешунов. Ручеек реки Эльдуги.** Этюд. Б/г. Холст, масло. 37,0 x 56,0. Приморская государственная картинная галерея (г. Владивосток).

16. **Г.И. Гуркин. Вид на Белуху.** 1926. Холст, масло. 38,0 x 53,0. Источник: vsdn.ru.

Крыма, есть и в творчестве И. И. Шишкина: «Горная дорожка. Крым», «Мыс Ай-Тодор. Крым», «Из окрестностей Гурзуфа» (рис. 17) и другие [7, с. 130].

Последней крупной работой Г. И. Гуркина была картина «Хан-Алтай», написанная художником в 1936 году, уже в 66-летнем возрасте [13, с. 30]. Вышеназванная работа в некоторой степени повторяет исполненную им в 1907 году одноименную картину (рис. 18) [13, с. 30]. В последнем своем творении, как и во многих других работах, художник воплотил всю свою любовь и преданность родному краю.

В трагическом 1937 году Г. И. Гуркин был расстрелян, его творчество оказалось под запретом до реабилитации в 1956 году. Будучи уже больным, В. Г. Шешунов за два месяца до смерти работал в лесу. В. А. Грачев писал: «Как бы предчувствуя близкую смерть, он лихорадочно творил свои последние зимние пейзажи. Только резкое ухудшение здоровья заставило его вернуться в город…» [2, с. 71]. Он умер 31 декабря 1921 года, не дожив немногим до пятидесяти шести лет, но оставил богатое художественное наследие: картины, этюды, акварели и рисунки в карандаше. Только последних было более 1500 наименований.

17. **И.И. Шишкин. Из окрестностей Гурзуфа.** Этюд. 1879. Холст, масло. 35,0 x 54,0 см. Источник: i-shishkin.ru.

18. **Г.И. Гуркин. Хан-Алтай.** 1907. Холст, масло. 160,0 x 205,0. Томский областной художественный музей. Источник: artmuseumtomsk.ru.

Заключение

Таким образом, творчество Г. И. Гуркина и В. Г. Шешунова — учеников И. И. Шишкина — оригинально в своем развитии, самобытно. И тем не менее возможно проследить влияние школы великого русского пейзажиста в стиле, приемах письма, колорите их работ. Их роднит и великая любовь к природе, пантеистическое отношение к ней, воплощенные в пейзажах. Важную роль играет и этюдное творчество в точном построении композиции, проработке деталей, стремлении к реализму. Единство художественного метода — воплощение замысла от рисунка через этюд к картине — говорит о школе И. И. Шишкина. Лаконичность и ясность образной системы, глубокая правда, жизнь природы, перенесенная на полотно, живут в творениях учителя и его учеников.

Литература

1. Ажимова Е.Г. Первый профессиональный художник Приморья Василий Шешунов // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2009. № 2 (6). С. 28–29.
2. Афанасенко А.В. В.Г. Шешунов – основатель художественного профессионального образования в Уссурийске // Дальняя Россия. Выпуск I. Поэзия, проза, пародии, очерки, архивы, научные статьи, эссе, обзоры, воспоминания, хроника, путешествия. Приморский краеведческий альманах / Гл. ред. В.И. Тарасов. Владивосток: Дальневосточный федеральный университет, 2014. С. 68–72.
3. Бурлак О.В. Роль художника-просветителя В.Г. Шешунова в становлении культурной жизни города Уссурийска в начале XX века // Уссурийские чтения: сборник работ участников VI краеведческих чтений (17 октября 2014 г.) / сост. Л.В. Станова. Уссурийск, 2015. С. 24–32.
4. Гончарик Н.П. Графика Григория Гуркина // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2015. № 1 (1). С. 96–115. DOI: https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.008.
5. Грачев В.А. Художник-пейзажист В.Г. Шешунов (Некролог) // Известия Южно-Уссурийского отдела Русского географического общества. Никольск-Уссурийск, 1922. №3. С. 39–41.
6. Григорий Иванович Чорос-Гуркин (1870-1937): альбом / ред. М.К. Аксана, ред. Б.Э. Темир, сост. В.Э. Кыдыев. Горно-Алтайск: Ак-Чечек, 1994. 112 с.
7. Евстратова Е.Н., Сергиевская Н.И. Айвазовский, Шишкин, Левитан: мастера русского пейзажа. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2014. 304 с.
8. Кандыба В.И. История становления и развития художественной жизни Дальнего Востока (1858–1938 гг.): 125-летию Владивостока посвящается. Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1985. 175 с.
9. Кандыба В.И. Художники Приморья. Л.: Художник РСФСР, 1990. 125 с.: ил.
10. Лынша О.Б. История образования в Никольске-Уссурийском. 1882–1922 гг. [научное электронное издание]. Владивосток: Дальневосточный федеральный университет, 2017. 288 с. URL: http://uss.dvfu.ru/e-publications/2017/lynsha-ob_istoriya_obr_v_nikolske-ussuriiskom_2017.pdf (дата обращения 05.09.2020).
11. Манин В.С. Иван Шишкин. М.: Слово, 1996. 96 с.: ил.
12. На стыке жанров // Герцев Г. История искусства: арт-проект [сайт]. URL: https://artprojekt.ru/gallery/shishkin/Shi21.html (дата обращения: 05.09.2020).
13. Образцов Г.А. Г.И. Гуркин – алтайский художник-пейзажист. Горно-Алтайск: Кн. изд-во, 1958. 48 с.: ил.
14. Полещук С. Картины Шешунова вернулись домой через 100 лет // Коммунар. Уссурийск, 2005. 27 дек. (№175). С. 5.
15. Снитко Л.И. Первые художники Алтая. Л.: Художник РСФСР, 1983. 155 с.
16. Стрельцов С.А. Григорий Иванович Гуркин. [1870–1937]. Л.: Художник РСФСР, 1966. 71 с.: ил.
17. Чорос-Гуркин Г.И. Библиографический указатель. Горно-Алтайск: Национальная библиотека Республики Алтай, 2005. 44 с.
18. Эдоков В.И. Возвращение Мастера [Об алт. художнике-пейзажисте Г.И. Гуркине]. Горно-Алтайск: Чаптыган, 1994. 237 с.: ил.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Филиппова Ольга Николаевна – искусствовед, заведующая научным архивом, Политехнический музей, г. Москва, Российская Федерация. E-mail: iscusstvo0891@mail.ru*

Дата поступления: 07.09.2020

Для цитирования | For citation:

Филиппова О.Н. Творчество Григория Гуркина и Василия Шешунова – учеников Ивана Шишкина // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 3 (18). С. 91–104. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.008. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/79

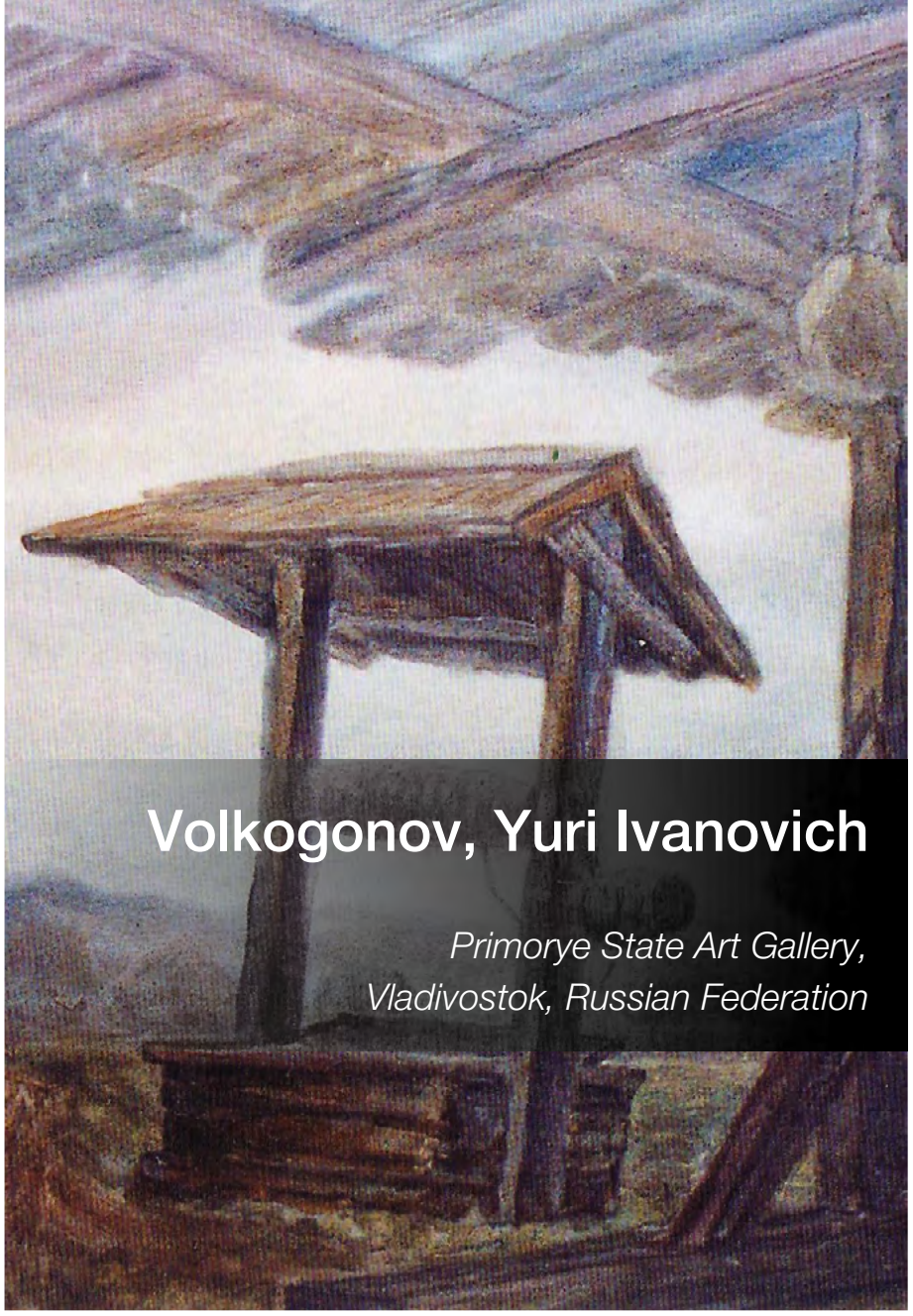
Filippova O.N. The creative work of Grigory Gurkin and Vasily Sheshunov as students of Ivan Shishkin. Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia, 2020, No. 3 (18), pp. 91–104. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.008. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/79 (In Russian).

References

1. Azhimova E.G. The first professional artist of Primorye Vasily Sheshunov. ***Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoi Sibiri i na Dal'nem Vostoke – Humanitarian research in Eastern Siberia and the Far East***, 2009, no. 2 (6), pp. 28–29. (In Russian).
2. Afanasenko A.V. V.G. Sheshunov – the founder of artistic professional education in Ussuriisk. ***Dalnaya Rossiya. Vypusk I. Poehziya, proza, parodii, ocherki, arkhivy, nauchnye stat'i, ehsse, obzory, vospominaniya, khronika, puteshestviya*** [Far Russia. Issue I. Poetry, prose, parodies, essays, archives, scientific articles, essays, reviews, memoirs, chronicles, travel. Primorye Local Lore Almanac]. Ed. by V.I. Tarasov. Vladivostok, Far Eastern Federal University, 2014, pp. 68–72. (In Russian).
3. Burlak O.V. The role of the artist-educator V.G. Sheshunov in the formation of the cultural life of the city of Ussuriysk at the beginning of the 20th century. ***Ussuriiskie chteniya: sbornik*** [Ussuriyskie readings: a collection of works]. Comp. L.V. Stanova. Ussuriisk, S. n., 2015, pp. 24–32. (In Russian).
4. Goncharik N.P. Graphics by Grigory Gurkin. ***Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia***, 2015, no. 1 (1), pp. 96–115. DOI: https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.008 (In Russian)
5. Grachev V.A. Landscape painter V.G. Sheshunov (Obituary). ***Izvestiya Yuzhno-Ussuriiskogo otdela Russkogo geograficheskogo obshchestva – News of the South Ussuriysk Department of the Russian Geographical Society***, 1922, no. 3, pp. 39–41. (In Russian).
6. ***Grigory Ivanovich Choros-Gurkin (1870-1937): album***. Ed. by M.K. Aksana, B.E. Temir; comp. by V.E. Kydyev. Gorno-Altaisk, Ak-Chechek Publ., 1994. 112 p. (In Russian).
7. Evstratova E.N., Sergievskaya N.I. ***Aivazovskii, Shishkin, Levitan: mastera russkogo peizazha*** [Aivazovsky, Shishkin, Levitan: masters of the Russian landscape]. Moscow, OLMA Media Group, 2014. 304 p. (In Russian).
8. Kandyba V.I. ***Istoriya stanovleniya i razvitiya khudozhestvennoi zhizni Dal'nego Vostoka (1858–1938 gg.)*** [The history of the formation and development of the artistic life of the Far East (1858–1938)]. Vladivostok, Far Eastern University Publ., 1985. 175 p. (In Russian).
9. Kandyba V.I. ***Khudozhniki Primor'ya*** [Artists of Primorye]. Leninrgad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1990. 125 p. (In Russian).
10. Lynsha O.B. ***Istoriya obrazovaniya v Nikol'ske-Ussuriiskom. 1882–1922 gg.*** [History of education in Nikolsk-Ussuriisky. 1882–1922]. Vladivostok, Far Eastern Federal University, 2017. 288 p. Available at: http://uss.dvfu.ru/e-publications/2017/lynsha-ob_istoriya_obr_v_nikolske-ussuriiskom_2017.pdf (accessed 05.09.2020). (In Russian).
11. Manin V.S. ***Ivan Shishkin***. Moscow, Slovo Publ., 1996. 96 p. (In Russian).
12. At the junction of genres. // Gertsev G. ***Istoriya iskusstva: art-proekt*** [History of art: art project]. Available at: https://artprojekt.ru/gallery/shishkin/Shi21.html (accessed: 05.09.2020). (In Russian).
13. Obraztsov G.A. ***G.I. Gurkin – altaiskii khudozhnik-peizazhist*** [G.I. Gurkin is an Altai landscape painter]. Gorno-Altaisk, Knizhnoye izdatelstvo, 1958. 48 p. (In Russian).
14. Poleshchuk S. Sheshunov's paintings returned home after 100 years. ***Kommunar. Ussuriisk***, 2005, 27th of December (No. 175), p. 5. (In Russian).
15. Snitko L.I. ***Pervye khudozhniki Altaya*** [The first artists of Altai]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1983. 155 p. (In Russian).
16. Strel'tsov S.A. ***Grigory Ivanovich Gurkin (1870–1937)***. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1966. 71 p. (In Russian).
17. Choros-Gurkin G.I. ***Bibliograficheskii ukazatel'*** [Bibliographic index]. Gorno-Altaisk, National Library of the Altai Republic, 2005. 44 p. (In Russian).
18. Ehdokov V.I. ***Vozvrashchenie Mastera*** [Return of the Master]. Gorno-Altaisk, Chaptygan Publ., 1994. 237 p. (In Russian).

ABOUT AUTHOR: *Filippova, Olga Nikolaevna – Head of the scientific archive, the Polytechnic Museum, Moscow, Russian Federation. E-mail: iscusstvo0891@mail.ru*

Submission date: September 7, 2020



Volkogonov, Yuri Ivanovich

Primorye State Art Gallery,
Vladivostok, Russian Federation

Волкогонов Юрий Иванович

Приморская государственная картинная галерея,
г. Владивосток, Российская Федерация

ARTISTS FROM PRIMORSKY KRAI AT THE NEW YORK'S EXHIBITION FACILITIES

ХУДОЖНИКИ ПРИМОРЬЯ НА ВЫСТАВОЧНЫХ ПЛОЩАДКАХ НЬЮ-ЙОРКА

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.03.009

УДК 7.036

АННОТАЦИЯ
В статье изложены условия и предпосылки создания в г. Владивостоке Центра современной русской культуры и Музея современного русского искусства. Указана хронология персональных и групповых выставок на площадках Нью-Йорка и Джерси-Сити (США) с участием художников Приморского края. Описана деятельность Александра Глезера и Александра Городнего по организации выставок в России и за рубежом. Дан обзор персональных выставок Александра Пыркова, Ильяса, Лилии и Фернана Зинатулиных, Евгения Макеева, Владимира Ганина, Валерия Шапранова, Анатолия Заугольнова. Приведены фрагменты высказываний арт-критики и оценок творчества приморских художников американской прессой.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:
Александр Глезер; Александр Городний; MoRA; галерея «Артэтаж»; Центр современной русской культуры; Александр Пырков; Ильяс Зинатулин; Лилия Зинатулина; Фернан Зинатулин; Евгений Макеев; Николай Андрейчиков; Анатолий Заугольнов; Владимир Ганин; Валерий Шапранов.

ABSTRACT
The article describes the conditions and prerequisites for the creation of the Center for Contemporary Russian Culture and the Museum of Contemporary Russian Art in Vladivostok. The chronology of personal and group exhibitions at the sites of New York and Jersey City (USA), with the participation of artists from the Primorsky Krai, is indicated. The article describes the activities of Alexander Glezer and Alexander Gorodny in organizing exhibitions in Russia and abroad. The author gives an overview of the personal exhibitions of Alexander Pyrkov, Ilyas Zinatulin, Lilia Zinatulin, Fernan Zinatulin, Evgeny Makeev, Vladimir Ganin, Valery Shapranov, Anatoly Zaugolnov. Fragments of statements by art criticism and assessments of the works of Primorye artists by the American press are given.

KEYWORDS:
Alexander Glezer; Alexander Gorodny; MoRA; Artetage gallery; Center for Contemporary Russian Culture; Alexander Pyrkov; Zinatulin, Evgeny Makeev; Nikolai Andreychikov; Anatoly Zaugolnov; Vladimir Ganin; Valery Shapranov.

В истории приморской культуры конца XX в.— начала XXI в. существует важная, но вместе с тем малоизученная глава, связанная с деятельностью Александра Давидовича Глезера — основателя двух музеев неофициального русского искусства, коллекционера, издателя, поэта. В середине 1990-х годов впервые в истории дальневосточного региона А. Д. Глезером была разработана и частично осуществлена планомерная, обстоятельная программа по организации первого на тот момент Музея современного русского искусства в Российской Федерации, а также по представлению приморских художников на международных выставочных площадках. В рамках данной статьи автор фокусируется на изложении второй программы. В ходе ее реализации в период с 1996 г. по 1998 г. в Нью-Йорке прошли персональные выставки девяти, а в промежутке между 1997 г. и 2005 г.— 34 групповые экспозиции с участием работ пятнадцати приморских художников. В период с января 1996 г. по февраль 2005 г. автор статьи работал куратором Музея современного русского искусства (MoRA) в г. Джерси-Сити (США) и, таким образом, оказался непосредственным участником описываемых событий.

Безусловно, и до появления Александра Глезера на Дальнем Востоке здесь иногда проходили международные показы приморского изобразительного искусства («Графика художников Владивостока» — в Aoki Gallery, Ginza (Токио); арт-проект «100 дней в Японии» — пленэр и выставка Виктора Федорова и Александра Пыркова в городах Токио и Дайго (Япония); «14 из Владивостока» — в городах Пулмэн, Сиэтл, Портленд (США). Однако такой степени организации и эффекта, какие сумел обеспечить А. Д. Глезер, регулярные арт-десанты мастеров Приморского края в крупнейшие культурные столицы мира прежде не предпринимались.

В мае 1993 года Александр Сергеевич Долуда и Александр Иванович Городний предложили автору статьи должность заместителя директора по коммерческим вопросам в созданной ими в 1989 г. галерее «Артэтаж».

Благодаря содействию владелицы галереи «Ротонда» (Макао) Светланы Малаховой (Маковецкой), помогавшей встать на ноги молодой галерее современного искусства, в сентябре 1993 г. из Москвы во Владивосток прибыли А. Д. Глезер и Т. А. Харитонова (вдова московского художника-шестидесятника Александра Васильевича Харитонова). Они доставили в наш город две выставки: персональную А. Харитонова и «Современное русское искусство» (из коллекции А. Д. Глезера). Обе экспозиции разместились в залах «Артэтажа» (в здании краевой администрации по ул. Светланской, 22) и стали ярким культурным событием в жизни города. Центральные СМИ («Комсомольская правда», «Российская газета», «Культура») разместили развернутые материалы, А. Д. Глезер по просьбе сотрудников музея передал в фонды Приморской государственной картинной галереи семь отборных холстов из своей коллекции (авторов: Владимира Немухина, Алексея Бегова, Льва Кропивницкого, Владимира Титова, Вячеслава Калинина).

Поскольку в г. Владивостоке впервые появился профессионал такого масштаба, он естественно оказался в фокусе внимания местных художников и культурной общественности города. В числе последних был и руководитель «Артэтажа» А. И. Городний. Александр Иванович поделился основной проблемой: галерея (с коммерческим художественным салоном в составе своей структуры) была обязана выплачивать администрации Приморского края арендную плату. К текущему моменту накопилась полуторагодовая задолженность по платежам. Галерее грозило выселение. А. Д. Глезер предложил «Артэтажу» перейти в иной, более солидный формат работы: войти в состав Центра современной русской культуры (учрежденный Глезером) и стать базой для организации первого в России Музея современного русского искусства. Появлялась возможность отойти от коммерческой деятельности и сфокусироваться на продвижении приморских мастеров на международной арене. При таком алгоритме Александр Давидович был уверен, во-первых, в спонсорском содействии солидных дальневосточных организаций; во-вторых, в успешных переговорах с администрацией края об отмене арендной платы. А. И. Городний с радостью согласился. Вскоре (21 июля 1994 г.) был юридически образован Центр современной русской культуры, в который вошли: Администрация Приморского края, Приморская краевая картинная галерея, галерея «Артэтаж», Всероссийская государственная телевизионная и радиовещательная компания (ВГТРК), газета «Владивосток», банк «Владивосток», Дальневосточное морское пароходство и Владивостокский морской торговый порт. А месяцем раньше приморский губернатор Евгений Иванович Наздратенко дал указание отменить арендную плату и аннулировать имевшуюся у «Артэтажа» задолженность.

Была запущена работа по созданию в нашем городе первого в России музея современного русского искусства. Прежде всего была разработана программа выставок приморских художников в Музее современного русского искусства (MoRA). При ее подготовке А. Д. Глезер приоритетным считал мнение директора Приморской краевой картинной галереи Н.А Левданской, ведущего эксперта по приморскому изобразительному искусству М. Э. Куликовой и директора «Артэтажа» А. И. Городнего. В качестве пилотной решено было развернуть экспозицию А. А. Пыркова.

1. **Презентация Музея современного русского искусства.**
Слева направо: губернатор Приморского края Е.И. Наздратенко, директор галереи «Артэтаж» А.И. Городний, президент Центра современной русской культуры г. Владивостока А.Д. Глезер. Владивосток, февраль 1995 г. Здание администрации Приморского края (ул. Светланская, 22). Фото: Б.П. Подалёв

Важно отметить принципиальные условия будущих показов, предложенные А. Д. Глезером: 1) каждая персональная выставка должна была проходить с участием автора; 2) все транспортные и иные расходы, связанные с выставкой и пяти-шестинедельным пребыванием художника в США, Центр современного русского искусства брал на себя. Именно по такой схеме в MoRA в январе-феврале 1996 года прошла первая выставка приморского автора А. А. Пыркова.

Краткий экскурс в историю русского нонконформизма и предпосылки появления художников Приморья на выставочных площадках США

Свободное, не ангажированное русское искусство, несмотря на жестко отстроенную систему поощрения соцреализма в СССР, так или иначе бытовало и выживало и в послевоенные 1940-е, и в начале 1950-х. Но только после кончины И. В. Сталина начали складываться условия для интегрирования СССР в мировое культурное пространство. Начиная с середины 1950-х годов в столице состоялось несколько громких выставок подряд. В 1955 г. в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина были показаны работы из собрания Дрезденской галереи. Здесь же годом позже, благодаря другу художника, Илье Эренбургу, открылась персональная экспозиция Пабло Пикассо, в декабре ее показали в Ленинграде, в Эрмитаже. Летом 1957 года стартовал VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве. Гостями стало более 34 000 человек из 131 страны мира. В рамках программы фестиваля 30 июля в Центральном парке культуры и отдыха им. А. М. Горького открылась Международная выставка изобразительного и прикладного искусства, на которой были представлены работы художников-модернистов из 52 стран. Бурю эмоций (причем и в СССР, и в США) вызвала Галерея искусств, являвшаяся частью Американской национальной выставки в Москве, стартовавшей 24 июля 1959 г.

Корреспондент американского журнала «LIFE» писал: «Наиболее противоречивой экспозицией оказалась Галерея искусств. Тысячи людей каждый день стояли в очереди, чтобы увидеть работы, подвергшиеся в советской прессе резкой критике. “Собор” Джексона Поллока высмеивали как “бессмысленную мазню”. “Стоящую женщину”

Гастона Лашеза описали как “гротеск и насмехательство”. По иронии судьбы, в то время как советская пресса увидела в американском искусстве “деградацию капитализма”, некоторые американские журналисты заклеймили те же самые произведения, назвав их “коммунистическим” искусством. <…> Галерея искусств была ежедневно заполнена до отказа посетителями… высокий процент интеллигенции и большинство художников в Москве проявляли огромный интерес к американскому абстрактному искусству» [2].

Один из корифеев московского андеграунда, Владимир Николаевич Немухин, следующим образом вспоминал о ситуации конца 50-х — начала 70-х: «Выскользнув из пелен социалистического реализма, мы обратились к абстрактному искусству. Поскольку видели в нем абсолютную форму отказа от художественной рутины. Абстрактный экспрессионизм, который доминировал тогда в мировом искусстве, органически привился на новой русской почве, вошел в нашу плоть и кровь. Он разбудил наше подсознание, позволил раскрепоститься, дал толчок формальному эксперименту. Это был еще и выбор “новой веры”» [9, с. 19].

Искусствовед Лариса Аполлоновна Кашук так описывает этот переломный период в истории российской (советской) культуры: «Благодаря выставочному “буму” конца 50-х — начала 60-х годов, создалась довольно парадоксальная картина: информации о западном модернизме у советских художников в то время оказалось больше, чем сведений о русском авангарде начала века. Все материалы по последнему хранились в запасниках и архивах под строжайшим запретом и практически вплоть до конца 70-х годов были недоступны для ознакомления. Надо отметить, что с конца 50-х — начала 70-х годов обращение к абстрактному искусству среди московских художников-неформалов было наиболее массовым. Через абстрактное искусство в этот период прошли практически чуть ли не все московские художники-неформалы. Некоторые из них, как например, Юрий Злотников, Михаил Шварцман, Эдуард Штейнберг, Владимир Немухин, Лидия Мастеркова, Сергей Бордачев, Борис Бич, на протяжении всего дальнейшего творчества, несмотря на определенные модификации, так и остались верны этим первоосновам. Другие, “освободившись” от соцреалистических стереотипов через абстрактное искусство, как Илья Кабаков, Эрик Булатов, Борис Турецкий, Владимир Янкилевский, ушли в область концептуального и социального искусства. Но в 50-70-е годы все они, как и многие другие, “освобождались” через абстракцию» [5].

Вот в это романтичное, бурлящее время московский инженер-нефтяник Глезер «заболел» искусством. Жан Жак Руссо писал: «Только пламенные души умеют бороться и побеждать. Все великие усилия, все высокие действия доступны им, холодный разум никогда не сделал ничего достойного славы» [7]. Проработав с Александром Давидовичем рука об руку 13 лет, автор текста может ответственно заявить, что по градусу душевного горения равных ему встречал редко. Из интервью Глезера итальянскому телевидению (1977 г.): «Будучи инженером-нефтяником по образованию, я работал по своей специальности, жил как все. Пока не увидел в 1960 году репродукцию картины Клода Моне “Венеция. Сумерки”. Это было, как удар молнии, после которого во мне зародилась страсть к живописи. Эту страсть я стал утолять коллекционируя репродукции. С 1956 по 1962 год счастливчикам еще удавалось находить издания о Сезанне, Кандинском, Браке, Дали, Клее. По баснословным ценам. Как у нас это делают пьяницы при покупке водки, мы скидывались на двоих или на троих и покупали один альбом Сезанна, а потом делили репродукции поровну. К 1962 году продажа этих книг была запрещена. Оттепель заканчивалась» [4, с. 116].

По своей природе Глезер был всегда социально активен. На заводе выпускал стенную газету «За литературу и искусство». В 1961 г. по предложению Калининского райкома ВЛКСМ Москвы организовал в рабочем клубе «Дружба» на шоссе Энтузиастов (символично!) молодежный клуб «Наш календарь». Здесь выступали Илья Эренбург, Назым Хикмет, Андрей Вознесенский, Евгений Евтушенко. Проводились выставки репродукций и встречи, посвященные западным модернистам (Пикассо, Модильяни, Матиссу, Шагалу). Здесь впервые официально выступил Булат Окуджава, прошла персональная выставка Эрнста Неизвестного. Именно здесь, на вечере, посвященном 80-летию Пикассо, в процессе дискуссии Илья Эренбург сделал известное саркастическое замечание: «То, что наши художники вместо храбрых маршалов Советского Союза изображают теперь колхозниц в комбинезонах, еще не делает их живопись живописью, а их искусство искусством». Тридцать лет спустя Булат Окуджава вспоминал это легендарное, романтическое, наполненное надеждами время: «Когда-то, в конце пятидесятых, он обратил на меня свое благосклонное внимание. Тогда я только начинал со своими песенками. Меня не очень-то жаловали власти. О публичных выступлениях и подумать было нельзя. Но Саша Глезер, загоревшись, пренебрегая возможными последствиями, организовал мое полуподвальное выступление в каком-то клубе. Вечер состоялся. Я был счастлив. Александр Глезер — поэт, но я не помню, чтобы он когда-нибудь, расточая похвалы другим, говорил о себе высокопарно, как это иногда позволяют себе многие его собратья

по перу. Он все — другим, ради других, кого он любит и кто нуждается в поддержке» [4, с. 17].

22 января 1967 года в клубе открылась и простояла целых два часа (около двух тысяч зрителей побывали на ней) выставка двенадцати неофициальных художников. По меркам того времени это было неслыханно. Директора клуба «Дружба» уволили, а Глезеру было отказано в организации дальнейших культурных мероприятий. И вот он, «Ванька-встанька» отечественного нонконформизма, решает: «Хорошо! Коль скоро нельзя делать то, что хочется в местах официальных, то в собственной квартире я сам себе хозяин. И могу развешивать те картины, которые посчитаю нужным». И развесил. Срочно вступил в кооператив, получил трехкомнатную квартиру (благо, деньги, заработанные поэтическими переводами, позволяли) и в том же 1967 году открыл музей на дому. Все желающие бесплатно практически в любое время (по предварительному звонку) могли прийти, посмотреть, пообщаться. Этот уникальный «культурный очаг» проработал семь лет, до конца 1974 года. Эти семь лет оказались весьма продуктивными и насытили историю русского искусства важными событиями. Из коих, учитывая формат данной статьи, упомяну лишь три: 1) «Бульдозерную выставку» на пустыре в Беляево (Москва) 15 сентября 1974 года; 2) выставку в лесопарке Измайлово (Москва) 29 сентября 1974 года; 3) экспозицию в ДК им. И. И. Газа (Ленинград) 22-25 декабря 1974 года. Организацией первых двух А. Д. Глезер руководил непосредственно; ленинградская без успешно проведенных московских просто не состоялась бы. В ДК им. И. И. Газа Глезер был почетным гостем и прямо с вернисажа был препровожден в тюремную камеру. Все три выставки достаточно полно описаны, поэтому ограничусь лишь их упоминанием.

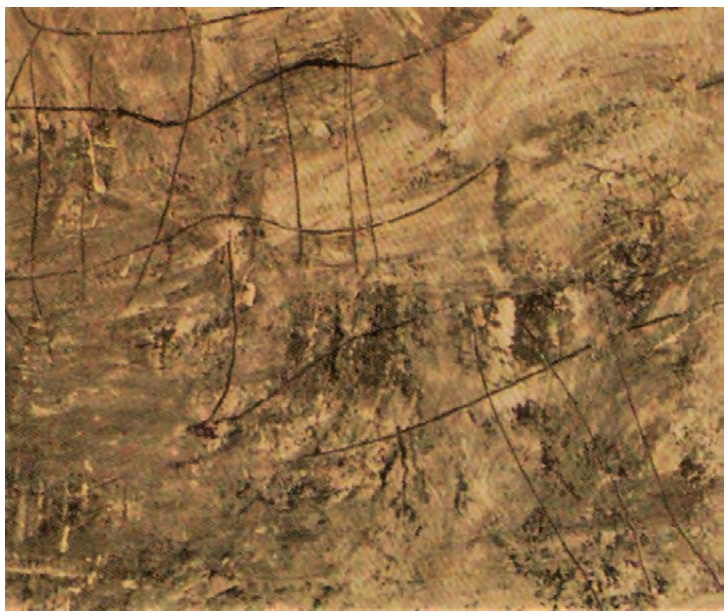
В феврале 1975 года Глезер под давлением властей эмигрировал с коллекцией из восьмидесяти работ (еще более четырехсот были вывезены с различными оказиями нелегально) и уже в январе 1976 г. в Монжероне (под Парижем) открыл «Русский музей в изгнании» (Museum of Contemporary Russian Art in Exile, 1975-1980), а в сентябре 1980 г. создал одноименный музей в Джерси-Сити (ныне Музей современного русского искусства — Museum of Russian Art, или MoRA, 1980 — по настоящее время). Оба музея были организованы на основе его коллекции. К 1993 году в стенах своих музеев, а также на площадках различных выставочных залов, музеев и галерей по обе стороны Атлантики ему удалось организовать или участвовать в организации более ста шестидесяти персональных и групповых выставок русских художников-нонконформистов. В процессе подготовки значительной части экспозиций были изданы каталоги, что, безусловно, способствовало росту интереса Запада к свободному русскому искусству.

В 1976 году «А. Д. Глезер основал издательство “Третья волна” (Париж–Нью-Йорк), которое опубликовало свыше 30 книг прозы, поэзии, воспоминаний, публицистики. Среди них: “Русские поэты на Западе”, “Русские художники на Западе”, мемуары Оскара Рабина, романы Владимира Максимова, Юрия Мамлеева, Сергея Юрьенена, Дмитрия Савицкого, сборники стихов Генриха Сапгира, Евгения Кропивницкого, Игоря Бурихина, сборник “Николай Гумилев в воспоминаниях современников”, книга мемуаров Юрия Терапиано “Литературная жизнь русского Парижа за полвека” и многие другие. На протяжении восьми лет издательство “Третья волна” выпускало одноименный альманах литературы, искусства и общественно-политической мысли» [8] (уточним: на протяжении десяти лет, т.к. № 19 вышел в 1986 г. — *Прим. Ю. В.)*, а с 1984 г. начало выпускать ежемесячный журнал «Стрелец», посвященный тем же темам. Кроме того, стал автором книг «Искусство под бульдозером», «Ностальгия», «Неверный март», «Миражи», «Полдень и полночь», соавтором (совместно с И. Голомштоком) исследовательского труда «Неофициальное искусство из Советского Союза» [15].

Любовь к искусству, природный вкус и темперамент позволили А. Д. Глезеру вести довольно напряженную и разностороннюю продуктивную деятельность на ниве русской культуры. Писатель Сергей Довлатов свое интервью с Глезером для журнала «Новый американец» (в августе 1980 года) озаглавил «Комбинат под названием “Глезер”», а ему дал прозвище «Цунами» [4, с. 172].

Неудивительно, что появление активного опытного деятеля во Владивостоке всколыхнуло местную культурную среду и открыло для наших художников и литераторов новые перспективы и горизонты. В 1994-1995 гг. он организовал здесь творческие вечера поэтов Генриха Сапгира и Юрия Кублановского, писателя Валерии Нарбиковой, литературоведа Льва Аннинского, выставку «Неофициальное русское искусство». И наконец, инициировал создание Музея современного русского искусства во Владивостоке.

В Приморье, вдали от российских культурных центров, разгорались свои очаги свободного искусства: «Приморский нонконформизм имел как сходные (по сути), так и отличительные (в области организации деятельности и межличностных отношений художников-нонконформистов) от московского и ленинградского нонконформизма черты. Художники-нонконформисты В. М. Шлихт, Р. В. Тушкин, В. Г. Ненаживин, Ю. В. Собченко, А. А. Пырков и Ф. М. Морозов, В. А. Федоров, В. Н. Самойлов (группа “Владивосток”) открыли новые пути для



2. **Александр Пырков. Без названия.** 1992. Холст, масло. 90 х 75 см. Музей MoRA, Джерси-Сити, США. Фото: Ю.И. Волкогонов.

творчества, обогатили палитру стилистических, формальных приемов в живописи, графике, скульптуре Приморья, подготовили почву для организации других творческих объединений» [6, с. 11].

Встретив перспективных авторов, А. Д. Глезер предложил продвигать их на международной арене и прежде всего — организовать их персональные выставки с каталогами в Нью-Йорке. Спонсорами дальневосточного культурного десанта согласились стать Приморская краевая администрация, авиакомпании «Аэрофлот», «ВладАвиа», банк «Владивосток» и другие организации.

Выставки художников Приморья в Нью-Йорке

Персональная выставка Александра Пыркова

Отмечу одно важное обстоятельство: несмотря на то, что административно музей MoRA располагается в г. Джерси-Сити (штат Нью-Джерси, США), фактически же он относится к арт-пространству Нью-Йорка. Расстояние от музея до галерейного района Сохо составляет 6 км, а от так называемой «музейной мили» (места дислокации ведущих музеев Нью-Йорка) — 8 км. То есть и пресса, и арт-критики, и любители искусства хорошо знают это место, оно весьма популярно, а для такого мегаполиса, как Нью-Йорк, это существенно. Поэтому персональная выставка приморского мастера получила достойный отклик — русское телевидение в Нью-Йорке (RTVI) дало развернутые репортажи и комментарии.

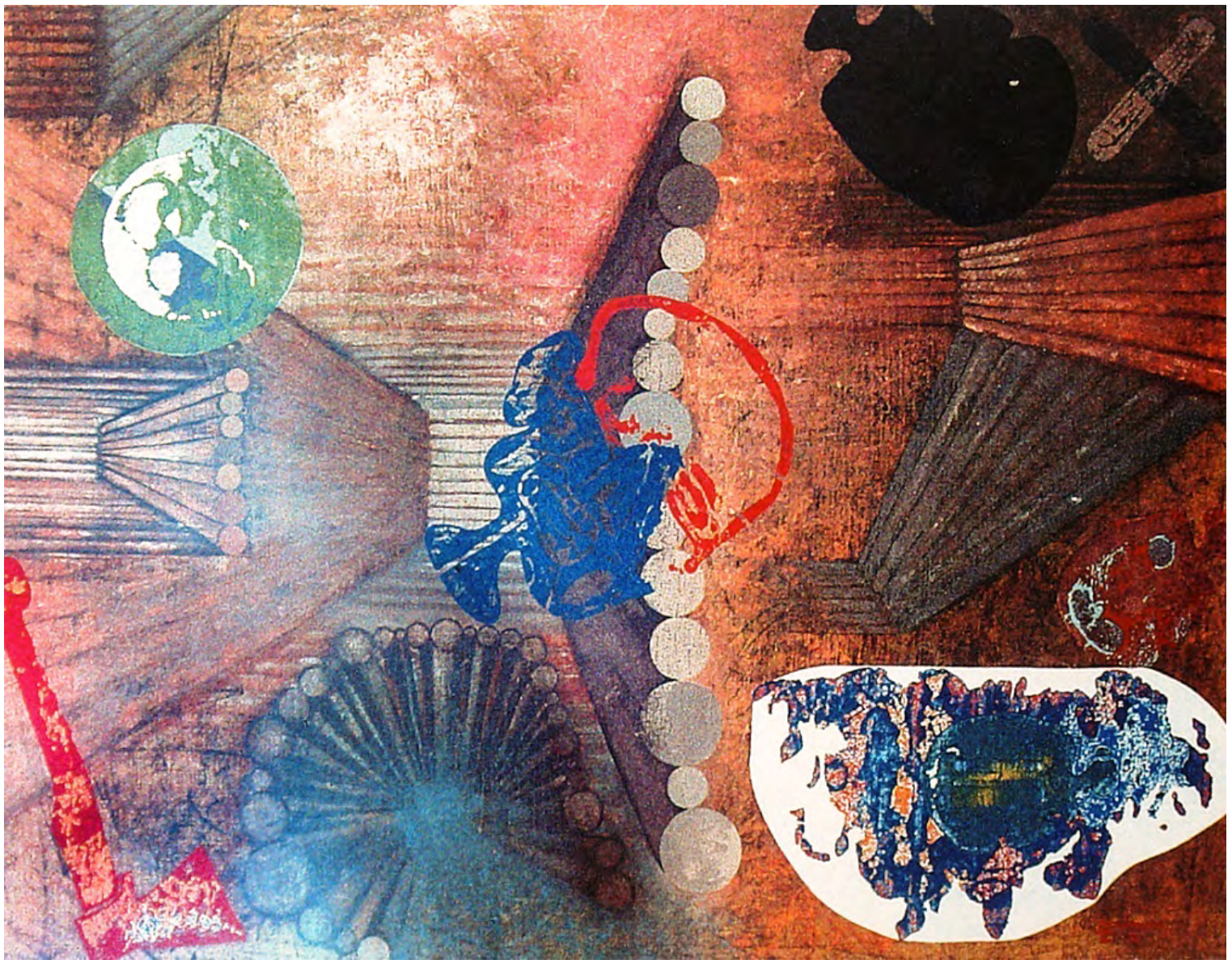
Ведущий американский художественный критик, знаток русского искусства Джон Боулт отметил: «Для российского художника Александра Пыркова, Мир — это Великая Пустота, которая сама внутри себя дифференцируется на Бытие и Небытие. Эта Великая Пустота является живой, она осознает себя и закономерно порождает человека. В работах Пыркова человек есть “замаскированное небытие”, “узел” Великой Пустоты. Художник исследует дуалистический парадокс: с одной стороны, человек для него — центр Вселенной, с другой — “мыслящий тростник”. Средствами искусства автор выявляет возможности, ограничения и слабости человеческой природы во всех ее измерениях — психологическом, биологическом, этическом, культурном, социальном, экзистенциальном и космическом. Видимая беспредметность его работ, по сути, содержит идею о Человеке как бесконечном существе, одном из Творцов бесконечного мира» [1].

В течение месяца выставку посетило более двух тысяч зрителей; три-четыре раза по просьбе визитеров из отдаленных районов музей открывал свои двери во внеурочное, ночное время. Важно отметить и то, что за пять недель пребывания в Нью-Йорке наш земляк получил возможность посетить практически все ведущие музеи и галереи данного центра мировой культуры. Побывал в мастерских, познакомился и пообщался с именитыми коллегами — Эрнстом Неизвестным, Леонидом Соковым, Виталием Комаром, Александром Меламидом, Александром Косолаповым, Дмитрием Плавинским, Генрихом Худяковым и другими российскими художниками, прибывшими в США. По признанию Пыркова, этот опыт значительно наполнил и обогатил его, способствовал рождению и кристаллизации новых идей и творческих планов.

Доктор экономики и философии Нортон Додж, знаток и коллекционер русского неофициального искусства, сумевший вывезти из СССР (и тем самым фактически спасти) около двадцати тысяч произведений художников-нонконформистов, высоко оценил выставку нашего земляка и приобрел одну из его работ.

Три произведения по окончании выставки были переданы автором в дар музею (из 24-х экспонировавшихся). В дальнейшем данные работы принимали участие в выставках, проходивших на площадках партнеров MoRA: в Музее Романа Табакмана, Grant Gallery, Zalman Gallery, Inter Art Gallery, Albert Lewis Gallery. Подобные выставки, безусловно, способствовали «проявлению» художника в международном культурном пространстве.

В феврале-марте 1996 г. статьи о первой выставке в США под эгидой Центра современной русской культуры во Владивостоке дали все основные местные газеты — «Владивосток», «Утро России», «Новости», «Золотой Рог».

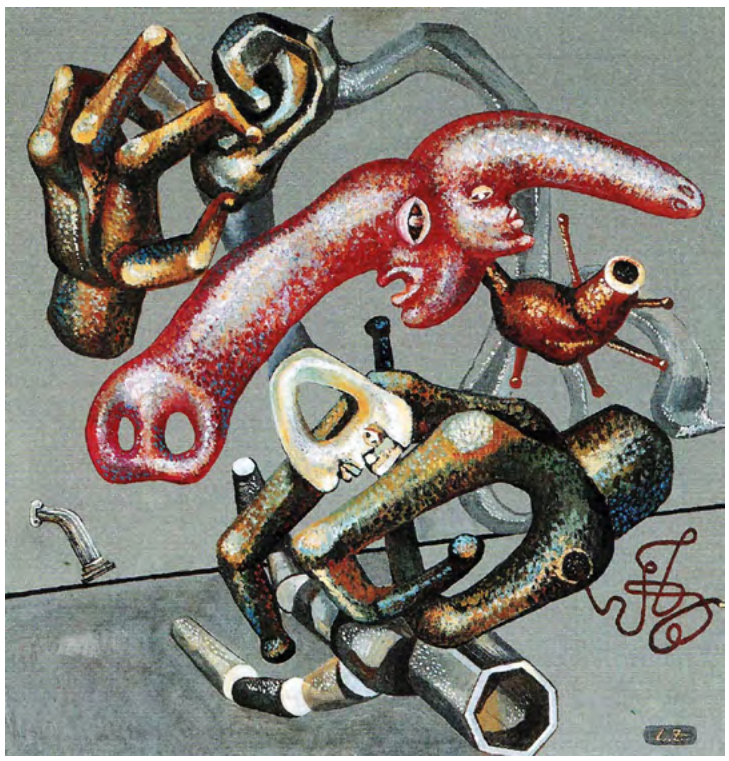


3. **Ильяс Зинатулин. Монастырь летающих голов.** 1996. Холст, масло. 100 х 120 см. Музей MoRA, Джерси-Сити, США. Фото: Ю.И. Волкогонов.

Персональная выставка Ильяса и Лилии Зинатулиных

Еще осенью 1993 года во время своего первого визита в наш город А. Д. Глезер обратил внимание на художников Зинатулиных — Фернана, Ильяса и Лилию. Их работы находились в коллекции «Артэтажа», художники радушно приглашали Глезера и в свои мастерские. Поэтому неудивительно, что весной 1996 г. было решено показать творчество Ильяса и Лилии Зинатулиных в США. Выставку наметили на конец ноября. В тексте каталога Александр Глезер дал следующий анализ творчеству Ильяса Зинатулина: «Художнику захотелось проникнуть в суть вещей, найти способ изображения многослойности и многозначимости элементарных предметов, скажем, бревна или топора. И ему удалось найти этот способ с помощью техники отпечатка. Художник прибегает к ней и в работе темперой на бумаге, и маслом на холсте. Сам Ильяс Зинатулин называет свой метод интуитивным концептуализмом. Для него — предметы живут своей жизнью, и он стремится ее отразить. Вот — отпечаток, затем наложение еще и еще одного, лессировка, обработка поверхности… На мой взгляд, в работе Зинатулина имеют место и формальные разработки, и, причем это главное, стремление выразить, отразить мир вещей, мир предметов самых обыкновенных, самых обыденных. И когда художник погружается в этот мир, он чувствует, вернее, ощущает, что не только его сознание включается в этот процесс, но и подсознание» [3].

Американский арт-критик Орландо Куэвас в газете «Hudson County News» писал о нашем земляке: «Императив постоянной незавершенности восстановления мира и человека в материи образа необходимо предполагает бесконечность творческого усилия. И автор, сталкивающийся с простой невозможностью бесконечно творить, вынужден искать способы достижения недостижимого — превращать каждое свое произведение



4. **Лилия Зинатулина. Игрок.** 1996. Холст, масло. 51 x 49 см. Музей MoRA, Джерси-Сити, США. Фото: Ю.И. Волкогонов.

5. **Евгений Макеев. Фрукт.** 1996. Холст, масло. 92 x 134 см. Музей MoRA, Джерси-Сити, США. Фото: Ю.И. Волкогонов.

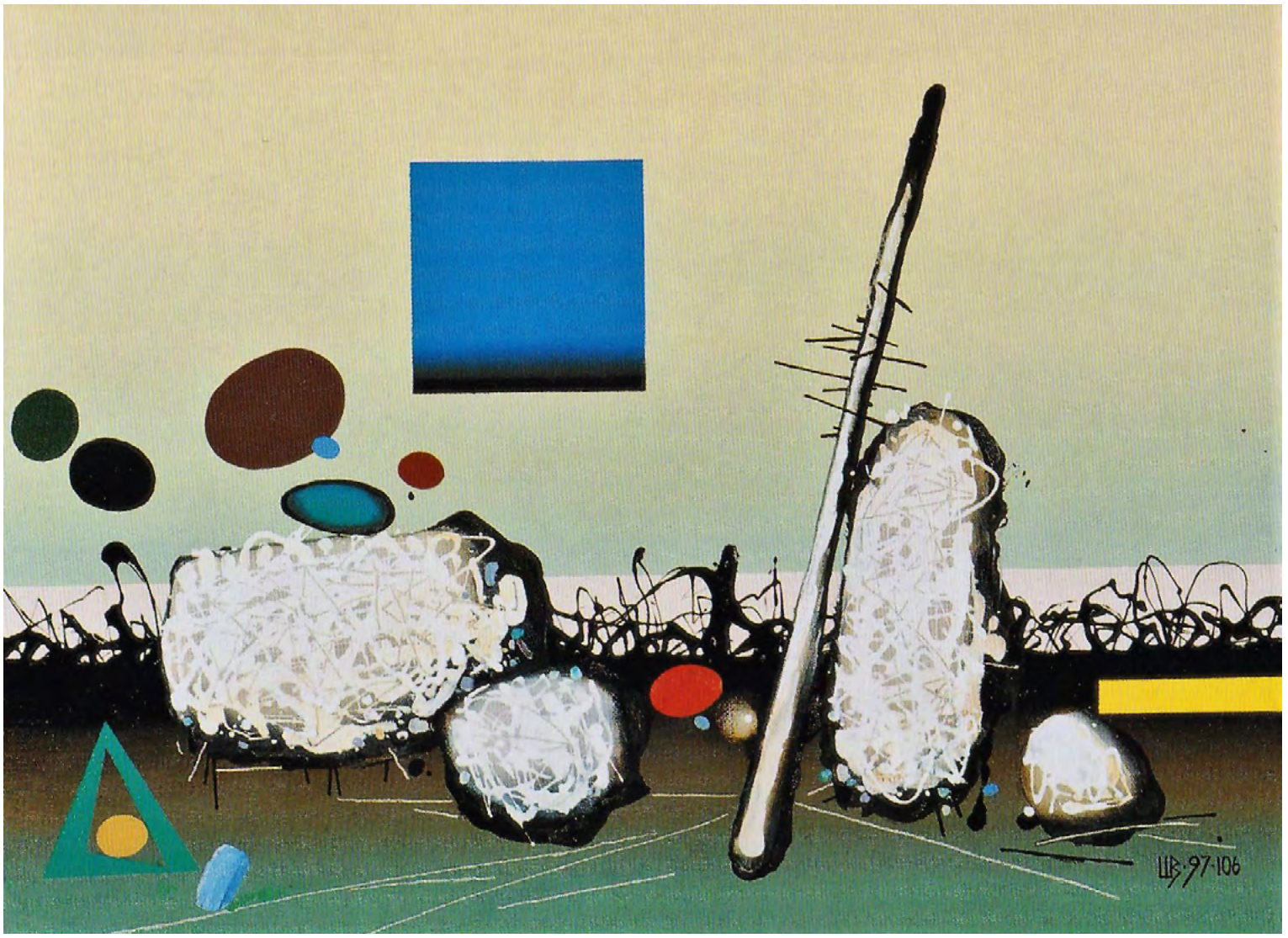
в “кусок бесконечности”, каждый ограниченный творческий акт — в “волну вечности”. Этим объясняется ряд специфических конструктивных особенностей материи образа в искусстве Ильяса Зинатулина. Характерная для его работ “заполненность” пластического пространства формами и элементами — это попытка создать бесконечность в ограниченных рамках пространства за счет его максимального углубления и максимального “заселения”. Это стремление к интенсивной бесконечности» [11].

О выставке Лилии Зинатулиной тот же автор заметил: «Деформации человеческого тела, отторгающего свои части и одновременно пытающегося привлечь их обратно, связать накрепко. Восстановление мира и человека, в ходе которого в каждый данный момент пластического времени в пластическом пространстве завязывается новый узел противоречий, а не достигается совершенный конец, стало в искусстве Лилии Зинатулиной “полем”, в котором разворачивается вещественная, предметно-ситуативная проблемность материи образности. Эта проблемность выступает на уровне очевидности (зрительности) как противоречивость, несовместимость форм и фигур и в то же время их мучительное соответствие друг другу; как их “видимая” взаимная ненависть, но и любовь; как их отталкивание, не имеющее начала, но и взаимное притяжение, не имеющее конца. Общая формула эмпирически-осязаемой связи элементов материи образности в работах Лилии — это напряжение» [11].

Профессиональное художественное сообщество с интересом отнеслось как к выставке, так и к ее авторам. Интересно, что некоторые из посетителей прежде и не подозревали о существовании Владивостока, тем сильнее был культурный шок — серьезные, музейного уровня работы без намека на декоративность, а также симпатичные, открытые, охотно поддерживающие диалог русские. Таким образом, пребывание (в ноябре–декабре 1996 г.) в США Ильяса и Лили Зинатулиных принесло определенные плоды. Нью-Йорк познакомился с приморскими авторами (две работы были приобретены, в прессе вышли статьи). С другой стороны, визит расширил горизонты и обогатил наших земляков. Доказал, что приморские живописцы в международном контексте вполне конкурентоспособны.

Персональная выставка Евгения Макеева

В феврале 1997 г. в MoRA открылась экспозиция Евгения Макеева. Критик Орландо Куэвас дал следующую характеристику его творчеству: «Сновидящее искусство отказывается от задач выработки культурно обусловленной символики, но при этом открывает ворота для ее ненамеренного “вылезания”, “выскакивания” в образе. Такой художник, как Евгений Макеев, сновидящий художник, отказывается культурно структурировать образность в соответствии с человеческим желанием, но она сама структурируется таким образом. Он против того, чтобы решить в своем произведении человеческую проблему, но она сама решается и при этом в осознаваемых и чувствуемых человеком



6. **Валерий Шапранов. Безграничное число №106**. 1997. Холст, масло. 56 х 75 см. Музей MoRA, Джерси-Сити, США. Фото: Ю.И. Волкогонов.

формах. Иными словами, “вне-мир” в искусстве Макеева — это такая реальность, которая выходит за пределы всех форм человечески-мирского, в том числе и тех, которые в шкале, отождествляющей культурное с человеческим, могут казаться “внечеловеческими” (а на самом деле являются лишь нечеловеческими). Соотношение человечески-мирского как всей постижимой реальности мира (человека) и “вне-мира” как совокупности тайны — такова главная проблема образности языка русского художника Макеева. И мне чрезвычайно приятно, что благодаря подвижнической кураторской деятельности Александра Глезера, на нашем культурном пространстве проявляются такие своеобычные фигуры, как Евгений Макеев, прибывший к нам с берегов далекого Японского моря» [13].

Три персональные выставки: Фернана Зинатулина, Владимира Ганина, Валерия Шапранова

В мае 1997 г. в Нью-Йорк прибыл усиленный арт-десант из Владивостока, состоялись сразу три персональные выставки — Фернана Зинатулина, Владимира Ганина и Валерия Шапранова — в сопровождении двух художников (Фернан Гибаевич, 1936 года рождения, в силу возраста и состояния здоровья, от поездки отказался). Вектор экспансии качественного приморского искусства отстраивался и креп. В Нью-Йорке, в свою очередь, к данному моменту уже образовался круг любителей искусства (и не только из русскоязычной среды), который с интересом ожидал новых выставок.

В это же время в курортном городке Hudson (Гудзон), в двухстах километрах от Нью-Йорка, открыл свой Музей современного русского искусства врач и коллекционер Роман Табакман. В двадцатых числах мая его музей открыл новую экспозицию, в которую вошли и только что прибывшие работы из Владивостока. В памяти автора хорошо сохранились несколько дней, проведенных в этих благословенных местах,— небольшой, в три улицы (сплошь в антикварных магазинах), курортный городок на берегу легендарного Гудзона, струящего свои воды среди первозданной природы.

Мы помогли Роману развернуть новую экспозицию, в которую вошли и работы всех приморских

авторов, выставки которых состоялись в музее А. Д. Глезера. И, вернувшись «на базу» (в музей в Джерси-Сити), посвятили свое время знакомству с музеями и галереями Нью-Йорка, общению с русскими художниками и подготовке к выставке, которая должна была открыться через две недели. Автор этой статьи с удовольствием вспоминает, с каким интересом впитывали и обсуждали новые для них впечатления впервые оказавшиеся в легендарном мегаполисе «владивостокские модернисты». Визиты в музей Метрополитен, MOMA, Музей Уитни, в мастерские Генриха Худякова, Леонида Сокова, Александра Косолапова, в галереи СОХО, Гринвич Виллидж и «музейной мили» в значительной мере обогатили кругозор художников Владивостока.

8 июня в MoRA открылись персональные экспозиции. Многолюдный вернисаж и отзывы американской критики: «Трансперсональный опыт дает Валерию Шапранову возможность пережить ощущение выхода за пределы своего “Я”, за пределы пространства и времени, ощущение возврата в культурное и историческое прошлое человечества и мира. Трансперсональный опыт свидетельствует о том, что автор серии “Безграничное число” обладает способностью беспрепятственно путешествовать в любом времени, в любом мире, в микро- и макрокосмосе. В ходе этого поступает информация, которую невозможно получить даже в процессе специального образования» [14].

Экспозиция Владимира Ганина получила следующую характеристику: «Искусство художника Ганина не отражает, подобно зеркалу, реальный мир — оно соединяет внутренний мир человека с многообразным миром неисчерпаемой Вселенной и стремится раскрыть тайны экзистенции, связанной с поисками смысла и человеческой жизни, и самой Вселенной. В этом плане искусство приморского живописца весьма близко религии; действительно, оба эти феномена практически идентичны по многим своим функциям и воздействию на психику зрителя. Российский художник Ганин создает в своем мире “духовноцентрическую пару” (или гиперличность). Здесь со всей очевидностью происходит ослабление личностной семантической капсулизации, и личность получает возможность свободного взаимодействия с другой личностью; в результате возникает двумерная гиперличность» [10].

Художественные образы Фернана Зинатулина были откомментированы следующим образом: «В серии работ “Люди с окраины” автор рассматривает соотношение Божественной и тварной

7. **Владимир Ганин. Птицелов.** 1997. Холст, масло. 60 x 80 см. Музей MoRA, Джерси-Сити, США. Фото: Ю.И. Волкогонов.

8. **Фернан Зинатулин. Двое.** 1995. Холст, масло. 100 x 80 см. Музей MoRA, Джерси-Сити, США. Фото: Ю.И. Волкогонов.

9. **Николай Андрейчиков. Большая рыба-1.** 1994. Холст, масло. 110 х 90 см. Музей MoRA, Джерси-Сити, США. Фото: Ю.И. Волкогонов.

реальности в категориях “совершенство” и “несовершенство” — тварь представляет собой несовершенную личность. Художник чувствует, что единый в своем времени и пространстве мир осуществляет свое личное бытие, по крайней мере, в человечестве. Он, несомненно,— иерархическое единство множества личностей разных порядков, а внутри них — и личностей индивидуальных» [10].

Вернисаж, проходивший 8 июня, посетила выдающийся российский искусствовед, критик, хранитель коллекций нового европейского искусства ГМИИ им. А. С. Пушкина, автор фундаментальных проектов, показанных в нашей стране и за рубежом, таких как «Искусство Византии в собраниях СССР», «Москва — Париж. 1900 – 1930», «Шагал. Возвращение мастера», «Гоген. Взгляд из России», «Морозов и Щукин — русские коллекционеры: от Моне до Пикассо» и многих других, Марина Александровна Бессонова. Работы Фернана Зинатулина понравились коллеге, и она оставила в книге отзывов следующую запись: «Когда смотришь на работы, выполненные рукой настоящего мастера, два чувства одновременно охватывают тебя: ирония и грусть. С одной стороны, художник иронически показывает нашу действительность, наш сегодняшний день. С другой — сквозит боль за нашу родную землю и этих изуродованных хроническим пьянством мутантов, калек, моральных уродов. Вероятно, трудно выразить словом ту глубину горечи и сострадания, которую художнику удалось изобразить кистью. И, вероятно, ему никогда не удалось бы достичь эмоции такой силы, если бы он не сумел “заякориться” в этой параллельной реальности, в которую с тех пор может заходить всегда, когда захочет. И спокойно наблюдать этот безмолвный, безумный бунт, и даже передавать его на своих предельно искренних холстах, сочетая сдержанные цвета и четкие графичные контуры. Работы Фернана Зинатулина — серьезного музейного уровня и вполне могли бы занять свое место в коллекции ГМИИ им. А. С. Пушкина».

Хочу привести еще один отзыв, который оставил давний знакомец А. Д. Глезера, друг MoRA, народный артист РФ, музыковед и литературовед Станислав Бэлза: «Восхищен искусством приморских авторов! На таких выставках возникает понимание того, насколько богата Россия талантами — “от Москвы, до самых до окраин”! И насколько остро видят, фиксируют и переживают чуткие души наши российские болевые точки. Невероятно глубоко трогают холсты Фернана Зинатулина. Спасибо музею — великое, необходимое дело делаете! Дай Бог вам всего самого наилучшего!».

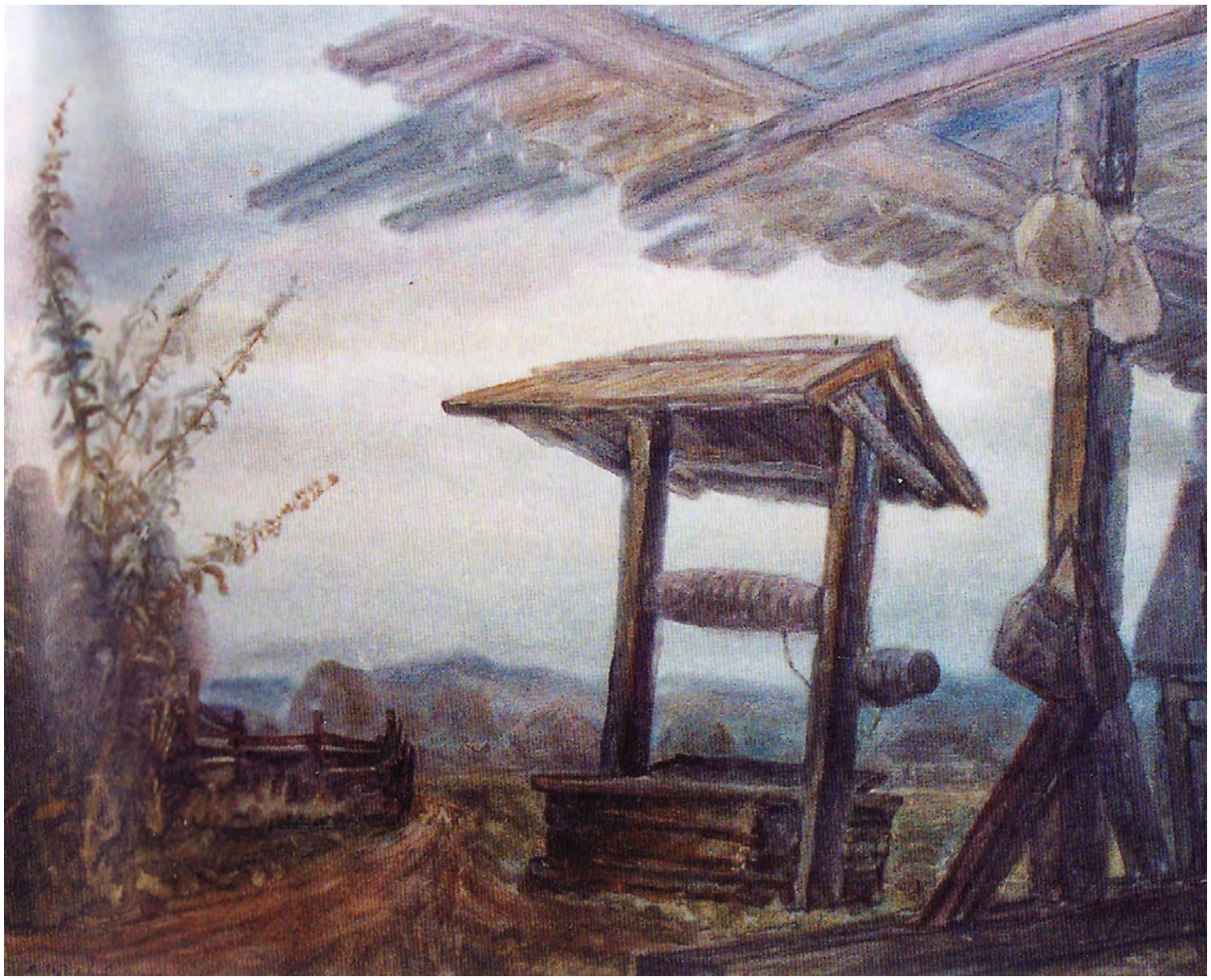
От выставки к выставке возрастал интерес к искусству художников Приморья. Посетители музея помнили имена авторов, задавали вопросы об их дальнейшем творческом движении.

Художники возвращались домой, наполненные впечатлениями от пяти-шестинедельного пребывания в международном центре искусства, с багажом свежих творческих идей. А коллекция музея в Джерси-Сити пополнялась новыми работами.

А иногда случалось и такое. В музей на выставку зашел Леонид Козлов, в прошлом солист балета Большого театра, а ныне житель Нью-Джерси и владелец хореографического центра «Kozlov Dance Studio». Ему особенно понравились работы Владимира Ганина. Леонид предложил художнику заказ — расписать помещение своей балетной студии, обозначил достойные условия, и четыре месяца спустя наш художник вновь оказался в Нью-Йорке, выполнил работу и еще глубже узнал культуру и обычаи США.

Персональная выставка Николая Андрейчикова

В январе 1998 г. в музее открылась выставка очередного представителя приморского изобразительного искусства — Николая Андрейчикова. А. Д. Глезер успешно находил партнеров, материально поддерживавших движение русского искусства на американскую землю. На этот раз три спонсора совместными усилиями помогли музею: «Домодедовские авиалинии» перевезли художника, автора текста и груз по маршруту Владивосток —



10. **Анатолий Заугольнов. У колодца.** 1991. Бумага, акварель. 54 x 63 см. Музей MoRA, Джерси-Сити, США. Фото: Ю.И. Волкогонов.

Москва — Владивосток; «Аэрофлот» — А. Глезера, нас с Н. Андрейчиковым и багаж по маршруту Москва — Нью-Йорк — Москва; «Первый Приморский коммерческий банк» выделил средства на командировочные расходы и затраты, связанные с оформлением выставки и рекламой.

Вернисаж посетило около 150 человек (для Нью-Йорка, насыщенного культурными мероприятиями, это немало), а за четыре недели работы через залы музея прошло более 1200 любителей искусства. И русская, и американская пресса опубликовали критические статьи. «Новое русское слово» отметило: «Николай Андрейчиков успешно сочетает в своем творчестве наработки русской реалистической и отечественной абстрактной традиции. Способ выстраивания предметного поля, цветовая раскладка и фактура работ отсылают к древнерусской иконе» [10]. Критик Орландо Куэвас заметил: «Общение с работами российского автора Николая Андрейчикова представляет собой поиск — мучительный или радостный — соответствия (близости, околотождественности) той фантастической, фантасмагорической реальности, которая в них представлена, с реальностью, которая скрыта в тебе самом и которую ты способен выразить в словах, красках и звуках человеческого мира. Обнаружение единства незнакомой реальности, продуцируемой данным искусством, с человеческой реальностью зависит от человека — его способностей, настойчивости, упорства, чувственности, ума, образованности, житейской опытности. И в практике общения с данным искусством человек, в конечном счете, всегда может осуществить редукцию его нечеловеческой образности (“безобразности”) к реальной человеческой чувственности и мысли, его “немирской” хаотичности (“бессюжетности”) — к мирской ситуативности. Этот факт сравнительно легко не только констатировать, но и объяснить. Дело в том, что несоциальное и нечеловеческое по своим онтологическим

характеристикам (как явления общества и индивида) рождаются, функционируют и погибают лишь в связи с социальным и человеческим — в связи с культурным срезом общества и индивида. Нечеловеческое (в его реальной форме некультурного) получает свои онтологические определения и переживает драму своей жизни в обществе и в личности лишь во взаимодействии с культурно-человеческим. Нечеловеческое не может вести и не ведет "чистого" существования. В этой связи, искусство россиянина Николая Андрейчикова переносит в структуру своей образности не просто "чистое" нечеловеческое, но нечеловеческое, отягощенное или облегченное его взаимодействием с культурой» [12].

Персональная выставка Анатолия Заугольнова

В ноябре 1998 г. в Музее современного русского искусства в Джерси-Сити открылась экспозиция любимца приморской публики, сильнейшего мастера акварели Анатолия Заугольнова. Для него это был не просто первый визит в США, а первая поездка за пределы страны. Одновременно с его персональной, музей открывал групповую выставку семи художников из Санкт-Петербурга. Северная Пальмира и Владивосток… Отчетливое ощущение родства и духовной близости двух городов, мое личное ощущение, подтвердилось в очередной раз. Несмотря на разницу в художественном языке и различие в технических приемах, работы обеих экспозиций создавали единое цельное пространство.

На первый взгляд, это выглядело странным. С одной стороны — натурные пейзажи Заугольнова, его метафорические серии «Ситуации с листьями» и «Ситуации со стульями», с другой — крепкие модернистские работы коллег из Санкт-Петербурга.

Постепенно объяснение сформировалось: в стенах музея развернулась в миниатюре эволюция русского искусства за последние сто лет. И в этом «древе эволюции» работы Анатолия Павловича служили корневой системой и стволом, а его более молодых собратьев по цеху — пышной кроной.

Четыре недели жила выставка, четыре недели художник провел в музее — встречи со зрителями, беседы об искусстве и, конечно же, рассказы о приморской природе, о пленэрах в русской деревне. Вскоре и весь «культурный» Нью-Джерси, и визитеры из соседних штатов с симпатией вспоминали обаятельного русского художника, демонстрировали знакомым выставочный каталог и пытались отыскать на карте приморское село в трех часах езды от Владивостока — ставшую легендарной Анисимовку.

Американская экзотика художнику быстро приелась. И если Джерси-Сити он с трудом, но переносил, то небоскребный Манхэттен оказался физиологически чужд певцу приморских сопок и деревенских пейзажей. Закатанный в асфальт, сталь и стекло остров стал для него кульминацией, апофеозом победы, «пирровой победы» человека над Природой.

Сотрудники Зиммерли музея Университета Ратгерс после просмотра выставки отметили в обзорной статье журнала Rutgers Magazine: «Удивляет широта творческого диапазона и глубина технического мастерства русских художников, представленных в музее Александра Глезера в Джерси-Сити. Но особенно хочется отметить персональную экспозицию Анатолия Заугольнова, прибывшего к нам с российского берега Японского моря. Этот автор создает искусство необычайной искренности, силы и непосредственности. Редкому человеку в наше время прагматизма и эпатажа в искусстве удается сохранять свой духовный мир в такой первозданной свежести и чистоте. Такую Россию мы приветствуем и с радостью готовы распахнуть навстречу ей свои сердца! Вы нас потрясли, Анатоль! Браво!».

Анатолию Заугольнову больше не удалось побывать в этих местах. Но и через 5-6 лет его здесь вспоминали добрым словом.

Заключение

Несмотря на то, что до сентября 1991 г. Владивосток был закрытым городом в стране с доминантой соцреализма в изобразительном искусстве, в нем сформировался круг творчески одаренных художников, вполне конкурентоспособных в международном контексте. Это Виктор Федоров, Валерий Ненаживин, Александр Пырков, Федор Морозов, Алексей Филатов, Андрей Камалов, Джон Кудрявцев, Евгений Макеев, Владимир Ганин, Фернан, Ильяс и Лилия Зинатулины, Николай Андрейчиков, Анатолий Заугольнов, Иван Рыбачук, Кирилл Шебеко, Вениамин Гончаренко, Александр Киряхно, Владимир Рачев, Рюрик Тушкин и другие. Для «закрытого» города с населением в 600-700 тысяч человек 25-30 сильных художников — это немало. Для продвижения необходимо было представить наших авторов международному арт-сообществу, «включить» их в него. Подобная задача по силам лишь опытному менеджеру, каковых в Приморье тогда, к сожалению, не было. Сильные художники были, а сильных менеджеров — не было и не могло быть в периферийном закрытом городе. В этот период по стечению обстоятельств Владивостоку выпадает редкая удача — такого плана специалист появляется и запускает процесс, выстраивает диалог с властью, журналистами, спонсорами. Он понимает, что эффективным инструментом в продвижении

художников служат выставки в ведущих мировых культурных центрах, и Нью-Йорк — один из таковых. И в первую очередь, на престижных площадках — в музеях и значимых галереях. Таким образом складывается репутация художника.

В июле 1994 г. во Владивостоке был официально учрежден Центр современной русской культуры, а в январе 1996 г. успешно пошел процесс внедрения в культурное пространство Нью-Йорка наших наиболее талантливых мастеров. За 1996-2005 годы прошло девять персональных выставок и тридцать четыре групповых с участием пятнадцати приморских мастеров. Параллельно с дальневосточными мастерами, Глезер представлял здесь художников из других городов и регионов постсоветского пространства: Москвы, Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода, Уфы, Новосибирска, Украины (Одесса, Харьков, Запорожье), Белоруссии.

Продюсирование художника — процесс тонкий, сложный и занимает обычно от трех до семи лет (первоначальный этап). Важно познакомить публику с новым именем — для этого нужны публикации в профессиональной и популярной прессе, выставки на хороших площадках, история продаж в галереях и на аукционах. Все это требует времени и материальных затрат. Тогда при грамотной организации работы через несколько лет появляется новое имя. Вложенные средства приносят прибыль, поскольку цены на работы данного автора могут вырасти в десятки и сотни раз.

Безусловно, для этого требуются слаженные командные усилия. И во Владивостоке, на первом этапе, такая ситуация сложилась: создание Центра современной русской культуры и Музея современного русского искусства, сотрудничество с краевой администрацией и местным бизнесом позволило организовать ряд международных выставок. Со временем А. Д. Глезеру пришлось рассчитывать только на свои ресурсы, и с 1999 г. возможности вывозить художников Владивостока с выставками в Нью-Йорк более не представилось. Тем не менее работы приморских мастеров из фондов Музея современного русского искусства в Джерси-Сити продолжали экспонироваться на многих достойных выставках — в галереях Mimi Ferzt, Grant, Zalman, Inter Art, Albert Lewis. Любители искусства продолжали восхищаться нашими земляками. Однако имена новых авторов из нашего города в Нью-Йорке уже не появлялись. Художники из других регионов, самые интересные и настойчивые из них, обрели за рубежом постоянных коллекционеров и продолжают выставляться, набирать популярность, реализовывать работы, постепенно утверждаясь, таким образом, в мировой истории искусства.

Submission date: August 26, 2020
Дата поступления: 26.08.2020

Литература

1. Боулт Д.Э. Русское искусство в Америке // Новое русское слово. 1996 (16.02.1996).
2. Галерея искусств // Олдтаймер-Галерея [сайт]. URL: http://www.oldtimer.ru/oldtimer-gallery/visitors/america-55/ (дата обращения 05.06.2020).
3. Глезер А. Интуитивный концептуализм Ильяса Зинатулина // Ильяс Зинатулин. Живопись, графика: каталог выставки. Москва: [Б. и.], 1996. 16 с.
4. История счастливого человека: жизнеописание А. Глезера [сборник] / сост. Е. Рейн. Москва: Московский рабочий, 1994. 286 с.
5. Кашук Л.А. Абстрактное искусство Москвы 1950-х – 2000 // Борис Турецкий [сайт]. URL: http://www.turetskiy.com/bibliography/bibliography_03.html (дата обращения 05.06.2020).
6. Левданская Н.А. Изобразительное искусство Приморья конца XX – начала XXI веков: «неомодернистские» и постмодернистские тенденции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург: [Б. и.], 2015. 28 с.
7. Руссо Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза / Перевод с фр. П. Немчиновой. М.: Художественная литература, 1968. 786 с.]
8. Скарлыгина Е.Ю. Журнально-издательские проекты Александра Глезера // Медиаальманах. 2017. № 5 (82). С. 113–120.
9. Уральский Марк. Немухинские монологи (Портрет художника в интерьере). М.: Издательство «Бонфи», 1999. 88 с.
10. Шкляревская М. Российские художники в Джерси-Сити // Новое русское слово. 1998 (18.01.1998).
11. Cuevas O. Art from Russian Far East // Hudson County News, 1996 (22.12.1996).
12. Cuevas O. Jersey City. MoRA. Russian Art // Hudson County News, 1997 (17.01.1997).
13. Cuevas O. Russian Art in Jersey City // Hudson County News, 1997 (20.02.1997).
14. Cuevas O. Three Russian Bogaturs // Hudson County News, 1997 (12.05.1997).
15. Golomshtok I., Glezer A. Unofficial art from the Soviet Union. London: Secker & Warburg, 1977. 172 p.

References

1. Bowlt J.E. Russkoe iskusstvo v Amerike [Russian Art in America]. ***Novoye russkoye slovo –- New Russian Word***, 1996 (16.02.1996). (In Russian).
2. Galereya iskusstv [Art Gallery]. ***Oldtimer Gallery***. Available at: http://www.oldtimer.ru/oldtimer-gallery/visitors/america-55/ (accessed 05.06.2020). (In Russian).
3. Glezer A. Intuitivnyi kontseptualizm Il'yasa Zinatulina [Intuitive conceptualism of Ilyas Zinatulin]. ***Il'yas Zinatulin. Zhivopis', grafika*** [Ilyas Zinatulin. Painting, graphics: exhibition catalog]. Moscow, S. n., 1996. 16 p. (In Russian).
4. ***Istoriya schastlivogo cheloveka: zhizneopisanie A. Glezera*** [The history of a happy person: the life of A. Glezer: Collected works]. Comp. E. Rein. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1994. 286 p. (In Russian).
5. Kashuk L.A. Abstraktnoe iskusstvo Moskvy 1950-kh – 2000 [Abstract art of Moscow 1950s – 2000]. ***Boris Turetsky***. Available at: http://www.turetskiy.com/bibliography/bibliography_03.html (accessed 05.06.2020). (In Russian).
6. Levdanskaya N.A. ***Izobrazitel'noe iskusstvo Primor'ya kontsa 20 – nachala 21 vekov: «neomodernistskie» i postmodernistskie tendentsii*** [Fine art of Primorye of the late 20th – early 21st centuries: "neo-modern" and post-modern tendencies. Cand. Art sci. diss. Abstr.]. St. Petersburg, S. n., 2015. 28 p. (In Russian).
7. Rousseau J.-J. ***Julie, ou la nouvelle Héloïse***. Paris, Marc-Michel Rey, 1761 (Russ. ed.: Rousseau J.-J. ***Yuliya, ili Novaya Ehloiza***. Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 1968. 786 p.).
8. Skarlygina E.Yu. Zhurnal'no-izdatel'skie proekty Aleksandra Glezera [Journal and publishing projects of Alexander Glezer]. ***Mediaalmanakh – Media almanac, 2017***, no. 5 (82), pp. 113–120. (In Russian).
9. Uralsky M. ***Nemukhinskie monologi (Portret khudozhnika v interjere)*** [Nemukhin Monologues (Portrait of the Artist in the Interior)]. Moscow, Bonfi Publ., 1999. 88 p. (In Russian).
10. Shklyarevskaya M. Rossiiskie khudozhniki v Dzhersi-Siti (Russian Artists in Jersey City). ***Novoye russkoye slovo –- New Russian Word***, 1998 (01.18.1998). (In Russian).
11. Cuevas O. Art from Russian Far East. ***Hudson County News***, 1996 (22.12.1996).
12. Cuevas O. Jersey City. MoRA. Russian Art. ***Hudson County News***, 1997 (17.01.1997).
13. Cuevas O. Russian Art in Jersey City. ***Hudson County News***, 1997 (20.02.1997).
14. Cuevas O. Three Russian Bogaturs. ***Hudson County News***, 1997 (12.05.1997).
15. Golomshtok I., Glezer A. ***Unofficial art from the Soviet Union***. London: Secker & Warburg, 1977. 172 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Волкогонов Юрий Иванович – младший научный сотрудник выставочного отдела, Приморская государственная картинная галерея, г. Владивосток, Российская Федерация. E-mail: yuivvolk@gmail.com*

ABOUT AUTHOR: *Volkogonov, Yuri Ivanovich – Junior Research Fellow, Exhibition Department, Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation. E-mail: yuivvolk@gmail.com*

Для цитирования | For citation:

Волкогонов Ю.И. Художники Приморья на выставочных площадках Нью-Йорка // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 3 (18). С. 105–120. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.009. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/63

Volkogonov Yu.I. Artists from Primorsky Krai at the New York's exhibition facilities. Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia, 2020, No. 3 (18), pp. 105–120. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.009. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/63 (In Russian).

Blazhenkova, Yulia Pavlovna

Primorye State Art Gallery,
Vladivostok, Russian Federation

Блаженкова Юлия Павловна

Приморская государственная картинная галерея,
г. Владивосток, Российская Федерация

MODERN INTERACTIVE TECHNOLOGIES IN THE CULTURAL AND EDUCATIONAL ACTIVITIES OF THE ART MUSEUM

(IN CASE OF THE PRIMORYE STATE ART GALLERY)

СОВРЕМЕННЫЕ ИНТЕРАКТИВНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

(НА ПРИМЕРЕ ПРИМОРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ)

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.03.010

УДК 069.12:004.946

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется опыт внедрения интерактивных технологий в научно-просветительскую работу художественного музея. Рассматриваются предпосылки возникновения таких практик, плюсы и минусы, актуальность и перспективы развития в Приморской государственной картинной галерее в 2014–2020 годы. На примере ряда выставочных проектов, состоявшихся в галерее, показана эффективность таких форм взаимодействия со зрителями, как тематическая видеопрезентация, расширение информационных носителей с помощью QR-кодов, кинотеатр виртуальной реальности, элементы дополненной реальности, или AR, квесты в рамках направления «эдьютейнмент» — игрового и развлекательного обучения. Кратко представлена коммуникация сотрудников музея с аудиторией в социальных сетях.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Художественный музей; картинная галерея; мультимедийные средства; искусство; культура; интерактивные технологии; цифровые технологии; культурные практики; выставки; просветительская деятельность; наука.

ABSTRACT

The article analyzes the experience of introducing interactive technologies in the practice of scientific and educational work of an art museum. The article considers the prerequisites for using such practices, pros and cons, relevance and prospects for their development in the Primorye State Art Gallery in 2014–2020. On the basis of a number of exhibition projects held in the gallery, the effectiveness of such forms of interaction with the audience is shown as the following: thematic video presentation, expansion of information carriers using QR codes, virtual reality cinema, elements of augmented reality, or AR, quests within the edutainment direction. The article also briefly presents the communication of employees of the Primorye State Art Gallery with the audience in social networks.

KEYWORDS:

Art museum; art gallery; multimedia; art; culture; interactive technologies; digital technologies; cultural practices; exhibitions; educational activities; science.

Среди актуальных вопросов, которыми задаются коллективы музейных сотрудников, обратим особое внимание на то, как сегодня сформировать эффективную систему связей между зрителями и выставками, как объединить различные аспекты: традиционное и новое, классическое и «чувственное восприятие музейного объекта», и «можно ли с помощью экспозиционного дизайна найти подходящую форму для примирения виртуального и реального миров» [4, с. 18].

Современному музейному гостю, как показывает практика, недостаточно только выставок и описывающих их экскурсий для длительного и постоянного посещения музея. Это стимулирует качественное преобразование музейной коммуникации, которое сочетает в себе и образовательный аспект, и увлекательный досуг и отдых. Для успешного решения этой задачи появилось и уже терминологически оформилось направление научно-просветительской деятельности в музее — эдьютейнмент (от англ. education — образование, entertainment — развлечение).

Сегодня перед любым музеем стоит задача привлечь различные категории посетителей, от опытных ценителей искусства до начинающих — школьников и студентов. Для этого наряду с наличием ценных экспонатов необходимо их творческое представление в экспозиции, и все чаще — с элементами интерактивности и стереоизображения — словом, интеллектуального развлечения и вовлечения. При работе с детской аудиторией — поколения, взрослеющего на спецэффектах фантастических кинолент, игровых приставок, стратегиях сетевых игр,— важно учитывать прихотливость зрителя, который не будет довольствоваться печатным словом на этикетке и рассказом экскурсовода. Решением может стать создание такого информационного контента, который моделирует подлинники и различные арт-объекты и дополняет музейную реальность [2, с. 64].

Фондовая коллекция Приморской государственной картинной галереи (ПГКГ) интересна и необычна. В ней объединены экспонаты древнерусской живописи, произведения русской живописи известных мастеров XVIII — начала XX века, известных западноевропейских художников XVIII-XIX веков, скульпторов с современными художниками-прикладниками, графиками и живописцами Дальнего Востока. Приоритетной задачей галереи становится поиск оптимального варианта того, как донести информацию о коллекции, чтобы посетитель и получил эстетическое и интеллектуальное наслаждение, и отдохнул от повседневных проблем. В ее решении могут помочь современные компьютерные технологии, интерактивные игры, квесты, необычно выстроенные экспозиции. Новинок в культурных практиках появилось очень много, и каждое нововведение становится бесценным опытом в современном культурном пространстве. «“Синтезом трех стихий” назвал цифровые технологии один из пионеров мультимедиа в России Сергей Новосельцев, поскольку в них соединяется информация разного рода: и статическая, и динамическая — аудио, графика и текст. “Мультимедиа (англ. multimedia от лат. multum — много и media, medium — средоточие, средства)”» [7, с. 72. Цит. по: 9, с. 62].

В Приморской государственной картинной галерее было введено несколько мультимедийных средств — линейных и нелинейных (интерактивных) — в различных выставочных проектах. Начало было положено в июне 2014 года: посетителям впервые были предложены описания к тридцати шедеврам русской живописи второй половины XVIII века — начала XX века из постоянной экспозиции в виде зашифрованных в QR-коды текстов и изображений. В отличие «от штрих-кода, который сканируют тонким лучом, QR-код определяется сенсором или камерой смартфона как двухмерное изображение. Основное достоинство QR-кода — легкое распознавание сканирующим оборудованием» [2, с. 62] — любым смартфоном с загруженной программой их распознавания, что дает возможность посетителю одним кликом получить всю информацию о заинтересовавшем художественном произведении без участия экскурсовода. Программное обеспечение галерее предоставила компания по производству музейных гидов «Maugry», г. Самара. У посетителей сложилось двойственное мнение о расширенной таким образом музейной реальности. Школьники старших классов, студенты и молодые люди без труда освоили систему «Maugry», прекрасно обходясь без экскурсовода. К слову сказать, эта новинка подходит только индивидуальным посетителям и не работает с коллективами. С другой стороны, посетители среднего и пенсионного возраста с трудом справлялись со смартфонами, у некоторых при себе техники не было. Помимо этого, многие хотели бы услышать экскурсовода, высказывая суждение, что эмоциональная речь научного сотрудника помогает, мотивирует лучше и глубже понять произведение искусства.

Однако надо заметить, что цель дополненной реальности — не испортить впечатление от посещения музея, а «показать то, что показать невозможно. AR-технологии позволяют “оживить” сам объект, добавить к нему эффекты, воссоздать подходящее окружение, тем самым погрузив посетителя в мир экспоната. Впечатление, оставленное после осмотра экспоната, обновленного дополненной реальностью, будет ярче и более запоминающимся» [10, с. 49].

Одна из наиболее простых мультимедийных технологий — это тематическая видеопрезентация. Такая технология использовалась на открытии постоянной экспозиции ПГКГ в июне 2014 года, презентация состояла из видеоряда шестидесяти произведений из фондовой коллекции. Шедевры изобразительного искусства различных эпох и классической музыки вызвали неподдельный интерес у зрителей. Смысл введения такого средства понятен: посетители могут увидеть произведения из фондовой коллекции галереи, находящиеся в запасниках, а музыкальное сопровождение способствует лучшему эстетическому восприятию. После этого успешного опыта были подготовлены и другие аналогичные мультимедийные продукты. К выставке, посвященной 70-летию Владивостокского художественного училища (ВХУ), была выполнена презентация, выстроенная из архивных снимков памятного фотоальбома училища, который велся со дня основания этого учебного заведения. Выпускники ВХУ разных лет и гости, прибывшие на открытие выставки, внимательно и сосредоточенно рассматривали старые фотографии, узнавая своих преподавателей и друзей. Было заметно, что мультимедийный контент вызывает эмоциональный отклик, личные ассоциации и воспоминания у посетителей и органично вписывается в экспозицию выставки.

При подготовке другой выставки «Репины: отец и сын», приуроченной к 170-летию со дня рождения великого художника, коллектив галереи столкнулся с интересной задачей. В фондовой коллекции музея находится семь работ Ильи Ефимовича Репина, в том числе живописный этюд «Портрет князя Галкина-Враского» к известному полотну «Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года» и одна работа Юрия Ильича Репина, сына художника,— «Тюренченский бой. В славной смерти — вечная жизнь». Но для оформления интересной экспозиции этого было недостаточно, и мультимедийный компонент был необходим. Для построения камерного выставочного пространства экспозиция была дополнена баннером с изображением всего полотна И. Е. Репина, находящегося в Государственном Русском музее, а этюд Галкина-Враского был приставлен к нему в том месте, где он был написан на картине. Эффект от этого решения понравился зрителям, комплекс изображений привлекал внимание посетителей, заставляя их вновь и вновь рассматривать картину и посещать выставку повторно. Одновременно на экспозиции демонстрировался озвученный видеоряд известных работ художника, таких как «Бурлаки на Волге», «Иван Грозный и сын его Иван», «Садко» и другие. Подтверждением того, что у выставки сформировался круг поклонников, стали проведенные «Репинские среды» — тематические встречи в экспозиции, на которых приглашенные гости рассказывали немало интересных историй, опираясь на мультимедийные составляющие отведенного выставочного пространства.

Эффективной моделью работы со зрителем показали себя мультимедийные программы, работавшие в «Дни Эрмитажа во Владивостоке». Этот проект начал свою работу в 2016 году по взаимному соглашению Государственного Эрмитажа и Приморской картинной галереи. Программы «Дней Эрмитажа» очень информативные и насыщенные, но в данной статье мы коснемся лишь мультимедийных музейных проектов.

Первая из них — «Об Эрмитаже с любовью» — началась показом документального фильма «Открывая Эрмитаж» и продолжилась авторской программой генерального директора ГЭ М. Б. Пиотровского «Мой Эрмитаж». Разработки пользовались большой популярностью у гостей — их посмотрело более 500 человек. В сентябре 2017 года в «Дни Эрмитажа во Владивостоке» проводились пилотные мультимедийные проекты: кинотеатр виртуальной реальности, прямо в одном из залов галереи проходил показ уникального кинофильма «Эрмитаж. Погружение в историю» с Константином Хабенским. Зрители Владивостока смогли его увидеть спустя три года после того, как он был презентован в Государственном Эрмитаже. При работе с материалом использовались новейшие технологии, в которых произошло объединение виртуальной реальности и кинематографических спецэффектов. Зритель как будто находился рядом с главным героем и наблюдал за всеми событиями вместе с рассказчиком — добиться этого эффекта получилось благодаря очкам с программой «виртуальная реальность». Еще одним «прорывом» в области внедрения цифровых технологий в музее стал впервые представленный во Владивостоке проект «Зал Юпитера» от Центра виртуальной реальности КРОК. Гости смогли увидеть цифровую копию этого зала Государственного Эрмитажа — его фотограмметрическую модель с интерьерами и скульптурами. Участниками программ стали более двух тысяч владивостокцев и гостей города, спрос был огромен настолько, что пришлось организовать посещение по предварительной записи, некоторые гости приходили неоднократно. Надо отметить, что после завершения «Дней Эрмитажа во Владивостоке — 2017» в течение месяца продолжали поступать запросы на участие в данных мероприятиях.

В результате успеха проведенного проекта уже через год в программу «Дней Эрмитажа во Владивостоке — 2018» были включены и другие новые и интересные виртуальные инструменты. В частности, были введены элементы дополненной реальности (англ.— augmented

1. **«Дни Эрмитажа во Владивостоке – 2019». Виртуальное путешествие по Галерее древней живописи и залу Юпитера Государственного Эрмитажа.** Приморская государственная картинная галерея. Фото: Сергей Кирьянов.

reality, AR) в выставочном проекте «Голова Ареса. Неистовый сын Зевса». Разработку Центра виртуальной реальности KPOK расширил научно-просветительский отдел ПГКГ — использовал дополнительно квест (приключенческую игру) «Легенды Пелопоннеса» по выставке для младших школьников и детей. Программу посетило более 4000 гостей.

В 2019 году также особым интересом у гостей «Дней Эрмитажа во Владивостоке» пользовались виртуальные путешествия по залам крупнейшего государственного музея. В Парадном зале картинной галереи был организован кинотеатр «Эрмитаж VR». Гости, надев шлем виртуальной реальности, могли посетить два зала Государственного Эрмитажа — Галерею истории древней живописи и Зал Юпитера (рис. 1, 2). Третьей виртуальной программой был документально-игровой фильм «Эрмитаж. Погружение в историю» с актером Константином Хабенским. Отметим, что зрительский интерес к историческому путешествию не падал, появилась новая аудитория: подростки и студенты. Желающих соприкоснуться с эрмитажными событиями прошлого было не менее 5000 человек.

По мнению Е. О. Заниной, «сейчас культурно-образовательная деятельность музеев приобретает большое значение не только для полноценной работы самих музеев, но и для развития общества: культурного и исторического. При ее осуществлении одновременно реализуются как развлекательные, так и образовательные функции музея. Она нацелена на систематическое посещение музеев и рассчитана на разную аудиторию» [5, с. 331]. Для того чтобы культурно-образовательная деятельность была эффективной, музеям необходимо учитывать интересы и потребности своих посетителей, а также привычные каналы и формы их коммуникации. Так, например, просветительской деятельности музея способствует позиционирование текущих выставок в социальных сетях и на официальном сайте Приморской государственной картинной галереи. Регулярное обновление новостей, анонсов мероприятий, а также фотоотчетов позволяет поддерживать интерес подписчиков. Растущее количество виртуальных друзей галереи показывает эффективность освещения деятельности галереи в виртуальном пространстве.

Приморская картинная галерея параллельно с мультимедийными и интерактивными программами ведет активную работу на популярных ресурсах в цифровом пространстве. К 2020 году практически за шесть лет работы официальных

2. **«Дни Эрмитажа во Владивостоке – 2019». Демонстрация фильма «Эрмитаж VR. Погружение в историю» с К. Хабенским.** Приморская государственная картинная галерея. Фото: Сергей Кирьянов.

страниц галереи в социальных сетях Facebook (с 2014 г.; 1767 подписчиков), Instagram (с 2015 г.; 4026 подписчиков), ВКонтакте (с 2016 г.; 737 подписчиков) наблюдается рост числа подписчиков и их активность (комментирование). В конце 2019 года включен в работу канал ПГКГ в сети YouTube (на момент публикации статьи — 90 подписчиков). В текущем году начала работать страница галереи в сетях Одноклассники (29 подписчиков) и аккаунт в Twitter (8 подписчиков). В настоящий момент ведется работа по позиционированию галереи на молодежном ресурсе TikTok, сервисе для создания и просмотра коротких видео.

Зарубежные музеи внедряют мультимедийные технологии шире и масштабнее. Так, технически очень сложной стала выставка пекинского медиа-художника Фенга Менгбо. Она представляет собой компьютерную игру, проходящую в режиме реального времени. Сотрудник музея предлагает входящим посетителям стать одним из персонажей и объясняет принцип действия. Игра проецируется на стены коридора, заставляя посетителя ощутить себя внутри компьютерной реальности, в одном пространстве с персонажами, сопоставимыми по масштабу с реальным человеком [4, с. 27]. А в лондонском Музее Виктории и Альберта в некоторых выставках отказались от хронологического принципа составления экспозиции. Старые предметы и произведения искусства расположили в современном контексте и вне географических рамок, привнесли элементы театра, таким образом собирая на каждое мероприятие миллион гостей в год [6, с. 5]. Любопытный диалог с посетителями ведет Центр искусств и медиа-технологий, расположенный в городе Карлсруэ в Германии. Каждый желающий получает возможность сфотографироваться, проецируя свое фото на стены и потолок одного из залов музея — среди объектов искусства. Интерактивность и вовлечение стали важными задачами во всех сферах культурной жизни (например, в Музее Судоходства в Амстердаме технологии позволяют посмотреть на мир глазами кита [3, с. 6]). По сведениям А. А. Соловьевой, «Детройтский институт искусств в январе 2017 г. презентовал функциональное приложение “Lumin”, где были использованы AR-технологии для знакомства посетителей с экспонатами коллекции и внедрено несколько игр по мотивам экспонатов. <…> Кроме того, в приложении успешно функционирует внутренняя навигация в музее посредством камеры смартфона, и с помощью технологий Google Tango путь в любое место прокладывается прямо на экране смартфона» [10, с. 49].

3. **Квест «Путешествие по русскому искусству». Первый этап: поиск картин по фрагменту.** Приморская государственная картинная галерея. Фото: Сергей Кирьянов.

4. **Квест «Путешествие по русскому искусству». Второй этап: две команды школьников собирают пазлы на магнитной доске.** Приморская государственная картинная галерея. Фото: Сергей Кирьянов.

Руководитель мультимедийных проектов в Санкт-Петербурге и других регионах Марина Дынай убеждена, что «необходимо обладать высокой степенью креативности, иметь под рукой мультимедиа и уметь это грамотно сочетать. Для нас мультимедиа в проекте — не самоцель, а исключительно инструмент донесения информации в интересной для взрослого и ребенка форме. Наша задача — найти правильное решение для внутреннего пространства музея, позволяющее помочь посетителю, когда его что-то заинтересовало, чтобы он не забыл об этом, не поленился воспользоваться музейным киоском» [1, с. 148]. В перспективные планы Приморской государственной картинной галереи входит приобретение такого сложного мультимедийного оборудования. Ведь с его помощью можно не только поддержать выставочный проект, но и проанонсировать интересные для посетителей проекты. Сейчас зрителям интересно почувствовать пространство выставки с разных сторон восприятия. Несомненно, классическая экспозиция остается, но для того чтобы музею оставаться действительно популярным местом проведения досуга, необходимо осваивать и внедрять новые технологии. Инновациями для детской аудитории явились разработки Центра музейной педагогики Государственного Русского музея, компьютерные игры для детей разного возраста: «Царское дело», «Светлячки», «Ровесники». Дети в игровой, знакомой им форме могут познакомиться и поиграть с экспонатами из фондовой коллекции ГРМ. Также сотрудники отдела информационного обеспечения музея разрабатывают интерактивные комнаты в рамках программы «Играя, познаем». Главной задачей современного выставочного дела сотрудники ГРМ считают формирование внутренней мотивации посетителей к внимательному восприятию произведений искусства, постижению смыслов. Стремление удивить и даже шокировать зрителя — актуальный тренд современного искусства. Огромное количество информации об искусстве стало доступным на электронных устройствах, поэтому может сложиться ложное впечатление, что сегодня необязательно идти в музей, чтобы увидеть знаменитые картины. По мнению Дмитрия Озеркова, российского искусствоведа, заведующего отделом современного искусства Государственного Эрмитажа,

музей является отражением общества: «Теперь его модно называть мультимедийным комплексом — словом из XXI века. Поэтому нельзя сказать, что вот раньше музей чего-то не давал, а сейчас стал давать. Он всегда давал людям то, что им было нужно на определенном этапе. И всегда шел на шаг впереди» [1, с. 138].

Сотрудники Приморской картинной галереи разрабатывают новые игровые формы взаимодействия с посетителями практически к каждой выставке, проходящей в галерее. Квест, или приключенческая игра, позволяет превратить музейное пространство в площадку интеллектуальных развлечений. Объектами охоты и загадок становятся сами картины (рис. 3, 4). Важно, чтобы игра была коллективной, с возможностью подключения целой группы участников и итоговым определением победителя. По мнению О. А. Писновой, «основой образовательного квеста является проблемное задание с элементами ролевой игры. Такое организованное приключение несет в себе и психологический аспект: развитие уверенности в себе, умение общаться, сотрудничать, работать в команде, умение конструктивно отстаивать свою точку зрения, ставить и достигать цели, творчески подходить к решению разнообразных задач и гибкость поведения. Развитие мышления, памяти и внимания обогащает интеллектуальную сферу ребенка» [8, с. 10]. Такая форма музейного взаимодействия одинаково интересна и детям, и взрослым благодаря разным уровням сложности. Задача участников квеста: разгадать ключи и выйти из зала за фиксированный промежуток времени. В качестве награды участники получают подарок, например пряник в виде палитры.

Новые технологии, грамотно встроенные в музейное пространство, повысят экспозиционную активность посетителя, побудят прийти в музей по зову сердца и познавательного интереса, выстроят коммуникацию в неожиданном формате. Ю. В. Пустовойт добавляет: «Будучи архиактуальным направлением в музейной работе, проблема присутствия в музейной практике мультимедиатехнологий как продуктов IT-индустрии является при этом недостаточно отрефлексированной в современной российской науке» [9, с. 62].

Осуществленные мультимедийные проекты добавят привлекательности имиджу музея, послужат приращению культурно-символического потенциала территории. Российские музеи и художественные галереи смогут сформировать в плане развития цифровых технологий и очень важное инвестиционное привлекательное направление в структуре туристической отрасли.

Мультимедийные технологии, несомненно, позволяют увеличить спрос на музейные услуги типа эдьютейнмент, но они должны лишь помочь, а не заменить главную цель выставочной, научной, просветительской работы в музее — сохранения и развития культурного наследия музея, города и края.

Дата поступления: 15.09.2020 Submission date: September 15, 2020

Литература

1. Белькевич Д. Музей в поисках аудитории // Искусство: музей: настоящее и прошлое. 2012. № 2. С. 136–149.
2. Волков А. Практика мультимедийных инсталляций. Digital Signage сегодня или аудиовизуальные технологии нашего времени // Equal AV. 2012. № 2 (20). С. 60–67.
3. Время радости. Вернутся в игру // Время жить. 2014–2015. № 6. С. 4–6.
4. Григорьева А.А. Информационные технологии в музеях Нью-Йорка // Музей. 2011. № 7. С. 26–32.
5. Занина Е.О. Культурно-просветительская деятельность музеев: формы осуществления и перспективы // Молодой ученый. 2017. № 46 (180). С. 330–333. URL: https://moluch.ru/archive/180/46488/ (дата обращения: 30.08.2020).
6. Музеи, которые удивляют. Диалог культур. Современное искусство: интересные факты и тенденции // Время жить. 2014. № 5. С.4–6.
7. Новосельцев С.К. Мультимедиа — синтез трех стихий // Компьютер пресс. Обозрение зарубежной прессы. 1991. № 11. С. 72–76.
8. Писнова О.Ю. Квест-игра как технология интерактивного обучения при формировании исследовательской активности // Инновационные педагогические технологии: материалы IX Междунар. науч. конф. (г. Казань, март 2019 г.). Казань: Молодой ученый, 2019. С. 8–11. URL: https://moluch.ru/conf/ped/archive/326/14899/ (дата обращения: 30.08.2020).
9. Пустовойт Ю.В. Классифицирование мультимедийных технологий в экспозиционно- выставочном пространстве современного музея // Культурное наследие России. 2019. № 1. С. 62–67.
10. Соловьева А.А. Технологии дополненной реальности в музейном пространстве // Наука без границ. 2020. № 1 (41). С. 48–52.

References

1. Belkevich D. Muzei v poiskakh auditorii [Museum in search of an audience]. ***Iskusstvo: muzei: nastoyashchee i proshloe — Art: museum: present and past***, 2012, No. 2, pp. 136–149. (In Russian).
2. Volkov A. Praktika mul'timediinykh installyatsii. Digital Signage segodnya ili audiovizual'nye tekhnologii nashego vremeni [Practice of multimedia installations. Digital Signage Today or Audiovisual Technologies of Our Time]. ***Equal AV***, 2012, No. 2 (20), pp. 60–67. (In Russian).
3. Vremya radosti. Vernutsya v igru [A time of joy. Back in the game] ***Vremya zhit' — Time to live***, 2014–2015, No. 6, pp. 4–6. (In Russian).
4. Grigorieva A.A. Informatsionnye tekhnologii v muzeyakh N'yu-Iorka [Information technology in museums in New York]. ***Muzei — Museum***, 2011, No. 7, pp. 17–21. (In Russian).
5. Zanina E.O. Kul'turno-prosvetitel'skaya deyatel'nost' muzeev: formy osushchestvleniya i perspektivy [Cultural and educational activities of museums: forms of implementation and prospects]. ***Molodoi uchenyi — Young Scientist***, 2017, No. 46 (180), pp. 330–333. Available at: https://moluch.ru/archive/180/46488/ (accessed: 30.08.2020). (In Russian).
6. Muzei, kotorye udivlyayut. Dialog kul'tur. Sovremennoe iskusstvo: interesnye fakty i tendentsii [Museums that surprise. Dialogue of cultures. Contemporary art: interesting facts and trends] ***Vremya zhit' — Time to live***, 2014, No. 5, pp. 4–6. (In Russian).
7. Novosel'tsev S.K. Mul'timedia — sintez trekh stikhii [Novoseltsev S.K. Multimedia — the synthesis of three elements]. ***Komp'yuter press. Obozrenie zarubezhnoi pressy — Computer press***. Review of the foreign press, 1991, No. 11, pp. 72–76. (In Russian).
8. Pisnova O.Yu. Kvest-igra kak tekhnologiya interaktivnogo obucheniya pri formirovanii issledovatel'skoi aktivnosti [Quest game as a technology of interactive learning in the formation of research activity]. ***Innovatsionnye pedagogicheskie tekhnologii***: materialy IX Mezhdunarodnoi nauchnoi konferencii [Conference proceedings "Innovative pedagogical technologies"]. Kazan, Molodoi uchenyi Publ., 2019, pp. 8–11. Available at: https://moluch.ru/conf/ped/archive/326/14899/ (accessed: 30.08.2020). (In Russian).
9. Pustovoit Yu.V. Klassifitsirovanie mul'timediinykh tekhnologii v ehkspozitsionno- vystavochnom prostranstve sovremennogo muzeya [Classification of multimedia technologies in the exposition and exhibition space of a modern museum]. ***Kul'turnoe nasledie Rossii — Cultural heritage of Russia***, 2019, No. 1, pp. 62–67. (In Russian).
10. Solovyova A.A. Tekhnologii dopolnennoi real'nosti v muzeinom prostranstve [Augmented reality technologies in the museum space]. ***Nauka bez granits — Science without borders***, 2020, No. 1 (41), pp. 48–52. (In Russian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Блаженкова Юлия Павловна — заведующая научно-просветительским отделом, Приморская государственная картинная галерея, г. Владивосток, Российская Федерация. E-mail: lib_primgallery@mail.ru*

ABOUT AUTHOR: *Blazhenkova, Yulia Pavlovna — Head of the scientific and educational department, Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation. E-mail: lib_primgallery@mail.ru*

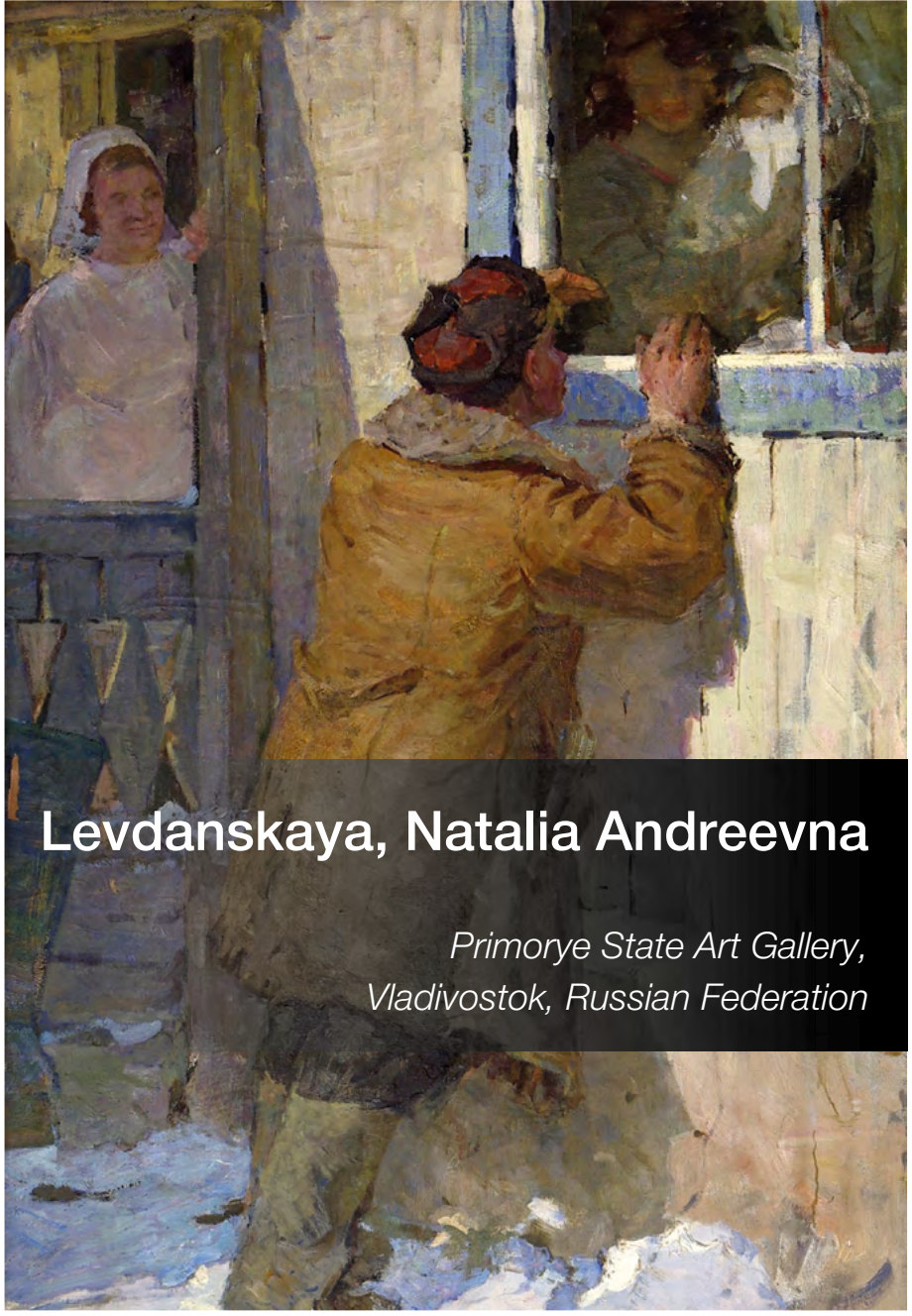
Для цитирования | For citation:

Блаженкова Ю.П. Современные интерактивные технологии в культурно-просветительской деятельности художественного музея (на примере Приморской государственной картинной галереи) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 3 (18). С. 121–130. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.010. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/81

Blazhenkova Yu.P. Modern interactive technologies in the cultural and educational activities of the art museum (in case of the Primorye State Art Gallery). Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia, 2020, No. 3 (18), pp. 121–130. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.010. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/81 (In Russian).

ВЕРНИСАЖ

Vernissage



Levdanskaya, Natalia Andreevna

Primorye State Art Gallery,
Vladivostok, Russian Federation

Левданская Наталья Андреевна

Приморская государственная картинная галерея,
г. Владивосток, Российская Федерация

KIM KOVAL:

BORN TO CREATE

КИМ КОВАЛЬ:

РОЖДЕННЫЙ СОЗИДАТЬ

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.03.011

УДК 75:069.9

АННОТАЦИЯ
Автор представляет аналитический обзор выставки, посвященной 90-летию со дня рождения заслуженного деятеля искусств России, заслуженного художника РСФСР Кима Петровича Коваля. В статье изложен творческий путь живописца, описана специфика его художественного метода. В экспозиции представлено 52 живописные работы 1950–1990-х годов из собрания Приморской государственной картинной галереи и коллекции семьи художника, в том числе этюды к некоторым произведениям, местонахождение которых на данный момент неизвестно.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:
Ким Коваль; живопись; искусство Приморья; Дальний Восток; выставка; Приморская государственная картинная галерея.

ABSTRACT
The author presents an analytical review of the exhibition dedicated to the 90th anniversary of the birth of the Honored Artist of Russia, Honored Artist of the RSFSR Kim Koval. The article describes the creative path of the painter, the specifics of his artistic method. The exposition presents 52 paintings of the 1950–1990s from the collection of the Primorye State Art Gallery and the collection of the artist's family. The exhibition shows etudes for some of the works of K. Koval, the location of which is currently unknown.

KEYWORDS:
Kim Koval; painting; art of Primorye; Far East; exhibition; Primorye State Art Gallery.

Приморская государственная картинная галерея 30 июля — 30 августа 2020 года представила выставку «Ким Коваль. Живопись», посвященную 90-летию со дня рождения художника. В экспозиции — 52 живописные работы 1950-1990-х годов из собрания Приморской государственной картинной галереи и коллекции семьи художника, в том числе этюды к некоторым произведениям, местонахождение которых на данный момент неизвестно.

Выражение «человек, создавший себя сам» в отношении Кима Петровича Коваля — исключительно точно. По официальным данным, он родился 5 декабря 1930 года в Никольске-Уссурийском (ныне Уссурийск). Однако эти основополагающие сведения прошли корректировку будущим художником: родился он где-то в Сибири, а белорусскую фамилию Ковель при получении паспорта поменял на Коваль. Мать умерла еще до войны, Ким был младшим из четверых детей, и, когда в начале войны отец и старшая сестра ушли на фронт, Ким попал в Уссурийский детский дом. Оттуда его забрал брат матери Василий Сергеевич Анкуденко — и это было знаком судьбы. Дядя, выпускник Омского художественного училища, дал первые уроки живописи, пристрастил мальчика к рисованию. Его художественное образование продолжалось в послевоенные годы в Студии военных художников при уссурийском Доме офицеров, под руководством опытных профессионалов — братьев Фридманов, Н. Ромашкина, А. Пеека, известного приморского мастера Степана Арефина, которые чрезвычайно ответственно относились к своим ученикам, к своей миссии — в отсутствие художественных учебных заведений преподавали квалифицированно и серьезно, часто по программе не только среднего художественного учебного заведения, но и вуза.

И все-таки, юридически, заслуженный деятель искусств России, заслуженный художник РСФСР Ким Коваль не имел профессионального образования. В советскую эпоху для большинства мастеров «самодеятельный художник» было приговором, который перекрывал возможность полноценного участия в художественном процессе, в выставках, в повышении квалификации. Но и здесь судьба к нему благоволила. В 1956 году Ким Коваль стал победителем закрытого конкурса Приморской организации СХ РСФСР [11]. Эта победа не только вселила новые надежды, веру в себя у молодого художника — она открыла ему новые горизонты: в качестве награды Коваль получил путевку в Дом творчества «Академическая дача» и в последующие годы с завидным постоянством пользовался такой возможностью повысить квалификацию [7]. С благодарностью вспоминал Коваль художников Вячеслава Загонека, Владимира Гаврилова, Валентина Сидорова — с их помощью началась отделка талантливого самородка, становление высокопрофессионального мастера, которому доступно решение самых разных творческих задач. Упорства и твердости характера Киму было не занимать, и, почувствовав, какие перспективы повышения мастерства открывают поездки на творческие дачи, он максимально использовал эту возможность.

Живопись Кима Коваля привлекала внимание известных искусствоведов, таких как Г. Ф. Голенький (ныне ведущий научный сотрудник отдела новейших течений в современном искусстве Государственного Русского музея) [12], В. П. Сысоев (ныне академик Российской академии художеств) [8], первый историк приморского искусства В. И. Кандыба [3], искусствовед из Магадана Л. Е. Тимашева [9], а также те, кого мы сейчас называем кураторами, — в советское время это часто были секретари Союза художников России, кураторы зоны Дальнего Востока: М. В. Хабарова, ныне начальник управления по работе с регионами РФ Российской академии художеств [10], Р. П. Кошелева, референт ВТОО «Союз художников России» [5], и др.

Экспозиция, включившая живописные работы 1950-х — начала 1990-х годов, безусловно позволяет представить, как развивался художник, какие испытывал влияния, какие у него складывались приоритеты — жанровые, стилистические — в разные периоды творчества. Хронологический принцип построения экспозиции дает зрителю возможность сделать собственные выводы о том, как это происходило. Как Ким Коваль постепенно накапливал опыт, мастерство, обретал профессиональную смелость браться за новые темы, сюжеты, жанры, использовать новые выразительные возможности.

Ранний период представлен работами из семейной коллекции, семье же и посвященными, это: «Портрет жены. На этюдах», «Мама жены» (обе 1955), «Оленька» (1959), эскизы (из коллекции семьи художника) и законченная картина «Первенец» (1959, ПГКГ; рис. 1), эскиз с двумя девчушками (1957), о котором известно, что на его основе были созданы два произведения — «Весенка» и «Подружки» (приобретены в Художественный фонд РСФСР в 1959 г.). Уже в этих работах молодого художника угадывается одно из стержневых качеств его личности: изображать только то, что хорошо знакомо, прочувствовано, пережито — близкие, любимые женщины, дети, подсмотренные в момент сосредоточенного наблюдения. И первый сюжет, впрямую с семьей не связанный, но лично взволнованно пережитый, — отцовство, рождение первого ребенка — воплощен в работе «Первенец». В экспозиции рядом с ней два этюда главного героя, позволяющие понять, как шел поиск образа.

1. **К.П. Коваль. Первенец.** 1959. Холст, масло. 150 x 86. Приморская государственная картинная галерея. Инв. ном. Ж-68.

2. **К.П. Коваль.**
Весенние воробушки.
1963.
Холст, масло.
130 х 150.
Приморская
государственная
картинная галерея.
Инв. ном. Ж-405.

В этюде головы мужчины, заглядывающего в окно родильного дома, видно, что художник пишет с натуры модель в нужных ракурсе и позе. Никаких переживаний. Другая работа — это скорее не этюд, а эскиз центральной части композиции картины. Наверняка были еще этюды и эскизы, которые слились потом в совершенно живой, наполненной радостью, юмором, милыми подробностями картине — первом по-настоящему большом, не потерявшем до сих пор способности трогать душу произведении Кима Коваля.

На рубеже 1959-1960 годов К. П. Коваль вихрем ворвался в художественную жизнь России: дебютант попал в число участников I республиканской выставки «Советская Россия» (1960) сразу шестью(!) произведениями, среди них был и «Первенец». В том же году Коваля принимают в Союз художников, без обязательной промежуточной ступени — кандидатства (редчайший случай), выбирают делегатом съезда художников РСФСР.

Можно представить, какое сложное время началось для художника: первый успех обязывает доказывать, что это не случайность, что в искусство пришел настоящий талант. Труд, поиск новых, значимых в понимании того времени тем, расширение диапазона выразительных средств становятся главными ориентирами. Тем не менее школы, систематического профессионального образования все же не хватает. И этот диссонанс между дарованным природой талантом и отсутствием основательной профессиональной подготовки придется преодолевать Киму Петровичу всю жизнь. Художник не смог бы добиться столь убедительного и длительного успеха, будь он другим по характеру человеком: менее открытым, щедрым, добрым, энергичным и деловым в самом хорошем смысле этого слова.

3. **К.П. Коваль. Приморье. Тишина.** 1969. Холст, масло. 130 х 150. Приморская государственная картинная галерея. Инв. ном. Ж-634.

Уже в 1967 г. Ким Петрович Коваль получил звание заслуженного художника РСФСР. Участие в выставках самых высоких рангов, поездки за рубеж, возможность знакомиться с современным состоянием мирового изобразительного искусства, расширение рамок собственного мировоззрения — характеризуют новый этап с одной стороны. С другой — активная общественная деятельность: работа членом выставкомов — от приморского краевого до зонального, всероссийского и союзного; создание Уссурийской городской организации Союза художников России; строительство в ставшем родным Уссурийске Дома художника (в нем до сих пор располагаются мастерские и выставочный зал [2]); основание в поселке Андреевка Хасанского района творческой дачи для художников Приморья [1]. И это далеко не все. И везде К. П. Коваль должен быть первым, задавать тон, всех вокруг вовлекать в свою кипучую деятельность.

В эти 1960-е встал вопрос о выборе дальнейшего пути. Иван Рыбачук, Кирилл Шебеко активно осваивают север Дальнего Востока, во второй половине 1960-х молодежь отправляется на чудесные, неведомые дотоле Курилы, и там самые яркие из них обретают славу первооткрывателей, создателей собственной разновидности популярного в то время «сурового стиля».

Коваль тоже отправится на север Дальнего Востока, но позже, а пока он, по выражению Виталия Кандыбы, «подался» в приморскую глубинку за темами для своих полотен: на пограничные заставы, далекие метеостанции, в колхозные деревеньки и в рабочие поселки. «Пейзажи Коваля как бы обрамляют какой-нибудь эпизод человеческой жизни. Приметы людского бытия у Коваля — своего рода опорные элементы его композиций; однако жанровые эпизоды всегда живописно и пластически вплетены в пейзаж узором,

не получающим, однако, самодовлеющего значения» [3]. Не всегда это получается: Г. Ф. Голенький отмечает, что в пейзажах Коваля «подкупает тонкое лирическое чувство, умелое использование цвета, создающего нежные переходы. Но однообразная грубая фактура письма часто мешает выражению мечтательности и поэзии» [12, с. 7].

Имея в своем багаже успехи в жанре портрета и пейзажа, удачную композицию «Первенец», в это десятилетие Ким Коваль решает проблему создания развернутого сюжета с присутствием человека в пейзаже, а также обогащает собственную палитру достижениями мирового изобразительного искусства — импрессионизма и постимпрессионизма, порой объединяя их черты, порой перерабатывая по-своему. Причем в этих поисках не наблюдается поступательного освоения сначала одной тенденции, затем другой. В один год созданы декоративно-дробная «Близко весна» и цельно-строгие «Голубые лодки» (1960); лирично-реалистические «Воробушки» («Весенние воробушки», рис. 2) и экспрессивно-динамичный пейзаж «Перед грозой» (1964). Композиции картин 1960-х в большинстве своем действительно содержат фигуры, привносящие сюжетность. Однако и сюжет этот обычно простой и житейский, и фигуры растворяются в пейзаже, имеющем для художника все же главное значение.

Должно быть, его, как и многих других в эти годы, критиковали за «мелкотемье», призывали к прославлению подвигов советских людей в труде. Конечно, Ким Петрович старался. В. И. Кандыба упоминает как его достижение «настойчивый поиск весомого и глубокого содержания» в таких работах конца 1960-х, как «Утро на руднике» и «На далекой Ханке». Однако с позиции сегодняшнего дня обе

4. **К.П. Коваль. Синь марта.** 1967. Холст, масло. 130 х 150. Приморская государственная картинная галерея. Инв. ном. Ж-674.

5. **К.П. Коваль.**
Цветущая черемуха.
1970. Картон, масло.
62 x 78.
Приморская
государственная
картинная галерея.
Инв. ном. Ж-670.

они (правда, виденные в репродукциях) кажутся неорганичными по отношению к творческой индивидуальности Кима Коваля.

На наш взгляд, достижения К. П. Коваля в 1960-е — это череда произведений, демонстрирующих глубокое, разностороннее погружение в естество природы Приморья, осмысление и художественное претворение своих личных открытий и передача их зрителю. Примеров много: «Воробушки», «Приморье. Тишина» (рис. 3), «Последний снег», «Тигровый ключ», «Весна. Озимые» из коллекции Приморской галереи, «Перед грозой» и «Светлый день весны» — из коллекции семьи художника.

Можно сказать, что в 1960-е Кимом Ковалем пройден еще один этап постижения тайн живописи. Он стал смелее и свободнее в выборе выразительных средств. Этому способствовали, безусловно, удачи в карьере, возможность много путешествовать, знакомиться с лучшими достижениями мирового и отечественного искусства. Собственно, в этот период определились почти все основные его личные секреты создания художественного образа.

1970-е годы для Кима Коваля обозначены рядом зарубежных поездок (в Румынию, на Кубу), участием в международных выставках (Япония, Ливан, ФРГ, Канада, США, Голландия, Венесуэла), его статус еще больше повышается. Произведения 1970-х на выставке свидетельствуют о разнообразии его интересов. Снова появляется теплая семейная линия: этюды из семейной коллекции «Жена художника», «Дети Андреевки: Оля и Ира Коваль, Женя Ткаченко и Женя Пихтовников» (кстати, все, кроме Ирины, стали художниками). «Цветущая черемуха» (картина из коллекции семьи

6. **К.П. Коваль. Командоры.** 1976. Картон, масло. 59 x 80. Коллекция семьи художника.

К. П. Коваля; рис. 5) — новый подход к пейзажному мотиву, это пейзаж-натюрморт: композиция лишена глубины, внимание художника сосредоточено на ветвях цветущего дерева, они занимают все пространство картины. Ким Коваль пробует технические приемы, внесенные в багаж мирового искусства художниками «Бубнового валета». В «Весне в Приморье» (ПГКГ), вроде бы наоборот, он разворачивает пространство в глубину на несколько планов, создавая панораму — фон для скачущих на неоседланных конях мальчишек. Но даже и здесь, как и в других произведениях этого десятилетия, художник отказывается строить прямую перспективу, тяготеет в композиции к плоскостному построению: пространство развивается от нижнего к верхнему краю холста.

Эта тенденция сохраняется и в работах нового цикла: К. П. Коваль в 1970-е отправляется на северо-восток Дальнего Востока: на Камчатку и Командоры. Величественными и неприступными выглядят эти края на картинах художника «Командоры» (рис. 6), «Осень на Командорах», «Камчатка», «Горы Камчатки», «Долина Эссо» (из коллекции семьи художника). Северная природа диктует Ковалю особые принципы создания образов, появляются непривычные для его палитры сложные охристо-коричневатые, серо-фиолетовые, глухие зеленые цветовые пятна. Гамма, этими цветами составляемая, каждый раз другая, а, главное, всякий раз меняется абрис гор на заднем плане. В «Командорах» за ровным темным плато, как бы нависающим над несколькими домиками, затерянными в северных просторах, вдруг открываются заснеженные высокие вершины, а над ними — высокое белесое небо — живописно интересный контраст. В «Осени на Командорах» то же плоское плато изображено уже в другом ракурсе, за ним не высятся громады гор, а колорит очень напоминает произведения художников-шикотанцев. Такие параллели открываются зрителю благодаря поездкам, художественным исследованиям земли дальневосточной приморскими живописцами. Возвращаясь домой, в Приморье, в те же годы Коваль, кажется, с радостью обращается к более органичной для него светлой палитре («Поле»).

7 8 9

7. **К.П. Коваль. Старая Гавана.** 1979. Картон, масло. 32,5 x 39. Приморская государственная картинная галерея. Инв. ном. Ж-1903.

8. **К.П. Коваль. Кафе «Вородейро».** 1979. Картон, масло. 32 x 39,5. Приморская государственная картинная галерея. Инв. ном. Ж-1904.

9. **К.П. Коваль. Белые лилии для рыбачек Приморья.** 1993. Холст, масло. 113 x 127. Коллекция семьи художника.

В 1979 г. Кима Петровича направляют в творческую поездку на Кубу, и он привозит оттуда массу зарисовок, эскизов, этюдов, выполненных светлыми, часто разбеленными красками. Впервые у него соседствуют в одной работе нежно-зеленые, розоватые и голубые тона. Мазок легкий, летящий, ритм — то простой и ясный, как в «Старой Гаване» (рис. 7), то прерывистый, пульсирующий, как в «Кафе “Вородейро”» (рис. 8), обе — ПГКГ).

В том же 1979 г. у Коваля состоялась персональная выставка в Москве, к которой вышел каталог [6] — по тем временам примета несомненного общественного и профессионального признания, выразившегося в присвоении ему звания заслуженного деятеля искусств России в 1980 г. Большинство произведений 1980-1990-х годов на выставке продолжают линии, разработанные мастером ранее. Но одна из последних работ Кима Петровича «Белые лилии для рыбачек Приморья» (1993, рис. 9) свидетельствует, что он готов был вступить в новый этап своей творческой биографии, преодолеть несовершенства, на которые ему указывали в 1960-х Г. Ф. Голенький, а в 1970-е — В. П. Сысоев, который писал об известной стилистической разобщенности живописного пространства и собственно жанровой сцены. «Последняя (особенно это заметно в группировке персонажей) имеет несколько постановочный характер, внутренне не совсем увязанный с интенсивной жизнью природы» [8, с. 64-65]. Композиция Кима Коваля 1993 года выдержана в единой метафизической статичности, характерной для неоклассицистической линии постсоветской живописи. Обобщенность живописного пространства и вписанных в него персонажей Киму Петровичу здесь увязать удалось. Но думается, на этой, хоть и профессионально выверенной позиции он бы не устоял: здесь нет места «природному художественному чутью, декоративной щедрости колорита» или «тонкому лирическому чувству, умелому использованию цвета, создающему нежные переходы», которые признавали за Ковалем и которыми восхищались оба его уважаемых критика.

Внимательное изучение всех доступных искусствоведческих материалов о творчестве Кима Петровича Коваля, его собственной неопубликованной статьи «Рождение картины» [4], воспоминаний внучки — искусствоведа Юлии Гутаревой, показывает, что обобщающее исследование творчества мастера еще впереди, а выставка в Приморской государственной картинной галерее, посвященная 90-летию со дня его рождения,— еще один повод заняться таким исследованием и еще один шаг на пути к нему.

Перспективой выставок, посвященных творчеству Кима Коваля, более полным его представлением может стать объединение работ художника из больших и малых музеев страны, частных коллекций. В статьях искусствоведов разных лет упоминаются отдельные знаковые произведения мастера, их изображения есть в Интернете, на выставке показаны этюды к некоторым из них, но местонахождение их пока не известно. Есть и такие, что упомянуты в каталогах выставок, но их изображений найти не удалось. Все это свидетельствует о том, что «материк» Коваль пока остается недостаточно исследованным, и наша выставка — попытка продвинуться в этом направлении.

Дата поступления: 31.08.2020
Submission date: August 31, 2020

Литература

1. Зотова О. Уссурийская городская организация ВТОО «Союз художников России»: к вопросу об истории развития // Искусство Евразии. 2016. № 2 (3). С. 69–75. DOI: https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.006
2. История Уссурийской городской организации ВТОО «Союз художников России» // Уссурийская городская организация Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России» [сайт]. URL: https://www.ussuri-art.ru/history.html (дата обращения 04.07.2020).
3. Кандыба В.И. Художники Приморья. Ленинград: Художник РСФСР, 1990. 125 с.
4. Коваль К.П. Рождение картины [Интервью] // Художник: ежемесячный журнал Союза художников РСФСР. 1986. (Не опубликована).
5. Кошелева Р.П. Певец российского дальневосточного пейзажа. Ким Коваль // Художник. 2010. № 2. С. 16–20.
6. Куба сегодня: живопись, графика из творческой поездки по Кубе [каталог персональной выставки 1979 г.] / Авт. вступ. статей А.М. Гринченко, К.П. Коваль. Уссурийск, 1979. 73 с.
7. Романычева И. Академическая дача. История и традиции. Санкт-Петербург: Петрополь, 2009. 155 с.
8. Сысоев В.П. Живопись Дальнего Востока // Наш Современник (о творчестве художников Российской Федерации). Л.: Художник РСФСР, 1976. С. 41–81.
9. Тимашева Л. Е. Коваль Ким Петрович: альбом репродукций. Ленинград: Художник РСФСР, 1979. 7 с.: 16 цв. ил. на отд. л.
10. Хабарова М.В. Ким Петрович Коваль. Живопись: каталог. Москва: Советский художник, 1987. 27 с. с ил.
11. Шевчук В. Окна мастерской // Красное знамя. 1983. 15 февраля.
12. Юбилейная выставка произведений приморских художников 1962 года: каталог / Вступ. ст. Г.Ф. Голенького. Владивосток: Приморское книжное издательство, 1963.

References

1. Zotova O.Z. Ussuri organization of “Union of Artists of Russia”: to the history of development. ***Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia***, 2016, no. 2 (3), pp. 69–75. DOI: https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.006 (In Russian).
2. History of the Ussuriysk city organization of «Union of Artists of Russia». ***Ussuriiskaya gorodskaya organizatsiya Vserossiiskoi tvorcheskoi obshchestvennoi organizatsii “Soyuz khudozhnikov Rossii”*** [The Ussuriysk city organization of «Union of Artists of Russia»]. Available at: https://www.ussuri-art.ru/history.html (accessed 04.07.2020). (In Russian).
3. Kandyba V.I. ***Khudozhniki Primor’ya*** [Artists of Primorye]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1990. 125 p. (In Russian).
4. Koval’ K.P. Rozhdenie kartiny [The birth of a painting: Interview]. ***Khudozhnik – Artist***, 1986. (Unpublished). (In Russian).
5. Kosheleva R.P. Singer of the Russian Far Eastern landscape. Kim Koval. ***Khudozhnik – Artist***, 2010, no. 2, pp. 16–20. (In Russian).
6. ***Kuba segodnya: zhivopis’, grafika iz tvorcheskoi poezdki po Kube*** [Cuba today: painting, graphics from a creative trip to Cuba: catalog of a personal exhibition 1979]. Intr. by A.M. Grinchenko, K.P. Koval. Ussuriisk, S. n., 1979. 73 p. (In Russian).
7. Romanycheva I. ***Akademicheskaya dacha. Istoriya i traditsii*** [Thr Akademicheskaya Dacha. History and traditions]. Sankt-Peterburg, Petropol Publ., 2009. 155 p. (In Russian).
8. Sysoev V.P. Painting of the Far East. ***Nash Sovremennik (o tvorchestve khudozhnikov Rossiiskoi Federatsii)*** [Our Contemporary (about the work of artists of the Russian Federation)]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1976, pp. 41–81. (In Russian).
9. Timasheva L. E. ***Koval’ Kim Petrovich: al’bom reproduktsii*** [Koval, Kim Petrovich: album of reproductions]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1979. 7 p., il. (In Russian).
10. Khabarova M.V. ***Kim Petrovich Koval. Zhivopis’: katalog*** [Kim Petrovich Koval. Painting: catalog]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1987. 27 p., il. (In Russian).
11. Shevchuk V. Workshop windows. ***Krasnoe znamya – Red Flag***, 1983, February, 15th. (In Russian).
12. ***Yubileinaya vystavka proizvedenii primorskikh khudozhnikov 1962 goda*** [Anniversary exhibition of works by Primorsky artists of 1962: catalog]. Intr. by G.F. Golenkiy. Vladivostok, Primorskoe knizhnoe izdatel’stvo, 1963. (In Russian).

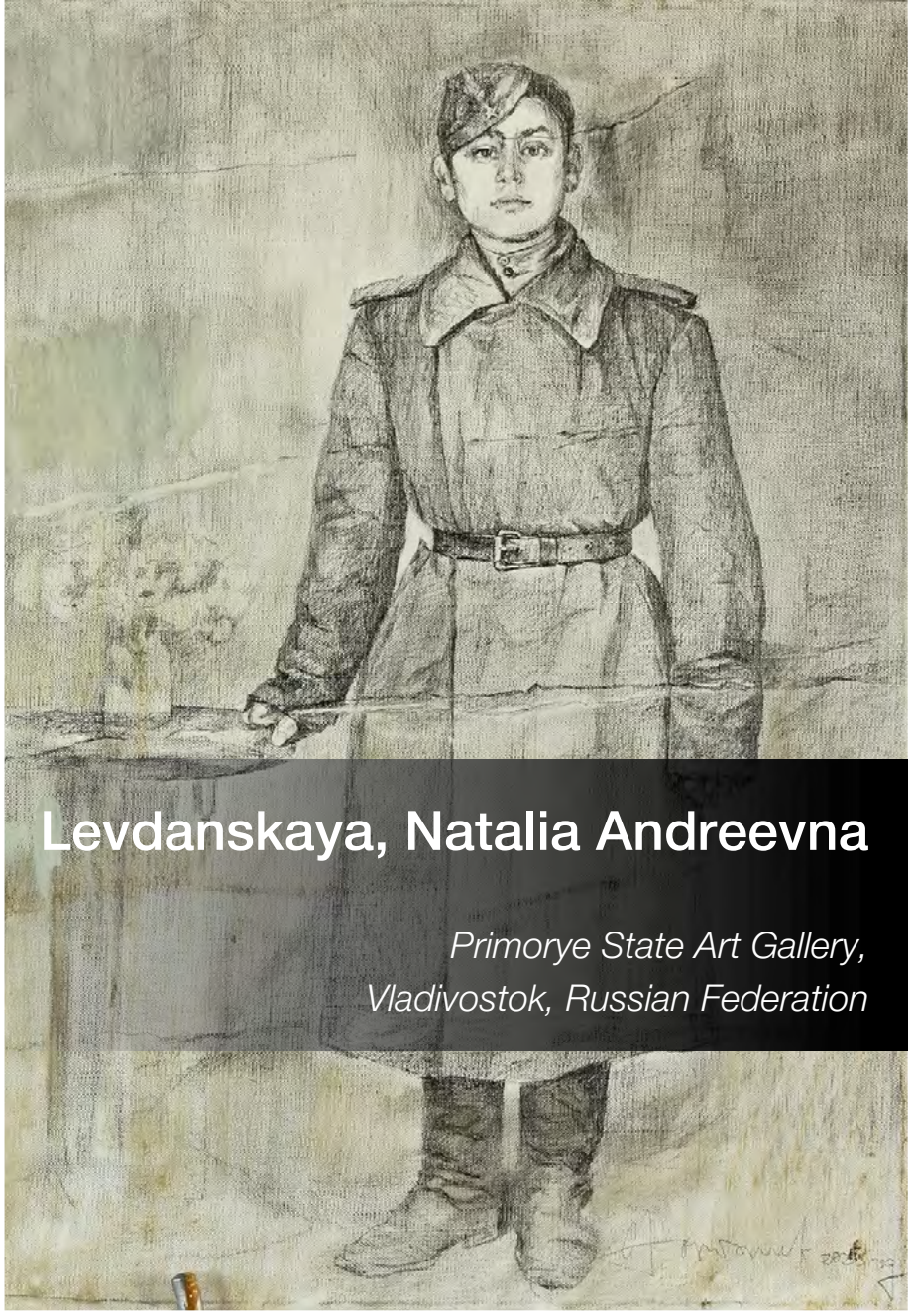
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Левданская Наталья Андреевна – кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе, Приморская государственная картинная галерея, г. Владивосток, Российская Федерация. Член Ассоциации искусствоведов. E-mail: lna293@mail.ru*

ABOUT AUTHOR: *Levdanskaya, Natalia Andreevna – Cand. Sc. in Art History, Deputy Director for Research, Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation. Member of the Association of Art Critics. E-mail: lna293@mail.ru*

Для цитирования | For citation:

Левданская Н.А. Ким Коваль: рожденный созидать // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 3 (18). С. 132–143. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.011. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/70

Levdanskaya N.A. Kim Koval: born to create. Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia, 2020, No. 3 (18), pp. 132–143. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.011. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/70 (In Russian).



Levdanskaya, Natalia Andreevna

Primorye State Art Gallery,
Vladivostok, Russian Federation

Левданская Наталья Андреевна

Приморская государственная картинная галерея,
г. Владивосток, Российская Федерация

ETERNAL FLAME OF VICTORY —
RESONANCE OF GENERATIONS

ВЕЧНЫЙ ОГОНЬ ПОБЕДЫ —
ПЕРЕКЛИЧКА ПОКОЛЕНИЙ

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.03.012

УДК 75:069.9

АННОТАЦИЯ

Важным событием в художественной жизни Дальнего Востока в 2020 году стала выставка «Великая Победа» в Приморской государственной картинной галерее. В статье представлен аналитический обзор этой экспозиции, состоящей из двух частей. Первая часть — работы заслуженного художника РСФСР, члена-корреспондента Российской академии художеств Кирилла Ивановича Шебеко, которому в этом году исполняется 100 лет со дня рождения. Для выставки из коллекции специально отобраны прежде всего не приморские, а дальневосточные картины мастера. Во втором зале показаны подготовленные специально к 75-летию Победы произведения современных приморских художников из Владивостока, Уссурийска, Находки, Хабаровска, Благовещенска, Улан-Удэ, Якутска.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Великая Победа; выставка; Приморская государственная картинная галерея; искусство Приморья; живопись; графика; скульптура; Дальний Восток.

ABSTRACT

An important event in the artistic life of the Far East in 2020 was the exhibition “Great Victory” in the Primorye State Art Gallery. The article provides an analytical review of this two-part exhibition. The first part is the work of the Honored Artist of the RSFSR, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts Kirill Shebeko, who will celebrate his 100th birthday this year. First of all, the Far Eastern paintings of the master, not Primorye, were specially selected from the collection for this exhibition. The second hall shows works of contemporary Primorye artists from Vladivostok, Ussuriysk, Nakhodka, Khabarovsk, Blagoveshchensk, Ulan-Ude, and Yakutsk prepared specifically for the 75th anniversary of the Victory in the Great Patriotic War.

KEYWORDS:

Great Victory; exhibition; Primorye State Art Gallery; art of Primorye; painting; graphic arts; sculpture; Far East.

В основу концепции выставки «Великая Победа», состоявшейся в Приморской государственной картинной галерее в 2020 году, легли две цели — показать произведения, специально созданные дальневосточными художниками к 75-й годовщине Победы, и отметить 100-летие одного из самых почитаемых и значительных художников Приморья — заслуженного художника РСФСР, члена-корреспондента Российской академии художеств Кирилла Ивановича Шебеко (1920–2004).

К.И. Шебеко, как и многие ветераны, не любил рассказывать о войне, в том числе и своим творчеством (редкое исключение — дипломная работа в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина «Капитуляция Германии», 1950). И потому художественное наследие Шебеко — героя Великой Отечественной, добровольца-танкиста, непосредственного участника боев под Бологим, Смоленском, Москвой, получившего тяжелые ранения, демобилизованного в 1943 году как инвалида II группы,— представлено в экспозиции исключительно произведениями о послевоенной жизни Дальнего Востока. А продолжают экспозицию, подхватывая эстафету, работы современных дальневосточных художников, посвященные той войне, героям ее фронтов и тыла.

Кирилл Иванович — из тех, кто завоевал годы мира и процветания для своей Родины. И именно послевоенная жизнь страны стала главной для него темой в искусстве, именно здесь раскрылся в полной мере его недюжинный талант живописца. В собрании Приморской галереи пятьдесят его произведений: живопись и графика. В экспозицию было решено включить те из них, которые поэтично, иногда патетически, являют зрителю необычность природы Дальнего Востока, романтику трудовых будней дальневосточников: рыбаков, краболовов, пограничников, оленеводов.

Очень важно было снять патину хрестоматийности с имени К. И. Шебеко, явить художника как живое творческое явление в чистоте и непосредственности производимого его работами впечатления.

Единственная в экспозиции сюжетно-тематическая картина К. И. Шебеко — «Первый патруль на Чукотке» (1969), по сюжету (русский красноармеец и его чукотский товарищ, преодолевая порывы ветра, идут по кромке берега моря) она вполне укладывается в рамки «классической» соцреалистической, но стилистико-колористическое и композиционное решение свидетельствует, что написана она уже в период отхода К. И. Шебеко от принципов ленинградской школы.

В Приморской государственной картинной галерее хранится не так много портретов и натюрмортов Кирилла Ивановича, но и они раскрывают широту возможностей и интересов художника. «Байрачный И. С.» (1961) — ранний погрудный портрет, однако в нем художнику вполне удалось отобразить сильный характер человека, привыкшего к противостоянию жизненным и природным обстоятельствам. Фигура в расстегнутой фуфайке, в полуобороте направо, голова в шапке-ушанке, в профиль, упрямо наклоненное чуть вперед обветренное до темной красноты лицо, на нейтральном сером фоне пасмурного неба — почти монохромное решение, но в то же время как много в нем экспрессии!

Для натюрмортов художник сосредоточивает внимание непосредственно на «героях» сюжета. «Камчатский краб» (1961) позволяет даже жителю средней полосы России рассмотреть и навсегда запомнить, как выглядит в жизни деликатес, не очень доступный даже в виде консервов. А повсеместно распространенную калину Шебеко «приписывает» к Приморью, выстроив шеренгой на переднем плане чайный сервиз родом из Спасского керамического завода («Калина красная», 1977).

Много лет изучая изобразительное искусство региона и биографии художников, давно убедилась в том, что, в каком бы стилистическом направлении ни работал каждый из них, в основе творчества лежат впечатления и события, поразившие его в детстве или ранней юности. Кирилл родился в селе Циммермановка на Амуре — это известный факт. Однако только из последней статьи Виталия Кандыбы о художнике довелось узнать, что село скрыто от реки высоким крутым берегом, куда прибывшие речным путем поднимаются по очень высокой лестнице, с верхней ступени которой, если оглянуться, открывается именно такой просторный вид, какой мы видим в произведениях Шебеко [1, с. 8].

И все же главным в творчестве К. И. Шебеко на протяжении всей жизни стал жанр пейзажа-картины и пейзажа, в композицию которого гармонично включена сюжетная составляющая. Чукотка, Камчатка, Командоры, Приморье — какие завораживающие, чудесные просторы открывает нам художник! Дух захватывает от планетарных перспектив земли дальневосточной в его панорамных пейзажах. У Шебеко почти не встречается видов с высокой линией горизонта, ограничивающей пространство, приближающей и сосредоточивающей взгляд зрителя на первом плане, на частностях трудовой или бытовой жизни. Понятно, почему такие работы, как «Чукчи вышли в море» (1969), «На севере дальнем» (1972), «Северное сияние» (1972), наряду с работами другого известного приморца — Ивана Рыбачука, производили незабываемое впечатление на республиканских выставках, являясь результатом художественного осмысления и освоения территории, визуальный образ которой ранее практически не был известен большой стране.

1. **Александр Шалагин. Заготовка рыбы. Серия «Дальневосточники фронту»**.
2020.
Бумага, цветной воск.
58 x 78.
Фото: Приморская государственная картинная галерея.

Для выставки из коллекции специально отобраны прежде всего не приморские (исключение — «Порт Владивосток», 1974), а дальневосточные картины. Во-первых, потому что приморские мотивы Шебеко экспонировались в 2018, юбилейном для края, году. А во-вторых, Кирилл Иванович первым объездил все края и области региона и создал особый, с точки зрения композиционного и колористического решения, пейзаж.

«Север заставил меня, наконец, писать лаконичными и ясными отношениями. Там каждый предмет и цвет читаются определенно. Из-за эфирной чистоты воздуха расстояния скрадываются и планы сближаются. Чтобы передать этот природный феномен, я сознательно начал уплощать пространство картины. Мне понравилось сочетать близкое и далекое на плоскости, как на ковре, без сильных разрывов пространства, без таяния цвета в глубине, с максимальным сохранением каждого пятна» [1, с. 19]. То есть к запавшей в душу мальчика-Шебеко идее простирающегося до далекого горизонта пространства добавились на севере зрительно сближающиеся планы и чистые, без рефлексов, цвета. В пейзажах мастера превалируют два вида композиции: панорамная, статичная, со сближенными уплощенными планами («Порт Владивосток»; «Траловый флот вышел в море», обе — 1974) и зигзагообразная, динамичная («Осенний хоровод», 1969; «Богатства севера», 1970). Все это дала художнику природа, оставалось ли ему стать чутким и внимательным наблюдателем? Не так все просто. Чтобы верно отобразить Север, Шебеко понадобилось расстаться с главными принципами академической живописи, которой его учили в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, и взять на вооружение художественное мировоззрение, технические приемы чуждых соцреализму стилистических течений Западной Европы и России рубежа XIX-XX веков. Он это сделал и победил!

Второй раздел экспозиции составляют произведения, созданные нашими современниками-дальневосточниками специально к 75-летию Победы, и следует отметить, что художники серьезно и ответственно отнеслись к поставленной задаче. В Парадном зале Приморской государственной галереи экспонируются произведения, написанные преимущественно в 2020 году представителями Владивостока, Уссурийска, Находки, Хабаровска, Благовещенска, Улан-Удэ, Якутска.

Массив работ по стилистическим особенностям можно разделить на две большие группы — символистской и реалистической направленности. Конечно, внутри этих групп наблюдается довольно большой диапазон и разнообразие подходов к воплощению темы.

В реалистическом блоке выделяются листы находкинца Александра Шалагина (рис. 1), в которых, пожалуй, впервые поднимается тема вклада дальневосточников в Победу. Действительно,

2. **Илья Бутусов. Подводники.**
2020.
Холст, масло.
150 x 200.
Фото: Приморская государственная картинная галерея.

3. **Ольга Никитчик. Письмо на фронт. Прасковья.**
2020.
Холст, масло.
95 x 108.
Фото: Приморская государственная картинная галерея.

4. **Светлана Фирюлина. Память.** 2020. Холст, темпера. 57 x 120. Фото: Приморская государственная картинная галерея.

рыбаки и рыбообработчики кормили не только своих земляков, но и отправляли свою продукцию на запад — воинам и труженикам тыла.

Продолжением темы можно назвать картину Ильи Бутусова «Подводники» (рис. 2) — ведь именно подводный флот сопровождал караваны ленд-лиза после открытия Второго фронта и топил фашистские корабли. «Письмо» Сергея Платонова (Находка) и «Письмо на фронт» Ольги Никитчик (Уссурийск) — как бы олицетворяют два направления переписки военного времени — с фронта и на фронт (рис. 3). Пластика из рога оленя Михаила Слепцова «Дети войны» и «Весна 45-го» (Якутск) добавляют новые штрихи в военную тему реалистического крыла экспозиции.

К весне 1945-го обращают зрителя также «Вернулся с фронта» Людмилы Конончук и «Цветы Победы» Евгения Фомина (Владивосток), «9 Мая в Биракане» Владимира Серебрякова (Благовещенск), «Долгожданная весна» Натальи Савостиковой (Хабаровск).

Ряд произведений демонстрирует связь времен — обращение из мирного времени к военным воспоминаниям: «За нашу победу. Сыны России. Памяти отца» Ивана Никитчика (Уссурийск), «Блокадница» Валерия Ребика (Находка), «Вспоминая отца» Александра Суслова (Владивосток), «Память» Светланы Фирюлиной (рис. 4) — представительницы талантливой молодежи Владивостока.

Если произведения реалистического раздела не требуют расшифровок и объяснений, воздействуют на зрителя непосредственно, то с символистскими дело обстоит сложнее. И тут не обойтись без комментариев создателей.

Следует отметить, этот раздел составляют работы владивостокцев, за единственным исключением — это скульптура «Похищенное счастье» — метафорический образ писателя и летчика дальней авиации Д. О. Батожабая, созданный Занданом Дугаровым из Улан-Удэ.

«Русь-матушка» Сергея Герасимова не связана напрямую с темой Великой Победы, но попытка автора с помощью сюрреалистских приемов создать образ-символ Родины, объединив далекое прошлое и настоящее, наполнив сюжет традиционными и собственными символами,— сложная задача, обращение к которой само по себе заслуживает уважения. И, представляется, к этой теме, сердечно близкой Сергею Ивановичу, он еще не раз будет возвращаться.

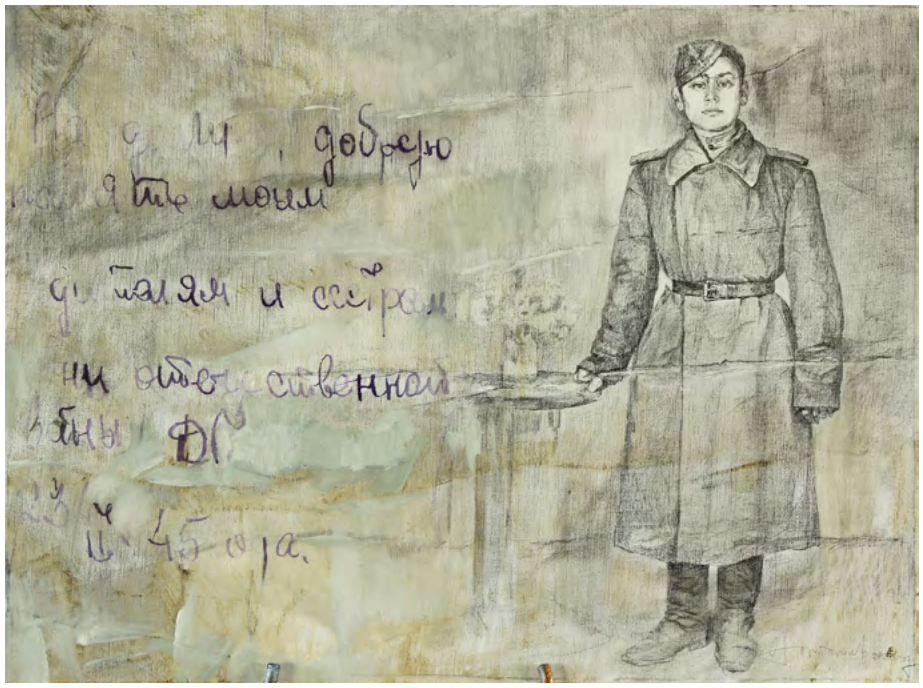
В «Вечной памяти» Юрия Аксенова за поминальным столом «собрались» живые и погибшие, инвалиды и их близкие. В картине Александра Селиванова столичный победный «Салют» не может осветить и развеять тьму разрухи, которую еще предстоит преодолеть.

Владимир Погребняк прибег на этот раз к аллегории, чтобы остро, в плакатной стилистике создать образ фашистского «Нашествия» через полчища устремившихся через границу нашей страны крыс (рис. 5).

В своем «Письме с фронта» Сергей Дробноход сумел подняться до символического осмысления сути того, как война отзывается на жизнях фронтовиков и тех, кто ждет их возвращения. Избрав в качестве композиционной основы дерево как архетип древа жизни, художник изображает на его вершине гнездо с птенцом — символ хрупкости и беззащитности всего живого. Крона дерева разделена: слева, на светлом фоне, видны сценки из жизни тех, кто в тылу, а справа, на темном фоне,— под гнетом ужасов опасности и смерти, в маленьком освещенном пространстве (землянки?) склонился над письмом домой солдат. В этот момент он там — на светлой стороне дерева, с ней связывает он свое будущее, там берет силы, чтобы противостоять войне.

Интересен замысел диптиха Сергея Горбачева «Полковнику никто не пишет…» (рис. 6, 7). Название, отсылающее к роману Маркеса, на самом деле ничего общего с ним не имеет. Здесь речь идет о памяти. Лапидарный по цвету и рисунку диптих составляют три сюжета: справа — графичное воспроизведение фотографии отца-фронтовика Сергея Дмитриевича; воспроизведение надписи на ее обороте: «На долгую добрую память моим родителям и сестрам в дни Отечественной войны. Д.С.» — в центре; а слева, также графично, слегка шаржированно решенная фигурка старика, сидящего на краешке длинной пустой скамьи. Только ордена и медали на его груди свидетельствуют о том, что перед нами герой войны, тот самый полковник. Смелый и неоднозначный ход художника. Смысл в том, что не осталось в живых никого из тех, кому адресовалась надпись на фотографии, нет уже и товарищей, сидевших прежде на этой скамье рядом с полковником. Он один теперь хранитель той памяти. Получается, что Горбачев создал исключительно реалистическое произведение — ведь бравые солдаты Великой Отечественной сегодня — старички, морщинистые, больные, начисто утратившие героический облик. Такими их уважать и почитать нашим современникам непросто, но это-то и есть самое главное.

5. **Владимир Погребняк. Нашествие.** 2020.
Холст, акрил.
80 x 100.
Фото: Приморская государственная картинная галерея.



6. **Сергей Горбачев. Диптих «Полковнику никто не пишет…». Левая часть.** 2020. Холст, масло. Фото: Приморская государственная картинная галерея.

7. **Сергей Горбачев. Диптих «Полковнику никто не пишет…». Правая часть.** 2020. Холст, масло. Фото: Приморская государственная картинная галерея.

В этом-то и проявится наша благодарная память к поколению победителей.

Центральное место в экспозиции по праву занимает монументальное полотно Олега Подскочина (180 х 600 см!) «Последний заслон. Август 1941 — апрель 1945» (рис. 8). Предоставим слово автору: «Последний заслон августа 41-го. Страшные и горькие дни августа. Наши войска с тяжелейшими боями отступают почти по всем фронтам. Вместе с ними нескончаемой рекой устремились на восток беженцы. И зачастую случалось так, что путь им перерезали взявшиеся, как всегда, ниоткуда немецкие части, грозя полным уничтожением. И тогда наши командиры принимали решение — неважно, пехотинец ли ты, танкист или артиллерист,— выставить заслон от врага, чтобы спасти тысячи стариков, женщин, детей. Во многих случаях даже ценой собственной жизни. На картине командир орудия, лейтенант, принимает именно такое решение. Он прозревает пространство, но, по моему замыслу, прозревает и время. Может, он там видит свою смерть или через годы видит руины чужого и большого города, столицы тысячелетнего Рейха — Берлина. Этого никто не знает и никогда не узнает.

За ним, чуть правее, как один из главных персонажей, знаменитая 122-мм гаубица М-30 образца 1938 года, дальность стрельбы свыше 11 тысяч метров. Героически и с достоинством она прошла всю войну и прослужила до конца 1950-х годов.

Последний заслон — апрель 1945 года. Напор наших армий страшен и неумолим. Немцы собирают последние силы, чтобы отстоять свой главный оплот — Берлин. На стенах и руинах висят лозунги: “Наши стены разбиты, но наши сердца — нет”. Под ружье встают пожилые мужчины, старики из фольксштурма и пацаны из гитлерюгенд — “мои сопляки”, как их называл фюрер. У одного из них в руках фаустпатрон — достаточно эффективное оружие. Сколько они наших танков пожгли на улицах немецких городов, одному Богу известно. А направляет и управляет их волей некто в черном — Демон Смерти, четыре долгих года все уничтожавший на нашей земле. Он прозревает прошлое, он видит мирный старый русский город и кровавое солнце над ним, и девушку с золотистыми волосами. Все. Петля времени на картине замкнулась. В верхней правой части картины стоит бронированный монстр штурммортира “Тигр” калибра 380-мм, дальность стрельбы 4600 метров. Это орудие вело огонь ракетными снарядами. На редких кадрах кинохроники можно увидеть это орудие в действии — это просто летящий с огромной скоростью огненный шар. Вот с такими “подарочками” от немецких инженеров пришлось столкнуться нашим солдатам при штурме Берлина. Скрытая символика — четыре куклы на ящике, три русских пацана и девочка — четыре, четыре немецких пацана, четыре путти на полуразрушенной колонне. Все по четыре. По Пифагору, “4” — символ устойчивости и гармонии Мира. Самая страшная война в истории человечества изломала, искорежила, почти уничтожила гармонию, но крохотные ростки ее можно найти в картине».

В авторском описании обращает на себя внимание сочетание в замысле творческого воображения, философского осмысления явления и рациональности, фактических точных знаний

8. **Олег Подскочин. Последний заслон. Август 1941 — апрель 1945.** 2020. Холст, масло. 180 x 600. Фото: Приморская государственная картинная галерея.

о вооружении — как советском, так и германском. Отношение Олега Валентиновича к теме войны особенное — недаром тема эта постоянно держится в творчестве художника, вне зависимости от юбилейных дат. Великая Отечественная привлекала его с детства, он прочел все главные книги советских писателей о войне. Кроме того, Олег Подскочин-художник — преданный поклонник немецкой культуры, немецкой живописи, и это ощущается в его индивидуальной манере. Зная все это, легко понять, почему Подскочина волнует то, как могли в одном народе сочетаться творческая мощь, «сумрачный германский гений» — и фашизм.

Судя по разнообразию представленных произведений, Великая Отечественная война, во всех ее аспектах, по-прежнему остается живым источником переживаний и осмыслений, обнаженным нервом, подвигающим дальневосточных мастеров к творчеству. Ее Вечный огонь соединяет художников из поколения победителей с теми, кто продолжает вписывать новые страницы в ее летопись сегодня.

Литература

1. Кирилл Шебеко. Живопись / вст. ст. В.И. Кандыба. Владивосток: Изд-во «Рубеж», 2015. 143 с.

References

1. ***Kirill Shebeko. Zhivopis'*** [Cyril Shebeko. Painting]. Intr. by V.I. Kandyba. Vladivostok, Rubezh Publ., 2015. 143 p. (In Russian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Левданская Наталья Андреевна — кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе, Приморская государственная картинная галерея, г. Владивосток, Российская Федерация. Член Ассоциации искусствоведов. E-mail: lna293@mail.ru*

ABOUT AUTHOR: *Levdanskaya, Natalia Andreevna — Cand. Sc. in Art History, Deputy Director for Research, Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation. Member of the Association of Art Critics. E-mail: lna293@mail.ru*

Дата поступления: 31.08.2020 Submission date: August 31, 2020

Для цитирования | For citation:

Левданская Н.А. Вечный огонь Победы — перекличка поколений // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 3 (18). С. 144–153. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.012. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/85

Levdanskaya N.A. Eternal Flame of Victory — resonance of generations. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2020, No. 3 (18), pp. 144–153. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.012. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/85 (In Russian).

К 75-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ

The 75th Anniversary of the Great Victory

Belokurova, Sophia Mikhailovna

Altai State Technical University,
Barnaul, Russian Federation

Белокурова Софья Михайловна

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

THE GREAT PATRIOTIC WAR IN THE PAINTINGS OF VIKTOR ZOTEEV

ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВИКТОРА ЗОТЕЕВА

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.03.013

УДК 75.044

Благодарность: Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФИ.
Грант № 19-412-220003 р_а «Экспликация потенциала художественной культуры Алтайского края и определения механизмов его использования в региональных и международных туристических проектах».

Acknowledgement: The article was prepared with the financial support of the RFBR.
Grant No. 19-412-220003 r_a “Explication of the artistic cultural potential of the Altai Krai and determination of the mechanisms of its use in regional and international tourist projects.”

АННОТАЦИЯ
Статья посвящена теме Великой Отечественной войны в творчестве алтайского художника, фронтовика Виктора Александровича Зотеева. Актуальность работы обусловлена рядом факторов. Во-первых, в юбилейный год 75-летия Великой Победы в науке, общественных отношениях, культуре вновь переосмысляются события войны. Творческое переживание фронтовых событий, отразившееся в работах их участника и очевидца В.А. Зотеева, представляет интерес как своего рода исторический источник. Во-вторых, В.А. Зотеев известен прежде всего как пейзажист, и раскрытие новой, батальной грани его творчества расширяет понимание этого художника. Новизна исследования связана с тем, что автором анализируются ранее не изученные работы живописца. С помощью метода искусствоведческого анализа рассматриваются три работы В.А. Зотеева: натюрморт и две сюжетные картины. Изучаются особенности их композиционного построения, выявляются биографические коннотации, связи с событиями жизни художника, определяется общий идейно-мировоззренческий базис. Проведенное исследование показывает, что тема войны не составила отдельного направления в творчестве художника, но в нем есть этапные картины, связанные с личными переживаниями В.А. Зотеева и отражающие не только конкретные события и образы, но и общий метафизический смысл войны и победы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:
Виктор Александрович Зотеев; живопись; тема Великой Отечественной войны; натюрморт; сюжетная картина.

ABSTRACT
This article is devoted to but very important theme in the work of the Altai artist Viktor Zoteev — the theme of the Great Patriotic War, in which the artist was a participant. The relevance of the work is determined by a number of conditions. First, in the year of the 75th anniversary of Victory, the events of the war are rethought again and again in science, public relations, and culture. In this regard, the creative experience of these events, reflected in the works of their eyewitness V.A. Zoteev, is of interest as a kind of historical source. Secondly, Viktor Zoteev is known primarily as a landscape painter, and the disclosure of a new, battle, facet of his work expands the understanding of this artist. The novelty of the research lies in the fact that the author analyzes works that have not been previously studied. Using the method of art history analysis, three works by V.A. Zoteev are studied: a still life and two subject paintings. The peculiarities of the compositional construction of each work are investigated, biographical connotations with the events of the artist’s life are revealed, the general ideological and worldview basis is determined. The study shows that the theme of war and the artist’s appeal to it did not form a special direction in his work. These are milestone pictures associated with the personal experiences of V.A. Zoteev and reflecting not only specific events and images, but the general metaphysical meaning of war and victory.

KEYWORDS:
Viktor Zoteev; painting; theme of Great Patriotic war; still-life; subject painting.

Введение

Год 75-летия Победы в Великой Отечественной войне — памятная дата важнейшей вехи в истории нашей страны. События войны, путь к долгожданной Победе, роль каждого участника от военачальников и руководства страны до обычных солдат и тружеников тыла — каждый эпизод этого масштабного события важен и необходим как небольшой фрагмент мозаики, позволяющий глубже понять происходившее в мире в 1941–1945 годах. Художники-фронтовики прошли через горнило войны и нашли в себе силы воспевать красоту и мощь послевоенного мира. Одним из них является художник Виктор Александрович Зотеев (1924–2008), известный как прекрасный пейзажист, тонко чувствовавший красоту природы не только Алтая, но и Урала, Колымы, Дальнего Востока.

Виктор Александрович Зотеев был участником Великой Отечественной войны, воевал под Орлом и Курском, сражался за Белоруссию и Польшу, войну закончил в Берлине. Был награжден двумя орденами Красной звезды, орденом Славы III степени и шестью медалями, среди которых медаль «За взятие Берлина» [5].

Из всего наследия Виктора Зотеева войне посвящено три работы: натюрморт «День Победы» (1980) и две сюжетные композиции — «12 июля 1943 г. На Орловско-Курской дуге» (1984) и «Штурмовой мостик через реку Сож» (1990–1995). Именно в сюжетных композициях отражены события, в которых участвовал сам художник. Этим трем работам мы и посвятим дальнейшее повествование.

Актуальность темы исследования определяется двумя факторами. Во-первых, в условиях переосмысления героических и трагических событий Великой Отечественной войны свидетельства ее участника вносят ценный вклад в копилку знаний об этой важнейшей странице нашего прошлого. Свидетельства В. А. Зотеева — это его неопубликованные воспоминания и три живописные работы. Конечно, этого недостаточно для полноты картины, но художник зачастую более интуитивно и глубоко проникает в суть события, и там, где исторический источник раскрывает видимую, материальную сторону происходящего, художник воспринимает высшую эйдетическую реальность и через образный строй произведения воздействует на зрителя. В этом отношении работы В. А. Зотеева — это особого рода документ, фиксирующий исторический эпизод.

Во-вторых, В. А. Зотеев — это художник-пейзажист, и это направление его творчества освещено достаточно широко, прежде всего, в статьях Е. И. Дариус [2], М. Ю. Шишина [6; 7], Н. С. Царевой [1]. Стоит заметить, что искусство В. А. Зотеева не становилось предметом полномасштабных научных исследований — единственной работой, в которой не только систематизировано творческое наследие В. А. Зотеева, но и осуществлен анализ ряда его картин, стал каталог-монография М. Ю. Шишина «Виктор Зотеев. Путь в жизни и творчестве» [6]. К сожалению, других научных исследований такого уровня, посвященных творчеству художника, практически нет, тем более нет искусствоведческого анализа его работ на военную тему, лишь упомянутых в указанной монографии М. Ю. Шишина. Это определяет и ***новизну*** представленной здесь работы, вводящей в научный оборот новый изобразительный материал и его осмысление.

Методы

В качестве ведущего для исследования работ выбран метод искусствоведческого анализа — это комплекс методов, позволяющий рассмотреть произведение искусства на трех взаимосвязанных этапах. Во-первых, картина изучается как часть некоего контекста: исторического, биографического, культурного, религиозного. Произведение искусства — это всегда в той или иной степени отражение эпохи, продукт общественных и творческих процессов, культурных и эстетических установок или их полного отрицания. Кроме этого, личный опыт художника, его переживания также получают художественное воплощение в картине. Именно поэтому так важен принцип историзма для правильного понимания произведения искусства. Во-вторых, картина изучается с точки зрения средств художественной выразительности, выбранных художником. И здесь играет роль все: формат, композиционное построение, колористические решения, особенности стиля. В-третьих, на основе двух предыдущих этапов анализа вычленяется основная мысль произведения, его идейный строй. Метод искусствоведческого анализа позволяет комплексно изучить произведение искусства в различных плоскостях. Наиболее плодотворно этот метод применялся Кеменовым, например, при анализе работ Веласкеса [3].

Результаты

Перейдем к анализу работ В. А. Зотеева, посвященных Великой Отечественной войне. Первая из этих картин — «12 июля 1943 г. На Орловско-Курской дуге» (1984). День, который В. Зотеев указывает в названии картины, является началом наступательной операции «Кутузов», направленной на уничтожение орловской группировки противника. Операция закончилась 18 августа сокрушительным поражением фашистов [4, с. 381–382].

Композиция, запечатленная художником, словно кадр фотосъемки, показывает то, что художник запомнил сразу, как только молодым связистом попал в самое пекло Курской битвы (рис. 1).

1. **В.А. Зотеев. 12 июля 1943 г. На Орловско-Курской дуге.** 1984. Картон, масло. 75 x 100. Коллекция семьи художника. Фото: М.Ю. Шишин.

Первое, что обращает на себя внимание в картине, это общая сероватая цветовая гамма. Земля, небо, танки, клубы дыма — все прописано через серый тон. На желтом высушенном поле мы видим вражеские танки — подбитые и горящие вдалеке, упавшие башней вниз и движущиеся вперед на зрителя. Танки, их черные, задымленные силуэты, несут важную композиционную нагрузку. Пушки танков направлены в разные стороны и словно задают разные векторы движения, размывая общий композиционный центр. Создается впечатление некоего хаоса, переданного и разнонаправленным движением машин, и движением клубов дыма, и траекторией летящих осколков. И уже после этого хаоса, когда взгляд привыкает к дымке и бесконечному движению, зритель опускает глаза на передний план картины, где изображена траншея с разорванными заграждениями и разбитым орудием. Приглядевшись, мы видим двух убитых бойцов у орудия, а в самой траншее — три едва различимые фигурки солдат, пригнувшихся и бегущих в сторону танков. Тот художественный прием, который выбирает В. Зотеев для решения переднего плана, говорит о многом и полностью формирует главную идею произведения. Фигуры солдат, их выцветшие гимнастерки по цвету практически неотличимы от земли, сухой травы, песка, склонов и осыпей траншеи, они написаны с той же плотностью и в той же фактуре. Изображения убитых бойцов также практически полностью сливаются с цветом траншеи. Эта особенность, подчеркнутая художником, позволяет сделать несколько важных выводов. Темные вражеские танки занимают пространство картины целиком, они словно господствуют на этом небольшом клочке земли. Но в фигурах и движениях бегущих в траншее солдат как будто сама земля поднимается навстречу врагу.

Очень символично композиционное решение: советские бойцы выходят из земли и, умирая, снова уходят в землю, как будто растворяются в ней. И в этом есть еще более глубокий смысл, который можно сформулировать следующим образом. Враг есть инородная, агрессивная сущность, и сама захваченная территория, выжженная и почти уничтоженная, поднимается, чтобы сбросить его

2. **В.А. Зотеев. Штурмовой мостик через реку Сож.**
1990–1995.
Холст, масло.
90 x 120.
Коллекция семьи художника.
Фото: М.Ю. Шишин.

с себя. Интересна точка взгляда, которую выбирает художник. Он — за спинами наших бойцов, там, где и полагается быть связисту. Но не в соседней траншее, не в укрытии, а как бы на возвышенности. Художник видит сражение сверху, возможно, с высоты прошедших лет. Он уже не участник битвы, а, как в собственных записках о войне, человек, оценивающий и переосмысливающий происходящее.

Именно такая линия взгляда выбрана художником и для другой работы — «Штурмовой мостик через реку Сож» (1990-1995). Здесь изображена часть крупной наступательной операции в Белоруссии, и, как в предыдущей работе, Виктор Зотеев отказывается от масштабного и панорамного изложения событий и выхватывает лишь небольшой фрагмент наступления — то, чему он сам был свидетелем (рис. 2).

Рассматриваемая картина имеет много общего с предыдущей, и они могли бы быть объединены в диптих. Та же цветовая гамма, возможно, чуть более контрастная, та же позиция художника, то же композиционное построение. Более того, так же решены образы советских бойцов: сливающиеся с землей и выходящие из нее навстречу врагу.

Мы остановимся на наиболее ярких особенностях этой работы. Так же как и в предыдущей картине, враг обезличен. В работе, посвященной Курской дуге, мы не видим нацистскую армию (лишь точки на дальнем плане, едва уловимые за танками), перед нами — лишь черные машины, напоминающие, как писал сам художник, «огромных жуков». В «Штурмовом мостике…» мы тоже не видим врага: советские солдаты бегут через реку в сплошной огонь. Таким образом, художник не просто обезличивает врага, он его расчеловечивает, лишает человеческих черт, полностью отмежевывает от всего, что так или иначе связано с образом человека. Перед нами безликое Зло, на которое поднимаются все силы захваченной земли.

Если в работе, посвященной Орловско-Курской битве, художник передает атмосферу тяжести, усталость и стремление из последних сил

3. **В.А. Зотеев.**
День Победы.
1980.
Картон, масло.
40 x 50.
Государственный
художественный музей
Алтайского края.
Фото: А. А. Иккерт.

сбросить врага, то в «Штурмовом мостике…» мы видим один из центров сражения. Художник снова решает композицию через природные образы, столь близкие его творчеству. Огонь, вода и земля формируют некую матрицу, составляющие которой делят композицию по горизонтали на смысловые части: дальний план — огонь (враг), передний план — земля (наши солдаты) и центр — река, через которую перекинут мост (граница между двумя противостоящими сторонами). Тонкий мостик, по которому едва может пробежать один человек,— это ось, стягивающая на себя все силовые линии в картине. Центр композиции, смещенный вправо, задает картине динамику и напряженный драматизм. Мы видим поднимающихся из траншей солдат, все их движения направлены к мостику, по которому сквозь разрывающиеся снаряды, падая и пригибаясь, бегут фигурки бойцов. Сплошная стена огня и дыма на дальнем плане через мост, как через воронку, втягивает в себя людей. И зритель уже смотрит не на картину, а, как за видеоизображением, следит за развивающимися событиями, переживает, добегут ли солдаты до другого берега, и почти физически ощущает страх перед тем, на что идут советские бойцы. Ведь пробежать по тонкому, простреливаемому мостку через реку — это лишь первое препятствие, самое страшное начинается на том берегу.

Сравнивая эти две работы, мы можем вновь подчеркнуть их несомненное сходство и отметить тот высокий уровень глубокого личного чувства, которым они наполнены. Они не звучат героическими аккордами, не поражают силой композиционного построения — просто эпизоды военных действий глазами их участника-бойца. Но, между тем, сколько в них деталей, говорящих о подлинном ежедневном героизме, несмотря на голод, усталость, лишения, личные трагедии! В. Зотеев показал войну такой, какой он видел ее сам: тяжелая опасная работа, изнуряющий труд, цель которого — Победа.

Натюрморт «День Победы» (1980) — еще одна работа В. Зотеева на тему Великой Отечественной войны (рис. 3). Это совсем другое

по настроению и тематике произведение. В данном случае это не просто натюрморт, а некий символ. На первый взгляд, композиция напоминает открытку ко Дню Победы: покрытый красной скатертью стол, на нем — простая стеклянная ваза с пятью раскрывшимися розами, книга, небольшая открытка, два ордена — Красной звезды и Славы. Это ордена, полученные самим Виктором Александровичем за боевые заслуги, важная часть его жизни.

Художник не пытается убедить зрителя в том, что это случайный набор предметов, как мы можем видеть подобное в голландских натюрмортах. Наоборот, каждая деталь композиции продумана и несет свою смысловую нагрузку. Общее «открыточное» впечатление от картины пропадает, когда мы более пристально анализируем технику. Художник пишет натюрморт импрессионистично, быстрыми пастозными мазками, это делает изображение мерцающим, трепещущим, напоминающим горение пламени — вечного огня. Многообразие оттенков красного, оранжевого, красно-коричневого, золотистого, бордового делает картину в буквальном смысле пламенеющей. Букет пышных ярких цветов подобен салюту и задает торжественное звучание картине. Несколько раз повторяющиеся цвета гвардейской ленты, ордена на столе — неотъемлемые атрибуты Победы. Книга слева от вазы — также важный, семантически насыщенный элемент. Отметим, что книга в натюрморте в самом начале формирования самостоятельного жанра в европейском искусстве могла означать многое. Это символ знаний и мудрости или знак Священного писания. Но в данном случае книга может быть или художественной, или, возможно, исторической. И лишь пристально рассмотрев, «прочитав» каждую деталь, мы можем раскрыть натюрморт полностью. Это память о Войне, которая остается в книгах, гордость за общий подвиг, торжество, но сдержанное, внутренне осознанное художником.

Заключение

Картин В. А. Зотеева, посвященных Великой Отечественной войне, очень немного, если рассматривать их в объеме всего творческого наследия художника. Их трудно объединить в тематическую серию, и единственное, что их связывает,— это хронологический промежуток создания: 1980-1990-е годы. Это картины-воспоминания пожилого мастера о самом страшном, что довелось пережить ему в молодости. Кроме того, можем заключить, что эти несколько работ носят этапный характер, начинают и заканчивают батальную тему: художник не просто обращается к военным событиям, он создает метафизический образ войны.

Дата поступления: 31.08.2020 Submission date: August 31, 2020

Литература

1. Виктор Зотеев. По просторам Родины: живопись: каталог / сост. Н.С. Царева. Барнаул: Алтайский полиграфический комбинат, 2004. 31 с.: ил.
2. Дариус Е.И. Виктор Александрович Зотеев. Выставка в рамках проекта «Юбилейные даты художников Алтайского края». 14 августа – 28 октября 2014 года // Государственный художественный музей Алтайского края [сайт]. URL: http://ghmak.ru/index.php/events/item/252-viktor-aleksandrovich-zoteev-vystavka-v-ramkakh-proekta-yubilejnye-daty-khudozhnikov-altajskogo-kraya-14-avgusta-28-oktyabrya-2014-goda (дата обращения 03.04.2020).
3. Кеменов В.С. Картины Веласкеса. М.: Искусство, 1969. 384 с.
4. Спицын Е.Ю. Россия — Советский Союз 1917–1945 гг.: полный курс истории России для учителей, преподавателей и студентов. Книга III. М.: Концептуал, 2018. 440 с.
5. Художники Алтайского края: Библиографический словарь. Барнаул: Издательство Алтайского государственного университета, 2006. 560 с.
6. Шишин М.Ю. Виктор Зотеев. Путь в жизни и творчестве. Барнаул: Алтайский дом печати, 2012. 320 с.
7. Шишин М.Ю. Пейзаж в творчестве современных алтайских художников // Искусство Алтая: В краевом музее изобразительных и прикладных искусств. Барнаул: Алтайское книжное издательство, 1989. С. 104–121.

References

1. Tsareva N.S. (comp.). ***Viktor Zoteev. Po prostoram Rodiny: zhivopis': katalog*** [Through the expanses of the Motherland: painting: catalog]. Barnaul, Altaiskii poligraficheskii kombinat Publ., 2004. 31 p. (In Russian).
2. Darius E.I. Viktor Alexandrovich Zoteev. Exhibition as part of the project "Anniversaries of Artists of the Altai Krai". ***The State Art Museum of Altai Krai*** [website]. Available at: http://ghmak.ru/index.php/events/item/252-viktor-aleksandrovich-zoteev-vystavka-v-ramkakh-proekta-yubilejnye-daty-khudozhnikov-altajskogo-kraya-14-avgusta-28-oktyabrya-2014-goda (accessed 03.04.2020). (In Russian).
3. Kemenov V.S. ***Kartiny Velaskesa*** [Velazquez's paintings]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1969. 384 p. (In Russian).
4. Spitsyn E.Yu. ***Rossiya — Sovetskii Soyuz 1917–1945 gg.*** [Russia — Soviet Union 1917–1945]. Book 3. Moscow, Kontseptual Publ., 2018. 440 p. (In Russian).
5. ***Khudozhniki Altaiskogo kraya: Bibliograficheskii slovar'*** [Artists of the Altai Territory: Bibliographic Dictionary]. Barnaul, Altai State University Publ., 2006. 560 p. (In Russian).
6. Shishin M.Yu. ***Viktor Zoteev. Put' v zhizni i tvorchestve*** [Victor Zoteev. Path in life and work]. Barnaul, Altaiskii dom pechati Publ., 2012. 320 p. (In Russian).
7. Shishin M.Yu. Peizazh v tvorchestve sovremennykh altaiskikh khudozhnikov [Landscape in the work of contemporary Altai artists]. ***Iskusstvo Altaya: V kraevom muzee izobrazitel'nykh i prikladnykh iskusstv*** [The Art of Altai: In the Regional Museum of Fine and Applied Arts]. Barnaul, Altaiskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1989, pp. 104–121. (In Russian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Белокурова Софья Михайловна — искусствовед, кандидат философских наук, доцент, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация. Член ВТОО «Союз художников России» и Общероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов». E-mail: belle.sonet312@gmail.com*

ABOUT AUTHOR: *Belokurova, Sophia Mikhailovna — Cand. Sc. (Philosophy), Associate Professor, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation. Member of the Association of Art Critics and the Union of Artists of Russia. E-mail: belle.sonet312@gmail.com*

Для цитирования | For citation:

Белокурова С.М. Великая Отечественная война в произведениях Виктора Зотеева // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 3 (18). С. 155–162. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.013. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/84

Belokurova S.M. The Great Patriotic War in the paintings of Viktor Zoteev. Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia, 2020, No. 3 (18), pp.155–162. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.013. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/84 (In Russian).

Voronova, Maria Viktorovna

Siberian state institute of arts named after D. Hvorostovsky, Krasnoyarsk, Russian Federation

Воронова Мария Викторовна

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, г. Красноярск, Российская Федерация

INFLUENCE OF IMAGES OF THE GREAT PATRIOTIC WAR ON THE SCENOGRAPHY OF KRASNOYARSK IN 1950–1980S

ВЛИЯНИЕ ОБРАЗОВ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ НА СЦЕНОГРАФИЮ КРАСНОЯРСКА В 1950–1980-Е ГОДЫ

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.03.014

УДК 792.021

Благодарность: Статья написана в рамках проекта «Художественная культура Красноярского края 1941–1945 гг. как средство конструирования гражданской идентичности» при участии Красноярского краевого фонда поддержки научной и научно-технической деятельности.

Acknowledgement: The research was carried out in the project “The Art Culture in the Krasnoyarsk Territory in 1941–1945 as a Means of Forming the Civic Identity” with the participation of the Krasnoyarsk Regional Fund for the Support of Scientific and Technical Activities.

АННОТАЦИЯ
Статья содержит краткий обзор основных спектаклей красноярских театров 1950–1980-х годов, в которых так или иначе затрагивается тема Великой Отечественной войны. Анализируется ее важность в сценографии региона и основные стилистические и эстетические особенности. Автор продолжает исследование материалов об истории и эстетических программах красноярских театров в новом ракурсе: если ранее рассматривалась вся картина развития театрально-декорационного искусства и сценографии Восточной Сибири, без углубления в специфику воплощения военной тематики в восприятии разных поколений мастеров театра, то в данном исследовании изучается развитие изобразительного решения спектаклей — переход от реалистической к философской трактовке. В итоге выявляется степень влияния тематики на качество художественного оформления спектаклей и общий характер сценографии в Красноярске в обозначенный период, а также перспективы развития темы в дальнейшем.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:
Сценография; Великая Отечественная война; театр; Красноярск; оформление спектакля; декорация; костюм.

ABSTRACT
This article contains a brief overview of the main performances of Krasnoyarsk theaters in the 1950s – 1970s, that depicts the theme of the Great Patriotic War. Its importance in the region’s scenography and its main stylistic and aesthetic features were analyzed. The author continues to research materials about the history and aesthetic programs of Krasnoyarsk theaters in a new perspective. Previously, the whole picture of the development of theatrical and decorative art and scenography of Eastern Siberia was considered, without delving into the specifics of the embodiment of military themes in the perception of different generations of theater masters. This study examines the development of visual solutions for performances — the transition from a realistic to a philosophical interpretation. As a result, was found out the degree of influence on the quality of artistic design of performances and the nature of scenography in Krasnoyarsk in during the specified period, as well as the perspective for the development of the theme in the future.

KEYWORDS:
scenography; the Great Patriotic War; Krasnoyarsk; theater; performance design; scenery; costume.

Интерес к Великой Отечественной войне и ее последствиям до сих пор не ослабевает, а напротив, с годами стал частью самоидентификации русского народа, осознания себя в мире. После такого значимого для всей страны события, как победа Советского Союза во Второй мировой войне, осмысление явления происходит во всех видах искусства. Пишутся картины, снимаются фильмы, создаются музыкальные произведения, посвященные подвигу советского солдата. Различные грани отражения военной темы в культуре изучены и многократно описаны в исторических и культурологических исследованиях.

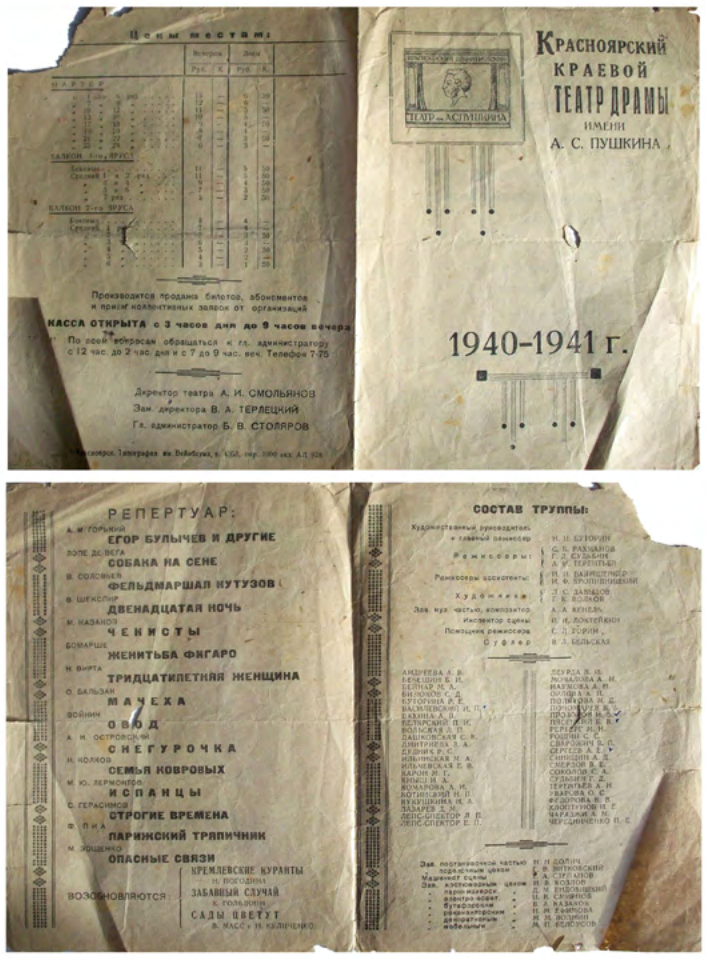
В 2011 году автором этой статьи было осуществлено исследование «Театрально-декорационное искусство Красноярска, Иркутска: становление и развитие в 20–90-е гг. XX века», по итогам которого была защищена диссертация. Ранее эта тема не привлекала внимание искусствоведов, хотя явление его, безусловно, заслуживало, и в результате проделанной работы удалось обобщить разрозненные материалы об истории и эстетических программах красноярских и иркутских театров.

По завершении исследования стало очевидно, что в рассмотрении темы существует ряд аспектов, требующих отдельного внимания и актуальных с позиции сегодняшнего дня. Изменилось восприятие военной тематики в стране и мире несмотря на то, что факты, описанные в диссертационном исследовании, остались неизменными. Обращаясь вновь к тексту диссертационной работы, цитируя ее в этой статье, мы предпринимаем попытку нового взгляда на вопрос. Если ранее рассматривалась вся картина развития театрально-декорационного искусства и сценографии Восточной Сибири, без углубления в специфику воплощения военной тематики в восприятии разных поколений мастеров театра, то в данном исследовании изучается развитие изобразительного решения спектаклей — переход от реалистической к философской трактовке.

Для послевоенного периода характерно бурное развитие культуры региона, открытие новых театров, приезд режиссеров, актеров и художников из других городов. Во многом Красноярск становится экспериментальной площадкой для молодых, активных творческих людей. В качестве отправного пункта процесса следует рассмотреть сценографию военного периода.

Проанализировав афиши и программки 1940-х годов, можно заметить, что почти сразу в репертуаре драматического театра появляются пьесы на военную тематику. «Наиболее часто появляющаяся на афишах театра фамилия драматурга — Константин Симонов. В Красноярском драматическом театре имени А. С. Пушкина было поставлено пять его пьес за период с 1941 по 1947 годы (“Парень из нашего города”, сезон 1941-1942; “Русские люди”, сезон 1942-1943; “Так и будет”, 1944-1945; “Под каштанами Праги”, 1945-1946; “Русский вопрос”, 1946-1947). Симонов как человек, прошедший войну, писал о ней реалистично и убедительно, с необходимой долей идеологической составляющей, что отвечало потребностям театров. Пьесы К. Симонова “Под каштанами Праги” (режиссер В. А. Циплухина, художник М. В. Попова) и “Русский вопрос” поставили после войны» [2, с. 55], продолжая общую линию развития тематики и эмоционального настроя.

Судить о характере оформления этих спектаклей можно лишь на основании немногих черно-



1. **Программка Красноярского драматического театра им. А.С. Пушкина, сезон 1940–1941 гг.** Фото из фондов музея Красноярского театра драмы им. А.С. Пушкина.

белых фотографий. Декорации и костюмы не отличались смелостью художественных решений, что вполне объяснимо сложностями военного времени и сжатыми сроками представлять зрителю образы, которым он мог сочувствовать, верить, которые вдохновляли бы на трудовой и военный подвиг.

С началом войны многие актеры, режиссеры и художники ушли на фронт. Некоторые продолжали работать в условиях временной эвакуации

Бр. ТУР.

ОСОБНЯК В ПЕРЕУЛКЕ

Драма в 3-х действиях, 10 картинах

Постановка режиссера П. Л. МОНАСТЫРСКОГО.
Оформление художника Г. К. ВОЛКОВА.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ:

Советник иностранного посольства в Москве . . . . . А. Е. СЕРГЕЕВ.
Ева Грант, сотрудница того же посольства . . . . . Л. П. ДЕРИМАРКО.
Шифровальщик . . . . . М. М. ХОХЛОВКИН.
Др Эрна Курциус . . . . . М. М. ЯНКОВСКАЯ. А. Г. ПРИВЕТОВА.
Корреспондент радиокомпании «Глобус» в Москве . . . . . В. В. ВАРЛАМОВ.
Секретарь посольства . . . . . Г. В. ДМИТРИЕВ.
Каштанов Павел Александрович, художник . . . . . И. П. ВАСИЛЕВСКИЙ.
Майор Каштанов, его сын . . . . . Н. З. ПРОЗОРОВ.
Мерцальский, экскурсовод . . . . . М. Е. СЕДНЕВ.
Капитан Кузовков . . . . . В. Е. СМЕРДОВ.
Рихтер, бывший капитан германской армии . . . . . В. М. КУЛЬЗЕБЕКОВ.
Метр д'отель ресторана . . . . . В. И. СОЛОВЬЕВ.
Чехословацкий журналист . . . . . Н. С. ЧЕКМАРЕВ.
Почтальон . . . . . Е. В. МАРЬЯСОВА.

Иностранные журналисты, сотрудники посольств — вспомогательный состав театра.

Действие происходит в наши дни в Москве и Берлине.

ВЕДЕТ СПЕКТАКЛЬ А. А. ПРИХОДЬКО.

14

Картина 8. Майор Каштанов — арт. Прозоров. Помощник капитан РИХТЕР — арт. Кульзебеков

О пьесе бр. Тур «Особняк в переулке»

Неустанная борьба Советского Союза за мир и подлинную демократию вызывает в лагере англо-американских империалистов стремление дискредитировать и очернить эту высокоблагородную и последовательную политику нашего правительства. С этой целью они используют продажную печать, радио и иные формы желтой пропаганды, стараясь отравить сознание простых граждан своей страны ненавистью к Советскому Союзу, запугать их новой войной, которая якобы зреет на Востоке.

Американские империалисты засылают к нам сотрудников своей разведки, чтобы под вывеской «благотворителей» предлогами они могли вести внутри нашей страны свою подрывную и шпионскую деятельность. Но истинная миролюбивая политика СССР разбивает вдрызг все старания Уолл-стрита и раскрывает перед народами всего

15

2. **Программка и фотография из спектакля «Особняк в переулке» братьев Тур, режиссер П.Л. Монастырский, художник Г.К. Волков.** 1949. Красноярский драматический театр им. А.С. Пушкина. Фото из фондов музея театра.

или ссылки (как, например, художник Д. Д. Лидер, немец по происхождению), что благотворным образом сказывалось на театральной жизни не только Сибири, но и республик Средней Азии, Башкирии и пр. В эти регионы эвакуировали театры из Москвы, Ленинграда, Одессы и других крупных городов. В Красноярск были эвакуированы Днепропетровский и Одесский музыкальные театры. Через месяц Объединенный театр открылся премьерой оперы «В бурю» Т. Хренникова.

Художники продолжали работать, даже те из них, кто был в составе действующей армии. Такие красноярские мастера, как Б. Я. Ряузов, Ю. И. Худоногов, Е. С. Кобытев, создали целые серии фронтовых зарисовок. А Е. С. Кобытев даже создал кукольный театр, в период пребывания в госпитале. Вместе с театральными бригадами художники театра выезжали на фронт, где делали зарисовки, этюды, которые впоследствии легли в основу оформления постановок о войне. «Максимально конкретизируется в декорациях художников военного периода пейзаж. Это выражает внутреннюю потребность зрителя, особенно в моменты исторических сражений за каждую пядь земли, эта земля в театре обретает конкретную силу, символизирует каждый отвоеванный у врага шаг» [5, с. 191].

Параллельно со стационарными театрами для обслуживания частей Красной Армии было направлено на фронт более 4 тысяч театральных, концертных и цирковых бригад, давших около 4 миллионов спектаклей и концертов. В походных условиях использовались портативные складные декорации, написанные анилиновыми красителями на тканях. Как правило, они представляли собой декорацию обобщенного места действия (по определению В. И. Березкина [1, с. 54]), условный город, кусочек родной природы и т.п.

В послевоенный период ситуация быстро меняется. В репертуаре появляются пьесы классиков, пьесы о войне ставятся, но их трактовка становится более позитивной. Акцент смещается с войны на мирную жизнь.

«В программках театра драмы имени А. С. Пушкина за 1945–1956 годы чаще всего упоминаются фамилии художников К. Г. Волкова, С. С. Сережина, Г. И. Рачковского, которые являются постоянными художниками театра драмы. В программках подробно излагается содержание спектаклей, поясняется основная мысль того или иного произведения. Особенно торжественно комментируются пьесы военной тематики. Судя по фотографиям, оформление спектаклей, как и репертуар, отражает общее состояние театрально-декорационного искусства в Красноярске, его изобразительную сторону. Преобладает декорация конкретного места действия» [2, с. 56]. Но более разнообразной становится смена картин, костюмы по-прежнему преимущественно иллюстративные, несколько мрачновато-сдержанные. Лишь на фотографиях конца 50-х годов в костюмах начинает появляться игра с кроем, вводятся элементы современной трактовки, меняются прически и грим героев. В то же время картины бытовизма, жизнеподобной декорации появляются у разных мастеров, в том числе и в столичных театрах. Иногда образы, созданные художником, становились даже выразительнее, чем драматургический материал.

В 50-е годы пьесы о войне появляются регулярно, но их литературные достоинства не всегда высоки. Изображения эмоционально, личностно трактуемых сюжетов обретают самостоятельную ценность, предоставляя художнику возможность существовать в ситуации работы над так называемой «бесконфликтной драматургией», можно было не вступать в контакт с пьесой как таковой, не вникать в ее надуманные перипетии, а уйти в любовное описание быта, интерьера, идиллического пейзажа. Жизнеподобная декорация к началу 50-х гг. становится едва ли не единственной доступной формой самовыражения, и даже драматизм военной тематики отступает, становится не таким акцентированным.

Еще несколько спектаклей театра Пушкина, в которых затрагивается тема войны: «Молодая гвардия» А. А. Фадеева (инсценировка Г. Гракова, режиссер Е. В. Крылова, художник Г. И. Рачковский; программка), «Под каштанами Праги» К. Симонова (режиссер В. А. Цыплухина, художник М. В. Попова), «Особняк в переулке» братьев Тур (режиссер П. Л. Монастырский, художник Г. К. Волков).

Важным событием, ознаменовавшим новый этап в театральной и сценографической жизни города, становится открытие Красноярского театра

музыкальной комедии. «20 февраля 1959 года, премьерой оперетты И. О. Дунаевского “Вольный ветер” открывается театр, с которым уже прочно ассоциируется мирная жизнь и соответствующий репертуар, позитивный настрой музыкальных постановок. Главным режиссером назначается Я. М. Корблит, главным дирижером С. Н. Бедерак, художником М. М. Цибаровский» [3, с. 59].

Музыкальный театр, особенно оперетта, становится еще более актуальным чем во время войны. Тема Победы воплощается в спектаклях, не касающихся непосредственно войны. Так, оперетта И. О. Дунаевского «Вольный ветер», написанная в 1947 г. о послевоенной жизни в условной придуманной стране (которая могла ассоциироваться у советского зрителя с югославским конфликтом этого периода), была знаковой для молодого открывшегося театра. Война прошла, но ее эхо еще ощутимо. Несмотря на то, что оформление спектакля было выдержано в светлых ярких тонах, с определенной долей условности (ведь по авторской ремарке И. О. Дунаевского действие происходит «в стране, которой нет на географической карте»), в эскизах часто фигурируют люди в форме. Но постановщики и художник словно сознательно игнорируют мысли о войне, прячут ее за слишком радостным пейзажем в декорациях, чрезмерно нарядными костюмами персонажей, пытаются стереть все, что о ней напоминает. Придуманность места действия предоставляла определенную свободу художнику-постановщику, позволяла не придерживаться строгой иллюстративности, исторической и стилистической точности.

Специфика оперетты в 1950-е годы — позитивный настрой. Нарядные, яркие декорации, где много цвета и света.

«Главный художник Красноярского театра музыкальной комедии в 60-е годы — Модест Матвеевич Цибаровский — уникальный для Сибири художник, музыкальность его работ прекрасно отражает и смысл, и настроение произведений. Оставаясь преимущественно в рамках жанра и создавая декорации места действия, он ищет материалу адекватное воплощение, ориентируясь не только на сюжет, но, прежде всего, на музыкальную драматургию. Так, в эскизах к оперettам «Белая акация» и «Севастопольский вальс» (рис. 3) в действие вводится пейзаж, придавая работам большую реалистичность, живость, выразительность. На фоне моря цветет акация и все пронизывает солнечный свет» [3, с. 61]. Бравые моряки, любовные перипетии, прекрасные одесские пейзажи, словно и не было той Войны, что гремела здесь совсем недавно. Словно не были разрушены здания, любовно воссозданные им в декорациях. Те же люди, что сражались с гитлеровскими войсками, теперь любят, поют, радуются жизни.

Новый импульс развитию театрально-декорационного искусства в регионе придал приход в театры новой режиссуры, молодых драматургов и художников. Теперь театральные художники активно участвуют в городских и краевых выставках, расширяется арсенал стилистических приемов в живописи и графике, изменяется пластический язык художников-станковистов. Выставки художников театров «Итоги сезона» проводятся ежегодно.

«В 1964 году в Красноярске начинает свою работу обновленный Театр юного зрителя, костяк которого составили выпускники ЛГИТМиКа, молодые и дерзкие творцы, которые во многом воспринимали Красноярск как площадку для творческого эксперимента. В репертуаре театра в основном пьесы современных авторов, классика» [4, с. 84]. А также сказки, парадоксальные пьесы К. Гоцци и других непривычных советскому зрителю авторов. Тематика Великой Отечественной войны не воспринимается уже остроактуальной, соответствующей театру для детей и юношества. И все же в этот золотой для ТЮЗа период был поставлен спектакль, в котором уроки войны транслируются именно через призму современного восприятия, очищенного от непосредственного переживания. Это взгляд на войну следующего поколения, родившегося после ее окончания. Речь идет о спектакле «Пассажирка» З. Посмыш (режиссер Г. Опорков) 1967 года. «Постановка стала важным этапом обретения молодыми авторами своего лица. Время действия в пьесе двойственно: современность и период войны в воспоминаниях героини. Основная тема — анализ природы такого явления, как фашизм. От спектакля сохранилось два плаката: рисованный и фотоколлаж. Именно в авторском, рисованном плакате (авторства Светланы Ставцевой) наиболее ярко проявляется трансформация, переосмысление темы (рис. 4).

В изображении нет иллюстративности, поясняющей сюжет. Но образная структура многомерна благодаря композиционному и колористическому решению. На плакате пепельно-серый, неоднородный фон, сдержанная цветовая гамма. Использование элементов античной маски с пустыми глазницами и рисунка старинных монет в сочетании с живой линией заставляет зрителя тревожно вглядываться в изображение. Монеты расположены по диагонали, крупные и темные, они составляют треугольник с античной маской, такой же насыщенной по тону, и напоминают темные очки, которые носят герои пьесы. На монетах латинская надпись и лик Христа в терновом венце, словно это уже не монеты, а печати. Печати судьбы или слепая судьба, или стекла очков, в которых отражается Господь, а может быть это он смотрит и судит? Ассоциации множатся, и силуэт едва

3. **М.М. Цибаровский. Эскиз декораций к спектаклю «Севастопольский вальс».** 1960-е гг. Бумага, гуашь. 50 х 70. Красноярский краевой театр музыкальной комедии. Фото из фондов Красноярского краевого краеведческого музея.

намеченной фигуры уже напоминает распятье. Перед зрителем трагедия античного масштаба, не важно, в каком времени происходит действие пьесы, она затрагивает вечные темы. Контрастом плакату, созданному художником, является фотоплакат (85 х 56 см) к тому же спектаклю, созданный другим автором в технике фотоколлажа. Здесь нет попытки осмысления постановочного материала, подход чисто иллюстративный и изобразительно формальный. Однако несколько сохранившихся фотографий дают некоторое представление о костюмах к спектаклю. В частности, интересно одеяние главной героини, которое на протяжении пьесы воспринимался то как элегантный костюм, то как мундир. В то же время при ближайшем рассмотрении становится понятно, что костюм словно маскирует ее под одну из жертв концлагеря. В расцветке — вертикальные темные и белые полоски, она и палач, и жертва страшного режима» [2, с. 99-100].

В 1980-е годы Красноярский ТЮЗ это уже театр, в котором работают выпускники театрально-декорационного отделения Красноярского художественного училища имени В. И. Сурикова. Привнесение в театр сибирского колорита приводит к появлению таких спектаклей, как постановка «Рядовые» по пьесе Л. Дударева 1985 г. (художник — О. И. Фирер). В эскизе проявляются качества живописного дарования Олега Ильича Фирера, тонкого колориста. Созданная на сочетании серых, охристых и голубоватых оттенков с красными цветовыми акцентами, алая фигурка женщины с младенцем в верхней части эскиза недвусмысленно ассоциируется с Богоматерью, покровительствующей солдатам. Это не просто оформление спектакля, это самостоятельное произведение, творческое высказывание, где драматургический материал — лишь импульс для выражения много большего. Во время спектакля декорации активно играли, трансформировались, применялась машинерия. Это уже полноценный «театр художника» (по определению В. И. Березкина), художник и режиссер — полноправные партнеры в творческом тандеме.

В 1980-е годы в драматическом театре ярким мастером, в творчестве которого также находит свое отражение тема войны, становится Александр Николаевич Баженов. «Одна из наиболее показательных работ А. Н. Баженова — спектакль “Не убий” В. Астафьева, режиссер Л. Белявский, 1986 года» [2, с. 138] (рис. 5). Виктор Петрович Астафьев, сибирский писатель-фронтовик, выявил в пьесе новый аспект взгляда на войну — философию трагедии события, а не только героического пафоса. «Декорация решена в монохромной гамме, это темно-коричневый цвет земли, в которую полегли солдаты. Военные костюмы помещены на светлом холодном фоне, но цвет шинелей — цвет земли. Эскиз костюмов мирного времени написан в холодных тонах, на холодном серо-голубом фоне» [2, с. 138] (рис. 6).

4 5 6

4. **Плакат к спектаклю «Пассажирка» З. Посмыш.** 1967 г. Автор Св. Ставцева. Красноярский театр юного зрителя. Фото из фондов театра.

5. **А.Н. Баженов. Эскиз декорации к спектаклю «Не убий» В. Астафьева.** 1986. Режиссер А. Белявский. Красноярский драматический театр им. А.С. Пушкина. Фото из личного архива А.Н. Баженова, г. Красноярск.

6. **А.Н. Баженов. Эскиз костюмов к спектаклю «Не убий» В. Астафьева.** 1986. Режиссер А. Белявский. Красноярский драматический театр им. А.С. Пушкина. Фото из личного архива А.Н. Баженова, г. Красноярск.

Разумеется, в рамках данной статьи не представляется возможным охватить весь спектр постановок о войне красноярских театров за 30 рассматриваемых лет. Общую тенденцию можно обозначить так: тематика Великой Отечественной войны важна и интересна режиссерам и театральным художникам рассматриваемого периода. Трактовка событий Войны и Победы трансформируется с течением времени. От иллюстративного, описательного убранства сцены в постановках 1950-х — к музыкальному театру празднику и театру-эксперименту молодых 60-х и, наконец, к обобщенно-философским сценографическим решениям 1980-х годов. Превращаясь из театрально-декорационного искусства в сценографию, образное решение спектакля все чаще использует метафору, а также новые технические средства: машинерию, возможности проекций, освещения, трансформации декораций. Преобладание символики над иллюстративностью (как, например, манекены, пробитые пулями, в спектакле «Ромео, Джульетта и тьма» по пьесе Я. Отченашека, режиссеры Ю. Копылов, С. Шавловский, в Красноярском ТЮЗе) позволяет авторам более емко донести посыл литературного произведения, передать взгляд своего поколения на войну. Все более акцентируемый психологизм (например, в спектакле 1970 года «Вечно живые» В. Розова, режиссер Г. В. Меньшенин, художники Г. В. Меньшенин, А. Юрков, в Красноярском драматическом театре им. А. С. Пушкина) позволяет решать художественные задачи в симбиозе драматического и сценографического искусства. Художник театра становится полноправным сорежиссером спектакля.

90-е годы — смена эпох. Изменилось отношение не только к театру, но и к искусству в целом. Это явление требует детального анализа в отдельном исследовании и не рассматривается в рамках данной статьи.

Литература

1. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Т.12: Сценографы России в контексте истории и современной практики мирового театра. М.: КРАСАНД, 2019. 656 с.
2. Воронова М.В. Театрально-декорационное искусство Красноярска и Иркутска: становление и развитие в 20–90-х гг. XX века: дис. … канд. искусствоведения [Место защиты: Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова]. Красноярск: [Б. и.], 2011. 188 с.
3. Воронова М.В. Сценографы в музыкальных театрах Красноярска // Искусство глазами молодых: материалы III Междунар. (VII Всерос.) науч. конф. студ., аспирантов и молодых ученых, 30-31 марта 2011 г. Красноярск: КГАМиТ, 2011. С.59–65.
4. Воронова М.В. Художники красноярского ТЮЗа // Театр. Живопись. Кино. Музыка: альманах. 2009. № 3. С. 83–99.
5. Сыркина Ф.Я. Русское театрально-декорационное искусство / Под ред. В.Ф. Рындина и В.В. Ванслова. М.: Искусство, 1978. 246 с.

References

1. Berezkin V.I. ***Iskusstvo stsenografii mirovogo teatra. T.12: Stsenografy Rossii v kontekste istorii i sovremennoi praktiki mirovogo teatra*** [The scenography art of the world theater. Vol.12: Russian scenographers in the context of the history and modern practice of world theater]. Moscow, KRASAND Publ., 2019. 656 p. (In Russian).
2. Voronova M.V. ***Teatral'no-dekoratsionnoe iskusstvo Krasnoyarska i Irkutska: stanovlenie i razvitie v 20–90-kh gg. XX veka***: Diss. kand. iskusstvovedeniya [Theatrical and decorative art of Krasnoyarsk and Irkutsk: formation and development in the 20s – 90s of 20th century. Cand. Art sci. diss.]. Krasnoyarsk, [S. n.], 2011. 188 p. (In Russian).
3. Voronova M.V. Stsenografy v muzykal'nykh teatrakh Krasnoyarska [Scenographers in musical theaters in Krasnoyarsk]. ***Iskusstvo glazami molodykh*** ["Art through the eyes of the young", Proceedings of the 3rd International Scientific Conference]. Krasnoyarsk, KGAMIT Publ., 2011, pp.59–65. (In Russian).
4. Voronova M.V. Khudozhniki krasnoyarskogo TYUZa [Artists of the Krasnoyarsk Youth Theater]. ***Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka – Theater. Painting. Movie. Music***, 2009, No. 3, pp. 83–99. (In Russian).
5. Syrkina F.Ya. ***Russkoe teatral'no-dekoratsionnoe iskusstvo*** [Russian theatrical and decorative art]. Ed. by V.F. Ryndin, V.V. Vanslov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. 246 p. (In Russian).

Дата поступления: 31.08.2020 Submission date: August 31, 2020

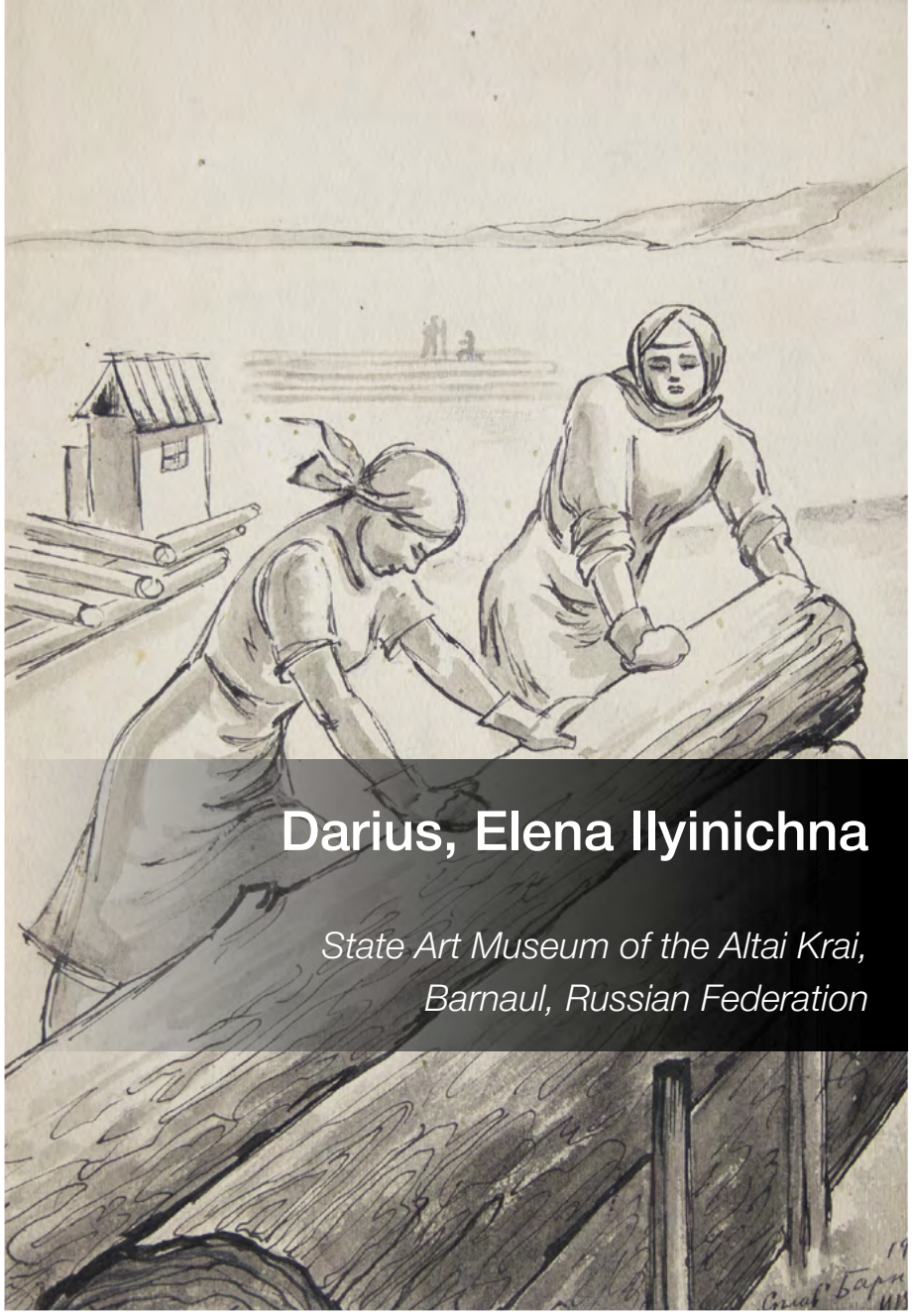
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Воронова Мария Викторовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, г. Красноярск, Российская Федерация. E-mail: Gloria-nikita@mail.ru*

ABOUT AUTHOR: *Voronova, Maria Viktorovna — Cand. Sc. (Art History), Associate professor of the Department of social and humanitarian disciplines and history of arts, Siberian state institute of arts named after D. Hvorostovsky, Krasnoyarsk, Russian Federation. E-mail: Gloria-nikita@mail.ru*

Для цитирования | For citation:

Воронова М.В. Влияние образов Великой Отечественной войны на сценографию Красноярска в 1950–1980-е годы // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 3 (18). С. 163–170. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.014. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/77

Voronova M.V. Influence of images of the Great Patriotic War on the scenography of Krasnoyarsk in 1950–1980s. Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia, 2020, No. 3 (18), pp. 163–170. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.014. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/77 (In Russian).



Darius, Elena Ilyinichna

State Art Museum of the Altai Krai,
Barnaul, Russian Federation

Дариус Елена Ильинична

Государственный художественный музей Алтайского края,
г. Барнаул, Российская Федерация

THE GREAT PATRIOTIC WAR IN THE FATE OF THE LENINGRAD ARTIST I. V. VARZAR

ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА В СУДЬБЕ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ХУДОЖНИЦЫ И.В. ВАРЗАР

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.03.015

УДК 7.071.1«20»

Благодарность: Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФИ.
Грант № 19-412-220003 р_а «Экспликация потенциала художественной культуры Алтайского края и определения механизмов его использования в региональных и международных туристических проектах».
Автор выражает благодарность Государственному художественному музею Алтайского края за предоставленные репродукции художественных произведений.

Acknowledgement: The article was prepared with the financial support of the RFBR.
Grant No. 19-412-220003 r_a "Explication of the artistic cultural potential of the Altai Krai and determination of the mechanisms of its use in regional and international tourist projects."
The author is grateful to the State Art Museum of Altai Krai for providing photos of artworks from the Museum collection.

АННОТАЦИЯ
Основная цель статьи состоит в том, чтобы представить искусство и биографию художницы Ирины Васильевны Варзар, работавшей в области книжной и станковой графики. Ее работы хорошо известны историкам искусства советского времени, но системного исследования биографии и творчества художницы еще не сделано. Настоящая статья впервые закладывает основы подробного изучения художественного наследия и биографии И.В. Варзар. Новизна работы заключается в том, что на основании архивных источников восстанавливается важный этап жизни художницы в Барнауле в период Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.). Туда она была эвакуирована из блокадного Ленинграда. Впервые подробно описываются графические работы художницы, созданные ею на Алтае. В статье применен комплексный методологический подход — основной искусствоведческий анализ расширен за счет архивоведческих изысканий и метода историко-биографической реконструкции. К основным результатам стоит отнести введение в научный и искусствоведческий оборот ряда произведений Ирины Варзар, систематическое изложение основных этапов творческой биографии художницы. Впервые подробно анализируются ее работы периода Великой Отечественной войны и показываются основные приемы художественного метода.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:
И.В. Варзар; книжная графика; станковая графика; искусство советского периода; Государственный художественный музей Алтайского края.

ABSTRACT
The main purpose of the article is to present the art and biography of the artist Irina Varzar, who worked in the field of book and easel graphics. Her works are well known to Soviet art historians, but a systematic study of the artist's biography and work has not yet been done. This article for the first time lays the foundations for a detailed study of the artistic heritage and biography of I.V. Varzar. The novelty of the work lies in the fact that on the basis of archival sources, an important stage of the artist's life in Barnaul during the great Patriotic war (1941–1945) is restored. There she was evacuated from besieged Leningrad. For the first time, the graphic works of the artist created in Altai are described in detail. The article uses a comprehensive methodological approach — the main art history analysis is expanded through archival research and the method of historical and biographical reconstruction. The main results include the introduction into the scientific and art history of a number of works by Irina Varzar, a systematic presentation of the main stages of the artist's creative biography. For the first time, her works of the period of the Great Patriotic War are analyzed in detail and the main techniques of the artistic method are shown.

KEYWORDS:
Irina Varzar; book graphics; easel graphics; art of the Soviet period; State Art Museum of Altai Krai.

Великая Отечественная война оставила неизгладимый след в истории российского искусства, в судьбах и мировоззрении художников. Исчезли навсегда бесчисленные произведения, погибли замечательные художники. Многих война вырвала из привычной творческой среды, заставила уехать из родного дома. Эти перемещения порой трагически сказались на художниках, многочисленные факты того периода еще остаются неосвещенными. Это в полной мере относится и к героине данного очерка Ирине Варзар, которую война и эвакуация связали с Алтаем. В числе многих художников и других деятелей культуры ленинградская художница Ирина Васильевна Варзар (Варзарь) (1904-1995) и оказалась в Барнауле.

График, член Союза художников СССР И. В. Варзар родилась в Санкт-Петербурге. С 1924 по 1929 год она училась в Высшем художественно-техническом институте (ВХУТЕИН) в Ленинграде у В. М. Конашевича, Д. И. Митрохина, В. Н. Левитского — мастеров, являвшихся продолжателями графических традиций «Мира искусства». Известно, что более сорока лет художница проработала в области книжной графики, успешно сотрудничая с такими крупными издательствами, как «Гослитиздат», «Детгиз», «Музгиз», «Советский писатель», «Искусство». Ею были оформлены произведения русской и мировой классики, труды советских писателей, литература по театру и музыке. Среди них «Сочинения» В. М. Гаршина (1938), «Избранные сочинения» Н. Г. Чернышевского в 5 томах (1928–1937), «Отелло» У. Шекспира (1940), «Горе от ума» А. С. Грибоедова (1950), «Ревизор» Н. В. Гоголя (1952) из серии книг «Подарочные издания», «Детство, отрочество, юность» Л. Н. Толстого (1959) и многие другие. Накопив немалый опыт, ярко и талантливо проявив себя как художник книги, Ирина Варзар по праву заняла ведущее место среди мастеров книжной графики 1930-1960-х годов. Отличительными чертами ее творчества были спокойный цвет, принцип классической симметрии, виртуозная каллиграфия рисованного шрифта, созданного на основе исторических образцов, но осовремененного и несущего в себе элементы реалистического сюжетного рисунка. Книгу она воспринимала как единую художественную конструкцию. Большое внимание в работе над ней уделяла элементам внешнего оформления, особенно переплету, который был главным для нее и рассматривался ею как «торжественный фасад издания» [4, с. 5, 7; 7, с. 168].

Великая Отечественная война, ворвавшаяся летом 1941 года в жизни миллионов советских людей, внесла свои жестокие перемены в их судьбы. «Война! Неожиданно, в чудный летний день, когда собирались за город с дирижером Борисом Эммануиловичем Хайкиным и его женой Софьей Наумовной,— вспоминала Ирина Васильевна Варзар.— Война! Меня охватил невероятный ужас. Ужас перед непреоборимыми мною, надвигающимися на страну бедами. Несколько ночей провела сидя у Аллочкиной кроватки — просто ревела, представляла себе вражеские войска, страшные и беспощадные. Подступила к Ленинграду блокада. Но никто четко не представлял себе, во что это обернется, выльется. Сперва просто не хватало пищи… обстрелы. Затем голод, настоящий и косивший людей. Бомбежки с воздуха и холод в домах, без света, телефона, воды, топлива, с выбитыми от стрельбы стеклами. <…>. У меня старенькие родители и дочке 2,5 года… Жутко вспомнить о всех тех тяготах существования зимы 1941–1942 годов. Хорошо, что жили на первом этаже на набережной Невы, вблизи воды, вблизи проруби. <…>. Я видела, как вымирал наш дом и дети, и матери, и пустели квартиры. Конечно, каждый судит по своему бытию. Мне больше всего всегда жаль и страшно за матерей с маленькими детьми. Беспомощные женщины, связанные во всех своих поступках с этими крошками. <…> Несмотря на бомбы и снаряды надо было как-то жить, действовать, работать. Не один раз огромные бомбы падали совсем рядом. Помню дом на углу Дзержинской и Гоголя — мягкий, ватный звук и дом на глазах оседает в туче пыли, раздавленный прямым падением, как гриб дождевик. Я отброшена в подворотню волной. Затем тишина… Неподалеку лежит человеческая нога в валенке среди обломков кирпича и камней» [6, с. 19–21].

В марте 1942 года Ирина Варзар со своей маленькой дочерью была эвакуирована из блокадного Ленинграда через Ладожское озеро в Барнаул.

«Солдаты погрузили нас глубокой ночью на грузовики и везли по ледяной трассе на Большую Землю,— писала, воспоминая то время, художница.— Был необычный для марта мороз — около 30 градусов. Это спасло от бомбежки с воздуха (в мороз нелётно). Темная ночь, вспышки орудийных снарядов, кроваво-красная полоса на горизонте — предвестница утра. Грузовики, прикрытые брезентом, идущие по Ладожскому озеру, объезжали полыньи, с погребенными в них останками машин, дыры от снарядов… И поразили меня стоящие на всем протяжении трассы мужественные девушки, указывающие фонариками путь и опасности дороги. Стояли на своем посту одинокими силуэтами, невзирая на ветер и метель, мороз, рвущиеся снаряды в этой страшной ледяной пустыне — дороге жизни Ленинграда. Безымянные героини. Спасибо Вам!» [6, с. 22].

С 1942 по 1945 гг. И. В. Варзар жила и работала в Барнауле. В это время в городе было много эвакуированных, или, как их называли, «выковыренных». «Из Москвы Камерный театр Таирова,

1. **И.В. Варзар. На Оби.**
1943 (?).
Бумага, черная акварель.
21 x 30.
Государственный
художественный музей
Алтайского края,
инв. ном.
ГХМАК КП-4595, Г-2537.

2. **И.В. Варзар.**
Женщина-плотогон.
1943.
Бумага, акварель,
цветной карандаш.
38 x 23,5.
Государственный
художественный музей
Алтайского края,
инв. ном.
ГХМАК КП-4594, Г-2536.

ленинградские, одесские, харьковские вузы, художники» [6, с. 22].

Несмотря на пережитые тяготы, Ирина Варзар быстро включилась в творческую жизнь края. «Я выставляла этюды, портреты, пейзажи, занялась вновь рисованием натуры. Для выставки «Достижения народного хозяйства» писала стенды, панно. По заказу городского совета рисовала почетные грамоты»,— вспоминала художница [6, с. 22].

Помимо этого И. Варзар участвовала в краевой художественной выставке, посвященной XXVI годовщине героической Красной Армии, открытой в Барнауле 22 февраля 1944 года в краевом драматическом театре, в краевой выставке «Алтай в дни Великой Отечественной войны», состоявшейся в Барнауле в 1944 году, и шестой краевой художественной выставке, посвященной XXVII годовщине победоносной Красной Армии,— экспозиция была открыта 23 февраля 1945 года в Барнауле в фойе краевого драматического театра [1, с. 171, 217–218].

Из каталогов вышеперечисленных выставок известно, что Ирина Васильевна показывала на них графические работы, выполненные в различных техниках: тушь-перо, гуашь, итальянский карандаш, офорт [4; 5; 8]. Эти работы заслужили

3. **И.В. Варзар.**
На берегу Оби.
1943.
Бумага, черная акварель, тушь, перо.
31,5 x 38.
Государственный художественный музей Алтайского края,
инв. ном.
ГХМАК КП-4596, Г-2538.

4. **И.В. Варзар. Сплав.**
1943.
Бумага, акварель, тушь, перо.
28 x 21.
Государственный художественный музей Алтайского края,
инв. ном.
ГХМАК КП-4593, Г-2535.

высокую оценку зрителей и специалистов. Так, К. Сведомский во вступительной статье к каталогу шестой краевой выставки отмечал: «Значительной культурой рисунка обладает И. В. Варзарь, предоставившая ряд графических работ. Ее “Партизанка”, “Вести с фронта” и “Голова девушки” обнаруживают мастерскую технику и композиционное чутье» [8, с. 5].

В настоящее время в собрании Государственного художественного музея Алтайского края (ГХМАК) находится семь графических листов И. В. Варзар, выполненных ею в Барнауле во время Великой Отечественной войны. Эти работы были приобретены у художницы в 1984 году. «С удивительным чувством брали мы в руки эти трепетные свидетельства, в которых акварелью, тушью, карандашом запечатлена жизнь Барнаула военных лет»,— писала искусствовед, старший научный сотрудник, а ныне директор Государственного

5. **И.В. Варзар. Барнаул. Март.** 1943. Бумага, акварель. 32 х 42. Государственный художественный музей Алтайского края, инв. ном. ГХМАК КП-4598, Г-2540.

художественного музея Алтайского края Инна Константиновна Галкина, делясь своими впечатлениями от работ художницы в своей большой обзорной статье, посвященной алтайскому искусству периода Великой Отечественной войны [2, с. 73].

Четыре рисунка Ирины Варзар из собрания ГХМАК — «На Оби» (рис. 1), «Женщина-плотогон» (рис. 2), «На берегу Оби» (рис. 3), «Сплав» (рис. 4), датированные 1943 годом,— рассказывают о жизни на Оби в тяжелые военные годы. «На крутом берегу широкой Оби стоит Барнаул — город хлебный, с огромными элеваторами у пристани,— впоследствии вспоминала И. В. Варзар.— Противоположный берег "Затон", заливные луга. По Оби идут караваны плотов — сплав леса. В эти военные годы ведут их женщины в кирзовых сапогах на деревянной подметке, в ватных робах. Длинными жердями они направляют и рулят; грузят и разгружают тоже женщины» [6, с. 22].

Используя коричневые карандаш и акварель в рисунке «Женщина-плотогон», тушь, перо и черную акварель в работах «Сплав» и «На берегу Оби», И. В. Варзар скромными, ограниченными средствами запечатлела тяжелый труд женщин, заменивших мужчин в военное время. Эти рисунки стоят между портретом и бытовым жанром, по сути, являясь портретно-сюжетными. Для них характерна лаконичность изображения, смысловая и эмоциональная емкость форм при экономном использовании изобразительно-выразительных средств. На свободном, практически незаполненном фоне художница создала изображение тонким ровным контуром. Для дополнения изображения она использовала легкую подцветку черной или коричневой акварелью. Эти небольшие по формату натурные рисунки продуманы, прекрасно композиционно организованы и в то же время естественны и документально правдивы. «Несмотря

на этот тяжелый даже для мужчин труд,— отмечала И. К. Галкина,— в работах И. Варзар женщины-плотогоны красивы, их движения, жесты стремительны и грациозны. И удивительно, это не кажется нарочитой идеализацией» [2, с. 73–74].

В графических листах Варзар «Барнаул. Март» (1943; рис. 5), «20 июня 1944 г. Барнаул» (1944; рис. 6), «Барнаул. Февраль» (1945; рис. 7) нашли отражение наблюдения художницы за жизнью города во время Великой Отечественной войны. В своих воспоминаниях И. В. Варзар писала: «Запомнился Барнаул зимний, с октября по май занесенный снегом, с метровыми, снежными шапками на кровлях одноэтажных рубленых домов, часто с красивейшей резьбой карнизов и наличников, стоящих за сплошными, высокими заплотами (заборами). Улицы с деревянными тротуарами. Транспорта механического никакого тогда еще не было. В морозные дни (до 40 градусов) над городом струятся ввысь столбы белых дымков, на фоне синего ясного неба — топятся печки города» [6, с. 22].

Как мы отмечали ранее, «благодаря спокойному созерцанию натуры и достоверной фиксации увиденного», И. В. Варзар создавала рисунки, подобные документально обстоятельному рассказу. Показывающие город то пронизанный холодом и тревогой («Барнаул. Март»), то наполненный теплотой и уютом («20 июня 1944 г. Барнаул»), хранящие живое дыхание натуры, они «являются своего рода художественными документами, рассказывающими о прошлом Барнаула, и чем дальше от нас уходит это время, тем острее чувствуется ценность этих работ, отражающих суровую действительность военного времени» [3, с. 148–149], монохромных по цвету, выполненных лаконичными изобразительными средствами.

После окончания Великой Отечественной войны Ирина Васильевна Варзар вернулась в Ленинград. Для нее, как и для всех людей, выстоявших войну, началась новая жизнь. Много и упорно работая, она добилась больших результатов. В 1973 году в Ленинграде прошла крупная ретроспективная выставка ее работ [4]. Позже, в 1981 году, состоялась еще одна персональная выставка Ирины Варзар. Она была проведена в помещении секции графики Ленинградской организации Союза художников РСФСР (ЛОСХ). Там были показаны как ранние графические работы художницы, так и макеты книг, оформленных ею в разные годы [6, с. 18]. «На выставку графики 1981 года,— писала И. В. Варзар,— я дала алфавит, навеянный затейливым, чугунным кружевом кованых поделок. Живя в Барнауле, зарисовывала флюгера, замки́, деревянные ручки, печные заслонки, сундуки, светильники и прочий стародавний металл… Из этих фольклорных изделий и родился мой алфавит (который мне давно хотелось осуществить)» [цит. по 3, с. 149].

Годы, проведенные в эвакуации, для художницы не прошли бесследно. Увиденное и запечатленное в Барнауле пригодилось ей для работы и успешно воплотилось в ее дальнейшем творчестве.

6. **И.В. Варзар.**
20 июня 1944 г. Барнаул.
1944.
Бумага, карандаш.
24,6 x 36.
Государственный художественный музей Алтайского края,
инв. ном.
ГХМАК КП-4597, Г-2539.

7. **И.В. Варзар.**
Барнаул. Февраль.
1945.
Бумага, цветной карандаш, пастель.
36 x 38.
Государственный художественный музей Алтайского края,
инв. ном.
ГХМАК КП-4599, Г-2541.

Дата поступления: 31.08.2020 Submission date: August 31, 2020

Литература

1. Выставки советского изобразительного искусства: Справочник: В 5 т. Т. 3. 1941–1947 / Сост. В.Г. Азаркович, Р.Г. Бадин, А.И. Болотов и др. М.: Советский художник, 1973. 544 с.
2. Галкина И.К. Искусство периода Великой Отечественной войны // Искусство Алтая: В краевом музее изобразительных и прикладных искусств. Барнаул: Алтайское книжное издательство, 1989. С. 67–78.
3. Дариус Е.И. Образ Барнаула XX – начала XXI вв. в произведениях изобразительного искусства // Сб. материалов III Международной науч.-практич. конф. «Культура в евразийском пространстве: традиции и новации», 25–26 мая 2017. Барнаул: Изд-во АГИК, 2017. С. 147–151.
4. Ирина Васильевна Варзар. Книжная графика: Каталог выставки / Вступ. ст. М. Эткинда. Л.: Художник РСФСР, 1973. 28 с.
5. Краевая художественная выставка «Алтай в дни Великой Отечественной войны»: Каталог / Вступ. ст. И. Либгота. Барнаул: Алтайская правда, 1944. 17 с.
6. Научный архив ГХМАК. Ф. I. Р. 7. Д. 30.
7. Художники народов СССР: Биобиблиографический словарь: В 6 т. Т. 2 / Сост. библиограф О.Э. Вольценбург; отв. ред. Т.Н. Горина. М.: Искусство, 1972. 439 с.
8. Шестая краевая художественная выставка, посвященная XXVII годовщине победоносной Красной Армии: Каталог / Вступ. ст. К. Сведомского. Барнаул: Алтайская правда, 1945. 20 с.

References

1. *Vystavki sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva: Spravochnik: V 5 t. T. 3. 1941–1947* [Exhibitions of Soviet fine arts: Handbook: In 5 volumes. Vol. 3. 1941–1947]. Comp. by V.G. Azarkovich, R.G. Badin, A.I. Bolotov et al. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1973. 544 p. (In Russian).
2. Galkina I.K. Iskusstvo perioda Velikoi Otechestvennoi voiny [The Art of the Great Patriotic war period]. *Iskusstvo Altaya: V kraevom muzee izobrazitel'nykh i prikladnykh iskusstv* [Art of Altai: In the Regional Museum of Fine and Applied Arts]. Barnaul, Altaiskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1989, pp. 67–78. (In Russian).
3. Darius E.I. Obraz Barnaula XX – nachala XXI vv. v proizvedeniyakh izobrazitel'nogo iskusstva [The image of Barnaul XX – early XXI centuries. in works of fine art]. *Sbornik materialov III Mezhdunarodnoi nauch.-praktich. konf. "Kul'tura v evraziiskom prostranstve: traditsii i novatsii*" [Proceedings of 3d International conference "Culture in the Eurasian space: traditions and innovations"]. Barnaul, Altai State Institute of Culture, 2017, pp. 147–151. (In Russian).
4. *Irina Vasil'evna Varzar. Knizhnaya grafika: Katalog vystavki* [Irina Vasilievna Varzar. Book graphics: Exhibition catalog]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1973. 28 p. (In Russian).
5. *Kraevaya khudozhestvennaya vystavka "Altai v dni Velikoi Otechestvennoi voiny": Katalog* [Regional art exhibition "Altai in the days of the Great Patriotic War": Catalog]. Barnaul, Altaiskaya pravda, 1944. 17 p. (In Russian).
6. Scientific archive of the State Art Museum of the Altai Krai, coll. I, aids 7, fol. 30.
7. *Khudozhniki narodov SSSR: Biobibliograficheskii slovar': V 6 t.* [Artists of the peoples of the USSR: Biobibliographic Dictionary: In 6 volumes]. Comp. by O.E. Voltsenburg, ed. by T.N. Gorina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. Vol. 2. 439 p. (In Russian).
8. *Shestaya kraevaya khudozhestvennaya vystavka, posvyashchennaya XXVII godovshchine pobedonosnoi Krasnoi Armii: Katalog* [The Sixth regional art exhibition dedicated to the 27th anniversary of the victorious Red Army: Catalog]. Barnaul, Altaiskaya pravda Publ., 1945. 20 p. (In Russian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Дариус Елена Ильинична — старший научный сотрудник сектора «Отечественное искусство XX–XXI веков» научно-исследовательского отдела, Государственный художественный музей Алтайского края. г. Барнаул, Российская Федерация. Член ВТОО «Союз художников России» и Общероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов».*
E-mail: elenadarius@mail.ru

ABOUT AUTHOR: *Darius, Elena Ilyinichna — Senior researcher in the sector "Domestic art of the XX–XXI centuries" of the Research Department, the State Art Museum of the Altai Krai, Barnaul, Russian Federation. The member of the Union of Artists of Russia and the Association of Art Critics. E-mail: elenadarius@mail.ru*

Для цитирования | For citation:

Дариус Е.И. Великая Отечественная война в судьбе ленинградской художницы И.В. Варзар // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 3 (18). С. 171–178. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.015. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/90

Darius E.I. The Great Patriotic War in the fate of the Leningrad artist I.V. Varzar. Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia, 2020, No. 3 (18), pp. 171–178. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.015. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/90 (In Russian).

Kanaryova, Tatyana Nikolaevna

Altai State Technical University,
Barnaul, Russian Federation

Канарева Татьяна Николаевна

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

КАРТИНЫ ЮРИЯ ПИМЕНОВА В КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ АЛТАЙСКОГО КРАЯ

PAINTINGS BY YURI PIMENOV IN THE COLLECTION OF THE STATE ART MUSEUM OF ALTAI KRAI

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.03.016

УДК 75.04

Благодарность: Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Администрации Алтайского края в рамках научного проекта № 19-412-220003 р_а «Экспликация потенциала художественной культуры Алтайского края и определения механизмов его использования в региональных и международных туристических проектах».

Acknowledgement: The study was supported by the Russian Foundation for Basic Research and the government of the Altai Krai in accordance with the scientific project No. 19-412-220003 r_a "Explication of the potential of the art culture of the Altai Krai and determination of mechanisms for its use in regional and international tourism projects."

АННОТАЦИЯ
Статья посвящена исследованию ряда ранее не описанных работ академика Академии художеств СССР, народного художника СССР Юрия Ивановича Пименова. Впервые проведен сравнительный анализ трех картин, находящихся в коллекции Государственного художественного музея Алтайского края: «Железнодорожная станция», «Яблони в дождь» и «Украшение колонны». Автор исследует колористику, композицию и сюжет живописных произведений. Проанализирован мотив пути-дороги, разобраны герои каждого полотна, описано цветовое решение картин. Выявлены схожие черты и мотивы в произведениях, принадлежащих к довоенному, военному и послевоенному периодам. Описанные картины углубляют представление о Юрии Пименове как художнике военных лет.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:
Пименов Юрий Иванович; искусство военного периода; живопись; сюжет; композиция; колорит; Государственный художественный музей Алтайского края; «Железнодорожная станция»; «Яблони в дождь»; «Украшение колонны».

ABSTRACT
The article presents the results of research on a number of previously undescribed works by Yuri Pimenov, an academician of the USSR Academy of arts and people's artist of the USSR. The author for the first time carried out a comparative analysis of three paintings from the collection of the State Art Museum of Altai Krai – "Railway station", "Apple Trees in the rain" and "Decorating the column". Here coloristics, composition and plot of paintings are studied. The author analyzes the motif of the way and road, the characters of each painting, and describes the color scheme of the paintings. Similar features and motives have been identified in paintings belonging to the pre-war, post-war periods and the time of Great Patriotic war. The described paintings deepen the idea of Yuri Pimenov as an artist of the war years.

KEYWORDS:
Yuri Pimenov; art of the military period; painting; plot; composition; color; State Art Museum of Altai Krai; Railway station; Apple trees in the rain; Decorating the column.

Живописные работы Ю. И. Пименова по прошествии ста лет не потеряли своей значимости и актуальности. Новизна данной статьи заключается в том, что описанные в ней картины ранее не были исследованы, и в искусствоведческой литературе лишь упоминались их названия. Эти полотна созданы мастером в военное время и позволяют увидеть сложившуюся в те годы ситуацию через призму переживаний автора.

Творческая деятельность Юрия Ивановича Пименова многогранна: живописец, театральный художник, график, плакатист, иллюстратор, а также педагог, профессор, академик АХ СССР (1962; член-корреспондент, 1954), народный художник СССР (1970), лауреат Ленинской премии (1967) и двух Сталинских премий второй степени (1947, 1950). О его жизни и творчестве многое сказано, многое издано. Его полотна являются предметом постоянного внимания искусствоведов и ценителей искусства. В ряду книг, посвященных биографии и анализу его трудов, выделим исследования О. М. Бескина «Юрий Пименов» (1960) [3] и Г. С. Кирилловой «Юрий Пименов, 1903-1977» (1980) [5]. Наиболее содержательная работа, в которую вошли расшифровки аудиозаписей Юрия Ивановича, сделанные в начале 1970-х годов,— книга «Юрий Пименов» И. В. Долгополова [4], переизданная в 2009 году. Важно упомянуть статьи, содержание которых описывает образы созданных Пименовым полотен, а также нелегкий творческий путь художника,— это «Юрий Иванович Пименов» (В. Алмоева, 1950 г.) [1], «Живопись Юрия Пименова. Особенности образного содержания произведений мастера» (А. А. Кляпицкая, 2012) [6], «Юрий Пименов. Тонкая душа искусства» (А. Апресян, 2014) [2].

Судьбу Юрия Ивановича нельзя назвать простой. Его отец, Иван Васильевич, был помощником присяжного поверенного, а мать, Клавдия Михайловна, происходила из московского купеческого рода Бабаниных. Живопись всегда присутствовала в их доме, который располагался рядом с Третьяковской галереей, очень любимой юным Юрием. Еще в гимназии склонность Пименова к творчеству заметил учитель рисования и способствовал его поступлению в Замоскворецкую школу рисования. Продолжением художественного образования стала школа ВХУТЕМАС, где в 1920-1925 годах Пименов был учеником графика-иллюстратора Владимира Фаворского и архитектора Сергея Малютина [4]. В эти годы Юрий Иванович искал свое направление, свой стиль и пробовал себя в различных техниках и темах. Его увлекали то немецкие экспрессионисты, то французские импрессионисты. На своих полотнах он изображал сюжеты на интересующие его темы спорта, кино и достижений науки.

В 1930-е годы Пименову, как и всем творческим людям, пришлось нелегко. Была запрещена деятельность художественных организаций. Закрылось общество художников-станковистов, у истоков которого стоял Юрий Иванович и его друзья. Пименова критиковали, обвиняли в формализме и в итоге совсем перестали давать работу в журналах, где он подрабатывал иллюстратором. Такая обстановка тяжело сказалась на физическом и психологическом здоровье художника. На некоторый период он совсем перестал работать, а вернувшись с новыми силами, увлекся жизнью новой столицы — Москвы, которая активно меняла свой облик, наполнялась новыми домами и людьми. В результате каждодневных прогулок и поездок из-под кисти мастера рождались удивительные городские пейзажи, пронизанные духом светлого будущего и надежды [3]. Его картина «Новая Москва» (1937) воспринимается историками искусства одной из осевых произведений 1930-х годов. Через два года после этой работы Пименов с бригадой художников создает грандиозное панно «Физкультурный парад в Москве», которое покорило зрителей разных стран грандиозностью и стремительностью наступающего Завтра.

Начавшаяся война изменила все. В тяжелые военные годы Юрий Иванович вновь обращается к экспрессионизму. По его мнению, именно эта техника наиболее созвучна страшной трагедии, которая обрушилась на страну. В начале 1943 года он отправляется в командировку на Северо-Западный фронт, позже в Ленинград [6]. В это время он пишет такие работы, как «Ночная улица» (1944), «Следы шин» (1944), «Фронтовая дорога» (1944) и другие.

Завершим наше представление биографии художника и обратимся непосредственно к его творчеству. Полотна Юрия Ивановича хранятся в Третьяковской галерее, Российской государственной библиотеке, Русском музее, Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина и других музеях, галереях и частных коллекциях Москвы, Санкт-Петербурга и городов бывшего Советского Союза.

В 1959 году в коллекцию Государственного художественного музея Алтайского края из архивов Алтайского краеведческого музея поступили три работы Юрия Ивановича Пименова. Все они относятся к разным периодам: «Железнодорожная станция» (1940) — довоенные годы, «Яблони в дождь» (1942) — военный период и «Украшение колонны. Капитель» (1945) — послевоенная работа. Эти полотна являются отображением своего времени, той жизни, которая окружала автора, кипела вокруг него.

Работа «Железнодорожная станция» (1940; рис. 1) написана в преддверии военного времени и, кажется, наполнена предчувствием

1. **Пименов Ю.И. Железнодорожная станция.** 1940. Холст, масло. 105 x 84. Государственный художественный музей Алтайского края. Фото: Т.Н. Канарева.

драматических событий. Тональность красок, сдержанный колорит, силуэты фигур и поездов, везущих военную технику, передают ощущение надвигающихся испытаний и трагедии. Состояние неба поддерживает это, в нем нет ни единого солнечного луча, оно закрыто тяжелыми облаками. Дышит ожиданием и туманом.

На картине изображено два пути: железнодорожные рельсы, стелющиеся под уходящим поездом, и надземный пешеходный переход, по которому поднимаются пассажиры. Их пересечение может восприниматься как метафора перепутья, известный символ русского фольклора. Военное время хорошо передано в литературе и воспоминаниях

2. **Пименов Ю.И. Яблони в дождь.** 1942. Картон, масло. 60 х 87. Государственный художественный музей Алтайского края. Фото: Т.Н. Канарева.

людей, все предчувствовали военные испытания, но все-таки надеялись на лучший вариант развития событий. Конечно, эти переживания были близки и художнику. Он выразительно использует прием длящегося времени, передавая его исчезающим последним вагоном уходящего поезда и устремленными к зрителю железнодорожными путями. Параллельные линии рельсов перебивает механистический и равномерный ритм шпал, который порождает ассоциации со стуком колес отбывающего поезда. Неопределенность будущего, перепутье, прощание, одиночество женских и детских фигур, серая колористическая гамма в образном плане контрастируют с другим полотном — «Яблони в дождь» (1942; рис. 2).

Здесь — на первый взгляд простой пейзажный весенний мотив, одна из главных ролей в композиции отведена двум дорогам — проселочной грунтовой и железной, сходящимся в глубине у моста за поворотом. В отличие от первой картины здесь нет ожидания, все определено, идет война. Зенитные пушки, охраняющие стратегический объект — мост, хотя и переданы на дальнем плане расплывчатым пятном, говорят о времени очень красноречиво. Обнаженная насыпь железнодорожных путей, разбитая дорога, орудия, свинцовое небо контрастируют с цветущими яблонями, которые напоминают о мирной жизни и являются символическим залогом ее возвращения. Весенние цветы несут миру свою красоту и нежность.

Мотив пути-дороги можно обнаружить и в третьей картине — «Украшение колонны. Капитель» (1945; рис. 3). Красное полотно, которым девушки драпируют колонну, словно дорога, вьется и стремится к горизонту, уходя в перспективе вверх, что метафорически прочитывается как движение к новой жизни и светлому будущему, преодоление военных тягот. Взор зрителя с первого взгляда на картину захватывает красная ткань и прокладывает ему путь через все полотно, делая акцент на выразительно переданные фигуры девушек.

Можно отметить одну общую черту в искусстве Ю. И. Пименова — как правило, произведения всегда одухотворены присутствием человека, а иногда оно настолько значительно, что работа перерастает рамки, например, пейзажного жанра и обретает ярко выраженный сюжетный характер.

3. **Пименов Ю.И. Украшение колонны. Капитель**. 1945. Холст, масло. 168 x 118. Государственный художественный музей Алтайского края. Фото: Т.Н. Канарева.

Это можно видеть в картине «Украшение колонны. Капитель», здесь очевидно главными героями являются девушки. В картине «Железнодорожная станция» люди играют важную содержательную роль (две пары — провожающие поезд женщина с девочкой, переданные со спины, и женщина с мальчиком, держащим кошку, смотрящие на зрителя), как зеркальное отражение друг друга, эти две пары эмоционально усиливают друг друга и вводят в композицию элемент новеллы.

Парность как усиливающий композиционный прием художник использует и в картине «Украшение колонны. Капитель». Здесь тоже изображена пара — две девушки. Другое время и совсем другие эмоции, другие позы, легкие и изящные в своей простоте. Женщины на полотнах Пименова послевоенных лет красят, строят, шьют, водят машины, выходят замуж, они живут! Они создают новую жизнь, они прокладывают дорогу в счастливое будущее.

Казалось бы, в пейзаже «Яблони в дождь» человек прямо не показан. Лишь идущий поезд и предполагаемые ракеты у орудий говорят о его присутствии. Но прием метафоры, который часто применял художник, позволяет связать изображения молодых цветущих яблонь с юными людьми, полными сил и надежд. Ветви в цвету находятся в центре композиции, выведены автором на передний план, что подчеркивает их значимость.

Говоря о цветовой гамме полотен, нельзя не обратить внимание на соответствие палитры обстановке периода, в который они были созданы. В серо-голубых, темно-коричневых, туманных, тяжелых красках выполнена картина «Железнодорожная станция», здесь ощутимо передается предвоенная ситуация. «Яблони в дождь» с цветом молодой промокшей листвы, светло-зеленой, бирюзово-болотной, а на ее фоне — белеными, голубыми цветами, как глоток свежего воздуха среди многоцветной земли с песчано-желтыми плешами, символически передают кроткие ростки надежды среди пасмурных будней войны. Картина «Украшение колонны. Капитель» построена на контрасте светлой и теневой стороны вертикали колонны. Глубокий синий цвет тени поддерживается оттенками комбинезона девушки, твердо стоящей на строительных лесах, изображенных у нижнего среза картины. Бирюзово-голубое пространство города переходит в легкое бледно-васильковое небо, покрытое ватными белыми облаками. Светлые, прозрачные цвета преобладают над темными и плотными цветовыми пятнами. Различные оттенки алой ткани придают картине мажорный характер.

Три полотна, разные по сюжету, композиции и выразительности, объединены мастерством художника и его манерой отображать на холсте не только застывший момент, но и интонацию времени.

Описанные картины часто входят в состав экспозиции выставок Государственного художественного музея Алтайского края. Одной из последних была выставка «Они были первыми» (2020 г.), посвященная картинам, положившим начало коллекции музея.

Проведенный сравнительный анализ живописных полотен Ю. И. Пименова позволяет более тонко понять внутренние переживания автора, а также прочувствовать нелегкое время, которое оставило глубокий след в жизни каждого. Параллели, обнаруженные в работах, дают возможность увидеть изменения, происходившие в тональности, композиции, цветовом решении от полотна к полотну, в зависимости от периода военных действий: в довоенное, военное и послевоенное время.

Литература

1. Алмоева В. Юрий Иванович Пименов. М.; Л.: Акад. наука, 1950. 30 с.
2. Юрий Пименов. Тонкая душа искусства [сайт]. URL: https://zastris.livejournal.com/33936.html (дата обращения 10.05.2020).
3. Бескин О.М. Юрий Пименов. М.: Советский художник, 1960. 136 с.
4. Долгополов И.В. Юрий Пименов. М.: Терра-Книжный клуб, 2009. 272 с.
5. Кириллова Г.С. Юрий Пименов. Л.: Художник РСФСР, 1980. 71 с.
6. Кляпицкая А.А. Живопись Юрия Пименова. Особенности образного содержания произведений мастера // Вестник Московского университета. Сер 8. История. 2012. № 6. С. 114–122.

References

1. Almoeva V. ***Yurii Ivanovich PimenovYuri*** [Ivanovich Pimenov]. Moscow; Leningrad, Akademicheskaya nauka Publ., 1950. 30 p.
2. ***Yurii Pimenov. Tonkaya dusha iskusstva*** [Yuri Pimenov. Subtle soul of art]. Available at: https://zastris.livejournal.com/33936.html (accessed 10.05.2020). (In Russian).
3. Beskin O. M. ***Yurii Pimenov*** [Yuri Pimenov]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1960. 136 p. (In Russian).
4. Dolgopolov I.V. ***Yurii Pimenov*** [Yuri Pimenov]. Moscow, Terra-Knizhnyi klub Publ., 2009. 272 p. (In Russian).
5. Kirillova G.S. ***Yurii Pimenov*** [Yuri Pimenov]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR, 1980. 71 p. (In Russian).
6. Klyapitskaya A.A. Zhivopis' Yuriya Pimenova. Osobennosti obraznogo soderzhaniya proizvedenii mastera [Painting by Yuri Pimenov. Features of the figurative content of the master's works]. ***Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 8. Istoriya – Bulletin of Moscow University. Series 8. History***, 2012, no. 6, pp. 114–122. (In Russian).

Дата поступления: 06.08.2020 Submission date: August 6, 2020

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Канарева Татьяна Николаевна – Ph.D. (искусствоведение), старший преподаватель, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация. E-mail: Nuj_tata@mail.ru*

ABOUT AUTHOR: *Kanaryova, Tatyana Nikolaevna – Ph.D. (Art History), senior lecturer, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation. E-mail: Nuj_tata@mail.ru*

Для цитирования | For citation:

Канарева Т.Н. Картины Юрия Пименова в коллекции Государственного художественного музея Алтайского края // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 3 (18). С. 179–186. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.016. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/22

Kanaryova T.N. Paintings by Yuri Pimenov in the collection of the State Art Museum of Altai Krai. Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia, 2020, No. 3 (18), pp. 179–186. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.016. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/22 (In Russian).

Mushnikova, Elena Anatolievna

Altai State Technical University,
Barnaul, Russian Federation

Мушникова Елена Анатольевна

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

FROM SKETCH TO PAINTING: THE THEME OF THE GREAT PATRIOTIC WAR IN THE WORKS OF GENNADY BORUNOV

ОТ ЭСКИЗОВ К КАРТИНЕ: ТЕМА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Г.Ф. БОРУНОВА

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.03.017

УДК 75.04

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

Acknowledgement: The study was financially supported by the Russian Foundation for Basic Research and the Government of the Altai Territory according to the scientific project 19-412-220003 r_a "Explication of the artistic cultural potential of the Altai Territory and determination of the mechanisms of its use in regional and international tourist projects".

АННОТАЦИЯ
В статье рассматривается раскрытие темы Великой Отечественной войны в произведениях алтайского художника Геннадия Федоровича Борунова. Отмечается, что эта тема являлась значимой в творчестве художника и опосредованно проходит через многие картины живописца: пейзажи, портреты, сюжетно-тематические полотна. В научный оборот впервые вводится и анализируется ряд набросков и портретов с изображением ветеранов 315-й Мелитопольской Краснознаменной стрелковой дивизии, ветеранов села Павловска – родины художника. Автор статьи реконструирует творческий метод и многолетнюю эволюцию замысла Геннадия Борунова, воплотившегося, наконец, в картине «9 Мая. Рядовые Победы» в 2000 году.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:
Г.Ф. Борунов; Алтай; живопись; рисунок; эскиз; тема Великой Отечественной войны; портрет; ветераны.

ABSTRACT
The article examines the development of the theme of the Great Patriotic War in the works of the Altai artist Gennady Borunov. It is noted that this theme was significant in the artist's work and indirectly passes through many of his paintings: landscapes, portraits, plot-thematic pictures. For the first time, a number of sketches and portraits depicting veterans of the 315th Rifle, Melitopol, Order of the Red Banner Division, veterans of the village of Pavlovsk, the artist's birthplace, are introduced into scientific circulation and analyzed. The author of the article reconstructs the creative method and the long-term evolution of Gennady Borunov's idea, which was finally embodied in the painting "May 9. Soldiers of Victory" in 2000.

KEYWORDS:
Gennady Borunov; Altai; painting; picture; sketch; the theme of the Great Patriotic War; portrait; veterans.

Введение

Тема Великой Отечественной войны, а также ветеранов войны, является значимой в творчестве Г. Ф. Борунова, и изучение ее раскрытия *актуально* в контексте современных исследований искусства об этом важнейшем событии в мировой и отечественной истории XX века, процессов исторической и художественной преемственности. *Новизна* настоящей работы состоит в том, что введен в научный оборот и исследован ряд набросков и портретов, помогающих реконструировать творческий процесс, замысел Геннадия Борунова, динамику воплощения образа войны и отношения к ней. Произведений, прямо изображающих военные действия, у живописца немного, но косвенно эту тему можно проследить во многих его работах. *Цель* данной статьи — показать творческий метод Г. Ф. Борунова при создании многофигурных жанровых композиций на примере картины «Ветераны» и эскизов к ней в контексте произведений художника на тему Великой Отечественной войны. *Объектом* исследования стали произведения художника, посвященные теме Великой Отечественной войны. Важно отметить, что *материал* исследования включает ранее не изученные наброски и портреты с изображением ветеранов 315-й Мелитопольской Краснознаменной стрелковой дивизии, ветеранов села Павловска.

Результаты

Г.Ф. Борунов родился в 1928 году, во время войны был еще ребенком, но в его сердце и памяти навсегда оставили горький след тяжелые годы в тылу, судьба отца-фронтовика. В своих воспоминаниях художник пишет: «День 22 июня изменил судьбу нашего Отечества, каждой семьи, каждого человека. И каждый встретил это по-своему. Для меня те последние предвоенные дни были наполнены обычными мальчишескими заботами — шла сдача экзаменов за шестой класс…» [1, с. 142]. Случайно на остановке автобуса Борунов услышал, как военный рассказывал о том, что Германия объявила войну, люди были в смятении, некоторые не верили, но уже через два дня у военкомата в селе Павловск стояла толпа народа, провожали призывников. «А потом мобилизованные уходили пешком по пыльной песчаной дороге. Неровные колонны медленно двигались через бор, по барнаульскому тракту, а сзади, поднимая колесами тучи пыли, полз обоз. Немногим из уходящих суждено было пройти эту дорогу обратно — в 1945 г. Так начиналась война, таким запомнился мне, деревенскому пацану, тот черный июнь» [1, с. 143].

Впервые к теме войны художник обращается в конце 1960-х годов. Художник пишет портреты прошедших войну людей, выстоявших вопреки всем тяготам, не сломленных ни духовно, ни физически. Это такие произведения, как «Портрет сибирского богатыря Нестора Козина» (1969) — генерала, Героя Советского Союза; «Ветеран. Портрет отца» (1969) — портрет отца художника, участника Сталинградской битвы, прошедшего войну; «Отец. Портрет Забожанского» (1959-1969) — портрет бывшего фронтовика, прошедшего плен, концлагерь, побег и снова концлагерь, невероятно сильного, могучего человека. Последняя картина стала символом выставки художника, состоявшейся в Москве в 1987 году.

Уже известные искусствоведам произведения «Элеватор на Оби. Хлеб — фронту» (1970), «Элеватор на Оби. Год 1942. Хлеб — фронту» (1985), «Сибирь. Хлеб войны» (2005) художник посвящает труду на земле как залогу победы над врагом в Великой Отечественной войне. Г. Ф. Борунов вспоминает, как он, тогда еще школьник, работал на колхозных полях — собирал колоски хлеба, оставшиеся после комбайна, работал на току — лопатил и грузил зерно на обозы, которые отправлялись на элеватор в Шелаболиху. Вспоминает художник, как поразили его тогда эта громада элеватора «чудной архитектуры», притягивавшая к себе взор, подводы с зерном возле нее, мощные голоса пароходов и буксиров, стоявших на реке рядом. «Все это,— пишет художник,— производило неотразимое впечатление, будоражило воображение, а тут еще лозунг над воротами: “Хлеб — фронту”. Сколько мы их видали потом, этих лозунгов и призывов, сколько видим сейчас — прочтешь, бывало, и идешь мимо, а порой и улыбнешься про себя. А тот “Хлеб — фронту” был сутью нашей жизни. Ведь у каждого из нас кто-то воевал, каждый слышал о блокадном Ленинграде, да и в Москве и в Барнауле хлеб был на вес золота. Вот и я, признаться, подумал тогда — а может, и отсюда хоть одно зернышко попадет моему отцу» [1, с. 146-147].

Произведения, посвященные ветеранам села Павловск — родины художника, ветеранам-сибирякам, были написаны позже: «9 Мая. Рядовые Победы» (2000); «От советского информбюро» (1990, 2005).

К последней работе Г. Ф. Борунов создает целую галерею портретов ветеранов 315-й Мелитопольской Краснознаменной стрелковой дивизии, которая формировалась с 1 марта по 1 июня 1942 года в г. Барнауле и в которую был распределен его отец Ф. Г. Борунов. Художник писал о том времени по воспоминаниям отца: «… 2 июня 1942 года дивизия была направлена на фронт. Сначала составы двигались по направлению к Ленинграду, а затем, уже за Волгой, повернули на юг. Некоторое время стояли в Камышине, а в середине августа был дан приказ пешим строем двигаться на Сталинград. Шли по ночам, так как противник постоянно бомбил, и в колоннах

1. **Борунов Г.Ф. Ветераны с нашей улицы.** 1969. Архив семьи Г.Ф. Борунова. Фото: Е.А. Мушникова.

2. **Борунов Г.Ф. Соседи ветераны из Павловска.** 1960. Бумага, карандаш. 32 x 42. Архив семьи Г.Ф. Борунова. Фото: Е.А. Мушникова.

3. **Борунов Г.Ф. Трубчанинов Иван Федорович. Город Рубцовск.** 1972. Бумага, шариковая ручка. 18 x 12. Архив семьи Г.Ф. Борунова. Фото: Е.А. Мушникова.

4. **Борунов Г.Ф. Лихачев Иван Ильич. Село Краснощеково.** 1972. Бумага, шариковая ручка. 18 x 12. Архив семьи Г.Ф. Борунова. Фото: Е.А. Мушникова.

были большие потери. А под утро 28 августа гитлеровцы прорвали нашу оборону, и в образовавшуюся брешь хлынули механизированные армады врага. Остатки 315-й были разрезаны на две части. Противник вышел к Волге. 724-й полк, в котором был отец, успел пробиться к городу, а спустя несколько дней, во время очередной контратаки под Сталинградом, недалеко от Городища, отец был ранен. Разбило ему локоть, в щепки разнесло приклад винтовки, но одну из своих “лимонок” рядовой Федор Борунов все же сумел швырнуть во вражеский окоп…» [1, с. 142-144].

В архиве художника сохранилось огромное количество материала для воплощения картины о ветеранах Великой Отечественной войны — мы можем проследить, как менялся замысел художника, как по-разному строилась композиция. На протяжении всей его творческой жизни Г. Ф. Борунова

не покидала мечта создать картину о фронтовиках с. Павловска, и первая задумка картины, ее композиция сложилась еще в 1960-е годы. Планировалось изобразить четырех ветеранов с. Павловска — Михаила Трущелева, Александра Алешкевича, Михаила Кольцова и Федора Борунова. На берегу Оби ветераны празднуют Победу, высоко поднимают свои чарки с возгласом «За Победу!». Композиция сложилась сразу, но осуществить художнику ее не удалось, все время заняла работа над полотном «Мои земляки» (1964).

Просматривая альбом художника, мы видим, что идея картины его не отпускает, и эскизы, датированные 1960 и 1969 годами, представляют уже другую композицию — пять портретов ветеранов на фоне с. Павловска (рис. 1; 2).

В 1972 и 1982 гг. совет ветеранов 315-й Мелитопольской Краснознаменной стрелковой дивизии организовал встречу ветеранов, на которой художнику удалось побывать и сделать большое количество набросков фронтовиков с указанием адреса для того, чтобы можно было в дальнейшем продолжить работу над эскизами (рис. 3; 4).

Изучая эскизы и наброски к картине, мы видим, что после встречи с ветеранами в 1972 году композиция картины складывается как более масштабное, грандиозное произведение, в котором художник стремится максимально запечатлеть лица людей, что вершили Победу (рис. 5; 6). По высказыванию самого художника, в решении этой темы было много общего с произведением Рембрандта «Ночной дозор». Г. Ф. Борунов писал: «У меня, увидевшего однополчан отца на этой встрече, созрела композиция картины… Вечер. У входа в гостиницу “Алтай” большая группа ветеранов. Несколько источников света освещают людей. Все это — на фоне фасада гостиницы. А он, надо сказать, архитектурно интересен. Мечты мои о картине крепли. Определилась группировки людей на эскизах, освещение… Решение окончательно сложилось — сделать холст, если не на всю стену, то не меньше, чем 4 на 4,5 метра!» [2, с. 83].

К сожалению, грандиозному замыслу художника не удалось осуществиться, так как на его реализацию требовались немалые расходы, а министерство культуры денег не выделило.

К идее о создании картины о ветеранах Г. Ф. Борунов возвращается лишь в 1990-е годы, когда при просматривании своих бумаг в руки ему попадает рисунок, изображающий его отца у дома. Художник писал: «Сидит отец у дома. Склоненная, усталая фигура. На коленях — уставшие руки. Пришли воспоминания о неосуществленном. И тут возникла та искра, о которой я уже говорил раньше. Это был и упрек одновременно: вот всю жизнь пробирался, а картину о ветеранах с родной улицы так и не сделал!» [2, с. 84].

5. **Борунов Г.Ф. Эскиз к картине «Ветераны 315-й гвардейской дивизии»**. 1975. Бумага, шариковая ручка, карандаш. 28,5 x 20. Архив семьи Г.Ф. Борунова. Фото: Е.А. Мушникова.

6. **Борунов Г.Ф. Рисунок к картине «Ветераны»**. 1972. Бумага, карандаш. 19 x 27. Архив семьи Г.Ф. Борунова. Фото: Е.А. Мушникова.

Началась работа над картиной, и, как мы можем видеть из рисунков и эскизов, в сюжетном плане живописец приходит к первоначальной задумке полотна, которая созрела у него еще в 1960-е годы (рис. 7; 8; 9; 10). По воспоминаниям Г. Ф. Борунова, такая композиция картины возникла у него от замеченного им эпизода, произошедшего в День Победы в Павловске: «Вдруг и Михаил Трущелев, и Саша Алешкевич, и Михаил Кольцов, и уже немолодой отец мой поднялись и как бы наигранно, но вполне естественно, высоко подняли свои чарки — веселые и бодрые — и с возгласом:

7. **Борунов Г.Ф. Рисунок к картине «9 Мая. Рядовые Победы»**.
Год неизвестен.
Бумага, карандаш.
16,5 x 10,8.
Архив семьи Г.Ф. Борунова.
Фото: Е.А. Мушникова.

8. **Борунов Г.Ф. Рисунок к картине «9 Мая. Рядовые Победы»**.
Год неизвестен.
Бумага, шариковая ручка.
13 x 11,2.
Архив семьи Г.Ф. Борунова.
Фото: Е.А. Мушникова.

9. **Борунов Г.Ф. Рисунок к картине «9 Мая. Рядовые Победы»**. 2003.
Бумага, шариковая ручка.
12,5 x 9.
Архив семьи Г.Ф. Борунова.
Фото: Е.А. Мушникова.

10. **Борунов Г.Ф. Рисунок к картине «9 Мая. Рядовые Победы»**. 2003.
Бумага, шариковая ручка.
16 x 12,7.
Архив семьи Г.Ф. Борунова.
Фото: Е.А. Мушникова.

“За Победу!” сдвинули их. Настоящая скульптурная группа получилась. И этот миг на всех, а особенно на меня, произвел неизгладимое впечатление. Вот она — непридуманная композиция! Вот они, все свои, знакомые конкретные люди, ликующие лица, ведь они воевали ради своих родных, за свою родную улицу, за этот черемуховый сад…» [2, с. 82].

В 2000 году Г. Ф. Борунов заканчивает произведение о ветеранах, которое называет «9 Мая. Рядовые Победы». На берегу Оби, возле дома, художник изображает ветеранов своего родного села Павловска, среди которых его отец Ф. Г. Борунов. Перед ветеранами — самодельный столик с незатейливой провизией: пачка папирос, огурцы, бутылка водки. Ветераны празднуют День Победы (рис. 11).

Ранее в диссертационном исследовании нами был проведен анализ данного произведения Г. Ф. Борунова, приводим здесь его фрагмент (публикуется впервые): «В картине даны три плана: первый план — ветераны, второй — дом с развевающимся на ветру красным флагом и третий — уходящая за горизонт лента реки Оби.

В группе ветеранов нет движения, нет и диалога между ними, каждый задумался о своем, вспомнил годы войны, своих боевых товарищей. Ветераны даны в разнонаправленных поворотах, что не нарушает внешнюю статику, но говорит о глубоких внутренних переживаниях каждого из них. Отец художника изображен сидящим возле стола, его взгляд направлен за пределы картинной плоскости, словно туда, где был он много лет назад, под Сталинград, в боевые окопы, госпиталь. Вспоминается, сколько трагедий пришлось пережить на этих дорогах войны, но ощущение тепла дома родного никогда не покидало ветерана. Родной дом с его распахнутыми ставнями, с голубями на крыше давали силу выстоять; дом — это то, что держало их в этом мире, давало сил вернуться. Дом как символ Родины, а развевающийся над его крышей красный флаг — несомненный знак Победы.

За домом мы видим синюю гладь Оби, ясное с белыми облаками небо над домом, которое сгущается в сине-серую массу на горизонте. Образуется как бы два пространства — мирное пространство дома и то неведомое, тяжелое, неопределенное, куда направлены мысли ветеранов. В этой связи вспоминается рассказ Г. Ф. Борунова “Ветер. Обь” о впечатлениях детства в 1943 году, когда ему пришлось пережить ненастную ночь на берегу реки. О том, что эти впечатления остались у него на всю жизнь, и с чем они были связаны, художник писал: “У меня перед глазами, как живое, стоит все происходящее тогда. В душе остались и жуткая та ночь на берегу Оби, шум ветра и волн обских, и никуда не уходящее ощущение, что где-то там далеко идет жуткая война”» [3, с. 111].

11. **Борунов Г.Ф. 9 Мая. Рядовые Победы.** 2000. Холст, масло. 190 x 150. Государственный художественный музей Алтайского края. Фото: А.Г. Борунов.

Заключение

Рассматривая эскизы, наброски, рисунки и картины Г. Ф. Борунова, посвященные Великой Отечественной войне, можем сделать вывод о том, что эта тема была одной из главных для творчества художника и проходила через многие его произведения: пейзажи, портреты, сюжетно-тематические полотна. Замысел картины о ветеранах Великой Отечественной войны из села Павловска, родины художника, родился еще в начале творческого пути, а воплотился много позже — в 2000 году. Анализируя рисунки и наброски живописца, мы проследили, как сюжетно и композиционно менялся план произведения.

Литература

1. Борунов Г.Ф. Время, запечатленное в красках (Автобиографические записки художника) // Алтай. 1998. № 6. С. 133–159.
2. Борунов Г.Ф. Земля, где я родился. Барнаул: Алтайский дом печати, 2008. 100 с.
3. Мушникова Е. А. Творческий метод живописца Г.Ф. Борунова: специфика и факторы становления: дис … канд. искусствоведения. Барнаул: [Б. и.], 2013. 229 с.
4. Шишин, М.Ю. Жизнь и живопись Геннадия Борунова. Барнаул: Издательский дом «Алтапресс», 2008. 140 с.
5. Эдоков В. Краски родной земли // Алтай. 1979. № 4. С. 74–76.

References

1. Borunov G.F. Vremya, zapechatlennoe v kraskah (Avtobiograficheskie zapiski hudozhnika) [Time Captured in Colors (Autobiographical Notes of the Artist)]. ***Altai***, 1998, no. 6, pp. 133–159. (In Russian).
2. Borunov G.F. ***Zemlya, gde ya rodilsya*** [The land where I was born]. Barnaul, Altaiskii dom pechati Publ., 2008. 100 p. (In Russian).
3. Mushnikova E.A. ***Tvorcheskii metod zhivopistsa G.F. Borunova: spetsifika i faktory stanovleniya.*** Diss. kand. iskusstvovedeniya [The creative method of the painter G.F. Borunov: specificity and factors of formation. Cand. Art sci. diss.]. Barnaul, S. n., 2013. 229 p. (In Russian).
4. Shishin M.Yu. ***Zhizn' i zhivopis' Gennadiya Borunova*** [Life and painting of Gennady Borunov]. Barnaul, Altapress Publishing House, 2008. 140 p. (In Russian).
5. Edokov V. Kraski rodnoi zemli [Colors of the native land]. ***Altai***, 1979, no. 4, pp. 74–76. (In Russian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Мушникова Елена Анатольевна – кандидат искусствоведения, директор, Центр языков и культур народов Большого Алтая, Алтайский государственный технический университет им. И. И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация. E-mail: mushnikova77@mail.ru*

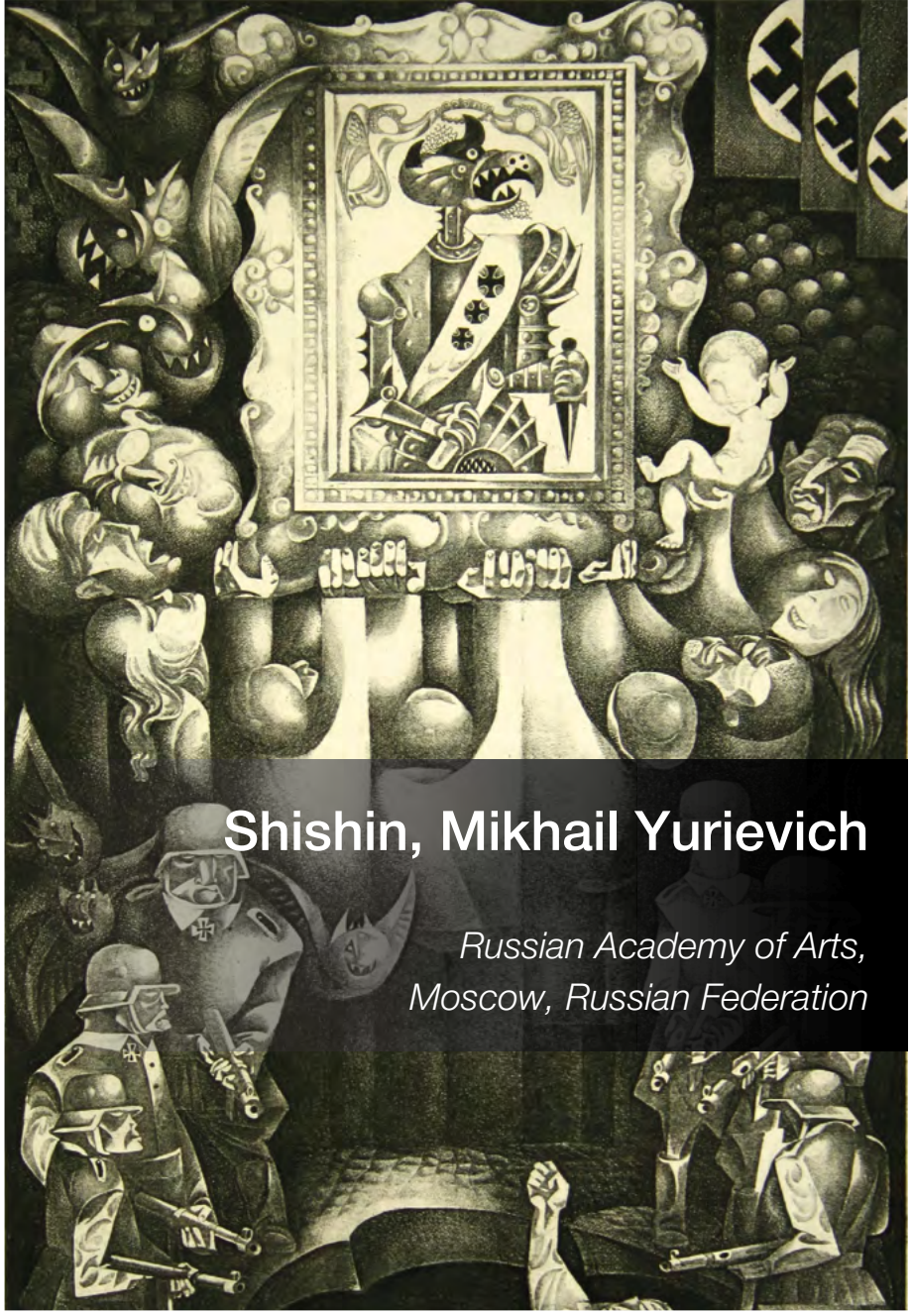
ABOUT AUTHOR: *Mushnikova, Elena Anatolievna – Cand. Sc. (Art History), Director, Center for languages and cultures of the peoples of the Great Altai, Polzunov Altai state technical University, Barnaul, Russian Federation. E-mail: mushnikova77@mail.ru*

Дата поступления: 07.08.2020 Submission date: August 7, 2020

Для цитирования | For citation:

Мушникова Е.А. От эскиза к картине: тема Великой Отечественной войны в творчестве Г.Ф. Борунова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 3 (18). С. 187–194. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.017. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/57

Mushnikova E.A. From sketch to painting: the theme of the Great Patriotic War in the works of Gennady Borunov. Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia, 2020, No. 3 (18), pp. 187–194. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.017. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/57 (In Russian).



Shishin, Mikhail Yurievich

Russian Academy of Arts,
Moscow, Russian Federation

Шишин Михаил Юрьевич

Российская академия художеств,
г. Москва, Российская Федерация

THE TRIPTYCH “FEAR AND DESPAIR IN THE THIRD EMPIRE” BY VITALY VOLOVICH

ТРИПТИХ «СТРАХ И ОТЧАЯНИЕ В ТРЕТЬЕЙ ИМПЕРИИ» ВИТАЛИЯ ВОЛОВИЧА

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.03.018

УДК 76.01

Благодарность: Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФИ.
Грант № 19-412-220003 р_а «Экспликация потенциала художественной культуры Алтайского края и определения механизмов его использования в региональных и международных туристических проектах».
Автор выражает благодарность Государственному художественному музею Алтайского края за предоставленные репродукции художественных произведений.

Acknowledgement: The article was prepared with the financial support of the RFBR.
Grant No. 19-412-220003 r_a "Explication of the artistic cultural potential of the Altai Krai and determination of the mechanisms of its use in regional and international tourist projects."
The author is grateful to the State Art Museum of Altai Krai for providing photos of artworks from the Museum collection.

АННОТАЦИЯ
Статья посвящена творчеству В.М. Воловича, графика, автора нескольких крупных циклов иллюстраций к классическим произведениям: «Вересковый мед» Р. Стивенсона; «Отелло» и «Ричард III» Шекспира; серий «Цирк», «Мастерская» и др. Цель статьи — раскрыть особенности творческого метода художника на примере анализа и интерпретации триптиха «Страх и отчаяние в Третьей империи». Данная цель потребовала комплексного методологического подхода к анализу творчества художника, сочетающего философский, искусствоведческий анализ с элементами литературоведческого. В результате исследования получены следующие выводы. Во-первых, В.М. Волович тяготел к глубоким обобщениям, стремился, используя язык символов и аллегорий, найти отражение современных, волнующих его проблем. Во-вторых, триптих «Страх и отчаяние в Третьей империи» знаменует поворотный момент в творчестве художника и представляет собой художественно-философскую рефлексию над драмой Б. Брехта. В-третьих, на примере данного произведения видно, что художник становится не иллюстратором литературного текста, а, поняв замысел писателя, обращается к центральной его идее и именно для нее создает свой пластический и символико-метафорический язык.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:
Живопись; книжная графика; В.М. Волович; Б. Брехт; «Страх и отчаяние в Третьей империи».

ABSTRACT
The article is devoted to the work of Vitaly Volovich, graphic artist, author of several large cycles of illustrations for classical works: "Heather Honey" by R. Stevenson; Shakespeare's Othello and Richard III; series "Circus", "Workshop", etc. The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the artist's creative method on the example of analysis and interpretation of the triptych "Fear and Despair in the Third Empire". This goal required an integrated methodological approach to the analysis of the artist's work, combining a philosophical, art analysis with elements of literary criticism. As a result of the study, the following conclusions were obtained. First, V.M. Volovich gravitated towards deep generalizations, strove, using the language of symbols and allegories, to find a reflection of the contemporary problems that worried him. Secondly, the triptych "Fear and Despair in the Third Empire" marks a turning point in the artist's work, and is an artistic and philosophical reflection on the drama of B. Brecht. Third, the example of this work shows that the artist does not become an illustrator of a literary text, but, having understood the writer's intention, turns to his central idea and it is for it that he creates his own plastic and symbolic-metaphorical language.

KEYWORDS:
Painting; book graphics; Vitaly Volovich, B. Brecht, triptych; "Fear and Despair in the Third Empire."

Коллекция произведений Виталия Михайловича Воловича (1928–2018), академика Российской академии художеств, народного художника России, в Государственном художественном музее Алтайского края весьма представительна и насчитывает 52 графических произведения — главным образом, гравюр, выполненных в различных техниках. Большинство из них представляют зрелый период творчества художника, время его творческого взлета, когда практически каждая серия работ отмечалась высокими российскими и международными наградами и премиями.

О В. М. Воловиче прочно укрепилось мнение как о художнике книжной графики. Это вполне справедливо, потому что фактически с первых шагов его творческой жизни, можно сказать, даже раньше, еще в стенах Свердловского художественного училища, он почувствовал особую тягу к художественному оформлению книги. Это не случайно. Про таких людей говорят — книгочей, и это очень точно, ибо с книгой он не расставался всю жизнь. В этом, кроме собственных предпочтений, большую роль сыграли традиции семьи.

Его мать, Клавдия Филиппова, была одаренной писательницей, а отчим Константин Боголюбов также проявил себя в области художественного литературного творчества, но более всего он известен как литературовед, сделавший немало открытий в области уральской литературы. Поэтому погружение в мир художественного слова у В. Воловича состоялось очень рано, и это важно подчеркнуть в связи с рассматриваемой темой, которую в широком смысле можно сформулировать как проблема противостояния войне и различным формам насилия.

Биография художника хорошо описана, что позволяет просто сослаться на тех, кто еще раньше в монографиях и статьях осветил основные этапы жизни М. В. Воловича [см. 1–10]. Путь к вершинам искусства и признания был тернист и потребовал от него колоссальных усилий. Трудоспособность и жажда творчества В. Воловича поражают. Он работал в буквальном смысле до конца дней, был полон новых замыслов, и чувствуется, что многие образы, волновавшие его, не успели получить воплощения. Необыкновенная сила воображения, высокая культура, начитанность создавали ту благоприятную творческую среду, в которой рождались замыслы его работ.

В графической коллекции Воловича в Государственном художественном музее Алтайского края есть триптих по мотивам произведения писателя-антифашиста Б. Брехта «Страх и отчаяние в Третьей империи». Он отмечает особый рубеж, после которого искусство художника обретает новый, более экспрессивный и метафорический язык. Работы были созданы в 1970 г., выполнены в технике офорта с тщательным гравированием, передающим тонкие модуляции глубокого бархатистого черного цвета и сияющего белого, исходного цвета листа бумаги. В своих воспоминаниях художник раскрывает два побудительных мотива, подвигнувших его сделать этот триптих.

Он пишет: «Все, что написано о нацизме, о немецкой культуре этого времени, вызывало болезненный интерес. Слишком очевидны были аналогии с нашей жизнью. Однажды мне предложили сделать работы для выставки “Фигура” (Лейпциг, 1971). Выставка предполагала свободную интерпретацию антифашистской литературы. В книге Б. Брехта “Страх и отчаяние в Третьей империи”, на которую я ссылался, распевали стихи и зонги, к которым можно было привязать все что угодно» [8, с. 176].

Триптих благодаря своим высоким художественным достоинствам широко разошелся и ныне хранится в собраниях нескольких крупных музеев. Это произведение появляется в переломный для творчества Воловича период. У него возникли затруднения с Уральским книжным издательством, где сложилось мнение о нем как о художнике-формалисте. В атмосфере борьбы с подобного рода явлениями в то время это мнение стало серьезным основанием отказать Воловичу в заказах, что существенно осложнило жизнь. Но высочайшая работоспособность — со слов В. М. Воловича, по 10 часов в день — и обилие волнующих образов побуждают его искать выход. И предложение из Лейпцига оказалось очень кстати.

Но еще ранее, работая как художник с книгой, он ощущал, что ему становилось «тесно». Он хотел и шел к более глубоким обобщениям, стремился, используя язык символов и аллегорий, найти отражение современных, волнующих его проблем, пусть и в образах средневековых эпических полотен. Исследователи творчества В. М. Воловича Г. В. Голынец и С. В. Голынец назвали это процессом «раскниживания» графики художника. Они писали: «Художнику стало тесно в книге: литографии и офорты 70-х годов, навеянные языческой мифологией, средневековой поэзией и литературой Нового и Новейшего времени, воспринимаются самостоятельными произведениями. Порой они обретают необычные для графики размеры, и формировались по законам монументального искусства в триптихи и полиптихи (характерный пример — “Страх и отчаяние в Третьей империи” по мотивам зонгов к пьесе Бертольда Брехта, 1970), но чаще складывались в станковые многолистовые серии» [8, с. 16].

Чтобы раскрыть некоторые семантические стороны триптиха, необходимо хотя бы кратко сказать о самой книге, об истории ее возникновения.

Б. Брехт написал свою пьесу в эмиграции в Дании в 1934-1938 годах. Она не имеет общего сюжета и представляет собой разрозненные сцены, похожие по композиции (в начале в качестве эпиграфа дается поэтическая строка — зонг, а далее разворачивается сам эпизод). Все они посвящены одному периоду — первой половине 30-х годов, времени зарождения фашизма. Брехт говорил, что в основе лежат рассказы очевидцев или сообщения из прессы, которые он брал за основу отдельных эпизодов. У этого произведения очень большая сценографическая история, которая началась еще до Второй мировой войны. Чувствуя большую актуальность пьесы, рассматривая ее как манифест, призыв остановить фашизм, поставивший своей целью покорение всего мира, немецкие эмигранты еще до публикации книги поставили несколько сцен в одном из театров в Париже в 1938 г. Впервые на русском языке произведение было опубликовано в 1941 году.

Фактически каждый эпизод пьесы — это мини-спектакль, даже порой просто мизансцена, в которой участвуют иногда лишь два героя, ведущие диалог. Язык произведения яркий, выразительный. Персонажи переданы выпукло, сильными штрихами выявляются их черты характера, ясно прочитывается авторская оценка всего происходящего. Брехт выступает в пьесе как выдающийся мастер слова, создающий захватывающие и волнующие читателя образы. Казалось бы, проще всего художнику было идти вслед за Брехтом, потому что он мыслил художественно и сценически и фактически предлагал готовую композицию, представлял важнейшие детали и психологию героев. Читая Брехта, буквально видишь всю сцену, она разворачивается вплоть до выразительного описания отдельных предметов и эмоций и жестов персонажей.

Но В. М. Волович отказывается от этого и дает свою версию произведения. Это фактически художественно-философская рефлексия над драмой Б. Брехта. Те, кто читал «Страх и отчаяние в Третьей империи», конечно, отметили гнетущее, тяжелое психологическое состояние, возникающее в душе по мере углубления в текст. Последовательно, от эпизода к эпизоду Брехт показывает духовное перерождение народа и погружение Германии в пучину фашистского инферно. Читатель становится свидетелем мучительной казни не отдельной личности, а народа. В небольших эпизодах рассказывается, как родители в ужасе вспоминают свой разговор при сыне, который куда-то внезапно вышел, и они подозревают, что он пошел доносить; как врач пишет избитому до полусмерти штурмовиками рабочему диагноз, что это профессиональное заболевание; как муж отказывается от жены, потому что она еврейка. Обывательское соглашательство и принятие всего, что навязывается пропагандой, вседозволенность штурмовиков, утверждение культа войны, превращение человека в бездумное и бездушное существо, отказ от нравственных идеалов ради того чтобы выжить и получить эрзац-хлеб, потому что «пушки важнее масла», — все это красной нитью проходит через все эпизоды. Буквально физически передается ощущение сгущающегося мрака, который окутывает героев. Лишь люди в черном, штурмовики, чувствуют себя в нем уверенно и полны животной радости. Это получило свое воплощение в цветовом коде триптиха — побеждающей силе черного цвета. Он явно доминирует в произведении.

Художник применяет выразительный композиционный прием, используя форму триптиха. Каждая часть и самостоятельна, и связана с другими; последовательно с разных граней идет раскрытие главной темы — формирование фашистской идеологии, изменение мироотношения людей, отказ от прежних ценностей и утверждение культа войны.

В произведении явно прочитывается дух средневековья, с его мрачными культами, тиранией и насилием. Общая композиция с первого взгляда погружает зрителя в ту зловещую атмосферу. Триптих по форме восходит, в том числе, к алтарным преградам. Левая и правая части триптиха воспринимаются как створки алтаря, но это не триптих света, а часть зловещих обрядов сил насилия и тьмы. Волович символически указывает на эту параллель с алтарными церковными преградами, помещая в центральную часть подобие креста, на котором распята книга. В деталях и стилистике триптиха дух тевтонского средневековья проявляет себя в готических символах в виде оружия, в образах химер, которые, нагло улыбаясь зубастыми пастями, выныривают из самых темных уголков гравюр.

В пространственно-пластическом решении вновь угадываются черты готического стиля — и в вытянутости форматов гравюр по вертикали, в скученности неестественно деформированных, вытянутых фигур, и в использовании разных модусов пространства. В верхней части изображение уплощается, а в нижней разворачивается в глубину, открывая нам, например, в центральной части триптиха лагерные бараки и толпы согнанных людей. Художник дал название каждой части: левая — «Культ»; центральная часть — «Сожжение книг» и правая — «Война». Фактически он показал в сжатом виде эволюцию фашистского режима. Формирование беспрекословного культа, уничтожение не просто книг, а думающей части населения и любого инакомыслия. А далее, как свора волков, безликая масса в третьей части бросается покорять мир.

Композиция триптиха обладает большой выразительностью и целостностью. Это сразу

очевидно при взгляде на работы, но стоит также обратить внимание на поэтические посвящения, предшествующие каждой части триптиха в альбоме, которые выбрал сам художник при разработке макета [8, с. 178-182]. Фактически он разделил на три части первый зонг в книге, который в сжатом и образном виде передает дух произведения. В левой и центральной части для акцентировки сюжета он добавил части из других зонгов. В. М. Волович, видимо, отчетливо почувствовал особое значение этой поэтической метафоры и взял ее за основу своей работы.

Это очень важный момент, который о многом говорит в отношении творческого метода художника. Он становится не иллюстратором литературного текста, а, поняв замысел писателя, обращается к центральной его идее и именно для нее создает свой пластический и символико-метафорический язык. Писатель и художник объединились на высшем идейном уровне, увидели одну и ту же проблему из глубины, из сущностных основ. Б. Брехт и В. Волович одинаково остро почувствовали суть фашизма, исторгающего из человека все человеческое и замещающее его звериным, химерическим началом. Возникло поэтико-художественное единство, что само по себе редкое и очень ценное явление в искусстве.

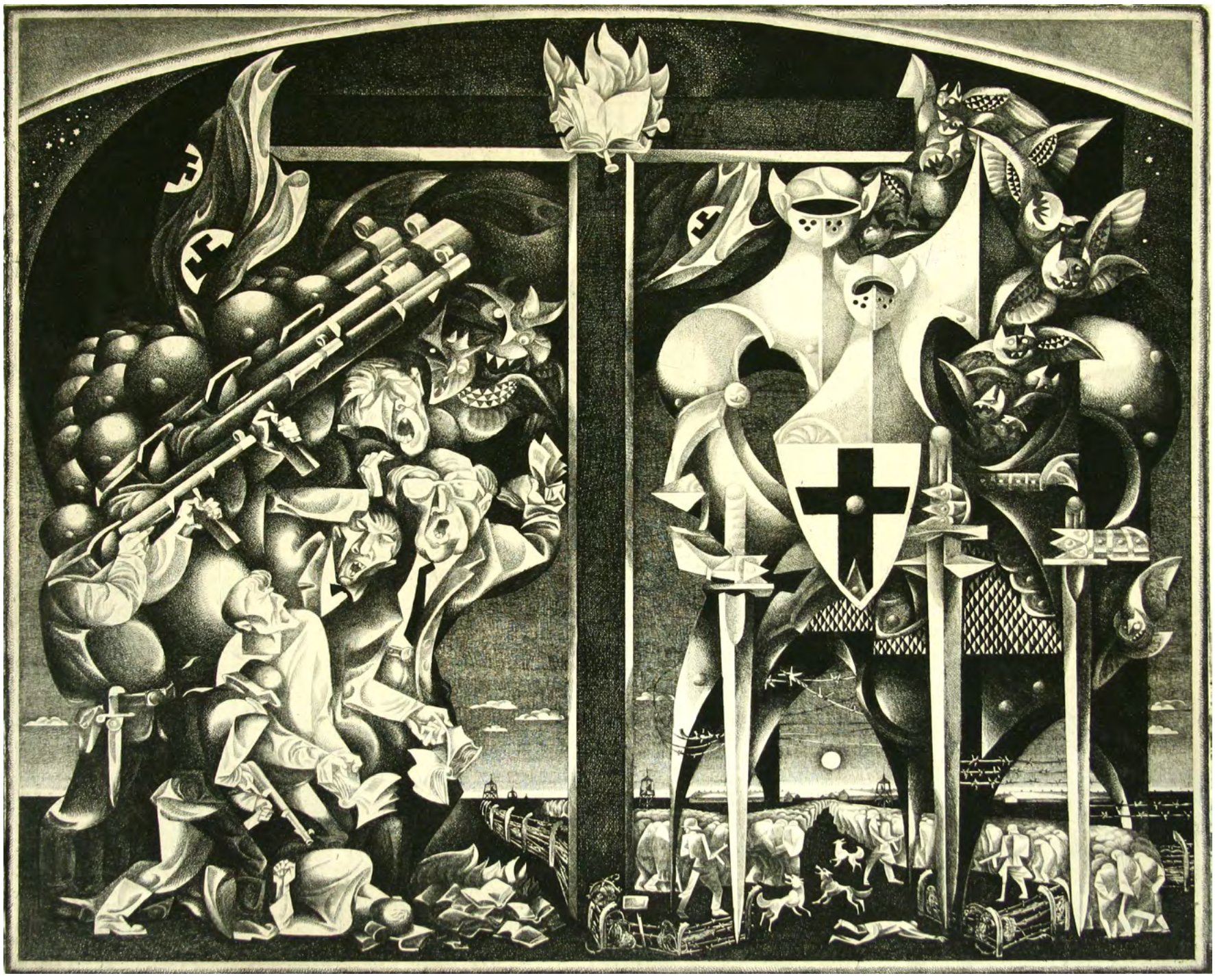
Рассмотрим теперь каждую работу отдельно, в единстве всего замысла. Левая часть (рис. 1), названная художником «Культ», представляет собой сцену фанатического поклонения людей отвратительной химере, изображенной в богатой раме.

Приведем поэтические послания к каждой из частей. Послание к левой части звучит так:

> «…Тогда решили мы взглянуть: какой народ,
> каких людей,
> С какими думами и нравами он сможет
> Объединить под знаменем своим. И мы тогда
> Построили Германию к параду.
> <…> И вот штурмовые оравы,
> Привычные к слежке кровавой,
> Идут, отдавая салют.
> В застенках собратьев терзая,
> Они от жирных хозяев
> Подачки какой-нибудь ждут» [8, с. 179].

Главный элемент в гравюре — парадный портрет отвратительного чудовища, рогатого, с зубастым клювом, увешанного орденами, со свитком в одной руке и острым кинжалом в другой. Само это изображение уже должно отталкивать и отрезвлять. Однако изображенные художником вокруг портрета люди зашлись в фанатическом восторге. Лишь внизу показана одинокая фигура погибшего человека, окруженная солдатами с автоматами и в касках. Вся энергия толпы направлена к портрету, от зрителя в глубину.

1. **В.М. Волович. Левая часть триптиха «Страх и отчаяние в Третьей империи»**.
1970.
Бумага, офорт.
56,8 x 39,9.
Государственный художественный музей Алтайского края.
Инв. ном. Г-1827.



2. **В.М. Волович. Центральная часть триптиха «Страх и отчаяние в Третьей империи»**. 1970. Бумага, офорт. 58,5 x 68,2. Государственный художественный музей Алтайского края. Инв. ном. Г-1828.

Центральная часть (рис. 2), самая большая, названа «Сожжение книг» и предваряется следующим посланием:

«…Кому шагать не под силу
Ползет на карачках в могилу
Во имя “его борьбы”.
Не слышно ни жалоб, ни стонов
От рева медных тромбонов
От барабанной пальбы.
<…> Вот лагерные вахтеры,
Убийцы и живодеры,
Служат народу вполне.
Чтоб весел был он и не плакал,
Секут и сажают на кол
По самой дешевой цене» [8, с. 180].

Композиционное движение, начатое в правой части, получает свое развитие в левой половине центрального сюжета. Здесь изображена плотная толпа солдат, стреляющих по книге на кресте из автоматов. Исполнители чудовищного акта монолитны в своем порыве. Правая часть заполнена странными существами — тевтонскими рыцарями-идолами, они безлики, некий сгущенный мрак покрывает их средневековыми доспехами. Громадные остроконечные мечи воткнуты в землю, фактически — в толпы людей за колючей проволокой. Здесь движение, начатое в предыдущих частях, не только останавливается, но и переориентируется фронтальным разворотом идолов на зрителя.

Это очень важный акцент, который получает композиционное развитие в правой части триптиха (рис. 3), получившей название «Война».

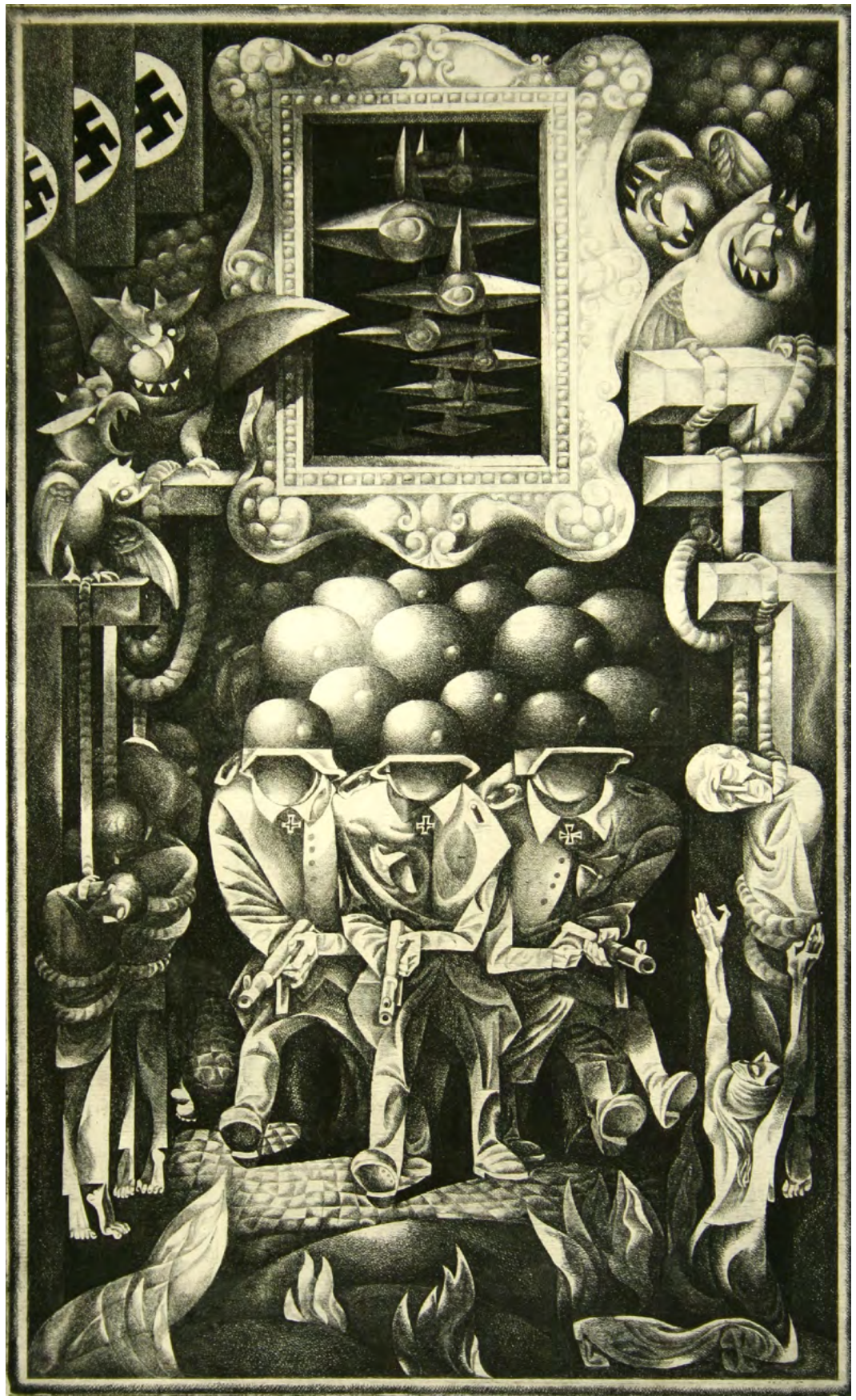
Ему предшествует фрагмент первого зонга с красноречивым содержанием:

> «На пятый год вещал нам самозванный
> Посланец божий, что к своей войне
> Он подготовлен: есть, мол, танки, пушки,
> Линкоры есть в избытке, а в ангарах
> Бесчисленные самолеты ждут приказа,
> Чтоб, взвившись в воздух, небо затемнить»
> [8, с. 182].

Здесь появляются знакомые детали, например богатая резная рама, теперь уже без изображения химеры, которая воспринимается как открытое окно в черную бездну, откуда выплывают зловещие фигуры летящих самолетов. Из-под рамы вырывается плотный поток — безликая масса вооруженных солдат в касках с крестами, перед ними разворачивается горящая земля, по бокам на элементах свастики, теперь превратившихся в виселицы, — трупы замученных людей. Это развязка, кульминация, попрание знаний и духовных ценностей, поток лавы насилия.

Таким образом, триптих, как и драма Б. Брехта, представляют собой манифест против мракобесия, обнажают сущность любой формы насилия, предупреждают нас, но и одновременно показывают — что именно в мире противостоит злу и войне, откуда должны черпать силы все антифашистские и миротворческие движения. Тоталитаризм власти и соглашательство обывателей — питательный раствор для фашизма. Волович, будучи прозорливым и чутким художником, создал подлинное произведение, актуальное не только для 70-х годов прошлого века, но имеющее непреходящее значение, особенно в наши дни. Именно такого рода работы входят в центральное смысловое пространство любой выставки и, конечно, будущей постоянной экспозиции Государственного художественного музея Алтайского края.

Триптих «Страх и отчаяние в Третьей империи» стал своего рода рубежом в творчестве художника. Процесс «раскниживания» достиг своей высшей точки, когда В. М. Волович в своем искусстве стал воплощать сущностную, самую глубинную сторону произведения. Его работы — это философско-художественная интерпретация литературного текста, идея, переданная в художественной форме.



3. **В.М. Волович. Правая часть триптиха «Страх и отчаяние в Третьей империи»**.
1970.
Бумага, офорт.
57,6 x 39,8.
Государственный художественный музей Алтайского края.
Инв. ном. Г-1829.

Дата поступления: 18.08.2020 Submission date: August 18, 2020

Литература

1. Волович В. Графика: [альбом] / авт. вступ. ст.: Г.В. Голынец, С.В. Голынец. Екатеринбург: Автограф, 2002. 344 с.: ил.
2. Волович В.М. Женщины и монстры: рисунок, акварель, темпера, офорт / авт. вступ. ст. Лев Закс. Екатеринбург: Автограф, 2013. 397 с.
3. Волович В. Книжная, станковая графика: Каталог выставки / автор вступ. ст. и сост. Н. Горбачева. Свердловск: Б. и., 1985. 48 с.
4. Волович В.М. Корабль дураков: сатирическая комедия в 13 главах: [альбом]. Екатеринбург: Автограф, 2016. 552 с.
5. Волович В.М. Мастерская: гуашь, офорт, рисунок: [альбом] / пер. на англ. В. Дорогокупля. Екатеринбург: Автограф, 2011. 428 с.
6. Волович В.М. Мастерская: записки художника. Екатеринбург: Автограф, 2017. 601 с.
7. Волович В.М. Парад-алле: графика, рисунок, акварель, гуашь, офорт, шелкография: [альбом]. Екатеринбург: Автограф, 2011. 352 с.
8. Волович В.М. 100 иллюстраций к произведениям классической художественной литературы: [альбом]. Екатеринбург: Автограф, 2008. 252 с.
9. Волович В.М. Шестнадцать репродукций / вступ. ст. Л. Дьяконицына. Ленинград: Художник РСФСР, 1975.
10. Заслуженный художник РСФСР Виталий Михайлович Волович: каталог выставки / Союз художников РСФСР, Свердловская организация Союза художников РСФСР; авт. вступ. ст. и сост. кат. С.В. Голынец. Ленинград: Художник РСФСР, 1977. 17 с.

References

1. Volovich V. ***Grafika*** [Graphics: album]. Introd. by G.V. Golynets, S.V. Golynets. Ekaterinburg, Avtograf Publ., 2002. 344 p. (In Russian).
2. Volovich V.M. ***Zhenshchiny i monstry: risunok, akvarel', tempera, ofort*** [Women and monsters: drawing, watercolor, tempera, etching]. Introd. by. Lev Zaks. Ekaterinburg, Avtograf Publ., 2013. 397 p. (In Russian).
3. Volovich V. ***Knizhnaya, stankovaya grafika*** [Book, easel graphics: Exhibition catalog]. Comp., introd. by N. Gorbacheva. Sverdlovsk, S. n., 1985. 48 p. (In Russian).
4. Volovich V.M. ***Korabl' durakov: catiricheskaya komediya v 13 glavakh*** [The Ship of Fools: a satirical comedy in 13 chapters: album]. Ekaterinburg, Avtograf Publ., 2016. 552 p. (In Russian).
5. Volovich V.M. ***Masterskaya: guash', ofort, risunok*** [Workshop: gouache, etching, drawing: album]. Transl. in English by V. Dorogokuplya. Ekaterinburg, Avtograf Publ., 2011. 428 p. (In Russian).
6. Volovich V.M. ***Masterskaya: zapiski khudozhnika*** [Workshop: artist's notes]. Ekaterinburg, Avtograf Publ., 2017. 601 p. (In Russian).
7. Volovich V.M. ***Parad-alle: grafika, risunok, akvarel', guash', ofort, shelkografiya*** [Parade alle: graphics, drawing, watercolor, gouache, etching, silk-screen printing: album]. Ekaterinburg, Avtograf Publ., 2011. 352 p. (In Russian).
8. Volovich V.M. ***100 illyustratsii k proizvedeniyam klassicheskoi khudozhestvennoi literatury*** [100 illustrations for works of classical fiction: album]. Ekaterinburg, Avtograf Publ., 2008. 252 p. (In Russian).
9. ***Shestnadtsat' reproduktsii*** [Sixteen reproductions]. Introd. by L. Dyakonitsyna. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1975. (In Russian).
10. ***Zasluzhennyi khudozhnik RSFSR Vitalii Mikhailovich Volovich*** [Honored Artist of the RSFSR Vitaly Mikhailovich Volovich: exhibition catalog]. Comp., introd. by S.V. Golynets. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1977. 17 p. (In Russian).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Шишин Михаил Юрьевич — академик Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация. Доктор философских наук, профессор, Алтайский государственный технический университет им И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация. E-mail: shishinm@gmail.com*

ABOUT AUTHOR: *Shishin, Mikhail Yurievich — Academician of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. Doctor of Philosophy, Professor, Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation. E-mail: shishinm@gmail.com*

Для цитирования | For citation:

Шишин М.Ю. Триптих «Страх и отчаяние в Третьей империи» Виталия Воловича // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 3 (18). С. 195–202. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.018. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/75

Shishin M.Yu. The triptych "Fear and Despair in the Third Empire" by Vitaly Volovich. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2020, No. 3 (18), pp. 195–202. DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.018. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/75 (In Russian).

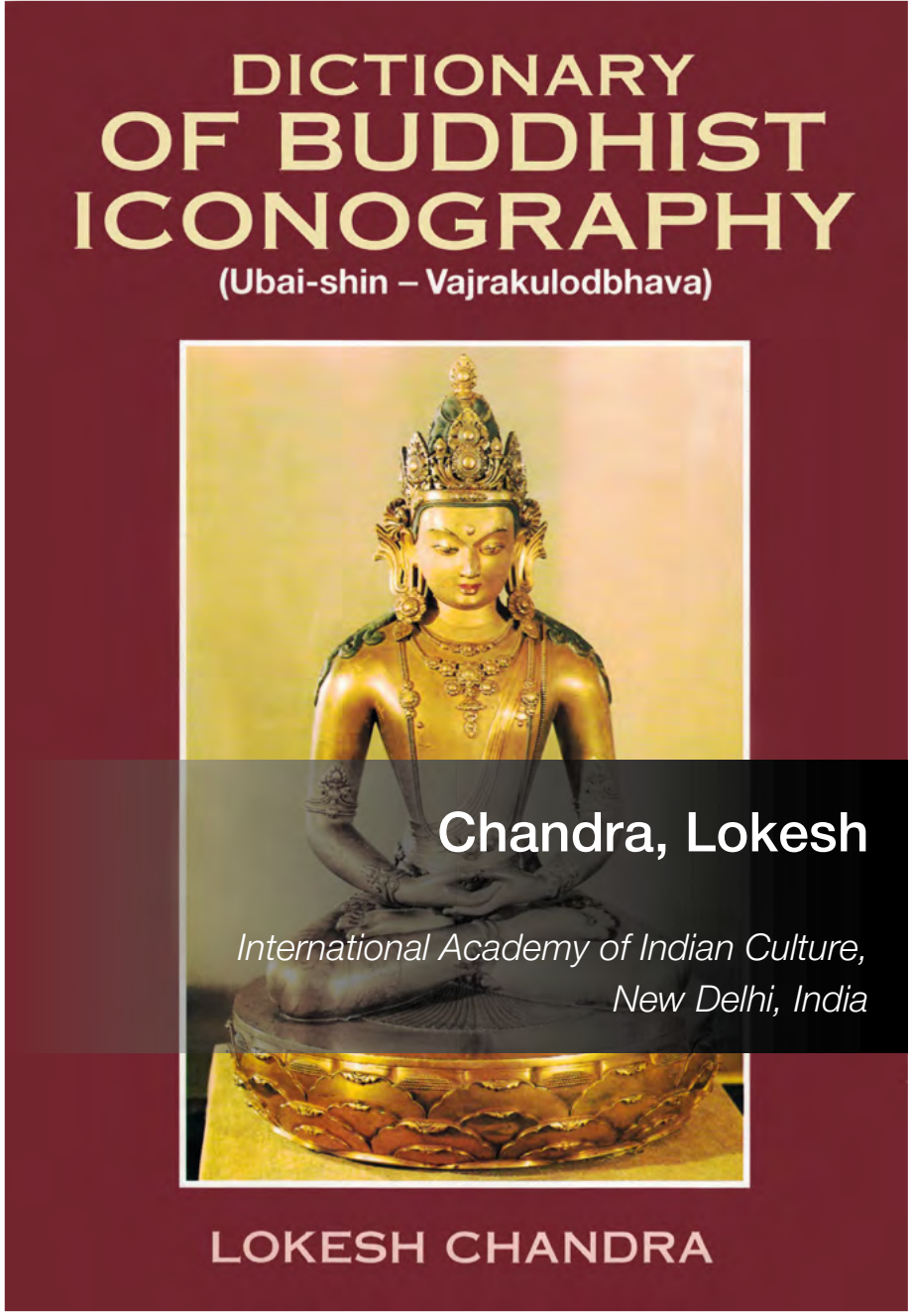
СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY

(Ubai-shin – Vajrakulodbhava)

LOKESH CHANDRA

Dictionary of Buddhist Iconography by Lokesh Chandra



Chandra, Lokesh

International Academy of Indian Culture, New Delhi, India

Чандра Локеш

Международная академия индийской культуры, г. Нью-Дели, Индия

UDAYANA BUDDHA

УДАЯНА БУДДА

DOI 10.46748/ARTEURAS.2020.03.019

АННОТАЦИЯ
Статья посвящена образу Удаяны Будды, описана история этого изображения, особенности иконографии. Наиболее ранним образом считается глиняная статуя в пещере № 169 Пин-лин-су (период Западной Цинь, 385–431 гг.). Также ранний образ Удаяны Будды, относящийся к эпохе Тан, находится в 14 гроте Тунь-хуан. Известны скульптурные изображения Удаяны Будды в монастыре Камсан-са в Корее, деревянная копия в монастыре Сайдаджи в японском Киото, а также перевезенная в 1900 году из Китая статуя в столице Бурятии — Улан-Удэ. Перевод статьи Локеша Чандры из «Словаря буддийской иконографии» выполнен С.М. Белокуровой.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:
Локеш Чандра; Удаяна Будда; Будда раджи Удаяны; символика; иконография; скульптура.

ABSTRACT
This article is about the image of Udayana Buddha, the history and features of its iconography. The earliest depiction is considered to be a clay statue in carve 169 of the Ping-ling-ssu (West Ch'in period, 385–431). Cave 14 of the Tun-huang Grottos has an early T'ang image of Udayana Buddha. Also known are the sculptural images of Udayana Buddha in the Kamsan-sa monastery in Korea, a wooden copy in the Saidaji monastery in Kyoto, Japan, as well as a statue transported from China in 1900 to Ulan-Ude, Buryatia, Russia. This article from the "Dictionary of Buddhist Iconography" by Lokesh Chandra is translated from English by S.M. Belokurova.

KEYWORDS:
Dictionary of Buddhist Iconography; Lokesh Chandra; Udayana Buddha; symbolism; iconography; sculpture.

Локеш Чандра.
«Словарь буддийской иконографии»

Том 13, с. 3724–3725.

Удаяна Будда — образ Будды, выполненный из сандалового дерева по приказу правителя царства Ватсы (столица — Каушанби) — Удаяны. Об этом свидетельствуют «Проповеди о постижении численных категорий». В «Сутре о море экстатической тайны», переведенной в 398-421 годах Буддабхадрой, говорится о том, что у Удаяны был образ, отлитый из золота. В отрывке из утерянного ныне «Описания путешествий Будды по Индии», перевезенном в Китай Фа Сяном, упоминается образ Удаяны, установленный в вихаре (специфическая структура монастырской постройки в буддийской архитектуре Индии.— *Прим. ред.*) Джетавана. Фа Сян утверждает в своих странствиях (400 г.н.э.), что он наблюдал живой культ поклонения статуе, выполненной из сандалового дерева с головой быка. Статуя была вырезана по приказу правителя Прасенджита.

Император У династии Лян направлял делегации в Шрасвати, чтобы попросить этот образ. Паломники Северной Вэй Сун Юнь и Хуэй Шэн прибыли в Хотан (один из центров северного буддизма, ныне территория Синьцзян-Уйгурского автономного района Китая.— *Прим. ред.*) в 519 г. и увидели величественную статую 60 футов высотой, покрытую золотым листом, которую почитали за чудесные исцеления. Сюань Цзан посетил эти же места в 644 году и утверждал, что эта статуя и есть оригинал Удаяны. Но когда он побывал в Каушанби, он увидел сандаловый образ Удаяны в высокой вихаре.

Когда китайский военачальник захватил г. Куча в 384 г., он вернул образ и Кумарадживу (монах, переводчик буддийских текстов на китайский язык.— *Прим. ред.*). Образ был перенесен в г. Куча отцом Кумарадживы, а затем вновь перемещен в Чанъань императором Поздней Цинь Яао Сином. Наконец, в 417 г. образ перевезли в столицу Сунской империи и поместили в монастырь Лун-куан-су.

Существует глиняная статуя в пещере № 169 Пин-лин-су, относящаяся к периоду Западной Цинь (385–431 гг.). Этот образ принято считать наиболее ранним [1, с. 26, ил. xxiiia].

В 614 году монах Чу Ли, один из величайших реконструкторов храмов, получил разрешение на перемещение образа Удаяны из руин Лун-куан-су, разрушенного войсками царства Суй. У него была копия, снятая с оригинала, выполненная из сандалового дерева.

В монастыре Камсан-са в Корее также хранится образ Удаяны Будды, сделанный здесь же в 719 г. [1, с. 27, илл. xxiiic].

1. **Удаяна Будда**.

Ранний образ Удаяны Будды, относящийся к эпохе Тан, находится в 14 гроте Тунь-хуан. Удаяна Будда изображен с двумя бодхисатвами [1, с. 1.27, ил. xxiiib].

Храм с павильоном, построенный Чу Ли, был сожжен в 891 г. Монах спас образ и вывез его на лодке. Только в 916 г. он был возвращен в Кай-юань-су по приказу правителя Поздней Лян. В 986 г. с образом познакомились японцы. Мастером-скульптором была сделана реплика и привезена в Японию. В Японии данный образ является предметом поклонения и известен как Seiryoji Shaka. Японские художники сделали множество копий и подражаний, которые разошлись по провинциальным храмам. Чонен, привезший образ в Японию, разработал особый культ, связанный с этим образом.

Цинский император Канси (император маньчжурской династии Цин, правивший в Китае во второй половине XVII — начале XVIII века.— *Прим. ред.*) построил специальный храм для образа Удаяны Будды на территории запретного города. Во время восстания ихэтуаней в 1900 году образ был перевезен в Россию и находится в столице Бурятии Улан-Удэ. Более подробно об этом написано в работе А. Сопера [2, с. 259-265].

Известная копия образа Удаяны Будды находится в монастыре Сайдаджи (Saidaji) в Киото, Япония. Копия образа 168 см в высоту выполнена в 1274 г. из дерева [1, с. 27, ил. xxiiid].

Литература

1. Oort H.A. The Iconography of Chinese Buddhism in Traditional China. Vol. I: Han to Liao; Vol. II: Sung to Ch'ing. Leiden: E.J. Brill, 1986 (Iconography of Religions; Section XII: East and Central Asia, Fasc. 5, Vol. I–II).
2. Soper A.C. Literary Evidence for Early Buddhist Art in China. Ascona: Artibus Asiae Publishers, 1959. 296 p.

References

1. Oort H.A. ***The Iconography of Chinese Buddhism in Traditional China.*** Vol. I: Han to Liao; Vol. II: Sung to Ch'ing. Leiden, E.J. Brill, 1986 (Iconography of Religions; Section XII: East and Central Asia, Fasc. 5, Vol. I–II).
2. Soper A.C. ***Literary Evidence for Early Buddhist Art in China***. Ascona, Artibus Asiae Publishers, 1959. 296 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: *Чандра Локеш – профессор, доктор литературы и философии, академик, почетный директор, Международная академия индийской культуры; вице-президент Индийского совета по культурным связям; председатель Индийского совета исторических исследований, г. Нью-Дели, Индия.*

Перевод с английского: С.М. Белокурова.

ABOUT AUTHOR: *Chandra, Lokesh – Professor, Doctor of Literature and Philosophy, Academician, Honorary Director, International Academy of Indian Culture; Ex-President of The Indian Council for Cultural Relations (ICCR); Chairman of the Indian Council of Historical Research, New Delhi, India.*

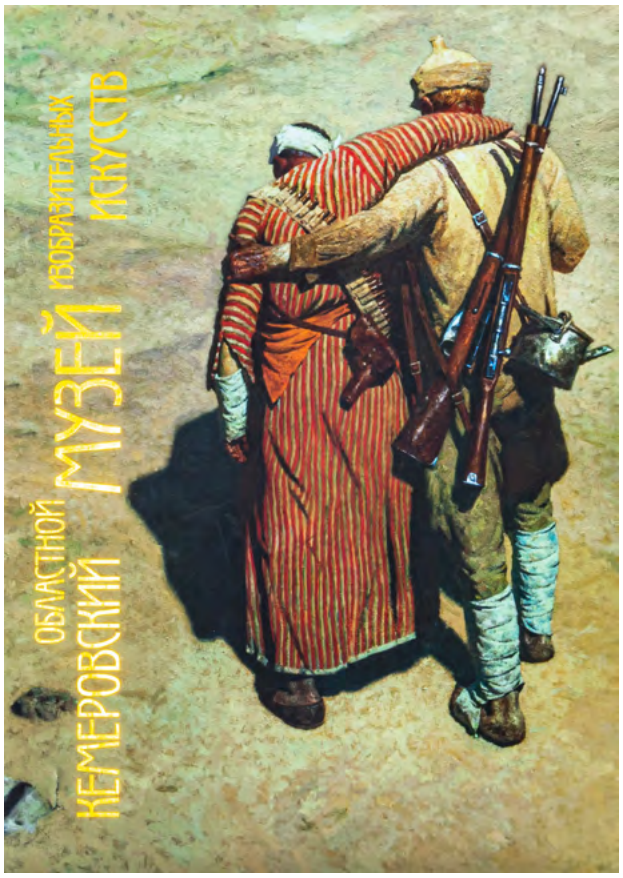
Translated from English by S.M. Belokurova.

Для цитирования | For citation:

Чандра Л. Удаяна Будда // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 3 (18). С. 204–207.
DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.019. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/82

Chandra L. Udayana Buddha. Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia, 2020, No. 3 (18), pp. 204–207.
DOI: https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.019. Available at: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/82 (In Russian).

Ex Libris



Альбом
«Кемеровский областной музей изобразительных искусств»

Кемеровский областной музей изобразительных искусств. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство конца XIX–XXI веков. Избранное: Альбом / Министерство культуры Российской Федерации, Департамент культуры и национальной политики Кемеровской области, ГУК «Кемеровский областной музей изобразительных искусств» / Директор Л. И. Мызина. Автор текста и составитель М. Ю. Чертогова [Текст на русском и английском языках]. Дизайн Д. Ю. Сергеев.— Кемерово, 2019.— 136 с., ил. Отпечатано в ООО «Издательский Дом «Вояж»», г. Новосибирск. Тираж 1460 экземпляров.

В 2019 году в рамках мероприятий, посвященных 50-летию музея, издан альбом «Кемеровский областной музей изобразительных искусств» (ныне Музей изобразительных искусств Кузбасса).

Это первое издание о Музее изобразительных искусств Кузбасса (МИИК) — областном учреждении культуры Кемеровской области, открытом в 1969 году. Основой альбома является исследование, раскрывающее историю музея в ее фундаментальных аспектах: истоки, подвижники, здания, в которых размещался и размещается музей, и художественная коллекция.

Других изданий, посвященных истории музея, к сожалению, не было: собирательская и выставочная деятельность имеет больший приоритет, чем издательская. Однако периодически издавались каталоги произведений отдельных выставок и музейных коллекций, особенно активно в 2010-е годы. Открывалась издательская деятельность музея каталогом Первой выставки из фондов Кемеровской картинной галереи (первоначальное название музея), подготовленным Г. М. Большаковой и Т. Г. Анисимовой в 1976 году. Это издание небольшого формата с черно-белыми репродукциями и вступительной статьей, дающей представление о начальном этапе в развитии коллекции.

Изучение истории музея, таким образом, пришлось начинать с нуля, причем задолго до юбилея, еще в 1990-е годы. Источниками служили архивы музея, включающие разные документы (акты, приказы, распоряжения, письма, статистические данные отдела учета и хранения), а также публикации и свидетельства участников истории.

Так, пересматривая газетные статьи 1969 года, удалось установить точную дату открытия Кемеровской картинной галереи, которой не было ни в одном из официальных документов, а именно 12 июня 1969 г. (основанием открытия картинной галереи стало Решение № 168 исполнительного комитета Кемеровского областного Совета депутатов трудящихся от 04.04.1969).

Особенно ценны живые свидетельства участников истории. Многие из них покинули г. Кемерово и ныне живут в разных городах и государствах, а многих уже нет. Осознавая быстротечность жизни, заместитель директора МИИК по научной работе Марина Чертогова собирала их воспоминания в течение десятилетий. Например, не раз встречалась с И. Л. Курочкиным (1923–2018) — начальником Управления культуры Кемеровского облисполкома (1967–1984), инициатором создания музея и фундаментальной для культуры Кузбасса личностью. Также просила Т. Г. Анисимову — первого научного сотрудника музея (с 1969 по 1981 год), теперь проживающую в Республике Беларусь, написать все, что знает о времени, когда история музея лишь начиналась.

Чем глубже М. Чертогова изучала историю музея, тем отчетливее понимала значительность каждой личности, участвовавшей в процессе созидания музея, и важность своей задачи: выявить каждого из участников, особенно тех, кто стоял у истоков, кого сегодня не знают: это Валентина Порфирьевна Дурнева (первая заведующая галереей), Ольга Сергеевна Красова, Тамара Григорьевна Анисимова и другие. С именами этих сотрудников связан начальный этап в развитии музейной коллекции, в частности их усилиями

сложились разделы, наиболее трудные в комплектовании: раздел дореволюционного искусства и раздел искусства первых революционных лет (эти разделы в дальнейшем дополнялись).

Приобретение произведений столичных мастеров старой школы стало исключительным событием для молодой галереи, находящейся в угольном крае, глубоко отдаленном от центра страны. Среди этих произведений, например, все те, что принадлежали частному коллекционеру С. А. Давыдову, проживавшему в г. Тисуль Кемеровской области. В течение шести лет (1969–1975) сотрудники галереи поддерживали добрые отношения с владельцем уникальной коллекции, и за этот период, стараниями Т. Г. Анисимовой, было приобретено двадцать произведений (!). Их авторы — известные мастера московской школы живописи: В. Н. Мешков (отец), В. В. Мешков (сын), В. Н. Яковлев, Л. В. Туржанский, В. Ф. Штраних.

Ретроспективный раздел вскоре дополнили работы В. П. Бычкова и Н. С. Козочкина — московских художников, воспитанников Московского училища живописи, ваяния и зодчества, входивших в 1920-е годы в разные объединения, в том числе в Ассоциацию художников революционной России (АХРР). В середине 1970-х данные работы были выбраны сотрудниками музея из творческого наследия, хранившегося у вдов. Это волжские этюды и портреты в национальных костюмах В. П. Бычкова, натюрморты и интерьеры Н. С. Козочкина. Среди последних, в частности, такие значительные, как «Натюрморт с апельсинами» (1954) и натюрморт «Скрипка» (1925), который обладает не только художественной, но и исторической ценностью: он экспонировался на VIII выставке АХРР «Жизнь и быт народов СССР» (1926).

О том, как приобретались эти работы Н. С. Козочкина, вспоминала Т. Г. Анисимова (из ее письма от 05.02.2019): *«Помню рассказы и вздохи Людмилы Сергеевны Аникиной по поводу чудной “Скрипки”, а также о том, что вряд ли удастся ее заполучить. Были конкуренты. Завершала и выцарапывала “Скрипку” окончательно уже Ольга Сергеевна Красова. Радости нашей не было конца, когда этот натюрморт у нас появился»*.

В юбилейный альбом, к сожалению, не вошли документальные фотографии, в том числе музейных сотрудников, эти изображения обогатили бы текст «историей в лицах».

Исследование художественной коллекции, представляющей отечественное искусство конца XIX–XXI веков, освещает процесс ее комплектования во всей полноте и целостности: концепция и критерии отбора произведений, методы и источники их поступления, основные направления и этапы развития коллекции. Процесс комплектования рассмотрен в контексте времени и пространства, общих тенденций и местных особенностей — всего того, что оказало влияние на характер собирательской деятельности, сообщившей коллекции свое «лицо».

Второй частью издания, наряду с текстовой, является иллюстративная, демонстрирующая избранные произведения музейной коллекции. Из семи тысяч произведений, составляющих фонд музея, репродуцировано 160 наиболее ярких, значительных.

На обложке альбома представлена картина «К своим» (1978–1986) Г. М. Коржева, которая является одной из лучших, если не лучшей в собрании МИИК. Эта картина принадлежит кисти великого мастера, создана им в зените творческих сил и, отличаясь своей завершенностью, характерна для него в абсолютной степени. Несомненно, такая картина могла бы достойно украсить коллекции крупнейших музеев.

Иллюстративная часть издания, согласно структуре музейного фонда, делится на два раздела: изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Произведения изобразительного искусства расположены в хронологической последовательности и на страницах объединяются по принципу их органичности, содержательной и формальной. Произведения декоративно-прикладного искусства показаны отдельными промыслами, представленными в коллекции наиболее полно, «коллекциями в коллекции»: тувинский резной камень, тобольская резная кость, ювелирное искусство Урала, художественный фарфор Ломоносовского фарфорового завода.

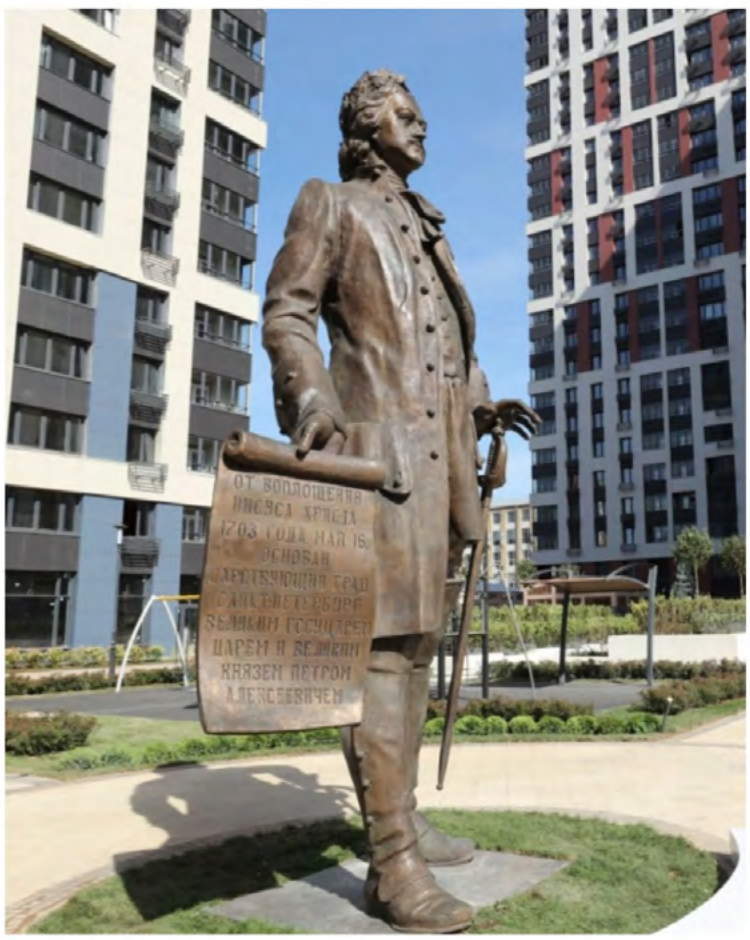
В предпечатной подготовке альбома принимал участие коллектив специалистов: фотограф Сергей Прожикин и сотрудники отдела хранения музея, редактор Светлана Стеванович и переводчик Татьяна Салмина, дизайнеры Юрий и Дмитрий Сергеевы.

«Для меня издание данного альбома — итог личной истории, длящейся без малого сорок лет, с 1981 года, в тех пор как пришла в музей. По сути, это осмысление пройденного — того, чем занимались сотрудники до меня и чем теперь занимаюсь я, продолжая начатое: комплектование музейной коллекции. Это обобщение опыта многолетней деятельности, практической и научной — ее результат, который с осознанием выполненного долга позволяет двигаться дальше»,— говорит автор-составитель альбома Марина Чертогова.

Выходом в свет этого альбома подведен итог полувековой деятельности Музея изобразительных искусств Кузбасса как весомой составляющей в истории культуры региона.

Текст составлен на основе материала Марины Чертоговой, искусствоведа, заместителя директора МИИК по научной работе.

ВЕСТНИК АКАДЕМИИ



Открытие скульптурной композиции «Петр Великий» работы З.К. Церетели в ЖК «Петровский парк» в Москве

На территории жилого комплекса «Петровский парк» (Москва, ул. Юннатов, 4) 3 сентября 2020 года состоялось торжественное открытие скульптурной композиции «Петр Великий» работы народного художника СССР и РФ, президента Российской академии художеств, посла доброй воли ЮНЕСКО Зураба Константиновича Церетели.

В мероприятии приняли участие автор скульптуры, руководство компании «РГ-Девелопмент», представители научно-творческого коллектива Российской академии художеств.

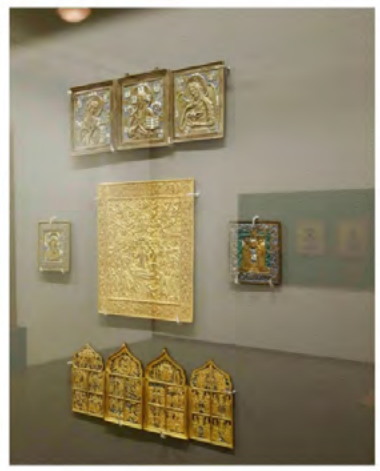
Презентация проекта прошла в феврале 2020 года в МВК РАХ — Галерее искусств Зураба Церетели.

Композиция выполнена в бронзе, ее высота 5,7 метра. Она станет своеобразной пластической и содержательной доминантой комплекса.

Самозабвенно преданный России, Петр Великий до сих пор остается для потомков ярким примером служения Отечеству. Его образ воплощен в многочисленных произведениях изобразительного искусства, литературе, кинематографе. Памятники российскому императору установлены во многих городах нашей страны и за рубежом. Президентом Российской академии художеств З.К. Церетели созданы монументальные скульптурные композиции «300 лет Российскому флоту. Петр I» в Москве (1997), памятник Петру I в Санкт-Петербурге (2006).

«Для меня большая честь и творческая радость снова обратиться к образу Петра Великого. Его яркая, сложная личность вдохновляет каждого из художников. Я верю, что этот памятник станет еще одной главой в истории увековечивания памяти императора и его славных дел», — сказал Зураб Церетели.

Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств



Выставочный проект «Нетленное наследие»

Российская академия художеств представляет выставку «Нетленное наследие», которая является частью художественного образовательного проекта, приуроченного к 400-летию со дня рождения протопопа Аввакума. Экспозиция открыта в Музейно-выставочном комплексе РАХ — Галерее искусств Зураба Церетели с 14 июля до 4 октября 2020 года. По задумке куратора, этот знаковый проект знакомит зрителей с художественным наследием старообрядчества, в первую очередь с иконописанием и литьем, и показывает реальное значение старообрядчества в отечественной истории и культуре.

Аввакум Петров (1620-1682), сын священника из села Григорово под Нижним Новгородом, отличался бескомпромиссностью убеждений и строгостью духовной жизни. В другой исторической ситуации он, скорее всего, пользовался бы общим почитанием как аскет и подвижник. Однако в середине XVII столетия назрела необходимость в редактировании текстов богослужебных книг, поскольку они иногда не совпадали ни друг с другом, ни с греческими оригиналами. Протопоп Аввакум и его сторонники призывали править книги по древним русским рукописям, а патриарх Никон — по греческим изданиям, отпечатанным в Италии. Это противоречие положило начало расколу Русской Церкви. Претерпев неоднократные ссылки и заточение в Пустозерске на Печоре, Аввакум не отрекся от своих убеждений и был сожжен.

Протопопу Аввакуму приписывают 43 сочинения, в которых он проповедовал свои взгляды. Он и его соратники, невзирая на жестокие репрессии, заложили основы мощного духовного течения, успешно противостоявшего официальной Церкви. Выставка, которая носит в первую очередь просветительский характер, познакомит зрителей с историей старообрядчества, с основными его направлениями в их историческом формировании (старообрядцы, приемлющие священство: беглопоповцы и белокриницкая иерархия; старообрядцы, не приемлющие священство,— поморцы, федосеевцы, филипповцы, часовенные, нетовцы и пр.).

Структура экспозиции позволяет охватить это сложное и обширное явление. Старообрядцы активно развивали книжную и музыкальную культуру, печатное дело (гравюры), литье и иконописание. Акцент в подаче материала сделан именно на иконописании разных старообрядческих центров. Каждый центр представлен несколькими показательными произведениями, с характеристикой стилистических особенностей и с развернутыми экспликациями. Основными экспонатами,

производящими наиболее сильное художественное впечатление, станут три крупноформатных иконы: Господь Вседержитель (Спас в силах), созданный до начала раскола или в его первые годы (собрание В. А. Бондаренко); Св. Иоанн Предтеча Ангел пустыни и Св. митрополит Алексий, в житии, из храма Рождества Христова Рогожского кладбища — эталонные образцы старообрядческого искусства, которым подражали в других центрах. Также экспонатами этого уникального проекта станут подлинные книги из собрания Московской Митрополии Русской Православной Старообрядческой Церкви и частных собраний, документы и фотографии (копии), а также отдельные подлинные предметы, характеризующие историю и быт российских старообрядцев.

Материал подготовлен на основе статьи куратора проекта — доктора искусствоведения, члена-корреспондента Российской академии художеств Ирины Леонидовны Бусевой-Давыдовой.
Фото: Иван Новиков-Двинский.
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

Открытие мемориальных досок академикам АХ СССР Г. М. Коржеву и А. М. Грицаю в Москве

В историческом Доме художников (Москва, ул. Верхняя Масловка, д. 3) 27 августа 2020 года состоялось торжественное открытие мемориальных досок выдающимся мастерам, действительным членам Академии художеств СССР Гелию Михайловичу Коржеву и Алексею Михайловичу Грицаю. Именно в этом здании долгое время находились мастерские художников и создавались их самые известные произведения. Тут же были установлены мемориальные доски таким художникам и скульпторам, как Е. А. Кибрик, С. А. Чуйков, М. Ф. Бабурин, А. А. Пластов, Е. И. Зверьков.

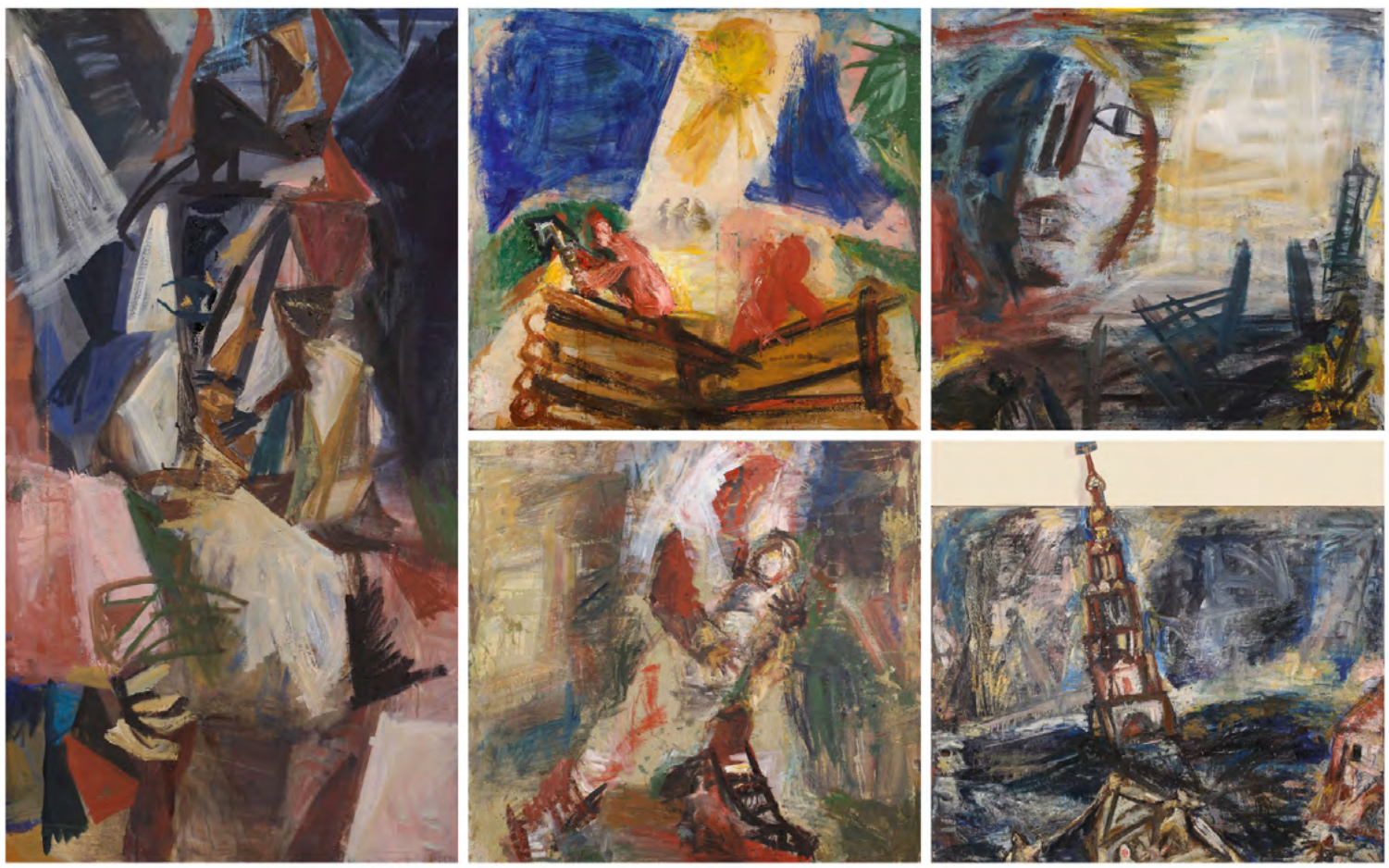
«Они были не только великими художниками, они были великими учителями!», — отметил ученик Г. М. Коржева, Первый вице-президент Российской академии художеств Виктор Григорьевич Калинин.

На церемонии также выступили народные художники СССР, академики Российской академии художеств Виктор Иванович Иванов и Валентин Михайлович Сидоров, Анастасия Гелевна Коржева, авторы памятной композиции — скульптор Иван Коржев и архитектор Константин Арабчиков. На открытии присутствовали родственники и ученики А. М. Грицая и Г. М. Коржева, московские художники и скульпторы, научно-творческий коллектив Российской академии художеств.

Гелий Михайлович Коржев-Чувелев (1925–2012) — советский и российский живописец, представитель «сурового стиля». Первый секретарь Союза художников РСФСР (1968-1975). Академик АХ СССР (1970; член-корреспондент, 1962). Народный художник СССР (1979). Лауреат Государственной премии СССР (1987) и Государственной премии РСФСР имени И. Е. Репина (1966). Среди важных произведений: «Влюбленные», «Егорка-летун», «Опрокинутый», «Обреченная», «Заслон», «Художник», «Дезертир», «Последний звонок», «Дополнительный урок», «Достоевский на каторге», «К своим», «Маруся», «Искушение», «Распятие», «Мутанты».

Алексей Михайлович Грицай (1914–1998) — советский живописец, педагог, профессор. Академик АХ СССР (1964; член-корреспондент, 1957). Народный художник СССР (1974). Лауреат Государственной премии СССР (1978) и двух Сталинских премий третьей степени (1951, 1952). Его кисти принадлежат картины: «Вручение Государственного акта на пользование землёй», «Электропечи», «В Жигулях. Бурный день», «Над Волгой», «Вечером», «Портрет жены с сыном», «Ленинград. Летний сад», «Подснежники. Осинник», «Первая зелень. Стадо», «Ночная веранда», «Туман. Телята», «Пора весны», «Чёрная вода», «Весенние сумерки. Овраг», «Ледоход».

Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств.
Фото: Борис Сысоев.



Выставка
«Павел Никонов. Живопись наблюдений»

В выставочных залах Российской академии художеств 1-27 сентября 2020 года состоялась выставка произведений народного художника РФ, академика Российской академии художеств Павла Федоровича Никонова «Живопись наблюдений», посвященная 90-летию мастера. В экспозицию вошло около 100 произведений последнего двадцатилетия.

Сегодня известность имени Павла Никонова в широком смысле продолжают ассоциировать с давно минувшими событиями культурной жизни страны конца 1950-1960-х годов — «оттепелью», «суровым стилем», выставкой «30 лет МОСХ» и другими чрезвычайно важными самими по себе явлениями. Кураторы выставки предлагают осмыслить творчество мастера не только и не столько как свидетеля и участника эпохи, а как действующего художника, пребывающего в непрестанном развитии и авторском поиске.

В последние годы возникло стремление отойти от вектора мысли, где живопись художника неразрывно связывают с «суровым стилем» и приобретенным символическим статусом некоторых его ранних картин. Художественная критика и профессиональное сообщество сразу отметили Никонова, пересмотревшего собственный подход к картине и разрабатывающего тему деревенской жизни с начала 1970-х годов. Для более широкой аудитории, к сожалению, этот период, насчитывающий уже полвека постоянного поиска и труда, остается незримым.

Ряд персональных выставок художника последних лет, выставка «Тогда и теперь» (2013) в галерее «Ковчег» и «Новый Никонов» (2018–2019) — проект в ГМИИ им. А. С. Пушкина подчеркивают различие периодов творческой биографии художника и раскрывают одновременно мировоззренческую цельность Никонова и потенциал внутреннего развития его живописи.

Выставка «Живопись наблюдений» продолжает эту уточняющую линию, но расходится с прошедшими выставочными проектами по ряду основополагающих понятий и способов описания живописи Павла Никонова. Кураторы пытаются отойти от контекста четкой периодизации развития творчества художника, обратиться к его сущностной основе. По их мнению, «Картины Никонова — это “душа” за работой!». Не в религиозном или мистическом смысле, но в социальном приобщении себя к труду, укрытом и автономном по отношению к экономическим факторам и стандартам рынка искусства. Сегодня, когда речь заходит об обретении души и собственного имени через

профессиональную художественную практику, нельзя не отметить, что сетевая и корпоративная организации общения в среде и цифровые технологии становятся орудиями порабощения человеческих душ.

Деревня Алексино с 1972 года служит для Павла Никонова прибежищем и местом, где возможна смена ориентиров. Информационный шум города сменяется планомерным сбором материала, своего рода экспериментом, где зримый и обособленный образ становится предметом наблюдения, изучения. Осязаемый мир более не выразительная реальность, но живая, резонирующая ткань для будущего холста. Поэтому основа работы Никонова не имеет ничего общего с репрезентативной, реалистической традицией, но в своих эстетических задачах близка «трудоемкой», экспрессивной работе души в духе, например, Ван Гога и Филонова, где заключенное в теле намерение открыто в направлении всякого Другого, где встреча с Другим облечена страданием и наслаждением, а возможность стать этим Другим — есть рефлексия, сознание и чувствительность.

Выставка предоставила зрителю возможность еще раз пережить, осмыслить творчество одного из ведущих мастеров российской живописи, погрузившись в проблематику профессиональных исканий искусства XX — начала XXI веков, взглянув под новым углом зрения на роль, особенности бытия искусства, художника в современном мире.

Павел Федорович Никонов родился 30 мая 1930 года в Москве. Войну пережил вместе с семьей в эвакуации на Урале. В 1956 году окончил Московский государственный художественный институт им. В. И. Сурикова. Участник культурных событий «оттепели», знаменитой выставки «30 лет МОСХ» в 1962–1963 годах в Манеже, на которой его картина «Геологи» стала одной из главных мишеней критики.

Эпоха 1960-х, время интенсивных живописно-пластических исканий в искусстве, стала для П. Никонова мощным импульсом к развитию собственного изобразительного языка. Являлся членом группы «Девять». К концу 1970-х годов деревенская тема стала одной из основных в произведениях художника. В 1998-2006 годы руководил мастерской станковой живописи в МГАХИ им. В. И. Сурикова.

П.Ф. Никонов удостоен высоких государственных и профессиональных наград. Он лауреат Государственной премии Российской Федерации, кавалер ордена Почета. Удостоен золотой медали на Всесоюзной художественной выставке 1957-1958 гг. за картину «Октябрь» (1954), первой премии на V международной выставке реалистической живописи в Софии (Народная Республика Болгария, 1985) за картину «Деревенские похороны» (1985), за эту же картину — премии по живописи им. П. П. Кончаловского (1991), золотой медали Академии художеств СССР за работы, представленные на персональной выставке 1990 г. в Москве (1991), ордена «За служение искусству» Российской академии художеств (2015).

Произведения мастера представлены в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, Вологодской картинной галерее, Софийском музее современной живописи, других музеях России, а также за рубежом.

Материал подготовлен на основе статьи искусствоведа Александра Саленкова.
Управление информации (пресс-служба)
Российской академии художеств

«России светлая печаль»
Выставка произведений
Григория Чайникова (1960–2008)

В залах Российской академии художеств 9-17 сентября 2020 года прошла выставка произведений заслуженного деятеля искусств Удмуртской Республики, члена-корреспондента Российской академии художеств Григория Чайникова (1960–2008), посвященная 60-летию со дня рождения художника. В экспозицию вошли живописные произведения, созданные мастером в последние десятилетия творческой деятельности.

Григорий Леонтьевич Чайников родился 28 ноября 1960 года в селе Грахово в Удмуртии. После окончания в 1976 году Волошской средней школы поступил в Удмуртский государственный университет на художественно-графический факультет. Вскоре перевелся в Московский государственный академический художественный институт им. В. И. Сурикова, где учился в мастерской профессора В. Г. Цыплакова. В 1988–1991 годах обучался в Творческих мастерских живописи Академии художеств СССР под руководством академиков РАХ братьев А.П. и С. П. Ткачевых. Работал в Доме творчества им. И. Е. Репина «Академическая дача», где была создана большая часть его произведений.

Произведения Григория Чайникова отличаются высоким профессиональным мастерством и объединены единым лейтмотивом — любовью к своей стране, вне которой, по признанию самого автора, он не мыслил ни себя, ни своего творчества. Мастер запечатлел отдаленные уголки России, ее нетронутую природу и традиционный быт русской деревни. На картинах художника можно увидеть живописные виды Тверской, Рязанской, Архангельской областей, а также святые места на Соловках и Валааме.

Особое место в творчестве Г. Чайникова занимает жанр портрета. Яркие, характерные типажи на его полотнах отличаются цельностью, гармоничным соответствием между внешним и внутренним содержанием. Перед зрителем предстает не просто портрет, а целый рассказ о человеке и его прожитом опыте.

Всю свою недолгую творческую жизнь Г. Чайников сохранял верность тем принципам, которыми руководствовались его учителя — народные художники СССР А.П. и С. П. Ткачевы: следовать реалистическим традициям русского искусства, отражать правду жизни и воспевать красоту родной земли. Григорий Чайников видел жизнь в ее многообразии, умел подниматься от обыденного до высокого обобщения, от натурного восприятия природы до ее художественного осмысления.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

Выставка «Взгляд из XX века. Древнерусская храмовая живопись в копиях художников советского времени»

Выставка из фондов Музея имени Андрея Рублева в залах Музейно-выставочного комплекса Российской академии художеств 30 сентября — 15 ноября 2020 года посвящена теме копирования выдающихся древнерусских храмовых росписей в 1920-1980-е годы. На выставке представлены копии росписей самых знаменитых памятников древнерусской монументальной живописи: от Софийского собора в Киеве до стенописей знаменитого мастера Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Некоторые из оригиналов не сохранились до нашего времени, что делает выполненные с них копии особенно ценными.

В экспозицию включено около семидесяти работ авторства десяти художников. Для некоторых из них, таких как Н. И. Толмачевская, М. В. Ломакина, Н. В. Гусев, копирование древней живописи стало делом всей жизни. Другие — С. С. Чураков, А. П. Греков, Г. З. Быкова, А. И. Мараmпольский, А. Н. Овчинников — известны, прежде всего, как исследователи и реставраторы памятников древнерусского искусства. Их работы не только документируют древние стенописи, но и отражают взгляд на них человека той эпохи, демонстрируют разные подходы к копированию.

Копирование на протяжении веков служило важным способом овладения навыками профессии художника: ученик, копируя работы мастера, постигал основы ремесла. С XVII века в Западной Европе копирование общепризнанных шедевров входило в процесс художественного обучения. Им занимались не только ученики, но и профессиональные художники, изучая живописные приемы своих великих предшественников.

В России школа копирования произведений изобразительного искусства начала складываться с открытием в Санкт-Петербурге Академии художеств (1757 г.) и, согласно европейской системе художественного образования, стала одним из методов обучения будущих живописцев. Тогда же в научных кругах возникла идея тщательного воспроизведения собственно русских древностей, в первую очередь храмовых росписей. Так, М. В. Ломоносов указывал на необходимость с «имеющихся в церквах изображений государских иконописною и фресковою работою… снять точные копии величиною и подобием, на бумаге водяными красками…». Им же была сформулирована задача сохранения через копии древних образов для отечественной истории. Заметный импульс

к его развитию для потомков: «…от съедающего времени отнять лики и память…». По замыслу ученого, копии также помогли бы познакомить с русскими древностями жителей других государств.

Целенаправленный характер копирование древней русской живописи получило значительно позднее, в конце 1820-х годов, когда в обществе зародился интерес к публикациям академика живописи Ф. Г. Солнцева, посвященным русским древностям и включавшим сотни хромолитографий с их точным воспроизведением. Конец XIX века был отмечен появлением среди художников первых энтузиастов копирования древнерусских стенописей.

В XX столетии копирование средневековой монументальной живописи стало выполнять также и научно-исследовательские задачи. Возникло понятие научного копирования, а его метод был разработан в 1920-х годах художницей Л. А. Дурново, основавшей в Ленинграде специальную школу. К началу 1940-х годов её многочисленные ученики и последователи выполнили огромный комплекс работ, запечатлевших памятники древней монументальной живописи Киева, Чернигова, Ярославля, Старой Ладоги, Кирилло-Белозерского и Ферапонтова монастырей, новгородских храмов. Среди последних — разрушенные в годы Великой Отечественной войны церкви Спаса на Нередице (1199 г.) и Успения на Волотовом Поле (1363–1380).

Художники-копиисты советского периода успешно копировали как отдельные композиции, так и целые храмовые ансамбли монументальной живописи. В первую очередь это были знаменитые росписи, созданные великими живописцами Феофаном Греком в церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде (1378 г.), Андреем Рублевым и Даниилом в Успенском соборе во Владимире (1408 г.), Дионисием в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (1502 г.), которые на протяжении многих лет последовательно копировал Н. В. Гусев. Художником-реставратором А. Н. Овчинниковым выполнен корпус копий стенописей Георгиевской церкви в Старой Ладоге (последняя четверть XII века) и Успения Богородицы в селе Мелётове под Псковом (1465 г.).

Многие из созданных в советскую эпоху копий приобрели значение подлинников, поскольку оригинальная живопись с годами претерпела изменения и понесла утраты. Таким образом, задача сохранения древнего культурного наследия России, поставленная М. В. Ломоносовым, была реализована художниками, обладавшими настойчивостью исследователя и знаниями реставратора.

Копии древнерусских стенописей, хранящиеся в собрании Музея имени Андрея Рублева, позволяют собрать в едином экспозиционном пространстве самые выдающиеся, географически разобщенные памятники древнерусской монументальной живописи.

На выставке также демонстрируется фильм о восстановлении художником и реставратором А. П. Грековым росписей церкви Спаса Преображения на Ковалеве, разрушенной во время Великой Отечественной войны. К выставке подготовлен полный каталог.

Кураторы выставки — ведущий научный сотрудник Музея имени Андрея Рублева, кандидат искусствоведения Л. И. Антонова, научный сотрудник Т. А. Жукова.
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

Искусство Евразии
№ 3 (18), 2020
Ежеквартальное научное сетевое издание

Адрес редакции:
656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46,
международная кафедра ЮНЕСКО
E-mail: publish@eurasia-art.ru
Телефон: +7 3852 29-08-77

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

Публикуемые статьи рецензируются.
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.
Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2020
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2020