

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



УРАЛА, СИБИРИ И
ДАЛЬНОГО ВОСТОКА

ИЗДАНИЕ РЕГИОНАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ В Г. КРАСНОЯРСКЕ

№ 1

МАРТ | 2020

ХРОНИКА РОЖДЕНИЯ МУЗЕЯ

К 150-ЛЕТИЮ
ИРКУТСКОГО
ОБЛАСТНОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
МУЗЕЯ
ИМ. В. П. СУКАЧЁВА

ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО УРАЛА

ТРАДИЦИИ И
СОВРЕМЕННОСТЬ

ГРАФИКА ЯКУТИИ ПЕРИОД СТАНОВЛЕНИЯ

ЭМАЛЬ РОССИИ ВСЕРОССИЙСКИЙ ПРОЕКТ

ОБРАЗ МИРА ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА КОНСТАНТИНА КУЗЬМИНЫХ



Научно-практический журнал

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



УРАЛА, СИБИРИ И
ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

Редакционный совет

Главный редактор, редактор по Дальневосточному федеральному округу:

Зотова Ольга Ивановна, кандидат искусствоведения, почетный член РАХ (Владивосток)

Заместитель главного редактора, художественный редактор:

Кузьминых Константин Борисович, заслуженный художник РФ, действительный член РАХ (Магадан)

Редактор по Уральскому федеральному округу:

Шарко Галина Александровна, член ВТОО «Союз художников России» (Екатеринбург)

Редактор по Сибирскому федеральному округу:

Гуменюк Алла Николаевна, кандидат искусствоведения, профессор, почетный член РАХ (Омск)

Редакционная коллегия

Ануфриев Сергей Евгеньевич, председатель редакционной коллегии, действительный член РАХ (Красноярск)

Бойцова Татьяна Ивановна (Москва)

Белоусова-Лебедева Вероника Анатольевна (Красноярск)

Галыгина Ольга Михайловна (Новокузнецк)

Голынец Галина Владимировна, кандидат искусствоведения (Екатеринбург)

Гуменюк Алла Николаевна, кандидат искусствоведения (Омск)

Зотова Ольга Ивановна, кандидат искусствоведения (Владивосток)

Иванкин Вадим Викторович, действительный член РАХ (Новосибирск)

Иманакова Елена Георгиевна, кандидат культурологии (Чита)

Козлова Людмила Григорьевна (Хабаровск)

Коноплева Нина Алексеевна, доктор культурологии (Владивосток)

Кравцова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения (Якутск)

Кубанова Татьяна Андреевна, кандидат культурологии (Санкт-Петербург)

Кузьминых Константин Борисович, действительный член РАХ (Магадан)

Лобацкая Раиса Моисеевна, доктор геолого-минералогических наук (Иркутск)

Микуцкая Татьяна Николаевна (Томск)

Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения (Красноярск)

Нехвядович Лариса Ивановна, доктор искусствоведения (Барнаул)

Николаева Лариса Юрьевна, кандидат искусствоведения (Улан-Удэ)

Овчинникова Лилия Ивановна, кандидат искусствоведения (Томск)

Салацкая Диана Анатольевна (Иркутск)

Тимофеева Влада Владиславовна, кандидат искусствоведения (Якутск)

Трифоновна Галина Семеновна, кандидат исторических наук (Челябинск)

Чертогова Марина Юрьевна (Кемерово)

Шарко Галина Александровна (Екатеринбург)

Учредитель и издатель

Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока

Российской академии художеств в г. Красноярске

Адрес учредителя и издателя:

660064, г. Красноярск, пр-т им. газеты “Красноярский рабочий”, 195

8 (391) 236-69-70, 8 (391) 236-54-89

E-mail: journal@rahusdv.ru

Главный редактор — О. И. Зотова

Корректор — Е. Л. Кириллова

Верстка И. В. Царинного

№ 1 (2) 2020

Подписано в печать 31.03.2020

Формат: 60×90/8

Тираж: 900 экз.

Адрес редакции:

660064, Красноярск, пр-т им. газеты “Красноярский рабочий”, 195

8 (391) 236-69-70, 8 (391) 236-54-89

E-mail: journal@rahusdv.ru

Обложка

К. Е. Маковский. Портрет императрицы Марии Федоровны. 1912.

Холст, масло. Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачёва

Издание не подлежит маркировке в соответствии с гл. 3, ст. 11, п. 4 ФЗ № 436-ФЗ

“О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию”

Отпечатано в ООО «Издательство Поликор», г. Красноярск, ул. Дубровинского, 58



ОТ РЕДАКТОРА



Второй номер журнала «Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока» показал, насколько тесно связаны история и современная практика изобразительного искусства регионов. Так, коллекция Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачева, 150-летию которого посвящен ряд публикаций этого номера, оказалась актуальной в связи с интереснейшей художественной выставкой в Приморской государственной картинной галерее «Государь и государыни - венценосные покровители искусств»: в нее включены произведения из фондов музея им. В. П. Сукачева. В публикации, посвященной традициям ювелирного искусства Урала, одной из ключевых фигур назван народный художник Российской Федерации Л. Устьянцев, чья выставка в настоящее время проходит в Музее истории камнерезного и ювелирного искусства в Екатеринбурге. Статья о графике Якутии 1960-80-х годов логически связана с выставкой «Дальний Восток: графика» в залах Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока в г. Красноярске, весомую часть которой составили произведения авторов из Якутии, а ретроспективный обзор проекта «Сибирская радуга» - с очередным этапом проекта, впервые реализованного в Зеленогорске. В статье об образовательном музейном проекте Камчатского краевого художественного музея «Изучая Шебеко» проявлена прямая связь между творчеством известного дальневосточного мастера живописи К. И. Шебеко, работавшего во второй половине XX века, и первым творческим опытом начинающих художников.

Думается, иначе не может быть: без наличия культурного слоя, который складывается в результате духовного освоения территории, невозможно подлинное развитие. В этой ситуации повседневная работа, осуществляемая редакцией, заключается в собирании воедино на страницах журнала и исследовании художественного наследия регионов, в попытках определить, как это наследие влияет на современные процессы, происходящие в искусстве. Не случайно самый большой раздел номера представляют статьи рубрики «Теория и практика изобразительного искусства».

В свою очередь практика дает импульс в выборе тем публикаций и даже темы номера. Необходимость этой рубрики стала очевидной в процессе работы над журналом, и она будет введена в следующем выпуске.

Работа искусствоведа связана с формированием смыслов, что очень важно в эпоху информационного перенасыщения. Статьи, вошедшие в номер, проникнуты стремлением открыть широкой аудитории малоизвестные факты, предложить свою точку зрения. Они подготовлены с любовью к предмету исследования и чувством эстетического восторга перед ним. Надеемся, уважаемые читатели, что вы разделите эти чувства.

Ольга Зотова
главный редактор

СОДЕРЖАНИЕ

- | | | | |
|----|---|-----|--|
| 6 | ОБРАЗ МИРА
В ТВОРЧЕСТВЕ
КОНСТАНТИНА КУЗЬМИНЫХ
<i>О. И. Зотова</i> | 62 | КЕРАМИКА В УРАЛЬСКОМ
ГОСУДАРСТВЕННОМ
АРХИТЕКТУРНО-
ХУДОЖЕСТВЕННОМ
УНИВЕРСИТЕТЕ:
УЧЕБНОЕ ЗАВЕДЕНИЕ ИЛИ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА
<i>И. Н. Писцова</i> |
| 18 | ВЫСТАВКА
«ПЕЙЗАЖИ РОДИНЫ»
ИВАНА БУРЛАКОВА
<i>М. С. Косенкова</i> | 68 | II МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ФЕСТИВАЛЬ «КОСТОРЕЗНОЕ
ИСКУССТВО НАРОДОВ МИРА»
В МАГАДАНЕ
<i>О. И. Зотова</i> |
| 26 | ПОРТРЕТ-КАРТИНА
В ТВОРЧЕСТВЕ
ГЕРМАНА ЗАВЬЯЛОВА
<i>Л. И. Овчинникова</i> | 78 | СИБИРСКАЯ КСИЛОГРАФИЯ
В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ
<i>Т. М. Ломанова</i> |
| 32 | ФРАНТИШЕК ВИНКЛЕР:
К ВОПРОСУ О ТЕАТРЕ «АРС»
ВО ВЛАДИВОСТОКЕ
<i>А. А. Хисамудинов</i> | 86 | ЭМАЛЬЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО
НИКОЛАЯ РЫБАКОВА
<i>Ю. И. Ожередов</i> |
| 38 | НИКОЛАЙ ВОЛКОВ:
ХУДОЖНИК-ВЕТЕРАН ВЕЛИКОЙ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ
В СОБРАНИИ ПРИМОРСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КАРТИННОЙ
ГАЛЕРЕИ
<i>Л. И. Варламова</i> | 96 | НА БУРЯТСКОМ ПОЛЮСЕ
КАВАИИ:
ТВОРЧЕСТВО НАДЕЖДЫ
СУПОНИНОЙ И ЕЁ ДРУЗЕЙ
<i>Л. Ю. Николаева</i> |
| 48 | АЛЕКСАНДР НАЗАРЕНКО.
ЧЕЛОВЕК ЭПОХИ
<i>Е. А. Блинникова</i> | 104 | ЮВЕЛИРНАЯ ШКОЛА ВТОРОЙ
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА НА УРАЛЕ:
СВОЕОБРАЗИЕ ИДЕЙ
И МАТЕРИАЛОВ
<i>О. В. Береговая</i> |
| 54 | ОБРАЗ СОВРЕМЕННОГО
В ТВОРЧЕСТВЕ КРАСНОЯРСКИХ
СКУЛЬПТОРОВ XX ВЕКА
<i>Д. О. Шавлыгин</i> | 112 | НОВОЕ РУССКОЕ
ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО
<i>К. Н. Глазырин</i> |

- 118 ГРАФИКА ЯКУТИИ
1960–1980-Х ГОДОВ
Г. Г. Неустроева
- 130 СКУЛЬПТУРНЫЙ ФОНТАН:
ПРИНЦИПЫ
ФОРМООБРАЗОВАНИЯ.
РЕГИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ
*А. Е. Ткачук
И. В. Царинный*
- 136 СИБИРСКАЯ РАДУГА:
К ИСТОРИИ ПРОЕКТА
И. Н. Кротов
- 144 ВОПЛОЩЕННАЯ В ЖИЗНЬ
МЕЧТА «ЭЛЕГАНТНОГО
СИБИРЯКА»: ХРОНИКА
РОЖДЕНИЯ МУЗЕЯ
(АРХИВНО-ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ
ИССЛЕДОВАНИЕ, ПОСВЯЩЕННОЕ
100-ЛЕТИЮ НАЦИОНАЛИЗАЦИИ
КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ
В.П. СУКАЧЁВА)
И. П. Бедулина
- 152 150 ЛЕТ ИРКУТСКОМУ
ОБЛАСТНОМУ
ХУДОЖЕСТВЕННОМУ МУЗЕЮ
ИМ. В.П. СУКАЧЁВА
Е. С. Зубрий
- 162 ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЕКТ
«ИЗУЧАЯ ШЕБЕКО»
М. А. Филатова

- 168 МАСТЕРСКАЯ ЖИВОПИСЬ
СЕРГЕЙ ГОРБАЧЁВ.
АЛЕКСАНДР ИОНЧЕНКОВ.
ВЛАДИМИР ПОГРЕБНЯК.
АЛЕКСАНДР СЕЛИВАНОВ.
СЕРГЕЙ ХОД (ДРОБНОХОД).
ВАЛЕРИЙ ШАПРАНОВ
Н. А. Левданская
- 176 СОЮЗ ДВАДЦАТИ ОДНОГО:
ВЫСТАВКА РАБОТ ОМСКИХ
АРХИТЕКТОРОВ РАЗНЫХ ЛЕТ
А. Н. Гуменюк
- 180 ВСЕРОССИЙСКАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ВЫСТАВКА
«ЭМАЛЬ РОССИИ»
В КОНТЕКСТЕ ОСНОВНЫХ
НАПРАВЛЕНИЙ РАЗВИТИЯ
СТАНКОВОЙ ЭМАЛИ
Е. Н. Черняева
- 188 ГОСУДАРИ И ГОСУДАРЫНИ –
ВЕНЦЕНОСНЫЕ ПОКРОВИТЕЛИ
ИСКУССТВ.
К 300-ЛЕТИЮ ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ
В. В. Петухов
- 192 ДАШИ НАМДАКОВ. ИРКУТСК.
ТРАДИЦИИ. МЕЦЕНАТЫ
Н. С. Сысоева
- 196 НОВЫЕ ИЗДАНИЯ
В РЕГИОНАХ



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ ОТДЕЛЕНИЕ УРАЛА, СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА В Г. КРАСНОЯРСКЕ

ВЫСТАВОЧНЫЕ ЗАЛЫ

ПРОВЕДЕНИЕ ОТЧЕТНЫХ ВЫСТАВОК ВЫПУСКНИКОВ
ТВОРЧЕСКИХ МАСТЕРСКИХ ЖИВОПИСИ, СКУЛЬПТУРЫ, ГРАФИКИ

ПРОВЕДЕНИЕ ГРУППОВЫХ, ПЕРСОНАЛЬНЫХ, ЮБИЛЕЙНЫХ ВЫСТАВОК

ОРГАНИЗАЦИЯ И ПРОВЕДЕНИЕ РЕГИОНАЛЬНЫХ
И МЕЖРЕГИОНАЛЬНЫХ ВЫСТАВОК ХУДОЖНИКОВ УРАЛА, СИБИРИ
И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

ПРОВЕДЕНИЕ ТЕМАТИЧЕСКИХ КОНФЕРЕНЦИЙ, КРУГЛЫХ СТОЛОВ,
ДИСКУССИОННЫХ КЛУБОВ

660064, Россия, Красноярск,
проспект имени газеты
«Красноярский рабочий», 197

+7 (391) 236-54-89

 www.rahusdv.ru
 [instagram.com/ro_usdv_rah](https://www.instagram.com/ro_usdv_rah)
 vk.com/rahusdv
 facebook.com/ousdv.rah

УДК 75.01

О. И. Зотова

Дальневосточный федеральный университет
Владивосток, Россия

ОБРАЗ МИРА в творчестве Константина Кузьминых¹

В статье исследуются мировоззренческие и художественные аспекты творчества дальневосточного художника Константина Кузьминых, профессиональное становление которого пришлось на последние годы советской эпохи. Рассматривается проблема стилистики и метода в создании картины мира, в которой отражены художественные и философские искания автора, чье творчество связано с постмодернистским ощущением и художественной полисемантикой, включающей этнографический, географический, общекультурный типы образов.

Ключевые слова: Константин Кузьминых; дальневосточное искусство; этнографический образ; постмодернизм в искусстве

Проблема картины мира в изобразительном искусстве всегда рассматривалась в связи с характером и идеалом эпохи. К середине 1980-х, в которые начался профессиональный творческий путь Константина Борисовича Кузьминых, в советском искусстве явно обозначился период трансформаций, связанный с идейными, содержательными, формальными характеристиками произведений. Финальные годы советской эпохи дали свободу в творческом самоопределении художника. После эпохи соцреализма наступает период поисков смыслов и формы художественного высказывания, обусловленных общим настроением времени и подготовленных мутацией соцреализма в 1970-е.

Для художников, чье становление пришлось на этот период, характерны внимание к духовному началу в современном мире и особая чуткость к формальным особенностям картинной плоскости, к новым живописным формам, к поиску художественного языка, отражающего индивидуальность ав-

тора, делающего его узнаваемым в выставках любого уровня. Кроме того, произошла смена смысловых ориентиров: в конце 1980-х тема советского человека бесповоротно ушла в прошлое, вместо этого утверждается самостоятельная ценность искусства как вида творческой деятельности, призванной не обеспечивать идеологические установки, но осуществлять эстетическую миссию с учетом достижений искусства предшествующих периодов. Начиная с 1990-х годов художник выражает собственное субъективное ощущение, осознание себя как творческой личности, наделенной собственным внутренним видением.

Понятие «картина мира» применительно к изобразительному искусству формировалось и развивалось на протяжении очень длительного времени. Каждая эпоха предлагала свою систему координат, в которой определенное место занимало ощущение и видение этой эпохи художником. О классификации образов мира пишет И. П. Лугась-

К. Б. Кузьминых.
Лестница в небо.
2018.
Холст, масло.
130×100

кова, рассматривая также понятие символа, воплощающего в себе картину мира [9, с. 131]. В период постмодернистских подходов к анализу художественных практик это понятие актуализировалось как никогда ранее. В частности, Р. П. Мусат рассматривает в качестве основных тем исследования сегодня те, в которых анализируются принципы изменчивости художественно-образного языка: «Художественные образы, передаваемые в искусстве, тесно связаны с мировоззрением и деятельностью человека, живущего в пространстве конкретной культуры. На основе этого образного содержания происходит формирование картины мира» [11].

В этой ситуации индивидуальная картина мира К. Кузьминых формируется как полисемантическая картина с богатой образностью и собственным пластическим языком.

Выпускник художественно-графического факультета Хабаровского педагогического института, К. Кузьминых был сразу после вуза причислен художественно-культурным сообществом к авангарду ведущих художников Дальнего Востока: «Как и многие из его ровесников, Кузьминых ответил на потребность в метафизической живописи, которая имеет дело не с каждодневной реальностью, а с выражением наших представлений о ее феноменологии» [7, с. 3]. Получив классическое художественное образование, довольно быстро он понимает, что реализм – не его язык. Его энергия толкает его дальше, к поиску формы, новаторских приемов, которые могли бы выразить его индивидуальность и вывести на новый уровень. Он регулярно работает в Домах творчества художников «Горячий ключ», «Сенеж», что дает широкий круг общения с коллегами по цеху, позволяет развиваться в русле общероссийского искусства и избежать региональной замкнутости.

«Горячий Ключ» подарил ему общение с одной из знаковых фигур в отечественном искусстве – художником Кимом Бритовым, художественный язык которого отличался яркой декоративностью, эмоциональностью, нестандартной образностью. А «Сенеж», в то время считавшийся территорией художе-



К. Б. Кузьминых.
Камлейка-I. 1988.
Холст, масло.
150×120

ственной свободы, смелых экспериментов, поиска новых форм, дал возможность широких творческих поисков. Его холсты, которые он свернутыми в рулон привозил с творческих дач, свидетельствовали о том, что собственный стиль, где доминировала форма, найден. Работы художника Константина Кузьминых узнаются по почерку на всесоюзных, региональных и международных выставках, в которых он регулярно участвует с середины 1980-х годов. Он становится стипендиатом Союза художников СССР, входит в число тех, кто с выставками выезжает за рубеж: в Германию, Финляндию, Болгарию. В 1988 году в рекомендации к вступлению в Союз художников СССР председатель Магаданского отделения Союза художников В. Мягков пишет о безусловном живописном таланте К. Кузьминых.

Поначалу выступив как мастер реалистического портрета, прекрасно владеющий искусством рисунка и способный создать чрезвычайно выразительный образ посредством цветовой и фактурной трактовки, он оставил традиционные формы в живописи и начал увлеченно разрабатывать различные пластические приемы, ходы, в которых учи-

тывал принципы кубизма, экспрессионизма, абстрактной живописи. Уже в ранних произведениях («Портрет Дидыка»², «Утро», «Портрет неизвестной», «Натюрморт с рижским бальзамом», «Отражение», «Студия «Илья Вест» и др.) проявляется свобода в поисках художественных средств, которая объясняется не только творческими устремлениями, но и универсальностью внутреннего культурного багажа автора. Характерная для этого поколения художников общая тенденция пристального внимания к искусству конца XIX – начала XX веков в творчестве К. Кузьминых проявляется в отказе от жизнеподобия. Он исследует и применяет методы пластических решений и ресурсы живописи, переходя от натурного подхода, используемого в ранних этюдах, к созданию метафизического образа, знака. Это становится основным художественным методом К. Кузьминых при широком тематическом диапазоне, развиваемым и сегодня.

В эти же годы появляется серия абстрактных работ, в которых художника интересует собственно живопись («Силуэт», «Камлейки», «Ночной букет», «Ночная бабочка», «Прогулка», «Без названия»). В них осуществлялся азартный поиск границ возможно-

стей живописи. Ключ к этой серии дает одна из ранних его работ – «Посвящение Браку», художественные эксперименты которого (как и опыт П. Пикассо) в определенный период чрезвычайно интересовали художника. Акцентированный цвет, упрощенная, часто геометризированная форма говорят о стремлении постичь природу создания образа и одновременно добиться максимального эмоционального воздействия на зрителя. Однако полного ухода в абстракцию не произошло, этот опыт был завершен в начале 2000-х, и охарактеризовать его можно определением искусствоведа В. Кандыбы: «Главный творческий вектор удерживает его на пути, идущем по самой грани раздвоения мира на реальность и метафизику, на то, что видит глаз, и на то, что думает ум об увиденном» [5, с. 6].

По прошествии времени можно сказать, что метафизический аспект стал постоянным в универсальной картине мира, создаваемой художником, вне зависимости от объекта изображения – будь то национальный костюм коренных народов Севера, китайская ваза или экзотический фрукт. За предметом стоит история, в которой предмет является олицетворением жизни человека, связи с ним, несет след какого-то действия, связанного с географической средой, ситуацией, историческим или мифологическим сюжетом. К примеру, «Северный натюрморт» выбором предметов, композиционным построением и живописными качествами свидетельствует о характере северной жизни, готовности человека к лишениям, «Идол» – о бессмысленности сотворения кумиров, «Исчезновение» – об опасности цивилизации для коренных культур Севера, а если шире – о бренности всего сущего, где *vanitas* облекается в образ, обусловленный территориальным фактором. Автор наделяет изображение неким литературным смыслом, символическим значением, он готов буквально выступить в роли интерпретатора, сопроводив произведение краткой аннотацией (это воплотилось в художественном альбоме «Константин Кузьминых», где ка-

К. Б. Кузьминых.
Лодка. 1999.
Холст, масло.
100×120





К. Б. Кузьминых.
Арка. 2018.
Холст, масло.
100×150

ждой репродукции соответствует авторский текст [6]). Таким образом, в образной структуре картины мира К. Кузьминых содержатся глубокие философские потенции.

По тематике творчество К. Кузьминых можно разделить на несколько основных массивов. Ряд произведений обусловлен привязанностью к территории, именуемой малой Родиной, самобытность и уникальный склад которой Константин начал осознавать еще в детстве. В работах разных лет возникает образ города на берегу Охотского моря с драматическим прошлым, зашифрованный во вполне конкретных изображениях и названиях. В триптихе «Двери моего детства» (Государственный художественный музей, г. Нинбо, Китайская Народная Республика) зафиксированы детские воспоминания. Возвращаясь в органическую ткань прошлого, где дощатая дверь с треугольным козырьком служит одним из элементов вещественного мира повседневности, он вычленяет смысловой узел. Прочитывается не функциональное, но метафизическое его значение: двери детства – граница перехода в настоящее³. В

работе «Арка» (Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова) фрагмент адресной таблички на доме отсылает к истории одной из самых старых улиц Магадана, возникшей как продолжение Колымского шоссе, ведущего в сторону бухты Нагаева. Дома, расположенные в начале улицы, отличаются особой архитектурой: декоративная лепнина на фасаде, арочные карнизы, колонны. Год постройки, указанный на арке (1954), связан с новым, постсталинским, этапом – образованием Магаданской области. В серии работ, посвященных Магадану, есть и те, что выявляют эмоциональную натуру автора: «Магадан. 1 января» (Сургутский художественный музей), «Окно в Магадане» (Приморская государственная картинная галерея), «Утро». В цветовой гамме доминирует белый цвет, один из любимых для художника. Цвет большого цикла работ, здесь он приобретает символический оттенок: город, в котором долгие зимы укрывают снегом улицы и дома, из места с историей, окрашенной в трагические тона, благодаря цветовому решению превращается в чистое простран-



К. Б. Кузьминых.
У моря. 2018.
Холст, масло.
100×130

ство, ассоциирующееся с бескрайним Севером. По поводу этих работ В. Кандыба пишет: «Удивительно, как бескомпромиссный субъективист К. Кузьминых смог воспарить до таких высот лиризма, доступных восприятию и взволнованному переживанию не только гурманов от искусства, но и широкой зрительской массы» [5, с. 6]. Тема была продолжена работами «У моря», «Лестница в небо». Последние две созданы в 2018 году, в период, когда микрорайон города «Шанхай», состоящий из старых домов, дачек, сараев, стал исчезать.

Север, а точнее коренной уклад жизни на этой территории, послужил темой для большого массива произведений, название которому можно дать по одноименной работе «Этнография»: «Чукотка», «Эскимоска» (Сахалинский областной художественный музей), «Первый снег», «Ожидание», «Молодой охотник», «Завязывающая торбаса», «Летят утки» и др.

Приступая к анализу этой темы в творчестве Кузьминых, следует сказать о ее месте в дальневосточном искусстве в целом. В начале 1950-х годов эта тема прозвучала в связи с понятием «освоение». Художники из Владивостока И. Рыбачук, К. Шебеко, В. Снытко, И. Ионченков, В. Самойлов, В. Мед-

вецкий, художники Хабаровска В. Романов, А. Федотов и Б. Шахназаров, В. Афанасьев из Благовещенска и другие создают художественный образ человека Севера и Дальнего Востока, а также создают монументальный образ природы. Художникам интересны род занятий коренных народов (охота, рыбалка, оленеводство), самобытный уклад жизни, природа как огромный и суровый мир, требующий от человека жизненной стойкости, умения приспосабливаться, выдержки. Творческие искания художников воплощаются в большеформатных живописных пейзажных полотнах, портретных сериях, которым предшествует длительный сбор натурного материала. Пафос освоения, в целом характерный для советского изобразительного искусства 1960-х, звучит в дальневосточной северной теме очень естественно. Человек не только исследует неосвоенные территории, но подчиняет их себе, и художник оказывается в одном ряду с геологами, строителями, моряками. Не случайно в изображении природы включаются аэродромы, антенны, суда. В этот период вырабатываются специфические композиционные и живописные приемы, связанные с особенностями природной среды: в картине используются открытая композиция, уплощенная передача пространства, контрастные и чистые цвета.

Обращение к этой теме абсолютно закономерно для К. Кузьминых. Однако его от-



К. Б. Кузьминых.
Окно в Магадане.
2002. Холст, масло.
92×92

личает совершенно иная стилистика, обусловленная тем, что первичное освоение уже произошло, и нужно было искать новые художественные средства. Он вырос в городе, где искусство явилось полем пересечения и взаимовлияния разных художественных миров и абсолютно разных изобразительных систем. Неотъемлемой частью этого искусства являются произведения магаданских резчиков по кости, впитавших традиции коренных народов этой земли, присутствие которых осязаемо в различных визуальных формах: в элементах костюма современных

образами, но и вариативностью пластических решений. Практически сразу К. Кузьминых стал вводить образы, родившиеся в результате поездок, в свои произведения: из их числа «Прощание с моржом», «Поселок на берегу», «Чукотский праздник». Кузьминых очень творчески подходит к вещественному наследию Севера, рассматривая орнаменты, предметы быта, костюм, археологические артефакты как универсальное пространство, интерпретируя его таким образом, чтобы зритель получил цельное представление о мире.

► К. Б. Кузьминых.
Исчезновение.
2014.
Холст, масло.
200×100



К. Б. Кузьминых.
Поднебесная
империя. 2017.
Холст, масло.
100×200

горожан, в отмечающихся и по сей день национальных праздниках и т. д.

Будучи участником научных экспедиций по изучению прикладного искусства народов Крайнего Севера, организованных Магаданским краеведческим музеем для сбора материалов по декоративно-прикладному искусству чукчей и эскимосов, К. Кузьминых познакомился с укладом жизни народов Севера. Понимание уникальности территории, осознания того, насколько глубоко и прочно традиционная национальная культура проросла в культуру повседневности современного мира, воплотилось в произведениях обширного цикла, интересного не только

Система природной символики, лежащая в основе орнамента северных народов, несущего интеллектуальную и эмоциональную нагрузку, стала основой серии произведений в технике авторской шелкографии, о которой искусствовед В. Кандыба писал: «В листах шелкографии, затем в холстах он использовал лейтмотивом парафразы на неолитические знаки из праистории чукчей. Но «абстракционизм» неолита – это всегда ступок смысла, идеограмма космоса, зримое свидетельство способности человека к размышлению о мире, гармонизируемой мыслью. Вот почему внутренне жива, декоративна и архитектурна абстракция К. Б.

► К. Б. Кузьминых.
Последний шаман.
2018. Холст, масло.
200×200



Кузьминых, кристально прозрачная, проницаемая и доступная восприятию каждого. Смотреть ее — большое удовольствие: она вобрала в себя уже некогда найденную первоискусством пропорциональность и гармонию» [3, с. 14]. В этом же ключе выполнена серия работ «Маска».

Однако на следующем этапе К. Кузьминых использует метод создания метафизического образа, в котором отождествляются мышление и бытие. В работах «Ожидание», «Новая камлейка», «Первый снег» форма реального мира предельно обобщена, контурная линия подчеркивает силуэт. В «Лодке» (Магаданский областной краеведческий музей), «Северной балладе» ритмиче-

ский строй задает ощущение вневременности.

Позже от этой обобщенности, которую можно отнести к созданию типического образа, художник переходит к символическому изображению. В произведениях «Исчезновение» и «Последний шаман» (Новосибирский государственный музей) художник пишет точно и подробно детализированное национальное

платье эвенов, костюм шамана. Много составный эвенский костюм, атрибуты шамана – эргивлен, колокольцы, создающие бряцание во время камлания, металлические диски толи, бубен подчеркивают архетипичность изображаемой фигуры. В «Последнем шамане» центральное изображение сопровождается рядами антропоморфных фигур, отсылающих к архаической культуре⁴. В художественном отношении эти фрагменты можно считать самостоятельными, учитывая внимание художника к отдельному предмету, способность эстетизировать предмет; в смысловом – их использование в композиции создает своего рода иконографию, подчеркивает связь персонажа с религиозным культом. Этот же прием ранее использован в версии диптиха «Северная баллада», расширенного третьей – центральной – частью, изображающей знак в окружении сцен из жизни чукчей (триптих «Чукотка»).

В связи с этим хотелось бы сказать об удивительном соответствии этих работ сегодняшним поискам средств сохранения идентичности культуры отдельной территории, объединяющей людей в общность, проживающих на этой территории. Размытие границ аборигенной культуры в условиях современной цивилизации таит опасность ее исчезновения. Однако искусственное сохранение вряд ли имеет перспективы. В этой ситуации художник выступает в роли медиума, способного отразить представление о цельности этнического сообщества, соотношенного с окружающим миром в самом широком смысле слова. Именно он считывает устойчивые элементы художественной культуры, сохраняемые этносом на протяжении столетий, и транслирует их в современность, о чем пишет искусствовед Л. Г. Козлова: «Разрабатывая в своем творчестве уже не одно десятилетие тему Севера, Константин Кузьминых не просто увлеченно исследует картину жизни и мифологию древних и современных обитателей арктической ойкумены, создавая оригинальные изобразительные произведения (часто на стыке лингвистики и культуры). Он выполняет своеобразную



гуманитарную миссию, обращая внимание своих современников на то, что архаическая культура народов Севера входит в общий состав культурного наследия человечества и обогащает его общую картину своей специфической интонацией» [4, с. 24].

Общефилософские проблемы легли в основу серии произведений К. Кузьминых на библейскую тематику. Тема христианских основ стала вновь актуальной в 1990-х годах. Обращение к ней явилось не данью моде, возникшей в годы перестройки, но способом исследования духовной составляющей человеческого бытия (если говорить о содержательной стороне), всегда волновавшей творческую личность. Сюжеты Библии и Евангелия стали той призмой, через которую художник пропускает свои личные мироощущения.

Долгие годы Константин Кузьминых не прерывал общения со своим педагогом Александром Лепетухиным (Хабаровск) [8]. В результате одной из встреч учителя и ученика родилась идея совместной выставки «Диалоги о вечном», переросшей в долгосрочный масштабный проект, в котором каждый из художников по-своему осмыслил земное предназначение человека и пути духовного совершенствования. Лепетухин назвал этот проект встречей Ветхого и Нового Заветов [1]. Константин обратился к сюжетам Библии, что обусловило практически неограниченные возможности в выборе темы конкретной работы в серии произведений. Если смотреть шире, то неограниченность в познании мира.

Предваряя цикл выставок «Диалоги о вечном», прошедших в городах Дальнего Востока и за его пределами (одна из них была представлена в Париже в 2015 году), К. Кузьминых пишет: «Работая над этой, тематически новой для себя серией, я почувствовал себя на краю неизведанной земли, по которой можно идти всю жизнь, где-то останавливаясь, несколько раз проходя один и тот же участок пути, возвращаясь к его началу, понимая, что пройти эту землю всю, до

конца, и достичь ее края невозможно» [1, с. 1].

«Каин и Авель», «Жена Лота» (Иркутский областной художественный музей имени В. П. Сукачева), «Прокуратор Иудеи» (Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)), «Юдифь и Олоферн», «Денарий кесаря» – эти и другие сюжеты не единожды притягивали художников разных эпох. К. Кузьминых пишет свое время, современную ему жизнь. Модернистские формы делают сюжет современным, остроактуальным. Одним из характерных примеров этого является работа «Сотворение Адама». Древний сюжет перенесен в современную мастерскую инженера-конструктора и очищен от действия. Изображен не процесс творения, а результат. Современный Адам предстает перед зрителем в виде некоего механического манекена.

Художник прибегает к монохромной гамме, часто использует нейтральный фон или условную трактовку материальной среды, в ряде работ использует эффект негативной фотографии, за счет чего создается ощущение бесстрастной фиксации момента. Отказ от эмоции, от повествовательности побуждает концентрировать внимание на персонаже. Один из часто используемых приемов – варьирование мотива произведения (он сохранится и в более поздних работах, объясняя природу многочисленных триптихов): в стремлении к емкой символике изображения художник ищет и добивается ясности цветового и композиционного построения.



К. Б. Кузьминых.
Цзунцзы
на комод. 2018.
Холст, масло.
64×53

К. Б. Кузьминых.
Старый комод.
2018. Холст,
масло.
40×50



Начиная с 2000-х К. Кузьминых развивает тему исследования азиатской культуры, первое знакомство с которой состоялось в 1988 году во время проведения коллективной выставки российских художников и серии пленэров в городах КНР. Традиционная китайская живопись неожиданно оказалась ему, апологету европейской живописной культуры, близка по многим параметрам. Пластика, пятно, линия, точность рисунка, ясность в выражении идеи произведения, гармоничность смысла и формы – эти принципы нашли отклик в творческой натуре художника, а позже проявились и в художественном языке.

Серия изящных натюрмортов с предметами восточной кухни – пиалами для чая, палочками для риса – в свое время продемонстрировала удивительную способность автора уловить и передать на холсте медитативное настроение восточного ритуала, в котором строго определено место человека и предназначение вещи. Кузьминых переводит этот ритуал на плоскость холста, используя только предметный ряд, лаконичный и выразительный.

В более поздних произведениях, особенно картинах последних лет, происходит своеобразная «натюрмортизация» живописи. Художник использует этот жанр для широчайших вариаций в изображении цветов, фруктов, бамбука, предметов обихода (серии с китайскими вазами, мангустинами, цзун-

цзы и др.). В монографии, посвященной натюрморту, Л. В. Мочалов, рассуждая о специфике и генезисе жанра, пишет о его способности не просто предъявить существование вещи, но спровоцировать ассоциативный скачок от конкретного – к общему, от облика предмета – к характеру видения предмета. Продолжая рассуждения Я. Тугенхольда, М. Германа, А. Т. Ягдовской, Л. Мочалов рассматривает возможности предмета приобретать переносное значение в зависимости от духовного мира автора натюрморта: «Здесь-то и прочерчивается аналогия с лирикой, предполагающей постижение Вселенной через погружение в глубины личностного «я». Натюрморт вызывает к медитации, предметом которой является «немая» живопись, очарованная большим миром в самых малых его проявлениях. И – в конце концов – собственным искусством претворения этого мира» [9, с. 25]. Применительно к творчеству К. Кузьминых этот тезис более чем актуален. Образы невольно начинают разворачиваться в сознании зрителя в некую историю, в которой предметы существуют в определенном пространстве, созданном человеком. Но по воле художника они извлечены из бытового пласта и превращены в культурные символы. Старый комод, фрукты, бамбук, фарфоровый чайник, пиала, фигурная дверная ручка, банка для чая являются предметами, отражающими специфический уклад жизни. В соответствующем контексте каждый предмет может быть символом, рассчитанным на работу воображения зрителя. Концептуальным в решении этих работ становится принцип графичности и плоскостности изображения, вызывающий ассоциацию с традиционной китайской живописью.

От китайской гравюры художник идет к созданию масштабного полотна «Поднебесная империя», где раскрывается образ, определяемый термином тянься, использовавшимся для обозначения всего мира и служившим буквальным началом китайского афоризма «Все, что под небом...». Таким образом, не только двор китайского императора, но и город, а через них – империя и весь мир отобразились в чередующемся ритме строений, легких носилок для императора, фигур людей. Населенное полотно уподобле-



но разворачивающемся свитку. Цветовое решение вызывает ассоциации с культурой черной и цветной керамики Яншао, отсылает к символике цвета, в которой зашифровано множество смыслов и указаний на имперскую власть и определение центра мира. Помещенная в центр изображения монета – квадрат, вписанный в круг, – отсылает к древнейшей символике багуа. Работы этого цикла (в их числе «Красный квадрат», «Китайский натюрморт») выполнены в единой стилистике, отличающейся высокой живописной эстетикой.

Наконец, следует сказать еще об одном массиве произведений, в котором картина мира приобретает буквальный смысл. Часто бывающий в поездках К. Кузьминых пишет пейзажи. Пейзаж традиционно является одним из самых распространенных жанров в изобразительном искусстве Дальнего Востока. В нем отражаются неповторимая красота дальневосточной природы, ее размах и мощь, эпическое начало. Отмеченное русским философом Н. А. Бердяевым в качестве национальной черты характера «пейзажное мышление» на Дальнем Востоке приобрело особый смысл. Здесь на протяжении XX века природа выступает в качестве среды, в которой формируется сильный и независимый характер, способный преодолеть природную стихию. Океан и тайга, острова и побережье дают живописцам возможность

проявить широкий диапазон художественных приемов, колористических решений, композиционных построений. Для К. Кузьминых пейзаж, скорее, возможность живописного эксперимента. Уже в первых пейзажных работах 1980-х годов «Тау Тургень», «Вечер в горах», «В горах», «Магаданский пейзаж» применяются декоративный подход, экспрессивные цвета, контрастные цветовосочетания, формальные приемы. Колористические и пластические искания являются основой пейзажей, созданных и в более поздний период. Порой автор прибегает практически к абстрактному изображению, как, например, в триптихе «Поля Амурские» (2011). Способность передать впечатление от природы специфическими средствами живописи отличает работы разных лет, созданные в разных географических точках: «Дом в Монрее», «Льеж. Светлый день», «Синьшаньский дворик», «В горах Казахстана», серия «Мойынкум», «На Хехцире», «Боровое», «Озеро Большое Чебачье», «Тау» и другие работы. Они говорят о свободном владении живописными техниками, способности передать цветовые характеристики среды, что идет от увлеченности самой средой. В целом эта часть творчества органично дополняет сложную, многоликую, символическую картину мира, и К. Кузьминых, создавая ее, является одним из самых заметных художников Дальнего Востока России.

Примечания

1. В статье использован материал, впервые введенный в научный оборот автором в статье «Цвет и форма в произведениях Константина Кузьминых» [2], собранный в период подготовки выставки «Форма и цвет» в Музее современного искусства г. Харбина в декабре 2018 года.
2. Произведения, приведенные в статье без указания места хранения, находятся в личной коллекции К. Кузьминых.
3. По художественному решению триптих «Двери моего детства» связан с диптихом «Харбинская дверь» (2017). Эта связь уходит корнями в историю Дальнего Востока: Харбин, основанный русскими в 1898 году, и Магадан (1929 г.) являются не только географическими пунктами, сколько местом присутствия русских, местом универсальной дальневосточной ментальности. Впрочем, иногда города оказывались непосредственно связанными политической историей: харбинские «возвращенцы» попадали в лагеря в Магаданской области.
4. На подступах к созданию полиптиха «Послед-

К. Б. Кузьминых.
Завязывающая
торбаса. 2014.
Холст, масло.
120×130

К. Б. Кузьминых.
Харбинская дверь.
2017. Холст, масло.
200×150

ний шаман» (2018, холст, масло, 200×200), которое автор посвятил уходящим традициям народов Крайнего Севера, был создан холст меньшего формата «Келы» (2017, холст, масло, 120×100). В аннотации к своей работе К. Кузьминых пишет: «Келы – это злой дух у чукчей. ...Келы многорук и очень жесток. Художник одел на келы типичную одежду северного шамана, со всеми соответствующими атрибутами. В двух верхних руках келы держит бубен и колотушку. В других его руках палка, чаат, яранга, подвешенные за ноги тела людей». Не следуя буквально описанию келы, которое содержится в книге крупного этнографа В. Г. Богораза «Чукчи. Т. 2» (Ленинград, 1939), К. Кузьминых сохраняет пластику образа, формирует живописный строй костюма, содержащего металлические элементы.



Литература

1. Диалог о вечном: живопись, графика : буклет выставки. – Владивосток, 2008. – 16 с.
2. Зотова, О. И. Цвет и форма в произведениях Константина Кузьминых // Искусство Евразии. – Барнаул, 2019. – № 1 (12). – С. 12–25. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsvet-i-forma-v-proizvedeniyah-konstantina-kuzminykh> (дата обращения 1.03.2020).
3. Кандыба, В. И. Прекрасного след : [вступ. ст.] // Толоконцева О.А. Прекрасного след: художники Магаданской области : альбом-справочник / О. А. Толоконцева, Л. Д. Роньжина ; Администрация Магад. области ; Магад. обл. универс. науч. б-ка им. А.С. Пушкина ; Магад. обл. орг. Всерос. твор. обществ. орг. «Союза художников России». – Москва : Пранат, 2002. – С. 7–15.

4. Козлова Л. Г. Дальневосточное искусство: перспективы вдохновения : [вступ. ст.] // Изобразительное искусство Российской Федерации : антология в 10 томах. – Том «Дальний Восток». – Владивосток, 2013. – С. 10–29.
5. Константин Кузьминых. Свет тишины : буклет выставки. – Владивосток, 2005. – 18 с.
6. Константин Кузьминых: художественный альбом. – Харбин, 2018. – 207 с.
7. Константин Кузьминых. Сиреневая груша. Живопись, графика : буклет выставки. – Владивосток, 2006. – 24 с.
8. Лепетухин, А. П. Вчера, сегодня, всегда...: очерки, воспоминания, эссе о художниках и художественной жизни / А.П. Лепетухин. – Хабаровск, 2015. – 239 с.
9. Лугаськова И. П. Индивидуальная картина мира автора как отображение художественной картины мира эпохи // Ценности и смыслы. – Москва, 2017. – № 5(51). – С. 131–141.
10. Мочалов, Л. В. Три века русского натюрморта / Л.В. Мочалов. – Москва : Белый город, 2012. – 511 с.
11. Мусат, Р. П. Художественная картина мира: принципы взаимосвязи формы и содержания // Теория и практика общественного развития. – Краснодар, 2015. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-kartina-mira-printsiipy-vzaimosvyazi-formy-i-soderzhaniya>. (дата обращения 15.03.2020).

Об авторе

Зотова Ольга Ивановна – кандидат искусствоведения, доцент Школы искусств и гуманитарных наук Дальневосточного федерального университета, главный специалист Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярск, почетный член РАХ
E-mail: zotova-o@yandex.ru

IMAGE OF THE WORLD IN THE KONSTANTIN
KUZMINYKH'S ART WORKS

Olga Ivanovna Zotova

Candidate of arts, associate professor of the School of Arts and Humanities of the Far Eastern Federal University, the main specialist of the Regional branch of the Russian Academy of Arts “Ural, Siberia and Far East” in Krasnoyarsk, honored member of the Russian Academy of Arts

Abstract: *The paper examines the ideological and artistic aspects of the work of the Far Eastern artist Konstantin Kuzminykh, whose professional development took place in the last years of the Soviet era. The problem of style and method in creating a picture of the world, which reflects the artistic and philosophical search of the author, whose work is associated with a postmodern feeling and artistic polysemantics, including ethnographic, geographical, and general cultural types of images, has been considered.*

Keywords: *Konstantin Kuzminykh; Far Eastern art; ethnographic image; postmodernism in art*

УДК 75.04.047

М. С. Косенкова

Уральский государственный архитектурно-художественный университет
Екатеринбург, Россия

ВЫСТАВКА «ПЕЙЗАЖИ РОДИНЫ» Ивана Бурлакова

В статье рассказывается о творческой биографии уральского художника Ивана Ивановича Бурлакова и представленных на персональной выставке произведений в екатеринбургском Доме художника. Определяются ключевые этапы развития его живописи на основе анализа наиболее значимых работ. Выявляются стилистические особенности художественного языка и изобразительные средства для создания пейзажа.

Ключевые слова: И.И. Бурлаков; живопись; пейзаж; художественный образ; выставка в екатеринбургском Доме художника

Персональная выставка всегда значима и волнительна для художника. Через работы он делится с окружающими своими чувствами, мыслями, мировоззрением. Поль Валери писал: «Не есть ли музей арена монологов [...] ? Лишите картины их связи с внутренней или иной человеческой речью, и прекраснейшие полотна мгновенно утратят свой смысл и свое назначение» [1, с. 211–212].

Более 40 работ, представленных в выставочном зале Дома художника осенью 2019 года в Екатеринбурге, раскрыли Ивана Ивановича Бурлакова как мастера пейзажа, тонко чувствующего природу и умеющего донести свое мироощущение до зрителя. Выставка «Пейзажи Родины» была посвящена 45-летию творческой деятельности живописца. В экспозицию вошли произведения не только большого временного периода, но и обширной географии. Большое разнообразие изображенных мотивов, состояний природы и душевных переживаний автора вызвало отклик у зрителя. «По-хорошему завидуешь тем людям, которые знакомятся

с творчеством Ивана Ивановича впервые. Эмоции от таких картин сильные. Масштабные полотна художника сперва поражают, потом ты невольно становишься словно их частью. Будто заглянул за плечо мастера: вот это место, где он творил. Вот горы, вот лес ...» – пишет в своей статье журналист «Областной газеты» Петр Кабанов [2]. Правда, с которой художник изображает природу, заключается не только в реалистичном изображении, но и в передаче внутреннего ощущения от пейзажа: запах луговых трав или весеннего воздуха, дуновение ветра, шум воды, зной и стужаподвластны кисти мастера.

Иван Иванович Бурлаков родился в Серове – промышленном городке на севере Свердловской области. Детство и отрочество прошли в рабочем поселке на окраине города, где будущий художник начал свое обучение азам рисования в изостудии Дворца культуры металлургов. Его первый учитель Сергей Петрович Кодолов не только открыл секреты мастерства, но и привил любовь к природе родного края, ее неповторимой кра-

И. И. Бурлаков.
Башня. Соловки.
1989.
Холст, масло.
150×120
Собственность
автора

соте. В годы учебы в Свердловском художественном училище имени И. Д. Шадра у Ивана Бурлакова появляется интерес к пейзажу, который станет в последующем основным жанром в его творчестве.

Золотая осень 1974 года и пайва с только что собранными грибами вдохновили молодого художника на создание картины «Грибы» (рис. 1), полностью самостоятельного произведения, где уже четко прослеживается мировоззрение и почерк автора. Она и послужила точкой отсчета творческой деятельности живописца. Натюрморт с грибами есть в арсенале у многих художников, но это полотно отличается своей композицией. Живописец смотрит сверху на плоскость с пайвой и рассыпанными грибами. Такое «смотрение» будет и во многих пейзажах Ивана Бурлакова, где высокая линия горизонта позволит автору показать разнообразие природных форм. За видимым хаосом из грибов стоит четкая ритмическая организация, а тщательная детализировка придает большую убедительность происходящему. Живописная структура работы выстроена на тепло-холодных отношениях. Недостаток цельности компенсируется темпераментным живописным мазком, придающим поверхности полотна необычайную притягательность.

Поездки на творческие дачи Союза художников СССР, где собирались художники со всей страны, а руководителями были А. Левитин, В. Загонек, Н. Соломин, способствовали дальнейшему профессиональному развитию Ивана Бурлакова. «Мои университеты» – называет творческие дачи уральский художник. Много путешествуя с этюдником по стране, Иван Бурлаков создал более сотни пейзажей красивейших уголков Советской Родины: Соловки, Русский Север, центральная полоса с ее памятниками архитектуры, жемчужина Туркменистана – Фирюза, заповедник Аксу-Джабаглы в Южном Казахстане, Тобольск, Аральское море, Байкал и Уральский хребет.

Первая поездка на Академическую дачу им. И. Е. Репина в 1975 году способствует

созданию живописных полотен с буйством цвета: «Осень золотая», «Клен у дороги» (рис. 2), «Бабье лето», «Сосны, освещенные солнцем». Увлечение молодого художника

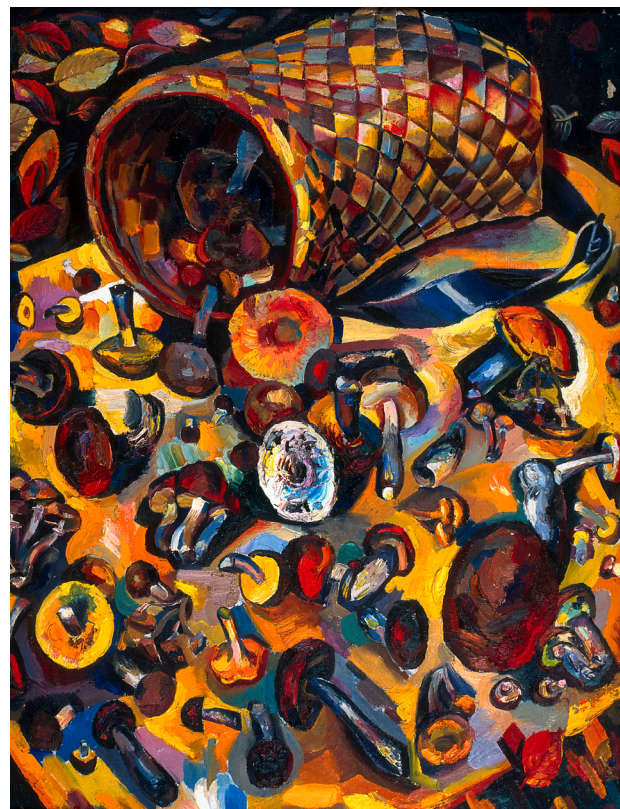


Рис. 1.
И. И. Бурлаков.
Грибы. 1974.
Холст, масло.
100×80
Собственность
автора

творчеством Сезанна и Дерена нашло отклик в его ранних работах. Крупные мазки создают эмоциональное напряжение, при этом экспрессия в живописной трактовке соседствует с рациональной стройностью композиции.

В 1977 году на творческой даче «Старая Ладога» Иван Бурлаков пишет серию лирических пейзажей: «Ветреный день», «Старая Ладога», «Пейзаж с крепостью» (рис. 3). Живописец ставит перед собой новую задачу – передать состояние природы, внутреннее ощущение от увиденного. Внимательность к деталям, тонкие световые и тональные переходы, живая структура живописных мазков отличают этюды этого периода. Из работ уходит излишняя декоративность. Художник ищет все новые и новые изобразительные средства для правдивой передачи нужного ему состояния, ощущения. Пробле-

Рис. 2.
И. И. Бурлаков.
Клен у дороги.
1975. Картон,
масло.
80×100
Собственность
автора

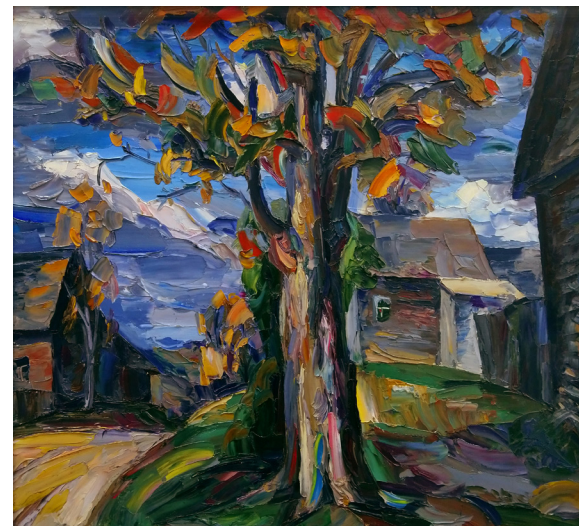


Рис. 3.
И. И. Бурлаков.
Пейзаж
с крепостью. 1977.
Холст, масло.
100×94
Собственность
автора

ма колоризма, которую успешно решает живописец в своих работах, выходит на первый план.

В течение десяти лет Иван Бурлаков работает по два месяца в году на творческих дачах: 1978 – Дом творчества «Горячий Ключ», 1979 – Академическая дача им. И. Е. Репина... «Зима в деревне Дуброва», созданная в 1979 году, экспонируется на пятой зональной художественной выставке «Урал социалистический» в Тюмени. Г.С. Мосин назвал пейзаж творческим успехом автора. Среди представленных на выставке работ есть несколько зимних пейзажей: «Пейзаж с банькой», «Торжок зимой», «Байкал зимой». Эти полотна отличаются большей графичностью и тонкой манерой письма. В «Пейзаже с банькой» присутствует брейгелевская красота пасмурного зимнего дня. Сложное колористическое решение передает ощущение зимней оттепели, когда особенно тяжел мокрый снег, а на реке начинают зеленеть проталины. То же самое состояние передано и в городском пейзаже «Торжок зимой» (рис. 4). Но в нем уже другое композиционное решение. Изображение провинциального городка больше напоминает полку в старинном серванте, где на белой кружевной салфетке аккуратно расположились милые сердцу фигурки домиков. Впервые зритель встречает стаффажные фигуры челове-

ка, которых молодой художник избегал в своих ранних работах. Серо-охристый колорит картины и статичная композиция рождает теплые воспоминания о тихих улочках будничного дня 80-х годов прошлого века, вызывая в душе чувство умиротворения и спокойствия.

Художник любит изображать пограничные состояния природы – переходы времен года. «Март», «Весна на Чусовой», «За час до первого снега», «Последний день осени» – работы, в которых живописец уловил те еле заметные черты, говорящие нам о грядущих изменениях. Для этого не достаточно просто любить природу – надо жить в ней, наблюдать,



чувствовать ее. «Слушаешь, как шумят деревья, следишь за игрой облаков, безмолвные камни начинают тебе что-то напоминать, а у деревьев появляются жесты. Далекая снежная вершина в свете луча, порыв ветра – и вот уже сердце бьется в одном ритме с природой, и ты берешься за кисть...» – пишет художник о своем творчестве [3, с. 12].

В пейзажах 80-х годов Иван Бурлаков поставил перед собой более масштабные задачи: не просто передать освещенность ели солнцем или набухание почек в начале

марта, когда силуэты деревьев на лазурном небе становятся марганцово-охристыми, а создать эпический пейзаж. Метод работы непосредственно с натуры по-прежнему остается основным для пейзажиста, но увеличивается размер полотен и, соответственно, меняется отношение к композиции, к решению плановости в пейзаже, к проработке деталей.

Поездка на творческую дачу «Байкал» в декабре 1985 года позволила Ивану Бурлакову создать один из самых суровых своих пейзажей «Байкал зимой» (рис. 5). Динамика композиционного решения усиливается тональным контрастом. Теплые, от серо-охристого до красновато-коричневого тона скалистого берега подчеркивают студёность озера Байкала, написанного в холодных серо-фиолетовых и изумрудно-зеленых оттенках. Создается ощущение, что горы вклиниваются в водную гладь. Этот эффект подчеркивается и четкой графикой берега с геометрически стилизованным силуэтом, и игрой темных и светлых тонов. Вершины сопот упираются в низкое стального цвета небо, становясь то светящимися белыми, то плотно-серыми. И в этом суровом краю живет человек. За холмом – избышки, на первом плане красуются створы, указыва-

ющие фарватер, а в бухте у пристани лодки. Холодная колористическая гамма полотна передает зрителю тот леденящий, сырой воздух декабрьского пасмурного дня, который



художник ощутил в полной мере, работая над пейзажем. Напряженная внутренняя пластика, четкая, графичная трактовка всех элементов картины, независимо от плановости, и, конечно, взгляд сверху, с холма, выдают руку уральского мастера пейзажа.

В путешествии по Русскому Северу в 1989 году, организа-

тором и вдохновителем которого была искусствовед О. Е. Мишина, Иван Бурлаков создает такие эпические картины, как «Башня. Соловки», «Древняя Земля», «Соловецкий Кремль» (рис. 6). Этот период отличается повышенной экспрессией живописи. Портретность в композиции «Башня. Соловки»



(рис. на развороте) обусловлена тем образом защитника Отечества, который задумал мастер. Мощь, сила противостояния башни, которая своим испещренным телом защищает незблемые ценности святой Руси. Глаза-бойницы, зорко глядящие вдаль, шлем, уходящий в небеса, облака как кружащиеся вороны – все эти образы

были навеяны историей этого трагического места.

Совсем другое настроение передано в полотне «Соловецкий Кремль». Оно наполнено

Рис. 4.
И. И. Бурлаков.
Торжок зимой.
1981. Картон,
масло. 80×100
Собственность
автора

Рис. 5.
И. И. Бурлаков.
Байкал зимой.
1985.
Холст, масло.
120×140
Собственность
автора

Рис. 6.
И. И. Бурлаков.
Соловецкий
Кремль. 1989.
Холст, масло.
120×150
Собственность
автора

Рис. 7.
И. И. Бурлаков.
Хребет Копетдаг.
Фирюза. 1990.
Холст, масло.
96×113
Собственность
автора

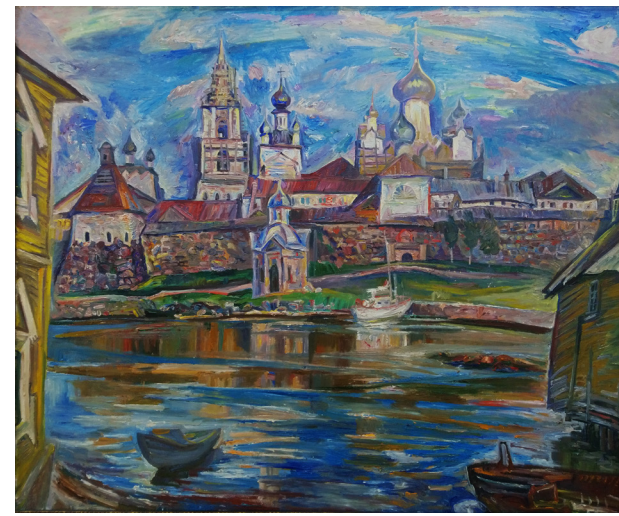
солнечными, радужными красками. Взгляд через деревянные постройки на розоватые строения Кремля, на голубое небо с перламутровыми облаками, на рябь воды залива, в которой отражается этот прекрасный мир, создает впечатление у зрителя, что он находится там, смотрит из окна домика на эту идиллию. Но она не безмятежна. Напряжение, с которым передается восторг от теплого, солнечного дня, содержится в каждой мазке, фактурно положенной краске.

Вообще, в творчестве Ивана Бурлакова отсутствуют по-настоящему лирические пейзажи. Ему не присуще спокойствие и умиротворение. В полотнах всегда жизнь бьет ключом, все эмоционально окрашено, безудержны мощь и напор сил природы.

Из плодотворного путешествия по Русскому Северу были привезены такие полотна, включенные в экспозицию, как «Каргополь. Благовещенская церковь», «Лядинский погост. Богоявленская церковь», «Берег Пинги».

Продолжением творческой поездки станет Северный Урал и наиболее значимое произведение автора в двадцатом веке – эпическое полотно «Денежкин камень» (рис. 8). Передний план с освещенными закатным солнцем камнями, между которыми пробиваются карликовые деревца, четко отделяется от дальнего плана, выполненного

в сине-голубых тонах. Горы, подпирающие небо, и крупные камни, занимающие львиную долю полотна, способствуют ощущению фрагментарности композиции.



Цветовая гамма пейзажей средней полосы и северных районов значительно отличается от колорита полотен южной природы. В этюде «Ущелье Джетымсай» кардинально меняется палитра художника на охристо-оранжевые и сиренево-фиолетовые цвета, точно передающие дневной зной у подно-

жья гор южного Казахстана. Местность, испепеленная солнцем, в полотне «Хребет Копетдаг. Фирюза» исполнена в светлом охристо-фиолетовом колорите. Пластика лысых гор, в долине которых уютно расположилась, укутавшись в зелень, Фирюза, отличается плавностью линий (рис. 7).



Несмотря на обширную географию творческих поездок, Иван Бурлаков остается приверженцем родного края. По словам художника, «нет ничего красивее гор Приполярного Урала, с их озерами, реками и водопадами, разнообразной растительностью, покрывающей подножье каменных великанов». С 1994

по 1996 годы живописец со своим братом Алексеем Бурлаковым трижды выезжает в окрестности горы Яруты и реки Хомес, расположенные на границе Северного и Приполярного Урала. Множество натуральных



Рис. 8.
И. И. Бурлаков.
Денежкин
камень. 1989.
Холст, масло.
120×174
Собственность
автора

пейзажей, этюдов, подготовительного материала для последующих работ было выполнено художником в этот период.

Двадцать первый век начался для художника с Урала Приполярного. Созерцая древнее величие гор, живописец ощущает этот мир в его подлинной реальности, вымыслу и фантазии здесь места нет. И картина на холсте, как зеркало, отражает ощущение кратковременного вторжения вечности, которое художник сохранил в своей душе. Образ могучего Урала, его первозданную красоту и изменчивый характер Иван Бурлаков раскрывает в своих пейзажах-картинах: «Река Хомес. Вечер», «На Крайнем Севере», «Гора Чендер», «Река Хомес. Август», «Водопад. Гора Неройка».

С последними работами поклонники живописца уже смогли познакомиться на региональной выставке произведений художников Уральского федерального округа [4, с. 102] и выставке «Лучшие художники Урала» Уральского культурного форума.

Увлечение творчеством Н. Пуссена и Д. Беллини повлияло на композицию пейзажей-картин, отношение к разработке планов и отбору деталей.

Переход в XXI веке на технику работы акриловыми красками сказался на манере письма и, соответственно, на живописной поверхности полотен. Невозможность создать фактуру, как в масляной живописи, подвигла Ивана Бурлакова искать новые художественные средства. Набирая нужный тон лессировками, играя на тепло-холодных отношениях, разнообразно показывая текстуру камня, воды, деревьев, живописец создает многодельные полотна, продолжая работать в рамках реалистического искусства.

Пейзажи, отличающиеся композиционной законченностью, ритмически выстроенные, со своей особой пластикой линий и сложным колористическим решением, получили огромный отклик у зрителей. И это не случайно. За внешним художественным решением скрывается внутренний пласт переживаний, ощущений и миропонимания ху-

дожника, который вылился в творческий замысел картины. Поэтический образный язык автора, рассказывающий о природе, понятен зрителю, но не потому, что с натуральной точностью передает увиденное, а благодаря присутствию «композиционно-образных отношений, то есть творческого воссоздания жизни» [5, с. 8].

В многочисленных отзывах посетителей выставки есть слова благодарности, описания своих ощущений от увиденных картин, воспоминания о собственных впечатлениях от изображенных мест, рассуждения о композиции, цвете, технических приемах.

Картины ведущего екатеринбургского художника Ивана Бурлакова показали, что искусство, основанное на школе советского реализма, актуально и современно. Оно воздействует внутренней правдивостью.

Литература

1. Валери, П. Об искусстве : сборник / П. Валери ; пер. с фр. – 2-е изд. – Москва : Искусство, 1993. – 503 с., илл.
2. Кабанов, П. Внутренняя правда / П. Кабанов, Н. Шадрин // Областная газета. – Екатеринбург, 2019. – №191(8733). – С. 4.
3. Художники Екатеринбурга – 2004 : каталог-альбом / рук. проекта Л. Шелупкина. – Екатеринбург : ООО «Райт», 2003. – 166 с., илл.
4. Большой Урал – XII. Выставка произведений художников Уральского федерального округа : каталог-альбом / ЧРО ВТОО «Союз художников России». – Челябинск, 2018. – 348 с., илл.
5. Григорьев, С. А. О композиции в живописи // Школа изобразительного искусства в десяти томах. – Выпуск VI. – Москва : Издательство Академии художеств СССР, 1963. – 144 с., илл.

Об авторе

Косенкова Марина Сергеевна – доцент кафедры монументально-декоративного искусства Уральского государственного архитектурно-художественного университета
E-mail: mari-kos@mail.ru

THE EXHIBITION “LANDSCAPES OF THE HOMELAND” BY IVAN BURLAKOV

Marina Sergeevna Kosenkova

Associate Professor at the Department of monumental and decorative art, Ural State University of Architecture and Art

Abstract: The paper tells about the biography of an Ural artist Ivan Burlakov in the context of the works presented at a personal exhibition in the Ekaterinburg House of Artists. The key stages of the development of the painter have been determined on the basis of the analysis of the most significant works. The stylistic features of the artistic language and the visual means used to create a specific image of the landscape have been revealed.

Keywords: I.I. Burlakov; painting; landscape; artistic image; exhibition in the Ekaterinburg House of Artists



Г. Н. Завьялов.
Портрет
промысловика
В. И. Осипова.
1975. Картон,
масло. 100×80
Томский областной
художественный музей
(далее – ТОХМ)

УДК 75.041.5 (571.16)

Л. И. Овчинникова

Томский областной художественный музей
Томск, Россия

ПОРТРЕТ-КАРТИНА В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕРМАНА ЗАВЬЯЛОВА

В статье на примере творчества известного сибирского художника Германа Завьялова рассматривается эволюция портрета-картины в отечественной живописи с конца 1960-х гг. до начала XXI века, отмечаются его региональные особенности, анализируются основные разновидности: типический, психологический, лирический.

Ключевые слова: сибирский художник Герман Завьялов; портрет-картина; портрет-тип; психологический портрет; лирический портрет

Портретный жанр, в отличие от пейзажного, в художественной практике сибирского живописца Германа Завьялова занимал скромное место. За пятьдесят лет он написал немногим более двадцати портретов, но почти все прошли через ряд выставок и стали достоянием музейных коллекций. Признание как портретист Герман получил уже на первой персональной выставке в Томске в 1977 году. Во вступительной статье к каталогу было отмечено: «Сибирский север Завьялова немислим без его портретов» [2, с. 6]. В основном это портреты-картины, которые занимают ключевое место в искусстве своего времени наряду с жанровыми композициями.

Герои его полотен – жители северных районов Сибири – дополнили галерею современников, созданную старшими коллегами П. Никоновым, П. Осовским, И. Обросовым и многими другими, и стали частью правды жизни, которую искали художники-новаторы рубежа 1960–1970-х, объединенные понятием сурового стиля.

У Германа Завьялова будущие модели словно сами просились на холст при кратких

встречах в отдаленных, не отмеченных на карте точках большой страны, куда художник постоянно отправлялся на катере-ателье с началом ледохода.

Одним из первых был создан «Портрет бакенщика» (рис. 1), который сначала появился на Двенадцатой областной художественной выставке в 1968 году [9, с. 8], затем неизменно включался в ретроспективную часть персональных юбилейных выставок, проходивших каждое десятилетие [3, с. 9; 5, №6; 6, №4], а также выставки, посвященной памяти художника [8, №6].

От представителя этой уважаемой профессии, ныне оставшейся в прошлом, полностью зависела безопасность движения по реке. Он с началом навигации расставлял бакены, указывавшие путь судам в светлое время суток, в темное – ежедневно зажигал, а с рассветом гасил керосиновые лампы.

Взятая крупным планом сильная подтянутая фигура героя портрета дана стоящей на берегу на фоне тайги. «Суровое» начало образа передано жесткой моделировкой лица с крупными правильными чертами. Огрубевшее от постоянного пребывания

на ветру и солнце, оно по цветовым характеристикам близко толстому оранжево-коричневому свитеру. Образ монументализирован. Его значительности соответствует поза предстояния, бескрайний прибрежный пейзаж с плотной группой деревьев, продолжающийся за рамками картины. Такими представляются казаки Ермака, которые осваивали новые земли, уверенно продвигаясь вперед по рекам.

Следующие поколения жителей Сибири тоже отличались силой духа и выносливостью и воспринимали суровость родной природы как должное. Проводя почти полгода на реке, художник досконально знал непростую жизнь речников. Он имел капитанские права, был знаком с большинством капитанов, бригадами рыбаков и высоко ценил речное братство.

Встречи с рыбаками нашли отражение в композиции «Рыбаки Оби» со стаффажными фигурами и сетями на фоне рассветного краснеющего неба, а также в «Портрете рыбака в интерьере» (нач. 1970-х. Холст, масло. 116×162. Частная коллекция), который впервые был выставлен в экспозиции 2017 года [8, №6]. Сидящая мужская фигура с натруженной спиной почти теряется среди бочек с рыбой на фоне снастей на стене в тесной темной избушке, черты лица едва угадываются. Обобщенная трактовка образа, темный, несколько «загрязненный» колорит характерны для раннего этапа развития многих живописцев, истоки творчества которых уходят в суровый стиль.

Рассмотренные портреты-типы предварило полотно «Заочница» (рис.2). Ее «премьера» состоялась на Одиннадцатой областной выставке, затем картина участвовала во Второй зональной [10, с. 20; 1, с. 50]. Видное место она заняла в экспозиции персональной экспозиции молодого художника в выставочном зале Московского Союза художников в 1975, впоследствии участвовала в томских персональных выставках с воспроизведением в каталогах [2, с. 11; 3, с. 9; 6, №2; 8, №4].

Портрет был написан в 1967 через год после приезда в Томск выпускника москов-

ского института имени В.И. Сурикова. Центр сибирского студенчества поразил художника обилием юных лиц. Свою героиню с ярко выраженными национальными чертами художник нашел в Политехническом институте, куда представительница народов Севера приехала сдавать очередную сессию. Выросший в семье учителей народов Севера, будущий художник учился вместе с селькупками, дружил с ними, поэтому хорошо знал их уклад жизни и традиции.

Девушка изображена в обычной для студентов одежде (исключение составляют декорированные унты), но висающий на стене национальный костюм с орнаментом, стоящий на полу антропоморфный амулет подчеркивают ее корни и одновременно придают портрету сдержанное декоративное звучание. По верному замечанию А. Ревазовой, в картине «соединение нового и древнего, связь поколений, новое не вырастает на пустом, оно продолжение корней



Рис. 1.
Г. Н. Завьялов.
Портрет бакенщика. 1968.
Холст, масло.
110×80
ТОХМ



Рис. 2.
Г. Н. Завьялов.
Заочница. 1967.
Холст, масло.
150×110
ТОХМ



Рис. 3.
Г. Н. Завьялов.
Хозяин. Портрет Виктора Шестакова. 1995. Картон, масло.
100×80
Парабельская картинная галерея



Рис. 4.
Г. Н. Завьялов.
Портрет поэта В. А. Колыхалова. 2002. Холст, масло.
67×99
Парабельская картинная галерея

пряженная работа мысли подчеркивается системой диагоналей: расположением фигуры, пересечением линий дощатого пола и возвышения, на котором расположилась портретируемая. Выверена лапидарная линия, огибающая фигуру по контуру. Обращение к решениям, близким к графическим,

характерно для многих адептов сурового стиля в ранний период, на смену которым придут активные поиски живописных средств выразительности, что предопределило эволюцию творчества и Германа Завьялова.

В портретах рубежа 1960–х1970-х художник создал собирательный образ человека сибирского Севера с акцентом на социальную активность и незаурядные личные качества, их романтическую сущность. Персонажи воспринимаются как «...некие обобщенные образы, как достаточно точно

– эта любимая мысль художника по-своему преломляется в этом портрете» [2, с. 7].

При внешней статичности образ динамичен. Девушка оторвалась от раскрытой книги, повернулась в сторону зрителя, но, погруженная в прочитанное, отвела взгляд в сторону, что резонирует сдвигом сидящей фигуры вправо. На-

и выразительно сформулированную авторскую мысль» [2, с. 7]. Они безымянны, но не обезличены, что готовит следующий этап в развитии портрета-картины.

В середине 1970-х появляются индивидуализированные образы, созданные в лучших отечественных традициях жанра. Наиболее известный из них – «Портрет промысловика В.И. Осипова» (рис. на развороте), который художник написал, готовясь к московской выставке в 1975 году. Впоследствии он занимал одно из центральных мест на всех персональных выставках [2, с. 14; 3, с. 10; 5, №15], участвовал в Пятой зональной [11, с. 28,], тоже с воспроизведением.

По словам А. Ревазовой, «...сложная человеческая судьба раскрывается в этом холсте, в сущности так просто и ясно сделанном» [2, с. 7]. А. Дашенко отмечает убедительность, с которой «художник раскрывает перед зрителем повесть о непростой жизни сибиряка-чалдона» [7, с. 23].

Герой портрета, жизнь которого неразрывно связана с тайгой и рекой, был внутренне близок художнику. Он изобразил его в небольшом пространстве промысловой избушки, где часто останавливался во время северных поездок. В ней царит покой и гармония как отражение достойно проживаемой жизни. Он честно воевал и продолжает честно трудиться. О хорошо организованном незамысловатом быте говорит упорядоченность висащих на стене охотничьих принадлежностей.

Василий Иванович сидит на скамье, немного подавшись вперед и, задумавшись, курит. Взгляд его устремлен на зрителя. Идет простой, но по-житейски мудрый неторопливый мужской разговор, в котором, скорее всего, в роли собеседника выступает сам автор картины. Теплый сероватый колорит завершает доверительную атмосферу общения.

Возраст выдает запоминающееся лицо, изборожденное глубокими морщинами, собранную поджарую фигуру с немного сутулой спиной, но не взгляд – твердый, пронизательный.

Аскетичные диагонали пола и стены, найденные еще в картине «Заочница», прерывает изображение большой собаки желтоватого окраса, свернувшейся у ног хозяина. Заданную ритмику обогащают горизонтالي и вертикали в рисунке рубашки красноватого и синего цвета.

По сути автором создан портрет-биография человека военного поколения с развернутой психологической характеристикой.

Одновременно художник создает убедительные образы сибирской творческой интеллигенции. «Портрет писателя Василия Афонина» (1974. Холст, масло. 120×90. Кемеровский областной музей изобразительных искусств), с которым был хорошо знаком, он написал на фоне деревенского пейзажа. В «Портрете художника В. Проховского» (1975. Холст, масло. 100×70. Местонахождение неизвестно), старшего коллеги, соседа по мастерской, широким свободным мазком передал сущность его незаурядной личности. Оба портрета вошли в каталог первой персональной выставки в Томске [2, с. 13 и с. 14 соответственно].

Портрет с говорящим названием «Хозяин. Портрет Виктора Шестакова» (рис. 3) был написан в условиях новых экономических реалий, противоречивых и незаконченных, когда появилась категория людей, поверившая преобразованиям и занявшаяся фермерством. Толчком к созданию портрета стало знакомство с представителем этого поколения: человек возвратился в деревню, где прошло детство, организовал небольшое хозяйство и мечтал возродить жизнь в родных местах. Его мощная фигура заполняет предельно аскетичное пространство бревенчатой избышки с небольшим открытым окном, за которым угадывается летний пейзаж.

В начале нашего века был написан «Портрет поэта В. А. Колыхалова» (рис. 4). В нем в полную силу зазвучали лирические интонации, в той или иной степени присущие всем его произведениям. Открытое лицо, устремленный вдаль взгляд создают вдохновенный образ. Широко раскинувшийся панорамный пейзаж, решенный в тонко нюансированных

голубых тонах, дает представление о масштабе творческой личности.

Выставленные вместе в 2007 году в московской галерее «Совком» работы «Хозяин» и «Портрет поэта В.А. Колыхалова», такие разные по характеристикам, демонстрировали многогранность дарования Германа Завьялова как портретиста [4, №31 и 66 соответственно].

Убедителен портрет представительницы молодого поколения «Алиса», излучающий оптимизм и энергию (рис. 5). Юная модель дана на фоне открытого в сад окна с легкой тюлевой занавеской. Стройной фигуре вторит изысканных форм ваза на подоконнике. Привлекательное лицо с уверенным взглядом темных глаз располагает к общению. Художник романтизирует образ, внося элементы костюмированного портрета. Портрет получил признание после участия в Региональной художественной выставке «Сибирь XI», воспроизведен в альбоме-каталоге [12, с. 49, 249].

Герман Завьялов создал галерею современников-сибиряков, которые творили историю страны своего времени. Выбор портретируемых был предопределен масштабом личности вне социального статуса. В той или иной мере персонажи наделены тем, что называется сибирским характером, отличающимся сдержанностью, открытостью и особой внутренней организацией. Все они были автору хорошо знакомы или понятны, близки по духу, поэтому их трактовка отличается ясностью.

Портретируемые представлены в среде, которая выверена, находится с ними в смысловой и сюжетной связи, что придает образам жизненную полнокровность и закон-



Рис. 5.
Г. Н. Завьялов.
Алиса. 2010.
Холст, масло.
84×69
Частная коллекция

ченность. Большой опыт работы в других жанрах, прежде всего в пейзаже и натюрморте, позволял художнику акцентировать внимание на портретной части.

В созданные на рубеже 1960–1970-х портретах-типах образы монументализированы, что отражает общую тенденцию искусство своего времени. В них создан собирательный образ современников с акцентом на социальную активность и незаурядные личные качества, их романтическую сущность. Произведения с ярко выраженной стилистикой сурового стиля в значительной мере предопределили масштабность образов следующих лет.

С середины 1970-х в портретном творчестве Германа Завьялова отчетливо заявляет о себе тенденция к более глубокому и всестороннему раскрытию личности. Появляется психологический портрет, затем лирический, причем присущее современнику характерное сохраняется. Соотношение типического и индивидуального на протяжении творчества меняется, но всегда находится в диалектическом единстве.

Обладавший острым чувством времени, художник на поворотном этапе жизни общества в 1990-е отразил новые явления в социальной жизни, снова обратившись к портрету-типу на примере образа фермера.

Галерею портретных образов достойно завершает изображение представительницы молодого поколения, исполненное утверждающей силы.

Рассмотренные этапные портреты-картины Германа Николаевича Завьялова отличаются высокими художественными качествами, адекватны идеосфере, культуре, логике развития, ведущим тенденциям, мироощущению своего времени в целом, что обеспечивает им место в истории отечественного портретного искусства.

Литература

1. Вторая зональная художественная выставка «Сибирь социалистическая» : каталог. – Омск, 1967. – 168 с.: ил.
2. Герман Завьялов. Выставка произведений : каталог / сост. и автор вступ. статьи А. А. Ревазова. – Томск, 1977. – 32 с.: ил.
3. Герман Завьялов. Живопись. Выставка произведений : каталог / сост. и автор вступ. статьи И.А. Евтихьева. – Томск, 1987. – 32 с.: ил.
4. Герман Завьялов. Живопись : альбом-каталог. – М., 2007. – 62 с.
5. Герман Завьялов. Живопись. Выставка произведений : каталог / сост. и автор вступ. статьи А.Н. Дашенко, Л.И. Овчинникова. – Томск, 2008. (На правах рукописи – архив ТОХМ).
6. Герман Завьялов. Живопись: каталог / автор-сост. Л.И. Овчинникова. – Томск, 2012. – 16 с.: ил.
7. Герман Завьялов. Живопись: альбом-каталог / сост. и автор вступ. статьи А.Н. Дашенко. – Новосибирск, 2012. – 86 с.: ил. – (Художники России в Нарымском крае).
8. Герман Завьялов. Живопись : альбом-каталог / сост. и автор вступ. статьи Л.И. Овчинникова. – Томск, 2017. – 66 с.
9. Двенадцатая областная художественная выставка : каталог. – Томск, 1969. – 42 с.: ил.
10. Одиннадцатая областная художественная выставка : каталог. – Томск, 1968. – 23 с.: ил.
11. Пятая зональная художественная выставка «Сибирь социалистическая» : каталог. – Барнаул, 1980. – 263 с.: ил.
12. Региональная художественная выставка «Сибирь XI»: альбом-каталог. – Омск, 2013. – 302 с.

Об авторе

Овчинникова Лилия Ивановна – кандидат искусствоведения, главный научный сотрудник Томского областного художественного музея
E-mail: ooli@sibmail.com

PORTRAIT-PICTURE IN GERMAN ZAVYALOV CREATIVE WORK

Liliya Ivanovna Ovchinnikova

Candidate of arts, main researcher of the Tomsk Regional Art Museum

Abstract: *The paper considers the evolution of the portrait-picture in domestic painting from the end of the 1960s to the beginning of the XXI century on the example of the famous Siberian artist German Zavyalov's work. The regional features of his work have been noted, the main portrait varieties, such as typical, psychological, lyrical, have been analyzed.*

Keywords: *Siberian artist German Zavyalov; portrait-painting; typical portrait; psychological portrait; lyrical portrait*

УДК 72.04

А. А. Хисамутдинов

Дальневосточный федеральный университет
Владивосток, Россия

ФРАНТИШЕК ВИНКЛЕР:

к вопросу о театре «Арс» во Владивостоке

В данной статье описывается история здания на улице Петра Великого, № 6 (Владивосток), в котором размещались кинотеатры «Новый театр», «Арс», «Приморье» и Приморский театр кукол. Приводится информация о владельце, застройщике, а также скульпторе, спроектировавшем фасад здания, а также о первых жильцах.

Ключевые слова: В. Ф. Винклер; владивостокские маскароны; Новый театр; Арс; Приморье; Приморский театр кукол

Понятие «намоленное место» чаще всего связывают с религиозным храмом, но его вполне можно отнести и к храмам искусства. Они тоже часто имеют особую энергетику и ауру. К сожалению, таких мест не так много осталось во Владивостоке. Увы, многое было разрушено в эпоху беспамятья. Одна из уцелевших достопримечательностей – бывший синагогаф «Новый театр» («Арс»), который находится в доме № 8 по улице Петра Великого и известен сегодня как Приморский театр кукол.

В прошлом этот квартал принадлежал первой дальневосточной научной организации – Обществу изучения Амурского края (ОИАК). Его отцы-основатели старались решать финансовые проблемы путем вкладывания средств в недвижимость. Время революции и Гражданской войны прекратило всякие денежные поступления в казну ОИАК, и тогда распорядительный комитет решил построить еще один доходный дом – синагогаф, который мог бы сразу же приносить прибыль [6]. Наиболее

доходными в то время были синагогафы и увеселительные заведения.

Проект по использованию участка предложил председатель ОИАК Николай Матвеевич Соловьев (родился 20 апреля 1861 г. в Москве), главный контролер по казарменным и крепостным сооружениям в Южно-Уссурийском крае (с 1896 г.). Он окончил реальное училище в Москве в 1878 г. и инженерное отделение Межевого института в 1882 г. Соловьев увлекался астрономией и был сотрудником астрономической и магнитной обсерваторий института. Приехав во Владивосток, он сразу же вступил в члены Общества (1896), был членом ревизионной комиссии (с 1904), а 16 августа 1908 г. его избрали председателем ОИАК. Он сыграл основную роль в строительстве синагогафа.

2 апреля 1919 г. владивостокский нотариус зарегистрировал контракт с подрядчиком Арменаком Степановичем Кеворк-вым-Поронянцем на строительство нового доходного дома ОИАК. Его условия давали подрядчику возможность несколько лет

Ф. Винклер.
Фрагмент надгробия.
Мемориальный
участок Морского
кладбища.
Владивосток.
Фото
А. А. Хисамутдинова

эксплуатировать синематограф, выплачивая ОИАК арендную плату, а через десять лет здание должно было перейти во владение Общества.

Многие справочники и известный краевед Дмитрий Алексеевич Анча утверждают, что автором проекта и строителем является инженер Александр Иванович Булгаков (родился 3 янв. 1881, Грайворон Курской губернии), выпускник Института инженеров путей сообщения в С.-Петербурге. Он исполнял обязанности владивостокского архитектора и городского инженера (1919–1924), спроектировав и построив несколько зданий в городе.

Поскольку готовых чертежей синематографа не существовало, решили строить по театральному проекту. Украшением этого исторического здания являются произведения В.Ф. Винклера.

Об этом художнике опубликовано несколько статей.

Он родился в 1884 г. в городе Пршерове близ Оломоуца в Моравии в семье мебельщика. Его настоящее имя Франтишек. Винклер учился в художественно-промышленной школе в Праге, затем продолжил образование в мастерской профессора Станислава Сухарда в Академии художеств (1866–1916).

«Первая мировая война, – сообщает первый российский биограф Винклера Владимир Касьянов, – разразившаяся в 1914 году, перевернула его дальнейшую жизнь. Он оказался на русско-германском фронте в должности штабного фотографа. В начале 1915 года Винклер попал в плен, чуть не погиб от казацкой шашки и вскоре оказался в далеком сибирском городе Омске в качестве военнопленного. Омск в начале XX века переживал пору культурного и экономического подъема. По проложенной через него железнодорожной магистрали в бывшую Омскую военную крепость притекали материальные и людские ресурсы, что привело к бурному строительству зданий магазинов, храмов, учебных заведений и государственных учреждений. Все эти здания нуждались в скульпторе, способном их оформить. Скульп-

птор нашелся в расцвете жизненных и творческих сил – им был Винклер. Пленного офицера, в отличие от рядового состава, поселили в жилом доме и разрешили передвигаться по городу без конвоя. Ближе к лету городские власти направили скульптора с соотечественниками Карлом Бляхой и Иваном Поздеркой на отделку фасадов городского театра. В этой работе скульптор проявил темперамент и творческую фантазию. Кроме картушей, масок, фигур пути, он создал бюсты выдающихся русских писателей Л.Н. Толстого и А.П. Чехова, проявив тем самым блестящее дарование портретиста. Над карнизом главного фасада он вылепил из пескобетона трехметровую статую Крылатой славы по аналогии со статуями, украшающими здания театров в Праге и в Париже» [4].

Весной 1918 г. скульптор женился на Елене Мусатовой. Вероятно, это и стало причиной отказа от возвращения на родину и решения остаться в России. Через некоторое время скульптор с женой оказались во Владивостоке.

Строительство кинотеатра началось весной 1919 г., но из-за политических и прочих событий стройку несколько раз останавливали и окончили в ноябре 1921 г. 16 ноября состоялась официальная приемка здания. Помещение было решено одновременно использовать и для театральных спектаклей, для этого устроили сцену в 35 кв. метров. Проходим особенно интересными оказались архитектурные украшения на фасаде «Нового театра» – такое имя получил синематограф.



*Театр АРС.
Фото из архива
Музея истории
Дальнего Востока
им. В. К. Арсеньева*



*Приморский
театр кукол.
Фото
А. А. Хисамутдинова*

вниз, слепые глаза, полуоткрытый рот – каноническая «маска смерти». Её изображение вносит чувство тревоги в уютный с мягкими пластичными формами зал. Маскароны в фойе театра выполняют роль архитектурного декора, формируя капитель колонны как элемент живого организма» [5].

В местной газете здание описывают так: «На днях откроется «Новый театр» Кеворкова. Театр выстроен из железобетона, что дает хорошую акустику. По структуре и форме он приближается к лучшему театру музыкальной драмы. Зал имеет характер удлиненный, не амфитеатральный, отвечает техническим требованиям и радует глаз художественной отделкой. Венский скульптор Винклер немало потрудился над отделкой художественно выполненных «маскаранов» на колоннах и лицевой стороне лож, украшающих зал. В световом отношении театр великолепен» [3].

В день открытия синематографа, а это произошло в воскресенье 20 ноября 1921 г., была показана мелодрама «Дочь Тарзана», которую представила Международная кинематографическая компания, доставившая во Владивосток несколько американских фильмов. Журнал «Арс» писал по этому поводу: «Владивосток обогатился новым красивым зданием, построенным из железобетона, согласно новейшим приемам строительно-технического искусства. Зрительный зал, рассчитанный на 1600 человек, состоит из трех ярусов и нескольких лож. Партер огибается широким променуаром по образцу европей-

Скульптор О.Г. Обертас пишет: «Трактовка изображений женских маскаронов между балконами в зрительном зале позволяет угадать в их образе мифический персонаж – Горгону. Змеевидные ленты, струящиеся

схих театров. Лепная отделка внутри и снаружи выполнена в стиле модерн с колоннами стилиа ампира. При светлой окраске и значительном освещении зал производит эффектное и уютное впечатление» [2].

На новое здание обратили внимание и конкуренты: фирма «Глобус» выпустила листовку политического характера. Несмотря на это, у билетных касс сразу же выстроились длинные очереди. В целях максимального использования здания в нем с утра до вечера работал синематограф, а с вечера до утра – кафешантан, предшественник современного ночного клуба. В этом районе их было немало. В частности, рядом на Светланской, д. 50, был лучший в городе ресторан Василия Шуина, после которого посетители частенько заглядывали в синематограф. Вероятно, в «Новом театре» можно было видеть поэтов Арсения Несмелова, Николая Асеева и других. Бывали здесь и художники. Немало артистов, которые выступали в «Новом театре», потом можно было видеть на подмостках Харбина или Шанхая.

Мало кому известен и другой факт из прошлого этого исторического здания¹. В цоколе, имевшем отдельный выход в проулок улицы Петра Великого, поселился Николай Матвеевич Соловьев с семьей: он был вынужден освободить служебную квартиру на Пушкинской улице и переехать во вновь построенное здание. Была для переезда и другая причина: в беспокойное время Гражданской войны он должен был сохранить музей (ныне Музей истории Дальнего Востока им. В. К. Арсеньева). В июне 1919 г. 27-летняя дочь Соловьева Маргарита вышла замуж за В. К. Арсеньева. Супругам пришлось некоторое время пожить в этом доме, пока они не переехали в квартиру, предоставленную Арсеньеву Управлением рыбными и звериными промыслами (улица Петра Великого, 2).

Членов Общества продолжали беспокоить отношения с арендаторами. К примеру, не раз возникали проблемы с Кеворковым-Поронянцем, арендовавшим здание театра, который, как отмечалось в отчете, «был весьма неаккуратен в платежах». «Но-

вый театр» сменил через три года название на «Арс», но больших доходов Кеворкову не приносил. Почувствовав, что коммерческая деятельность идет на спад, тот решил отказаться от своих прав на аренду дома по ул. Петра Великого (1-го Мая), 8, в пользу Общества изучения Амурского края.

По этому поводу 4 июля 1924 г. было заключено «мировое соглашение» и составлен новый договор сроком на десять лет, после чего здание переходило в полную собственность Общества.

В июне-июле 1924 г. «Арс» стал именовался Театром союза Рабиса (Профсоюза работников искусств). 1 августа 1924 г. здесь состоялась премьера фильма «Красные дьяволята».

В первые годы в кинотеатре показывали иностранные картины из Германии, США, Франции, а также дореволюционные фильмы. Советских фильмов было очень мало, так как отечественная кинематографическая отрасль находилась в стадии становления.

Однако уже с конца 1924 г. на экране «Арса» стали демонстрироваться картины недавно созданных киностудий союзных республик: «Легенда о девичьей башне» (Азербайджан), «Сурамская крепость» (Грузия), «Лесная быль» (Белоруссия), «Шор и Шошор» (Армения). В середине 1930-х гг. кинотеатр переоборудовали под звуковое кино.

В 1925 г. Примгубсуд обязал Кеворкова выплатить всю сумму арендной платы, а здание передать в полную собственность ОИАК: «Выстройщик здания кинематографа «Арс», находящегося в гор. Владивостоке, по ул. 1-го мая, под № 8 подтвердил отказ от своих прав на здание в пользу Географического общества [...], и здание с 1-го августа 1926 г. всецело перешло в пользование и распоряжение собственника его – Географического общества».

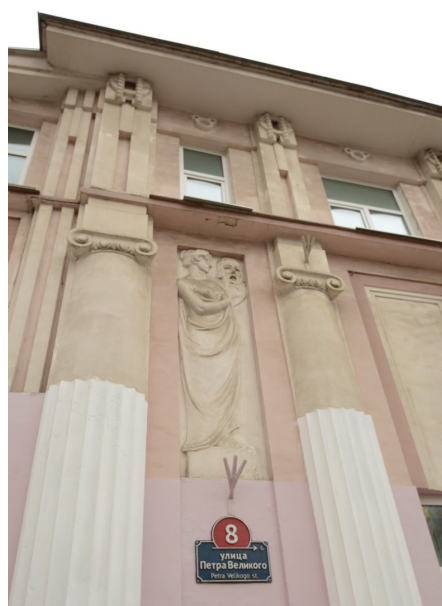
В тот же день Общество заключило новый арендный договор о сдаче кинотеатра со всем оборудованием Всероссийскому фото-кинематографическому акционерному обществу «Советское кино» [7]. После этого следы Кеворкова-Поронянца затерялись...

В помещениях «Арса» были и другие арендаторы: на 3-м и 4-м этажах размещались отдельные классы и лаборатории сельскохозяйственного факультета ГДУ и затем и Тихоокеанского института сельского хозяйства, где обучались студенты двухгодичных курсов агрономов-организаторов социалистического сельского хозяйства.

Помимо «Нового театра» – «Арса» В.Ф. Винклер создал на здании Дворца труда маскароны с изображением В.И. Ленина и К. Маркса, а на козырьке здания изваял монументальную композицию «Пролетарий, разбивающий цепи на земном шаре» (1926). В 1928 г. талантливый художник уехал в Харбин, где продолжил творческую деятельность. Он скончался 18 июля 1956 г.

Николай Матвеевич Соловьев освободил должность председателя в 1924 г., но стал работать библиотекарем ОИАК. В 1927 г. его избрали Почетным членом Владивостокского отделения Русского географического общества, как стали называть ОИАК. Он переехал в Никольск-Уссурийский к зятю Н.Н. Красеву, работавшему в «Дальрисе». В эти годы начал раскручиваться маховик репрессий, и 6 марта 1930 г. Соловьева арестовали, а затем освободили. В тот же год скончался В.К. Арсеньев, простыв в экспедиции. Николай Матвеевича не стало в 1932 г. Маргариту Арсеньеву арестовали первый раз в 1934 г., освободив в 1936 г. Через год последовал новый арест, окончившийся расстрелом вдовы путешественника 21 августа 1938 г.

Строитель Александр Иванович Булгаков преподавал гидротехнику в Дальневосточном политехническом институте. С 1933 г. он работал в Облкоммунпроекте консультантом, а с 1936 г. старшим инженером гидротехником в Приморской конторе Дальпрогора. Булгаков – автор проекта водопровода для Биробиджана, один из разработчиков



Приморский театр кукол.
Фото
А. Г. Филькина



Ф. Винклер.
Памятник
А. Клементьеву
(Харбин)²

Седанкинского гидроузла во Владивостоке. Вскоре это строительство превратилось в первый концентрационный лагерь для тех, кто не успел уехать за границу. 19 августа 1937 г. Булгакова арестовали по обвинению в том, что в 1927 г. его «завербовали для шпионажа в пользу Японии». Постановлением «тройки» Управления НКВД по Дальневосточному краю от 17 ноября 1937 г. инженера приговорили к расстрелу и убили во Владивостоке 23 декабря 1937 г. Булгаков был реабилитирован 2 декабря 1955 г. определением Военного трибунала ТОФ.

Это не единственные жертвы советской власти. Администратора кинотеатра «Арс» Валентина Александровича Мерцалова (родился в 1911 г., Харбин) арестовали 20 августа 1937 г. 28 декабря 1937 г. комиссия НКВД обвинила его «в шпионской деятельности» и расстреляла 1 февраля 1938 г. Мерцалова реабилитировали 11 октября 1957 г.

Историческое здание продолжало жить своей жизнью. В 1947 г. в здании кинотеатра произвели первый большой капитальный ремонт, и в январе 1948 г. его открыли под новым названием «Приморье». В конце 1988 г. приняли решение о размещении в этом здании Приморского краевого театра кукол. К сожалению, некоторые творения Винклера на фасаде были уничтожены. Однако и сегодня оно является одним из самых заметных архитектурных памятников в историческом центре Владивостока.

Примечания

1. Об этом автору сообщила племянница жены В.К. Арсеньева Ольга Николаевна Окулист.
2. Клементьев, Алексей Николаевич, псевдоним Клем (1875–1946, Харбин). Окончил Рыбинскую гимназию (1892). При прохождении художественного курса сдал экзамен за реальное училище. Работал в Тенишевской мастерской в Санкт-Петербурге у И.Е. Репина, у профессора Ашбе в Мюнхене и у профессора Холлоши в Венгрии. Окончил

Одесское художественное училище. Занимался педагогической деятельностью. Директор Омской художественной школы (2 года), затем во Владивостоке доцент на кафедре рисования Государственного педагогического института имени Ушинского. Жил в Харбине, где неоднократно организовывал художественные выставки [8, с. 164].

Литература

1. Андреева, М.И., Гаврилова, Н.А. Франтишек Винклер – художник-монументалист. След в истории Владивостока // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – Владивосток, 2013. – № 2. – С. 15–21.
2. Арс. – Владивосток. – 1921. – № 6. – С. 12.
3. Вечерняя газета. – Владивосток, 1921. – № 21.
4. Касьянов, В. Кто автор памятника царю-освободителю в Омске? // Вечерний Омск – Неделя. – Омск, 2007. – 20 июня.
5. Обертас, О.Г., Хисамутдинов, А.А. Каменные лики: маскароны Владивостока / О.Г. Обертас, А.А. Хисамутдинов. – Владивосток : Изд-во Владивост. ун-та экономики и сервиса, 2014. – 110 с. : ил.
6. Хисамутдинов, А.А. У Адмиральской пристани: дома Общества изучения Амурского края. – Владивосток: Тип. ТОВВМУ им. С.О. Макарова, 1993. – 44 с.: ил. Зап. ОИАК, вып. 30.
7. АОИАК. Ф. 1. Оп. 1. Д. Определение Владивостокской окружной сессии Дальневосточного краевого суда от 10 августа 1926 г.
8. Жилевич, Т. В. В память об усопших в земле Маньчжурской и харбинцах = In memory of deceased in Harbin, Manchuria / Татьяна Жилевич (Мирошниченко). – Мельбурн, 2000. – 340 с.

Об авторе

Хисамутдинов Амир Александрович – доктор исторических наук, профессор ДВФУ; заведующий отделом научно-исследовательской работы Центральной научной библиотеки Дальневосточного отделения РАН
E-mail: khisamut@yahoo.com

FRANTIŠEK WINKLER:
ON THE “ARS” THEATER IN VLADIVOSTOK

Amir Aleksandrovich Khisamutdinov

Doctor of history, professor of the Far Eastern Federal University, head of Research department, Central academic library, Far Eastern branch of the Russian Academy of Sciences

Abstract: *The paper describes the history of the building on Peter the Great Street, No. 6 (Vladivostok), which housed the cinemas «New Theater», «Ars», «Primorye» and Primorsky Puppet Theater. It also provides the information about the owner, the builder, the sculptor who designed the building's facade and also about the first tenants.*

Keywords: *V.F. Winkler; Vladivostok masquerades; New Theater; Ars; Primorye; Primorsky Puppet Theater*

УДК 7.071.1

Л. И. Варламова

Приморская государственная картинная галерея
Владивосток, Россия

НИКОЛАЙ ВОЛКОВ:

художник-ветеран Великой Отечественной войны
в собрании Приморской государственной картинной
галереи

Статья посвящена творчеству Николая Даниловича Волкова (1924–2007), заслуженного художника Российской Федерации, члена Союза художников СССР и Уссурийского городского отделения ВТОО «Союз художников России», живописца, автора тематических картин, портретов, пейзажей, натюрмортов. Н. Д. Волков принадлежит к числу художников-ветеранов Великой Отечественной войны, внесших вклад в развитие изобразительного искусства Дальнего Востока. Помимо этого, Н. Д. Волков занимался педагогической деятельностью. Его произведения вошли в коллекцию Приморской государственной картинной галереи. В канун 75-летия Великой Победы по первоисточникам исследуется биография Н. Д. Волкова, его творчество рассматривается в контексте художественной жизни Приморского края.

Ключевые слова: Уссурийск; Волков Николай Данилович; живописец; художник-ветеран Великой Отечественной войны; Приморская государственная картинная галерея

Город Уссурийск – второй по значению художественный центр Приморского края. Уссурийская организация Союза художников России была образована в 1943 году как отделение Союза художников Приморья. С 1990 года по инициативе заслуженного художника РСФСР Кима Петровича Ковалёва (1930–1999) отделение получило статус юридически самостоятельной организации и стало Уссурийским городским отделением ВТОО «Союз художников России». Это преимущественно живописцы, ведущую роль в творчестве которых занимает пейзаж [4].

К поколению старейших членов организации относится Николай Данилович Волков: 30 декабря 2019 года, в канун года

75-летия Великой Победы, ему исполнилось бы 95 лет.

Н. Д. Волков (1924–2007) – заслуженный художник РФ (с 2001 г.), член Союза художников СССР (с 1970 г.) и Уссурийского городского отделения ВТОО «Союз художников России», живописец, автор жанровых картин, портретов, пейзажей, натюрмортов, художник-ветеран Великой Отечественной войны [1]. Он был талантливым, добрым, жизнелюбивым человеком, чья жизнь была связана с войной. Среди наград художника – Орден Отечественной войны 1 степени, медали «За отвагу», «За боевые заслуги», «За взятие Берлина», «За победу над Германией», юбилейные медали 10, 20, 30, 40, 50 лет Победы в Великой Отече-

Н. Д. Волков.
Северная идиллия.
Фрагмент. 1968.
Холст, масло.
100×117

Собственность
Приморской государ-
ственной картинной
галереи (далее – ПГКГ)
Приобретено у автора
в 1991 г.



ственной войне, 50, 60, 70 лет Вооружённых Сил СССР, медаль Жукова, «Художник-ветеран Великой Отечественной войны», «Ветеран труда».

Николай Данилович родился в селе Кадышево Мокшанского района Пензенской области в многодетной крестьянской семье, которая в 1936 году в связи с голодом, начавшимся на западе страны, переехала в Приморье в посёлок Тавричанку [1]. Отец художника, Даниил Сергеевич, стал работать шахтером, а мать, Ненила Егоровна, – разнорабочей. Через два года Волковы переселились в Уссурийск, где сначала жили в бараке, а потом построили собственный дом. Отец и здесь работал на шахте крепильщиком. Теме счастливого довоенного детства Николай

Данилович посвятил картину «Воспоминание о детстве», которая впервые экспонировалась на VII зональной выставке «Советский Дальний Восток» в Якутске [10].

В 1940 году он окончил семь классов средней школы. В школе проявил одаренность в рисунке и по совету учительницы Александры Тимофеевны Сафроновой решил поступить в художественное училище. Но началась Великая Отечественная война, и, чтобы лучше подготовиться к службе в армии и защите Отечества, Волков предпочёл окончить курсы водителей в автошколе Уссурийска. В 1942 году в качестве рядового 172 стрелкового полка служил в приморском посёлке Смоляниново и во Владивостоке. В 1943 г. по личному заявлению добровольцем ушёл на фронт.

Под Ленинградом состав с новобранцами-дальневосточниками попал под бомбежку, однако Волков не погиб. Ему предстоял долгий путь по дорогам войны. Служил он в пехоте,

был автоматчиком и водителем. В 1943 году участвовал в освобождении Пскова, Острова, Новгорода. В 1944 в Латвии, в бою под Ригой, получил осколочные ранения в левую руку и ногу, месяц лечился в госпитале, а после выписки вернулся в свою часть и стал водителем автомашины начальника полковой разведки. Принимал участие в боях на территории Эстонии, Латвии, Пруссии, Польши (Варшава) и дошёл до Берлина, где в 1945 году встретил первый победный май.

В Уссурийске Волков призывался в армию вместе со своим другом Павлом Беляевым, который погиб под Берлином от пули в весенние предпобедные дни. Умирал он на руках у Николая Даниловича. Это была самая

Н. Д. Волков.
Автопортрет.
(Сувенир «русские кроссовки»). 1992.
Холст, масло.
52×62
ПГКГ
Дар автора, 1995 г.



Н. Д. Волков.
Воспоминания
о детстве. 1990.
Холст, масло.
125×120
ПГКГ
Дар автора, 1995 г.

сильная душевная рана, которую нанесла ему война [8].

В 1947 году в Берлине Н. Д. Волков демобилизовался. Он всегда с большим теплом вспоминал однополчан, с которыми свела его военная судьба, но у него (как и у других приморских художников, прошедших войну) мало полотен о войне: только «Добровольцы» и «Последняя исповедь».

Жанровая картина «Добровольцы» – самая ранняя по времени создания работа мастера в собрании Приморской государственной картинной галереи. Здесь он изобразил себя 16-летним мальчишкой в шапке, пальто, сапогах, с рюкзаком за спиной, сидящим холодным осенним днём на деревянных ступеньках лестницы военкомата возле плаката, призывающего вступать в ряды Красной армии. Рядом стоят ещё два таких «добровольца», которым, как и ему, в 1941 было ещё рано служить в армии.

«Повезло мне, жив остался. А ведь сколько раз на волосок от смерти был, видно оберегала меня судьба... Тяжело мне вспоминать войну. Не хочу её писать», – так ответил художник журналисту Светлане Полещук на вопрос, почему тема войны не нашла широкого отражения в его творчестве [9].

В 1948 году по настоянию А.Т. Сафроновой и уссурийского художника Ю. Л. Арса Николай Волков около полугода учился в Биробиджанском педагогическом училище на графическом отделении у педагогов Г. С. Ли Гирсу и А. Севера. С 1948 года по 1953 – в Пензенском художественно-педагогическом училище имени К.А. Савицкого на живописном отделении у В.М. Бунчина и А.С. Шурчилова, так как там «школа живописи была лучше» [8]. После окончания учёбы вернулся в Уссурийск.

С 1953 по 1994 год Николай Данилович работал художником в Уссурийской художественно-производственной мастерской Приморского отделения Художественного фонда РСФСР [1]. Тогда он писал заказные портреты передовиков производства, оформлял к праздникам улицы, площади и здания Уссурийска. Тема созидательного труда и человека труда была ведущей в советском изобразительном искусстве. В 1950–1960-е годы приморские живописцы, в том числе Волков, часто ездили в сельские районы края в творческие командировки, организованные комитетом по изобразительному искусству управления культуры Примкрайисполкома. По заказу писали портреты лучших тружеников края для галереи передовиков производства, которая создавалась в Приморском государственном краевом краеведческом музее им. В.К. Арсеньева.

В этой галерее «Портрет Алексея Храброва» не был государственным заказом. Это портрет лучшего друга Николая Даниловича послевоенных лет, тоже ветерана Великой Отечественной войны, водителя и пчеловода, весёлого, отзывчивого, душевного человека.

Полотна Волкова отличала особая живописность, которая проявлялась в том числе и в натюрмортах. Натюрморт «Завтрак» отличает будничная простота предметов сервировки стола, накрытого в саду, жизнерадостность и приподнятая декоративность цвета. «Страшно люблю писать цветы, людей и горы», – признавался художник, которому одинаково интересно было работать в портрете, пейзаже, натюрморте. «Чистых» пейзажей у него мало. Главными героями его картин всегда были люди [9].

Картины «Северная идиллия» и «Отдых в пути» экспонировались на III зональной выставке «Советский Дальний Восток» в Улан-Удэ и на республиканской выставке в Москве [10]. Юность Волкова была опалена войной, а в полотнах он утверждал мир радостный, поэтичный, светлый и спокойный. Они завораживают колоритной живописью и оптимизмом. Как и другие художники Приморского края (К. И. Шебеко, И. В. Рыбачук, И. Ионченков, В. Медведский, В. А. Снытко), Волков обращается к северной теме, получившей развитие в дальневосточной живописи во второй половине XX века. Именно в ней было возможно показать жизнеутверждающий пафос, который был свойственен художникам, прошедшим сражения Великой Отечественной войны.

В картине «Северная идиллия» художник создал убедительную лирическую сюжетную композицию на фоне северного пейзажа. «На дальнем плане изображены сопки, на среднем – весеннее море, в заливе ещё льдинки, а на переднем – покрытая стлаником скала. На ней лицом к лицу сидят юноша и девушка в национальной чукотской одежде. И столько нежности и преданности в их взглядах, такое стремление друг к другу в их позах, что пролетающие лебеди (птица семейная, живущая одной дружной парой) словно завидуют этой большой любви и благословляют её», – пишет С. Полещук [9].

1960–1970-е годы были, пожалуй, самыми значительными в творческой биографии Николая Даниловича. В это время он ста-

новится художником-путешественником, много ездит на этюды не только по Приморью (Дальнегорск), но и на Сахалин. Однако главными маршрутами его путешествий станут поездки на Камчатку и Чукотку.

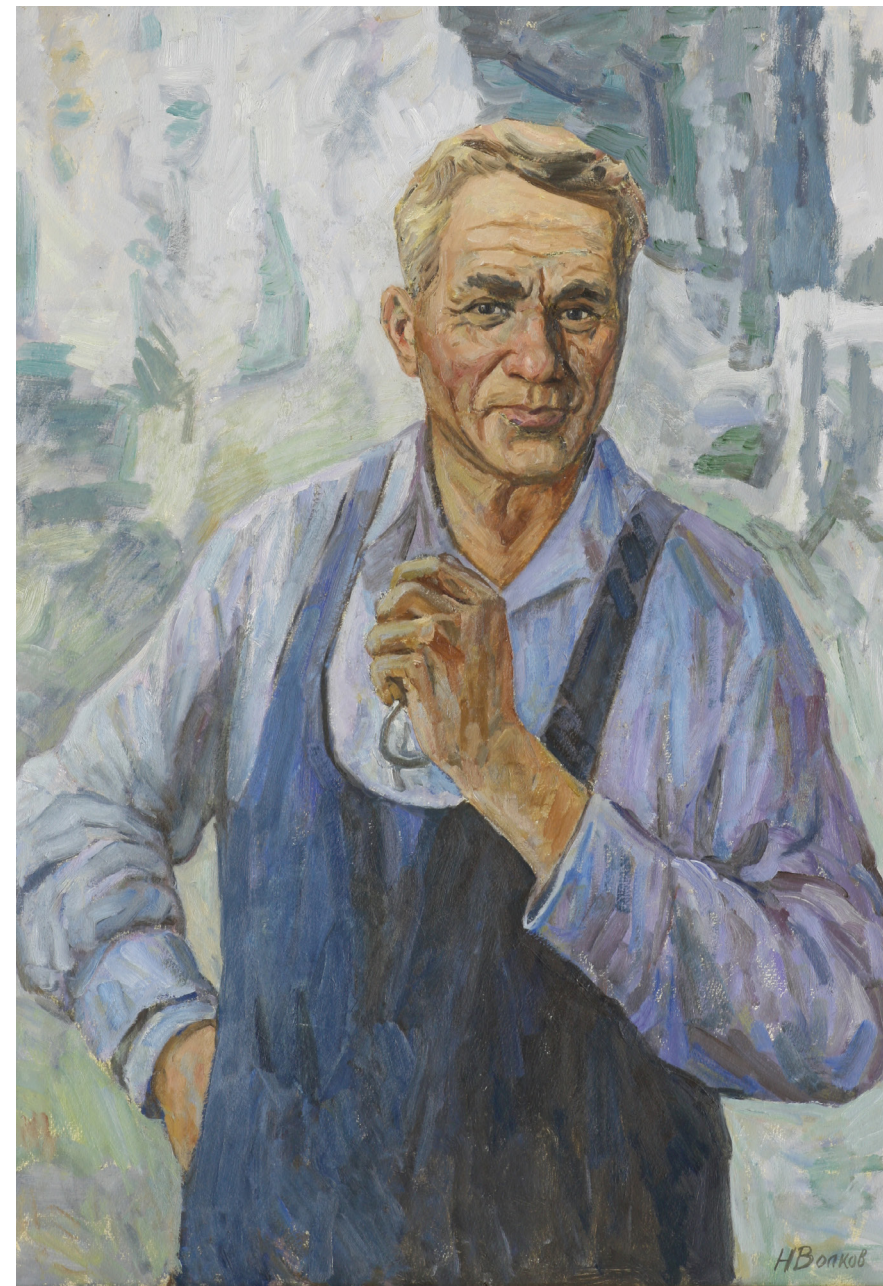
«Работа всегда давала мне ощущения счастья. Если бы не живопись, я бы давно умер», – говорил художник [9]. Он был очень требователен к себе.



Из творческих командировок привозил огромное количество этюдов, которые потом перерастали в обобщённые образы природы Дальнего Востока, в портреты и тематические произведения, полные поэтичности, романтики и радости жизни.

Полотна из собрания Приморской государственной картинной галереи экспонировались на многих краевых, зональных и республиканских выставках: «Перед путинной», «Ханкайские рыбачки», «Липовецкие экскаваторщики», «Геологи», «Изыскатели на БАМе», «В засолочной», «Весна в горах

Н. Д. Волков.
Добровольцы. 1968.
Холст, масло.
100×100
ПГКГ
Дар автора, 2005 г.



Н. Д. Волков.
Портрет Алексея
Хаброва. 1980-е.
Холст, масло.
125×120
ПГКГ
Дар автора, 1995 г.

Велингай», «Портрет токаря, кавалера ордена трудового Красного Знамени и ордена Славы Шестака М.И.», «Портрет капитана III ранга, почётного гражданина Уссурийска Кузмина В.И.», «Каюр», «Оленевод Аймик», «Гора Шаман» [11].

В конце 1950-х годов, обладая не только художественным, но и педагогическим даром, Николай Данилович стал одним из первопроходцев в художественном образовании школьников Уссурийска. Когда в городе ещё не было современных детских художественных студий, он вёл художественный кружок

в Доме пионеров, а потом работал в художественной студии Дома офицеров Советской Армии.

«В послевоенные годы, когда в городах Сибири и Дальнего Востока не хватало художественных училищ, студии имели большое значение, и многие художники старшего поколения выросли в них, ибо преподавание там велось квалифицированно и серьёзно, часто по программе художественного училища», – пишет М. Хабарова [10].

В Уссурийске такое образование давала Студия военных художников, основанная в 1940 году выпускниками Академии художеств Санкт-Петербурга братьями Овсеем Исаковичем и Рафаилом Исаковичем Фридманами. В военные годы Студией при Доме офицеров руководил А. Н. Ромашкин, в 1950-е там работали художники А. А. Пеек, С. Ф. Арефин, Н. Д. Волков.

Рисунок, композицию и живопись Николай Данилович преподавал так, что в 1957 году сразу трое его учеников из детской художественной студии поступили во Владивостокское художественное училище. Среди них был Владимир Артёмович Серов, сегодня один из известных живописцев Дальнего Востока, один из основателей знаменитой Шикотанской группы, заслуженный художник Российской Федерации, председатель Уссурийского городского отделения ВТОО «Союз художников России» [6].

В 1967 году в Москве на республиканской выставке «Советская Россия» с произведениями мастера встретила его бывшая ученица Екатерина Головнева. Это были работы камчатского цикла, в том числе большое полотно «Отдых в пути», любимая картина художника. На ней изображён айн Андрей Аймик, бригадир оленеводов, сидящий на нартах с сыном в заснеженной тундре на фоне северных гор. Сюжет очень прост, взят из жизни: во время короткого отдыха в пути отец учит маленького мальчика правильно вязать узел в петле аркана, предназначенного для ловли оленей.



При личной встрече с Головневой Николай Данилович рассказал, что ездил на Камчатку дважды. «В первый раз перед республиканской выставкой – на 8 месяцев. Путь был не близким. Сначала плыл на пароходе из Владивостока до Петропавловска. Потом на катере добирался до рыбацкого посёлка Усть-Пахачи, на самолёте долетел до оленеводческого совхоза в Ачай-Вайям. Там познакомился с бригадиром оленеводов Андреем Аймиком, на оленях поехал с ним на летнее пастбище за шестьдесят километров от Ачай-Вайяма». Вот такой длинный путь пришлось проделать, зато камчатская природа вознаградила своей неповторимой величественной красотой, ранее не известной художнику. Николай Данилович наблюдал весну, лето и осень камчатской тундры, изобразил её и в снегу, и в цветении. Три месяца

жил в яранге вместе с семьёй Аймика. В этюдах и рисунках старался достоверно запечатлеть оленеводов, их непритязательный быт, ездовых собак, оленей. Работал неистово, с большой любовью.

Путешествия по новым местам всегда вдохновляли художника на работу с натуры. Не всегда дальневосточная природа была приветливой: назойливый гнус мешал работать, олени никак не хотели «позировать», пока Николай Данилович не отдал им припасённую соль, и тогда они уже подолгу стояли на присоленном месте. Сам питался пресной олениной и рыбой. Ночи были холодными, в яранге тлел костёр, дым выходил в отверстие вверх, тепла от этого было мало. Спать приходилось под оленьей шкурой, не снимая пальто, пока не выручили соседи-геологи: подари-

Н. Д. Волков.
Завтрак. 1995.
Холст, масло.
125×120
ПГКГ
Дар автора, 1995 г.

ли спальный мешок. Чтобы многие месяцы выдерживать суровый быт, надо было быть очень целеустремлённым и любить своё дело.

Из первой командировки Николай Данилович привёз около восьмидесяти этюдов и около ста рисунков. Потом уже в мастерской написал на их основе несколько сюжетных картин.

В завершении путешествия Николая Даниловича ждал сюрприз. В Ачай-Вайяме не оказалось денежного перевода на обратный билет от Союза художников, который посылал его в командировку. Давал телеграммы, сидел впроголодь. И судьба послала ему подарок – в аэропорте появился директор рыбозавода из Апуки. Ему понравились картины, и он предложил написать портреты передовиков производства рыбозавода. И как в волшебной сказке появились деньги, еда и возможность через две недели выле-

теть домой...», – пишет Е. Головнева [6].

Советское изобразительное искусство вызывает сегодня огромный интерес во многих странах мира. С середины 1990-х годов произведения приморских художников, созданные в 1940–1970-х годах, активно приобретают зарубежные коллекционеры. Из сегодняшнего дня смотрим мы на феномен советского реалистического искусства, не противопоставляя его идейно Западу. В этом искусстве раскрывается история нашей Родины, история освоения новых земель и беззаветного служения своему делу.

В своих «Записках о живописи» друг Николая Даниловича Волкова, заслуженный художник России Степан Фёдорович Арефин (1922–2006), известный приморский живописец и мастер театрально-декорационного искусства, в 1950-е годы внесший большой вклад в развитие Уссурийской организации Союза художников России, писал: «К сожа-

Н. Д. Волков.
Отдых в пути.
1980.
Холст, масло.
103×127
ПГКГ
Приобретено у автора
в 1995 г.



лению, часть художников в поисках нового пренебрежительно относится к преемственности в изобразительном искусстве, старается сдать в архив то, чего не сумели достичь сами. Наши великие реалисты Федотов, Суриков, Репин, Левитан знали и понимали одну из величайших истин художника – необходимость близости к народу, поэтому их произведения были близки и понятны народу. В какой из европейских школ всех времён мы сможем с такой силой увидеть это? И ещё. Мы знаем из истории, что каждое произведение художников-передвижников создавалось в величайшем творческом труде. Фотография сейчас такая, что может сделать картину не хуже художника. Но от фотографии идёт не жизнь, а подобие жизни, а живопись – это жизнь живая...» [3].

К 1970-м годам у Н. Д. Волкова сложился свой, вполне узнаваемый живописный почерк. Объем, форму, цвет – главные компоненты живописи – он создавал свободным пастозным мазком, точно взятыми цветовыми и тональными отношениями. Ему была важна не натуральность, а правда вещей. Передать чувство правды, не натуралистической, а живой, было главной творческой задачей мастера.

В Приморской государственной картинной галерее хранится 27 работ мастера, созданных с 1968 по 2005 годы. Из них четыре произведения («Каюр», «Северная идиллия», «Отдых в пути», «Весна в горах Велингай») были закуплены в 1975, 1991, 1995 и 2005 годах, остальные 23 (!) – подарены автором [2].

В 1995 году персональная выставка Н.Д. Волкова впервые прошла во Владивостоке в Приморской государственной картинной галерее [7]. После неё в фонды поступило восемь его произведений. Среди них – большие тематические полотна «Северная идиллия», «Отдых в пути», «Перед путиной», «Воспоминания о детстве», натюрморт «Завтрак», а также «Автопортрет. Сувенир «Русские кроссовки» и «Портрет Алексея Храброва». Последняя прижизненная выставка произведений мастера состоялась в его родном

городе Уссурийске, в Доме художника в 2005 году, после которой он передал в дар Приморской государственной картинной галерее 19 работ [2].

Кроме Приморской государственной картинной галереи, произведения Н.Д. Волкова находятся в Омском областном музее изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, в Пензенской картинной галерее имени К.А.Савицкого, в частных художественных коллекциях России, США, Китая, Республики Корея, Японии. С 1955 года они экспонировались на краевых и персональных выставках в Приморье, с 1967 – на восьми зональных выставках «Советский Дальний Восток» и трёх республиканских. С 1990 года в составе передвижной выставки «Уссурийские художники» полотна мастера неоднократно побывали за рубежом – в Китае, Тайване, Сингапуре, в Японии, в Республике Корея, привлекая внимание любителей изобразительного искусства приверженностью к русской реалистической школе, живописным мастерством и одухотворённостью.

Литература

1. Архив Уссурийского городского отделения ВТОО «Союз художников России». Личное дело Н.Д. Волкова.
2. Архив ГАУК «Приморская государственная картинная галерея».
3. Арефин С.Ф. Записки о живописи. Авторская рукопись. – 1999. – С. 1–2. Архив семьи С.Ф. Арефина.
4. Выставка – 60 лет Уссурийской организации ВТОО «Союз художников России»: буклет. – Уссурийск, 2005.
5. Уссурийская организация Союза художников России: буклет.
6. Головнева, Е. Переплетение судеб: [о творчестве примор. худож. Н. Волкова, г. Уссурийск] // Дальний Восток. – 2007. – № 5. – С. 197–204;
7. Лагерева, Г. Николай Данилович Волков: буклет к персональной выставке в ПГКГ, посвящённой 40-летию творческой деятельности. – 20. 01. 1995. – Владивосток, 1995.
8. Николай Волков в собрании Приморской государственной картинной галереи: [буклет] / Примор. гос. картинная галерея; сост. Л.И. Варламова. – Владивосток: [б.и.], 2004. – 1 л.
9. Полещук, С. Мир художника // Коммунар. – Уссурийск, 1995. – 11 февраля. – С. 5.
10. Хабарова, М. Ким Петрович Коваль. Живопись: каталог. – Москва: Советский художник, 1987.
11. Каталоги выставок с участием Н.Д. Волкова: 1967 – II зональная выставка «Советский Даль-

ний Восток», Москва.

1969 – III зональная выставка «Советский Дальний Восток», Улан-Удэ.

1974 – IV зональная выставка «Советский Дальний Восток», Владивосток.

1980 – V зональная выставка «Советский Дальний Восток», Чита.

1985 – VI зональная выставка «Советский Дальний Восток», Владивосток.

1990 – VII зональная выставка «Советский Дальний Восток», Якутск.

1997 – VIII региональная выставка «Дальний Восток», Хабаровск.

1974 – республиканская выставка «Советская Россия», Москва.

1992 – республиканская выставка «Советская Россия», Москва.

1999 – IX Всероссийская художественная выставка «Россия», Москва.

1976, 1978 – Художники Приморья, Ленинград, Москва.

Об авторе

Варламова Людмила Ивановна – старший научный сотрудник Приморской государственной картинной галереи

E-mail: ppt005@mail.ru

NIKOLAI VOLKOV:
THE GREAT PATRIOTIC WAR VETERAN ARTIST
IN THE COLLECTION OF
THE PRIMORYE STATE ART GALLERY

Lyudmila Ivanovna Varlamova

Senior researcher of the Primorye State Art Gallery

Abstract: *The paper is devoted to the work of Nikolai Danilovich Volkov (1924–2007), honored artist of the Russian Federation, a member of the Union of artists of the USSR and the Ussuriisk city branch of the Union of artists of Russia, a painter, author of thematic paintings, portraits, landscapes, still lifes. N. D. Volkov is one of the Great Patriotic War veteran artists, who made a contribution to the development of fine art in the Far East. Moreover, N. D. Volkov was engaged in pedagogical activities. His artworks were included into the collection of the Primorye State Art Gallery. On the eve of the 75th anniversary of the Great Victory N. D. Volkov's biography has been researched and his work has been considered in the context of artistic life in Primorsky region.*

Keywords: *Ussuriisk; Nikolay Danilovich Volkov; painter; the Great Patriotic War veteran artist*

УДК 75.03

Е. А. Блинникова

Дальневосточный федеральный университет
Владивосток, Россия

АЛЕКСАНДР НАЗАРЕНКО ЧЕЛОВЕК ЭПОХИ

Статья посвящена творческому пути одного из ярких представителей дальневосточного искусства послевоенных лет Александра Лаврентьевича Назаренко. Исследуются влияние социокультурной атмосферы времени, особенности авторского стиля, взаимосвязь с природной средой Приморья, Камчатки, Курил. Впервые в оборот вводится обширный пласт биографических сведений о художнике.

Ключевые слова: Владивостокское художественное училище; индустриальный пейзаж; дальневосточный пейзаж; офорт; дальневосточный художник А. Назаренко.

Развитие современного культурного ландшафта невозможно без сохранения сложившихся художественных традиций, тем более ценным является открытие широкой аудитории творческого наследия художников, чье имя оказалось незаслуженно забытым. Одним из таких художников является Александр Лаврентьевич Назаренко, представитель дальневосточного искусства послевоенных лет и эпохи социализма, названный искусствоведом В. И. Кандыбой во время посещения персональной выставки в 2000 году «нашим национальным достоянием» [9]. Это имя было заново открыто для художественной среды региона художником старшего поколения Владимиром Ивановичем Олейниковым и приморским коллекционером Юрием Васильевичем Шпилёвым (проживают в г. Артеме Приморского края).

Трепетный собиратель жемчужин приморского изобразительного искусства, Ю. В. Шпилёв, основой коллекции которого

являются произведения местных художников, в 2017 году начал переговоры с родственниками А. Л. Назаренко (жил и работал в г. Артеме) с целью приобретения картин. Удивительным совпадением можно назвать то, что случилось это в год 90-летия художника.

Коллекцию из девяноста графических и живописных работ Александра Лаврентьевича хранила вдова художника Мария Ивановна. Но наследие Назаренко в тот момент ещё нельзя было назвать коллекцией: офорты и картоны лежали в папках, на многих был частично утрачен красочный слой, имелись тёмные пятна, застарелые следы скотча и даже сам скотч, которым листы картона с гуашью без оформления когда-то крепились на стены!

Заботы о восстановлении работ разделили с Юрием Шпилёвым художник Евгений Босак и известный приморский художник Владимир Иванович Олейников, отреставрировавший несколько десятков



А. Л. Назаренко.
Автопортрет. 1949.
Картон, масло.
50,5×36¹

Историко-краеведческого музея г. Артёма.

Удивительно чисто и ярко прозвучали произведения Назаренко в современном художественном контексте. Художник, переживший военное детство, воспитанный в эпоху социализма, сумел сформировать и сохранить собственный неповторимый стиль, вписывая индустриальные мотивы в природный пейзаж, поэтизируя их и создавая общую картину, в которой природное и рукотворное оказывалось в гармоничном единстве. «Море, уссурийская тайга, окрестности Артёма – в каждой работе почти физическое единение автора с природой, целостность восприятия, неподдельная любовь к жизни» [5, с. 11]. Эта неподдельная любовь наполняла его на протяжении всей его жизни.

А. Л. Назаренко родился 7 августа 1927 года в селе Кневичи Приморского края. Отец работал в сельсовете, мать была домохозяйкой. Саша взял в руки карандаш в раннем возрасте. Мать вспоминала, как он бесконечно рисовал и клеил рисунки на стену. Она снимала их, но Саша опять рисовал

живописных произведений Назаренко. Больше года продолжался кропотливый труд по восстановлению работ.

Результатом стала выставка «Эпоха и судьба» живописи и графики А. Л. Назаренко из частного собрания Ю.В. Шпилёва, открывшаяся 16 августа 2019 года в выставочном центре «Галерея»

и устраивал свои домашние выставки. Начальную школу Саша окончил в родном селе, затем продолжил учёбу в средней школе № 1 г. Артёма. Уже в средних классах в полной мере проявились его ответственность, волевые качества. В эти военные годы он был примером поведения и наставником для младших ребят, оставшихся без ушедших на фронт отцов. Многим его наставления помогли выбрать правильный путь [9].

В 1944 году было открыто Владивостокское художественное училище (ВХУ) – первое и до сих пор единственное среднее специальное учебное заведение данного профиля на Дальнем Востоке. Учиться во Владивосток ехали молодые таланты со всего Дальнего Востока – Сахалина, Чукотки, Камчатки, Амурской области, Хабаровского края и, конечно, из Приморья [7].

Александр поступил на театрально-декоративное отделение училища с первым набором. Вместе с ним на различных факультетах учились многие из первого послевоенного поколения приморских художников: Ф.Н. Бабанин, Р.Ф. Тесленко, А.В. Телешов, В.М. Медвецкий, Ю.С. Рачев и другие. Можно смело говорить, что ВХУ сформировало базу художественной культуры региона.

А. Назаренко окончил училище в 1949 году с присвоением квалификации декоратора-исполнителя [10]. Вступив на самостоятельный творческий путь, он сразу же ощутил недостаточность только местного образования и только приморских художественных впечатлений. Естественно было подумать о художественном вузе. Но во Владивостоке в тот период не существовало такой возможности (Дальневосточный государственный институт искусств был образован только в 1962 году), а мечта продолжить обучение в Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова не осуществилась, так как в послевоенные годы у семьи не было средств на учёбу сына.

В 1949 году талантливого выпускника попросили остаться в училище преподавателем. В это же время Александр был принят в члены Приморского Союза советских ху-

дожников [10]. Вместе с женой-художником Любовью Порфирьевной Зиминной работал в 1950–1961 гг. в творческо-производственном комбинате Художественного фонда РСФСР. За образцовое отношение к труду, исполнительность и творческий подход к делу ему объявлялись благодарности [10]. В этот же период много работал творчески.

Талантливый, необыкновенно трудоспособный художник, он не признавал отдыха как такового, предпочитая менять характер труда. Коллеги помнят его коммуникабельность и готовность прийти на помощь, цельность его характера. Своими руками он построил дом, в цокольном этаже которого разместилась мастерская, где был поставлен печатный станок.

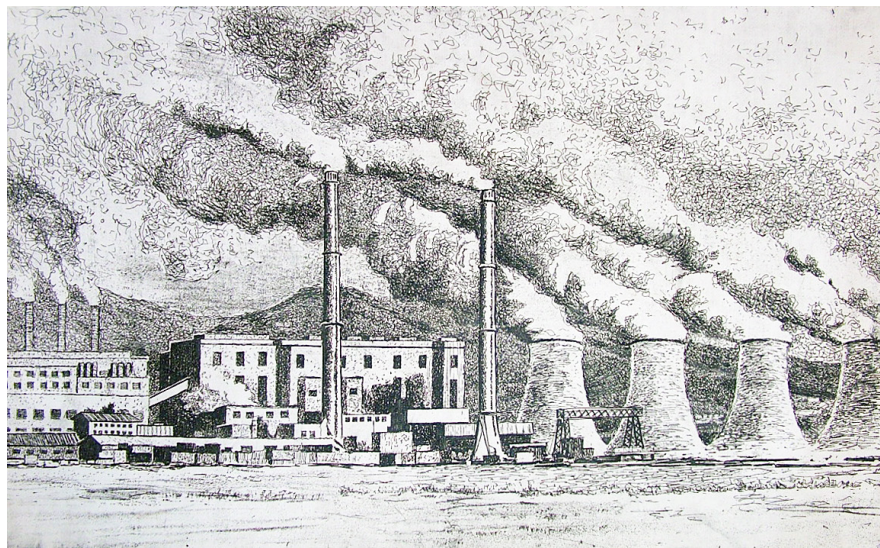
«Он одним из первых в Артёме освоил технику офорта, трудился над каждой работой, доводя её до совершенства. Ведь талант без труда – ничто. А у него были качества, чтобы талант развился в полную силу, – и трудолюбие, и настойчивость в достижении цели, и незаурядное дарование истинного художника. Равного Александру Назаренко в этой технике не было» [5]. Несмотря на то, что в этот период в Приморском крае художники работали в различных видах эстампа, Назаренко был одним из немногих, кто выбрал офорт, найдя свои мотивы.

Множество работ Александр посвятил родному городу. Его увлекали виды строящегося Артёма, угольные шахты, возведение Дворца культуры угольщиков и Артёмовская ГРЭС. Его индустриальные пейзажи, выполненные в технике офорта и масляной живописи, наполнены гордостью за расцветающий родной город и созидательный подвиг его жителей. Его работы очень гармоничны, что обусловлено ясной композицией, точно выражающей замысел художника, и отточенными художественными приёмами. В этом видна рука настоящего мастера. Он не останавливался на достигнутом художественном решении и вёл поиск наилучшего воплощения замысла в разных техниках: рисунок, офорт, смешанная техника, гуашь, масло. В разных вариантах выполнены «Ме-

теостанция», «Электростанция», работы серии «Курилы».

Его работы были замечены выставочном Выставки произведений художников РСФСР, проходившей в Москве в 1952 году. На ней Назаренко представил свою живописную работу «Строительство дома отдыха угольщиков» (1952) [2, с. 18].

За участие в этой выставке художник был награжден поездкой в Дом творчества «Челюскинская». Многие в творческом плане давали художникам такие поездки. «С каждым заездом на дачах образуется свежий, творчески активный и разнообразный коллектив. Этим-то они и привлекали приморцев.



Они впитывали концентрированную художественную информацию, в живительном общении расширяли кругозор. И, главное, постигали природу вещей, стоя бок о бок в мастерской, на этюдах с известными мастерами», – пишет о творческой и плодотворной атмосфере таких поездок искусствовед В.И. Кандыба [4, с. 55]. На «Челюскинской» Назаренко продолжал оттачивать технику офорта. Впоследствии делился знаниями с молодыми приморскими художниками. Так, именно в его мастерской совершенствовался в графическом мастерстве молодой Сергей Черкасов, сегодня известный дальневосточный живописец и график [9].

А. Л. Назаренко.
Артём ГРЭС
(вид со стороны
реки). Около 1969.
Офорт. 35×49,5

А. Л. Назаренко.
В порту.
Предположительно
1960-е.
Бумага, цветной
офорт. 33×33



Назаренко выезжал на пленэр на Камчатку, Курилы, Кунашир, Арму, по Приморскому краю. Результатом его поездок стали графические и живописные работы: «У горняков», «Прибой», «Дом у моря», серия офортов «Курилы», «В порту», «Северный аэропорт», «Метеостанция».

В этих работах используется панорамный подход, который отражает специфику дальневосточного пейзажа. Художник самозабвенно раскрывает тему суровой и возвышенной природы, осваиваемой человеком. В графических работах серии «Курилы» большую часть пространства листа всегда занимает стихия: беспокойное небо с летящими облаками, ледяные воды заливов, неприступные скалы, к подножьям которых жмутся деревянные одноэтажные строения. В этом его работы сродни северным пейзажам американского художника Роуэлла Кента. На фоне стихии «особенно остро воспринимается жизнестойкость, цепкость и выдержка человека» [4, с. 37]. Деятельность человека Назаренко часто предъявляет нам через производственный мотив, связанный с добычей, которая всегда требовала от человека особых качеств.

Именно человеком восхищается художник в своих полотнах. И, хотя он совсем не пишет портретов и редко включает фигуры людей в композицию, ни один из его пейза-

жей не остаётся без следов присутствия человека: антенны метеостанции, лесовоз, домики горнодобывающей партии, патрульные катера, сейнеры у причала, портовые краны – за всем этим стоит человек, пришедший в эти края всерьёз и навсегда.

Как художник А.Л. Назаренко «суров к самому себе»: «Суров в пейзаже, но за некоторой жесткостью письма, определенной самой дальневосточной природой, – душа лирика, полная восторга перед богатством природы. Живописные работы «Распадок», «Осенняя

тайга», «Уходящая осень» полны умиротворения, раздумья о вечности. Его знали больше как графика, считая не столь сильным в цвете. Однако работы, выполненные гуашью, темперой, маслом, опровергают это мнение. Они отличаются тонким колоритом и свежестью красок. В лирический строй его живописи врывается мастихиновый крепкий мазок, наполненный ликованием», – говорит о творчестве своего коллеги В.И. Олейников [6].

В 1967 году А. Назаренко стал кандидатом в члены Союза художников СССР, но, разочаровавшись в творческих союзах, в Союз так и не вступил, что не помешало ему активно заниматься творчеством и принимать участие в краевых и зональных выставках.

В 1961–1984 гг. Александр Назаренко работал в художественных мастерских г. Артёма и оформлял предприятия, дома отдыха,



А. Л. Назаренко.
Вид на Артёмовскую ГРЭС. Конец
1960-х. Офорт.
62×7,5

пионерские лагеря, заводские и сельские клубы. Это он написал декоративное панно «Первомайский праздник» для Дворца культуры угольщиков, сделал макет знаменитого крутящегося «Глобуса» на остановке Берзарина в поселке Угловое. Эти его знаковые работы надолго определили облик города и полюбились его жителям. Вместе с художниками Виктором Шевчуком и Николаем Пономаренко оформлял совхоз «Новый мир». Ему объявляли благодарности, награждали Почетной грамотой [10].

В январе-марте 1972 года он вместе с другими графиками страны участвовал в поездке на творческую дачу «Сенеж». На память об этой поездке остались работы и серия дружеских шаржей на коллег-художников.

С 1984 года до ухода из жизни в 1990 году А. Л. Назаренко работал художником-оформителем шахты им. Артёма ПО «Приморскуголь» [10].

Несмотря на прозаические условия, развитие творческой натуры художника было определено временем и местом. Город шахтеров Артем во второй половине XX века дал Приморскому краю ряд талантливых авторов, сформировавших феномен особого отношения к малой Родине, самым ярким образом воплотившийся в конце XX века в деятельности творческого объединения «Дом Пришвина». Творчество А. Назаренко можно считать предтечей этой деятельности.

Если говорить о его вкладе в область графического искусства, в тематику, связанную с Курильскими островами, он предвосхитил творчество одного из членов прославленной в советском искусстве Шикотанской группы И. Кузнецова.

Работы А. Л. Назаренко хранятся в Приморской государственной картинной галерее, Историко-краеведческом музее г. Артёма, в частном собрании Ю. В. Шпилёва.

Наиболее значительные выставки с участием А. Л. Назаренко:

1952 – выставка произведений художников РСФСР, г. Москва



1964 – зональная выставка «Советский Дальний Восток», г. Хабаровск

1967 – 2-я зональная выставка «Советский Дальний Восток», г. Москва

1967 – краевая выставка «50 лет Советской власти», г. Владивосток

1968 – краевая выставка «50 лет Вооруженных сил СССР» г. Владивосток

1969 – 3-я зональная выставка «Советский Дальний Восток», г. Улан-Удэ

1989 – персональная выставка А. Л. Назаренко (живопись, графика) в Выставочном зале г. Артёма

2000 – персональная выставка, посвященная 10-летию памяти А. Л. Назаренко, Историко-краеведческий музей г. Артема

2019 – «Эпоха и судьба». Выставка живописи и графики А. Л. Назаренко из частного собрания Ю. В. Шпилёва, выставочный центр «Галерея» Историко-краеведческого музея г. Артёма

Примечания

1. Произведения, репродукции которых использованы в статье, хранятся в коллекции Ю. В. Шпилёва

Литература

1. 3-я зональная художественная выставка «Советский Дальний Восток», ноябрь 1969 год : живопись, скульптура, графика, декоративно-прикладное искусство, монументально-декоративное искусство, театрально-декорационное искусство : каталог / М-во культуры РСФСР, Союз художников РСФСР ; [сост. С. Н. Мунгалова, И. И. Соктеева]. – Улан-Удэ, 1969. – 72 с., илл.

А. Л. Назаренко.
Из серии Курилы.
Предположительно
1960-е.
Оформ.
33×49

► А. Л. Назаренко.
Северный
аэропорт. 1970.
Картон, масло.
12,5×32

2. Выставка произведений художников РСФСР : каталог. – Москва : Изд-во Академии художеств СССР, 1952. – 78 с.

3. Зональная выставка «Советский Дальний Восток» : каталог. – Хабаровск, 1964. – 48 с.

4. Кандыба, В.И. Художники Приморья / В.И. Кандыба. – Ленинград : Художник РСФСР, 1990. – 128 с., илл.

5. Нестеренко, З.И. Скажи, скажи, художник... // Слад. – Артем, 2000. – №12 (106). – 17 марта. – С. 11.

6. Олейников, В.И. Одна лишь жизни грань // Выбор. – Артем, 1992. – 22 июля. – С. 7.

7. Павленко, И. 75-летие празднует Владивостокское художественное училище // Deita: информ. агентство. – 7 ноября 2019. – URL: <https://deita.ru/ru/news/75-letie-prazdnuet-vladivostskoe-hudozhestvennoe-uchilishe> (дата обращения 20. 12. 2019).

8. Три выставки произведений приморских художников : каталог. – Владивосток : Дальневост. кн. изд-во, 1970. – 138 с.

9. Из архива автора: воспоминания Котова Валерия Георгиевича, военного пенсионера, майора запаса; воспоминания Назаренко Марии Ивановны, вдовы художника; воспоминания Олейникова Владимира Ивановича, заслуженного работника культуры РФ; воспоминания Шпилёва Юрия Васильевича, частного коллекционера, члена Российского географического общества.

10. Из архива семьи А. Л. Назаренко: диплом № 801330 Владивостокского художественного училища; кандидатский билет № 4718 Союза художников СССР; Почетная грамота Артемовского горисполкома за разработку эскиза и исполнение художественных панно для Доски почета г. Артема, 1971; Почетная грамота секретариата правления Союза художников РСФСР за участие в юбилейной художественной выставке «Советский Дальний Восток», 1967; трудовая книжка Назаренко А.Л.; членский билет Приморского Союза советских художников.

Об авторе

Блинникова Екатерина Александровна – магистрант Дальневосточного федерального университета, Школы искусств и гуманитарных наук, Департамента искусств и дизайна

Научный руководитель – Федоровская Наталья Александровна, доктор искусствоведения, доцент
E-mail: kozerogi2@mail.ru

ALEXANDER NAZARENKO.

MAN OF THE EPOCH

Ekaterina Alexandrovna Blinnikova

Master's degree student of the Far Eastern Federal University, School of art Arts and Humanities of the Department of arts and design

Fedorovskaya Natalia Alexandrovna

Scientific supervisor; Doctor of arts history, Associate Professor

Abstract: *The paper is devoted to the creative path of one of the brightest representatives of the Far Eastern art of the post-war years, Alexander Lavrentievich Nazarenko. The author studies the influence of the socio-cultural atmosphere of the time, the artist's style features, and the relationship with the natural environment of Primorye, Kamchatka, and the Kuril Islands. For the first time, an extensive layer of biographical information about the artist is introduced into scientific circulation.*

Keywords: *Vladivostok art school; industrial landscape; Far Eastern landscape; etching; Far Eastern artist A. Nazarenko*





Ю. П. Ишханов.
Девочка-хакаска.
1961. Дерево.
Государственная
Третьяковская галерея

УДК 73.04

Д. О. Шавлыгин

Сибирский федеральный университет
Красноярск, Россия

ОБРАЗ СОВРЕМЕННОГО

в творчестве красноярских скульпторов
XX века

В статье рассматриваются особенности развития красноярской скульптуры в контексте художественных процессов прошлого столетия, а также общих тенденций формирования советского искусства, оказавшего существенное влияние на развитие региональных школ. Исследуются знаковые произведения, демонстрирующие жанровое разнообразие, в которых каждый из мастеров показал вершины своего таланта. В исследовании сделан акцент на качествах, обусловленных местным колоритом и ментальностью, на художественных особенностях, выражающих самобытность красноярского изобразительного искусства.

Ключевые слова: советское искусство; соцреализм; скульптура; скульпторы Красноярска; скульптурный портрет; образ современника

Круг красноярских ваятелей прошлого столетия характеризуется как цех сплоченных единомышленников. Компактное расположение корпусов творческих мастерских, получившие в обиходе название «Скульптурный городок» [12], способствовало крепкой дружбе и профессиональной активности мастеров.

Художники черпают вдохновение в окружающем мире и часто обращаются к теме современности. Каждый раскрывает ее сквозь призму своих персональных творческих взглядов. Для полного понимания произведений необходимо осветить культурные особенности рассматриваемой эпохи.

Одной из отправных точек в формировании искусства соцреализма можно

считать ленинский план монументальной пропаганды [8, с. 197]. А. В. Луначарский в своих воспоминаниях повествует о том, что идея призвать изобразительное искусство на просветительскую службу воспитания советского человека пришла В. И. Ленину благодаря утопическому произведению «Город солнца» итальянского философа Томазо Кампанеллы (1568–1639). Идея монументальной пропаганды легла в основу культурной политики молодого Советского государства. Это накладывало определенный отпечаток на творчество скульпторов советского времени. Довоенный период соцреализма наполнен пафосом идей, формирующих новую личность, поэтику сверхчеловека [7, с. 9].

После победы над фашизмом линия

идеализации достижений революции сменилась героической патетикой триумфа Советского Союза. Герои пришли в мирную жизнь: те, кому выпало выжить в этой суровой войне, продолжали трудиться и восстанавливать израненную страну. Образ героя-современника надолго стал одним из главных образов в разных направлениях советского искусства.

Эпоха сталинского ампира диктовала видение образа современника в духе возвышенного идеала классического искусства. Такому принципу изобразительности отвечал прежде всего жанр парадного портрета. Создание станкового портрета многими скульпторами виделось как предварительный вариант к созданию памятника.

Культурная ситуация стала меняться с середины 1950-х годов. Оттепель позволила проявиться многим позитивным явлениям в отечественной культуре и искусстве. Наравне с мастерами, которые были фронтовиками и ветеранами Великой Отечественной войны, в культурной и художественной жизни начало участвовать поколение детей войны. Их идеи существенно изменили советское общество второй половины XX века. Обретает силу новая интеллигенция: небывалый расцвет переживала поэзия, освещающая новые дороги развития соцреализма. Был намечен разворот в сторону субъективных переживаний человека.

В изобразительном искусстве эпоха 1960-х была также отмечена возникновением новых течений. Прежде всего необходимо отметить «суровый стиль», берущий истоки в творчестве живописцев. Скульптурное искусство подхватило современный лаконичный язык и отозвалось «поэтическим документализмом». Иначе звучала скульптура малых форм: авторы искали свежие композиционные решения, обращались к гротескной трактовке портретных характеристик, применяли новаторские приемы в решении концепции пространственной среды [6].

В этот период стало активно развиваться региональное искусство в разных уголках



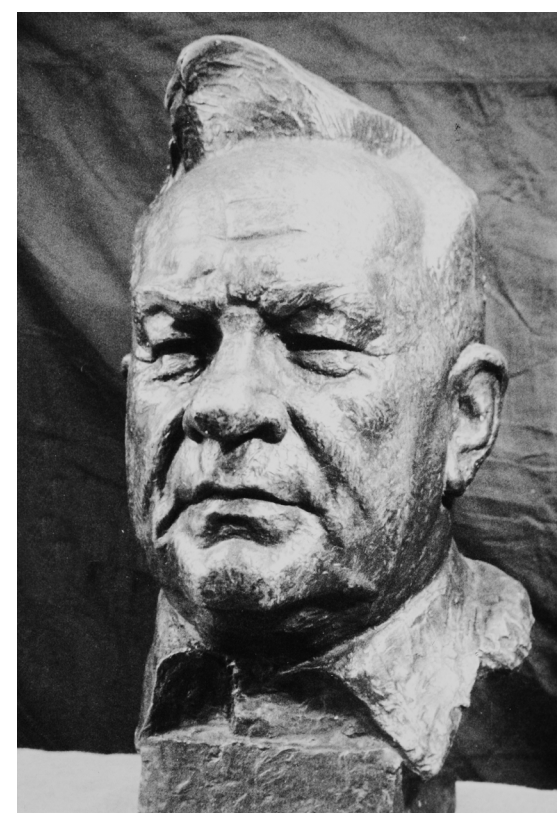
Б. И. Мусат.
Таймени. 1999.
Силумин.
Красноярский
художественный музей
им. В. И. Сурикова

Советского Союза. Система профессионального художественного образования также вступила в фазу прогрессивного развития. Формировались ценные кадры, которые, в свою очередь, развивали искусство периферии. В Красноярске успешно выстраивалась система многоступенчатого художественного образования.

Позитивное развитие профессиональной художественной базы сделало Красноярск привлекательным для скульпторов. В 1976 году были построены корпуса скульптурных мастерских. Красноярский «Скульптурный городок» надолго сплотил плеяду местных мастеров. Благодаря именно этим факторам скульптурное искусство стало активно развиваться на красноярской земле.

Портрет в творчестве красноярских скульпторов двадцатого столетия являлся приоритетным жанром. Во многом это было обусловлено отсутствием в городе литейной базы. Портрет технически проще воплотить в камне или дереве, в отличие от произведений малой пластики, которые в основном дошли до нашего времени в гипсе.

Ю. П. Ишиханов.
Портрет
начальника
строительства
красноярской ГЭС
А.Е. Бочкина.
1968. Бронза.
Красноярский
художественный музей
им. В. И. Сурикова



При исследовании линии портрета современника в творчестве красноярских скульпторов становятся очевидными тематические доминанты: одна из них – отражение образа героя-фронтовика.

Среди красноярских скульпторов старшего поколения были те, кто непосредственно участвовал в Великой Отечественной войне.

Адель Хакимович Абдрахимов (1915–2016) – художник, проживший более ста лет, создавший множество разнообразных портретов – от торжественно-монументальных до более камерных, утонченных. Адель Хакимович неоднократно обращался к теме героя, победившего в войне. Это портреты Героя Советского Союза В.Д. Тюркина, портрет летчика-ветерана Ю.М. Плотникова, в исполнении которых скульптор отказался от жанровых приемов официального портрета. Ограничившись только изображением головы, автор сосредоточил творческие усилия на отражении монументальных качеств пластического образа. Благодаря этому создается ощущение, что данные портреты вполне могли быть использованы в монументаль-

ной форме как часть фигуры. Подобное ощущение исходит от головы Гаттамелаты скульптора Донателло. Рассматривая эти портреты, понимаешь, что в процессе профессионального становления художник был внимателен к опыту моделировки формы великого мастера эпохи Возрождения.

Концентрацию человеческих переживаний А. Х. Абдрахимов сумел выразить в собирательном образе портрета солдата. «Портрет солдата» – это глубокое осмысление темы простого человека, исключающее ложный пафос. Автор сумел добиться огромной психологической глубины, что вызывает ощущение реальных военных событий, через которые воин дошел до Берлина.

Ашот Акопович Партизпаян (1916–1993), скульптор, творчество которого четко фиксировано в рамках задач высокого соцреализма. Мастер обладал культурой монументального формообразования, хорошим художественным чувством в отборе средств, умением взвешенно соизмерять пропорции. В работах мастер тяготеет к поиску идеализированного образа героя войны, однако все его произведения насыщены реалистической жизненностью личного опыта. Одной из вершин творчества Ашота Акоповича является парадный по своей трактовке портрет маршала Советского Союза И.Х. Баграмяна. Основным посылом данного произведения является отражение вклада армянского народа в дело великой победы. Маршал Баграмян – величайший военный стратег своего времени. Именно таким предстает маршал в произведении скульптора Партизпаяна – кавказской горной вершиной.

Война отгрезмела, оставив сиротами многих детей. Скульптор Василий Сергеевич Павленко (1924–1976) также прошел в юности суровую фронтовую школу и перенес тяжелое ранение. И именно в образе нового послевоенного поколения художник увидел отражение современности, Скульптору позировали ребята из детского дома. Эти натурные наработки мастер использовал при создании творческих произведений, ко-



которые дышат неподдельной эмоцией.

Композиционный портрет «Лыжник», выполненный из дерева, – одна из вершин творчества В.С. Павленко. Здесь концентрированно отразились любовь мастера к мельчайшим деталям и умение передать в скульптуре реальные эмоции. Впечатляет свежесть и живописность, «по-бурделевски» дробящая привычный классический треу-

гольник главного поворота. А при рассмотрении композиции в профиль дышащий морозным воздухом лыжник вновь устремляется вперед благодаря усиленной динамике силуэта.

Естественный свет простых человеческих качеств отражают работы Владимира Ивановича Шавлыгина (1927–2009). Позитивный образ здорового духом и телом человека художники часто находили в спортивной среде. Портрет олимпийского чемпиона по вольной борьбе Ивана Ярыгина выполнялся с натуры. Образ дышит природной силой и при этом достаточно целен и свободен от излишней детализации. Бюст выполнен из листовой меди методом выколотки. Энергетика фактуры, полученной скульптурным инструментом, способствует проявлению в художественном образе борца мужской брутальности, а красный металл подчеркивает его полнокровность.

Особенность деятельности художника, в особенности скульптора, заключается в сбалансированности сочетания труда физического и труда интеллектуального. Многие художники дружили с представителями интеллектуальной среды, известными учеными и литераторами. Скульптор Владимир Алексеевич Зеленов (1932–2017) олицетворяет этот прекрасный творческий синтез. Его крепкая дружба с известным красноярским писателем В.П. Астафьевым отразилась в ключевой для скульптора художественной композиции «В Овсянке». Скульптурная композиция изображает сидящих на де-

В. С. Павленко.
Лыжник. 1960.
Дерево.
Красноярский
художественный музей
им. В. И. Сурикова

Б. И. Мусат.
Ваятель. 2010.
Гипс, тонировка.
Собственность автора

В. А. Зеленов.
Памятник
писателю В.П.
Астафьеву и его
супруге В.С. Кор-
якиной. 2004.
Бронза.
Дом-музей
В.П. Астафьева



ревенской лавочке супругов Астафьевых. Можно сказать, данная композиция является пластической одой тем жизненным принципам, которые вели гений писателя. В ней раскрыта искренняя любовь супругов друг к другу, проявленная в неотрывном взгляде жены и подаренном ей букете полевых цветов. Любовь к деревенской простоте, стремление к почвенничеству переданы в том, что Астафьевы изображены босиком. Любовь к природе подчеркивается растительными декоративными деталями, апеллирующими своей пластикой к орнаментальности народной резьбы по дереву. Любовь к русской воле и широте души олицетворена в широком распахнутом жесте Виктора Петровича, вызывающем ассоциацию с аршином, которым русскую душу не измерить, но так хочется объять необъятное. Казалось бы, жанровая композиция, но благодаря тому, что она повествует о больших, вечных человеческих вещах, она монументальна. Разумен выбор прочтения деталей, считается свойственный духу поколения мастера лаконизм сурового стиля.

Эпоха шестидесятых связана с подъемом региональной культуры малых народов СССР. Чарующая экзотика малых народов часто привлекала художников, раскрывающих образ современника. Выдающийся красноярский скульптор Юрий Павлович Ишханов (1929–2009) в своем творчестве неоднократно возвращался к этой теме. Одухотворенное медитативное настроение наполняет образ «Девочки-хакаски», созданной мастером в 1961 году. Скульптура выполнена из дерева, но трактуется как каменное изваяние, имеющее фактурированную поверхность, подобную той, на которой оставила след троянка. От дерева веет природным теплом, но осмысление объема вызывает ассоциацию с искусством Микеланджело. Композиционная основа этой скульптуры вне сомнений отсылает к египетскому стилю. Скульптурная композиция «Девочка-хакаска» чудесным образом аккумулирует наследие великих предков.

Образ большого советского строителя, в чертах лица которого отразились сложные перипетии судьбы, раскрывается в портрете начальника строительства красноярской ГЭС А.Е. Бочкина. В портрете, созданном Ю.П. Ишхановым в 1968 году, очевидным становится то, что работа лепилась с натуры. Однако образ настолько пропущен сквозь пронизательный взгляд мастера, что делает его композиционным произведением. Бюст обладает пластической цельностью, но черты лица имеют напряжение, особенно в области глаз, подобное напряжению плотины, сдерживающей тонны воды. Характерный шрам на лбу напоминает русло реки, рожденной из мощных горных потоков. Вздрыбленная прядь волос на голове явно отождествляется с могучей волной Енисея. Таким образом, сила потоков, преграждаемая в районе переносицы, передает свою кинетическую энергию остальным частям лица, растекаясь по впадинам. Напряжение чуть ослабевает благодаря скупой мужской улыбке. Но волевой подбородок вновь создает ощущение концентрации, говоря о том, что река покорена, и энергия воды стала электричеством.

Титанический вклад в развитие красноярской скульптуры внес Борис Ильич Мусат (1932–2011). Наследие художника колоссально, но каждая работа достойна внимания. Следуя логике исследования – раскрыть образ современника, – остановимся на жанровых композициях мастера.

Для рождения нового художественного образа мастеру необходимы яркие жизненные впечатления. Многие художники предпочитают активный отдых и путешествия, расширяющие горизонты познания. Среди красноярских скульпторов большой популярностью пользовалась рыбалка в северных притоках Енисея. Особая романтика этого события стала поводом для создания скульптурной композиции «Таймени». Наполненный чувством радостной гордости за небывалый улов, крепкий сибирский рыбак на вытянутых в стороны руках демонстрирует зрителю двух огромных рыб. Дружелюб-

ный жест персонажа распаивает композицию, приглашая зрителя к диалогу. Произведение, выполненное в прошлом столетии, до сих пор пронизано ощущением жизненной свежести. Подкупает смелость композиционного решения, где очевидная симметрия, которую обычно избегают художники, вносит нотки новаторства. Такой жанр в советской скульптуре назван поэтическим документализмом. Добрый человеческий юмор являлся неотъемлемым компонентом творчества Бориса Ильича Мусата.

Прием художественного противопоставления применяется автором в одной из последних работ. Композиция «Ваятель» – прекрасный эпилог к творчеству Бориса Ильича Мусата. Автопортретная композиция символически указывает на бренность человеческой жизни, скоротечность юности и вечность искусства. Свободная плоскость скульптурного станка как бы задает вопрос: «Какой будет новая композиция?»

Творчество Александра-Шимту Давидовича Давыдова (1942–2018) ярко выделяется в кругу красноярских скульпторов благодаря особой декоративной манере исполнения. Эстетическая манера мастера тонко сочетается с восточным колоритом в подаче материала.

Мастер очень любил работать в камне, всегда подчеркивая его природные качества. В безмолвном диалоге с камнем раскрывается его первородность. «Портрет Горянки» – творческое откровение автора, уносящее к детским воспоминаниям. Мастер часто говорил о теплоте рук, которое должно передаваться произведению от художника. Этот портрет олицетворяет женское начало, в котором проявляется и образ матери, и образ первой любви, и собирательный образ малой родины – азербайджанской горной деревушки Куба. Благодаря принципу горельефа, обеспечивающего тектонику данного произведения, создается особый визуальный эффект: у зрителя складывается ощущение восприятия портрета сквозь легкую пелену горного тумана. Это придает произведению



таинственность восточной сказки.

Александр Давидович замыкает круг тех, кто стоял у истоков красноярского скульптурного городка – гостеприимного городка мастеров, навсегда оставшегося в теплых воспоминаниях.

Художник-реалист прежде всего черпает вдохновение в объективном, реальном мире. Другое дело, что физический мир конечен, а художественный гений стремится оперировать вечными категориями. Поэтому художник прорывается из физического/объективного пространства в бесконечный мир метафизического восприятия реальности. В XXI веке становится особенно понятно, что постмодернистский плюрализм творческих взглядов отнюдь не способствует развитию высокого искусства. Жесткие культурные рамки советского искусства служили фильтром, который имел свои плюсы. Одним из них несомненно является культивирование и развитие академической школы.

Красноярское искусство в большей степени движется по пути развития разумного

А. Х. Абдрахимов.
Портрет
летчика-ветерана
Ю. М. Плотникова.
1970. Медь.

Красноярский
художественный музей
им. В. И. Сурикова

традиционализма. Этот вектор заложен еще в самом начале возникновения профессионального искусства высоким примером В.И. Сурикова и закреплён соцреализмом двадцатого столетия. Художественное познание мира во многом происходило через исследование мира человека и создание его образа, в частности, в советской академической скульптуре, придерживавшейся фигуративных рамок. В результате исследования можно заключить, что каждый мастер из плеяды красноярских скульпторов XX века искал свой творческий ключ к пониманию образа современника. При этом всех объединяла идея общего созидания единого советского искусства. Местный колорит отражался в выборе тем, часто характеризующих именно сибиряков. В это время закладывалась база для осознания региональной культурной ментальности. Главная ценность духовного наследия красноярского искусства прошлого столетия выражена в том, что был сформирован крепкий фундамент для следующих поколений мастеров.

Литература

1. Аделъ Хакимович Абдрахимов. Скульптура / авт. вступ. ст. Л.И. Шаповалова. – Красноярск : ООО ИПЦ «КЛАСС», 2010. – 28 с.: ил.
2. Борис Мусат. Скульптура / авт. вступ. ст. Т.М. Ломанова. – Красноярск, 2010. – 48 с.: ил.
3. Борис Мусат. Скульптура, графика / авт. ст. Т.М. Ломанова, Э.И. Русаков, В.В. Орехов. – Красноярск : ООО «Поликор», 2006. – 128 с.: ил.
4. Василий Павленко: каталог / авт. ст. Е.М. Гонтаровский. – Красноярск : Красноярский рабочий, 1968. – 6 с.: ил.
5. Все, что в сердце. Художники Красноярья вчера, сегодня, завтра / авт.-сост. М.В. Москалюк. – Красноярск : ООО «Поликор», 2010. – 288 с.: ил.
6. Ильина, Т.В. История искусств. Отечественное искусство / Т.В. Ильина. – URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/ilina2/ (дата обращения 25.02.2020).
7. Круглова, Т. А. Искусство соцреализма как культурно-антропологическая и художественно-коммуникативная система: исторические основания, специфика дискурса и социокультурная роль : автореф. дис. ... д-ра филос. наук / Т.А. Круглова. – Екатеринбург, 2005. – 46 с.
8. Луначарский, А. В. Воспоминания и впечатления / А.В. Луначарский. – Москва : Советская Россия, 1968. – С. 197–200.
9. Художники земли красноярской: каталог / сост., авт. вступ. ст. Т.М. Ломанова. – Красноярск : ООО «Поликор», 2007. – 320 с.: ил.
10. Художники красноярского края / авт. ст. Р.П. Ложкина, Т.М. Ломанова. – Москва : Советский ху-

дожник, 1991. – 216 с.: ил.

11. Юрий Ишханов. Скульптура / авт. ст. М.В. Москалюк, И.А. Знак, В.Б. Ракова. – Красноярск : РИЦ «Офсет», 2000. – 48 с.: ил.

12. Шаповалова, Л.И. Скульптурный городок – развитие и отторжение. – URL: <http://www.presslife.ru/content/view/7120> (дата обращения 25.02.2020)

Об авторе

Шавлыгин Дмитрий Олегович – доцент Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета

E-mail: shavlygin@mail.ru

THE IMAGE OF A CONTEMPORARY IN THE
WORK OF THE KRASNOYARSK SCULPTORS
OF THE XX CENTURY

Dmitry Olegovich Shavlygin

Associate Professor, Institute of architecture and design, Siberian Federal University

Abstract: *The paper discusses the features of the development of Krasnoyarsk sculpture in the context of cultural processes of the last century, as well as general tendencies in the formation of Soviet art, which had a significant impact on the development of regional schools. The paper reviews the easel works of leading Krasnoyarsk sculptors studying the specifics of a contemporary's image reflection. The study focuses on the qualities inherent in local color and mentality, on artistic features that express the identity of the Krasnoyarsk fine art.*

Keywords: *Soviet art; socialist realism; sculpture; sculptors of Krasnoyarsk; sculptural portrait; the image of a contemporary*



Л. А. Третьякова.
Древо жизни.
Фрагмент. 2016.
Шамот, ангобы,
глазури.
Собственность автора

УДК 378.096,74

И. Н. Писцова

Свердловский областной краеведческий музей имени О.Е. Клера
Екатеринбург, Россия

КЕРАМИКА

В УРАЛЬСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ:

учебное заведение или художественная школа

В статье рассматривается история зарождения профессиональной керамической школы, возникшей в 1991 году как специализация в Уральской государственной архитектурно-художественной академии. В результате обобщения накопленного материала выявляется вклад керамистов, объединенных учебным заведением, в развитие феномена – уральской художественной керамики. В статье предпринята попытка сопоставить свободу формообразования в локальном варианте развития авторской художественной керамики Урала и общем художественном процессе. Творчество выпускников академии за 30-летний период пополнило авторскую художественную керамику Урала, демонстрируя преемственность традиций керамической школы.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство России; авторская художественная керамика Урала; профессиональное художественное образование

Феномен уральской художественной керамики формируется с 1960-х годов, обозначив закономерный процесс «утверждения новых форм пластического языка» [2] в отечественном декоративном искусстве, ставших отголоском «керамического бума» и становления ведущих российских керамических школ: московской, ленинградской (петербургской) и позднее красноярской. С этого времени на Урале появляются мастера-керамисты из столичных художественных вузов, обогатившие провинциальную художественную среду экспериментальными поисками, связанными с общим контекстом отечественной керамики.

Керамические произведения, созданные для выставок и общественных интерьеров, изменили восприятие керамики

в целом. В художественной керамике осмысливаются эстетические концепции времени, связанные с поисками средств выражения художественного образа через форму и цвет. Доступная технология создания произведений из керамики – глина и печь для обжига – привлекает к этому виду декоративного искусства многих художников. Соответственно, возникает необходимость в подготовке художников-керамистов в региональных высших учебных заведениях, к которым относится Уральский государственный архитектурно-художественный университет.

Итак, «специальности «Монументально-декоративное искусство» и «Декоративно-прикладное искусство» на базе кафедры художественно-композиционной подготовки УралГАХА были открыты в

1991 году. Целью их создания было преподавание полного цикла спецдисциплин с 1 по 5 курсы и выпуск дипломированных специалистов – художников монументально-декоративного и декоративно-прикладного искусства по специализациям: монументально-декоративная живопись, скульптура, художественная керамика, камнерезное искусство, художественный текстиль» [4].

Развитие керамической специализации на кафедре декоративно-прикладного искусства Института изобразительных искусств УГАХА было определено его основателями. В педагогический коллектив кафедры вошли мастера керамического дела, с ранних лет развивавшие способности к художественной деятельности, члены Союза художников России, представители ведущих художественных школ страны. По мнению Л. В. Пузакова, они составили «сборную СССР по художественной керамике» [2]. К ним относятся: Негмат Хакимович Хакимов (1944–2017) – выпускник отделения декоративно-прикладного искусства по специальности «керамика» Ташкентского театрально-художественного института; Лев Васильевич Пузаков (род. в 1946) и Юрий Александрович Георгиев (1944–2015) – выпускники кафедры художественной керамики и стекла Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухиной (ныне Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица); Наталья Александровна Чухловина (род. в 1971) – выпускник отделения художественной керамики Красноярского государственного художественного института (ныне Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского). Наличие талантливых мастеров позволило укрепить образовательные позиции керамической специализации в УГАХА, первый выпуск которой состоялся в 1995 году.

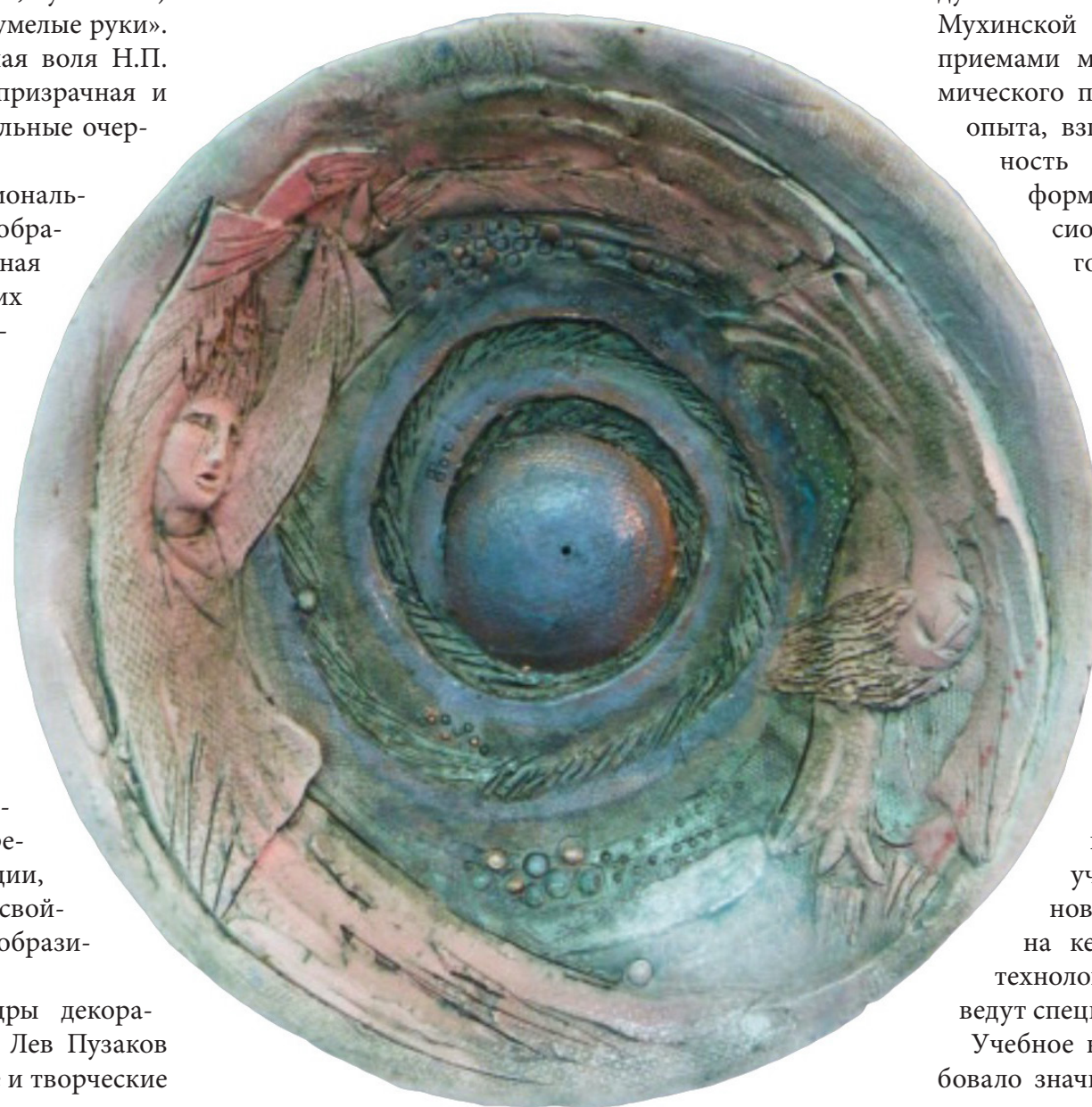
«Совершенно очевидно, что имя Нины Павловны Чуваргиной должно быть первым в списке тех, кто стоял у истоков Института изобразительных искусств. Именно

она сумела привлечь «свободных артистов» разных специальностей и создать дружный коллектив. Только она могла преодолевать административные, финансовые, психологические и снабженческие препоны. Например, поначалу керамическое отделение (как и другие – текстиль, ювелирное, кузнечное) больше походило на кружок «умелые руки». Понадобились годы и железная воля Н.П. Чуваргиной, прежде чем её призрачная и утопическая мечта обрела реальные очертания» [1].

Под руководством профессиональных керамистов была создана образовательная система, основанная на художественно-эстетических принципах, свойственных ведущим российским керамическим школам. Педагогов и выпускников кафедры декоративно-прикладного искусства УГАХА можно рассматривать в качестве приверженцев методики образования, основанной на базовых принципах подготовки всесторонне образованного художника декоративно-прикладного искусства: умения мыслить формой и цветом, пространством, создавая объем или рельеф, найти верные пропорции, ритм, композицию, выразить свойства материала, раскрыть изобразительный сюжет.

С начала создания кафедры декоративно-прикладного искусства Лев Пузаков сформулировал теоретические и творческие идеи в художественной керамике, исполняя обязанности заведующего: «Трудно говорить о сколько-нибудь устойчивой традиции уральской керамики [...]. Единственный выход из этой неловкой ситуации – объявить себя наследниками всей мировой художественной культуры» [3].

Ведущий художник монументально-декоративного искусства, керамист, автор кера-



Н. Х. Хакимов.
Круговорот судьбы.
2012. Глина, глазури.
Собственность автора

мических рельефов для общественных интерьеров Тюмени, Магнитогорска, Ирбита, Екатеринбурга, Североуральска, Лысьвы, Лев Пузаков определил фундамент в образовании художников-керамистов, соотносясь с собственным опытом. В его индивидуальной манере заложен творческий метод Мухинской школы – свободное владение приемами моделировки объемов из керамического пласта. Передача практического опыта, взглядов на творческую деятельность художника-керамиста явилась формирующим фактором профессиональной художественной подготовки по специализации «художественная керамика» на кафедре декоративно-прикладного искусства.

Владение технологией возможно, когда накоплены объемные знания о составе глиняных масс, классификации, химическом составе и рецептуре глазури, способах нанесения их на поверхность изделий, режимах обжига. Неслучайно первым заведующим кафедрой художественной керамики и стекла в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной был не художник и не архитектор, а учёный-технолог Анатолий Иванович Миклашевский [5], и сейчас на керамических отделениях вузов технологию как учебную дисциплину ведут специалисты-технологи.

Учебное керамическое отделение потребовало значительных свободных площадей для размещения печей, хранения глины, гипса, глазури, гончарного оборудования и многого другого, чего не было в 1991 году в Свердловском архитектурном институте. До 1993 года никто не решался взяться за организацию учебного процесса.

С 1993 года мастерство владения керамическими технологиями преподавал Негмат Хакимович Хакимов, который приехал из

Средней Азии, охваченной межэтническими войнами. Общительный и веселый, он легко вошел в формирующийся коллектив преподавателей. Можно сказать, обучение керамистов целиком зависело от его участия: в переломные 1990-е он занимался не только преподавательской деятельностью, но и доставал для учебной мастерской глазури в Москве. Возможно, особую роль керамист Хакимов сыграл в понимании традиций других культур. В его наследии представлены образы людей Востока, воплощенные в керамических фигурах с запрокинутой головой и S-образным поворотом, выражающим пластическую линию, являющуюся метафорой духовной жизни. Хакимов работал на кафедре вплоть до своей кончины в 2017 году.

В настоящее время двое из его учеников являются сотрудниками кафедры: это преподаватель Плесовских Людмила Сергеевна и учебный мастер Василь Альфатович Мухаров.

Керамист по специальности, автор росписи одного из ликов часовни Святой Великомученицы Екатерины в Екатеринбурге (архитектор А.В. Долгов, 1998 г.), Юрий Александрович Георгиев учил студентов навыкам надглазурной мазковой росписи по керамике. На этапе становления специализации «художественная керамика» в УГАХА Георгиев привнес виртуозное владение техникой мазка, освоенное художником в ЛВХПУ имени В.И. Мухиной. Борясь за художественные результаты в работе, Ю.А. Георгиев и Н.Х. Хакимов организовывали практику на керамических заводах области.

Эпизодически с 1996 по 2008 годы заводские лаборатории Сысертского и Богдановичского заводов становились базой для прохождения производственной практики студентов. Освоение технических тонкостей ручной росписи проходило в контакте с художниками заводов, чей опыт был уникальным и востребованным. Перестройка и социально-экономические изменения в стране привели заводы к реорганизации или к закрытию (например, крупнейший в Европе Богдановичский фарфоровый завод), и

сотрудничество заводских художественных лабораторий со студентами керамической специализации УГАХУ прекратилось.

Новый виток в формировании кафедры декоративно-прикладного искусства начался в 2003 году с появлением Натальи Александровны Чухловиной, представителя красноярской керамической школы, участника выставок всероссийского и международного уровня, автора учебника по материаловедению. Н. А. Чухловина участвует не только в становлении молодых специалистов, но и поддерживает контакты с выпускниками-керамистами, косвенно сохраняя общие эстетические идеалы.

Творческие принципы Н. А. Чухловиной, сформированные в красноярской керамической школе, выражают тему переосмысления архаических культур. В пластическом решении произведений «Вестники» (2014), «Серафимы» (2014), «Плач о Рае» (2018) автор связывает образы искусства русского средневековья с тревожащим душу мироощущением. Каждая фигура, вылепленная в технике жгута, имеет свой выразительный лик, выполненный в древней технике фроттажа способом процарапывания рисунка и втиранием в углубления глазури.

Преподаватели специализации «художественная керамика» Л. В. Пузаков и Н. А. Чухловина сформулировали общие принципы учебной системы для подготовки керамистов: «Учитывая, с каким багажом знаний приходят к нам будущие студенты, нужно полагать, что необходима огромная работа по обучению художников декоративно-прикладного искусства, причем за очень небольшое количество времени. Для решения этих задач я предлагаю несколько заданий, в которых начинающий студент, буквально с первых проектных работ, проводит самостоятельно анализ исторических артефактов, изучает их технологии и формообразование, учится находить пластические средства, избегая шаблонов. Знакомство с произведениями декоративно-прикладного искусства и их анализ расширяет кругозор студентов, помогает искать свои технологические и сти-

левые приемы в образцах как нашей культуры, так и мировой...

Основными задачами в обучении начального курса студентов на специальности «керамика» являются: изучение законов и приемов декоративной композиции, умение обобщения, стилизация формы, решение задач компоновки. Для развития проектного мышления мной разработано задание, которое позволит в узких рамках создавать новые образы. Студентам не придется плавать в дебрях интернета, их ограничат конкретные формы, разработанные за века народными мастерами» [5].

На первых курсах учащиеся обучаются навыкам работы с глиной, лепят изразцы, игрушки, несложные сосуды и т.д. Работа сопровождается изучением традиционной керамики различных стран, т.к. обращение к опыту прошлых поколений является ключевым звеном в подготовке керамистов на начальном этапе.

Постепенно задачи усложняются, и на старших курсах предлагается проектирование изделий в архитектурной среде. Работа в современном интерьере предполагает обращение не только к архаике, но и к авангардистским и поставангардистским экспериментам XX столетия. На завершающем этапе – дипломном проектировании – некоторые студенты всерьез начинают работать в профессии: участвуют в различных выставках или в керамических пленэрах, к примеру, на Байкале.

Таким образом, благодаря энтузиазму и личному опыту, труду и высокому профессиональному уровню, Л.В. Пузаков и Н.А.



А. М. Ландау.
Северное солнце.
2018. Керамика,
ангобы, глазури.
Собственность автора



Л. В. Пузаков.
Рельеф для Театра
юного зрителя.
Фрагмент.
Екатеринбург.
1984.
Шамот.

кафедра декоративно-прикладного искусства со специализацией художественной керамики – остаётся ведущим высшим профессиональным учебным заведением в Уральском федеральном округе.

Почти 30 лет подготавливает кафедра выпускников – несколько десятков. Не всем удаётся стать свободными художниками, так как не просто обзавестись мастерской, быть рентабельным. В сегодняшней реальности, когда отсутствует государственный заказ, керамисты держатся на личном энтузиазме, не позволяя угасать керамическому искусству в регионе.

Преподаватели и выпускники специализации «художественная керамика» кафедры декоративно-прикладного искусства УГАХУ поддерживают существование художественной керамики на Урале. Выпускники реализуются в педагогической работе в художественных школах и вузах, работают в музеях, открывают частные керамические студии. Среди участников выставок и симпозиумов часто звучат имена Л. В. Муратовой, Л. А. Третьяковой, А. М. Ландау, Л. С. Плесовских, В. А. Мухаярова, А. С. Микляевой, Д. А. Омельченко, Г. А. Лежниной, И. А. Трисантович, А. А. Савиной, А. А. Кутузовой. Новое поколение керамистов – выпускников УГАХУ – продолжает традиции вуза.

Чухловина в локальном контексте развивают традиции отечественного керамического искусства, а Институт изобразительных искусств УГАХУ – и

Литература

1. Интервью с Л. В. Пузаковым (не опубликовано, архив автора).
2. Копылков, М. Одна композиция [альбом] / М. Копылков, М. Изотова. – Санкт-Петербург : Новая Нива, 2010. – 320 с.
3. Пузаков, Л.В. Доклад на международном семинаре по художественной керамике в г. Тбилиси в 2013 г. (не опубликован, архив автора).
4. Чуваргина, Н.П. О кафедре декоративного искусства // 13 : Живопись, графика, скульптура, мода, фото, видео, дизайн, архитектура. – Екатеринбург : Автограф, 2005. – № 3. – С. 38–39.
5. Чухловина, Н.А. Пластический и стиливой анализ объекта в обучении художников ДПИ // Декоративно-прикладное искусство: исторический опыт, современное состояние, перспективы развития : материалы международной научно-практической конференции / Урал. гос. архитектур.-художеств. ун-т ; Екатеринбург, 13–15 октября 2016 года ; ред. совет: Ю.С. Янковская, С.К. Хабибуллина, Ю.П. Круглова, О.К. Пичугина. – Екатеринбург : УрГАХУ, 2016. - URL: <http://ural-tr-decor.blogspot.com> (дата обращения: 10.09.2019).

Об авторе

Писцова Ирина Николаевна – научный сотрудник службы главного хранителя, государственное автономное учреждение культуры Свердловской области «Свердловский областной краеведческий музей имени О.Е. Клера»

E-mail: avrora7000@yandex.ru

CERAMICS IN THE URAL STATE UNIVERSITY OF ARCHITECTURE AND ART IN EKATERINBURG: EDUCATIONAL INSTITUTION OR THE URALS SCHOOL OF ARTISTIC CERAMICS

Irina Nikolaevna Pistsova

Researcher, State Autonomous Institution of Culture “The Sverdlovsk Regional Museum of the Local History named after O.E. Kler”

Abstract: The paper deals with the history of the origin of the professional ceramic school, which appeared in 1991 as a specialization in the Ural State Academy of Architecture and Art. As a result of generalization of the accumulated material, the contribution of ceramists united by the educational institution to the development of the phenomenon of Ural artistic ceramics has been revealed. The paper attempts to compare the freedom of shaping in the local version of the development of the author's artistic ceramics of the Urals and in the general artistic process. The creativity of the Academy's graduates over a 30-year period replenished the author's artistic ceramics of the Urals, demonstrating continuity with the tradition of the ceramic school.

Keywords: Russian arts and crafts; author's artistic ceramics of the Urals; professional art education

УДК 745

О. И. Зотова

Дальневосточный федеральный университет
Владивосток, Россия

II международный фестиваль «КОСТОРЕЗНОЕ ИСКУССТВО НАРОДОВ МИРА» В МАГАДАНЕ

Статья посвящена международному фестивалю косторезного искусства в Магадане. Анализируется представленный материал, особенности косторезных школ разных регионов, определяются тенденции развития современного косторезного промысла.

Ключевые слова: косторезное искусство; косторезная школа; фестиваль в Магадане

Второй международный фестиваль косторезного искусства в Магадане вошел в национальный календарь культурных событий 2019 года как один из серьезнейших проектов, связанных с демонстрацией современного искусства резьбы по кости. По сравнению с Первым фестиваль стал более представительным по количеству художников (их более семидесяти) и по географии: к участникам, творчество которых уже знакомо магаданскому зрителю, добавились мастера Аляски, Норвегии, Новосибирска, Екатеринбурга и других территорий.

Подобные фестивали позволяют увидеть современное искусство резьбы по кости во всем его многообразии. В последнее время в нем все очевиднее становятся тенденции синтеза различных национальных традиций, использования универсальных мотивов, появления новых сюжетов и обра-

зов, связанных с современным культурным ландшафтом, разнообразия художественных решений, цитирования стилей предшествующих периодов, освоения техник, не свойственных ранее конкретной территории, таких как приемы резьбы по дереву и бересте, художественное литье.

Примечательно, что, претерпев утрату популярности в период постсоветского разрушения художественной системы, сегодня косторезный промысел вновь становится остро актуальным. Об этом говорят фестивали в Якутии (очередной проводился в 2019 году), Салехарде («Душа Севера» является событием общероссийского масштаба) и, конечно, Магадане.

Представленные произведения говорят о разнообразии тем, мотивов, стилей и техник. Два основных направления можно выделить в современном косторезном



Н. С. Акишкин.
Крест из прошлого.
2018. Кость, дерево,
рыбья кожа, резьба.
56×29×12
Собственность
автора

искусстве: первое – стремление сохранить традиции конкретной местности и школы, второе – найти индивидуальную манеру, не связанную с определенным типом культуры, но обуславливающую узнаваемость автора, демонстрирующую его фантазию и творческую свободу.

В этой ситуации хотелось бы отметить целенаправленную работу магаданских резчиков по развитию и популяризации косторезного искусства (их творчество давно вышло за рамки региональной принадлежности благодаря постоянной связи со столичными городами) и председателя Магаданской организации «Союз художников России» К. Б. Кузьминых, прилагавшего большие усилия для того, чтобы фестиваль развивался и прирастал новыми участниками.

Магаданское косторезное искусство известно тем, что объединило черты аборигенной и европейской культур. Магаданская фабрика сувениров и подарочных изделий, образованная в 1968 году (преобразованная в 1984-м в фабрику народных художественных промыслов и сувениров) для развития народных художественных промыслов в Магаданской области, в свое время славилась высокохудожественными изделиями из кости – сюжетными композициями на клыке моржа, роге оленя, сувенирами из бивня мамонта, зуба кашалота, ребра и уса кита, дру-

гих материалов. Мастера фабрики со своими произведениями участвовали в российских и международных выставках и ярмарках.

В этот же период формируется магаданская косторезная школа, получившая известность благодаря способности авторов соединить знание быта и культуры народов Севера и их традиции в обработке кости с европейскими. Широта в выборе тем и персонажей, авторских приемов, владение материалом (используется бивень мамонта, кость и ус кита, клык моржа, рог лося и снежного барана, зуб кашалота, их комбинации с деревом, янтарем, металлом) говорят о высоком профессионализме магаданских мастеров.

Во втором международном фестивале Магадан представляли 15 авторов. Это мастера разных поколений, внесших свой вклад в развитие магаданской школы резчиков. Некоторые из них работали в советский период на вышеназванной фабрике.

В произведениях А. Барана, А. Вербицкого, В. Вихлянцев, А. Дьячкова, А. Комарова, И. Корченкова, С. Маниги, В. Московченко, В. Похилюка, В. Татаренкова, Ю. Ханькана, Ю. Шешукова проявлена тенденция к созданию малой декоративной скульптуры. В них органично соединены особенности декоративно-прикладного искусства и скульптуры малых форм. По тематике это чаще всего анималистические образы животных и



Д. В. Андросова.
Панно «Север».
2017. Рог лося, кожа,
резьба, гравировка.
92×30×3
Собственность
автора

Б. М. Чимитов.
Икона Хамбо-лама
Даши-Доржи
Итыгилов. 2018.
Бивень
мамонта, цевка,
дерево, резьба,
гравировка.
18×26×7
Собственность
автора

О. В. Федухина.
Апостол Матфей.
2018.
Бивень мамонта,
золото, камни,
резьба.
11×9×4
Собственность
автора

обитателей моря, образы коренных жителей Севера. Их отличает пластическая цельность и умение наиболее выигрышным образом использовать фактуру материала. Резчики расширяют привычную тематику: так, В. Похилюк, знакомый зрителю произведениями с христианскими сюжетами, обращается к образам из русской языческой культуры, сказочным персонажам. Декоративные композиции в технике рельефной резьбы (А. Дикарев, А. Дьячков, В. Духонин) предлагают выразительные сюжеты охоты, лирические зарисовки природы. Рельефы разнообразны по композиционному решению, отличаются эффектной игрой теней, аккуратной детализировкой, организованным ритмом, в создании больших композиций используются приемы полной выемки фона.

К христианским мотивам обращаются В. Пендюков, Т. Олейникова, что говорит о стремлении авторов к разработке европейской линии, выражающейся в обращении к традиции создания иконных образов святых, пасхальных яиц в прорезной ажурной технике.

В целом в современных условиях магаданские резчики, сохраняя накопленный опыт, внимательны к новациям, предлагаемому временем.

Самобытное искусство холмогорской резьбы по кости, известное тщательной проработкой деталей, любовью к ажурным орна-

ментам, использованием цветочного мотива, представлено творчеством Г. Арсеньевой, М. Богомолова, С. Катарина, Э. Гурьевой, А. Конана, Э. Лысова, А. Лысовой, А. Машиной, О. Федухиной. Работающая сегодня фабрика холмогорской резьбы по кости опирается на традиции, заложенные более 400 лет назад. Прославившие архангельский косторезный промысел ларцы, шкапулки, кубки и другие предметы роскошного интерьера, а также изящные ювелирные украшения, изделия малой пластики фабрика и сегодня предлагает потребителю (в числе мастеров А. Лысова, А. Конан).

На фестивале были представлены серии ювелирных украшений (серьги, подвески, броши, камеи) с растительными и цветочными мотивами, анималистические серии, утилитарные предметы обихода (гребни, ножи), интерьерные предметы (шахматы), иконы. В иконах продолжена традиция, издавна заложенная на Русском Севере. Образы «Троица», «Спас Нерукотворный», «Евангелие» (М. Богомолов), «Апостол

Матфей», «Панагия» (О. Федухина) сопровождаются ажурной резьбой, на фоне которых рельефные изображения евангелистов и композиция распятия Иисуса выглядят осо-



бенно выразительно, используются драгоценные камни. Это делает вещи нарядными и позволяет говорить о высокой исполнительской культуре авторов.

Якутскую художественную резьбу по кости представляют В. Амыдаев, Н. Амыдаев, А. Андреев, Д. Андросова, С. Габышева, Ф. Марков, К. Мамонтов, Е. Никитина, Р. Петров, Г. Родионов, М. Слепцов, Л. Соловьев. Этот вид искусства претерпел длительный и сложный путь развития, прежде чем сформировались его оригинальные черты [2; 4]. Творческие поиски поколений мастеров-косторезов вместили обращение к традициям разных географических регионов, которые якутские авторы, творчески переработав, обогатили своим национальным колоритом. Лаконичная форма характерна для жанровых сцен и отдельных предметов малой пластики, строгий геометрический орнамент используется не только на шкатулках, но и в ювелирных изделиях и аксессуарах, декоративных панно, выполненных с использованием кости. Художественные рельефы на бивне мамонта, спрос на которые появился еще два столетия назад, отличаются продуманной композицией и определенной сюжетикой. Круг тем, к которым обращаются мастера, связан с традиционным образом жизни, где человек изображен в различных ситуациях (рыбалка, охота), национальным эпосом Олонхо, образами животных. Некоторые мастера используют элементы ювелирных техник, включая в произведение металл, кожу. Опыт, накопленный за предшествующий период, сегодня обогащается новыми достижениями, связанными с поиском особой декоративности, готовностью мастеров к коммуникации с другими регионами. Это дает якутскому искусству резьбы по кости широкое общественное признание.

Резчики из Владивостока А. Доленко и В. Хижняк работают вне пределов территорий, где косторезный промысел является исконным. Творчество первого развивается, исходя из интернациональной линии скрим-шоу, в которой сегодня свое мастер-



ство демонстрируют мастера разных стран. А. Доленко участвует во многих фестивалях и вошел в каталог Contemporary Scrimshaw [5], посвященный мировым тенденциям в этом виде искусства. Его работы связаны с историей парусного флота, Владивостоком, фауной Приморского края. Автор использует сложную, детализированную, тщательно выполненную гравировку по кости как монохромную, так и тонированную цветом. В. Хижняк создает миниатюрные произведения, в которых опирается и на традиции холмогорской школы, и современные дизайнерские приемы.

Белорусские и украинские мастера А. Сагалов, А. Корзун, Ю. Шидловский, С. Полунин интерпретируют мотивы мирового искусства. Представлена обширная коллекция

*Х. Х. Арнхильд.
Восхваление
солнца. 2007.
Рог оленя, резьба.
27×22×11
Собственность
автора*

ножей, в декорировании рукоятей которых используется монохромная и цветная гравировка (Ю. Шидловский). Предметом изображения становится животное либо его фрагмент. Отсыл к доисторическому искусству, где гравировка рукоятей обладала сакральным смыслом, трансформируется в прием, связанный, скорее, с внешним эстетическим эффектом. А. Сагалов использует в декорировании рукоятей кинжалов и меча рельефную резьбу, следуя логике средневекового европейского декоративного искусства. С. Полунин в предметах малой пластики использует традиции нэцке, обращаясь к широкому кругу тем.

Ю. Шахоян из Новосибирска работает в области ювелирного и декоративного искусства, скульптуры. Он использует такие материалы, как металл (золото, серебро, бронза), керамика, кость, бетон. Представленные им предметы говорят о внимательном отношении автора к архаическим культурам Сибири.

Мастер из Дудинки В. Бети представил серию композиций по мотивам эвенкийских, долганских сказок (по итогам фестиваля решением жюри был удостоен Гран-при). Это декоративные панно, где изделия из кости становятся элементами общей композиции на ткани, и законченные произведения, обладающие собственной сюжетикой и выразительностью образа. Искусство, имеющее на Таймырской земле свои многовековые традиции, сегодня развивается благодаря Дому народного творчества в Дудинке, где в 1990-х была организована учебно-производственная мастерская резьбы по кости. Студии для взрослых, желающих освоить мастерство, и подростков способствуют возрождению на Таймыре косторезного промысла. И если ранние произведения таймырских мастеров, хранящиеся сегодня в Музее антропологии и этнографии в Санкт-Петербурге, являются предметами утилитарного назначения, использовавшимися в качестве долганских домашних календарей-паскаалов, ременной

упряжи, то сегодня таймырская кость – это явление художественного порядка.

Национальный колорит отличают работы мастера из Казахстана С. Баширова. Скульптор по образованию, он на протяжении многих лет занимается ювелирным делом. Его работы отличаются балансом в сочетании больших и малых форм, органичным соединением в едином художественном решении кости, металла, дерева, камней, материалов, используемых в традиционной культуре казахов.

Творчество В. Доржиева из Калмыкии развивается в русле европейской традиции.

В произведениях Б. Чимитова из Улан-Удэ используются приемы национального декоративно-прикладного искусства, связанного с оригинальной орнаментикой бурят, филигранной проработкой, используемой в ювелирных украшениях.

Серия произведений камчатских мастеров А. Адуканова и А. Нестерова из рога оленя отличается особой пластикой, которая строится на естественном рисунке рога. Знание свойств материала и чувство природной линии способствуют тому, что каждая скульптура обладает индивидуальностью.

Представители тобольской школы М. Тимергазеев и С. Тимергазеев являются членами династии резчиков. К художественным традициям этой школы относятся грамотная детализировка, проработанность формы, изящество. Известная с XVII века, эта школа претерпела несколько стадий развития и сегодня сохраняет традиции, но открыта к новациям современного культурного контекста. М. и С. Тимергазеевы, И. Вишнякова с равным успехом используют мотивы европейской и национальной истории. Это наглядно воплотилось в серии шахмат («Крестовые походы» и «История Сибири»). Работы резчиков отличаются высоким профессионализмом, а их деятельность тесно связана с педагогикой и просветительской работой, посвященной традиционной культуре народов Сибири [1].

Одним из самых самобытных явлений

считается искусство мастеров-косторезов Чукотки. Уникальная чукотская культура, одной из особенностей которой является органичная связь с природой, верования и традиции, мифология и образ жизни кочевых и оседлых чукчей, обуславливает круг тем и сюжетов. Перемещение по тундре вместе с оленьими стадами, рыболовство и охота на морских обитателей позволяют наблюдать за естественной пластикой животных, которые издревле служили отправной точкой в образной системе чукотских резчиков. Традиции национального художественного промысла воплощаются в мелкой пластике из рога лося, клыка моржа и кости кита, гравировке на клыке моржа, создании пеликенов, композициях в технике объемной резьбы и др. предметах, лаконичных и выразительных, в которых авторы используют обобщенную форму, нерасчлененный объем. Сюжетная гравировка на клыке моржа, тонированная цветом, является одной из интереснейших страниц чукотского косторезного промысла. Это направление тесно связано с древним ритуальным рисунком, являясь визуальным повествованием, которое дает наглядное представление об образе жизни. Композиционный ритм и пропорции связаны с ощущением человека, который проживает в условиях плоского ландшафта и определенной цветовой среды с преобладанием белого. Украшения из кости, отличающиеся лаконизмом формы, отсылают к традиционному укладу. Н. Ионова, В. Коваль, В. Манасбаев, А. Ныпевги, С. Пелянто, Л. Эйнес, Г. Эттувыгыргин представили зрителю разнообразную коллекцию предметов, дающую представление о современном состоянии чукотского косторезного искусства.

Интересными работами участвуют в фе-

стивале мастера из Хабаровска Н. Акишкин, М. Ананенко, В. Бабуров. Хорошо знакомые зрителю как мастера ювелирного и декоративно-прикладного искусства, они выступают авторами изысканных камей, малой пластики и декоративных панно, в которых использованы изобразительные мотивы коренных культур Приамурья.

Дальнее зарубежье представлено автора-

В. Х. Бети.
Трагедия.
Царь-рыба. 2018.
Бивень мамонта,
рог оленя, дерево,
резьба.
12×25×51
Собственность
автора



С. А. Лугинин.
К седьмому небу.
2017. Бивень
мамонта, рог лося,
дерево, резьба.
20×21×27
Собственность
автора

◀ Т. Леви.
Дух шамана. 2019.
Клык моржа,
ус кита, резьба.
10×6×5,5
Собственность
автора

ми Норвегии, Швеции, США, КНР, что, безусловно, делает фестиваль чрезвычайно интересным.

Серия работ европейских авторов Г. Фингер, Х. Арихильд отсылает к доисторическому искусству, которое, несмотря на принадлежность к разным географическим регионам, объединяло общее отношение к форме. Является ли элемент из кости частью украшения или это предмет малой пластики, их отличают обобщенность формы, в которой форма и материал доминируют. Нарочитый примитив в условиях современной художественной культуры делает произведения самобытными и самодостаточными.

Черты наивного искусства присущи коллекции, представленной мастерами из США. В их творчестве прослеживается связь с культурой традиционных народов Севера.

Абсолютно иную линию представляют резчики из КНР Лю Фэнхай, Лян Хунде. Искусство резьбы и гравировки по кости в этой стране уходит в глубокую древность, являясь одним из самых ранних направлений декоративно-прикладного искусства Китая. Кость использовалась и в качестве по-

верхности для письма в так называемой древней книге, и в качестве материала для изготовления утилитарных и ритуальных предметов. В нынешнем фестивале представлены рельефные композиции на мотивы традиционного искусства и шкатулки со вставками из инкрустированной кости.

Подводя итог, вновь хотелось бы вернуться к актуализации косторезного искусства в условиях современной художественной жизни. Эта тенденция связана с поиском уникальности в современной массовой культуре, с возможностью вернуться к истокам.

Этнографическая тема, по мнению исследователей, сегодня обретает новое звучание как следствие поиска смысловых координат, принадлежности к определенным родовым корням [3]. Не случайно так активно развиваются этнокультурные комплексы, центры культуры коренных и малочисленных народов в различных регионах, в деятельности которых делается акцент на изучение и популяризацию быта и культуры народов, форм материальной культуры, обычаев, религии, духовной культуры, в том числе искусства, фольклора и т. д.

Утрата традиционного, естественного образа жизни приводит к утрате понимания сакрального смысла орнаментов, образного строя и изобразительного языка, которые отражают картину мира этноса. В этой ситуации косторезное искусство может быть формой познания древних культур.

Естественно, современное косторезное искусство развивается сообразно реалиям действительности. Невозможно механически вернуть традиционный уклад жизни северных территорий. В связи с этим кость становится в ряд других материалов (дере-

во, камень и т.д.) для производства предметов, никак не связанных с традиционными устоями, – первую очередь сувениров и украшений, чей внешний вид напрямую зависит только от эстетического вкуса и платежеспособности заказчика. В прошлых фестивалях принимал участие Михаил Михайлов, руководитель компании «Легенды Сибири» из Тюмени: основное направление его деятельности – изготовление сувениров.

Аналогичным образом предлагаются украшения из кости – браслеты, серьги, бусы, подвески и и.д.

Интернетизация современной жизни упростила многие процессы – от обучения первичным навыкам резьбы и советов по обработке материалов до продвижения товара на сайтах. Существуют сайты, созданные коллективами резчиков, отдельно взятыми мастерами, страницы-презентации в «Живом журнале» и так далее. Однако все это не заменит живого общения, знакомства с оригинальными изделиями и обмена опытом, практическими навыками друг с другом.

Фестивали косторезного искусства, существующие сегодня в России, дают такую возможность взаимодействия. Они очень сложны в организации, и хотелось бы, чтобы результатом были не только выставки, но и программы действий, которые будут работать на решение различных вопросов, связанных с развитием этой области искусства, в течение периода между фестивалями.

Так, очень проблемным остается вопрос сбора мамонтовой кости, вызвавший в свое время выступление сборщиков материалов в Якутии. Об этом говорилось на совещании, проведенном Министерством культуры в 2017 году в Хабаровске, когда Александр Мартынов, руководитель Министерства культуры в ДВФО, инициировал ряд действий по регламентированию этого вопроса. Однако в российском законодательстве продолжает оставаться ряд лакун, ограничивающих резчиков.

Есть вопросы, относящиеся к организации образовательных и просветительских



М. В. Тимергазее,
И. Вишнякова.
Чайханицик. 2019.
Рог лося, дерево,
резьба, гравировка,
тонирование.
9,5×7×4,5
Собственность
автора

инициатив. Государство все более активно побуждает некоммерческие творческие организации к участию в системе грантов и субсидий. Это непростой, но результативный путь. Хочется привести пример Дудинки, где в рамках грантовых проектов проходят мастер-классы таких резчиков, как Федор Марков (Якутия), Минсалим Тимергазеев (Салехард).

Хочется еще раз подчеркнуть масштабность и многогранность фестиваля в Магадане, который дает возможность увидеть промысел в его развитии. Это стремление проявилось в том числе в организации экспозиции: произведения из Норвегии дают возможность увидеть этот промысел в его исконном архаическом виде (от самых примитивных форм), а включение в экспозицию реберных костей и позвонков кита, других фрагментов скелета животных, которые изначально использовались в строительстве жилищ, а потом в производстве предметов быта, одновременно с высокохудожественными произведениями современных резчиков наглядно демонстрирует, какой путь был пройден за тысячелетия.

А. В. Вербицкий.
Едящий мясо.
2018.
Кость кита,
рог лося, резьба.
20×22×17
Собственность
автора



Литература

1. Вишнякова, И. Миф. Мифология. Мифотворчество : альбом / [И. Вишнякова, И. Минсалим, Ю. Неруш, А. Омельчук ; худож. Минсалим [и др.]]. – Реж : Лазурь, 2014. – 204 с.
2. Иванова-Унарова, З. И. Косторезное искусство Якутии. Тенденции развития // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – Красноярск, 2019. – Декабрь, 2019. – № 1. – С. 121–132.
3. Корольков, С. В. Традиции северной резьбы по кости у современных мастеров // Вестник Костромского государственного университета. Кострома, 2012. – № 4. – С. 71–75. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-severnoy-rezby-po-kosti-u-sovremennyh-masterov> (дата обращения 20.02.2020).
4. Родионов, Г.Н. Косторезное искусство Арктики // Вестник Северо-Восточного федераль-

В.М. Вихлянцев.
В гости. 2017.
Клык моржа,
дерево, резьба,
гравировка.
11×46×5
Собственность
автора



ного университета. – Якутск, 2007. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kostoreznoe-iskusstvo-arktiki> (дата обращения 20.02.2020)

5. Halat E. Contemporary scrimshaw / Eva Halat. – Schiffer, 2017. – 240 с.

Об авторе

Зотова Ольга Ивановна – кандидат искусствоведения, доцент Школы искусств и гуманитарных наук Дальневосточного федерального университета, главный специалист Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске, почетный член Российской академии художеств

E-mail: zotova-o@yandex.ru

THE SECOND INTERNATIONAL FESTIVAL OF BONE-CUTTING ART IN MAGADAN

Olga Ivanovna Zotova

Candidate of arts, associate professor of the School of Arts and Humanities of the Far Eastern Federal University, the main specialist of the Regional branch of the Russian Academy of Arts “Ural, Siberia and Far East” in Krasnoyarsk, honored member of the Russian Academy of Arts

Abstract: The paper is devoted to the international festival of bone-cutting art in Magadan. The paper analyzes the presented material, features of bone-cutting schools in different regions and determines the trends in the development of modern bone-cutting industry.

Keywords: bone-cutting art; bone-cutting school; festival in Magadan



Г. С. Паштов.
Пан. Илл. к книге
А. С. Пушкина
«Избранное». 1998.
Торцовая
ксилография
Собственность
автора

УДК 761

Т. М. Ломанова

Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского
Красноярск, Россия

СИБИРСКАЯ КСИЛОГРАФИЯ в современном искусстве

В статье анализируется деятельность Сибирской школы ксилографии Германа Паштова – молодого объединения ксилографов, созданного в Красноярске в 1998 году. Рассматривается история появления школы, участие членов школы в выставочных проектах за прошедшие годы, роль Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского и творческой мастерской графики Российской академии художеств в г. Красноярске, а также кратко освещается творчество нескольких интересных граверов.

Ключевые слова: красноярская студия ксилографии; сибирская школа ксилографии Германа Паштова; ксилография; гравюра; Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; Региональное отделение «Урал, Сибирь и Дальний Восток» Российской академии художеств

Сибирская школа ксилографии Германа Паштова в XXI веке по праву занимает значительное место в российском художественном пространстве, отличаясь профессионализмом и мастерством, большим и ярким составом участников, уникальностью, оставаясь единственной в России. При этом объединение сибирских ксилографов очень молодо: даже первые участники, объединившиеся в группу ксилографов в 1998 году, будучи студентами Красноярского государственного художественного института, в настоящее время творчески активны и востребованы.

Началось все в 1988 году, когда на должность ректора молодого сибирского вуза был приглашен известный советский график, заслуженный деятель искусств РФ, член-корреспондент Академии художеств СССР В. Н. Петров-Камчатский (1938–1993). Деятельный, решительный, талантливый организатор, прекрасный стратег, Виталий Натано-

вич сразу же открыл в институте кафедру графики.

Понимая необходимость в опытных профессиональных преподавателях, В. Н. Петров-Камчатский в 1989 году приглашает для работы в институте выпускника Украинского полиграфического института им. И. Федорова (1974), уже известного к тому времени российского графика Германа Суфадиновича Паштова. На кафедре создаются две творческие мастерские: мастерская станковой графики, которую возглавил В. П. Теплов, и мастерская книжной графики, руководителем которой становится Г. С. Паштов.

Вот уже тридцать лет Паштов возглавляет творческую мастерскую книжной графики, создав в Красноярске школу ксилографии, воспитав немало мастеров книжной иллюстрации, хотя все ученики Германа Паштова одинаково сильно работают и в станковой графике.

Обладая недюжинным педагогическим

даром (хотя до этого времени Паштов не имел опыта преподавания), он очень быстро сумел сплотить вокруг себя талантливых и неравнодушных студентов, влюбившихся вслед за учителем в технику гравюры на дереве. Уже через несколько лет станковые листы и книжная иллюстрация молодых красноярских графиков стали появляться на выставках: вначале на молодежных, затем на общих краевых.

В 1998 году большая группа красноярских граверов (14 авторов) участвовала во второй Уральской биеннале печатной графики в городе Уфе. Первые

победы, первое серьезное признание красноярской ксилографии вызвало у участников этой выставки горячее желание создать единый коллектив ксилографов, во главе которого встал их учитель – народный художник Российской Федерации, лауреат Государственной премии КБР, академик Российской академии художеств, академик Адыгской международной академии наук, профессор, руководитель творческой мастерской графики Российской академии художеств в Красноярске Герман Суфадинович Паштов. Коллектив назвали «Красноярская студия ксилографии». Скоро стало понятно, что Красноярская студия ксилографии – не кратковременный проект, каких в наше время появляется много, а серьезное объединение, в состав которого входят мастера, сумевшие подтвердить значимость существования студии.

В 2010 году студия получила название «Сибирская школа ксилографии Германа Паштова». Именно школа, поскольку в лице Г. С. Паштова студия получила педагога и руководителя, последовательно развивающего

направление гравюры, обладающей специфическими чертами.

Главное условие существования студии – обширная выставочная деятельность. В первую очередь выставки сибирской ксилографии были организованы на родине студии-школы – в Красноярске. Последняя выставка, посвященная двадцатилетию, прошла в 2019-м году в залах отделения «Урал, Сибирь и Дальний Восток» Российской академии художеств, на которой свои произведения показал Г. С. Паштов и 70 его учеников, выпускников и нынешних студен-



Л. А. Владимирова
Ураанхай Саха 1.
2008. Обрезная
ксилография
Из коллекции
В. В. Гуриева

тов Красноярского государственного художественного института (в настоящее время Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского), а также стажеров творческой мастерской графики отделения Российской академии художеств в Красноярске. Три больших показа творчества граверов из Сибири в разные годы состоялись в Москве. Принимали красноярских ксилографов Норильск, Нальчик, Цхинвал, разрушенный после нападения грузинских войск. Цхинвалу красноярцы подарили 40 гравюр. Ни одна всероссийская выставка не проходит без участия ксилографов Сибири. География выставочной деятельности расширилась за рубеж: две боль-

С. В. Тимохов.
Из серии
«Сибирь - земля
за Уралом». 2018.
Обрезная
ксилография
Из коллекции
В. В. Гуриева

А. Г. Пашт-Хан.
Илл. к повести
Н.В.Гоголя
«Вечера на хуторе
близ Диканьки».
1992. Торцовая
ксилография
Собственность
автора

ших выставки прошли в КНР (Пекин, 2006; Харбин, 2007). Выставка в Харбине носила знаменательное название «Тысяча и одна гравюра».

Одна из сильных сторон студии ксилографии – книжная иллюстрация. В период, когда печатная книга уступает место электронной, эта область переживает сложные времена. Сегодня книжная иллюстрация зачастую представлена на выставках в качестве самостоятельных листов.

Однако в Красноярске за последние три десятилетия фактически сформировалась своя школа книжной графики, прежде всего в технике ксилографии, в которой художники, в том числе и молодые, создают интересные художественные решения для классической и современной прозы и поэзии. Более сотни выпускников студии успешно работают во многих городах России и за рубежом, половина из которых связала свое творчество с искусством книги.

Школа начинается с учителя. Г. С. Паштов – современный российский график, автор иллюстраций ко многим книгам, в которых продолжена классическая линия русской книжной графики.

В них ярко проявились такие черты, как лиризм, образность, стремление к аллегориям. Каждый его лист напоен воздухом, ком-

позиции динамичны, ритмически организованы, поэтичны, отличаются богатством нюансов в тональной разработке. Не случайно Паштов чаще всего обращается к поэтическим произведениям: лирический строй мышления художника адекватен глубине одухотворенных образов, созданных поэтом. Он не воспроизводит сюжет, но передает самое значительное в авторском тексте.

Художник любит классическую русскую поэзию: он много иллюстрировал А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова. В основном рисунке, заставке, концовке, шмуцтитуле строки великих поэтов воплощаются в художественные образы, созданные по велению сердца, исполненного любви. Цикл иллюстраций Г. Паштова к «Кавказским поэмам» М. Ю. Лермонтова был удостоен Государственной премии КБР (1990), к сборнику «Избранное» А. С. Пушкина – Золотой пушкинской медали (1999).



Иллюстрирует Паштов не только поэзию: в числе писателей, к произведениям которых были созданы иллюстрации, Алим Кешоков, Кайсын Кулиев, Хабас Бештоков и др. За годы творчества выпущено более 70 книг в разных издательствах России с оформлением и иллюстрациями мастера.

Много лет посвятивший работе с книгой, Г. Паштов учит студентов Красноярского государственного художественного института и стажеров творческой мастерской графики Российской академии художеств в Красноярске, которой он руководит с 1999 года, восприятию книги как целостного произведения, в котором важно все – от первой до последней страницы. Осмысливается каждый этап в создании книжной иллюстрации: цвет и фактура бумаги, размер, формат, штриховое разнообразие, тон. Но, главное, художники учатся проникать в глубину литературного текста, сопереживать вместе с писателем.

Круг интересов сибирских гравёров в выборе иллюстрируемых литературных произведений очень широк: от античной поэзии до современных писателей. В ряду авторов – У. Шекспир и А. Поссе, Д. Байрон и Ю. Мисима, Апулей и С. Брант, А. Пушкин и М. Лермонтов, Н. Гоголь и Д. Хармс, И. Бродский и И. Бунин, В. Гюго и А. Платонов, Т. Гофман и С. Цвейг, Ф. Кафка и народный эпос, Э. По и В. Набоков, В. Астафьев и др. Молодые художники смело иллюстрируют художественные произведения разных исторических эпох, стран, стараясь увидеть и переосмыслить с позиций нашего времени многие памятники мировой литературы. Среди наиболее значительных иллюстраций можно назвать листы народного художника КБР Алима Пашт-Хана к сборнику Н. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки», Ю. Аникутина к роману А. Поссе «Райские псы», Е. Федоровой к поэме Д. Байрона «Каин», О. Казаковой к произведениям Л. Филатова, С. Цыреновой к бурятскому народному эпосу «Гэсэр», М. Гейн к новеллам Лопе де Вега, А. Постниковой к роману Ю. Мисимы «Золотой храм».

Количественный состав школы ксилографии традиционно стабилен – более сорока мастеров участвуют в проектах в Краснояр-



М. А. Гейн.
Иллюстрация к
новеллам
Лопе де Вега. 2010.
Цветная обрезная
ксилография
Собственность
автора

ске и за его пределами, молодое поколение приходит на смену тем, кто отошел от ксилографии и обратился к другому виду искусства.

Один из ведущих графиков в настоящее время – профессор, почетный член Российской академии художеств, заместитель директора Красноярского художественного училища им. В. И. Сурикова Сергей Владимирович Тимохов. Он учился в Красноярском государственном художественном институте на отделении графики (1993–1998). Здесь состоялась его встреча с Г. С. Паштовым, которая определила дальнейший творческий путь. Еще студентом с 1995 года он участвовал в первых выставках Красноярской студии ксилографии.

После окончания института Тимохов продолжает совершенствовать мастерство в творческой мастерской графики Российской академии художеств в г. Красноярске

Н. В. Мурина.
Гостеприимство
Авраама. 2004.
Цветная обрезная
ксилография
Из коллекции
В. В. Гурьева

(2001–2004). Художник работает в книжной и в станковой графике. Одухотворенностью, глубиной осмысления вечных библейских образов отличается серия С. В. Тимохова



«Благовест» (торцовая ксилография). В листах много воздуха, образ Христа отделен от смертных, охвачен потоком света, окружен ангелами, фигуры которых то едва прочитываются, сливаясь с облаками, то проявлены сильным штрихом. Его серии последних лет «Под крылом белой птицы», «Сибирь – земля за Уралом» наполнены героической патетикой, витальностью.

Елена Борисовна Федорова, обладатель медали «Шувалов» Российской академии художеств (в настоящее время – директор художественной школы №2 в Красноярске) тоже стояла у истоков Красноярской студии ксилографии. С 1998 года ее гравюры участвовали на всех выставках сибирской ксилографии и многих престижных выставках в Красноярске, в Москве, в других городах. Ее листы всегда узнаваемы, отличаются сложным ритмом, внутренним движением,

которое выражено даже в самых спокойных композициях (листы «Вишня», «Две вазы»). Ее серия иллюстраций к русским былинам насыщена спокойной силой, отличающей русских воинов, защищающих родную землю. Автор нередко обращается к сюжетам, наполненным психологизмом, драматическими коллизиями (иллюстрации к драме-мистерии Д. Байрона «Каин»), выбирает сложные ракурсы. Штрих ее гравюр беспокойный, подвижный, что придает ее листам повышенную напряженность.

Обрезной цветной ксилографии Натальи Муриной свойственна некоторая сказочность, неожиданный ход, казалось бы, простого сюжета. Ее «Театральная серия» вводит нас в прекрасный мир театра, музыки, фантазии. Листы плоскостны, композиция разворачивается не в глубину, а на переднем плане, театральное действие как бы проходит перед зрителем, выходя за рампу, персонажи ирреальны и загадочны. С этой серией связаны листы «Кукловод», «Треугольник», «Гостеприимство Варлаама», построенные на тех же принципах плоскостности, игры с пространством, фантазийности. Неяркая теплая гамма, сложность цветовых пятен придают листам декоративность.

Татьяна Белова охотно работает в книжной иллюстрации, обращаясь к литературе разных эпох, глубоко осмысливая не только авторский текст, но и весь временной контекст, с которым связано произведение. Так, в ксилографиях к книге сатирических стихов С. Бранта «Корабль дураков» Татьяна словно переносит нас в Германию средних веков, образно раскрывая отношение писателя к человеческим порокам, остроту его ума. Эта великолепная серия создана достаточно давно, но не утратила своей значимости. В серии «Таинство» Белова поэтично раскрывает одухотворенные образы древнерусского искусства. Удивляет разнообразие тематики, техник, приемов в творчестве Татьяны Беловой. В ее листах властвует сочетание мягкой лирики с энергичной динамикой ритма, тектоникой линий и пятен.

Интересен мастер Алим Пашт-Хан. Стремление к символичности образов, утонченная эстетичность являются характерными свойствами его графики. Самые обычные сюжеты художник умеет наполнить неожиданным видением: его язык – это самобытный язык символов, многосмысловых прочтений, предоставляющий зрителю возможность найти свое видение образов. Плоскостная композиция, крупный план, сложнейшая цветовая разработка делают листы декоративными и глубоко содержательными. Уже несколько лет А. Пашт-Хан живет в России и Германии, постоянно совершенствуется: в 1999 году окончил аспирантуру по графике в замке «Бург Гибихенштейн» (г. Галле, Германия). В качестве дипломной работы представил альбом литографий «Фоглиано», отмеченный высокими художественными качествами за блестящее владение техникой (приобретен Штутгартской государственной картинной галереей); в 2002-м окончил аспирантуру по скульптуре (удостоен Серебряной награды Всемирной выставки-конкурса по керамике в Южной Корее); в 2008 году окончил аспирантуру по направлению «медиа-арт» (Германия), работает в разных видах искусства. При этом постоянно участвует в выставках сибирской ксилографии.

Можно назвать и других художников, тесными узами связанных с Сибирской школой ксилографии Г. С. Паштова: Евгений Машковский (Калининград), Елена Лихацкая (Нью-Йорк), Мария Гейн (Крым), Зинаида Кулиева (Владикавказ), Людмила Владимировна (Якутск), Жаргал Зомонов (Улан-Удэ), Чечек Монгуш (Кызыл) и еще множество мастеров из разных стран, республик и городов. Бывшие студийцы со временем обращаются к разным видам искусства, но все так же верны красоте резного штриха, ведь путевку в жизнь им дало уникальное объединение – Сибирская школа ксилографии Германа Паштова.



З. С. Кулиева.
Окарина. Из серии
«Песни Байкала».
2014. Обрезная
ксилография
Из коллекции
В. В. Гуриева

Литература

1. Герман Паштов : альбом / [автор текста М. В. Москалюк ; ред. В. Майстренко ; авт. проекта А. Пашт-Хан]. – Красноярск : Класс Плюс, 2012. – 416 с., илл.
2. Ксилографы Красноярск : альбом / автор вступ. ст. Т.М. Ломанова. – Красноярск : Поликор, 2004. – 152 с., илл.
3. Герман Паштов. Мастер. Ученики. Школа ксилографии : альбом / идея А. Пашт-Хан ; ред. В. А. Майстренко ; предисл.: В. А. Толоконский, З. К. Церетели, В. Чжун. – Красноярск : Поликор, 2016. – 140 с., илл.
4. Школа ксилографии Германа Паштова : альбом / автор вступ. ст. К.В. Безменова. – Красноярск : Sitall, 2013. – 192 с, илл.
5. Школа ксилографии Германа Паштова : альбом / автор вступ. статьи Т.М. Ломанова. – Красноярск : Поликор, 2019. – 96 с., илл.

THE SIBERIAN WOODCUT IN CONTEMPORARY ART

Tatiana Mikhailovna Lomanova

Candidate of arts, professor of the Department of folk art culture of the Siberian State Institute of Arts named after D. A. Hvorostovsky

Abstract: The paper analyzes the activities of Herman Pashtov Siberian school of woodcutting – a young Association of woodcutters established in Krasnoyarsk in 1998. The history of the school's establishment, the participation of school members in exhibition projects over the past years, the role of the Siberian State Institute of Art named after D. A. Khvorostovsky and the creative graphic workshop of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk, and also the work of several interesting engravers have been briefly covered.

Keywords: Krasnoyarsk woodcut studio; German Pashtov Siberian woodcut school; woodcut; engraving; Siberian state Institute of Arts named after D. A. Hvorostovsky; the Regional Branch of the Russian Academy of Arts "Ural, Siberia and Far East"



Т. Г. Белова.
Илл. к поэме
Бранта
«Корабль дураков».
1998.
Торцовая
ксилография
Собственность
автора

Об авторе

Ломанова Татьяна Михайловна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Народная художественная культура» Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского
E-mail: artloman@yandex.ru

Открытие
юбилейной
выставки
Сибирской школы
ксилографии
Германа Паштова.
Зал Регионального
отделения «Урал,
Сибирь и Дальний
Восток» РАХ. 2019



УДК 7.047; 75.04.

Ю. И. Ожередов

Институт исследования Монгольского Алтая.
Томск, Россия

ЭМАЛЬЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО Николая Рыбакова

Статья посвящена изучению технических, художественных и семантических аспектов горячих эмалей Н.И. Рыбакова. В научный оборот вводится произведение 2005 г., отражающее первый этап эмальерных поисков художника. Оно не вошло в альбом-каталог выставки эмальерного искусства 2014 г., продемонстрировавший около двухсот произведений 2010–2014 гг., что не позволило коснуться работ предшествующих лет, несмотря на их научную и эстетическую ценность. В произведении использованы три не связанные между собой пластины и своеобразная техника трехмерной перспективы. В статье изучены истоки семантического контекста и особенности композиции. Представленный экземпляр является важным артефактом, свидетелем становления нового направления в области «экзистенциальной археологии» [1, с.8], главенствующей в творчестве художника несколько последних десятилетий¹ и связанной с явлением этноархаики.

Ключевые слова: художник Николай Рыбаков; экспериментальная горячая эмаль; этноархаика

Творчество красноярского художника Н.И. Рыбакова отличается не только разнообразием сюжетов и художественных приемов, но и неординарными событиями. Так, в первом десятилетии XXI века художник пополнил свою художественную палитру новым видом изобразительного искусства. Он обратился к технике горячей эмали, первые эксперименты с которой начались в 2004 г. [8, с. 11], а результаты десятилетней работы были с блеском презентованы в 2014 г. Персональная выставка «Эмаль. Enamel» состоялась в залах Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова (04.09–04.10.2014 г.), вместив около двухсот произведений, отразивших широкий спектр технических и художественных

достижений, а также авторский взгляд на историко-культурный ландшафт средневековых тюрков и их соседей.

Выставка сопровождалась впечатляющим альбомом-каталогом, отразившим итоги многолетнего труда и поисков, которые повлияли даже на оформление книги. На лицевую сторону обложки была помещена композиция, имитирующая горячую эмаль, благодаря чему книга приобрела особый стиль, а искусствоведческие тексты известных специалистов дали понимание уникальности творчества художника [5]. Помимо оригинального оформления Н. И. Рыбаков прибег к методу, использующемуся при производстве библиофильской книги: первые пятьдесят экземпляров тиража составили

Рис. 1.
Н. И. Рыбаков.
Благодеяния луны.
Эмальерная часть
произведения.
Медь, эмаль.
25,7×19,5

подарочные коллекционные экземпляры с индивидуальными номерами, объемной имитацией эмали на обложке, подписью автора и дружескими пожеланиями приобретателю.

В краткой аннотации к «Каталогу эмальерных произведений» составитель уведомил читателя о том, что перечисленные в каталоге работы изготовлены в 2004–2014 гг. [5, с. 225]. Однако по датам, указанным в перечне работ и рядом с фоторепродукциями, видно, что в издании учтены лишь произведения 2010–2014 гг. ²

Данное обстоятельство не умаляет достоинств книги, но существенно ограничивает знакомство с эмальерным искусством Н.И. Рыбакова. Альбом демонстрирует великолепные эталонные образцы определенного периода работы – времени успешно решенных задач изобразительного и технического плана. Показан результат творческий раздумий автора и проверенных годами практических экспериментов. Однако здесь нельзя увидеть первые и последующие опыты художника, состоявшиеся до 2010 года.

Произведения начального периода оказались практически в забвении, хотя именно они представляют особый интерес, свидетельствуя о становлении, развитии и идеологии этого вида искусства в творчестве Н. Рыбакова. Это послужило побудительным мотивом к изучению экземпляра, представленного в настоящей публикации. Эмаль появилась в 2005 г. под названием «Благодаяния луны» (рис. 1, 2, 3) и является одной из серии ранних образцов, созданных с 2004 года и хранящихся в разных собраниях.

Визуальный анализ эмалей не оставляет сомнений в серьезной и разносторонней подготовке автора, обеспечившей историко-культурный и технический уровень изделий. Перед тем как приступить к техническому воплощению замысла, автор тщательно изучил в полевых условиях многочисленные объекты археологии, скрупулезно собрал и детально проанализировал письменные и документальные источники по истории, ар-



хеологии и этнографии древних тюрков Южной Сибири и Центральной Азии.

В ходе творческих командировок Н.И. Рыбаков целенаправленно и кропотливо работал в отечественных и зарубежных архивах, библиотеках и иных хранилищах, выискивая и копируя старинные документы, карты, предметы изобразительного искусства, фотографии и редкие малотиражные издания, связанные с проблемами национального фольклора, этнокультурной специфики, первобытной и средневековой истории интересующего его региона.

Авторские суждения об исторических судьбах средневековых обитателей интересующей территории вошли в дневниковые записи и отражены более чем в 30 научных публикациях, привлечших внимание специалистов (Н.И. Рыбаков серьезно изучает памятники археологии, этнографии, зани-

Рис. 2.
Н. И. Рыбаков.
Благодаяния луны.
2011. Медь, эмаль,
дерево.
50,5×43,3
(по раме)
Частное собрание

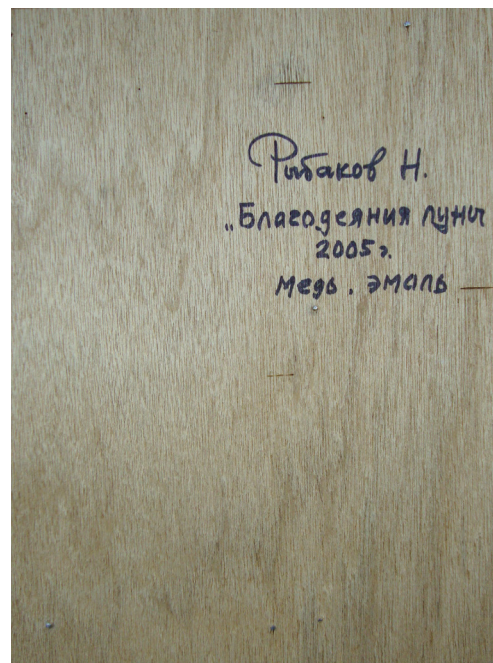


Рис. 3.
Н. И. Рыбаков.
Благодаяния луны.
Оборотная
сторона картины

мается научно-исследовательской деятельностью, становится внештатным сотрудником СО РАН и участником нескольких научных экспедиций, проводит научно-поисковые работы и документирование новых петроглифических памятников в районе отрогов Кузнецкого Алатау по рекам Черный и Белый Июсы республики Хакасии [10] — Прим. ред.)

Художественный результат стал не менее важным, чем научный: по итогам исследований воз-

никли необыкновенные по красоте и исторической достоверности образы сначала в произведениях станковой живописи, а позже и эмальерного искусства.

Специалисты справедливо отмечают стилистическое сходство в работах, выполненных Н. И. Рыбаковым в совершенно разных техниках. Действительно, художник фактически переносил на эмаль с некоторыми изменениями типажи, ранее использованные в станковой живописи. Под типажам подразумеваются образы со специфической анатомией и физиогномикой. При анализе художественного почерка нетрудно заметить, что на протяжении 1980–1990-х годов автор стремился к максимально обобщенной и одновременно универсальной форме человеческой головы, сохраняющей исходную «типичность» вне зависимости от композиционного решения.

Данный аспект художественной практики можно подтвердить, например, женскими образами, которым в «фигуративном» творчестве Н.И. Рыбакова уделено особое внимание. Дамы разного возраста, социального положения и занятий воплощены в типизированный образ. Меняется композиция, детали, но форма лица, чаще всего показанного

в профиль, остается неизменной. В этом же ключе даны фигуры на эмалях³. Варьируется выражение лица-маски, которым художник наделяет этих странных, пластичных и обаятельных женщин-антропоморфов.

Уместно предположить, что Рыбакова волнует внутреннее состояние антропоморфов в связи с его собственными переживаниями. Не случайно большая часть живописных циклов располагается вне земной ойкумены. Его персонажи безмятежно и счастливо пребывают в библейском саду Эдема (райский сад), торят дорогу в потустороннюю Шамбалу, ищут ушедшую в прошлое Прародину, ассоциирующуюся с местом благополучия и мудрости. Этими художественно-историческими циклами художник открывает собственные сакральные пространства, отмеченные романтикой движения духовного, а не телесного, «тварного» [8, с. 21]. Таким образом, герои его циклов не люди, а их духовные тени, продолжающие иную жизнь, более долгую и счастливую, чем физическая.

В работах разных техник – живописи, графике, эмалях – есть нечто родственное, особенно проявляющееся в женских образах. Это наглядно демонстрируют эскизы к эмалям 2013–2014 гг. (рис. 4, 5), живописное полотно «Ночная красавица» (2011, рис. 6), эмали, представленные в альбоме-каталоге. Эскизная графика и эмаль связаны напрямую, живописное полотно имеет самостоятельное значение, но все произведения говорят о закономерности появления женского типа как результата художественного обобщения. В этой ситуации эмальерная живопись Н.И. Рыбакова решительно перешагнула границы декоративно-прикладного искусства и вышла на уровень станковой картины.

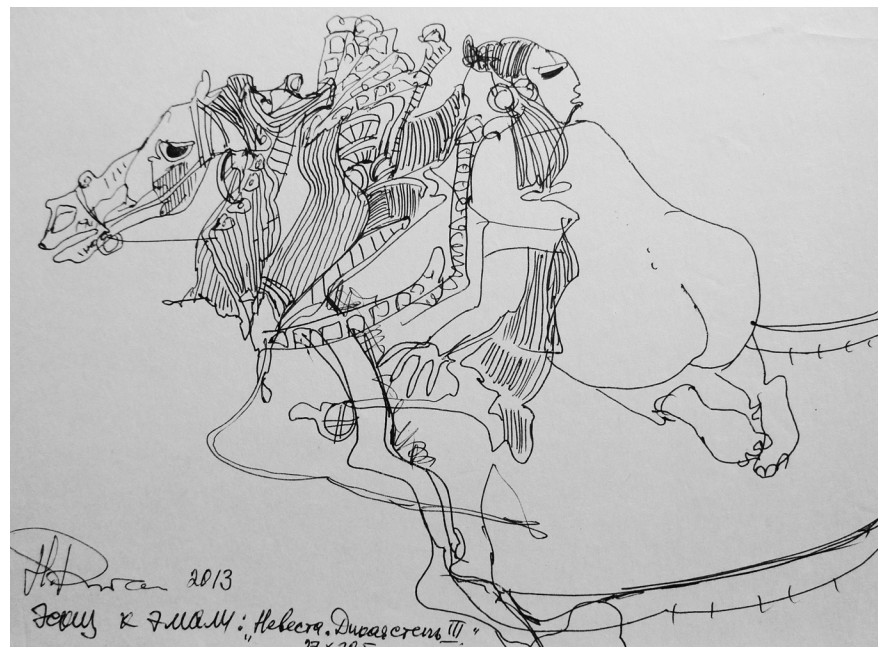
Н.И. Рыбаков использует особую технологию, позволяющую свободное смешение красок при спекании, дающее уникальные цветовые гаммы со множеством оттенков. Ряд работ состоит из двух пластин, образующих при сложении прямоугольник⁴, в которых автор акцентирует цвет в одной из

частей. Так, заметное различие по тону наблюдается в двухчастной композиции «Движение субстанции III» [5, с. 73]. Думается, автор фиксирует внимание на идее единства субстанции, ее способности менять цвет и форму, трансформироваться из единства во множество и обратно, сохраняя при этом свою изначальную космическую цельность. Единство при разнообразии – феномен, свойственный не только стихийному хаосу, но и упорядоченному космосу, где большое место принадлежит ойкумене человека, широко представленной в творчестве Н.И. Рыбакова. Создавая макро- и микрокосмические пространства, мастер при этом и сам уподобляется некоей постоянно меняющейся субстанции, рождающей новые формы и смыслы.

Анализ эмалей убеждает, что к идее целого через соединение частей произведения (эмалевых пластин) в геометрическое целое художник пришел не сразу. Эмаль «Благодеяния луны» из серии 2004–2005 годов (согласно авторской надписи изготовлена в 2005 г. и, несомненно, является экспериментальным образцом, существенно отличающимся от экземпляров из альбома (рис. 1, 2, 3)). Она состоит из трех самостоятельных разноформатных пластин. На каждой из них располагается микросюжет, являющийся фрагментом общей композиции, но, в отличие от «каталожных», они не складываются в правильную фигуру. Суммарная планиграфия выкроенных из одного листа меди пластин лишь подразумевает вертикаль в композиции. Лидирующая Г-образная пластина как бы вмещает в себя две другие, но ее края не совпадают с краями «сателлитов» до точной линии, поддерживающей контуры объектов. Местами и вообще имеются широкие зазоры с заметными дистанционными расхождениями границ пластин⁵. Особенностью работы явились детали, выводящие ее из разряда плоских (двухмерных) в ряд объемных (трехмерных). Впечатление объема условное, но вполне убедительное: для достижения дан-

ного эффекта художник использовал приемы разделения по фазам производства.

Первый прием – условно рельефный – характеризуется наложением металла на металл путем отгибания наверх и внутрь



изобразительного поля выступов, оставленных при форматировании пластин. У первой загнут фрагмент ланцетовидной формы, расположенный вдоль левой долевой стороны. У второй накладкой стала полоска (7,5× 0,7–1,2 см), протянувшаяся от верхней кромки вниз. Накладные детали, плотно прижатые к внешним поверхностям пластин, объединяет слой эмали, обтекающий рельефные поднятия целиком или частично с одной-трех сторон. За счет этого выступы обрели округлые формы, плавно вписавшиеся в эмалевый рельеф изобразительного поля.

Второй прием – использование включений, напоминающих «морщинистые» пластинки и «дикие» обломки янтаря⁶. Одни из них частично или целиком перекрыты эмалью, другие лишь погружены в нее, но не залиты сверху. Вследствие этого образуется уникальный рельеф (рис. 1, 3). Прием с псевдоянтарем, минералом (камнем) органического происхождения, недвусмысленно

Рис. 4.
Н. И. Рыбаков.
Эскиз к эмали:
«Невеста. Дикая
степь III». 2013.
27×30,5
Бумага, шариковая
ручка. 14,8×20,3
Частное собрание

намекает на фольклорный контекст: «финифть» (так именовали эмаль на Руси) в переводе с греческого – «прозрачный камень». И в этом случае семантические цепочки смыкаются в единую повествовательную канву.

Третий прием заключается в процедуре оформления работы. Подкладка, подведенная под эмалевые пластины, зримо приподнимает их, придавая эффект парения над поверхностью. Впечатление усиливает однородная черная гамма днища и подкладки, порождающая ощущение вырастания композиции прямо из плоскости.

Сравнительный анализ данного произведения и работ, опубликованных в альбоме, показал, что техника объема посредством рельефных напластований использовалась на раннем этапе эмалерного творчества. Позже эти приемы не применялись, и все «альбомные» эмали 2010–2014 гг. являются плоскими. Причиной рельефного наращивания слоя в эмалях, выполненных до 2005 года, вероятно, послужила рефлексия, связанная

с живописными холстами, ставшими для Н.И. Рыбакова настоящим полигоном для экспериментов в области создания рельефа. Они прослеживаются даже в небольших работах (одна из которых упомянута выше)⁷. Здесь объемное решение получила пышная прическа героини, резко контрастирующая с плоским профилем лица (рис. 6).

Не исключено, что на первых порах мастер пытался в эмалях решать аналогичные задачи, постепенно переходя от живописи. Однако сложная технология, на мой взгляд, не совсем оправданная конечным результатом, побудила оставить дальнейшие опыты в этом направлении и перейти к гладким эмалям. К 2010-м годам проблема объемной перспективы решалась изобразительными средствами. Отдельного внимания заслуживает четырехступенчатая рама-«киот» или «ковчег», специально изготовленная для данного произведения по эскизу художника [8]. Лаконичность деревянной оправы выгодно подчеркнула сложный контур и сверкающее многоцветье эмалей.

Название «Благодеяния луны», по словам Н. И. Рыбакова, – авторская ассоциация на один из распространенных эпических мотивов евразийской мифологии, не получивший конкретного фигуративного наполнения. Однако исследовательское желание разоб-

Рис. 5.
Н. И. Рыбаков.
Эскиз к эмали б/н.
2013. Бумага,
шариковая ручка.
20,2×14,2
Частное собрание



меса, отцом которого был сам Зевс. Функционально среди божеств Майя воспринималась кормилицей и воспитательницей. Позднее римляне отождествляли ее с италийской богиней Майей (Майестой), принявшей жертвы 1 мая, что и послужило причиной назвать в римском календаре месяц ее именем.

В ведийской мифологии Майя обладает амбивалентностью, способностью к перевоплощению, иллюзии, обману. Считалось, что в отношении «своих» она демонстрирует положительную магическую силу, чудесную метаморфозу. А к «чужим» являет хитрость, обман, колдовское изменение вида. В послеведийский период Майя выступает в форме персонифицированного женского божества, иногда богини любви [6, с. 89–90] со всеми присущими ей женскими чертами.

Не простым в воззрениях древних обитателей являлся и поворот лунного серпа влево. Левая сторона (половина) пространства или направления считалась женской, следовательно опосредованно репродуктивной. Для полного понимания данного вопроса следует более подробно рассмотреть понятие «левое» – оно раскрывается при семиотическом анализе устройства традиционного жилища. У большинства народов оно делилось на две половины, на женскую слева и мужскую справа. При этом для правильного наименования сторон требовалось направить взгляд не снаружи, а изнутри жилища. В таком случае положение левого относительно правого зеркально меняется и становится правильным с точки зрения коренных обитателей, оценивающих мир в традиционном духе¹⁰. В дополнение следует отметить, что лунный серп с концами вверх сочетает в себе символы луны и быка или коровы – древнейших персонификаторов плодородия.

Как уже отмечалось, луновидная пластина оснащена рельефом, контур которого напоминает слегка изогнувшуюся антропоморфную фигурку, «летающую» головой вниз в направлении персоны, расположившейся с правой стороны нижестоящей второй пла-



стины. Голова парящего младенца, как и положено, по-детски угловата и несоразмерно велика в соотношении с телом.

В точке «приземления» ребенка угадывается фигура, развернутая в профиль влево и облаченная в просторное длинное синее одеяние. С головы персонажа спускается накладная лента, напоминающая женское головное украшение или отворот оголовья, сшитого в форме капюшона. Данная деталь в совокупности с лунной символикой дает основание полагать, что в сюжете представлена женская фигура, в руки которой спускается лунный посланец – младенец – дар богов. Авторская метафизика данной микрокомпозиции вырастает из ассоциации художника, однажды оставившего в Дневнике метафорическую фразу, пришедшую, видимо, из собственных ощущений: «Не спеши, останавливайся по-над горой, под сиреневым облаком узреешь улыбчивое дитя, которое протягивает тебе ручки» (22.11.2011 г.).

Отталкивание от этнографически засвидетельствованных смыслов древней и традиционной графики и скульптуры приводит

Рис. 6.
Н. И. Рыбаков.
Ночная красавица.
2011. Холст, масло.
30×30
Частное собрание

к размышлению, что образы в работах Н.И. Рыбакова вовсе не изображение реальных или выдуманных людей. Здесь запечатлены призрачные души уже отживших в земном мире или вовсе потусторонние существа, чья жизнь только внешне похожа на человеческую – она как будто калькирована с нее. Именно так уже в далеком прошлом люди осмысливали в своем сознании мир мертвых. Художник видел эти рисунки на июских скалах, а позже перенес на свои полотна [4, рис 1, 2].

На уровне пояса в руках женщины находится нечто, напоминающее сияющий золотом плоский предмет (возможно, сосуд). Примечательно то, что с ним в художественное полотно вошло акцентированное локальное свечение, присущее множеству живописных произведений Н.И. Рыбакова. Содержит ли оно в данном случае чисто изобразительный эффект или акцентирует внимание на метафизической составляющей сюжета, можно лишь догадываться. Вместе с тем бесспорен факт, что сияние или лучи, его составляющие, обладают оплодотворяющей силой, отмеченной в мифологии многих народов мира [7, с.2017]. В нашем случае этот факт является дополнительным аргументом к символу плодотворной луны и одновременно к догадке о луне как сосуде, дающем жизнь. В таком случае сравнение двух упомянутых сюжетов вполне закономерно как по форме, так и по содержанию.

Еще одним аргументом в пользу женской репродуктивной ориентации композиции являются «янтарные» вставки в эмаль. С древних времен повелось считать, что янтарь является надежным талисманом для беременных и кормящих женщин. Полагали, что этот камень поможет благополучно разрешиться от бремени, а малыш вырастет добрым и жизнерадостным. Учитывая тот факт, что любое физическое или психическое (душевное) недомогание в старину воспринималось негативным проявлением потусторонних сил, маленьким детям одевали на шею янтарные бусы, оберегавшие их от

вредоносных потусторонних воздействий⁹.

Последним весомым доводом является старинное поверье о том, что помимо множества других оздоровительных действий янтарь помогает женщинам сохранять молодость. Как свидетельствуют археологические источники, янтарь был одним из главных камней-апотропеев древности. Именно поэтому прибалтийский камень в большом количестве попадал посредством торговых контактов и военных конфликтов даже на отдаленные азиатские территории. В частности, янтарь был широко представлен среди украшений-оберегов средневековых тюрок степной Евразии. Тюркские женщины во множестве носили янтарные амулеты треугольной формы, издревле считавшейся феминной по своей сути. В то же время мужские обереги имели вытянутую ромбическую форму [2, с. 39].



Рис. 7.
Карта «Луна» из
колоды Таро.
По: Тресиддер, 2001.
С. 205.

Вольно или невольно имитируя камень, мастер вновь обращается к прошлому, к истокам эмалирного ремесла, некогда имевшегося на Руси финифтяным [9].

Смысловые знаки эмалирной работы Н.И. Рыбакова не оставляют сомнений в ее идейной близости к натурфилософским или ранним религиозным воззрениям. Визуализированная художником мифологема доносит до нас популярное предание о связи ночного светила с женским началом и деторождением. С древности физиологические процессы женщин люди сверяли с фазами луны, и она же, по традиционным поверьям, управляла их жизнью через менструальные циклы. Обожествление ночного светила со временем привело к появлению его изображений в женском облике (рис. 7). Там, где луна несла женские черты, ее персональный образ варьировал от великих богинь, охраняющих материнство, до жестоких холодных защитниц девственности (Артемида) [7, с. 204].

Оценивая персону в эмали в контексте женского существа, следует предполагать, что композиция имеет расширительный смысл, в границах которого бытует своеобразный «двойной портрет». В нашем случае понятия женского божества и профанной женщины синкретически вмещаются в один обобщенный образ. При этом сохраняются индивидуальность и способность символической подмены одного другим на разных ролях. Таким образом, в неординарных ситуациях женская фигура может одновременно выступать лунным божеством, дающим дар, и земной женщиной, его принимающей.

Настоящая трактовка сюжета, обсуждавшаяся с художником, вызвала некоторое удивление, но не протест. Отрицалась лишь изначальная обусловленность сюжета и его названия. Думается, что интерпретация произведения с точки зрения работы механизмов глубинной памяти, включившихся при обращении к архетипам коллективного бессознательного (что очень характерно для этноархаики), уместна и оправдана. Можно

предположить, что сюжет, положенный в основу, казалось бы, беспредметного произведения, имеет реальные истоки, а подсознание и сознание в этом случае срабатывают в тесном содружестве, выдавая интересный образец индивидуального мировосприятия.

Примечания

1. В данном качестве творчество Н.И. Рыбакова представлено в журнале «Огонёк» (1991, № 37).

2. В каталоге значится 173 произведения, из которых воспроизведено немногим более 90 единиц.

3. Персоны Н.И. Рыбакова более напоминают антропоморфов с наскальных памятников древности, нежели живых людей. Это не более чем символы, где акцент стилизации пришелся на лица. Поиски в этом направлении художник начал еще в 1970–1980-х гг. Тип варьировался от весьма реалистичного («Дети в цветных одеялах», «Жнец с двумя серпами», 1985) к максимально обобщенному виду фантазмагорических масок («На челне», 1986; «Облик», 1989; «Старец с голубыми глазами», 1989). Прототип современного варианта появляется примерно в 1985 г. («Бабы со ступами»), развиваясь в сторону упрощения, пока не приобретает современный устойчивый вид личины («Путник», 1990), бытующий в живописи 2011–2012 гг. («Ночная красавица», «Ликующие под звездами», «Позови меня» и др.) и эмали («Одиночество» и др.), где абстрагируется к 2013 г. до форменной единой образной маски («Соперницы. Сад Эдем», «Танец» и «Танец II. Сад Эдем»), «Танцовщицы. Сад Эдем» и др.

4. В данном контексте не учитываются диптихи «Дороги севера», «Стражи», «Степные будни».

5. Пластины смонтированы на цельнокроеную подкладку, имитирующую натуральную кожу, и прикреплены через отверстия «медными» гвоздиками к днищу деревянной рамы, напоминающей киот или «ковчег» русской иконы. Исключением стала малая пластина, вероятно, приклеенная к подкладке, так как на ней нет крепежных гвоздей. Максимальный размер композиции по эмалевой поверхности 25,7×19,5 см. Самая крупная из пластин имеет Г-образную форму с тах размерами 23,7×9,5–16,2 см. Вторая по величине прямоугольная пластина – 15,3×7,8–8,8 см. Третья пластинка изогнутой формы с тах размерами 3,5×7,3 см.

6. Присутствуют на всех пластинах. Янтарем они быть не могут, т.к. это минерал органического происхождения, горячая древесная смола, не способная выдержать высокую температуру, возникающую в процессе обжига эмали (в среднем 800°C).

7. Н.И. Рыбаков. Ночная красавица. 2011. Холст, масло. 30×30 см. Частное собрание.

8. Наблюдается некоторое сходство с коробчатymi киотами для икон, обусловленное конструктивным единством основания (днища) и бортов. Одновременно своим смещением изобразительного поля вглубь работа напоминает «ковчегную» икону с характерным углублением, именуемым «ковчегом». Внимание автора к оформлению произведений достойно отдельного исследования, поэтому здесь лишь несколько слов о раме. Материалом послужила шлифованная доска хвойной породы без

декоративного покрытия. Днище изготовлено из фанеры, внутри выкрашено в черный цвет, гармонирующий с тоном подкладки под эмалевыми пластинами. Габариты: внешний контур – 50,5×43,3 см, внутренний – 28,5×22 см.

9. Нет оснований не доверять словам художника, рефлексия автора часто субъективна и не всегда осознанна (прим. авт. – Ю.О.).

10. Зачастую даже специалисты не всегда верно оценивают позицию «лево – право» в истинном ее осмыслении. По традиционным воззрениям, сторона именуется при взгляде не от зрителя к объекту, а зеркально – от объекта к зрителю (в случае, например, с жилищем левой стороной окажется та, что при взгляде снаружи находится справа и считается женской половиной, вхождение в которую сильно ограничено, а для чужих мужчин и запрещено, хождение «налево» со временем приобрело иносказательное значение с нарицательным смыслом).

Литература

1. Дрожжин, С. Экзистенциальная археология // Огонёк. – Москва, 1991. – № 37. – С. 8.

2. Коноваленко, С.И. Украшения из прибалтийского янтаря у тюрок Томско-Чулымского междуречья / С.И. Коноваленко, Ю.И. Ожередов, И.В. Русских // Пространство культуры в археолого-этнографическом измерении. Западная Сибирь и сопредельные территории. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2001. – С. 39–40.

3. Ожередов, Ю.И. Архетипический «аттитюд» в изобразительном творчестве коренных обитателей Сибири // Творчество в археологическом и этнографическом измерении : сборник научных трудов. – Омск : Издательский дом «Наука», 2013. – С. 364–372.

4. Рыбаков, Н.И. «Процессия» – памятник согдийско-енисейских культурно-исторических взаимодействий // Мировоззрение населения Южной Сибири и Центральной Азии в исторической ретроспективе : сборник научных трудов / под ред. П.К. Дашковского. – Барнаул : Азбука, 2009. – Вып. III. – С. 135–159.

5. Рыбаков, Н.И. Эмаль. Enamel : альбом-каталог / Н.И. Рыбаков. – Красноярск, 2014. – 236 с.

6. Топоров, В.Н. Майя // Мифы народов мира : в 2 т. – Москва : Большая Российская энциклопедия, 1998. – Т. 2. – С. 89–90.

7. Тресиддер, Д. Словарь символов / Д. Тресиддер ; пер. с англ. С. Палько. – Москва : ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 448 с.

8. Чирков, В. Ф. Художественные эмали Николая Рыбакова // Рыбаков, Н.И. Эмаль. Enamel : альбом-каталог / Н.И. Рыбаков. – Красноярск, 2014. – С. 10–23.

9. Магические и лечебные свойства янтаря // Свойства камней : сайт. URL: <https://svoystvakamney.ru/magicheskie/yantar.html> (дата обращения 14.02.2020).

10. Российская академия художеств : официальный сайт. URL: <https://www.rah.ru/news/detail.php?ID=33546> (дата обращения 14.02.2020).

Об авторе

Ожередов Юрий Иванович – научный сотрудник Института исследования Монгольского Алтая, иностранный сотрудник, кандидат исторических наук, почетный работник высшего профессионального образования РФ, почетный доктор-профессор Ховдского государственного университета МНР
E-mail: nohoister@gmail.com

ENAMEL ART OF NIKOLAY RYBAKOV

Yuri Ivanovich Ozheredov

Researcher, Institute for Research of the Mongolian Altai, Foreign employee, candidate of historical sciences, honored worker of higher professional education of the Russian Federation, honored doctor-professor of Khovd State University in the Mongolian People's Republic

Abstract: *The paper is devoted to the study of technical, artistic and semantic aspects of N. I. Rybakov's hot enamels. The work made in 2005 which reflects the first stage of the artist's enamel search has been introduced into scientific circulation. It was not included in the album catalog of the exhibition of enamel art in 2014, which demonstrated about two hundred works of 2010–2014, which did not allow us to consider the works of the previous years, despite their scientific and aesthetic value. The three unrelated plates were used to create this work and a kind of three-dimensional perspective technique. The paper examines the origins of the semantic context and features of the composition. The presented exemplar is an important artifact that witnesses the formation of a new direction in the field of «existential archaeology» [1, p. 8], which has been dominating the artist's work for the last few decades and which is associated with the phenomenon of ethnoarchaics.*

Keywords: *artist Nikolai Rybakov; experimental hot enamel; ethnoarchaics*



Н. Супонина.
Детство. 2013.
Бронза, литье,
патинирование.
23×23×12
Частное собрание

УДК 7.036

Л. Ю. Николаева

Восточно-Сибирский государственный институт культуры
Улан-Удэ, Россия

На бурятском ПОЛЮСЕ КАВАИИ: творчество Надежды Супониной и её друзей

Статья посвящена творчеству молодого поколения художников Бурятии. Исследуется явление кавайи как комплекс социокультурных предпочтений в интерпретации молодых бурятских художников, воплощающих образ ребенка и тему детства. Визуальные образы исследуются в связи с вербальным контекстом и современной кинематографической культурой.

Ключевые слова: молодые художники Бурятии; образ ребенка; традиционная культура бурят

Знаменитая сцена в блокбастере «Люди в чёрном» (1997, режиссер Барри Зонненфельд), где на виртуальном тренажере персонаж Уилла Смита безошибочно разоблачает средоточие зла в образе маленькой девочки, демонстрирует уникальность секретного агента. Он, возможно, единственный, кто свободен от стереотипов в мире, накрытом волной кавайи из Японии. Считается, что в начале 1990-х годов эту волну спровоцировала Девочка-Луна Сейлор Мун (автор манга Наоко Такэути, род. в 1967).

Власть стереотипов зиждется на неосознаваемой ограниченности восприятия: то, что кажется хорошо известным, не рассматривается внимательно. В современном искусстве Бурятии в такой ситуации оказались произведения целого поколения молодых художников. Милые детские образы в их творчестве расценивают как дань моде.

Явление кавайи на родине в Японии – больше, чем мода, оно связано с ключевыми категориями японской эстетики, в первую

очередь с чем-то малым и вызывающим тоску и ностальгию. Кавайи означает «что-то маленькое. Что-то, к чему непонятным образом привязываешься. Что-то хрупкое, непрочное, что-то, что легко может сломаться, если не обращаться с ним бережно и т.д.» [4, с. 43.] Этимология слова связана со значениями «блестяще выглядеть», «стать привлекательнее», «краснеть от возбуждения»; «жалко выглядеть, вызывать жалость, страдание», «милый, миловидный, детский». В соответствии со словарем 1603 г., выпущенным Иезуитским обществом, кавайи означает «сочувствие, сострадание; вещь или человек, вызывающий чувство жалости; испытывать чувство сострадания» [4, с. 51]. По мнению Инухико Ёмота, область его выражения находится между прекрасным и гротескным [4].

«Внутреннее» и «внешнее», то есть границу между внутренней и внешней сторонами японского общества, различить всё трудней, и многие связанные с ними вещи и понятия выходят за собственные пределы и рамки,

изменяются, множатся. Культура *каваи* [...] с момента возникновения в 1990-е годы испытала на себе неоднократные этапы гибридизации. Манга, аниме, компьютерные игры, джей-поп – все эти жанры японской поп-культуры просочились за рубеж, и распространение их продолжается без остановки. Надо ли говорить, что в основе данного явления находится всё та же эстетика *каваи*» [4, с. 174].

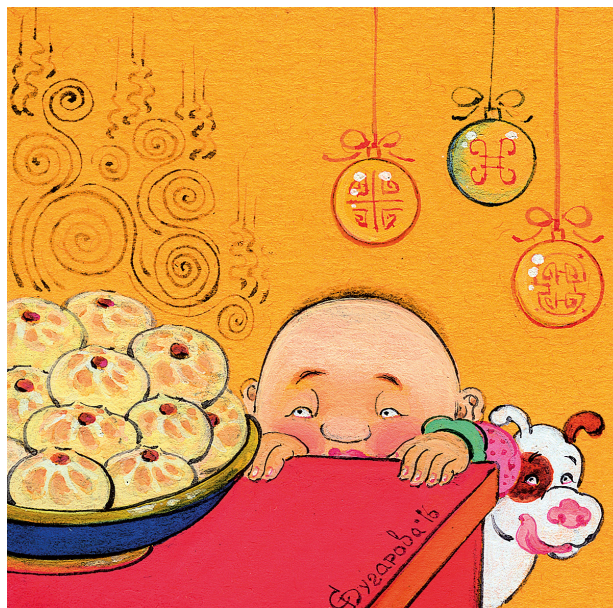
Перечислить все, относящееся к *каваи*, невозможно. По одному из мнений, «японское *каваи* всего-навсего пробудило то *каваи*, которое заложено во всех прочих мировых культурах. Ни в одном языке Европы, Америки или стран Восточной Азии нет прилагательного, точно соответствующего *каваи*, но повсюду встречаются миниатюрные сувениры. Стремление материализовать чувство ностальгии к детской поре жизни является универсальным для человеческой психологии. Японская промышленность *каваи* пробудила этот импульс, она всего лишь совпала с желаниями потребителей» [4, с. 185]. Совпала с таким всемирным явлением, как буржуазная слащавость, буржуазно-элегическое чувство (Барт). Для него «детство может быть источником только чарующе-изысканного, ребенок не бывает пошлым и вульгарным, то есть для детства здесь опять-таки придумывают особую идеальную природу, дарованную ему небесами помимо всякого социального детерминизма» [1, с. 228].

Понятие *каваи* включает в себя целый комплекс социокультурных предпочтений, сформировавшихся на пересечении ценностей традиционной японской культуры и глобализации. Понятно, что аналогичного слова в других языках нет.

В монгольском и бурятском языках близким по смыслу к *каваи* является слово *хөөрхэн* – «1. 1) возбуждающий жалость, достойный сожаления, 2) милый, славный, прелестный, хорошенький. 2. Бедняга» [3]. В современной Монголии возглас *хөөрхэн!* используется повсеместно. В Бурятии это слово – одно из множества. Например, в по-



С. Дугарова.
Мечты в облаках.
2017.
Цветная бумага,
смешанная тех-
ника.
8×6
Частное собрание



С. Дугарова.
Буузы. 2016.
Цветная бумага,
смешанная тех-
ника.
8×8
Частное собрание

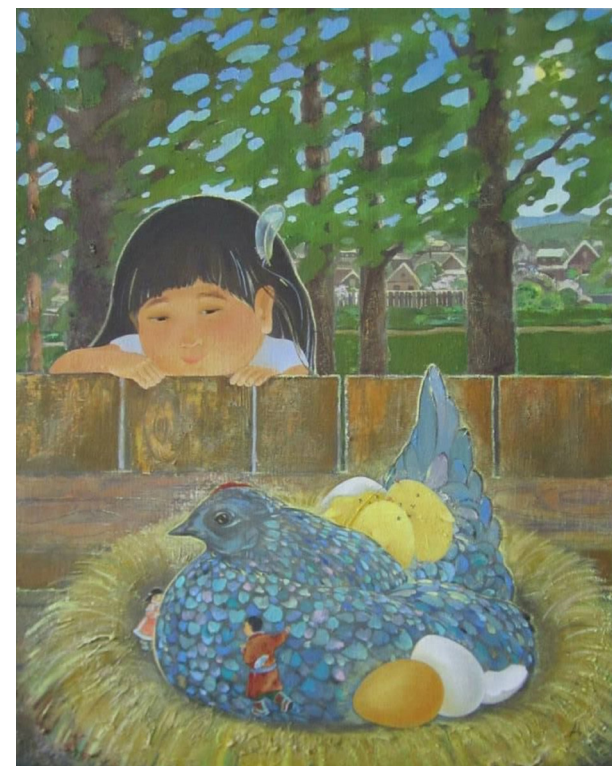
хожих ситуациях могут воскликнуть: «Ай *баархамни!* – Ах, бедняжка ты моя!»

Богатая лексика бурятского языка, характеризующая разные оттенки значений «красивый», «милый», «хороший», «маленький», «ребёнок», дополняется уменьшительными суффиксами и фразеологизмами. Трудности перевода, например, на русский язык, имеют не только когнитивный характер, но и эмоциональный модус.

Ж. Раднаев.
Подарок. 2002.
Холст, масло.
72×78
Галерея
«Ханхалаев»,
г. Москва



А. Цыденова.
Куручка. 2014.
Холст, масло.
80×60
Частное собрание



В бурятском языке форма слова с уменьшительным суффиксом может употребляться чаще, чем основа, например, слово *жэжэхэн* – уменьшительное от *жэжэ*. *Жэжэ* – «маленький, крошечный» [3], соответственно *жэжэхэн* – «ещё меньше», лексической единицы в русском языке нет.

Также распространены устойчивые фразеологизмы (сложные словоформы) из близких по значению слов: например, *хайхан* – «прелестный», *гоё* – «нарядный, красивый, чудесный, великолепный, прекрасный», сое-

диняются в *гоё хайхан*. Такие фразеологизмы могут быть переведены на русский язык как «миленький-премиленький», «хорошенький-прехорошенький», с появлением оттенка сюсюканья, которого нет у бурятских выражений.

Смысл «миленький» с негативным оттенком имеет своих носителей, например, слово *зохидхон* – уменьшительное от *зохид* – «подходящий, красивый». В то же время говорят *зохид хайхан*, и перевод «прекрасный» не передаёт оттенка смысла.

Значение «ребёнок» имеет несколько лексем: *нарай* – «ребёнок», *ухибуун* – «ребёнок», *нарай ухибуун* – «младенец», «ребёнок-ребёнок». *Бамбагар ухибуун* – «пухлый ребёнок», «пухленький». *Бишихан* – «маленький» [3]. В устойчивых словосочетаниях к ним и не названным здесь добавляются слова «светленький», «чистый» и много других, которые усиливают умильность. Например, *уярха* – «1) растаять; 2) делаться мягким, размягчаться; 3) *перен.* растрогаться, умилиться».

Это только небольшая часть лексики бурятского словаря эмоций. Замечательные образцы представлены в опубликованной в 2007 году пьесе для детей Михаила Батоина (1936–2017) «Тэнгэрийн уудэн» («Небесные врата») [2].

Бурятский язык отражает значение и ценность детей в традиционной культуре. В повседневном быту маленьких детей оберегали от случайных опасностей, всего нечистого, в том числе и от вредного воздействия сверхъестественных сил. Особенной заботой были окружены девочки, которых до периода полового созревания одевали как мальчиков, а с его наступлением дополняли одежду апотропеями. Тема девочек была табуирована именно для визуальных знаков, в поговорках же она присутствовала:

Басаган уриин гар зөөлэн,
бадма сэсэгэй намаа зөөлэн –

Руки дочери нежны,
словно листья лотоса.



Н. Супонина.
Ангелочек. 2015.
Бронза, литье,
патинирование.
12×13×10
Частное собрание

Несмотря на историческую культурную близость Бурятии и Монголии к Китаю, отношение к изображению детей в этих странах было разным. Детские образы в культуре Китая известны с древности как часть благопожелательной символики вообще и как мифологические персонажи – золотой мальчик и нефритовая девочка, в частности. В благопожелательных новогодних картинках, китайском лубке *няньхуа* изображаются всегда мальчики; только в паре с золотым мальчиком появляется нефритовая девочка, но их изображения практически не отличаются.

В культуре сопредельной Монголии визуальные образы детей как самостоятельная тема впервые появились в 1966 году на марках «Монгол шуудан» серии «День детей 1.VI.1966». В изображениях детей ясно читалась задача вызвать умиление. Образы детей декоративно стилизованы: большие головы, румяные щечки, маленькие ручки и ножки. Мальчики изображены в национальных монгольских костюмах. Художники столкнулись с проблемой, как изобразить маленьких девочек в традиционной одежде, т.к. в ней они не отличались внешним видом от мальчиков. В результате на одной марке изо-

бражена девочка в эвенкийском костюме, на другой – в европейской одежде. С 1974 года на монгольских марках появляются изображения девочек в преображенных костюмах замужних женщин непривычных ярких расцветок.

В культуре Бурятии советского периода печальный, ностальгически окрашенный образ маленького ребенка был популярен благодаря Лхасарану Линховоину (1924–1980): великий бурятский оперный певец с 1950-х годов исполнял на сцене Бурятского театра оперы и балета старинную народную песню «Белый верблюжонок-сирота», любимую им с детства. И сейчас эта песня есть в репертуаре многих популярных бурятских певцов. Но визуальной параллели этому образу в изобразительном искусстве Бурятии советского периода не было, даже когда в 1970-е годы тема детства появилась в творчестве бурятских художников [6]. Умиление всегда вызывали детские танцевальные ансамбли, особенно прославился «Булжамуур» (с 1984). С 1997 года выступают «гуттаперчевые девочки» – гимнастки бурятского цирка.

Резкий перелом в художественной жизни Бурятии произошел в начале XXI века.

Н. Супонина.
Хун шубуун
(Дитя небес,
Ангелочек). 2015.
Бронза, литье,
патинирование.
18×14×14
Частное собрание

Он был ознаменован сенсационным взлётом Даши Намдакова (р. 1967). К рассматриваемой теме имеет отношение судьба скульптуры Даши Намдакова «Богатая невеста». Она была установлена в Усть-Орде в 2003 году крайне неудачно – на фоне убогого вида административного здания в окружении бедной в любое время года растительности. Сам же образ капризной нарядной принцессы на изысканном скакуне предполагает вокруг себя цветущий сад с золотыми яблоками. Это трагическое несовпадение и вызывает сожаление: *каваии!* – «хорошенькая, бедненькая!», *ай баархамни!* – «ах, бедняжка!».

Я убеждена, что жизнь произведения после мастерской является частью произведения, как и предварительный замысел, эскизы. Образ получает завершение в реальности. Сказочность, кукольность персонажа в тепличной обстановке галереи была бы слащавой, в реальном пространстве маленького городка её образ становится пронзительным, незащитным, хрупким до физического ощущения боли и холода. Даши как автор с собственной художественной программой глубже, чем *каваии*.

Для Бурятии его творчество, как, впрочем, творчество Аллы Цыбиковой и других великих бурятских художников, очерчивает рубежи, в которых развивается бурятское искусство. В предшествующий, так называемый героический период 1990-х годов возрождения бурятской бронзовой пластики, когда начали творческий путь Даши Намдаков, Гэсэр Зодбоев, Дмитрий Будажабэ (р. 1965), в ней преобладали образы борцов, воинов, шаманов, Чингисхана и др., подчеркивались мужественность, героизм [5].

С 2000 года тема ностальгии по детству появилась в творчестве живописцев: например, в картинах Жамсо Раднаева (р. 1958) «Подарок» (2002, холст, масло, 72×78), «В степи» (2003–2017, холст, масло, 55×48).

С 2004 года Гэсэр Зодбоев (1963–2007) стал сотрудничать с мастерской «Байкалмет». Здесь им были созданы скульптуры «Первая молитва» (2004, бронза, литье), «Мальчик-лягушонок» (2005, бронза, литье),



первый образ девочки в его творчестве – «Снежок» (2005, бронза, литье).

Всё перечисленное только предварило поток детских образов, вызывающих нежность и жалость одновременно.

Знаменательным в представлении образа ребёнка в современной бурятской культуре стал фильм «Улыбка Будды» (2008, режиссер Баир Дышенов; «Хрустальный медведь», Берлин, 2009; в роли Гомбо – Лхасаран Тангатов).

В 2008 году начался творческий путь слепого ребёнка – музыканта Лудупа Очирова (р. 2002).

С 2008 года в издательстве школьной и детской литературы «Бэлиг» начала работать Сэсэг Дугарова (р. 1977), художница школы (традиции) *буряад зураг*.

В том же году появились первые работы Надежды Супониной (р.1985), которая начала работать в мастерской «Байкалмет» с 2006 г. Уже в первых ученических работах проявилась её способность вдохнуть нежность, «милоту» в маленький кусочек глины или пластилина. Сама Надежда не знает всех

тонкостей бурятского языка, но находится в бурятской языковой и культурной среде, все работы создаются и проходят проверку в этой среде, находят поддержку в творчестве других мастеров, в первую очередь Юрия Цырендашиева (р. 1985) и Петра Гармаева (р.1983). Творчески близки к ним работы Павла Михайлова (р. 1985).

Одна из работ Петра Гармаева так и называется «Бишихан» – «Маленький». В соответствии с принципом приоритета самоназвания мы можем назвать новое явление бурятской культуры *бишихан*.

Обрести общественное одобрение, преодолеть, снять табу, закрепиться в общественном сознании визуальные образы *бишихан* смогли благодаря массовым видам искусства – кино и популярной музыке (фильм «Улыбка Будды» и творчество Лудупа Очирова), когда образы нежного детства перешли в сферу общественного, публичного.

В то же время нельзя исключать, что нежная, скрытая сердцевина бурятской культуры проявилась благодаря распространению глобальной культуры *каваи*, откликнулась на *каваи*. Это настолько сильно, что, оказалось, буряты в большинстве готовы оставить привычное место, чтобы переехать за ребенком ближе к школе, в другое село, другой город, другую страну. Нередки ситуации, когда за ним переезжают не только родители, но и старшее поколение. Одним из факторов, изменивших социально-экономическую ситуацию в республике, стало стремление родителей оградить от опасности ребёнка – единственную драгоценность в семье из-за падения рождаемости.

Индустрия и глобальная субкультура *каваи* охватывают предметный мир и мир отношений. В Бурятии, конечно, присутствует эта продукция, но рассмотренные образы не относятся к ней.

Визуальные черты *кавайных* персонажей – огромные глаза, асексуальность при выраженных вторичных половых признаках, преобладание ориентации на вкус девочек, инфантильность [4], к которым Р. Барт добавил бы буржуазную выхолощенность [1], присут-

ствуют, но не доминируют в *бишихан*. В отличие от аниме и манга, в образах *бишихан* глаза приуменьшены. У Надежды Супониной за основу взяты образы младенцев – маленькие глазки, носик, ротик на фоне круглых щёк. Количественно преобладают образы мальчиков. Основные эмоции у бурятских *бишихан* – во-первых, удивление, когда дети сами чему-то удивляются-умиляются (Гэсэр Зодбоев, «Снежок»; Петр Гармаев, «Счастье»); во-вторых, проявление детского импульсивного желания (Сэсэг Дугарова, «Буузы»).



П. Михайлов.
Воин. 2016.
Бронза, литье,
патинирование.
28×16×13
Собственность
автора

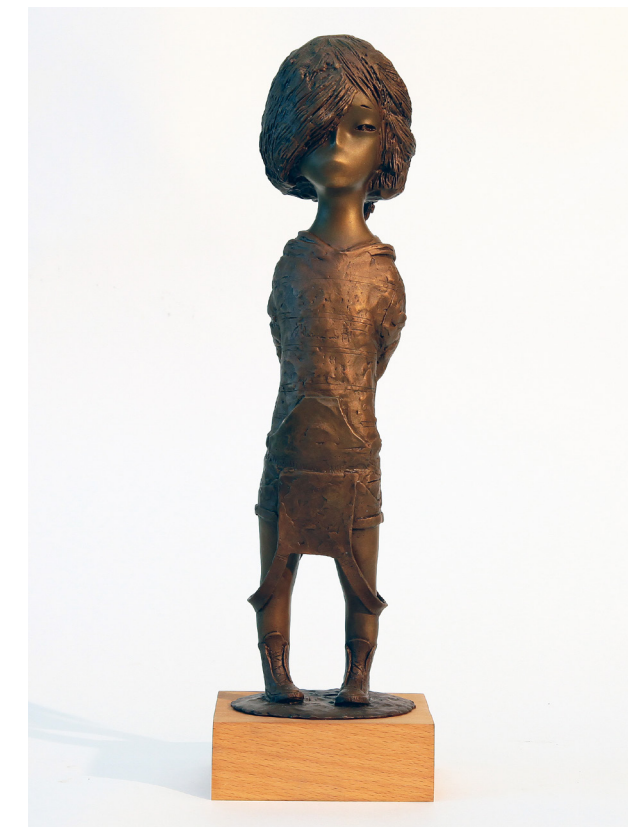
Японская культура *каваи* погружена в повседневную культуру современной молодежи. В изобразительном искусстве Бурятии присутствуют два измерения детства – своё и мифологизированное (общее). Бурятские *бишихан* чаще касаются мифологических тем (ангелочки, костюмированные персонажи) и мифологизированного детства (сны, полеты, друзья).

Кроме того, бурятские *бишихан* связаны с этнографической темой: дети-кочевники, степняки, борцы изображены в повседневной национальной одежде, без украшений. Об-

разы *бишихан*, так же как и японские *каваи*, служат распространению национальной культуры.

За короткое время образы *бишихан* стали настолько узнаваемы, что в персонаже без лица Павла Михайлова мы легко представляем именно своего ребенка, а не японского.

Обращаясь к истории *каваи*, Инухико Ёмота рассматривает, как темы и образы классического японского искусства были перенесены в глобальную массовую культуру [4]. В Бурятии мы сейчас наблюдаем, как образы традиционной культуры переплавляются в искусство на фоне доминирования массовой культуры. Происходит восстановление связи искусства с народными корнями, характерной для лучших произведений бурятского искусства советского времени. Искусство Бурятии не светит отраженным светом, а является центром или полюсом, имеющим свой источник, генерирующий свет. Укоренённость явления *бишихан* в традиционной бурятской культуре не отменяет того, что покоряющая сила детских образов в творчестве современных бурятских художников – в искреннем отношении и подлинной нежности.



П. Михайлов.
Девочка с
хвостиком.
Из серии
«Тинейджер».
2015. Бронза,
литье.
41×11×10
Собственность
автора

Литература

1. Барт, Р. Мифологии / Ролан Барт ; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – Москва : Академический проект, 2008. – 351 с.
2. Батоин, М. Тэнгэрийн уудэн / Михаил Батоин. – Улан-Удэ : Республиканская типография, 2007. – 192 с. [На бурятском языке].
3. Бурятско-русский словарь / сост. К. М. Черемисов. – Москва : Советская энциклопедия, 1973. – 804 с.
4. Ёмота, И. Теория каваи / Инухико Ёмота ; пер. с яп., вступ. ст. А. Беляева. – Москва : Новое литературное обозрение, 2018. – 216 с.
5. Николаева, Л.Ю. Новый бронзовый век // Актуальные проблемы социально-экономического развития Российской Федерации: бренд региона : материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Улан-Удэ : ВСГУТУ, 2008. – С. 183–190.
6. Николаева, Л.Ю. Феноменология неклассического искусства (на примере образов детей в современном искусстве Бурятии) // Культурное пространство России и Монголии: опыт и перспективы сотрудничества в трансграничных регионах : материалы VIII международной научно-практической конференции. – Улан-Удэ : ВСГИК, 2019. – С. 110–127.

Об авторе

Николаева Лариса Юрьевна – кандидат искусствоведения, доцент Восточно-Сибирского государственного института культуры
E-mail: artcritic@mail.ru

AT THE BURYAT POLE OF KAWAII:
THE CREATIVE WORK OF NADEZHDA SUPONINA
AND HER FRIENDS

Larisa Yurievna Nikolaeva

Candidate of art, associate professor, West Siberian State Institute of Culture

Abstract: The paper is devoted to the work of the young generation of artists of Buryatia. The author studies the phenomenon of *kawaii* as a complex of sociocultural preferences in the interpretation of young Buryat artists who embody the image of a child and the theme of childhood. Visual images are examined in connection with the verbal context and modern cinematic culture.

Keywords: young artists of Buryatia; image of a child; traditional culture of the Buryats

УДК 739.2

О. В. Береговая

Уральский государственный архитектурно-художественный университет
Екатеринбург, Россия

ЮВЕЛИРНАЯ ШКОЛА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА НА УРАЛЕ: *Своеобразие идей и материалов*

В статье говорится о художественной образности украшений и их формообразовании во второй половине XX века, анализируется формула одного украшения, включающая в себя несколько составляющих (функции, типологию, художественный образ, технологии, структуру). Художественные союзы и творческие школы периода историко-культурных преобразований второй половины XX века определили тематику произведений декоративно-прикладного искусства в целом и ювелирного в частности. Раскрывается понятие «уральская ювелирная школа», выявляются стилистические и технико-технологические особенности уральской ювелирной школы в период с начала 50-х до 90-х годов XX века с учетом материалов и конструктивных признаков, применяемых для создания художественного образа. Анализируется ситуация, когда ювелирное изделие рассматривается как произведение искусства (на примере творчества В. Храмцова, Л. Устьянцева, В. Устюжанина).

Ключевые слова: ювелирные украшения; уральская ювелирная школа; символика ювелирных изделий; В. Храмцов; Л. Устьянцев; В. Устюжанин.

Вторая половина XX века – это сложное и двойственное время в развитии всех сфер общества, включая искусство. Тем не менее, работали талантливые художники и писатели, музыканты и режиссеры, образовывались творческие объединения и профессиональные союзы, что способствовало развитию культурной базы государства. Одной из сфер приложения художественных сил являлась ювелирная отрасль.

Проблема ювелирных изделий как предмета украшения костюма исследова-

на неоднородно: если костюмным украшениям предшествующих эпох посвящены работы таких исследователей, как Б. А. Рыбаков, А. С. Гуцин, Г. Ф. Корзухина, М. М. Постникова-Лосева, П. И. Уткин, то украшения советского периода рассматриваются лишь частично в общих разделах декоративно-прикладного искусства.

Особую трудность представляет анализ материала, посвященного локальным особенностям декоративных украшений костюма в контексте развития уральской ювелирной школы. Эта тема раскрывает-

Рис. 1.
Л. Ф. Устьянцев.
Гарнитур «Весна».
1978.
Екатеринбургский
музей изобразительных
искусств

ся в работах искусствоведа В. И. Копыловой, которая писала про художников-ювелиров уральской школы, в обзорных статьях по уральской ювелирной школе Т. Б. Михайловой и описательных статьях по камнерезному и ювелирному искусству уральского региона Т. В. Парнюк.

В данной статье предпринимается попытка выявить стилистические и технико-технологические особенности уральской ювелирной школы в период с начала 50-х до 90-х годов XX века с учетом материалов и конструктивных признаков, применяемых для создания художественного образа. Анализируется ситуация, когда ювелирное изделие рассматривается как произведение искусства (на примере творчества В. Храмцова, Л. Устьянцева, В. Устюжанина).

Культурно-семантическая основа общества, связанная с достижениями советского времени, повлияла на тематику ювелирного искусства в целом и авторского в частности. Когда заходит разговор о художественном образе в произведениях ювелирного искусства советского периода, за внешней красотой изделий скрывается не только творческая свобода художника.

Творческие люди призваны были воспитывать народ своим искусством в духе беззаветной преданности пролетарской революции и ненависти к старому миру насилия и рабства. Еще в 1918 году В. Ленин в беседе с К. Цеткин определил задачи искусства в советском обществе, когда сказал, что «искусство принадлежит народу. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их» [6, с. 48]. Ликвидация межсословных границ породила массовую общенародную культуру, что повлияло на отношение к костюму и аксессуарам. Возник интерес к массовым украшениям (бижутерии), появившимся в конце XIX и широко распространившимся в XX в.

На Западе ювелирные изделия развивались в двух направлениях: авторском и се-



рийном. Одним из важнейших факторов формирования нового ювелирного искусства на Западе во второй половине XX в. стал научно-технический подъем и модные веяния в искусстве и архитектуре, которые нашли отражение в ювелирных украшениях иностранных ювелиров. Они активно работали с формой и материалами, создавая знаковые украшения со смысловой нагрузкой, раскрывающей идеи того времени – технологичность мировой цивилизации, развитие индустрий и новых технологий.

Джио Помодоро, например, имел возможность в ювелирных изделиях применить приемы и техники масштабных работ в бронзе (рис. 2). Это контрастные сочетания больших полированных поверхностей и сложной детализировки, выполненных в технике литья по выплавляемым моделям. Используя такие базовые формы, как куб, цилиндр и сфера, он разрывает первозданную полированную поверхность, чтобы открыть внутреннюю структуру формы, и дополняет ее механическими деталями конструкций, напоминающими детали двигателей, часов и т.д. Джио Помодоро использовал абстрактные формы и пластические свойства металла для раскрытия художественного образа, передавая

Рис. 2.
Д. Помодоро.
Брошь.
Виченце, Италия.
Частная коллекция



Рис. 3.
Б. Мартинацци.
Браслет. 1969.
Виченце, Италия.
Частная коллекция

ное производство (рис. 4).

Перфильева И.Ю., сравнивая советское авторское искусство с западным, отмечает, что ювелирные дизайнеры Запада, учитывая новые технологии, пытались найти новые современные подходы для раскрытия художественного образа и использования украшений в формировании индивидуального внешнего облика. «В 1970-х складывается новое направление, характер которого определяется отношением к носителю украшения как к пластическому объекту. Его создателями были голландцы Эмма ван Леерсум и Гийса Баккер. В 1980-е годы эта идея получила повсеместное признание и была доведена до «одеждоподобности». Возник-

Рис. 4.
Д. Помодоро.
Колье.
Виченце, Италия.
Частная коллекция



взгляд художника на современный мир, применял такие техники, как теснение на металле (наложение различных фактурных материалов на металл), плавление металла.

Художники Италии, США и других западных стран выбирали свой творческий путь, экспериментируя с различными материалами и драгоценными камнями для внедрения в серий-

ное производство (рис. 4). Перфильева И.Ю., сравнивая советское авторское искусство с западным, отмечает, что ювелирные дизайнеры Запада, учитывая новые технологии, пытались найти новые современные подходы для раскрытия художественного образа и использования украшений в формировании индивидуального внешнего облика. «В 1970-х складывается новое направление, характер которого определяется отношением к носителю украшения как к пластическому объекту. Его создателями были голландцы Эмма ван Леерсум и Гийса Баккер. В 1980-е годы эта идея получила повсеместное признание и была доведена до «одеждоподобности». Возник-

новение этого направления стало результатом открытия близости украшения и скульптуры как пластических структур, чему в значительной степени в послевоенные годы способствовала работа в ювелирном искусстве многих скульпторов. Так у итальянцев, под влиянием творчества Антона Фрюхауса, Бруно Мартинацци, сложился своеобразный жанр украшений в виде органоластики» [9, с. 214] (рис. 3).

Художественный образ произведений ювелирного искусства советского периода складывался не только из соображений внешней эстетики, обусловленной свободой творческого замысла, но и под влиянием сложившейся идеологической символики, определявшей творчество советских ювелиров. Впрочем, во второй половине XX века существовали не только художники, следовавшие установкам власти, но и те, кто изначально противопоставил себя «официальному» искусству и, объединившись в сообщества, мог свободно заниматься творчеством. Это время выхода на художественный рынок как отдельных мастеров, так и творческих групп. А.И. Морозов пишет об этом времени: «... существует и, по-видимому, последовательно обостряется некое фундаментальное противоречие между природой искусства, художественным феноменом культуры — и состоянием наших умов, актуальными потребностями менталитета современников, диктуемыми теми обстоятельствами экономического, политико-идеологического, социально-нравственного порядка, в какие эволюция общества ставит художника» [7, с. 141].

Жесткая привязка к идеологической символике делает вещь неинтересной, и в этот момент художник как творец должен проявиться, перерабатывая символ в соответствии со своим видением, делая его авторским.

Уральская ювелирная школа развивается сообразно общей ситуации, сложившейся в ювелирном искусстве, и вторая половина XX века ознаменована новым витком в их развитии.

Художники-ювелиры начали объединяться, чтобы выработать единые принципы работы с металлом и камнем. В итоге сформировался уральский стиль, связанный с обращением к национальным традициям и культурному опыту прошлого, а также с применением новаторских приемов.

Этот стиль последовательно разрабатывают известные художники Л. Устьянцев, М. Лесик, В. Комаров, М. Бабин, В. Ветров, В. Храмцов. Их произведения объединены сходными принципами пластического мышления: в них легко угадываются природные, цветочно-растительные мотивы, которые, в свою очередь, нередко ассоциируются с фольклорными, литературными образами Урала, чувствуется стремление выявить и сохранить природные свойства камня, подчеркнуть его уникальную красоту (рис. 5).

Эти ювелирные украшения, решенные в русле традиций, являются уникальными, выставочными, даже музейными произведениями. Если попытаться соотнести их с костюмом, то последний должен быть решен скорее всего в стиле ретро, чтобы наиболее полно раскрыть их художественное содержание.

На 1950-е годы пришелся период возрастания интереса к украшениям массового характера. Технологическое оснащение мастерских позволяло заниматься серийным производством украшений, где поделочный камень был основой всего украшения: «Корни традиций уральского ювелирного дела уходят в вековые традиции резьбы по камню. Вот эту любовь к резанию камня я считаю основной традицией, которую мы поддерживаем в настоящее время. В прошлом основное внимание было обращено на камень. Красивый камень и очень скромная оправка. А потом не надо забывать, что к ювелирному искусству относится и огранка камней. А огранка камней в нашем краю всегда была великолепной» [2, с. 31].

Российский ювелирный рынок второй половины XX в. не мог похвастаться разнообразием украшений. Чтобы удовлетворить потребительский спрос, возник среднеце-

новой сегмент ювелирных изделий, материалами для которых служили поделочные камни и недорогие цветные металлы. Этот сегмент являлся средним между дорогими ювелирными украшениями и массовой бижутерией. В украшениях этого порядка акцент был на художественную идею и индивидуальность. Сложился также сегмент авторских эксклюзивных украшений из недорогих металлов с поделочными камнями.

Направление было новым, и каждый шаг был шагом в неизведанное. Художники-ювелиры пытались в украшениях выразить индивидуальное, чтобы отличаться от других авторов, но, тем не менее, брали друг у друга удачные приемы, элементы, сочетания материалов, ювелирные техники. Это привело к формированию единого узнаваемого стиля. Сам факт возможности творить вдохновлял. Тенденции развития ювелирного производства в Европе оказывали незначительное влияние на отечественных художников, и все же в целом западное искусство оказало определенное влияние.

Своеобразие уральских ювелирных произведений сформировалось под воздействием природных и историко-экономических факторов региона: с доминантой природного камня во всей его яркой неподдельной природной красоте и смелым использованием металла в замечательных композициях, отличающихся ярким образным решением, тяготеющих к своеобразной станковости. А. Янбухтина пишет об этом: «В соотношении камень – оправка первый играет ведущую роль. От характера камня, его эстетических качеств идет главный импульс в формировании и моделировании художественного образа ювелирной вещи» [16, с. 76].



Рис. 5.
М. М. Лесик.
Гарнитур
«Мотылек».
Музей истории
камнерезного и
ювелирного искусства
г. Екатеринбурга



Рис. 6.
Л. Ф. Устьянцев.
Брошь «Верба».
1980.
Музей истории
камнерезного и
ювелирного искусства
г. Екатеринбурга

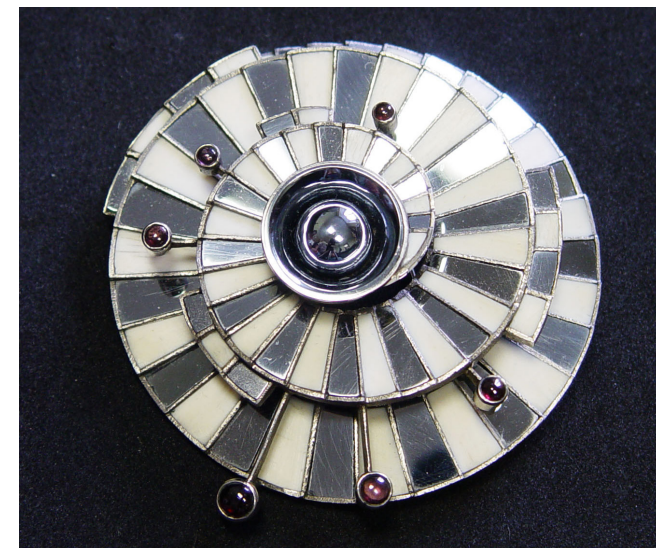


Рис. 7.
В. М. Храмцов.
Брошь
«Восхождение».
1988.
Нижнетагильский
музей изобразительных
искусств

ния особый тип ментальности. Достаточно вспомнить известные сказы П. П. Бажова, где автор описывает и бытие уральских мастеров, и практические способы освоения ландшафта, возведя камень в статус главного природного сокровища края, вызвавшего к жизни индустрию по его освоению и пере-

работке. Сам камень стал объектом почитания, восхищения, преклонения и смирения, из этого произросли региональная мастеровая традиция камнерезного дела и уральская школа ювелирного искусства. Например, Л. Устьянцев в броши «Верба» (1980) акцентирует внимание на хадцедоной щетке, которая является олицетворением нежности и трепета вербы, а металлическая оправка – имитацией формы веточек, что вкуче ярко демонстрирует уральский колорит (рис. 6).

Выявление ценности индивидуальной личности парадоксальным образом противоречит тенденции на повторение и единообразии массового производства. Эта си-

туация существовала в XX веке. Избежать массового производства в принципе невозможно, если целенаправленно стремиться к повышению жизненного уровня всего населения. И тогда доступная, но имеющая большой потенциал к многообразию бижутерия будет работать на поиск границ индивидуальности. Именно бижутерия становится многогранной или даже многоликой, позволяющей создать индивидуальный мир для индивидуума, выделяя его из массы, или же, напротив, раствориться в массе.

Бижутерия дает художнику возможность самовыразиться. В этом случае становится оправданным переход бижутерии из массовой культуры или из дополнительного элемента костюма в статус эстетической вещи. В этот момент можно говорить о том, что изделие становится атрибутом эпохи, символом. Появляется очень любопытный феномен исторической памяти: украшения определенной эпохи отражают специфику времени, и изделие превращается в символ. К примеру, наградные медали периода социализма в настоящее время могут оцениваться как произведения ювелирного искусства определенной эпохи с материалами, технологическими особенностями времени.

В период позднего СССР (1980–90-е годы) появляется понятие «инакомыслие, разномыслие». Художники, которые позволяли себе мыслить иначе (М. Брусиловский), понимали ограниченность ценностей, пропагандируемых советской властью (классовая борьба и др.), и ставили акцент на вечные ценности: семья, род, любовь, человеческое существование, трагические сопереживания. Роль разномыслия в судьбах советского и постсоветского общества представляется крайне важной. Оно помогло разрушить броню принудительного единодушия, в которую страна была закована репрессивным режимом.

В рамках постсоветской парадигмы были разные варианты понимания существования человека, поиска пути, взаимоотношений в социуме, что уже позволяет провести сравнительный анализ творческого пути разных

художников-ювелиров, работающих в один временной период в уральском регионе.

В. Храмцов, например, ориентировался на современные тренды зарубежной ювелирной моды того периода. Однако отсутствие новейших технологий производства текстиля, изготовления украшений, недоступность новых материалов не давали возможности идти в ногу с модными веяниями Запада (рис. 7).

Именно в этот период в СССР шла переориентация на национальную идею: Москва, березка, осень и т.д. Даже сами названия украшений работали на символы национальной идеи. Российские художники, архитекторы, ювелиры активно начали работать на символах.

Самобытность и авторский взгляд отличает гарнитур «Весна» (1978) Л. Устьянцева, он выполнен в технике металлопластики, вышедшей из техники филигрань (рис. 1). Филигранные элементы увеличились и стали самостоятельной композицией. При этом в предметах гарнитура передается ощущение ветерка и весенней капли за счет технических особенностей (подвижных камней в глухих кастах в виде капли).

Разнообразием тематики отличаются произведения В. Храмцова. Это связано с попыткой уловить запросы общества. Вполне вероятно, что многогранность тем в изделиях была обусловлена коммерческой прагматикой (его украшения покупали для подарков высокопоставленные чиновники, что также определяло тематику украшений), выставочной деятельностью, работой на производстве. Храмцов был одним из первых, кто имел доступ к новым материалам и драгоценным камням и металлам, что играло немаловажную роль при разработке украшений (рис. 9).

Другой пример творческого взгляда ярко представляет В. Устюжанин, создававший украшения с авторским стилем, получившим название устюжанинский. Начало карьеры можно назвать поиском своего «я», впоследствии архитектура в ювелирном украшении отличает руку мастера. Его укра-

шения воспринимаются как некая целостная соподчиненная структура, закономерность связи частей и целого. Все его произведения имеют некий семантический смысл, который выражается через форму. На примере броши (рис. 8) можно четко проследить динамику формы, увидеть, как все части соподчинены единому движению к композиционному центру.

В завершение стоит отметить: своеобразие работ уральских художников-ювелиров определено смелым сопоставлением камня и металла в различных ювелирных украшениях. Все внимание мастеров направлено на выявление неповторимой красоты уральских самоцветов и полудрагоценных камней в металлической оправе.

Период формирования и становления уральской ювелирной школы отражает активные поиски художников и мастеров. И эти поиски принесли ощутимые результаты. Они свидетельствуют о существенной метаморфозе в направленности ювелирных украшений, в способах работы с различными материалами. Украшения уральских мастеров 1950–1990-х годов сформировали целый кластер декоративного искусства.

В целом, во второй половине XX века уральская ювелирная школа сложилась как сложное и высокодуховное явление в художественной культуре России.



Рис. 8.
В. Н. Устюжанин.
Брошь.
Частная коллекция



Рис. 9.
В. М. Храмцов.
Гривна
из гарнитура
«Романтика». 1978.
Музей истории
каменного и
ювелирного искусства
г. Екатеринбург

Источник: Копылова,
В. Владислав Храмцов
(1932–2006). – Екате-
ринбург : Уральский ра-
бочий, 2017.

Литература

1. Бляхер, Л. Е. Искусство неуправляемой жизни. Дальний Восток / Л. Бляхер. – Москва : Европа, 2014. – 199 с.
2. Зайцев, Г.Б. «Круглый стол» ювелиров // Уральский следопыт : Ежемесячный журнал путешествий по Уралу, приключений, истории, краеведения и научной фантастики. – Свердловск, 1985. – 8 августа. – С. 30–35.
3. Советские художники ювелиры : произведения мастеров союзных республик 1960–1970-х годов : альбом / авт.-сост. : М. А. Ильин, В. А. Елкова, Л. Ф. Романова ; пер. с англ. Б. Мееровига ; худ. Л. Горячкин. – Москва : Советский художник, 1980. – 459 с.
4. Копылова, В. Владислав Храмцов (1932–2006) / В. Копылова. – Екатеринбург : Уральский рабочий, 2017. – 336 с.
5. Корсунь, В.Н. Ювелирное искусство Древней Руси. Традиции мастерства : учебное пособие / В. Н. Корсунь. – Москва : Форум, 2013. – 250 с.
6. Ленин, В.И. В.И. Ленин о литературе и искусстве : сборник / вступит. статья Б. Рюрикова. – 5-е изд. – Москва : Художественная литература, 1976. – 827 с.
7. Морозов, А.И. Художник в современной России: проблема выбора социальной роли // Современное искусство в контекстах: теория, история, география, общество : материалы научной конференции, Москва, 20–22 сентября 1994. – Москва, 1995. – С. 139–149.
8. Мурзина, И.Я. Феномен региональной культуры: поиск качественных границ и языка описания : монография / И. Я. Мурзина ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2003. – 205 с.
9. Перфильева, И. Ю. Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных тенденций. – Москва : Прогресс-традиция, 2016. – 512 с.
10. Рыбаков, Б.А. Прикладное искусство Киевской Руси IX – XI вв. и южнорусских княжеств XII – XIII вв. // История русского искусства : [В 13-ти томах] / под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева, В. С. Кеменова ; Академия наук СССР, Институт истории искусств. – Москва : Издательство Академии наук СССР ; Наука, 1953–1969. – Том I. – 1953. – С. 233–297.
11. Тищенко, Т.В. Ювелирное искусство России / Т.В. Тищенко. – Москва : Интербук Бизнес, 2002. – 280 с.
12. Уткин, П.И. Русские ювелирные украшения / П.И. Уткин. – Москва : Легкая индустрия, 1970. – 161 с.
13. Фирсов, Б.М. Разномыслие в СССР, 1940-е – 1960-е годы: история, теория и практика / Б. Фирсов ; Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, Европейский Дом. – Санкт-Петербург : Европейский

университет в Санкт-Петербурге ; Европейский дом, 2008. – 543 с.

14. Человек, предмет, среда: Вопросы развития советского декоративного искусства 60–70-х годов / под ред. В. П. Толстого. – Москва : Изобразительное искусство, 1980. – 255 с.

15. Шаталова, И.В. Ювелирное искусство народов России / И.В. Шаталова, Н.Г. Полячек, Ю.Д. Аксентон. – Ленинград : Художник РСФСР, 1974. – 360 с.

16. Янбухтина, А. Декоративное искусство Урала // Советское декоративное искусство – 1978. – Москва : Советский художник, 1978. – С. 72–80.

Об авторе

Береговая Ольга Владимировна – доцент кафедры ДПИ ИИИ Уральского государственного архитектурно-художественного университета
E-mail: obregua610@gmail.com

THE URAL JEWELRY SCHOOL OF THE SECOND
HALF OF XX CENTURY:
THE PECULIARITY OF IDEAS AND MATERIALS.

Olga Vladimirovna Beregovaya

Associate professor of the Department of decorative and applied arts of the Ural State University of Architecture and Art

Abstract: The paper is devoted to the artistic imagery of jewelry and its formation in the period of the twentieth century, it gives an analysis of one jewelry item's formula, which includes several components (functions, typology, artistic image, technology, structure). The art unions and artistic schools of the period of historical and cultural changes of the second half of the twentieth century defined the range of themes in decorative art in the whole and in jewelry art in particular. The concept of «Ural jewelry school» has been defined. The stylistic and technological features of Ural jewelry school from the 50s till the 90s, taking materials and constructive features used for creating an artistic image into an account have been revealed. The fact of considering a jewelry item as an object of art has been analyzed (on the example of works by V. Khrantsov, L. Ustyantsev, V. Ustyuzhanin).

Keywords: jewelry; Ural jewelry school; symbolism jewelry; V. Khrantsov; L. Ustyantsev; V. Ustyuzhanin

УДК 739.2

К. Н. Глазырин

Уральский государственный архитектурно-художественный университет
Екатеринбург, Россия

НОВОЕ РУССКОЕ ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО

В статье кратко рассмотрено современное состояние русского ювелирного искусства. На основе общих наблюдений названы наиболее часто используемые в новом ювелирном искусстве материалы, определены особенности их применения, а также инновационные технологии, такие как 3D-моделирование, 3D-печать объёмных форм и фрезеровка.

Определены главные тенденции в технологии современного ювелирного искусства: активное использование ненатуральных, искусственно синтезированных материалов, отказ от классической системы проектирования и моделирования. Также рассмотрены результаты их применения – глобальная механизация и отказ от 3D-технологий, в области художественно-эстетической составляющей – отсутствие единого, большого стиля, обращение к уникальной концепции.

Ключевые слова: русское ювелирное искусство; ювелирные материалы; новые ювелирные технологии

На сегодняшний день невозможно дать полную оценку «новому русскому ювелирному искусству», поскольку объем материала для анализа очень велик. Но можно с полной уверенностью сказать, что данное явление существует и имеет ряд определённых признаков, дающих почву для исследовательской работы в этом направлении.

Исследования русского ювелирного искусства М.М. Постниковой-Лосевой [7], И.Ю. Перфильевой [5] и других отечественных искусствоведов [1] дают возможность увидеть достижения прошлого, но современное состояние этого вида искусства в России мало изучено, не классифицировано и даже не описано. Возможно,

причиной такого положения дел являются редко проводимые сегодня выставки авторского ювелирного искусства в России, а возможно, причина заключается в изменении социокультурной модели поведения самих художников и, как следствие, и новом понимании роли искусства в жизни социума.

Сегодня искусство зачастую воспринимается обществом как развлечение, а не манифест, иллюстрирующий основные постулаты принятой общественной морали или нормы понимания прекрасного. Модель общества потребления не предполагает философских поисков – приоритетным становится «удовольствие от процесса». Для художников становится важен про-

С. Л. Королёв.
Подвес
«Пространство
времени».
2018.
Золото, серебро,
бриллианты,
изумруды, сапфиры,
рубины, эмаль,
родирование,
керамическое
напыление.

Спроектировано для ювелирной компании «Ринго», является собственностью компании, публикуется с разрешения владельцев компании



ювелирного искусства – кольцо – приобретает совершенно новое звучание.

Данный период в целом характеризуется активным поиском новых материалов [12], в числе которых появляются активно используемые в XVIII – XIX веке, но забытые дерево, кость, перламутр, черепаховый панцирь и даже такие недолговечные, но очень эффектные материалы, как кожа (в том числе кожа морского ската и крокодила), птичье перо или иглы дикобраза.

Постепенно интерес к материалам органического происхождения почти пропал, и трудно точно определить причину данного явления.

Сегодня наибольший интерес у художников-ювелиров вызывают материалы неорганического происхождения и металлы, обладающие особыми декоративными свойствами, такие как титан, ниобий, рутений и пр., а также их сплавы, не известные ювелирам прошлого. Особое место в этом ряду занимают двухкомпонентные полимерные смолы, применяемые ранее для создания флорентийских и объёмных каменных мозаик, а также всевозможные виды полимеров, именуемых в обиходе пластиком.

Возможно, причина популярности кроется в доступности, невысокой стоимости и ярко выраженной декоративности таких материалов [8]. Далеко не каждый художник-ювелир может позволить себе свободно работать с золотом, бриллиантами и про-

*К. Н. Глазырин.
Брошь «Квадратный век, всем русским художникам и поэтам XX века посвящается».
2016.*

Серебро, родирование, рутенирование, фрезеровка по воску.

Собственность автора, авторское фото, публикуется с разрешения автора

*В. Н. Денисов.
Кольца из серии «Эко».
1995.*

Золото, серебро, хризолиты, хромдиобсид, бивень мамонта.

Собственность автора, авторское фото, публикуется с разрешения автора



цесс создания, экспонирования, обсуждения, принятия или непринятия созданного произведения [6]. Художник сегодня не работает «на заказ», полностью посвящая себя творческим поискам, исключение составляют лишь те, кто разрабатывает коллекции для ювелирного производства. Но и в этом случае узкие рамки технологического регламента не являются серьёзным препятствием для творчества.

В целом это приводит к полной свободе при выборе средств для решения творческих задач. В ювелирном деле это в первую очередь относится к вопросу выбора материала. Классические драгоценные материалы, такие как золото, серебро, драгоценные камни первой и второй группы, жемчуг и другие, не ушли в прошлое полностью, но уступили пальму первенства новым, не применявшимся ранее в ювелирном искусстве материалам из-за их недоступности или трудности обработки в прошлом.

Уже в конце XX века в произведениях русского ювелирного искусства появляются текстиль, титан, оргстекло, эбонит и многие другие. Так, например, в серии колец Владимира Денисова «Страйт» оргстекло становится доминирующим, основным материалом, задающим основу концепции формообразования, и классический объект

чими драгоценными материалами, а вот их аналоги, такие как фианиты, серебро и все виды пластика, имитирующие жемчуг, опалы и прочие, гораздо более доступны [9]. Это позволяет каждому художнику, находящемуся на этапе становления, попробовать свои силы и отточить мастерство, копируя лучшие образцы ювелирного искусства прошлого. Однако, став мастером, художник переходит к этапу творческого поиска, и в узких рамках традиционного материала ему становится тесно [10].

Ювелирное искусство, как и другие виды декоративно-прикладного искусства, плотно связано с материалом и технологией работы с ним. Именно материал устанавливает правила при работе над созданием художественного образа, удерживая автора в рамках ограничений. Использование новых материалов может значительно расширить круг возможностей и найти новое звучание даже для классических образов.

На современном этапе ювелирное искусство не является исключительно показателем статуса. Сегодня в гораздо большей степени это часть модной или развлекательной индустрии. Выставочные объекты высокого искусства составляют лишь малую часть из того, что можно увидеть, так как, к сожалению, они недоступны для широкой публики и изучения.

Таким образом, широкое распространение альтернативных драгоценным материалам имеет под собой вполне объективную причину и представляет собой закономерное развитие данного вида искусства. Вслед за материалом отходят на второй план и классические технологии. Те, что удовлетворяли мастеров еще тридцать лет назад, сегодня считаются глубоким анахронизмом. Новые технологии сильно расширяют возможности для творческой работы: привычные пайка, литьё, опилка перешли в разряд вспомогательных, дополнительных или даже просто завершающих технологий.

Революционные изменения начались после внедрения в отечественное ювелирное производство 3D-технологий [3]. Возмож-

ность моделировать форму в виртуальном пространстве до начала работы с материалом полностью изменила методы создания объектов ювелирного искусства. Благодаря таким программам, как «Rhino», «ZBrush», «KeyShot» и многим другим, недоступный ранее, почти сакральный вид искусства открылся всем желающим попробовать свои силы в данном направлении. Всё, что требуется от художника, – это навыки работы в специальных программах и безграничная фантазия. Если наряду с вышеназванными качествами художник-ювелир обладает ещё и серьёзными практическими навыками работы с материалом, то перед ним открываются широкие творческие перспективы.

Следует заметить, что созданные в виртуальном пространстве с помощью программ модели остались бы в категории «Проектная графика», если бы не технология прототипирования. Форма будущих объектов может быть напечатана с использованием принтера из специального полимера или отфрезерована из модельного воска для дальнейшей отливки в металле или любом другом материале.

Поверхность металла покрывается путём гальванических технологий родием, рутением и прочими металлами, использовавшимися ранее только в электронной, оборонной и космической промышленности. Эти покрытия изначально предназначались только для сохранения поверхности от внешнего механического воздействия, но теперь они начинают рассматриваться и как художественные средства, потому что дают новое, необычное звучание цвету и фактуре материала.

Таким образом, инновационные технологии позволяют использовать современным художникам-ювелирам недоступные ранее материалы как полноценные художественные средства. Сегодня работа над образом начинается с изучения возможностей и художественно-эстетических особенностей материала или технологии, что часто ведёт к созданию беспредметной, абстрактной формы. При этом изобразительные мотивы

могут быть гротескными. Художник больше не пытается передать красоту окружающего мира, но создаёт новый, основанный на впечатлениях собственный мир.

При этом следует отметить, что всеобщее увлечение инновационными технологиями существует наряду с интересом к традиционным, древним, почти забытым сегодня способам обработки материала классическим, ручным инструментом. К чеканке, гравировке обращаются художники в стремлении через живое прикосновение рук сделать произведение более эмоциональным, передающим состояние автора. Это также является характерной чертой современного искусства.

В качестве выводов можно определить одну из главных характеристик нового русского ювелирного искусства – технологичность. На это указывает активное использование ненатуральных, искусственно синтезированных материалов, а также отказ от классической системы проектирования и моделирования в пользу 3D-технологий. Данные тенденции приводят к проявлению двух диаметрально противоположных подходов – глобальной механизации и противоположному ей намеренному отказу от всего, что связано с 3D-технологиями, вплоть до нарочитой небрежности.

Второй главной характеристикой нового ювелирного искусства является полное отсутствие большого общего стиля. Последним, хорошо изученным, понятным и закончившимся в середине XX века является стиль ар-деко. Он имеет целый ряд определённых признаков, хорошо узнаваем и может быть точно охарактеризован тремя словами: «последнее дыхание роскоши» [11]. Сегодня он остался в прошлом.

Художники-ювелиры XXI века относятся ко всем стилям ушедших эпох только как к возможности поиска средств при работе с образом. Могут быть использованы стилистические и композиционные приёмы, но в чистом виде стили применяются только для создания так называемых «исторических реплик». Появление такого рода произведений

объясняется, скорее, ностальгией по большому стилю и попыткой автора вернуться к красоте и совершенству.

Возможно, такого рода искания объясняются желанием современного художника-ювелира проявить свою исключительную индивидуальность, создать свой большой стиль, не похожий на то, что было создано раньше, а не просто проявить личный, узнаваемый почерк, стремление стать чем-то большим, чем может быть один человек. Подобных примеров достаточно в истории искусства. Творчество таких художников, как Рене Лалик [4], Карл Фаберже и многих других было основополагающим для стилевых направлений прошлого. Однако сегодня эти поиски приводят только к появлению невероятного разнообразия, затрудняющего общее понимание происходящего в среде художников процесса поиска нового стиля и пластического языка [2].

В некоторых случаях новым индивидуальным почерком становится попытка по-своему раскрыть ставшую классической тему, хорошо известную и поэтому легко узнаваемую. Цитата становится одним из главных признаков современного ювелирного искусства, впрочем, как и в других видах искусства. Всё, что кажется художнику интересным, он интерпретирует, используя новые материалы, технологии и художественные средства.

Одним из примеров данного явления является брошь «Квадратный век: всем русским художникам и поэтам XX века посвящается». Первая цитата указывает на одно из ключевых произведений искусства XX века – «Чёрный квадрат» работы Казимира Малевича. Вторая цитата является фрагментом стихотворения Арсения Тарковского, отражающим внутренние переживания поэта и сам дух ушедшей эпохи. Соединение этих двух цитат в одной работе показывает взгляд автора на художественное наследие прошлого как на материал для создания современного, нового искусства.

Представленный материал даёт лишь краткий, очень обобщённый взгляд на новое

русское ювелирное искусство и нуждается в более подробном исследовании отечественными искусствоведами ряда основных направлений, представляющих наибольший интерес в данной области современного декоративного искусства.

Литература

1. Габриэль, Г.Н. Формирование нового художественного языка в ювелирном искусстве Санкт-Петербурга 1920–1990 годов // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусства. – Санкт-Петербург, 2015. – №4 (25). – С. 167–171.
2. Глазырин, К.Н. Ювелирное искусство Екатеринбурга конца XX – начала XXI века // Искусство Евразии. – Барнаул, 2019. – № 2 (13). – С. 147–153.
3. Заболоцкая, Е.В. 3D-технологии в ювелирном искусстве // Вестник молодых учёных Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. – Санкт-Петербург, 2016. – № 4. – С. 146–149.
4. Искусство Рене Лалика : каталог выставки / Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль» ; вступ. ст. Е. Анисимовой, И. Брюнамер, М. Ф. П. Лейте, Л. Пешехоновой, Д. Сото. – Москва, 2010. – 268 с: цв. ил.
5. Перфильева, И.Ю. Русское и западноевропейское ювелирное искусство XX века: к проблеме художественных влияний // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусства. – Санкт-Петербург, 2014. – №1 (18). – С. 114–119.
6. Ретрофутуризм. Авторское ювелирное искусство России второй половины XX века – начала XXI века : каталог выставки / ВТОО «СХР», «Арт-Фактор» ; вступ. ст. И.Ю. Перфильевой. – Москва, 2015. – 28 с.: цв. ил.
7. Русские ювелирные украшения 16–20 веков из собрания Государственного ордена Ленина Исторического музея / Г. Медведева, Н. Платонова, М. Постникова-Лосева и др. ; [науч. ред. М. М. Постникова-Лосева]. – Москва, 1987. – 343 с: цв. ил.
8. Русское ювелирное искусство: вторая половина 19 – 20 века / вступ. ст. А. Гилодо. – Москва, 1994. – 195 с: цв. ил.
9. Третий Всероссийский конкурс авторского ювелирного и камнерезного искусства в Калининграде : каталог выставки / вступ. ст. Т.Ю. Суворова. – Калининград, 2018. – 234 с.: цв. ил.
10. II Уральская триеннале декоративного искусства : каталог выставки / вступ. ст. Т. Галеева, Г. Храмцова. – Екатеринбург, 2019. – 152 с: цв. ил.
11. Элегантность и роскошь ар деко : каталог выставки / Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль» ; вступ. ст. Е. Гагарина. – Москва, 2016. – 366 с: цв. ил.
12. Ювелирное искусство Урала / вступ. ст. В.И. Копылова. – Свердловск, 1981. – 224 с: цв. ил.

Об авторе

Глазырин Кирилл Николаевич – Лауреат премии губернатора Свердловской области за выдающиеся достижения в области литературы и искусства за 2017 год. Уральский государственный архитектурно-художественный университет, Институт изобразительных искусства, кафедра декоративно-прикладного искусства, доцент. Член ВТОО «Союз художников России» с 2002 года, председатель секции ювелирного и камнерезного искусства Свердловского регионального отделения с 2008 года

E-mail: kirillbordo1@rambler.ru

NEW RUSSIAN JEWELRY ART

Kirill Nikolaevich Glazyrin

Winner of Sverdlovsk region governor's award for outstanding achievements in literature and art for 2017. Ural State University of Architecture and Art, Institute of Fine Arts, Associate Professor at the Department of Decorative and Applied Arts. Member of the Union of the artists of Russia since 2002, the chairman of jewelry and stone cutting section in regional department in Sverdlovsk since 2008, Ekaterinburg

Abstract: *The paper briefly characterizes the contemporary Russian jewelry art. On the basis of common observations it names the most frequently used materials in the new jewelry art, defines the features of their use and also describes innovation technologies such as 3D modeling, 3D printing and milling. The main tendencies in the contemporary jewelry art technology have been defined: use of artificial and synthesized materials, the rejection of the classical system of projecting and modeling. Also the results of their use have been considered – global mechanization and rejection of 3D technologies. In the field of artistic and esthetic component – the lack of single big style, reference to a unique concept.*

Keywords: *Russian jewelry art; precious materials; new jewelry technologies.*



К. Д. Юмин.
Брошь «Манжет».
2015. Серебро,
гранат.
Собственность автора,
авторское фото,
публикуется
с разрешения автора

УДК 769.1(571.56)

Г. Г. Неустроева

Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)
Якутск, Россия

ГРАФИКА ЯКУТИИ 1960–1980-Х ГОДОВ

В статье рассматриваются тенденции развития графики Якутии 1960–1980-х гг., основные закономерности, связанные с углублением содержания произведений, совершенствованием графической формы и профессиональным мастерством художников, творчество ведущих графиков.

Ключевые слова: графика Якутии 1960–1980-х гг.; пути развития; основные тенденции, жанры; ведущие мастера

Период 1960–1980-х годов в истории изобразительного искусства Якутии можно определить как этап становления и интенсивного развития национальной школы графики. Пристальное внимание к классическому мировому наследию, освоение школы русских и советских мастеров, интерес к богатейшим пластам национальной культуры, фольклорным мотивам во многом определили круг тенденций и проблем якутской графики этого времени. Обращаясь к истокам устного и материального народного творчества, художники создают основы для выражения национального своеобразия, тем самым закладывая фундамент якутской школы графики[1]. Их произведения тяготеют к условности, эпичности образов, смысловой неоднозначности, пространственной и временной нерасчлененности. Они открывают для себя богатый арсенал технических приемов древней обработки дерева, бересты, металла, кости, активно разрабаты-

вают художественные приемы при работе в материале.

В начале 1960-х годов начинают творческий путь выпускники художественных вузов Москвы, Ленинграда Л. М. Неофитов, Э. С. Сивцев, А. П. Мунхалов, В. Р. Васильев, М. Е. Филиппов, выпускники Якутского художественного училища Е. М. Шапошников, В. С. Карамзин, О. М. Ковалевский. В это время предпочтение отдается тематическому эстампу, темам, связанным с историей, культурой родного края, фольклором. В духе монументальной экспрессии авторы создают крупные характеры, способные противостоять суровым условиям бытия. Особой популярностью пользуется линогравюра, острая, выразительная пластика которой близка эстетике сурового стиля. В произведениях преобладает крупный формат, лаконичный, обобщенный язык, четкий контур, энергичная линия, резкая светотень.

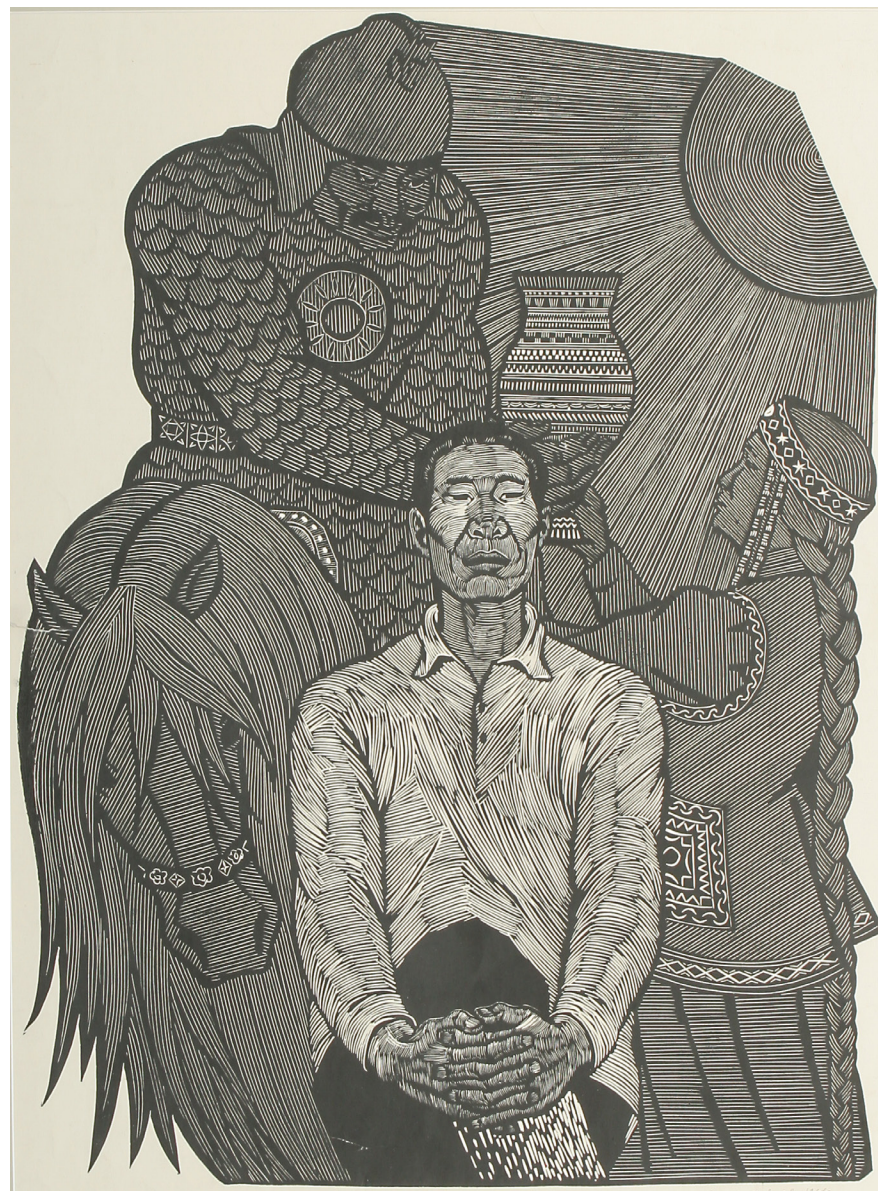
В. Д. Иванов.
Утро.
Из триптиха
«Весна». 1974.
Бумага, цветная
литография
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)

Ядро «якутской графической школы» составили Э. С. Сивцев, А. П. Мунхалов, В. С. Карамзин, В. Р. Васильев: «Художники очень разные, каждый из которых является яркой индивидуальностью, вносит свое видение мира, свою окраску различных событий и явлений жизни» [2]. Именно они определили направление, характер, темп развития станковой графики Якутии 1960 – середины 1970-х годов, ее успехи и выход на всесоюзную и международную арену [5].

С именем Элlea Семеновича Сивцева (1928–1994) связан целый этап в развитии изобразительного искусства Якутии: он был зачинателем станкового эстампа, его творчество оказало значительное влияние на формирование традиций графического искусства Республики Саха. Выходец из глубинки, художник хорошо знал быт и обычаи якутской деревни, фольклор и материальную культуру своего народа, понимал толк в старых рукотворных вещах, имел великолепную, бережно собранную коллекцию изделий из дерева и бересты, металла и шитья. В нем жила крестьянская тяга к земле, основательность. Возможно, поэтому многие собственные переживания и мысли о жизни график сумел сделать моментом эстетически острого ощущения, опытом искусства.

Сивцев – автор большого художественного наследия: эстампов, рисунков, книжной иллюстрации, где скрещиваются, переплетаются, обогащаясь новым содержанием, узелки памяти как символ начала человеческого бытия, темы родного края, его истории и людей. В 1966 году он создает эпически монументальный цикл «За власть Советов в Якутии». Параллельно с этим в творчестве мастера развивается декоративное направление, связанное с обращением к фольклорным образам (серия линогравюр «Якутские женщины», 1968; серия офортов «Якутские национальные игры», 1969).

Э. Сивцев был подлинно народным художником по существу своего творчества, по мироощущению, интуитивному постижению внутренних взаимосвязей человека и природы, генетической близости к корням –



земле и миру олонхо. Не случайно в его графике особое место занимают произведения о духовной культуре, хранителях древней традиции народа саха («Сказители», 1966; иллюстрации к изданию якутского героического эпоса «Нюргун Боотур Стремительный», 1973, выполненные совместно с В. Карамзиным, И. Корякиным; портреты известных олонхосутов П. Ядрихинского, 1966; В. Попова, 1965; серии литографий «Гость», 1978; «Шаманы», 1988).

Заложенная в национальной ментальности потребность в цельности, искренности определила особенности творчества Э. Сивцева, работавшего в основном в жанрово-повествовательной гравюре. Он является

Э. С. Сивцев.
Счастье. Из серии
«Сказители». 1966.
Бумага,
линогравюра
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)



А. П. Мунхалов.
Тихий разговор.
Из серии
«Мой Север». 1965.
Бумага,
линогравюра
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)

мастером сложных композиций, обладающим неиссякаемым, редким даром рассказчика, богатым воображением, цепкой зрительной памятью. Его искусство отличается стремление к широкому обобщению и бытовая достоверность, неторопливая повествовательность и особый дар графического психологизма. Извлекая свои сюжеты из житейского потока, художник заострял характерное, отбрасывал лишнее, и обыденный мотив то возвышался до подлинного трагизма, то начинал искриться юмором и сердечным теплом (серии литографий «Труженики Якутии», 1976; «Зима», 1980; «В родном краю», 1983; «Великая Отечественная война», 1986–1987; «Шаманы», 1994).

Особую линию в изобразительном искусстве республики составляет графика Афанасия Петровича Мунхалова (1935–2014) – замечательного мастера, который вывел в 1960-е годы графику Якутии на международную арену. Искатель и аналитик, он продолжил свой неповторимый путь в эстампе. Произведениям Мунхалова присуща масштабность замысла, обращение к самым сложным темам, умение найти для них емкие образные решения. Его творчество программно сочетает современное и вечное, личное и общезначимое. Это размышление о Добре и Зле, о позиции человека в современном мире. Для графики Мунхалова, направленной к смысловой многоплановости,

характерны принципы символично-ассоциативного и метафорического мышления. Его специфическая манера основана на конструктивности и одновременно декоративности композиций, умении рационально и эмоционально выразить некое коллективное народное начало, устойчивое ощущение народной «почвы» и традиций. В ранних эстампах оживают события истории Якутии, динамичные ритмы современности, тема войны и мира (диптих «Добро и зло», 1966; серия линогравюр «Гражданская война в Якутии», 1967–1968; «Америка во Вьетнаме», 1967; линогравюры «Торжество лета», 1967; «Думы якута», 1968; «Счастье», 1969; «Пробуждение», 1969).

Признанной визитной карточкой якутского искусства стала серия «Мой Север», созданная в 1965 году. Крупные пятна, четкие силуэты, собранный энергичный штрих, лаконичный безошибочный рисунок – таковы выразительные особенности этих работ, где четко обозначилась склонность автора к символической, метафорам. В листах реализовано свое отношение к пространству: это активная среда, лишенная примет конкретного времени и места, интерпретированная автором в общеприятном контексте.

Гравюрам А. Мунхалова 1970–1980-х годов свойственно чувство полноты и цельности бытия. Обобщенные аскетичные формы сменяются более сложным рисунком, среда пульсирует, автор особое внимание уделяет классической уравновешенности композиции, ее ритмичной выразительности, светонесной вязи штрихов, наполняющих образы элегией, поэзией. Часто основу композиций составляет круг солнца, выражающий идею единства человека и природы, бесконечности и совершенства (серии линогравюр «Думы о времени», 1978; «Дела земные», 1986–1987; «Мечта о полете», 1988; серия литографий «Победа и мир», 1979; линогравюры «Гроза над алаасом», 1977; «Держись, сынок», 1987).

Сюжеты цветных литографий «Кюндэли» (1980) своими корнями уходят в ранние детские впечатления, озаренные романтикой и ностальгией. Серия названа в память о «ма-

лой родине», откуда в годы Великой Отечественной войны были насильно переселены на Север односельчане, в том числе семья Мунхаловых. Автор воспроизводит «остановленный миг детства» – сладостный свежий воздух лета, купание, озноб пронзительной утренней рани, мальчишеские беззаботные развлечения. Основу композиций листов «Свежее утро», «Девочки», «Мальчишки», «Пламя вечности», «Счастье земли» составляет круг солнца, олицетворяющий идею единства человека и природы, бесконечности и совершенства.

Высокая художественная культура, редкий, трудный дар – видеть и слышать время, умение изобразить его в лирических и трагических состояниях – делают графику Афанасия Мунхалова значительным явлением искусства России[3].

Другое направление в развитии якутской школы графики связано с мифопоэтической, фольклорной традицией народного искусства, что характеризует творчество Владимира Семеновича Карамзина (1930–2013), который интуитивно проникает в силовые линии, мудрость и гармонию национальной традиционной культуры. Работы художника, основанные на фольклоре, обычаях, празднествах народа саха, отличаются неповторимой свободой и чистотой внутреннего духовного зрения. В них есть эмоциональная достоверность, приближающая духовный мир человека из глубины веков. Естественным стремлением к объемному изобразительному слову, искренностью отличаются произведения, где воссоздано художественными средствами народное мировосприятие окружающей действительности, эстетических понятий красоты, добра.

Графической манере Карамзина свойственны обобщенность форм, смещение пропорций, условное решение деталей, плоскостность изображения и декоративная красочность (серии линогравюр «Якутские народные песни», 1967; «Сельский пейзаж», 1968; «Чорон с кумысом», 1972; «Летняя пора», 1986 (цв.); «Легенда о Манчары», 1986



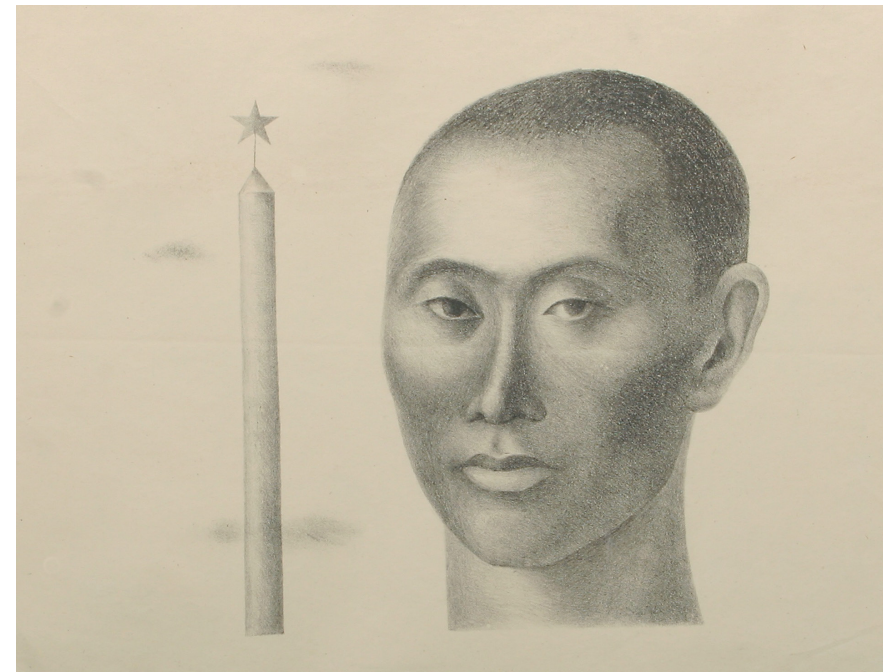
(смешанная техника); «Земляки», 1988 (цв.); серии офортов «Якутский героический эпос», 1969; «Сенокос», 1970; серии литографий «Праздник лета», 1976; «Якутские вечера», 1978).

Неистощима фантазия художника, смело преобразующего натуру, выявляющего народные основы жизни. Об этом свидетельствуют произведения, обращенные к теме празднеств – стихии полнокровной и жизнеутверждающей сферы бытия (серия офортов «Праздник ысыах», 1968; литографии «Праздник лета», 1976; цветные линогравюры «Земляки», 1987 и т.д.).

В серии «Праздник ысыах» (1968) художник кадр за кадром показывает главные моменты долгожданного радостного дня. Мелодичная игра на хомусе, азартный танец осуохай, динамичное состязание богатырей, величавая торжественность ритуала кумысопития передают древний, земляной дух, витальную энергетику национального праздника.

В середине 1970-х годов расширяется круг творческого внимания Владимира Карамзина, усложняются пластические приемы, обозначается тяготение к объемности в сериях «Праздник лета» (1976), «Якутские вечера» (1978). В литографиях «Праздник лета» он

В. С. Карамзин.
Онуохай. Из серии
«Праздник ысыах».
1968. Бумага,
травленный штрих
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)



В. Р. Васильев.
Пропавший
без вести. 1970.
Бумага,
литография
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)

вновь возвращается к теме ысыаха, но в ней появляется то, чего не было раньше – многослойность древнего праздника с его памятью о глубинных пластах народной психологии, поэзия обычаев и обрядов, жанровые и бытовые моменты.

В поисках новых выразительных средств в 1980-е годы график вводит цвет в линогравюры. Изображая праздничное тьюсюлгэ и парад женихов и невест в нарядных национальных одеждах в серии «Земляки», Карамзин избирает цвет, выдержанный в теплых тонах, лаконичную форму, условно повторяющийся типаж, плоскостное изображение, очищает композиции от сюжетности. За внешним простодушным обаянием и наивной непосредственностью сценки смотрит художник утверждает мудрые и простые общечеловеческие ценности – любовь и жизнь...

Художником широкого творческого диапазона выступил Валериан Романович Васильев (1938–1970). За короткую жизнь и восемь лет в искусстве (всего восемь...) художник успел высказаться в книжной графике, плакате, дизайне, но особенно широко и щедро трудился в области графики, радикально обновив искусство гравюры, книжной иллюстрации, создав произведения искусства, вошедшие в сокровищницу отечественной

культуры. Его работы во многом определили вектор движения якутской графики вперед, ее участие на престижных союзных и международных выставках. В творчестве Валериана Васильева органично сочетается тончайшая лиричность с глубиной аналитика и широтой философа. Он – художник-новатор, искатель новых путей. В русле сурового стиля выполнен цикл линогравюр «Старое и новое» (1965–1966), посвященный исторической судьбе якутского народа. Острая характерность изобразительных приемов становится пластической метафорой серии «Старые якутские мастера» (1967), отражающей раздумья о национальных культурных корнях, о преемственности современного искусства и традиционного творчества. Триптих «Нюргун Боотур Стремительный» (1969) создан по мотивам якутского героического эпоса. В противовес сюжетной стороне график акцентирует образность и высокую духовность олонхо, воплощающие идею Добра и Зла, усиливает условность художественного решения. Изысканным узорочьем орнаментики, олицетворяющим пульсацию жизни необъятного и непостижимого Космоса, динамичную полнокровность бытия, наделен заключительный лист «Счастье». Сцена предстояния жениха и невесты среди расцветающей земли, цветок в руке девушки – все исполнено гармонии и красоты, любви и мира... Литографии 1970 года – «Поэт» (П. А. Ойунский), «Пропавший без вести», «Скорбь», «У огня», «Моя дочь» – объединяют философская, эмоциональная и духовная насыщенность, личностный характер интерпретации образов. В них графический язык основан на широком использовании тропных начал, поэтики народного мировосприятия и современных пластических форм. Эти работы определили направления новых исканий графиков Якутии – пути перехода от монументальных форм к станковым, от сурового стиля к камерному, несущему в себе личностное начало, стремление к глубокому осмыслению духовных процессов окружающей жизни, обращение к «тихой графике». Отметим, что В. Васильев увлекался самыми

различными материалами, работал в разных техниках эстампа, оригинальной графики, и это способствовало техническому обогащению национального искусства.

Духовное изящество, безупречное мастерство, подлинный артистизм, бесконечная изобретательность, отличающие произведения художника Валериана Васильева, определяют непреходящую магию его искусства и позволяют отнести его имя к тем, кто своим творчеством создает, созидает историю якутского изобразительного искусства XX века.

Социальные изменения в обществе в 1970–1980-х годах способствуют освоению средств художественной выразительности, расширяющих возможности эмоционального воздействия искусства. В эти годы в художественную жизнь республики вступают графики молодого поколения: В. Д. Иванов, С. С. Парников, М. А. Рахлеева, Ю. И. Вотяков, А. Л. Соргоева, Н. Н. Курилов.

Они активно работают как в тематическом эстампе (офорт, литография, ксилография), станковом рисунке (гуашь, тушь, карандаш), так и книжной иллюстрации, плакате. В их произведениях преобладает поэтическое, лирико-эпическое, экспрессивное отношение к жизненным мотивам, осмысление и интерпретация национального наследия постепенно утрачивает свое самоценное значение и выступает скорее стимулом для развития художественной идеи. Возрождается интерес к рисунку, приходит осознание цвета как выразительного средства, в печатной графике предпочтение отдается литографии, офорту в творчестве М. А. Рахлеевой, С. С. Парникова, Ю. И. Вотякова, В. Д. Иванова. Расширяется, сплетается круг используемых традиций: аборигенное искусство Севера, искусство Востока, экспрессионизм (Н. Н. Курилов, С. С. Парников, Ю. И. Вотяков), и в этом особенность развития графики Якутии этих лет. Меняются и жанровые приоритеты[1]: развивается пейзаж и его разновидности (индустриальный, городской), натюрморт, портрет, происходит сдвиг в системе жанров, их концептуальное

и стилистическое обогащение. Одним из путей анализа реальности становится бытовой жанр, куда проникает пейзаж, портрет.

Лирическое направление в станковой графике республики представлено творчеством В. Д. Иванова, М. А. Рахлеевой.

Художник театра Владимир Давыдович Иванов (1936–1982) активно работал в области станковой и книжной графики, плаката и дизайна. Его излюбленной техникой была автолитография, которую ценил за свободу авторского исполнения. Он создавал портреты, натюрморты, сюжетные композиции, но значимое место занимали пейзажи.

Одним из программных произведений автора является цикл «Времена года», состоящий из триптихов «Весна» (1974), «Лето» (1976), «Осень» (1979), незавершенным остался триптих «Зима». В литографиях «Времена года» природа многолика и изменчива, в ней слышен свой эмоциональный камертон, которому подвластны строгие оркестровые звучания и тихое, нежное, трогательное соло. Листы цикла решены в разном ключе: им свойственны зрелищность, влечение жанровых и фольклорных мотивов, тяга к использованию метафор, символов, возвышенное лирико-романтическое настроение. Иванов сумел донести до зрителя эстетическую ценность огромного северного неба, широких долин, окаймленных на горизонте сопками, журавлиного клика в поднебесье, летящих пушинок одуванчиков, тепло родной земли, овеванной свежестью вольного ветра.

В цикле реализовано национальное чувство пространства, его мощного земного притяжения. В них отражаются интуитивное стремление человека «арктической цивилизации» к гармонии, его близость к природе и извечный идеализм. За эмоциональной сдержанностью интерпретаций времен года стоят традиции национальной психологии, этика отношений, не позволяющая выплеска и диктующая сокрытие глубинных переживаний. За условностью форм и цветового решения – скрытый этнокультурный подтекст. За поэтичностью – глубина проникновения

в связь человека с природой. Художник трактует действительность не через событийную ткань сюжета, а сквозь призму своего эмоционального внутреннего мира. Главной в цикле «Времена года» оказывается не природа сама по себе, но особый мир, в котором все слито воедино: люди, кони, птицы, небо, солнце... Композиционный и образный строй триптихов – классическая ясность центральной части, парность, симметричность боковых конструкций вторят мелодической ритмике народной якутской поэзии. Развёрнутая зрелищность, репрезентативность, спокойная уравновешенность сообщают циклу временную устойчивость. Свои акценты в образную интонацию произведений вносят фольклорные мотивы, универсальные образы-символы (дерево, конь, птицы, коновязь, чорон).

Художественная модель мира в триптихе «Весна» (1974) строится на ключевых мифологических символах, отождествляемых с идеей пробуждения природных сил и продолжения рода. В центральной части («Утро») смысловой осью, мифологемой матери-земли является девушка в якутском национальном наряде с чороном в руках, стоящая возле Древа Аал Луук мас. Фронтальное, статичное изображение женской фигуры, ее замкнутость создают впечатление хрупкой незащищенности, подчеркнутой тонкой вертикалью ствола дерева, соединяющего Срединный и Верхний Миры, где, как в зазеркалье, отражаются плавные рельефы гор и долин срединной земли. Следует отметить, семантика дерева в традиционной культуре народа тесно связано с такими понятиями, как древо жизни, могущество природных сил. Художник активно вводит в композицию вещный мир этноса – ритуальный чорон, коновязь – предметы, воплощающие духовное богатство народа. Ритмика круглящихся линий земли, идеальный круг кроны Древа, где обитают птицы, повторяющийся в жесте сомкнутых рук девушки, символизируют мечту народа о гармонии, уюте мироздания. В боковых частях («Тишина», «Весна») стерхи, пролетающие

над Срединным Миром, табун лошадей выступают посредниками между землей и небом, носителями космического динамизма. Триптих «Весна», отличающийся картинностью, изобилием мифологических образов и мотивов, причудливым соединением разнотранспортных элементов, отмечен приподнято-романтическим звучанием, элегически-созерцательными нотами.

В целом цикл «Времена года», соединяющий воедино мифологические символы, жизненные реалии, романтические грёзы, побуждает прикоснуться к мировидению народа саха и размышлять о коловращении времени в жизни человека и природы.

Творчество Марии Афанасьевны Рахлеевой (род. 1945) – единое целостное явление, определившее лирическое направление в графике Республики Саха. Извечные темы искусства – человек и природа, материнство и семья, родная земля – в произведениях художника пронизаны поэтическим мироощущением. Ее искусство возвышенно и образно повествует о счастье, красоте, добре, воспринимается как новелла высокого лирического строя, где бытие дано как дар, а повседневность адекватна поэзии. В суеде и хаосе летящего времени график всегда умеет находить цельность, интересность каждодневной быстрой жизни, ее тайную мифологему («Эвенки реки Токко», 1985). В целом, произведения Рахлеевой отличает конструктивность пластического мышления, ясность и мелодичность ритмики композиций, трепетность вибрирующего, скользящего света, почти монохромная изысканность колорита (серии литографий «Родной край», 1974; «Мотивы Севера», 1975; «Лето», 1976; серия цветных литографий «На родной Земле», 1980; «Земля и люди», 1982; цветные литографии «Добрая эбээ Харытыай», 1981; «И снова лето после студенческой зимы», 1982; «Летние дни», 1989; темперы «Друзья», 1982; серия «Переславльские мотивы», 1987; серия «Красноярская зима», 1990 (карандаш) и др.).

Орнаментально-декоративная стилизация характерна для творчества Сэксэ Сэмэ-

на Парникова (1935–2000), начавшего свой путь в искусстве с плаката. Именно с именем Парникова связано становление плаката в регионе, обновление арсенала изобразительных средств, использование оригинальных символов и знаков. На смену натурализму приходит условность, лаконичность, плоскостно-графическая манера исполнения, смысловая емкость текста, тонкое понимание роли цвета («Да здравствует мир!», 1971; «Берегите природу!», 1973; «Москва олимпийская», 1980; «Защитим зеленого друга!», 1983; «Нюргун Боотур», 1983; «Ханидуо уонна Халерхаа», 1985 и др.). Его многие плакаты отмечены премиями и дипломами различных конкурсов и выставок.

В станковой графике, к которой художник обратился в 1970-е годы, Парников выработал свой неповторимый язык, опирающийся на художественное мировосприятие народа, воплощенное в наиболее архаичных формах – орнаментике, сюжетных рисунках на бересте, резной кости – и традициях искусства Востока. Знаковая простота и ясность, доведенные почти до формулы, использование орнаментального ритма, плоскостная трактовка пространства, подчеркнутые контуры изображения, гармоничный мягкий колорит, тяготение к небольшому формату – особен-



М. А. Рахлеев.
Долина р.Токко.
Из серии
«Эвенки р.Токко».
1985. Картон,
темпера
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)

ность графического стиля Парникова (литография «У коновязи», 1971; цв. литографии «Алгыс», 1975; «Удаган», «Стадо», 1981; цв. литографии «Богатырь Нижнего мира», «Богатырь Среднего мира», 1984; серия «Якутские сказки», 1984; «Бравый парень», «Песня коня», «Кумыс», 1991; «Саха ата (Якутская лошадь)», «Сенокосчики», «Удаган», 1992; темпера «Чороны и лошади», 1992).

Программой в творчестве Парникова является литография «Радуга» (1981), которая воспринимается как модель гармоничного мироустройства, код вечно-го стремления человека к соразмерности и красоте[6]. Не случайно художник использует принцип параллелизма из якутского фольклора (песен, олонхо, сказок), что дает ритмическую организацию композиции. Многоцветная дуга-радуга, во чреве которой семеро ведут древний танец осуохай, окружена деревьями чэчир – символа-



С. С. Парников.
Радуга. 1981.
Бумага, цветная
литография
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)

ми плодородия земли, птицами и солнцем – знаками животворящего начала. Образный строй гравюры персонифицируется универсальной системой мироздания, Вселенной.



Ю. И. Вотяков.
Шаман. 1976.
Бумага, офорт,
смешанная
техника
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)

Юрий Иннокентьевич Вотяков (1944–1980) прожил неполных тридцать шесть лет, но успел создать собственный художественный мир – интеллектуальный, парадоксальный, не всегда поддающийся расшифровке, отмеченный большой графической культурой. Он – один из самых субъективных авторов, сумевших сказать через творчество о неоднозначности, многослойности мира и жизни. Страстное желание добраться до

сути явлений определяет его искания в области рисунка и гравюры. Образно-пластический строй его произведений тяготеет к усложненной ассоциативности, обладает мощным зарядом пластической энергии.

Особое место в творчестве Вотякова занимают фольклорно-эпические мотивы разных стран и народов, обращенные к человеку, его памяти, нравственной основе («Спокойное озеро», 1976; иллюстрации к «Ирландским сагам», якутскому эпосу «Нюргун Боотур Стремительный», 1977). Живой интерес художника вызывает образ якутского шамана с его неразгаданной тайной сокровенных связей с Космосом, природой, людьми. Он много раз обращается к нему («Перед камланием», «Удаган», «Шаман»), но более всего графика привлекает, будоражит таинство камлания как глубинный духовный пласт шаманских мистерий. В офорте «Шаман» (1976) изображен камлающий шаман о трех ликах в разных состояниях духа. Круговое движение, сложное вибрирующее пространство, ломаная ритмика птиц-помощников – знаков колдовской силы – создают полифонический образ, утверждающий нечто духовно целостное и человечески значимое. Добро и зло, жизнь и смерть, бездуховность – главные темы рисунков и гравюр последних лет, где график изображал не столько объективную реальность, сколько предельно напряженное, сконцентрированное душевное переживание и состояние, возникающие в ответ на события в мире.

Тревожное, болезненное мироощущение отличает работы 1977–1979 гг., в которых звучат вселенские беды и страсти, воедино сливаются мир реальный и фантастический, порождая гротесковые образы, яростную экспрессию («Борцы», 1976; «Анатомия доктора Эстиса», 1977; цикл «Метаморфозы», серия «Ночные видения», 1979). Поиски гармонии и истины, смятение и растерянность сопровождают персонажей серии «Встречи» (1978). Драматичен цикл «Метаморфозы», где разгул агрессии порождает равнодушных к людским страданиям мутантов, самовозрождающихся и неистребимых, готовых

на любые разрушения. В цикле «Ночные видения» события переносятся в жуткий полуфантастический мир видений и смутных грез. Листы кишат странными существами, которые убегает, держа отрезанные головы, или улетают в никуда, словно стремясь вырваться из условной плоскости. Изысканный линейный рисунок «Встреч» сменяется в «Метаморфозах» и «Ночных видениях» энергичными сгущениями штрихов, изломанностью линий, деформированностью пространства, что характерно для экспрессионизма. Они придают изображениям динамику, беспокойство, переходящие в высокий трагизм и сострадание, в мучительную тоску по красоте и свету. В произведениях Юрия Вотякова живет обнаженная экспрессия, подлинное сопереживание и неистребимая вера в то, что человек способен измениться к лучшему, сгореть и возродиться, выйти из губительного круга.

Свое понимание духовной культуры народов Арктики, ментальности «оленных» людей в искусство Якутии внес первый профессиональный юкагирский художник, поэт, прозаик, журналист Николай Николаевич Курилов (род. 1949). Он работает в гравюре и аппликации, оригинальной графике и живописи, пишет поэтические произведения и фантастические рассказы, книги для детей, является автором более 10 книг на русском, юкагирском, якутском языках, составителем первого юкагирского букваря (вместе с братом Г. Н. Куриловым – Улуро Адо), ведет исследование об этногенезе, языке, истории и культуре юкагиров.

Главным стержнем жизни и творчества Курилова является многоликая, изменчивая Тундра – его Дом, его боль и надежда, любовь и печаль. Не случайно в гравюрах и акварели художника белый лист бумаги неизменно оборачивается бесконечным пространством тундры и так постоянны сюжеты его произведений: олени, собаки, яранга и человек, неразрывно слитые с окружающей природой. Тот же синонимический ряд переходит в рисунки, выполненные шариковой ручкой, и аппликации, составляющие оригиналь-

ный раздел творчества мастера. Все, о чем рассказывают его произведения, глубоко им пережито, соотнесено с судьбой сородичей. Отсюда глубоко личная, сердечная, поэтическая нота, которая составляет одну из самых характерных черт его искусства.

К технике аппликации Николай Николаевич обратился, оттолкнувшись от традиций народного творчества северных народов, юкагирских пиктограмм. Курилов перенес «память предков» на профессиональную почву, уклад жизни «оленных» людей соединил с мышлением современного художника, безукоризненным чувством композиции и



цвета, виртуозным мастерством. В его работах есть простота мудрости, простота совершенства. В листах из обыденных сюжетов складывается картина жизни оленеводов, согретая теплом человеческих отношений: близость и нежность матери к детям, их молчаливая привязанность друг к другу, внутренняя спаянность людей, включенных в коловорот самой природы – самого вечного и постоянного. Так воссоздается философское понимание бытия как неразрывности и бесконечности жизни.

С самого начала в его графике большую роль играет мотив природного пространства, художник часто использует обратную перспективу, которая дает возможность со-

Н. Н. Курилов.
Стойбище. На
новом месте. 1980.
Бумага,
аппликация
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)

хранить картинную плоскость, раскрыть топографию местности. Чувство масштаба и чувство пространственности – родовые, сохраняющие коллективный опыт поколений. Аппликации 1980–1990-х гг. чаще многофигурны, динамичны, их отличает стремительность ритмов, остановленный миг сложных движений, изящная декоративность («Солнце заходит», 1979; «Поздняя осень», 1985; «Амдур, амдур. Об оленях быстроногих мы поем», 1985; «Порыв ветра»; «Лунная ночь», 1987). Аппликации 2000-х годов созданы в обобщенной, виртуозной манере, близкой к абстракции («Солнышко», «Уставший», «Шаман-хранитель танцует», 2007; «Отдых с собакой», 2008), а новые листы, сотворенные в цвете, чаще тяготеют к максимальной простоте.

Несомненно, то, что создает Курилов в изобразительном искусстве, литературе, науке, с полным основанием можно отнести к творениям высокого человеческого духа. Он подвижник, несущий огромную ношу – ответственность за судьбу юкагиров, одного из самых малочисленных народов Севера, за сохранение и защиту национальной культуры, образа жизни, родного языка, природы, окружающей среды.

В заключение отметим, что прежде всего благодаря мастерству таких мастеров, как А. Мунхалов, В. Васильев, Э. Сивцев, В. Карамзин, В. Иванов, М. Рахлеева, Ю. Вотяков, С. Парников, Н. Курилов станковая графика Якутии 1960–1980-х гг. стала многосоставным, динамично развивающимся явлением, «обрела творческую зрелость, профессиональную культуру и национальное своеобразие, что позволило занять заметное место в многонациональном искусстве России» [5, с. 127].

Литература

1. Графика Якутии : [альбом] / Национальный художественный Музей Республики Саха (Якутия) ; [авт.–сост. Г. Г. Неустроева]. – Якутск : Бичик, 2005. – 40 с.: 56 отд. л. – (Музей и художник).
2. Иванов, В. Х. Пути развития якутской станко-

вой графики (1950–1960-е гг.) // Творчество художников Советской Якутии : сб. науч. тр. / АН СССР, Сибир. отделение, Якут. ин-т яз., лит. и истории ; [отв. ред. А. Н. Осипов]. – Якутск : Книжное изд-во, 1990. – С. 22–47.

3. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия) : изобразительное искусство Якутии = Саха Республикатын Национальнай художественнай музейэ: саха ойуулуур-дьуһуннуур искусствовата = The National arts museum of the Sakha Republic (Yakutia) : [альбом-каталог / Нац. худ. музей РС (Я) ; науч. ред. И.А. Потапов ; авт.-сост.: А.Л. Габышева (вступ. ст. и нар. и декор.-приклад. искусство), Г.А. Сафронова (живопись), Г.Г. Неустроева (графика), Л.Л. Подпругина (скульптура) ; пер. на якут., англ. яз.: А. Шапошникова, С. Маркова]. – Якутск : Сахаполиграфиздат, 2002. – 364 с.: ил.

4. Потапов, И.А. Якутская графика : альбом / И.А. Потапов. – Якутск : Якутское кн. изд-во, 1967. – 47 с., ил.

5. Потапов, И. А. Творческие проблемы художников Якутии (1945 – середина 1970-х годов) / И.А. Потапов. – Якутск : ЯНЦ СО РАН, 1992. – 172 с., илл.

6. Тимофеева, В. В. Якутская графика: мотивы и образы в контексте традиционного мировоззрения народа саха // Диалог: музей и общество : материалы II Междунар. науч.-практ. конф. под эгидой ЮНЕСКО, посвящ. 75-летию Нац. худож. музея РС(Я), 2 окт. 2003 г. / [науч. ред. Г. Г. Неустроева]. – Якутск, 2004. – С. 146–253.

Об авторе

Неустроева Галина Гаврильевна – главный научный сотрудник Национального художественного музея Республики Саха (Якутия), заслуженный работник культуры Российской Федерации и Республика Саха (Якутия)

E-mail: vigan@list.ru

GRAPHIC ART OF YAKUTIA IN THE 1960s–1980s

Galina Gavrilvna Neustroeva

Main Researcher, National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia), Honored Worker of Culture of the Russian Federation and the Republic of Sakha (Yakutia)

Abstract: *The paper discusses the tendencies in the development of the graphic art in Yakutia in the 1960s–1980s, main patterns related to the deepening of the content of works, improvements of the graphic form and professional skills of artists, the work of leading graphic artists.*

Keywords: *graphic art of Yakutia; ways of development; main trends; leading masters*

УДК 730

А. Е. Ткачук
И. В. Царинный

Сибирский государственный институт искусств им. Д. Хворостовского
Красноярск, Россия

СКУЛЬПТУРНЫЙ ФОНТАН: ПРИНЦИПЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

Региональный аспект

Фонтан — это уникальное сооружение, сочетающее в себе решение инженерной задачи и художественный образ, в основе которого лежит принцип гармонии воды и скульптуры. Основные формообразующие принципы и закономерности этой образности составляют контекст художественной культуры. Дается краткий обзор фонтанов Красноярска.

Ключевые слова: история фонтанов; фонтаны Сибири; скульптура Красноярска; А. Е. Ткачук

Фонтаны строятся там, где высоко развита городская культура, – у кочевых народов фонтанов нет. Конечно, исторически первыми фонтанами являются природные источники, гейзеры и родники. Эту хтоническую энергию человечество стремилось обуздать, воссоздать через призму собственных ценностей.

Известно, что первые фонтаны возникли в Древнем Египте и Месопотамии, о чем свидетельствуют изображения на древних надгробиях.

В скульптурном оформлении европейских фонтанов популярна традиция, согласно которой вода льется из пасти льва. Этот символ берет начало в Древнем Египте, в котором разлив Нила приходился на летнее солнцестояние под знаком Льва, поэтому лев считался покровителем вод, и все водные сооружения украшались его изображением. Эта форма сохранилась до сегодняшнего дня, превратившись в декор.

Фонтаны Востока и Азии заслуживают отдельного рассмотрения, они более камерные, сакральные.

Фонтаны Древней Греции считались местом обитания нимф (этот образ также популярен в европейской традиции), где часто строились храмы-нимфеи.

Кроме того, поскольку фонтан становился не только «источником жизни», но и центром святилища, а значит и одним из символов города, то греки уделяли особое внимание оформлению. Часто фонтаны украшались маскаронами, рельефами. Как правило, в основе каждого фонтана лежит чаша.

В древнеримских городах фонтаны были неотъемлемой частью повседневной жизни. К примеру, в Помпеях фонтаны располагались на углах улиц по всему городу. Они подразделялись на общественные и личные. Порой фонтаны строились непосредственно в домах как символ богатства и достатка гражданина [1, с. 7]. Это могли быть небольшие питьевые ги-

А. Е. Ткачук.
Похищение Европы.
Фрагмент. 2003.
Бронза,
гранит.
Красноярск,
Россия

гидравлические фонтаны либо напольные прямоугольные с бьющими струями.

Чтобы функционировать, городу Риму нужно было иметь 9 000 000 кубометров воды, протекающей через его водные системы в любой момент времени, – это больше, чем могла дать река Тибр, поэтому римляне стали настолько искусны в гидравлике, разработали сложную систему акведуков, которая позволила доставлять воду во все дворы и общественные площади [2].

В целом, тектоника и форма фонтанов подчинялась архитектуре. Уличные фонтаны могли быть одно-двух-трехуровневыми, украшенными маскаронами, фигурами животных. Культуру фонтанов в Европе утвердили именно строители-римляне, для которых это стало знаком цивилизованности.

Позже многие акведуки, подававшие в город воду, были разрушены, а фонтаны, переставшие давать живительную влагу, – заброшены. Упадок Рима заставил жителей Вечного города вернуться к прежнему использованию вод Тибра. Самые старые фонтаны разбирались на строительные нужды, а их резервуары становились поилками для скота, в которые собирали дождевую воду.

Переход к христианскому миропониманию привел к отказу от языческой символики фонтанов. В новой модели мира фонтан представлялся животворным источником, связанным с Богородицей или Христом. Фонтан в церкви теперь священен. Появляется отдельный вид фонтана (купель) и отдельное здание — баптистерий, место для крещения, иногда на месте бывшего нимфеума.

Вода становится доминирующим са크ральным элементом, протекает, как правило, крестообразно, а архитектура фонтана становится аккомпанементом.

Западноевропейские средневековые фонтаны более рациональны, они часто располагались на территории монастырей, как фонтан Тречентеска в итальянском городе Фонтеккьо, датируемый 1300 годом. Не случайно близ фонтана находится реликвия

города — фреска Мадонны с младенцем. Формально фонтан является органичным продолжением архитектурной застройки. Сохраняется традиционная форма чаши, выстраивается вертикальная ось, связывающая небо и землю, которая останется в формообразовании фонтанов, однако утратит свою изначальную символику.

Фонтан стал новым символом христианства: уровни фонтана – уровни бытия, центральную ось завершали крестом, фигурой агнца.

Оригинальна идея декоративного фонтана Баркачча в Риме в форме полузатопленной лодки. Установлен он в память о



случившемся в 1598 г. наводнении, когда на затопленной площади села на мель лодка.

В фонтанах Ренессанса и барокко много языческой радости, возрожденных античных форм, и это символ перемен. Появляется идея «фонтана вечной молодости» (часто используемый символ в живописи), фонтан как источника жизнепорождающих природных сил, и всё это способствует разрушению религиозной символики фонтанов.

В композиции фонтана «Четырех рек» на площади Навонна Л. Бернини воспроизводит сам процесс воздвижения из вод хаотичных каменных масс материи, расти-

Г. Обрист.
Проект фонтана.
Нач. XX века.

тельного и животного мира, фигур людей и вертикали обелиска – луча света.

С конца XVI века наступает апофеоз пластического скульптурного разнообразия фонтанов.

В концепции «организованной природы» классицизма в Европе для каждого элемента отводилось свое место. Многоуровневая композиция фонтанов, аллегорические фигуры и умеренная насыщенность декоративными элементами характеризуют эту эпоху. Фонтан Нептуна в Берлине XIX века отражает эту концепцию. Аллегорическая фигура бога морей окружена четырьмя женскими фигурами на кромке чаши, олицетворяющими реки, а также морскими обитателями, напоминающими о бушующем и ревущем море. Водные струи ориентированы на главную фигуру.

В фонтанах-скульптурах Германа Обриста в эпоху модерна фонтан становится объектом эстетического наслаждения от движения и покоя воды. Формообразование строилось по принципу органического произрастания масс, становясь одним целым с водой, дополняя её течение.

По понятным причинам в период революции в России фонтаны не строились. Часто использовалось наследие царской России. В Европе тем временем в город активно внедрялась модернистская пластика, зачастую несколько искусственно.

Фонтан «Колодец жизни» 1905 года И. Мештровича восходит к традиции Родена в решении пластических масс: мягкая лепка фигур – и бурный поток жизни.

Примером образной скульптуры советского периода можно считать фонтаны Узбекистана в г. Навои; фонтан «Дружба Народов» павильона ВДНХ – пример репрезентативного фонтана; фонтан «Восточный календарь» в Алма-Ате – пример декоративного решения. Расцвет фонтаностроения в СССР приходится на 1960-е, когда активно развивается сюжетная и станковая пластика, когда скульптура стала «человечнее».

Вместе с кинетической скульптурой появляется кинетический фонтан. «Поединок»

в канадском Монреале – кинетический фонтан с выстроенной драматургией. Каждый час струи воды сражаются с огнем, создается туман, а условные фигуры животных приходят в действие.

Постмодернизм и поп-арт дали примеры неординарных скульптурных полихромных форм. К. Ольденбург, вдохновившись идеей короля Людовика XIV есть фрукты ложкой, создал канонический для поп-арта объект из алюминия.

В наши дни фонтаны, как правило, утрачивают образность, стремясь удивлять масштабом или техническим совершенством.

Фонтан «Харибда» завораживает природой водоворота, «Дайверы» в торговом центре ОАЭ поражают масштабом, а «Лодка»



в Валенсии — это романтическая камерная композиция, которую интересно наблюдать в разное время суток.

Фонтаны – символ процветающей городской инфраструктуры и признак, отличающий, как принято считать, мегаполис от деревни и провинциального города. Этот тезис нашел воплощение в городах Сибири. Причем в Новосибирске, Омске и Томске фонтаны так и не приобрели ярко выраженного скульптурного разнообразия.

Популярные фонтаны в Новосибирске – в Первомайском сквере, у театра «Глобус», на Оби, «Речные цивилизации» и пр. В Томске — на Новособорной площади, в Буфф-саду,

на Аллее славы строителей и пр. В Омске — фонтан около администрации города, «Изобилие», на Театральной площади и пр. Однако эти фонтаны декоративные, архитектурные, но не скульптурные. В строительстве скульптурных фонтанов особняком стоит Красноярск.

Насчитывается порядка 150 объектов, из них муниципальных 26, остальные частные [6]. Скульптурных из них около 15. С 2004 по 2012 год, под патронажем мэра П. Пимашкова, начался строительный бум в этой области.

Важно отметить, что перед объектом такого рода в Сибири ставится задача быть выразительным и летом и зимой. Летом выразительность достигается целостностью восприятия воды и скульптуры, зимой — исключительно пластическими достоинствами скульптуры, если таковые имеются.

Современная сибирская пластика относится к вектору развития, заложенному в советское время. Это и понятно: зарождающаяся красноярская школа скульптуры — преемница Петербургской, но имеет при этом такие индивидуальные черты, свойственные только Красноярску, как обобщённость, цельность.

Антропоцентричное направление приоритетом ставит образность и сюжетность. Однако, возможно, не стоит забывать о поиске новых форм выразительности, новых материалов, новых пластических решений — современных или опирающихся на традиции. При этом всецело профессиональных.

Зачастую выбор пластического мотива или сюжета не случаен, он связан семантически с водой.

Фонтан «Похищение Европы» создан в 2003 году и выполнен в оригинальной стилистике, которая отличается от пластического видения этого образа Б. Свинином или В. Серовым в их трактовке этого образа. В художественной среде существуют споры о приемлемости переноса этого объекта, но то, что он стал символом Предмостной площади в Красноярске, — факт. Кроме того, этот объект вошел в ряд мировых образцов в решении этой темы в скульптуре.

Фонтан «Икар», символизирующий тягу человека к полету, космосу, открытый в сквере Космонавтов, имеет три периметра струй, ори-

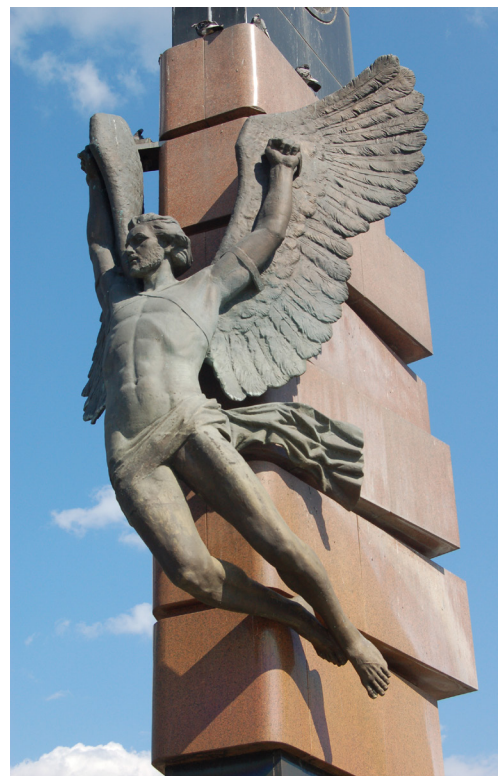
ентированных на фигуру, которая, в свою очередь, парит над водой.

«Арлекин и Коломбина» открыт в 2008 году у Театра юного зрителя: композиция и многоструйный фонтан — это понятная отсылка к «городу на воде», народным праздникам и театрам, зародившимся на улицах.

Фонтан с фигурой Фемиды напротив здания Краевого суда, где фигура менее всего связана с водой по пластике, ориентирован на север, из-за чего фигура большую часть времени находится в тени. При этом она органично вписана в среду и окружение по масштабу, а сквер у суда — комфортное и популярное место у горожан.

Существуют и декоративные фонтаны, такие как «Китайский дракон» около рынка КрасТЭЦ или старейший из сохранившихся фонтан «Дельфины» (1951) во дворе ЗАГСа Ленинского района, представляющий собой типичную советскую композицию из волн и ракушек, выполненных в бетоне.

«Северное сияние», «Журавли» и другие фонтаны также в структуре имеют образ, выполненный в понятной зрителю форме.



А. Е. Ткачук.
Северное сияние.
2008.
Бронза, гранит.
Красноярск,
Россия



А. Е. Ткачук.
Северное сияние.
2012.
Бронза, гранит.
Красноярск,
Россия

«Лилии» на пр. Мира — пример декоративного фонтана, вписанного в пространство, где превалирует сибирский модерн. Поэтому форма и силуэт фонтана декоративны, подчинены среде, а в декоре используется характерный орнамент.

Существуют и менее удачные примеры. К примеру, фонтан «Адам и Ева», или, как их называют красноярцы, «Валентин и Валентина», был создан в 1999 году. Это одна из первых жанровых фонтанных композиций в городе. В 2018 году была произведена реконструкция, которая только обнажила композиционные проблемы, а имитация камня бетоном неприемлема для центральной улицы города.

Нельзя не сказать про сложную пластическую ситуацию в скульптурной группе фонтана «Реки Сибири». По неизвестным причинам выбрана европейская пластика в трактовке образов сибирских рек, абсолютно оригинальных в своей этничности. Нет уверенности в мощи и энергии фигуры Енисея. В противовес можно привести оригинальную работу «Енисей» Ю. П. Ишханова, которая так и не была реализована на о. Татышев.

Важно отметить, что в подобных объектах скульптура — доминанта, которая не

должна быть «задушена» архитектурной составляющей.

Скульптурный фонтан в Сибири ставит цель найти художественный образ, понятный и близкий зрителю. Для Сибири такой объект явление исключительное, но красноярские образцы органично включаются в коллекцию скульптурных фонтанов России.

Литература

1. Venturi, Fr., Sanfilippo, M. Fountains of Rome. — Rome : Vendome Press, 1996. — 191 p.
2. Holden, M. Function before form // Watershapes.com. — URL: <https://watershapes.com/fountains/function-before-form.html> (дата обращения 14.01.2020).
3. Косов М. Наследие Петра Фонтаныча : фоторепортаж // NGS24.ru. — URL: <https://ngs24.ru/news/2155172/view> (дата обращения 26. 03. 2020).

Об авторах

Ткачук Александр Евгеньевич — профессор кафедры монументально-декоративной скульптуры СГИИ им. Д. Хворостовского, руководитель творческих мастерских скульптуры Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, почетный член Российской академии художеств

Илья Васильевич Царинный — студент 6 курса СГИИ им. Д. Хворостовского специальности «Скульптура»

E-mail: 79293398382@ya.ru

SCULPTURAL FOUNTAIN: PRINCIPLES OF SHAPING. REGIONAL ASPECT

Alexander Evgenievich Tkachuk

Professor of the Department of monumental and decorative sculpture of the Siberian State Institute of Arts named after D. Hvorostovsky, the head of the creative sculpture workshops of the Regional branch of the Russian Academy of Arts “Ural, Siberia and Far East”, honored member of the Russian Academy of Arts.

Ilya Vasilievich Tsarinny

Student of the 6th year of the Siberian State Institute of Arts named after D. Hvorostovsky, specialty «Sculpture».

Abstract: The Fountain is a unique object that combines the solution of an engineering problem and the creation of an artistic image. This is always the principle of harmony between water and sculpture, which is the essence of its imagery. In a brief study, we will highlight the main formative principles and patterns of this imagery, which is part of the context of artistic culture. A brief overview of fountains in Krasnoyarsk is given.

Keywords: history of fountains; fountains in Siberia; Krasnoyarsk sculpture; A. E. Tkachuk

УДК 745 (571.51)

И. Н. Кротов

Сибирский государственный институт искусств им. Д. Хворостовского
Красноярск, Россия

СИБИРСКАЯ РАДУГА: К ИСТОРИИ ПРОЕКТА

Выставочный проект «Сибирская радуга» реализуется более 20 лет. Посвящен он декоративно-прикладному искусству и объединяет художников разных поколений. Проект включает не только выставки, но и издательскую деятельность. Выпущенные издания дают возможность наблюдать эту область искусства в развитии.

Ключевые слова: «Сибирская радуга»; декоративно-прикладное искусство Сибири; керамика Сибири

В феврале-марте 2020 года выставочный проект «Сибирская Радуга» состоялся в залах музейно-выставочного центра Зеленогорска Красноярского края, в 2021 году будет показан на трех площадках: в Абакане (республика Хакасия, Хакасский национальный музей им. Л.Р. Кызласова), Ачинске (Ачинский краеведческий музей им. Д.С. Каргаполова) и Зеленогорске Красноярского края (Музейно-выставочный центр).

К 20-летию выставочного проекта «Сибирская Радуга», состоявшегося в Красноярске в декабре 2018 года, подготовлен к печати юбилейный каталог «XX встреч с Радугой», посвященный художникам декоративно-прикладного искусства.

История выставочного проекта с таким названием началась с первой отдельной выставки художников декоративно-прикладного искусства в сезон 1998–1999 гг. Первая выставка проходила

на площадях Культурно-исторического центра, все последующие проекты были осуществлены на выставочных площадях Дома художника. Основой проекта с первых выставок стали произведения выпускников кафедры художественной керамики Красноярского государственного института искусств, в том числе первого выпуска института и кафедры. Первым куратором проекта явился председатель молодежного объединения Красноярской организации Союза художников России Сергей Евгеньевич Ануфриев (в настоящее время заслуженный художник РФ, председатель правления Красноярского регионального отделения Союза художников России, председатель Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, действительный член Российской академии художеств).

Заслуженный художник РФ, художник-проектировщик Алексей Алексеевич Беда

А. Я. Мигас.
Рыболоб.
Фрагмент.
2012. Шамот,
ангобы.



в проекте «Сибирская Радуга» играл главную роль в устройстве экспозиционных пространств, кроме того, показал себя как очень интересный художник декоративной живописи в стиле этно, выступив автором декоративных панно в стиле джаз.

Задавала тон в выставках группа первых выпускников, чей творческий азарт влиял на общее настроение проекта. На излёте советской эпохи им удалось большим сибирским десантом поработать на Воронцовском комбинате, успеть поучаствовать в нескольких международных симпозиумах, выступить с отчетной выставкой в Москве. Поработав в Красноярске, многие разлетелись по миру, но многие остались в Красноярске: Николай Машуков (Словения) и Татьяна Машукова (Москва), Сергей Хахонин и Любовь Хахонина (Словения), Александр Ильичёв (Москва), Сергей Ануфриев (Красноярск), Ольга Лопатина (Красноярск), Олег Трухин

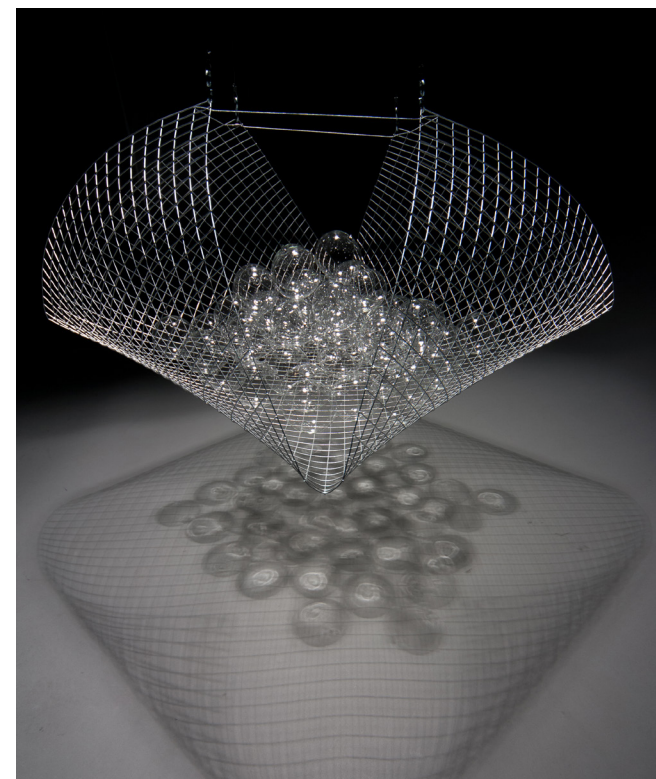
(Красноярск – Барнаул), Светлана Гинтер (Красноярск), Ирина Малогулко (Красноярск), Тамара Криво (Канск – Красноярск), Ирина Окрух (Красноярск).

Последующие выпускники кафедры художественной керамики Александр Горелов (Красноярск), Сергей Типикин (Красноярск), Инесса Соловьёва (Красноярск), Татьяна Рудич (Красноярск), Лариса Григорьева (Красноярск), Иван Кротов (Красноярск), Светлана Шинкаренко (Красноярск) приняли эстафету и влились в выставочную деятельность Красноярской организации Союза художников России, участвовали практически во всех выставках секции декоративно-прикладного искусства.

Следующая группа выпускников пополнила отряд художников-прикладников почти одними девушками. Это Марина Ленченко (Красноярск), Елена Краснова

С. Е. Ануфриев.
Начало. 2017.
Медь, горячая
эмаль

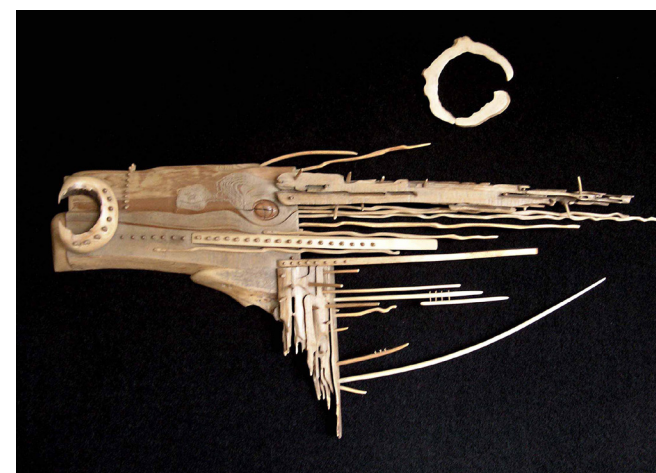
С. Е. Ануфриев.
Солнечное гнездо.
2009.
Металл, стекло



Е. А. Краснова.
Байкальская
рыба. 2007.
Бумажная
глина, ангобы,
оксиды, глазури



В. И. Окрух.
Затмение.
1994.
Декоративная
пластика,
дерево



(Красноярск), Ольга Рябовол (Красноярск – Благовещенск), Татьяна Ерошенко (Красноярск – Иркутск, несколько лет подряд ведёт интереснейший международный симпозиум по керамике «Байкал – Керамистика» на острове Ольхон), Юлия Юшкова (Красноярск), Светлана Худякова (Красноярск), Евгений Лапо (Красноярск – Владивосток). Ещё позже в творческую жизнь пришли Елена Новикова (Смердова, Красноярск – Москва), Ольга Вычужанина (Красноярск – Абакан), Ирина Лычагина, Анастасия Лычагина, Дана Самойлова, Евгения Щепелина, Светлана Титова, Ольга Калашникова (все в Красноярске).

На этом, к большому сожалению, приток творчески работающих выпускников прервался. Но сегодня процесс возобновился: теперь уже молодые выпускники пробуют свои силы и движутся к вершинам мастерства.

«Родителем» всех вышеупомянутых керамистов выступил Мигас Алесь Яковлевич, отважившийся на добровольную «ссылку», сменивший благостную Беларусь на «дикую» Сибирь. Он стоял у истоков образовательной и выставочной деятельности в Красноярске, связанной с керамикой. На протяжении всех лет работы проекта «Сибирская Радуга» является постоянным экспонентом.

За ним следует Сергей Михайлович Лавренов (в прямом и переносном смысле), который решил не возвращаться на малую Родину на Урал и также подался в Сибирь, где нашёл своего зрителя и своё место среди художников-керамистов Красноярска. Он тоже постоянный участник выставочного проекта, старейшина цеха.

Следует упомянуть выпускников кафедры художественной керамики, которые живут в других городах России, но принимают активное участие в выставках проекта «Сибирская Радуга». Это Василиса Портнова (Ханты-Мансийск), Елена Романенко (Омск – Санкт-Петербург), Юрий Калашников (Новосибирск), Алёна Залуцкая (Новосибирск), Лилира Лухманова (Самара),



Ирина Фёдорова (Чебоксары), Наталья Обласова (Екатеринбург), Елена Смертина, Елена Носова (обе из Кемерово), Оксана Кондрашина (Кемерово – Санкт-Петербург).

В нескольких проектах приняли участие замечательные мастера-керамисты: Андрей Салтан (Томск) и Надежда Посевкина (Железногорск), Андрей Поляница (Иркутск).

Достойно вписалась в проект и украсила его своими работами самая молодая керамистка Красноярской организации Союза художников России Ирина Рудая, успевшая принять участие в нескольких международных керамических симпозиумах и смело влиться в группу мастеров.

Выпускница кафедры художественной керамики Дина Глагольева сегодня работает в Москве в частной мастерской по изготовлению художественного фарфора, находит возможность участвовать в выставочном проекте «Сибирская радуга».

В числе участников Валентина Фадеева, выпускница последнего выпуска «специалитета» кафедры керамики Светлана Духович,

которая с самого начала показала себя интересными работами.

Неизменными участниками многих выставок являются художники, работающие с тёплым и благодатным материалом – деревом. Это заслуженный художник РФ, член-корреспондент РАХ Анатолий Петрович Золотухин (Красноярск), долго и плодотворно работающий в направлении деревянной механической или кинематической игрушки в размере от настольной до напольной. В деревянной скульптуре работает Валерий Сысоев (Красноярск), используя неповторимую авторскую технику и обладая уникальным видением материала.

Интересными, обладающими тонкой эстетикой, скрупулёзно проработанными в деталях панно из дерева представляется Владимир Окрух (Красноярск). Ещё один интереснейший автор, чувствующий и понимающий дерево, – Сергей Краснолуцкий (Шарыпово), он же непревзойдённый мастер по обработке сибирского камня серпентинита. Ему подвластны и объёмные вещи, и тончайшие ювелирные изделия, кроме того Сергей долго и плодотворно работает в археологии, чем заслужил мировое признание.

Мастером берестяного стиля является художник из Енисейска Юрий Макеев. Его «ажурные» туеса декорированы слоями прорезной бересты (до семи слоев), в них чув-

И. Г. Окрух.
Птица. 2006.
Глина, ангобы

С. Э. Шинкаренко.
У подножия
вулкана. 2010.
Декоративная
композиция. Глина,
глазури



М. В. Ленченко.
Семя. 2006.
Глина, глазури,
эмали

С. Э. Шинкаренко.
Птицы-дивы. 2009.
Глина, глазури

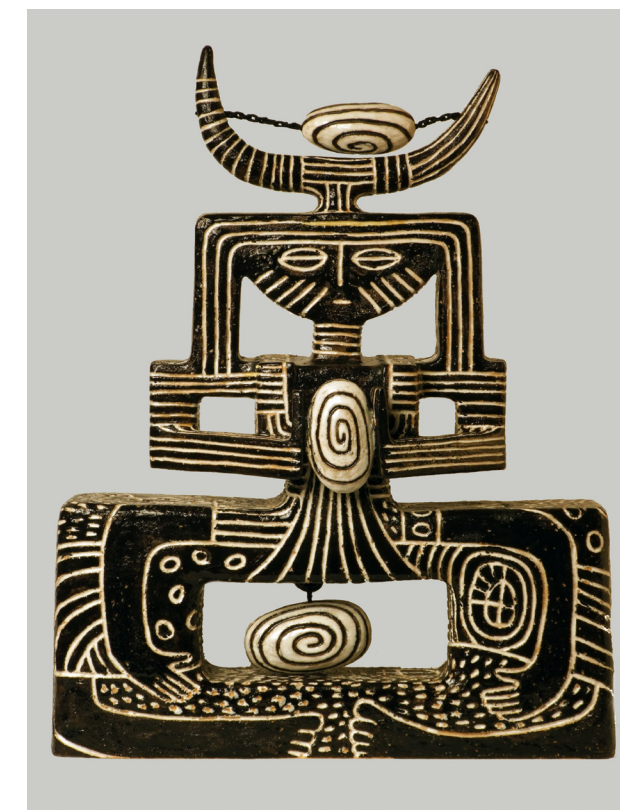


ствуется сибирская основательность и монументализм.

В этом же направлении работает мастер из Кемерово – народный мастер России Евгений Животов, родоначальник и в течение долгого времени руководитель группы мастеров-берестянщиков г. Прокопьевска. Он поднял ремесло бересты до высокого профессионального уровня.

Постоянными участниками проекта являются единственный сегодня «текстильщик», работающий в технике аппликационного гобелена Геннадий Орлов (Красноярск). Уникальный мастер Сергей Карлов (Саяногорск), работающий с природным камнем в технике мозаичного панно, участвовал в восстановлении храма Христа Спасителя в Москве.

В проекте участвовала одна из старейших художниц, работающих в стиле «гобелен», – Ирина Васильева (Красноярск – Санкт-Петербург). Большую лепту внес в выставочную деятельность заслуженный художник РФ Валерий Пилипчук (Красноярск): долго и плодотворно работающий в технике батика, он экспериментировал с разными материалами – стеклом, металлом, деревом, устраивал всевозможные инсталляции, чем обогащал выставочное пространство. Рабо-



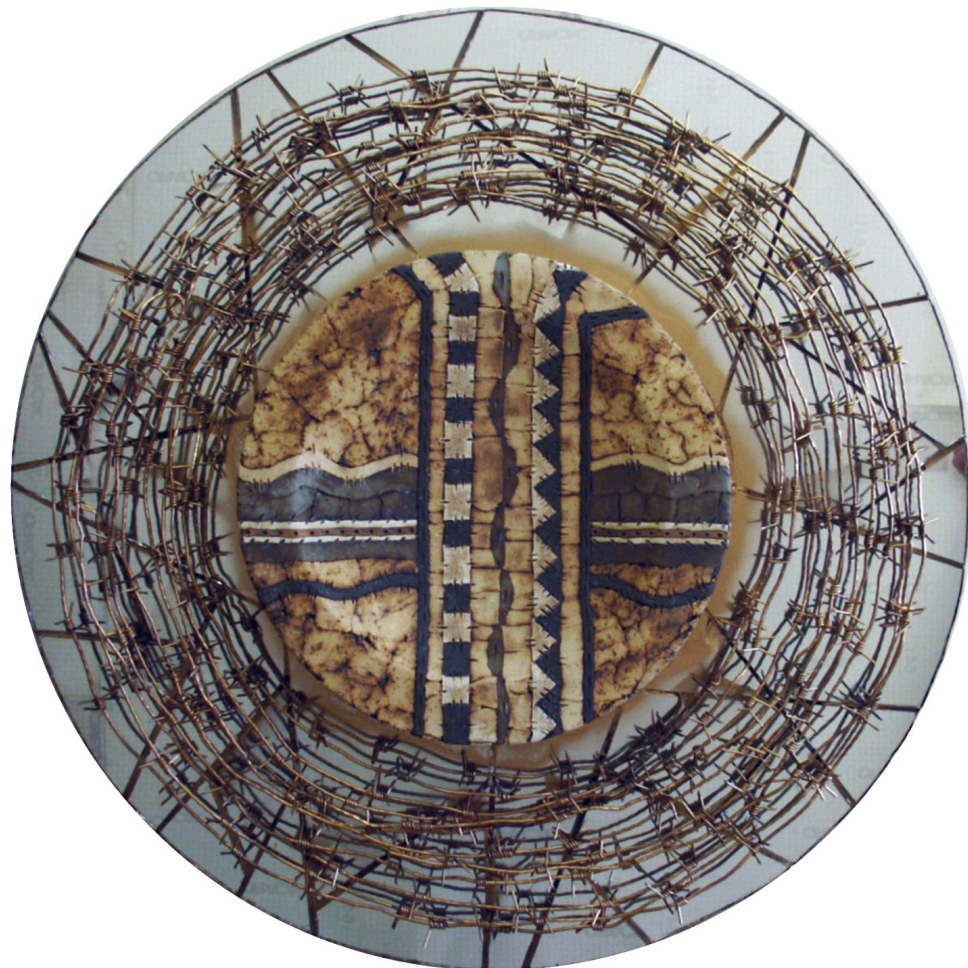
тами в технике батика участвовала мастер текстиля Зинаида Иванова (Красноярск).

Поддерживает выставочный проект «Сибирская Радуга» замечательный художник батика и эмальер из г. Омска Татьяна Колточихина. Благодаря её работам красноярцы практически впервые увидели работы в технике горячей эмали.

Замечательный художник, мастер гобелена и батика из г. Кемерово Инна Акимова на протяжении нескольких лет является постоянным участником проекта. Текстильное направление дополняют интересные авторские костюмы Людмилы Турчановой (Красноярск).

В проекте участвует мастер металлопластики Сергей Колчин (Красноярск), его работы привлекают внимание мастерским исполнением и тонким юмором, что не просто воплотить в техникековки.

В 2015 году проект из межрегионального перешел в статус всероссийского (с международным участием): в нем принял участие замечательный узбекский мастер (усто) Алишер Назимов из города поющей керамики



И. Н. Кротов.
Солнце, которое
светит всем. 2007.
Шамот, цветные
массы, стекло,
металл

Риштан, он работает в традиционной, древней технике декорирования блюд (ляганов).

Свою нишу заняла Юлия Долгопол (Красноярск), работающая с художественным стеклом. Она руководит творческой студией «М-Арт», участвует в выставках серий работ в технике фьюзинга.

Новую страницу в проекте открыли два автора из Красноярска, обратившись к технике горячей эмали, – Сергей Ануфриев и Антон Тырышкин. В 2016 году в проекте принял участие молодой художник-эмальер Сергей Андрейко (Иркутск).

Компьютерной графикой принимает участие в выставках художник, работающий в области графического дизайна, Борис Потребва (Красноярск), он также делает печатную продукцию для проекта «Сибирская Радуга». В этом же направлении работает Станислав Гладченко, один из ведущих мастеров графического дизайна в Красноярске.

Проектами, связанными с дизайном среды, участвует Владислав Фурса.

В 2017 году выставочный проект «Сибирская Радуга» пополнился новыми авторами из городов Сибирского федерального округа. Это молодые керамисты из г. Омска Юрий Буренков и Светлана Горчакова (Мухина), которые первыми же работами показали себя зрелыми и интересными мастерами; Анна Семиколенова, мастер ручного ткачества, с серией замечательных гобеленов; Андрей Богданов, художник-керамист; Галина Назарова с серией батиков о земле Сибирской (Новокузнецкое региональное отделение Союза художников России); Рашит Багаутдинов, мастер-берестяник (Прокопьевск) с кинетической композицией из бересты и дерева; Наталья Довнич и Анастасия Ижгайтене, мастера художественного стекла; тандем молодых художников из Красноярска – Юлия и Евгений Поротовы, которые

И. Н. Кротов.
Из серии
«Порядок вещей».
2002. Шамот,
цветные массы,
металл



работают в различных декоративных техниках, связанных с мотивами крайнего Севера.

В 2017 году в проекте участвовали мастера из центральной России: Мария Королькова (Пенза) работает в технике «горячего батика», Майя Орехова (Санкт-Петербург) – в сложной авторской технике перевода на ткань авторского оригинала посредством машинной печати, достигая высочайшего качества исполнения.

Организаторы проекта «Сибирская радуга» целенаправленно занимаются издательской деятельностью. В 2007 году усилиями секции декоративно-прикладного искусства Красноярского отделения СХР к 10-летию проекта был издан каталог под названием «10 встреч с Радугой». В 2015 году произошло замечательное событие: увидел свет альбом, посвященный декоративно-прикладному искусству Красноярского края, – «Мир, преображенный руками мастеров», автором которого явилась кандидат искусствоведения Татьяна Ломанова [1], в котором была дана наиболее полная картина этого вида искусства.

Литература

1. Ломанова, Т. М. Мир, преображенный руками мастеров. Декоративно-прикладное искусство Красноярского края / Т.М. Ломанова. – Красноярск : Поликор, 2015. – 320 с.

Об авторе

Кротов Иван Николаевич – профессор кафедры «Художественная керамика» Сибирского государственного института искусств им. Д. Хворостовского, член Союза художников России, председатель секции декоративно-прикладного искусства Красноярского регионального отделения ВТОО «Союз художников России», куратор выставочного проекта «Сибирская Радуга»

E-mail: zedarr@yandex.ru

THE SIBERIAN RAINBOW: THE HISTORY OF THE PROJECT

Ivan Nikolayevich Krotov

Professor of the Department of «Artistic ceramics» of the Siberian State Institute named after D. Hvorostovsky, member of the Union of Artists of Russia, Chairman of the decorative and applied arts section of the Krasnoyarsk regional branch of the Union of Artists of Russia, curator of «The Siberian rainbow» exhibition project

Abstract: The paper is devoted to the exhibition project «The Siberian rainbow», which was being implemented for more than 20 years. The project is dedicated to decorative and applied art and unites the artists of different generations. The project includes not only exhibitions, but also publishing activities. The published editions provide an opportunity to observe this area of art in development.

Keywords: The Siberian rainbow; decorative and applied art of Siberia; ceramics of Siberia

УДК 930.24

И. П. Бедулина

Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва
Иркутск, Россия

ВОПЛОЩЕННАЯ В ЖИЗНЬ МЕЧТА «ЭЛЕГАНТНОГО СИБИРЯКА»:

ХРОНИКА РОЖДЕНИЯ МУЗЕЯ
*архивно-документальное исследование,
посвященное 100-летию национализации
картинной галереи В.П. Сукачёва*

Статья посвящена исследованию одного из самых сложных и запутанных периодов становления Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачёва как государственного учреждения — начала 1920-х годов. С помощью архивных документов восстановлена хронология событий 100-летней давности, показан процесс зарождения и особенности формирования иркутского музейного учреждения, органов управления музейным делом. Определено место музея в системе государственной власти, прослежено его организационное оформление через реорганизации и переименования.

Анализ архивных документов, в том числе неопубликованных, показал, что национализированная частная картинная галерея В.П. Сукачёва, основа будущего художественного музея, наравне с другими подразделениями находилась в структуре единого учреждения культуры — Областного научного музея. Благодаря введению в научный оборот неисследованного материала удалось исправить фактическую неточность, доказав, что будущий художественный музей никогда не являлся частью Иркутского областного краеведческого музея, как утверждалось ранее.

Особое внимание уделено первым музейщикам, стоящим у истоков организации Иркутского областного художественного музея. Доказано, что первым хранителем национализированной картинной галереи был К.К. Пантелеев-Киреев.

Ключевые слова: Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва; частная картинная галерея; хранитель картинной галереи; К.К. Пантелеев-Киреев; К.И. Померанцев

Иркутский областной художественный музей имени В.П. Сукачёва (ИОХМ) — старейшее и одно из наиболее крупных собраний произведений изобразительного искусства на

всей восточной территории России — от Урала до Дальнего Востока. Ядром коллекции является частная картинная галерея иркутского градоначальника, любителя и знатока искусств, мецената и сибирского

Главное здание музея.
Иркутск, ул. Ленина, 5

просветителя Владимира Платоновича Сукачёва, который 150 лет назад положил начало своему собранию. Его сын Владимир Владимирович Сукачёв писал: «Стремясь привить подрастающей молодежи любовь к художественным произведениям, <...> В[ладимир] П[латонович] мечтал со временем построить в Иркутске специальное здание и разместить в нем собрание произведений искусства, принести их в дар городу» [38, с. 167]. Благородное желание «элегантного сибиряка» воплотилось в жизнь 100 лет назад, в 1920 г., когда его картинная галерея была национализирована, став общенародной и общедоступной.

Становление ИОХМ как государственного учреждения культуры, формирование его фонда происходило в начале 1920-х гг., что освещено в многочисленных публикациях [36]; устоялось мнение, что изначально будущий художественный музей (картинная галерея) находился в «составе Иркутского областного краеведческого музея» (ИОКМ) [35]. Эта, казалось бы, незначительная неточность, нарушая последовательность событий и фактов, искажает объективный исторический процесс. Другая фактическая ошибка на многие десятилетия вычеркнула из истории имя человека, который стоял у истоков художественного музея, служил первым хранителем национализированной картинной галереи. И это был не К.И. Померанцев, как утверждалось в названных выше публикациях [35].

Расширение источниковой базы, выявление неопубликованных документов, их анализ позволили уточнить уже известные факты истории организации художественного музея, а также раскрыть ее неизвестные страницы. Цель исследования – проследить с помощью архивных документов хронологию событий 100-летней давности, показать нелегкий процесс зарождения иркутского музея, осветить деятельность первых музейщиков.

21 января 1920 г. восстановленная советская власть начала формировать в Иркутске свой государственный аппарат. 31 января в

структуре Иркутского военно-революционного комитета (позднее — Губревком) был создан Отдел народного образования (Губнаробраз), осуществлявший в

губернии политику в области образования, культуры, искусства, науки. Первые организационные вопросы решались на заседаниях Коллегии Губнаробраза в феврале–марте 1920 г. 7 февраля был создан подотдел изящных искусств, и «ведение текущей работы по вопросам, связанным с изящными искусствами», было возложено на А.Ф. Боровинского, которого 15 февраля временно назначили его председателем.

Картинная галерея В.П. Сукачёва в феврале 1920 г. была осмотрена художниками К.К. Пантелеевым-Киреевым¹ и К.И. Померанцевым, составившими опись и акт о коллекции. 21 февраля на заседании Коллегии А.Ф. Боровинский доложил о состоянии ценного культурного объекта, после чего Губревком принял историческое постановление: «Сукачевскую галерею, состоящую из 89 картин, гравюр и 2-х скульптур, национализировать и передать в распоряжение Губернского отдела народного просвещения, поручив последнему в срочном порядке разработать и представить на утверждение план организации Народного музея искусств» [1].

Инициаторами создания музейного учреждения в Иркутске выступили: Г.И. Котов — профессор из Петрограда, архитектор, член-корреспондент Императорской археологической комиссии, бывший директор Санкт-Петербургского Центрального училища технического рисования барона Штиглица; В.И. Огородников² — профессор

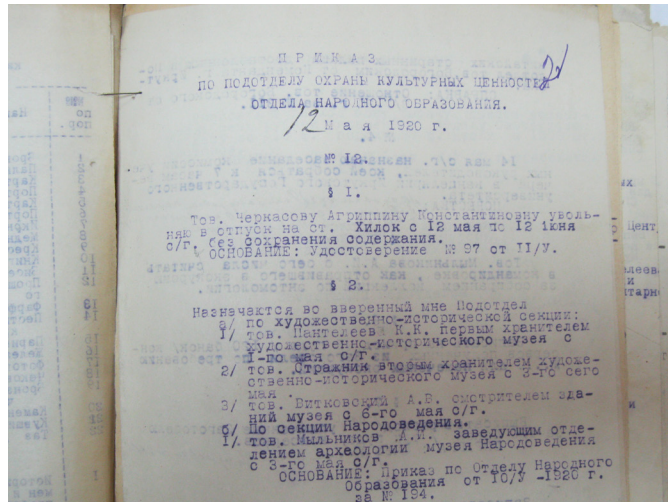


Рис. 1. Приказ по подотделу охраны культурных ценностей отдела народного образования о назначении К.К. Пантелеева-Киреева 1-м хранителем художественно-исторической секции. ГАИО. Ф.Р-47. Оп. 1. Д. 211. Л. 21

Иркутского государственного университета (Иргосун), первый декан историко-филологического факультета; Б.Э. Петри — профессор, организатор кафедры археологии и этнографии Иргосуна; М.А. Кравков — писатель, краевед, исследователь Сибири.

27 февраля (приказы Губнаробраза от 4 марта 1920 г. № 52 и 54) в структуре Губнаробраза был учрежден Подотдел охраны культурных ценностей [2], состоящий из четырех секций: архивной, народоведения, естественно-исторической и художественно-исторической, каждая из которых являлась автономной, возглавляемой ученым руководителем. В художественно-историческую секцию был назначен петроградский профессор Григорий Иванович Котов, ставший первым руководителем будущего художественного музея. Ученым руководителям было предложено «приступить к организации Областного Музея в Иркутске» [3].

На заседаниях Коллегии Губнаробраза 15 и 26 марта решались вопросы финансирования «4-х секций музея», утверждались сметы, штаты, должностные оклады. Художественно-исторической секции на хозяйственные расходы, оборудование и размещение «Сукачевской галереи» было выделено 35 тыс. руб. Было утверждено первое штатное расписание секции: хранитель музея, он же заведующий библиотекой; делопроизводитель, он же второй хранитель; смотритель зданий; 2 служителя [4].

1 апреля 1920 г. на заседании Коллегии Губнаробраза в художественно-историческую секцию были сделаны первые назначения сотрудников: «хранителем музея и заведующим библиотекой» утвердили архитектора Н.А. Шварева³ «с возложением на него обязанностей заведывания отделением архитектурным, прикладных искусств и историческим». Вторым хранителем и делопроизводителем стал художник К.К. Пантелеев-Киреев⁴ «с возложением на него обязанностей заведывания отделениями живописи и скульптуры» [5]. Очевидно, что уже с самого начала наметилась структура будущего художественного музея: отделения живописи, архитектуры, скульптуры, при-

кладного искусства, историческое, а также библиотека.

Для Константина Константиновича Пантелеева-Киреева это была не первая должность в Губнаробразе. Еще 23 февраля его назначили заведующим художественной секцией подотдела искусств, выдав ему 16 марта мандат с широкими полномочиями: «<...> взять на учет все художественные произведения, как то: картины, скульптуры, иконы и прочее» в правительственных и общественных учреждениях с целью выяснения их ценности и значения, а также их помещения в Народную Картинную Галерею» [6].

Приказом Губнаробраза № 194 от 10 мая 1920 г. К.К. Пантелеев-Киреев был назначен 1-м хранителем «художественно-исторического музея» (с 1 мая). 2-м хранителем с 3 мая стал 33-летний петроградский художник А.И. Стражник, работавший фактически в должности с конца апреля [7] (рис. 1).

Таким образом, в феврале–апреле 1920 г. именно К.К. Пантелееву-Кирееву пришлось до и после создания художественно-исторической секции одному организовывать будущий художественный музей. Он занимался поиском подходящего помещения для художественно-исторической секции⁵, осмотром и выявлением ценностей в учреждениях города, частных домах и квартирах, составлением описей и актов, «взятием под охрану» экспонатов.

19 июня 1920 г. Пантелеев-Киреев неожиданно был арестован [8]. Через 11 дней, 29 июня он был освобожден из тюрьмы и вновь приступил к своим обязанностям 1-го хранителя. В июне–июле Пантелеев-Киреев и Стражник на извозчиках перевозили художественные произведения и книги в дом Мерецкого, приобретали необходимое оборудование, размещали экспонаты в зале. Оба хранителя были уполномочены не только «осматривать ценности», но и «присутствовать при разборе и реквизиции» [9]. В июле Пантелеев-Киреев завел первую инвентарную книгу, которая сохранилась до наших дней в архиве ИОХМ⁶ (рис. 2, 3).

И только 15 сентября 1920 г. приказом Губоно 2-м хранителем художественно-и-

сторической секции вместо А.И. Стражника был назначен Константин Иннокентьевич Померанцев, где он «уже застал налаживающийся аппарат, над которым <...> бился один Пантелеев», как цитировал его А.Д. Фатьянов. «К моменту прихода Померанцева в галерею “работы (картины) были развешаны в верхнем этаже (пока без всякой системы), и летом туда же пропускали экскурсии <...>», – писал А.Д. Фатьянов [37, с. 28].

4 октября 1920 г. был арестован заведующий секцией охраны культурных ценностей М.А. Кравков, его должность временно занял секретарь секции Ф.В. Богородский [10].

Почти через месяц, 1 ноября 1920 г. Пантелеева-Киреева арестовали второй раз. На этот раз художник сидел в тюрьме три месяца и 8 дней [11].

В художественно-историческом отделе остался один Померанцев, который, согласно приказу № 27 от 15 ноября 1920 г., принял на себя весь инвентарь, экспонаты и материалы, числившиеся за 1-м хранителем. А 25 декабря его назначили исполняющим обязанности 1-го и 2-го хранителя и временно заведующим охраной памятников искусства и старины. 29 декабря на должность художника-инструктора был назначен художник Н.А. Андреев с исполнением обязанностей помощника хранителя [12].

В 1921 г. при Наркомпросе был создан Главный комитет по делам музеев и охране памятников искусства и старины (Главмузей) [34, с. 15–20], что повлекло преобразования на местах. 29 января 1921 г. постановлением Иркгубревкома секция охраны культурных ценностей (Областной музей) была переименована в подотдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины при Иркгуботнаробразе, заведующим которого был назначен Я.В. Ходукин. Через месяц подотдел был реорганизован в Восточно-Сибирский филиал подотдела исследования Сибири [13] во главе с Наукомом, в котором была создана коллегия ученых руководителей. Наряду с другими в структуру филиала входило Отделение по делам музеев и охраны культурных ценностей, состоявшее

из отделов: исторического, народо-ведения, естественно-исторического, музеев провинции, художественного и секции охраны памятников и старины. Художественный отдел, как и прежде, состоял из подразделения живописи, прикладно-го искусства, архитектуры, скульптуры и художественной библиотеки [14]. Заведующим Отделением остался Я.В. Ходукин, первым помощником — Ф.В. Богородский [15].

8 февраля 1921 г. вернулся на службу освобожденный из тюрьмы 1-й хранитель К.К. Пантелеев-Киреев [16]. 16 февраля Я.В. Ходукин вновь утвердил на должности учебного руководителя художественно-исторического отделения профессора Г.И. Котова, 1-го хранителя К.К. Пантелеева-Киреева, 2-го хранителя К.И. Померанцева, 3-го хранителя Н.А. Андреева [17].

Однако после тюремного заключения К.К. Пантелеев-Киреев работать не смог в связи болезнью (диагноз «травматический психоневроз тяжелой формы») [18], и приказом № 4 от 21 июня 1921 г. он был уволен [19]. Так печально закончилась служба в Иркутске выдающегося, с нашей точки зрения, организатора и руководителя, первого хранителя национализированной картинной галереи художника Константина Константиновича Пантелеева-Киреева.

Следующим 1-м хранителем художественного отделения становится К.И. Померанцев, которого в июне 1921 г. отправили в командировку в Москву и Петроград с

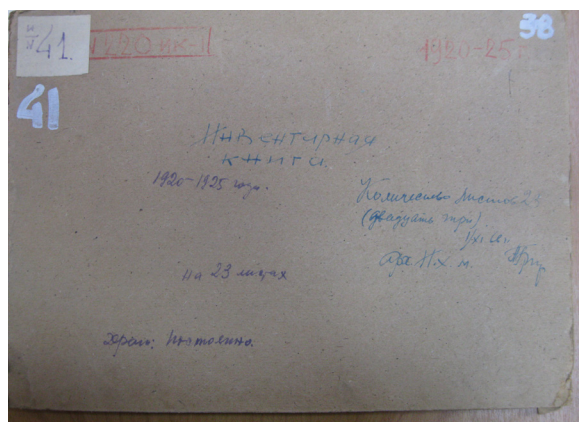


Рис. 2.
Первая
инвентарная книга
художественно-
исторической
секции. Обложка.
Архив ИОХМ.
№ 41. 1220 ИК

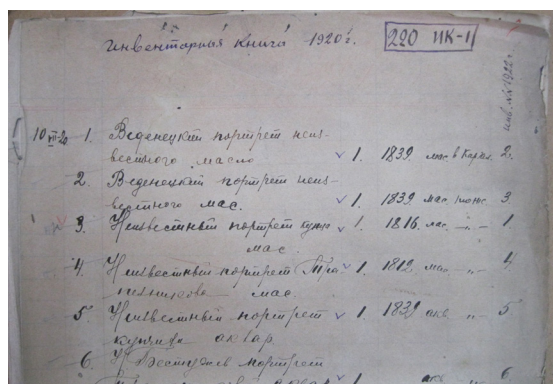


Рис. 3.
Первая
инвентарная книга
художественно-
исторической
секции.
Лист 1. Архив ИОХМ.
№ 41. 1220 ИК



Рис. 4.
И. Захаров.
Портрет
К. К. Пантелеева-
Киреева. 1930-е годы.
Картон, масло.
52×35
Частное собрание,
Москва



целью ознакомления с положением музейного дела в центре и приобретения «для художественно-исторического отдела Иркутского губернского музея произведений искусств и экспонатов исторического значения» [20]. С 23 июня в должность 1-го хранителя временно вступила Марина Иннокентьевна Померанцева (сестра Померанцева) [21]. 2-м хранителем был принят 25 июня художник Николай Андреевич Андреев [22], прослуживший всего до 7 июля, пока его не арестовали.

С 7 августа 1921 г. обязанности 2-го хранителя практически исполнял инструктор секции охраны памятников старины и искусств Михаил Николаевич Горин [23], студент Петроградского университета, специализировавшийся в области истории искусства и литературы, реставрационных работ и описания памятников старины и искусств [24]. Но лишь приказом № 12 по Восточно-Сибирскому филиалу подотдела исследования Сибири от 20 августа М.Н. Горина назначили временно исполняющим обязанности 2-го хранителя и библиотекаря «художественно-исторического музея». Померанцеву было поручено «наблюдение за всем художественно-историческим отделением как живописи, прикладного искусства, художественной библиотеки» [25]. К октябрю все «поступившие экспонаты от В.П. Сукачева» были внесены в инвентарную книгу, о чем свидетельствует приказ № 15 от 18 октября 1921 г., устанавливающий их «<...>числить за 1-м хранителем худ[ожественно]-ист[орического] отд[еления] музея» [26].

2 декабря 1921 г. на должность библиотекаря-секретаря «художественно-исторического отделения областного музея» с исполнением обязанностей 2-го хранителя был назначен бывший служащий Губотдела Нарсвязи художник Николай Михайлович Чистяков. На следующий день М.Н. Горин

сдал по акту Чистякову «все имущество и обязанности 2-го хранителя», числящиеся за ним и Н.А. Андреевым. А через три недели, приказом № 19 от 21 декабря, Н.М. Чистяков назначен 2-м хранителем, а инструктор Горин — библиотекарем-секретарем. Этим же приказом Н.А. Андрееву, освободившемуся 12 декабря из тюрьмы, предложено принять отдел живописи художественно-исторического отделения [27].

Чехарда реорганизаций, переназначений, арестов не способствовала планомерному и последовательному становлению музейного дела. Кроме того, «главным тормозом» были «сокращенный штат», «отсутствие высококвалифицированных ученых работников», низкое материальное положение служащих, теснота помещений, в результате чего невозможно было «выставить богатейшие коллекции», которые «валялись в кладовке». Для улучшения работы предлагалось выдавать «академический паек хотя бы высококвалифицированным ученым работникам как то: заведующим отделениями музея и хранителям»; повысить жалование; оплачивать сверхурочные часы; ввести лекторский паек «сотрудникам, проводящим экскурсии по музею и читающих на курсах по музееведению» [28].

В 1922 г. тяжелое экономическое положение страны после гражданской войны привело к резкому сокращению финансирования учреждений культуры. Из Протокола заседания коллегии ученых руководителей Восточно-Сибирского филиала подотдела по исследованию Сибири (18 января 1922 г.) узнаем, что смета на музей сокращена вдвое: «Из запрашиваемых 300 млн. отпущено 150 млн.», что «музеям предоставлено самообслуживаться, в смысле изыскания средств». Это привело к сокращению штатов по филиалу. Так, по художественно-историческому отделению на 1922 г. были сокращены должности: ученого руководителя, заведующего отделением, секретаря-библиотекаря и одного сторожа. Таким образом, в штате будущего художественного музея оставили 2-х хранителей «с возложением на одного

обязанностей заведующего отделением и 1 сторож» [29].

В результате бывший ученый руководитель, первый начальник художественно-исторической секции Г.И. Котов в июне покинул Иркутск, вернувшись в Петроград в Академию художеств [30].

Серьезное ухудшение состояния музейного дела повлекло новую реорганизацию в губерниях РСФСР. В феврале 1922 г. решением Сибнародобраза Восточно-Сибирский филиал был упразднен, «Областной музей» передан в Иркутский губернский отдел народного образования (Иргубоно) [31], а в июле включен в сеть государственных музеев под названием Иркутский государственный областной научный музей (ИГОНМ) [32], в структуре которого художественное отделение стало называться «картинной галереей». Штатный состав ИГОНМ на 1923–1924 гг. состоял из заведующего музеем и пяти хранителей: картинной галереи, археологического отдела, этнографического отдела, отдела шаманства и буддизма, исторического отдела и двух сторожей [33].

Таким образом, благодаря архивным документам удалось установить, что в 1920-е г. национализированная картинная галерея находилась в структуре единого учреждения культуры (подотдела, Восточно-Сибирского филиала, ИГОНМ) наравне с другими подразделениями. Иркутского областного краеведческого музея в этот период еще не существовало⁷. Также было доказано, что первым хранителем национализированной частной картинной галереи В.П. Сукачёва был художник К.К. Пантелеев-Киреев.

Примечания

- Подробнее о К.К. Пантелееве-Кирееве см.: Бедулина, И. П. Возвращенный из забвения: Константин Константинович Пантелеев-Киреев (1891–1945) – первый хранитель национализированной картинной галереи В.П. Сукачёва // Сибирская ссылка : сборник научных статей / отв. ред. Л. М. Дамешек, А. А. Иванов, С. И. Кузнецов. – Иркутск : Оттиск, 2019. – Вып. 9 (21). – С. 415–430.
- Подробнее о В.И. Огородникове см. : Бедулина, И. П. История государственной архивной службы Иркутской области (1920–1938 годы). – Иркутск: Оттиск, 2011. – С. 51–80; 142–155.
- Фамилия Н.А. Шварева более в документах нам не встречалась.
- Впервые имя К.К. Пантелеева-Киреева как пер-

вого хранителя картинной галереи было упомянуто А.Д. Фатьяновым в 1958 г. Однако впоследствии его имя исчезло из публикаций, а первым хранителем стали называть К.И. Померанцева. В 2002 г. имя Пантелеева-Киреева было восстановлено (Лыхин, Ю. П. Художественная жизнь Иркутска (первая четверть XX века). Иркутск, 2002. С. 102).

5. 14 апреля 1920 г. Чрезвычайная жилищная комиссия отвела помещение под «Областной музей» – каменное здание (проект иркутского архитектора А.П. Артюшкова), бывший магазин купца первой гильдии Л.Б. Мерецкого на ул. Пестеревской (совр. Урицкого) (ГАИО. Ф.Р-47. Оп. 1. Д. 211. Л. 18–18 об.).

6. Подробно см.: Бедулина, И. П. Роль первых руководителей Иркутского художественного музея им. В. П. Сукачева в формировании библиотечного фонда музея в 1920–1930 гг. // Музей между Гражданской и Великой Отечественной войной: судьба людей, коллекций, зданий : сбор. докл. всеросс. конф. 10–12 октября 2018 г. / Екатеринбургский музей изобр. искусств, Гос. Эрмитаж. – Екатеринбург, 2018. – С. 16–19.

7. В 1936 г. «картинная галерея» была выделена из состава тогда уже Восточно-Сибирского научного государственного музея, создан самостоятельный Восточно-Сибирский государственный художественный музей (с 1937 г. Иркутский областной). Из оставшихся отделений было образовано учреждение, позже названное Иркутским областным краеведческим музеем.

Литература

- Государственный архив Иркутской области (ГАИО). Ф.Р-42. Оп. 1. Д. 108. Л. 8 об.
- ГАИО. Ф.Р-42. Оп. 1. Д. 540. Л. 65, 99; Ф.Р-160. Оп. 1. Д. 19. Л. 21–23.
- ГАИО. Ф.Р-47. Оп. 1. Д. 211. Л. 5–5 об.
- ГАИО. Ф.Р-160. Оп. 1. Д. 19. Л. 49–49 об.
- ГАИО. Ф.Р-47. Оп. 1. Д. 212. Л. 7–7 об.
- ГАИО. Ф.Р-47. Оп. 1. Д. 219. Л. 19.
- ГАИО. Ф.Р-47. Оп. 1. Д. 211. Л. 21.
- ГАИО. Ф.Р-157. Оп. 3. Д. 12239.
- ГАИО. Ф.Р-47. Оп. 1. Д. 219. Л. 58, 61.
- ГАИО. Ф.Р-47. Оп. 1. Д. 211. Л. 37–37 об.
- ГАИО. Ф.Р-157. Оп. 3. Д. 12240.
- ГАИО. Ф.Р-47. Оп. 1. Д. 211. Л.Л. 40–41.
- ГАИО. Ф.Р-1860. Оп. 1. Д. 2. Л. 7, 32.
- ГАИО. Ф.Р-1860. Оп. 1. Д. 19. Л. 3.
- ГАИО. Ф.Р-1860. Оп. 1. Д. 2. Л. 32.
- ГАИО. Ф.Р-157. Оп. 3. Д. 12240. Л. 6 об.
- ГАИО. Ф.Р-47. Оп. 1. Д. 211. Л. 1 об. –2.
- ГАИО. Ф.Р-1860. Оп. 1. Д. 2. Л. 4–5.
- ГАИО. Ф.Р-1860. Оп. 1. Д. 2. Л. 13.
- ГАИО. Ф.Р-1860. Оп. 1. Д. 13. Л. 98–99.
- ГАИО. Ф.Р-1860. Оп. 1. Д. 16. Л. 65.
- ГАИО. Ф.Р-1860. Оп. 1. Д. 2. Л. 14.
- ГАИО. Ф.Р-1860. Оп. 1. Д. 13. Л. 151.
- ГАИО. Ф.Р-1860. Оп. 1. Д. 19. Л. 7.
- ГАИО. Ф.Р-1860. Оп. 1. Д. 2. Л. 21.
- ГАИО. Ф.Р-1860. Оп. 1. Д. 2. Л. 37.
- ГАИО. Ф.Р-1860. Оп. 1. Д. 2. Л. 42, 44.
- ГАИО. Ф.Р-1860. Оп. 1. Д. 13. Л. 4–5 об.
- ГАИО. Ф.Р-1860. Оп. 1. Д. 13. Л.15.
- ГАИО. Ф.Р-1860. Оп. 1. Д. 2. Л. 22, 36–37.
- ГАИО. Ф.Р-160. Оп. 1. Д. 93. Л. 14.
- ГАИО. Ф.Р-47. Оп. 1. Д. 10. Л. 10.

33. ГАИО. Ф.Р-47. Оп. 1. Д. 2. Л. 18.

34. Горелова, С. А. Первая Всероссийская реставрационная конференция 1921 года // Художественное наследие. – №21(51). – Москва : РИО ГосНИИР, 2004. – С. 15–20.

35. Каталог Иркутского областного художественного музея. Живопись, графика и скульптура. Русское искусство XVIII–XX вв. / Ирк. обл. отд. по делам искусств. – Иркутск, 1952. – С. 4; Фатьянов, А. Д. Иркутский художественный музей / А.Д. Фатьянов. – Иркутск : Ирк. кн. изд-во, 1958. – С. 35, 37; Фатьянов, А. Д. Загадка старой картины / А.Д. Фатьянов. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1974. – С. 97–98; Фатьянов, А. Д. Иркутские сокровища / А.Д. Фатьянов. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1985. – С. 16; Фатьянов, А. Д. Владимир Сукачев / А.Д. Фатьянов. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1990. – С. 222; Сто лет со времени основания и 50 лет со дня национализации Иркутского областного художественного музея : материалы юбилейной конф. (декабрь 1970 года) / Вост.-Сиб. отд. Геогр. о-ва СССР ; Иркут. обл. худож. музей. – Иркутск, 1971. – С. 9; Сокровища Иркутского художественного музея : альбом / авт. предисл. В.Г. Распутин ; авт.-сост. Т.П. Огородникова. – Ленинград : Аврора, 1989. – С. 9, 11; Иркутский художественный музей имени В.П. Сукачёва : живопись, графика, декоративно-прикладное искусство / [И. Е. Прудников и др. ; общ. ред. Э. З. Герловиной]. – Санкт-Петербург : АРС, 1993. – С. 20; Иркутский художественный музей: альбом-каталог / [авт.-сост. Т. П. Огородникова]. – Иркутск : Артиздат, 2005. – С. 10–11; Ларёва, Т. Г. История изобразительного искусства Прибайкалья XX – начала XXI века / Т.Г. Ларева. – Иркутск : Типография Принт Лайн, 2015. – С. 37, 67.

36. Фатьянов, А. Д. Иркутский художественный музей / А.Д. Фатьянов. – Иркутск : Ирк. кн. изд-во, 1958. – 122 с.; Фатьянов, А. Д. Художники, выставки, коллекционеры Иркутской губернии / А.Д. Фатьянов. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1995. – 190 с.; Сокровища Иркутского художественного музея : альбом / авт. предисл. В.Г. Распутин ; авт.-сост. Т.П. Огородникова. – Ленинград : Аврора, 1989. – 152 с.; Иркутский художественный музей имени В.П. Сукачёва : живопись, графика, декоративно-прикладное искусство / [И. Е. Прудников и др. ; общ. ред. Э. З. Герловиной]. – Санкт-Петербург : АРС, 1993. – 265 с.; Иркутский художественный музей : альбом-каталог / [авт.-сост. Т. П. Огородникова]. – Иркутск : Артиздат, 2005. – 240 с.; Лыхин, Ю. П. Художественная жизнь Иркутска (первая четверть XX века) / Ю.П. Лыхин ; архитектурно-этнограф. музей «Тальцы». – Иркутск, 2002. – 334 с.; Завещано потомкам : художественная коллекция В. П. Сукачева в Иркутске : [альбом] / [сост. и авт. науч. каталога Л. Н. Снытко]. – Иркутск: Артиздат, 2009. – 240 с.

37. Фатьянов, А. Д. Иркутский художественный музей / А.Д. Фатьянов. – Иркутск : Ирк. кн. изд-во, 1958. – 122 с.

38. Фатьянов, А. Д. Владимир Сукачев / А.Д. Фатьянов. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1990. – 344 с.

Об авторе

Бедулина Ирина Павловна – ГБУК Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва, кандидат исторических наук, главный библиотекарь Иркутского областного художественного музея
E-mail: ipbedulina@mail.ru

THE IMPLEMENTED DREAM OF “AN ELEGANT SIBERIAN”: THE MUSEUM BIRTH CHRONICLE
(an archival-documentary research, devoted to the 100th anniversary of the Art gallery of V.P. Sukachev’s nationalization)

Irina Pavlovna Bedulina

Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev, candidate of historical sciences, the chief librarian

Abstract: *The paper is dedicated to the development of the Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev as a state institution in early 1920s. With the help of archival documents, the chronology of events of 100 years ago, the process of origin and formation of the Irkutsk museum institution, museum management bodies has been reconstructed. The place of the museum in the system of state power has been determined, its organizational design and renaming have been investigated.*

The analysis of archival documents, including the unpublished ones, showed that the nationalized private art gallery of V. P. Sukachev,– the basis of the future art museum, remained within the unified cultural institution – the Regional Science Museum along with the other divisions. Thanks to the unexplored material introduced into scientific circulation, it became possible to correct the factual inaccuracy and to prove that the future art museum had never been part of the Irkutsk Regional Museum of Local Lore, as previously stated.

Particular attention has been paid to the first museum workers who were at the origins of the Irkutsk Regional Art Museum. It has been proved that the first keeper of a nationalized art gallery was K.K. Panteleev-Kireev.

Keywords: *Irkutsk Regional Art Museum; V.P. Sukachev; private art gallery; art gallery keeper; K.K. Panteleev-Kireev; K.I. Pomerantsev*

УДК 069.01

Е. С. Зубрий

Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва
Иркутск, Россия

150 ЛЕТ ИРКУТСКОМУ ОБЛАСТНОМУ ХУДОЖЕСТВЕННОМУ МУЗЕЮ ИМ. В.П. СУКАЧЁВА¹

В статье описывается становление Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачёва, его значение и роль в жизни Иркутска и Иркутского региона. Описывается значение деятельности В. П. Сукачёва – крупного общественного деятеля и мецената Сибирского края в данном процессе.

Ключевые слова: художественный музей; коллекция; юбилей; Иркутск; меценат

В ряду важнейших аргументов определения Иркутска как административной, духовной и культурной столицы Восточной Сибири на протяжении полутора прошедших столетий и начала нынешнего ключевым является то, что в этом городе на Ангаре существует крупный в Восточной Сибири областной художественный музей, осуществляющий масштабную коллекционную, экспозиционную, реставрационную, культурно-просветительную и научно-исследовательскую деятельность.

Иркутский художественный музей стал таким же характерным и неотъемле-

мым символом Иркутска, как Третьяков-ка в Москве, Эрмитаж и Русский музей в Санкт-Петербурге и Радищевский музей в Саратове [11, с. 2–11].

Первоосновой для формирования в Иркутске музея изобразительных искусств послужила коллекция картин Владимира Платоновича Сукачёва (1848–1920) – известного общественного деятеля, городского головы, состоятельного и просвещенного мецената, покровителя многих культурно-просветительных и научных начинаний [10, с. 32–35].

Очевидно, что многолетнее пристрастие В.П. Сукачёва к коллекционированию

*Выставочный зал.
Иркутский
областной
художественный музей
им. В.П. Сукачёва.
Иркутск,
ул. Ленина, 5*

живописи в сочетании с его же некоторыми меценатско-филантропическими проектами сформировало художественное собрание не только для удовлетворения личных, семейных духовных запросов, но и для общественных. С этой целью В.П. Сукачёв планировал передать в будущем свою коллекцию в дар родному городу Иркутску (рис. 1). Эти замыслы он обсуждал и обдумывал с близкими ему по духу сибиряками, иркутскими друзьями. Об этом в той или иной форме неизменно свидетельствуют существующие публикации, посвященные как непосредственно В. П. Сукачёву, так и его детищу – картинной галерее в Иркутске как прообразу современного Иркутского областного художественного музея.

Для размещения картинной галереи он построил комплекс зданий собственной усадьбы, располагавшейся в окраинной по тому времени части города, где в большом особняке под картины было отведено двенадцать комнат.

Иркутская картинная галерея, собранная усилиями патриота-иркутянина В. П. Сукачёва [9, с. 7–12], оказалась уникальна продуманной целостностью подбора живописных произведений, входящих в ее состав. Основу коллекции составили оригинальные полотна русских живописцев второй половины XIX в. Среди авторов этих художествен-

ных произведений такие знаменитые имена, как И. Е. Репин, И. К. Айвазовский, Б. П.

Виллевальде, Л. Ф. Лагорио, К. Е. Маковский, В. М. Максимов, Г. Г. Мясоедов, М. К. Клодт, П. П. Верещагин, М. А. Кудрявцев, А. П. Боголюбов и др. Мечтой мецената было построить отдельное помещение для картинной галереи.

Первое приобретение относится к 1870 году. Картины, купленные Сукачёвым в российской столице и затем отправленные почти за 6 тысяч верст по Сибирскому тракту, в столицу Восточной Сибири, уже в

середине 1870-х годов экспонировались в Иркутске на художественных выставках.

История формирования в Иркутске В. П. Сукачёвым своей картинной галереи может быть сопоставлена, пожалуй, лишь с единственным подобным примером – основанием в 1885 г. художником А. П. Боголюбовым, внуком А. Н. Радищева, известного музея изобразительных искусств в Саратове.

При отсутствии в данный период в международной и отечественной практике надлежащим образом разработанной теории четко сформированных организационной методики и принципиальных задач функционирования художественных музеев неудивительно, что В. П. Сукачёв, находясь в отдаленном от центра России регионе без



Рис. 1.
Портрет
В.П. Сукачёва

должного развития средств связи, обсуждает вопросы организации музея со своим окружением. В ходе обсуждения имеет место распространенное в рассматриваемый период «смещение жанров» в музейном деле.

Уже в начале 1880-х гг. данная проблема является предметом подробного обсуждения В. П. Сукачёва с его коллегой по работе в Восточно-Сибирском отделе Русского географического общества (ВСОРГО), выдающимся сибирским общественным деятелем и учёным Г. Н. Потаниным. Последний, находясь в специальной экспедиции по дороге из Европы в Китай, Тибет и Монголию, писал Сукачёву о своем осмотре в английском городе Плимуте музея Атенеум: «...Я думаю, что мы, сибиряки ... тоже бы построили такие учреждения, если б у нас частной инициативе было поболее простору. Но все-таки посещение Атенеума внушило мне мысль написать Вам предложение отделить художественную часть от естественно-исторической. Коллекции натуральные пусть поступают в Музей Географ./ического/ Общества, а для худож./ественных/ произведений нужно устроить особое помещение» [2].

Свой взгляд на ту же тему высказывает (также в письме к В. П. Сукачёву) и Д. А. Клеменц². Он одобрительно отзывается об инициативе Сукачёва создать коллекцию: «Приобретая картины русской школы, — указывает он, — Вы преследуете тут и общественно-воспитательную цель, не одну личную любовь к искусству. Потомство скажет Вам спасибо за это» [1].

В тот период большинству научной и творческой интеллигенции представлялось еще вполне нормальным совмещение в учреждении музейного профиля экспозиций произведений изобразительного искусства с естественными коллекциями.

Почти полувековой дореволюционный период существования галереи сменился «ранним послереволюционным». Названный этап представляется переломным, рубежным для дальнейшей истории музея. Эпоха, наступившая в результате революционной ломки в Иркутске, как и в России, ха-

рактеризовалась явной противоречивостью, двойственностью. Во время гражданской войны вместе со всем культурным достоянием города галерея Сукачёва испытала не лучший для себя период. В столь тревожной обстановке принципиально важным, поворотным событием в судьбе галереи стало принятие Иркутским Губревкомом в феврале 1920 г. постановления о национализации картинной галереи В. П. Сукачёва и передаче всего ее имущества в распоряжение губернского отдела народного образования (ГУБОНО). В заключительной фазе передачи государству галереи Сукачёва обязанности доверенного лица семьи (вдовы Надежды Владимировны) исполнял Владимир Болеславович Шостакович³. В. П. Сукачёва и В. Б. Шостаковича связывали давние деловые контакты еще со времен, когда первый из них являлся Председателем ВСОИРГО, а второй с 1895 года занимал должность консерватора его музея. К тому же В. Б. Шостакович и В. П. Сукачёв находились в родстве и принадлежали к финансово-экономической элите – купцам Трапезниковым [4]. Картинная галерея В. П. Сукачёва в качестве отдела вошла в состав Научного музея.

Первоначально, в продолжении неполных четырех лет, галерея размещалась в респектабельном здании бывшего магазина купца Л. Б. Мерецкого (ул. Урицкого). Затем галерея была перемещена в бывший особняк купца И. М. Файнберга (ул. Халтурина, 1).

В мае 1920 г. она торжественно открыла свои двери для публичного обозрения. Тем самым история коллекции, собранной стараниями основателя галереи, получила дальнейшее достойное продолжение.

Весьма характерной чертой развития Иркутской галереи в первые годы Советской власти являлось значительное пополнение ее фондов за счет национализируемых художественных ценностей из частных владений местного купечества, чиновной и политической элиты, реквизируемого имущества храмов и религиозных учреждений, собственности, поступавшей в город с потоками беженцев и эвакуированных, а также



Рис. 2.
Главное здание
Иркутского
областного
художественного
музея
им. В.П. Сукачёва.
Иркутск,
ул. Ленина, 5

репатрированных через Дальний Восток иностранцев. К этому перечню следует при-
сокупить и дары отдельных граждан.

В этот ранний послереволюционный пе-
риод галерея обогатилась такими произ-
ведениями, как скульптуры Е. А. Лансере
и М. М. Антокольского, портреты кисти К.
Е. Маковского, П. Веденцкого, К. Я. Рейхе-
ля, пейзажи И. К. Айвазовского, В. К. Бялы-
ницкого-Бирули, Ю. Ю. Клевера, Р. Шульца
и А. Прателла, акварели Н. А. Бестужева,
А. Н. Бенуа, В. Э. Борисова-Мусатова, М. В.
Добужинского и К. А. Сомова и ряда дру-
гих. Тогда же в собрание галереи поступила
вывезенная в Иркутск из Екатеринбурга и
подвергшаяся здесь национализации ценная
«уральская коллекция» купцов Казанцевых,
включающая иконы строгановской школы,
собрания произведений русских художни-
ков и редких книг.

Наконец, позитивным результатом на-
хождения картинной галереи в составе Ир-
кутского научного музея явилось посту-
пление в ее фонды ценнейших предметов
прикладного восточного искусства, собран-
ных научными экспедициями Географи-
ческого общества. Уникальные экспонаты
– деревянная китайская скульптура XVIII

столетия, ритуальные сосуды из бронзы,
изделия из лака, кости и камня, китайский
фарфор, а также серии гравюр и лубка – лег-
ли в основу будущего богатого раздела по
искусству Востока. Вместе с позднейшими
поступлениями в собрание редких работ ки-
тайских, монгольских и японских мастеров,
таких как Кацусика Хокусай, Ёсю Тиканобу,
Огата Гэкко и другие – был сформирован
новый раздел музея по искусству Востока,
крупнейший в азиатской части страны.

Знаменательно, что с самого начала суще-
ствования галереи в качестве отдела Науч-
ного музея должность хранителей занимали
серьезные профессионалы: художник К. К.
Пантелеев-Киреев; художник, скульптор и
архитектор К. И. Померанцев. Это положи-
тельно отразилось на деятельности галереи,
оживило ее. Стали проходить мероприятия
общества художников. Художники начали
оказывать всемерное содействие в выявле-
нии культурных ценностей и включении их
в состав экспонатов галереи.

В 1926 г. хранителем галереи стал график и
живописец Б. И. Лебединский, человек высо-
кой культуры, получивший профессиональ-
ное образование в Петербурге. Он разделял
сложившееся у иркутской общественности

мнение о необходимости создания худо-
жественного собрания с широкой ретро-
спективной историей мирового искусства, не
замкнутого какими-либо периферийными
ограничениями. Выполнение такой задачи
требовало пополнения музейного собрания
новым художественным материалом, что
могло бы создать представление об основ-
ных этапах развития русского искусства, о
формировании советского искусства, о важ-
нейших тенденциях в развитии искусства
Западной Европы и Востока. Заполнить эти
лакуны из местных источников было невоз-
можно. Государственные музейные фонды
обеих исторических столиц России – Петер-
бурга и Москвы, а также богатейшие частные
собрания российского центра могли обеспе-
чить необходимые новые поступления. На
многие годы они стали для музея тем живи-
тельным источником, который питал его, да-
вал ценный материал для исследовательской
и активной просветительской деятельности.

В 1920-х годах музейная экспозиция по-
полнялась произведениями из частных со-
браний и Иркутского общества художников.
Среди них работы Д. Д. Бурлюка, местных
живописцев Н. А. Андреева, С. Г. Бигоса, Н.
В. Лодейщикова. В это же время в музей по-

ступила древнерусская живопись из Возне-
сенского монастыря.

1928 год был отмечен значительными по-
ступлениями произведений искусств из Го-
сударственного музейного фонда. Галерея
обогадилась работами Ф. С. Рокотова, В. Л.
Боровиковского, А. И. Иванова, И. И. Шиш-
кина, В. Д. Поленова, В. А. Серова, Н. К. Рери-
ха, Н. Н. Сапунова и других. Большим собы-
тием явилась передача музею живописного
этюда к плафону Царскосельского дворца В.
К. Шебуева «Моисей со скрижалями», пей-
зажей А. И. Куинджи, коллекций фарфора
русских и западноевропейских марок, а так-
же изделий фирм Овчинникова и Фаберже.
В фонды галереи влились высокохудоже-
ственные произведения, изготовленные на
Императорском и Мальцовском стеклянных
заводах, небольшие, но ценные коллекции
восточного искусства: китайский фарфор и
бронзовая скульптура, японские нэцке.

Галерея продолжила пополняться и в
1930-е гг. В эту пору ей было передано одно
из интереснейших иркутских собраний –
коллекция врача Л. Даукшо, ранее принадле-
жавшая сенатору Н. Еракову, содержавшая
редкие памятники из кости и перегородчат-
той эмали Китая, русское художественное

Рис. 3.
Усадьба
В.П. Сукачёва.
Иркутск,
ул. Декабрьских
событий, 112



серебро XVIII–XIX веков, а также полотна Ц. Доменикино, Ш. Дофена и С. Л. Вервера, гравюры П. С. Паттера, Е. Вернера и скульптуру Е. А. Лансере.

Чрезвычайно разросшееся собрание галереи насчитывало к 1936 году свыше 2200 экспонатов, включая не только живописные произведения, но скульптуру, графику, предметы декоративно-прикладного искусства. Сравнение этих данных с количественным составом первоначальной коллекции картин В. П. Сукачёва показывает, что за 16 лет существования галереи в структуре Научного музея она увеличилась более чем в 25 раз!

Едва ли нужно дополнительно разъяснять, какое важное значение приобрела галерея в процессе развития культуры самого Иркутска и подчиненного ему региона. Ведь в те годы связь восточных регионов с более развитыми западными на огромной территории страны оставалась достаточно сложной. Значительной части местного населения далеко не всегда удавалось хотя бы однажды побывать в центральных музеях. В этих условиях сосредоточение в столице Восточно-Сибирского региона столь значительной коллекции подлинных шедевров искусства становилось выдающимся событием местной культурной жизни!

Собрание галереи к данному времени уже стало обретать самостоятельность, законченность и целостность. Все более очевидной становилась несовместимость проблемно-тематической и территориально-пространственной направленности проводимой в ней работы с краеведческим характером деятельности остальной части Восточно-Сибирского научного государственного музея. В необходимости создания нового специализированного художественного музея была особенно глубоко убеждена культурная общественность региона. Интересно, что непосредственную поддержку организационному преобразованию Иркутской картинной галереи в отдельный музей с передачей его в ведение Комитета по делам искусств оказала непосредственно Н. К. Крупская, в ту пору заместитель нарко-

ма просвещения. В 1936 г. постановлением Совнаркома [8] галерея была выделена в самостоятельный Восточно-Сибирский областной художественный музей (с 1937 г. – Иркутский областной художественный музей). В 1990 г. музею было присвоено имя его основателя В. П. Сукачёва.

После тяжелых испытаний военных лет культурная жизнь иркутского общества вместе со всей страной вновь вошла в мирное русло [3; 4, с. 17–22; 6, с. 58–64].

В 1948 г. директором музея становится Алексей Дементьевич Фатьянов (1915–2004), в течение многих лет неутомимый «собиратель его сокровищ» и «исследователь их судеб» [7, с. 3–18]. Развитие Иркутского художественного музея стало делом всей его жизни. Его энтузиазм и глубоко профессиональная деятельность талантливого строителя музейных экспозиций привлекли и навсегда поселили в стенах музея тысячи ценнейших памятников изобразительного искусства. Рубеж 1940–1950-х гг. отмечен значительным притоком памятников культуры из государственных фондов страны и от частных лиц. За два года иркутскому собранию было передано при поддержке Комитетов по делам искусств при Совете Министров РСФСР и СССР больше произведений, нежели всем музеям страны в целом.

В эти годы в отдел русского искусства влились полотна Н. Е. Маковского, Ф. А. Малявина, И. Н. Крамского, А. М. Васнецова, А. К. Саврасова, Л. И. Соломаткина, В. И. Сурикова, В. А. Тропинина. Высоким уровнем и разнообразием отличались поступления в раздел графики. Наметились контуры будущей коллекции скульптуры, которая почти отсутствовала в собрании музея. Начало ей положили произведения М. М. Антокольского, М. А. Врубеля, Н. А. Андреева, А. С. Голубкиной, С. Т. Коненкова, И. Д. Шадра, Е. В. Вучетича.

Особое место в музее занимают дары жителей Иркутска. В 1948 г. прошла выставка живописи и графики из частных собраний. Результат превзошел все ожидания: музей

пополнился замечательными произведениями, в частности, картиной Х. Тербрюггена «Увенчание Христа терниями». На выставке 1957 г. экспонировалось более трехсот произведений китайского искусства, большая часть которых также вошла в музейную коллекцию.

Алексей Дементьевич Фатьянов хранил многолетние прочные связи с ведущими коллекционерами страны. В результате музей десятилетиями получал от них в качестве даров значительное число первоклассных художественных произведений: в дар Иркутскому областному музею известный потомственный московский коллекционер Ф. Е. Вишневский передал около 200 произведений искусства столь значительных по своей художественной ценности, что позволило Фатьянову приравнять его к первому собирателю и основателю Иркутской картинной галереи В. П. Сукачёву. Дары Ф. Е. Вишневского значительно дополнили разделы русской, голландской, немецкой, французской живописи и западноевропейской графики.

Более 2000 музейных предметов преподнес в дар музею Николай Кириллович Велич-

ко – московский инженер, унаследовавший обширную художественную коллекцию от своего дяди, известного московского врача Валериана Вадимовича Величко. Среди даров – сотни ценнейших икон XIV–XVIII вв., произведения графики, китайских мастеров, редчайшие издания книг.

Коллекционер Юлий Владимирович Невзоров подарил музею в общей сложности более 100 произведений живописи и графики русских и западноевропейских художников.

Результатом подобных пополнений явились изменения в составе и структуре экспозиции музея; открылись новые возможности для организации ярких, запоминающихся выставок. В 1951 г. музей переехал в предоставленное ему солидное каменное здание на центральной улице города – Карла Маркса (бывший Сибирский торговый банк). А в 1973 г. за счет передачи музею красивого здания бывшей Губернской классической мужской гимназии на ул. Ленина, 5 были решены острые вопросы нехватки экспозиционных залов и помещений хранения фондов (рис. 2).

Рис. 4.
Выставочный зал.
Иркутский
областной
художественный
музей
им. В.П. Сукачёва.
Иркутск,
ул. Ленина, 5



В период 1980–1990-х гг. музей переживает технологическую модернизацию. Реализуется проект Комплексного автоматизированного учета фондов (КАМИС), происходит компьютеризация рабочих мест музея, музейные предметы включаются в Государственный каталог Музейного фонда страны.

Растет собрание музея. После ликвидации фарфорового производства в регионе коллекция музея Хайтинского завода (более 4-х тыс. предметов XIX–XX веков) включаются в состав художественного собрания Иркутского музея.

Перемены происходят и в структуре музея. В 1987 году в его состав вошел уникальный архитектурно-парковый ансамбль «Усадьба В. П. Сукачёва» общей площадью 3,7 гектара (Решение Иркутского городского Совета народных депутатов от 21.01.1987 г. № 18/54) (рис. 3). В конце XIX века усадьба представляла собою региональный вариант всероссийских «культурных гнезд» и играла значительную роль в общественно-культурном пространстве Иркутска. Ее сохранение и реставрация создали условия для размещения в усадьбе мемориального музея, центра для эстетического воспитания детей. Указом Президента РФ № 176 от 20.02.1995 г. «Усадьба В. П. Сукачёва» (1882–1886) была взята под государственную охрану как памятник федерального значения. Отделы музея находятся также в бывшем доходном доме А. Н. Гиндина, в котором расположился Информационно-образовательный центр и виртуальный филиал Русского музея (ул. Свердлова, 16).

В 2016 году в музее создан отдел учета музейных предметов, с 2018 года работает атрибуционный совет; благодаря этому осуществляется активная каталогизация коллекций собрания, в том числе сибирского искусства.

При музее действуют Ученый Совет, Фондово-закупочная комиссия, методический и реставрационный советы. С 2019 г. проходит серьезная модернизация фондохранилищ, активно комплектуется собрание произведений искусства, идет системная многопла-

новая издательская и научная деятельность, которая приобрела значительный размах, что выделяет ИОХМ в ряду иных региональных художественных музеев России. В издательский план музея входят традиционные каталоги выставок и книги, popularизирующие музей и его собрание. Ряд изданных музеем работ представляет собою значительные достижения в теоретико-концептуальном и в научно-исследовательском отношении. Альбомы-каталоги «Сибирский портрет», «Сокровища земли Иркутской», «Российские академики XVII–XX вв. в собрании ИОХМ» были отмечены наградами Российской Академии художеств и Губернатора Иркутской области.

Другое направление деятельности ИОХМ чаще всего не приметно. Между тем, оно оказывает крайне важное воздействие на всю сущностную, повседневную жизнь и работу музея. Речь идет об открытии в 1992 г. в структуре музея научно-реставрационной мастерской, работа которой измеряется тысячами отреставрированных произведений искусства: темперная и масляная живопись, предметы декоративно-прикладного искусства и графики.

Широкие всероссийские и международные связи музея воплощаются в уникальные проекты, получившие значительный резонанс: выставки в ИОХМ зарубежных шедевров из Японии, Китая, Кореи, Великобритании, Израиля, выставки ИОХМ в России, Забайкалье и Дальнем Востоке, в Японии и Польше, Германии и Финляндии, Англии и Канаде, Италии и других странах.

Все больший размах приобретают музыкальные, литературные, творческие вечера, проводимые на базе прекрасного концертного зала музея, гостями которого за последние несколько лет были такие видные деятели культуры и искусства, как лауреаты международных конкурсов Д. Мацуев, В. Беломестных, В. Щербakov, а также И. Бэлза, С. Юрский, солисты Мюнхенской музыкальной академии Т. Бауэр и З. Маузер, солисты и ансамбли Иркутской областной филармонии и многие другие.

Иркутский областной художественный музей давно уже сложился как центр оригинальной и достаточно продолжительной, 150-летней истории духовной, художественно-эстетической, творческой жизни Восточной Сибири. Работа профессионального коллектива научных сотрудников музея и реставраторов является залогом и гарантирует перспективы еще более значительного его будущего (рис. 4).

Примечания

1. В статье использованы материалы Б. С. Шостаковича.
2. Болеслав Сергеевич Шостакович (1945–2015) – доктор исторических наук, профессор кафедры мировой истории и международных отношений Иркутского государственного университета, крупный историк-славист, специалист в области полонистики, истории стран Центральной Европы, истории Сибири и международных отношений. Талантливый ученый, известный общественный деятель с 45-летней научно-педагогической деятельностью. В списке его трудов свыше 260 научных публикаций, в т. ч. монографии, учебное пособие, сотни статей на русском и польском языках.
3. Д. А. Клеменц – известный революционер-народник и ученый, высланный в 1881 г. в Сибирь, где он занимался научно-исследовательской работой в области этнографии, археологии, геологии и географии, был активным сотрудником ВСОРГО и деятельным публицистом в сибирской прессе.
4. В. Б. Шостакович – известный иркутянин, видный общественный деятель, крупный ученый-геофизик, в рассматриваемую нами пору являвшийся директором Иркутской магнитно-метеорологической обсерватории и профессором географии Иркутского университета

Литература

1. Клеменц, Д. А. Письмо В. Н. Сукачёвой. 12.04.1894. Архив ИОХМ. ПС- 91. № 1941. Л. 3–4.
2. Потанин, Г. Н. Письмо Сукачёву В. П. от 15 октября 1883 г. Архив ИОХМ. ПС-74. Т. 1934. Л. 2–2об.
3. Дудин Г. И. Краткая история Иркутского художественного музея. Иркутск. 1960. Архив ИОХМ. Рукопись. № 3929.
4. Архив семьи Б. С. Шостакович.
5. Зубрий, Е. С. Рукопись Дудина Г. И. как источник изучения истории художественной культуры края и Иркутского музея (на материалах первой части рукописи, периода 1920–1936 годы) // Современный музей и культурное наследие. Посвящается 355-летию Иркутска : матер. науч. конф. «Сукачёвские чтения – 2016». – Выпуск 14. – Иркутск, 2017. – С. 17–22.
6. Зубрий, Е. С. Рукопись Дудина Г. И. «Из истории Иркутского областного художественного музея» как источник изучения истории художественной культуры Сибирского края и Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачёва (на материалах второй части рукописи, период 1937 – 1952) // Жизнь как отражение эпохи.

Посвящается 170-летию Владимира Платоновича Сукачёва : матер. всерос. науч.-практ. конф. «Сукачёвские чтения – 2019», 25-27 сентября 2019 г. – Выпуск 16. – Иркутск, 2019. – С. 58–64.

7. Иркутский художественный музей : альбом-каталог / [авт.-сост. Т. П. Огородникова]. – Иркутск : Артиздат, 2005. – 239 с.

8. Свод законов СССР. 1936. № 5. Ст. 40. Отд. 1.

9. Фатьянов, А. Д. Судьба сокровищ / А.Д. Фатьянов. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1967. – 112 с.

10. Шахеров, В. П. Иркутск в панораме веков. Очерки истории города. – Иркутск : Вост.-Сиб. издат-я компания, 2002. – С. 32 – 35.

11. Шостакович, Б. С. На берегу Байкала // Мир музея. – Москва, 2005. – № 3 (211). Март. – С. 2–11.

Об авторе

Зубрий Елена Станиславовна – заместитель директора по методической работе ГБУК Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачёва
E-mail: iohm@irk.ru

150 YEARS TO IRKUTSK REGIONAL ART MUSEUM
NAMED AFTER V. P. SUKACHEV

Elena Stanislavovna Zubriy

Sukachev Irkutsk Regional Art Museum, deputy Director for scientific and methodological work, Honored Worker of culture of the Russian Federation

Boleslav Sergeevich Shostakovich (1945–2015)

Doctor of history, professor at the Irkutsk State University.

Abstract: *The anniversary paper briefly describes the formation of Irkutsk Regional Art Museum named after V. P. Sukachev, its significance and its role in contemporary life of Irkutsk city and Irkutsk region in general.*

Keywords: *Art Museum; Irkutsk; art patron; collection; Irkutsk; anniversary*

УДК 75.03

М. А. Филатова

Камчатский краевой художественный музей
Петропавловск-Камчатский, Россия

Образовательный проект «ИЗУЧАЯ ШЕБЕКО»

Образовательный проект «Изучая Шебеко», посвящённый творчеству дальневосточного художника Кирилла Ивановича Шебеко, основан на произведениях из фондов Камчатского художественного музея. В рамках проекта проходят занятия, на которых участники не только знакомятся с творчеством мастера, но и пробуют свои силы в создании пейзажа в стиле художника.

Ключевые слова: живопись; Дальний Восток; Кирилл Шебеко; пуантилизм; музей; проект

Образовательный проект «Изучая Шебеко» был создан в 2019 году. Он посвящен изучению произведений известного дальневосточного художника, заслуженного художника РСФСР, заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, почётного гражданина Владивостока, члена Союза художников России, профессора Дальневосточной академии искусств Кирилла Ивановича Шебеко, которые находятся в фондах Камчатского краевого художественного музея.

Проект приурочен к 100-летию со дня рождения художника. Актуальностью образовательного проекта является поиск новых форм репрезентации фондов музея. Главная цель проекта – популяризация фондовой коллекции Камчатского краевого художественного музея. Задачи проекта – создание музейного мероприя-

тия «Изучая Шебеко» для учащихся средней общеобразовательной школы и организация выставки работ участников. На мероприятии учащиеся школ знакомятся с произведениями К. И. Шебеко, которые находятся в фондах музея, и пробуют создать пейзаж в стиле художника.

Кирилл Иванович Шебеко – один из первооткрывателей северной темы в советской живописи, автор тематических картин, посвящённых Дальнему Востоку. Творческие поездки по Дальнему Востоку — на Чукотку, Камчатку, Сахалин, Якутию, Командорские острова – были регулярными. В них вырабатывался подход к натуре, формировалось ощущение пространства, воплотившееся в панорамности, открытых композициях, особенной ритмичности в рисунке сопков, деревьев [2, с. 48]. На основе этих этюдов, эскизов, натуральных зарисовок и набросков в ма-

Рис. 3.
К. И. Шебеко.
Курилы -
русская земля.
Фрагмент. 1985.
Холст, масло.
71×100



Рис. 1.
К. И. Шебеко.
Краболовы.
1984-85 гг.
Холст, масло.
92×121

стерской рождались произведения художника.

Его индивидуальная манера письма сложилась в 1960-х годах, ее отличительными особенностями являются многоцветная декоративность, сложность панорамной композиции, линейные и цветовые ритмы, мощь пластических образов. «В его полотнах появился подлинный Север... из органики северного пейзажа: его пропорций, пластики, ритмики, цветности, кристальной цветовоздушности и пространственного размаха» [3, с. 20].

В фондах музея хранятся четыре работы кисти Шебеко, написанные маслом на холсте, которые поступили в 1992 году из Республиканского центра художественных выставок «РОСИЗО»: «Краболовы» (1984–1985), «Весна Камчатская» (1990), «Курилы – русская земля» (1985), «Земля Чукотка» (1990). К. И. Шебеко пишет мелкими мазками прямоугольной формы, передавая световоздушную перспективу, колеблющийся воздух,

создавая произведения с особыми декоративными качествами и панорамным видением натуры.

Тематическая жанровая композиция «Краболовы» с изображением рыбаков-краболовов за работой выполнена по материалам поездок К. И. Шебеко на Камчатку в 1-й половине 1980-х гг. (рис. 1). Написана в характерной для художника манере мелкими точечными отдельными мазками чистым цветом в традициях реалистической школы и творческого переосмысления достижений французского пуантилизма. Живописному полотну присущи обобщенность и декоративность. Колорит построен на ярких, звучных, насыщенных, теплых цветовых сочетаниях, преобладают розовато-красные, золотистые, золотисто-оранжевые, оранжевые, красные, охристо-коричневые, темные серовато-коричневые тона [1, с. 40]. На переднем плане написаны крупные крабы. На дальнем – виднеются островерхие сопки.

Рис. 2.
К. И. Шебеко.
Весна Камчатская.
1990. Холст, масло.
100×120



В другом произведении «Весна Камчатская» изображены несколько домов среди распускающих почки деревьев и кустов, поля (рис. 2). За ними виднеются вершина вулкана и сопки. Картина написана пастозно широкими короткими мазками, создающими легкую, вибрирующую воздушную среду. Колорит построен на мощных теплых насыщенных цветовых аккордах: преобладают золотисто-желтые, оранжево-красные, лимонно-желтые, яркие светло-зеленые, красновато-коричневые, синие тона [1, с. 38].

Панорамный морской пейзаж Курильских берегов в летний солнечный день «Курилы – русская земля» написан в русле реалистических тенденций и достижений пуантилизма (рис. 3). Чистым цветом с помощью точечного отдельного мазка художник пишет зеленовато-голубую рябь и блики холодной морской воды на переднем плане, в отдалении

— мыс с маяком, пароходы, вдаль — живописный берег с вертикалями строений, домов и кранов, с грядами сопки, уходящих за горизонт и зыбкий колеблющийся морской воздух [1, с. 42]. Общий колорит – сине-голубой с коричневым, зеленым и белым.

В произведении «Земля Чукотка» на переднем плане в бескрайних просторах многоцветной тундры изображен пастух в зимней куртке, перед ним – собаки (рис. 4). Справа на холме – радар, слева от него – фигурки двух людей и маленькое зеленое строение. Вдали над синей полоской воды приземляется белый самолет. На противоположном берегу высятся охристо-красные сопки. Художник передает единение природы и человека.

Образовательный проект «Изучая Шебеко» реализуется в течение года с апреля 2019 г. по апрель 2020 г., с возможностью



развития проекта после его завершения. В рамках основного этапа разрабатывается сценарий музейного мероприятия «Изучая Шебеко», презентация о творчестве и мастер-класс в стиле художника. На заключительном этапе проводятся музейные мероприятия, на которых учащихся общеобразовательных школ г. Петропавловска-Камчатского знакомятся с произведениями К. И. Шебеко, которые находятся в фондах музея, и пробуют нарисовать пейзаж в стиле художника.

В декабре 2019 и январе 2020 года в Камчатском краевом художественном музее прошли мероприятия в рамках образовательного проекта «Изучая Шебеко» для учащихся СОШ № 5, 4, 43, КГБОУ «Камчатская санаторная школа-интернат» (рис. 5). Ожидаемыми результатами являются популяризация фондовой коллекции музея среди учащихся средних общеобразовательных школ, повышение интереса к деятельности музея, повышение культурного уровня в области изобразительного искус-

Рис. 4.
К. И. Шебеко.
Земля Чукотка.
1990. Холст, масло.
80×100

ства, проведение музейных мероприятий, организация выставок работ участников, пополнение научного архива музея методической разработкой музейного мероприятия «Изучая Шебеко», мультимедийной презентацией о творчестве художника, разработкой мастер-класса по живописи в стиле художника.

Литература

1. Живопись. Из собрания Камчатского краевого художественного музея : каталог / авт.-сост. О.А. Пыжьянова, А. С. Черкашина. – Петропавловск-Камчатский : Камчатпресс, 2019. – 60 с.
2. Зотова, О.И. Кирилл Шебеко и Мария Холмогорова: дальневосточная художественная династия // Искусство Евразии. – Барнаул, 2017. – №4(7). – С. 44–52.
3. Кандыба, В. И. Художники Приморья / В. И. Кандыба. – Ленинград : Художник РСФСР, 1990. – 125 с.

Об авторе

Филатова Марина Александровна – научный сотрудник КГБУ «Камчатский краевой художественный музей» г. Петропавловск-Камчатского
E-mail: marinafilatova.2013@mail.ru

THE EDUCATIONAL PROJECT “STUDYING SHEBEKO”

Marina Alexandrovna Filatova

Researcher of the Kamchatsky regional State Art Museum

Abstract: *The educational project «Studying Shebeko» dedicated to the work of the Far Eastern artist Kirill Ivanovich Shebeko is based on works from the collections of the Kamchatka Art Museum. Within the framework of the project the participants not only get acquainted with the master's works, but also try their hand at creating a landscape in the artist's style.*

Keywords: *painting; Far East; Kirill Shebeko; pointillism; museum; project*

Рис. 5.
Мероприятие для учащихся общеобразовательных школ в Камчатском краевом художественном музее.



УДК 7.036

Н. А. Левданская

Приморская государственная картинная галерея
Владивосток, Россия

МАСТЕРСКАЯ ЖИВОПИСЬ

*Сергей Горбачёв. Александр Ионченков.
Владимир Погребняк. Александр Селиванов.
Сергей Ход (Дробноход). Валерий Шапранов*

Статья посвящена выставке в Приморской государственной картинной галерее шести современных живописцев из Владивостока – С.Д. Горбачёва, С.В. Дробнохода (Сергея Хода), А.И. Ионченкова, В.Н. Погребняка, А.В. Селиванова и В.П. Шапранова. Раскрываются концепция, характеристика каждого из экспонентов, показываются результаты.

Художников объединяет принадлежность одному поколению (1950–1960-е гг.), появление на художественной сцене во второй половине 1980-х – начале 1990-х годов и самоотверженный труд вместе с другими десятью-пятнадцатью художниками, благодаря которому завоёван и поддерживается высоким сегодня авторитет искусства территории в России и в странах-соседах по Азиатско-Тихоокеанскому региону.

Ключевые слова: современное искусство Владивостока; Приморская государственная картинная галерея; С.Д. Горбачёв; С.В. Дробноход; А.И. Ионченков; В.Н. Погребняк; А.В. Селиванов; В.П. Шапранов; «Мастерская живопись»

В ноябре–декабре 2019 года в Парадном зале Приморской государственной картинной галереи прошла выставка шести мастеров современного искусства, живущих и работающих во Владивостоке.

Выставка не была запланирована, родилась экспромтом. Тем не менее ход событий от идеи до воплощения показывает, что всё не случайно, что именно таких – групповых – выставок, какими богаты были 1990-е – начало 2000-х, не хватает в художественном процессе края. Коллективные показы, где художник представлен

одной–двумя работами, не дают возможности полноценного художественного высказывания, а персональные требуют слишком больших эмоциональных, физических и финансовых затрат, чаще всего ничем не восполняемых.

Групповая выставка – жанр особый. Согласитесь, группа складывается непременно из людей, как минимум уважающих друг друга, признающих творчество друг друга достойным того, чтобы представляться в одном пространстве, из художников, объединённых чем-то.

А. И. Ионченков.
Жёлтый портрет.
Фрагмент. 2007.
Холст, масло.
120×90

Собственность
Приморской
государственной
картинной галереи
(далее – ПГКГ)

Сергея Горбачёва, Александра Ионченкова, Владимира Погребняка, Александра Селиванова, Сергея Хода (Дробнохода), Валерия Шапранова объединяет то, что рождены они в одно десятилетие от 1950-го года до 1960-го, что учились в одних и тех же учебных заведениях и, практически, у одних и тех же педагогов. На художественной сцене территории они появились в один и тот же, пожалуй, самый интересный момент истории приморского изобразительного искусства – во второй половине 1980-х – начале 1990-х. Именно этих (и ещё десяти-пятнадцати) художников самоотверженными трудами завоёвано тогда право на творчество вне соцреализма. В итоге неомодернистские тенденции, ставшие к началу XXI века ведущими, способствовали сохранению аутентичности изобразительного искусства Приморья, сделали возможным его выход на международную арену. Да и сегодня авторитет искусства территории в России и в странах-соседях по Азиатско-Тихоокеанскому региону поддерживается не без участия этой шестёрки мастеров.

Сергей Дмитриевич Горбачев родился в Котовске Одесской области. Профессиональное образование, тем не менее, получил во Владивостоке. В художественном училище его наставником был В.Н. Старовойтов, в Дальневосточном институте искусств – В.Н. Доронин.

Становление Горбачёва как личности и как художника шло поступательно – через постижение характера природы Дальнего Востока, изучение лучших образцов мирового изобразительного искусства в центральных музеях страны во время обучения в институте искусств в 1980-е, через первые зарубежные поездки во Вьетнам, Японию, Китай в 1990-е.

С течением времени художнику становятся тесными рамки реалистической традиции, появляются картины-поэмы, картины-символы, наполненные лирическим и в то же время умозрительным переживанием красоты бытия. Пожалуй, ближе всего Горбачеву 2010-х эстетика символизма, стили-



стика известного московского объединения начала XX века «Голубая роза». Так же, как и «голуборозовцы», Горбачёв соединяет в своей живописи декоративизм европейского постимпрессионизма с элементами восточного искусства, русской иконописи, народного лубка. Палитру художника составляют нежные разбелённые краски, накладываемые тонкими, полупрозрачными слоями, а формы, несмотря на несомненную фигуративность, не совсем соответствуют нарративу, их смысл кажется зыбким и ускользающим. Метафоричность, свойственная образам С.Д. Горбачёва и ранее, приобретает со временем лирическую, поэтическую окраску [2, с. 281–286].

Как говорит **Сергей Васильевич Дробноход**, натурой для его первых рисунков послужили бабушкин сервант и добрые лица родственников. Он тоже окончил художественное училище (педагоги Ф.Н. Бабанин, А.К. Жоголева) и институт искусств (мастерские А.С. Литвинова, Н.П. Жоголева) во Владивостоке.

В настоящее время это один из интереснейших приморских художников. Работает в основном сериями. Названия «Секретная пашня», «Скрытые чувства», «Музыка» свидетельствуют о страсти автора исследовать глубины подсознания, об интересе к эзотерике, к тому, чего не объяснить словами. В

С. Д. Горбачёв.
Завтрак на траве.
2019. Холст, масло.
140×200
ПГКГ

то же время Дробноход (или, как он теперь себя называет, Сергей Ход) не порывает с фигуративным искусством, правда, попытки зрителя «зацепиться» за предметные формы в надежде разгадать замысел художника могут ни к чему не привести: нет прямой связи между явно изображённым и тем, что хочет сказать автор... Зрителю лучше просто довериться автору, смотреть на картины и плыть по волнам этих сакральных пашен, невыразимых чувств, параллельных миров...

Ф.Н. Бабанин в художественном училище, А.С. Литвинов – в институте искусств были преподавателями **Александра Ивановича Ионченкова**. Творческую эволюцию этого мастера коротко можно охарактеризовать так: от абстракции цветового пятна – к абстракции пространственной, от декоративности цветовой гаммы – к богатой оттенками монохромности. Абстракции его производят впечатление почти монументальное. Конструктивистские идеи, заложенные в основание всех композиций, обнажают мощное желание автора выплеснуть в мир всю силу переживаемых ощущений. То чередование, то совмещение нескольких планов, пульсация неглубокого пространства, смещение перспективы и взаимопроникновение имеющих чёткие границы плоскостей воспринимаются как попытка автора отразить пространственно-временной срез образа сущего мира в каждой отдельно взятой работе.

Сегодня Ионченкова уже не привлекают экзерсисы на границе фигуративного и абстрактного искусства, как это было на раннем этапе творчества. На первый взгляд, он, как и его старший коллега Александр Пырков¹, заинтересовался изучением и созданием своих версий метаморфоз пространства. Представляется, однако, что метаморфозы Александра Ионченкова рождаются не в космических далях, как у А.А. Пыркова, а здесь, на нашей планете, – это яркие пластические и колористические фантазии по поводу собственных переживаний автора.

Владимир Николаевич Погребняк учился во Владивостокском художественном училище у известных приморских графиков Ф.Н. Бабанина, И.В. Васильева, Л.Я. Яценко, В.С. Чеботарёва, и понятно, что он получил отличную графическую подготовку. В Дальневосточном институте искусств его вели В.А. Гончаренко и Ю.В. Собченко – великолепные живописцы. Полученное образование дало Погребняку, как и другим участникам проекта, широкие возможности для реализации своего таланта.

В начале творческого пути он, как и Сергей Горбачёв, был убеждённым реалистом, писал заказные портреты партийных деятелей, праздничные лозунги. Тем не менее с годами в нём росла неудовлетворённость собственным творчеством, назревал кризис: художник не хотел писать по-старому, а как

С. В. Дробноход
(Сергей Ход).
Зелёный
натюрморт. 2015.
Холст, масло.
50×100,5
ПГКГ



по-другому – не знал. Казалось бы, один из возможных путей был у него перед глазами – творчество Ю.В. Собченко² (по воспоминаниям В.А. Гончаренко³, Юрий Валентинович выделял Погребняка среди однокурсников). Однако Владимиру Погребняку освоение и поиски своей интерпретации традиций западноевропейского искусства, характерные для его учителя и ряда других приморских авторов, не были близки.

В какой-то мере на него оказали воздействие дети – ученики его жены, Татьяны Погребняк⁴. Искренность, отсутствие позы и радость чистого, выплеснутого с помощью красок чувства, пусть незатейливого, но живого и непосредственного, – к этому отныне будет стремиться и Владимир Николаевич. Пожар в мастерской в 1990 году, к сожалению или к счастью для него, прервал эволюционное развитие его творчества. От раннего периода мало что осталось. Как писал искусствовед В.И. Кандыба, «в огне сгорела одна глава его жизни в искусстве, а после пожара открылась вторая, совсем иная, – с новым по всем параметрам художником Погребняком» [1, с.1]. Суть произошедшей перемены искусствоведа видит в переходе к искусству демократичному, доступному пониманию и любви широкого круга зрителей. Сам художник говорит: «Я – насквозь литературный человек. Я ведь пытался быть даже беспредметником-абстракционистом, не говоря о пробах в других «измах». И всё же возвратился к себе, т.е. к «литературе». Очень многое в моей живописи вертится вокруг моей семьи и моих повседневных впечатлений» [там же].

Александр Владимирович Селиванов в 1978 году окончил с красным дипломом живописно-педагогическое отделение Владивостокского художественного училища (преподаватели Ф.Н. Бабанин и А.К. Жоголева), в 1984-м – художественный факультет Дальневосточного педагогического инсти-

тута искусств (мастерская Н.П. Жоголева). По направлению института работал в Художественном фонде Союза художников СССР (Приморское отделение). С 1984 года – участник художественных выставок, с 1992-го – член Союза художников СССР. Художник-монументалист, с 1987 по 2005 годы – главный оформитель при главном архитекторе Владивостока.

С середины 2000-х Александр Селиванов



работает как живописец, преимущественно в жанрах пейзажа и натюрморта. И в этом качестве он уже завоевал уважительное отношение со стороны коллег, искусствоведов и публики. Стиль его пейзажей и натюрмортов близок к метафизическому искусству (Джорджо де Кирико). В реальных, узнаваемых мотивах окрестностей села Андреевка Хасанского района Приморья, визуализированных в его произведениях, присутствует, как выразился литератор и критик Александр Лобычев, «некая метафизическая отстранённость, когда привычный вроде бы ландшафт... воспринимается как пейзаж вообще, красота, преподнесённая нам в своих

В. Н. Погребняк.
Поехали! 2018.
Холст, акрил.
140×178
ПГКГ



А. В. Селиванов.
Время покоя. 2015.
Холст, масло.
60×85
ПГКГ

вечных формах. В этот пейзаж нельзя войти, его можно только созерцать» [4, с. 536].

Валерий Петрович Шапранов известен как художник-абстракционист. Он, как и Сергей Дробноход, работает в основном сериями: «Безграничное число», «Новая реальность»... Для него форма и цвет не нуждаются в предметной мотивировке. «Валерий Шапранов превращается в шамана живописи всякий раз, когда стремительно выливает, выдавливает, разбрызгивает краску на лист или кладёт очередной мазок, повинувшись только импульсу эмоционального напряжения. А в сердцевине его художественной интуиции таится гармония, соединяющая пятно, линию и цвет в единое целое – и живописная поверхность начинает жить, дышать, она ме-



В. П. Шапранов.
Из серии
«Новая реальность».
2018. Холст, масло.
160×140
ПГКГ

няет тональность и фактуру, движется, как воздух» [4, с. 341].

Композиции своих картин Валерий Шапранов строит как взаимодействие обобщённых образов, рождённых чувствами и переживаниями, не всегда поддающимися анализу, но легко суггестивно считываемыми зрителем. Именно этими переживаниями диктуется выбор в той или иной композиции – либо напряжённых красочных контрастов, либо спокойной палитры, мягкого ритма.

Выставка «**Мастерская живописи**» – яркое свидетельство ситуации полистилизма в современном искусстве Приморья. Символизм – лирический у С.Д. Горбачёва и эзотерический у С.В. Дробнохода; абстракционизм – такой разный у А.И. Ионченкова и В.П. Шапранова; иронический примитивизм В.Н. Погребняка, метафизическая живопись А.В. Селиванова – демонстрируют широкий диапазон стилистических предпочтений,

вызванных своеобразием мировоззрений, жизненных позиций, социальных взглядов наших творцов – тех, кому дано воспринимать тончайшие импульсы Сознания и Бытия.

Присмотреться бы к их картинам, прислушаться бы к настроениям, не всегда лёгким и позитивным, рождённым этими картинами в наших душах, – может, и удалось бы чуть-чуть изменить что-то к лучшему, чего-то избежать в нашем общем будущем...

С надеждой на что-то подобное 5 декабря 2019 художники и зрители были приглашены на встречу «Три в одном», включающую кураторскую экскурсию, встречу зрителей с экспонентами и обсуждение выставки. Пресс-релиз гласил: «Все будем на равных, все смогут откровенно высказаться: музейщики, галеристы, художники, студенты, волонтеры, зрители. И те, кому понравилась выставка, и те, кто её не принял. В споре рождается истина. Надеемся только, что это будет культурная дискуссия, и мы дадим друг другу высказаться, с одной стороны. И не будем злоупотреблять вниманием аудитории – с другой».

Несмотря на сравнительно небольшое (порядка тридцати человек) число участников, встреча оправдала ожидания организаторов: были и студенты, и волонтеры, и коллеги-художники, и ценители творчества экспонентов. Самое замечательное, что наконец-то все говорили и спорили именно об искусстве, и не очень спешили разойтись после завершения дискуссии, стремясь поделиться друг с другом ещё какой-то важной мыслью.

Ощутимым вещественным результатом проекта стали двенадцать произведений, приобретённых и подаренных участниками выставки в коллекцию Приморской государственной картинной галереи.

Примечания

1. Пырков Александр Александрович (1946–2014) – известный приморский художник, один из основателей и участников группы «Владивосток» (1988).

2. Собченко Юрий Валентинович (1937–2001) – студент первого набора Дальневосточного педагогического института искусств (ДВПИИ – ныне ДВГИИ), затем преподаватель этого института, участник творческой группы «Владивосток», много сделал для распространения в закрытом Владивостоке информации о модернистских течениях в мировом изобразительном искусстве.

3. Гончаренко Вениамин Алексеевич (1929–2013) – один из основателей художественного факультета ДВПИИ (1962), позже ректор, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР.

4. Погребняк Татьяна Михайловна – преподаватель художественного отделения Детской школы искусств № 1 имени Сергея Прокофьева, Владивосток.

Литература

1. Владимир Погребняк. Живопись / авт. вступ. ст. В.И. Кандыба. – Владивосток : ЛИТ, 2004. – 24 с.

2. Левданская, Н.А. Творчество Сергея Горбачева 1980-х – 2000-х годов: Путь к себе // Культура Тихоокеанского побережья : материалы V междунар. научно-практ. конф. – Владивосток : Дальнаука, 2013. – 428 с. С. 281–286.

3. Левданская, Н.А. Изобразительное искусство Владивостока 1960 – 2000-х годов : [вступ. ст.] // Край бунтарей = Rebels at the edge : современное искусство Владивостока, 1960 – 2010-е / Фонд содействия развитию современного искусства «Заря» ; [ред.-сост. Алиса Багдонайте]. – Москва : Майер, 2016. – С. ?–?

4. Лобычев, А.М. Автопортрет с гнездом на голове: Искусство Приморья на рубеже веков / А.М. Лобычев. – Владивосток : Тихоокеанское издательство «Рубеж», 2013. – 500 с. – (Серия «Архипелаг ДВ»).

Об авторе

Левданская Наталья Андреевна – кандидат искусствоведения, заслуженный работник культуры РФ, заместитель директора по научной работе Приморской государственной картинной галереи

E-mail: lna293@mail.ru

► На обсуждении выставки 05.12.2019.

В.Н. Погребняк,
С.Д. Горбачёв и
А.В. Селиванов



► Встреча с художниками. Вопрос автору.



THE MASTER PAINTING
SERGEY GORBACHEV.
ALEXANDER IONCHENKOV.
VLADIMIR POGREBNIYAK.
ALEXANDER SELIVANOV.
SERGEY KHOD (DROBNOKHOD).
VLADIMIR SHAPRANOV.

Natalia Andreevna Levdanskaya

Candidate of arts, honored cultural worker of the Russian Federation, deputy director for Research, Primorye State Art Gallery

Abstract: The paper is devoted to the exhibition of six contemporary artists from Vladivostok at the Primorye State Art Gallery: S.D. Gorbachev, S. V. Drobnokhod (Sergey Khod), A. I. Ionchenkov, V. N. Pogrebnyak, A.V. Selivanov and V.P. Shapranov. Concepts and characteristics of each of the exhibitors have been described..

The artists belong to one generation of 1950s-1960s, they appeared on the art scene of the region in the second half of the 1980s – early 1990s, along with the ten or fifteen other artists they won and now maintain the authority of the Primorye art in Russia and in neighboring countries in the Asia-Pacific region.

Keywords: modern art of Vladivostok; Primorye State Art Gallery; S. D. Gorbachev; S. V. Drobnokhod; A. I. Ionchenkov; V. N. Pogrebnyak; A.V. Selivanov; V. P. Shapranov; «Master Painting»

УДК 72.036

А. Н. Гуменюк

Омский государственный технический университет
Омск, Россия

СОЮЗ ДВАДЦАТИ ОДНОГО

*Выставка работ
омских архитекторов разных лет*

В статье анонсируется выставка работ омских архитекторов разных лет, развернутая 13 февраля этого года в зале Центра «Эрмитаж-Сибирь». Экспозиция знакомит зрителя с идеями архитекторов, работающих в области градостроительства и проектирования общественных и жилых зданий, инженерных сооружений и их реализации. Авторами архитектурных проектов являются члены творческого союза – 21 омский архитектор, представители различных архитектурных школ и разных поколений. Отсюда название выставки «СОЮЗ ДВАДЦАТИ ОДНОГО». Среди участников выставки известные архитекторы Омска – представители современных стилевых направлений – модернизма, постмодернизма, полистилизма.

Ключевые слова: Эрмитаж-Сибирь, Союз архитекторов России, выставка архитектурных проектов

Архитектура, входящая в триаду свободных пластических искусств – живописи, ваяния и зодчества, всегда была и остается одной из главных составляющих современной культуры. И те, кто, вопреки сложностям профессии, не покидает территорию архитектурного творчества, безусловно, имеют право на собственное «высказывание» и показ проектных работ в музейной экспозиции для профессионалов и широкой публики.

Архитектура проектная и архитектура реальная, архитектура и жизнь – именно это демонстрирует выставка «СОЮЗ ДВАДЦАТИ ОДНОГО», организованная Омским региональным отделением Союза архитекторов России и Омским

областным музеем изобразительных искусств имени М. А. Врубеля под эгидой Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств.

Большинство работ, представленных на выставке, выполнены для города Омска. Экспозиция знакомит зрителя с идеями архитекторов, работающих в области градостроительства, проектами планировки отдельных городских территорий, проектными решениями инженерных сооружений, жилых и общественных зданий, интерьеров и их реализации.

Авторами архитектурных замыслов и воплощений являются члены творческого союза – 21 омский архитектор, представители различных архитектурных школ

Экспозиция
выставки.
Фрагмент

и разных поколений. Отсюда ёмкое, плакатно звучащее название выставки «СОЮЗ ДВАДЦАТИ ОДНОГО».

Среди участников выставки известные архитекторы Омска, лауреаты и дипломанты международных и всероссийских конкурсов: градостроители, комплексно решающие функционально-практические и художественно-эстетические задачи; специалисты, работающие над проектами крупнейших инженерных сооружений – мостов и путепроводов; архитекторы – представители стилевых направлений второй половины XX и первых десятилетий XXI века – модернизма, постмодернизма, полистилизма; проектировщики, специализирующиеся в области реставрации и реконструкции памятников культурного наследия. Некоторые из участников выставки уже имеют звание Заслуженного архитектора России и награждены знаком Почетного архитектора России, являются советниками Российской академии архитектуры и строительных наук, профессорами Международной академии архитектуры, много лет проектируют и преподают в высших учебных заведениях архитектурные дисциплины; в экспозиции представлены также проекты молодых архитекторов, у которых есть свои амбиции и собственное видение путей развития современной архитектуры, возможно, через несколько лет и они будут лидировать в своей профессиональной сфере. Наряду с проектами, в экспозиции демонстрируется уже ставший дискуссионным макет перспективного развития Омска, а также издания по истории и теории архитектуры нашего города.

Возвращаясь к названию выставки, интересно заметить, что в соответствии со словарем В. И. Даля, слово «СОЮЗ» означает не только «тесные связи между людьми, условное согласие и товарищество», но и «ЗАВЕТ».

Так какой же завет или торжественный обет могут дать архитекторы себе, своим учителям, городу, стране? Быть на пике современных событий, участвовать в национальных программах по развитию городов,

оставаться включенными в современный процесс проектирования (как бы ни пытались профессиональное искусство подменить утилитарным ремеслом) и своим творчеством приоткрывать завесу будущего: каким станет наш мир через 10-20 лет? И, как произнес один из участников выставки «СОЮЗ ДВАДЦАТИ ОДНОГО», «Давайте возьмем архитектуру в свое будущее!»

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
РЕГИОНАЛЬНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ УРАЛА, СИБИРИ И
ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ ОМСКОЙ ОБЛАСТИ
ОМСКИЙ ОБЛАСТНОЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ИМЕНИ М.А. ВРУБЕЛЯ
ОМСКОЕ РЕГИОНАЛЬНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ СОЮЗА АРХИТЕКТОРОВ РОССИИ

СОЮЗ ДВАДЦАТИ ОДНОГО

ВЫСТАВКА РАБОТ ОМСКИХ АРХИТЕКТОРОВ РАЗНЫХ ЛЕТ



ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ-СИБИРЬ», УЛ. МУЗЕЙНАЯ, 4
ЕЖЕДНЕВНО, КРОМЕ ПОНЕДЕЛЬНИКА, С 10:00 ДО 19:00 (КАССА – ДО 18:00), Тел.: 20-00-47, 93-12-25. WWW.VRUBEL.RU
0+

Об авторе

Гуменюк Алла Николаевна – кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный работник культуры РФ, почетный член Российской академии художеств, член Союза архитекторов России, Союза художников России, Всероссийской ассоциации искусствоведов. Заведующий кафедрой «Дизайн», Омский государственный технический университет, Институт дизайна, экономики и сервиса.

E-mail: gumenyuk-alla@mail.ru

THE UNION OF TWENTY ONE THE EXHIBITION OF WORKS BY OMSK ARCHITECTS

Alla Nikolaevna Gumenyuk

Candidate of arts, Honored member of the Russian Academy of Arts, Professor, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, member of the Union of Architects of Russia, member of the Union of Artists of Russia, member of the All-Russian Association of Art Critics, Head of the Department of Design, Omsk State Technical University, Institute of Design, Economics and Service

Abstract: The paper is devoted to the exhibition of works by Omsk architects of different years, which was held in the halls of the Hermitage-Siberia Center. The exhibition acquaints the viewer with the ideas of architects working in the field of urban planning and design of public and residential buildings, engineering structures and their implementation. The authors of architectural projects are the members of the creative Union – 21 Omsk architects, representatives of different generations and different architectural schools, which determined the name – «The union of twenty one». Among the participants of the exhibition are well known architects of Omsk – representatives of contemporary styles – modernism, postmodernism, polystylism.

Keywords: The Hermitage-Siberia; the Union of Architects; the exhibition of architectural projects

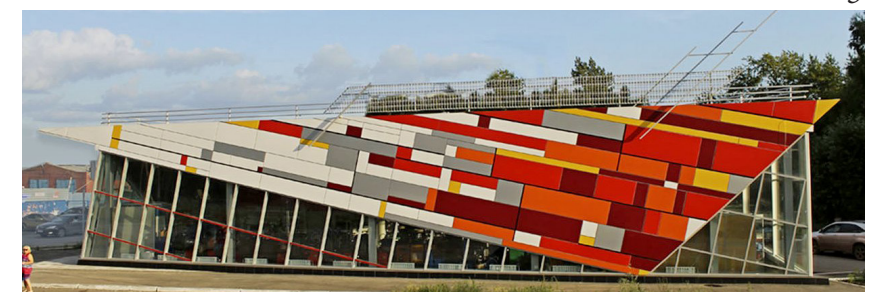


1. Здание Административных органов
г. Ханты-Мансийска
ХМАО-Югра.
2006-2011.
Арх. С. Стариков,
А. Белоусов, С. Амелин

2. Мост через
р. Ишим,
г. Нур-Султан,
Казахстан. 2006.
Арх. А. Гаценко,
Р. Гладких,
К. Новиков

3. Автосалон
«Красная стрела»,
Омск. 2015.
Арх. С. Амелин

4. Загородный дом
в с. Чернолуцье.
Арх. А. Гетте,
С. Гетте



УДК 74

Е. Н. Черняева

Сибирский центр современного искусства «ФОРМА»
Новокузнецк, Россия

Всероссийская художественная выставка «ЭМАЛЬ РОССИИ» В КОНТЕКСТЕ ОСНОВНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ РАЗВИТИЯ СТАНКОВОЙ ЭМАЛИ

Статья посвящена обзору основных направлений художественных поисков в эмалирном искусстве, представленном на всероссийской выставке «Эмаль России» в Сибирском центре современного искусства (г. Новокузнецк). Выставка рассматривается в контексте современного искусства горячей эмали. Главное внимание уделено анализу экспонировавшихся на выставке работ современных художников-эмальеров из разных регионов России. В выводах статьи отмечается, что масштабные выставки дают наглядную картину актуализации станковых направлений в искусстве художественной эмали.

Ключевые слова: художественная эмаль; станковая эмаль; искусство Сибири; Сибирский центр современного искусства

Горячая эмаль, или финифть, – один из древнейших видов декоративно-прикладного искусства, насчитывает большое количество техник и школ, существующих несколько столетий. История формирования эмалирного искусства проходит через несколько этапов. Самые ранние изделия, по мнению Э. Бреполя, выполненные в технике выемчатой горячей эмали, датируются XVI в. до н.э. [2, с. 26]. Приблизительно с VI в. в Византии получила распространение другая техника эмали – перегородчатая, именно здесь и в таком виде эмаль обретает само-

стоятельность и особенный стиль. В этом же виде искусство горячей эмали перенимается русскими мастерами в X–XI вв., обретая особенные технические приемы и своеобразное красочное звучание.

Впервые эмальеры преодолевают прикладные формы ювелирного искусства и выходят за его рамки в одном из главных эмалирных центров Европы – французском Лиможе. Здесь, начиная с XV в., художники начинают создавать самостоятельные станковые произведения. В XX веке и в европейских эмалирных мастерских, и в СССР искусство эмали развива-

А. И. Багаутдинов.
(Санкт-Петербург)
Игра в кубики.
Фрагмент. 2014.
Медь, горячая эмаль,
латунь.
40×40
Собственность
автора

ется до монументальных форм, достигая все большей самостоятельности и все дальше уходя от декоративно-прикладных истоков.

В настоящее время интерес к эмали усиливается. Соприкосновение с этим видом художественного творчества открывает мир безграничных возможностей, выражающихся в разнообразии техник и приемов, обилии традиций и школ, множестве композиционных и колористических решений. Сегодня основными формами существования горячей эмали являются декоративно-прикладные изделия, ювелирные украшения, станковые произведения, декоративные составляющие монументального архитектурного образа. В последние десятилетия также можно отметить выход художников-эмальеров за рамки традиционного тематического круга, что продиктовано особенностями смысловых характеристик постмодернистского искусства. В связи с этим искусствоведами поднимается вопрос об изменении места художественной эмали

в видовой структуре искусств. В частности, А. Конченков настаивает на синтетической природе искусства эмали и указывает на воз-

можность особенного места в современной морфологии искусств [3, с. 118].

В 2000-е гг. отечественные эмальерные школы начинают преодолевать постперестроечные кризисные явления, а многие из них к концу первого десятилетия нового века переживают настоящий расцвет.

В частности, петербургская школа горячей эмали занимает лидирующие позиции среди российских региональных центров и становится инициатором проведения множества тематических выставок, а также организатором первой международной биеннале горячей эмали в России. Я. А. Александров пишет, что в начале 2007 г. инициативной группой педагогов СПГХПА им. А. Л. Штиглица был организован проект «Современная художественная эмаль. Санкт-Петербург», целью которого стала «популяризация искусства художественной эмали, консолидация творческих сил профессиональных искусствоведов и архитекторов, зрителей,

ценителей искусства и потенциальных заказчиков вокруг возрождающегося в новом качестве древнего искусства горячей эмали» [1, с. 352].



А. Ю. Залуцкая.
(Новосибирск)
Четыре утра.
2017. Медь,
горячая эмаль.
27×32
Собственность
автора



Т. Е. Гатько.
(Геленджик)
Рождество.
2016. Медь,
горячая эмаль.
18×26
Собственность
автора

А. Е. Сохач.
(Ростов-на-Дону)
Древнерусская
красавица. 2014.
Медь, горячая
эмаль, золочение.
30×30
Собственность
автора

С. С. Андрейко.
(Иркутск)
Ночь. 2015.
Медь,
горячая эмаль.
40×45
Частная коллекция

Большую известность приобрела ростовская школа, возглавляемая заслуженным художником Российской Федерации, профессором Георгием Лиховидом.

Все большую значимость приобретает московская эмальерная школа, представленная Московской художественно-промышленной академией им. С. Г. Строганова.

Интереснейший опыт творческой и образовательной инициативы представляет деятельность Международного творческого центра «Эмалис», образованного в 1992 году художником-монументалистом А. Карих в Ярославле (на базе центра проводятся регулярные симпозиумы по эмали, работает музей).

Можно привести и другие примеры: Школа академика Российской академии художеств Н. Вдовкина, школа С. Андрейко (Иркутск), Л. Зайчиковой (Калуга) и др.

Еще одним шагом в развитии современного эмальерного искусства стали два крупных выставочных проекта 2019 года: триеннале горячей эмали «Мифы и легенды народов мира» в Уфе и художественная выставка «Эмаль России» в Новокузнецке. Такое количество знаковых событий говорит о невероятной актуальности данного вида искусства.

Развивающаяся в «новом качестве» горячая эмаль постепенно выходит за рамки сугубо декоративной формы, осваивая язык смежных станковых видов искусств – жи-

вописи, графики, ба- рельефа. Новые технологии, смелость и тяга к экспериментам многих авторов выводят искусство горячей эмали за пределы традиционных форм. Художники экспериментируют с живописностью, подчеркивают графичность, создают рельефную поверхность многократными обжигами и наплывами эмали. Другая тенденция, все чаще звучащая

в современном искусстве эмали, – обновленный круг тем и сюжетов через включение традиционного искусства в постмодернистский контекст.

Значительным событием в художественном мире стала выставка «Эмаль России» в Сибирском центре

современного искусства «Форма» (г. Новокузнецк). Сам факт включения в экспозиционный план центра современного искусства выставки, посвященной одному из самых древних видов декоративно-прикладного искусства, является достаточно смелым шагом. Претензия на флагманские позиции в мире современного искусства региона, заявленная на открытии выставочной площад-





ки в августе 2019 года, и экспонирование традиционного, веками развивающегося искусства, на первый взгляд плохо сочетается, поскольку представленное искусство нарушает ожидания зрителя: будет либо не современно, либо не традиционно. Однако кураторам проекта удалось выдержать тонкую грань между историческим контекстом и современностью и открыть для широкого круга зрителей «дивный новый мир» современной горячей эмали. В этой ситуации трудно переоценить значение выставки «Эмаль России» для художественной жизни региона: это первое событие такого масштаба в Кемеровской области.

В экспозиции были представлены различные техники эмали (перегородчатая, выемчатая, смешанные), различные эмальерные школы России. Однако наиболее очевидным представляется разнообразие тем. Наиболее ярко представлены несколько направлений художественных поисков: архаика и неоархаика, религиозная тема, живописно-декоративные исследования возможностей материала и постмодернистские эксперименты.

Сама техника с многовековой историей и традициями, уходящими в глубокую древность, предполагает обращение к архаическим сюжетам и мифологической тематике. Таковы работы уфимского эмальера Салавата Гилязетдинова (Уфа) «Сибирь», «Танцы оленей», «Сказание о восьми лунах» и др., когда поверхность уподобляется камню, образы схематичны и силуэтны наподобие петроглифов, изображение включает магические символы. Продолжает тему древнего мифологического искусства Азамат Гилязетдинов (Уфа), например, в работе «Русский Север», представляющей собой композицию из трех крестов, заполненных сакральными символами.

Еще один художник, обращающийся к теме времени, изучающий мифологию и переносящий мифологическое сознание в современность, – Алексей Веселкин (Суздаль). Колорит его работ сдержан, изображения будто проглядывают сквозь временные наложения, причем это касается не только мифов древних, но и мифотворчества совре-

С. М. Гилязетдинов.
(Уфа)
Солнце
над Шиханами.
2019.
Медь, горячая
эмаль.
35×20,5
Собственность
автора

менного («Миф о МИГе» из серии «Мифы современности»).

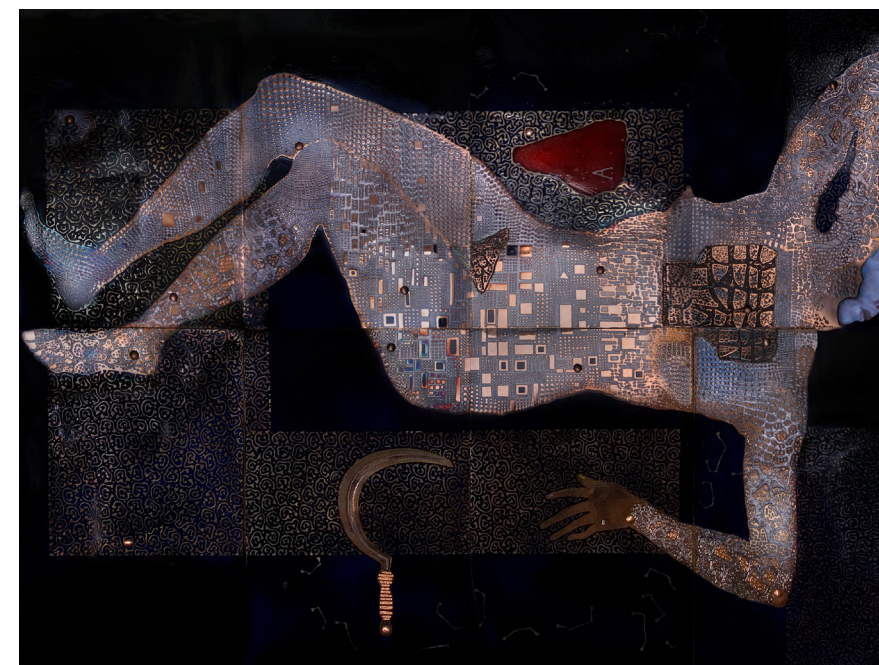
Наряду с мифологической и архаической тематикой звучит религиозная. Неиссякаемый интерес к ней продиктован традицией бытования эмальерного искусства в религиозных центрах как искусства церковного. Здесь переплетаются яркие сказочные моти-

на фоне древнего града, служащего своего рода нимбом вокруг ее головы.

Жемчужиной выставки «Эмаль России» стала работа иркутского художника Сергея Андрейко «Умиление». Она представляет собой традиционный иконописный вариант изображения богородицы «Умиление», но обрамленный в меховой оклад, что в свою очередь отсылает нас к работам художников современного сибирского ироничного концептуализма. Традиционная форма иконы в дорогом окладе заменяется иконой в меховом облачении, будто укутанной от сибирских морозов. Такая своеобразная концептуальная нагрузка позволяет художнику удачно балансировать на тонкой грани традиционного религиозного и современного концептуального искусства.

Отметим, что в России эмаль в станковой форме появилась сравнительно недавно, в середине 1980-х гг. (до этого использовалась лишь в ювелирном и декоративно-прикладном искусстве). В современной трактовке эмаль – это картина, написанная стеклянными красками по металлической пластине. Соответственно, значительный потенциал творческих поисков заключается в исследовании живописных и жанровых возможностей данного вида живописи. Многие художники будто пробуют на вкус различные жанровые варианты: пейзаж, декоративный натюрморт, портрет, анималистический жанр и пр. Такие произведения характерны для художников петербургской эмальерной школы и выпускников художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. Это работы Анастасии Александровой (Санкт-Петербург) и Анвара Багаутдинова (Санкт-Петербург). Пластина «Здание» удивляет своей графичностью, иллюзорностью, ее автор А. Багаутдинов будто заимствует в эмали приемы из графики и скульптурного рельефа, отходя от живописности, но оставаясь в рамках станковой картины.

Лилия Лиховид (Ростов-на-Дону) и Ефросинья Сиротюк (Новокузнецк) создают интересные пейзажи, будто не замечая технических особенностей материала, отдаваясь лишь живописному очарованию эмали.



А. А. Александрова.
(Санкт-Петербург)
Послеполуденный
отдых Пушкина в
образе жницы. 2014.
Медь,
горячая эмаль,
травление.
60×76
Коллекция
СЦСИ «Форма»

вы и чистый иконописный колорит. Такой сказочной яркостью и непосредственностью отличаются произведения Татьяны Гатько (Геленджик). Небольшая пластина «Рождество» очень живописная и декоративная, уподоблена лоскутному одеялу. Работа отличается свежестью трактовки вечной темы.

Близкими по духу и способу трактовки религиозной тематики через сказание являются работы Инны Лемоновой (Екатеринбург) «Пляски с ангелами», «Иерихонская труба». Пластины намеренно раздроблены на мелкие составные части, вызывая ассоциацию с собранным из фрагментов сказанием, составленным в мозаику заботливым этнографом.

Достаточно своеобразно и нативно выглядит религиозная тематика в произведениях Анны Сохач (Ростов-на-Дону). Такова «Древнерусская красавица», изображенная



Еще одной чертой современного состояния эмали как станкового искусства является перенос постмодернистских практик и современных художественных экспериментов в поле деятельности художника-эмальера. И здесь открывается необозримое количество вариантов взаимодействия в триаде «художник – произведение – зритель». Ярким примером такого эксперимента являются произведения Азамата Гилязетдинова (Уфа) «Встреча с Миров» и «Танцы с Миров». Художник как бы отвечает на вопрос: а что было бы, если бы произошла встреча Миров (известного испанского художника, работавшего в направлении абстрактного сюрреализма) с техникой горячей эмали?

Ирония, цитатность, контекстность, символизм, эклектичность, характерные для постмодернистской эстетики, очень органично коррелируют со сложной трудоемкой древней технологией. Такая мозаичность образов и смыслов очень характерна для петербургских художников Анастасии Александровой и Анвара Багаутдинова. «Послеполуденный отдых Пушкина в образе жницы» А. Александровой похож на лоскутное одеяло, сотканное из многочисленных аллюзий и символов, причем такая эклектичность дублируется еще и на уровне технического, поскольку художник очень органично миксует различные техники. В этом же ключе выполнены работы А. Багаутдинова «Талисман»,

«Игра в кубики». В них присутствует переплетение прошлого, настоящего и будущего, связь времен, игра символами и образами, тонкое эстетическое чутье.

Несколько особняком стоят работы сибирских художников, работающих в поле современного искусства. Для молодого поколения сибирских художников характерна ироничность, подчеркнутая провинциальная простота и напускная наивность, граничащая с эпатажностью (Алена Залуцкая, Новосибирск).

В заключение отметим, что художественная выставка «Эмали России», прошедшая в Сибирском центре современного искусства, является большим шагом в формировании нового современного восприятия искусства горячей эмали, шагом своеобразного признания выхода за рамки прикладного искусства. Такие выставки размывают грань между традиционным и современным искусством, актуализируя искусство художественной эмали в современном контексте.

И. Б. Лемонова.
(Екатеринбург)
Иерихонская труба. 2016 г.
Медь,
горячая эмаль.
90×30
Собственность
автора

Литература

1. Александрова, Я.А. Санкт-Петербургская международная биеннале горячей эмали – катализатор эволюции станковой эмали // Месмахеровские чтения – 2019 : материалы междунар. науч.-практ. конф., 21–22 марта 2019 г. : сб. науч. ст. ; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица» ; науч. ред. А. О. Котломанов. – Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2019. – С. 352–357.
2. Бреполь, Э. Художественное эмалирование / Э. Бреполь. – Ленинград : Машиностроение, 1986. – 127 с.
3. Конченков, А. С. Место художественной эмали в морфологии искусств // Инновации в социокультурном пространстве : материалы VIII международной научно-практической конференции. – Благовещенск: Амурский государственный университет, 2015. – С. 118–120.

Об авторе

Черняева Евгения Николаевна – кандидат искусствоведения (Новокузнецк), Сибирский центр современного искусства «ФОРМА»
E-mail: goreveda@gmail.com

ALL-RUSSIAN ART EXHIBITION «ENAMEL OF RUSSIA» IN THE CONTEXT OF THE MAIN DIRECTIONS OF EASEL ENAMEL'S DEVELOPMENT

Evgenia Nikolaevna Chernyaeva

Candidate of arts (Novokuznetsk), the Siberian Center of Modern Art "Forma"

Abstract: The paper is devoted to the review of the main directions of artistic searches in enamel art, presented at the all-Russian exhibition «Enamel of Russia» in the Siberian Center of Modern Art (Novokuznetsk). The exhibition has been considered in the context of contemporary hot enamel art. The main attention has been paid to the analysis of the works of contemporary enamel artists from different regions of Russia which were exhibited there. The conclusions of the paper note that large-scale exhibitions give a clear picture of the actualization of easel trends in the art of artistic enamel.

Keywords: artistic enamel; easel enamel; Siberian art; Siberian Center of Modern Art.

Экспозиция
выставки



УДК 7.03

В. В. Петухов

Приморская государственная картинная галерея
Владивосток, Россия

ГОСУДАРИ И ГОСУДАРЫНИ – венценосные покровители искусств

*К 300-летию образования
Российской империи*

В преддверии двух важнейших юбилейных дат отечественной истории – 300-летия образования Российской империи (2021 год) и 350-летия со дня рождения Петра Великого (2022 год) – Приморская государственная картинная галерея подготовила выставочный проект «Государи и государыни – венценосные покровители искусств. К 300-летию образования Российской империи».

Новый масштабный межрегиональный проект подготовлен в содружестве шести музеев России. Государственный исторический музей уже не в первый раз откликается на просьбу о сотрудничестве. Государственный Русский музей, тоже давний партнёр, предоставил для выставки 23 произведения. Впервые 15 предметов прибыли из Научно-исследовательского музея при Российской академии художеств.

Участниками проекта, кроме Приморской государственной картинной галереи, стали также Дальневосточный художественный музей (Хабаровск) и Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва. Всего 49 произведений живописи, графики, архитектурных макетов, мебели, объединённых общей темой, экспонировались в Парадном зале галереи с 19 декабря 2019 года по март 2020.

Ключевые слова: искусство Российской империи, русское искусство, русские художники, Приморская государственная картинная галерея

О большой значимости события в культурной жизни дальневосточной столицы говорил на вернисаже губернатор Приморского Олег Николаевич Кожемяко. Благодарность администрации края и лично О.Н. Кожемяко выразила директор Приморской картинной галереи Алёна Алексеевна Даценко: такой высокотратный проект был бы невозможен без финансовой поддержки. Она была оказана, и теперь жители Владивостока и гости города имеют

уникальную возможность познакомиться с шедеврами изобразительного искусства из других городов страны, а также при помощи своеобразной художественной летописи вспомнить славные страницы истории России и развития отечественного искусства или, возможно, восполнить недостающие знания.

К выставке «Государи и государыни – венценосные покровители искусств. К 300-летию образования Российской империи» выпущен каталог, вступительные

Экспозиция
выставки.
Фото
С.В. Кирьянова

статьи подготовлены Г.Н. Голдовским, Е.А. Савиной и В.В. Петуховым.

В залах экспозиции показано поэтапное развитие русского искусства, характеризующее эпоху правления каждого из русских императоров. Вкусы и предпочтения представителей императорской фамилии оказывали огромное влияние на характер русского изобразительного искусства и архитектуры начиная от императора Петра I Великого до Николая II.

Первая, и она же центральная, тема выставки – императорский портрет. В экспозиции представлены портреты всех правивших русских императоров и императриц, сменявших друг друга на русском троне. В 1721 году был введен новый титул Императора Всероссийского, просуществовавший до гибели монархии в 1917 году.

Второе смысловое направление выставки – начавшаяся в 1703 году эпоха в русском искусстве, связанная с основанием на берегах Невы новой столицы Санкт-Петербурга и формирующейся здесь новой, утонченной придворной культурой. Прославление Санкт-Петербурга стало важнейшим направлением русского искусства и прежде всего пейзажной живописи.

Имперская столица на берегах Невы показана на выставке редчайшими деревянными проектными макетами ряда знаменитых петербургских построек (Инженерный замок, Александровская колонна и др.), которые впервые в их истории отправились в путешествие вне обеих столиц. Дополнением темы стали городские пейзажи Ф. Алексеева, старинные акварели и рисунки, на которых предстают петербургские архитектурные ансамбли, дворцовые интерьеры, невские акватории.

Среди всех показанных на выставке венценосных особ значительное место принадлежит четырем государям, внесшим наиболее весомый вклад в историю русского искусства.

Эпоха царствования создателя империи Петра I Великого явилась переломной в истории государства. Ушла в прошлое Древняя Русь. Россия вступала в эпоху великих преобразований. Пожалуй, невозможно отыскать такую сферу, которая не претерпела бы изменений, вызванных кипучей энергией деятельного монарха.

Знакомство с европейским искусством проходило несколькими известными путями: иностранные мастера приглашались на работу в Россию, произведения европейского искусства приобретались и

привозились из-за рубежа, а наиболее талантливая отечественная молодежь отправлялась обучаться в европейские страны.

На выставке представлен целый ряд портретов работавших при русском дворе иностранных художников: «Портрет Петра I» Л. Каравака, «Портрет царевича Алексея Петровича» И. -Г. Таннауэра и др.

Петровская эпоха – время рождения русской гравюры. Это самый оперативный вид искусства, быстро откликавшийся на все наиболее значимые события времени и пользовавшийся особым успехом. Лицо русской графики первой трети XVIII века определил один из знаменитых братьев Зубовых – Алексей, представленный на выставке гравюрой «Пётр Великий, Отец Отечества».

В эпоху царствования Екатерины II Великой были достигнуты выдающиеся успехи в искусстве. Сама государыня стала тонким ценителем прекрасного, ею создана коллекция Эрмитажа. С приходом Екатерины к власти в архитектуре изменился стиль: на смену вычурному барокко пришел строгий, стройный классицизм. Началась стремительная перестройка Петербурга.

Блистательный расцвет переживает изобразительное искусство, россыпь драгоценных полотен Ф. Рокотова, Д. Левицкого, А. Лосенко (незадолго до открытия закончилась длительная реставрация представленного полотна А. Лосенко «Каин», которое вошло в нашу экспозицию) ярко характеризует славный екатерининский век. В 1764 году Высочайшим указом была создана Императорская Академия художеств. В разное время в академии учились такие выдающиеся живописцы, как А. Иванов, К. Брюллов, И. Айвазовский, А. Корзухин, В. и К. Маковские, И. Шишкин, И. Репин, архитекторы К. Росси, Ал. Бенуа, и многие другие. Вплоть до начала XX века академия была единственным в России высшим художественным учебным заведением.

Эпоха царствования внука Екатерины II Николая I стала золотым веком русской культуры. При Николае I окончательно сформировался известный всему миру строгий классицистический облик Петербурга. О. Монферран воздвиг Александровскую колонну на Дворцовой площади (деревянный макет колонны, выполненный резчиком по дереву М. Салиным в 1830-е годы). С возведением по проектам К. Росси зданий Сената и Синода, Александринского театра, Михайловского дворца (ныне Русский музей), Главного штаба классицизм достиг своей вершины. При



Экспозиция выставки.
Фото
С.В. Кирьянова

Николае Павловиче творили прославленные художники классической школы: К. Брюллов, А. Иванов, И. Айвазовский. Работали приглашенные иностранные мастера, среди которых Джордж Доу, создавший портреты Военной галереи 1812 года в Зимнем дворце.

Эпоха последнего русского императора Николая II – это блистательный расцвет искусства серебряного века и титанов русской



Открытие выставки.
Губернатор Приморского края
О.Н. Кожемяко.
Фото
С.В. Кирьянова

национальной живописи. По количеству великих национальных художников время царствования Николая II не знает себе равных в русской истории. Николай Александрович основал первый государственный музей национальной русского искусства – Музей императора Александра III (Русский музей) в Санкт-Петербурге. О художественном вкусе последнего русского императора говорит монументальный пейзаж кисти Ивана Шишкина «Сосновый лес» из его личного собрания,

украшавший бильярдную комнату в покоях государя в Зимнем дворце.

Масштабная выставка даёт уникальную возможность гостям столицы Российского Дальнего Востока увидеть на берегах Тихого океана блестящую эпоху царствования императорской династии Романовых, узнать о её влиянии на развитие видов и жанров русского искусства, судьбы художников и их произведений.

Об авторе

Петухов Владимир Владимирович – заместитель директора Приморской государственной картинной галереи по научно-просветительской работе, кандидат искусствоведения, доцент, Член общероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов России» («АИС»)

E-mail: vlad_arts@mail.ru

SOVEREIGNS AND EMPRESSES – CROWNED PATRONS OF THE ARTS. TO THE 300TH ANNIVERSARY OF THE FORMATION OF THE RUSSIAN EMPIRE

Vladimir Vladimirovich Petukhov

Deputy director of the Primorye State Art Gallery for scientific and educational work, candidate of arts, associate professor, member of the Association of art critics of Russia

Abstract: *One the eve of the 300th anniversary of the formation of the Russian Empire (2021) the Primorye State Art Gallery prepared an exhibition project «Sovereigns and Empresses – crowned patrons of the arts. To the 300th anniversary of the formation of the Russian Empire». The six largest museums in Russia participated in the project: the State Russian Museum (St. Petersburg), the Scientific-research Museum of the Russian Academy of Fine Arts (St. Petersburg), the State Historical Museum (Moscow), the Primorye State Art Gallery (Vladivostok), the Far Eastern Art Museum (Khabarovsk) and the Irkutsk Regional Art Museum. The large-scale exposition shows two centuries of the imperial period of the Romanov dynasty on the example of the works of famous Russian artists. It tells about the influence of the Russian monarchs' artistic tastes on the formation and development of Russian fine art and architecture. The portraits of all the Russian emperors, made in oilpainting, watercolor or graphic technic, are exhibited. The exhibition consists of forty-nine objects, including architectural graphics, original author's wooden design models of several famous St. Petersburg buildings.*

Keywords: *art of the Russian Empire; Russian art; Russian artists; art exhibition; Primorye State Art Gallery*

УДК 730

Н. С. Сысоева

Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачёва
Иркутск, Россия

ДАШИ НАМДАКОВ. ИРКУТСК. ТРАДИЦИИ. МЕЦЕНАТЫ

Статья посвящена проекту, приуроченному к 20-летию первой персональной выставки Даши Намдакова. Экспозиция включает работы Намдакова и бурятских художников. Проект организован Иркутским художественным музеем и Фондом поддержки и развития культуры на территории города Иркутска, включает работы из собраний коллекционеров и галеристов.

Ключевые слова: Иркутск; Даши Намдаков; бурятские художники; коллекционеры; Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачёва

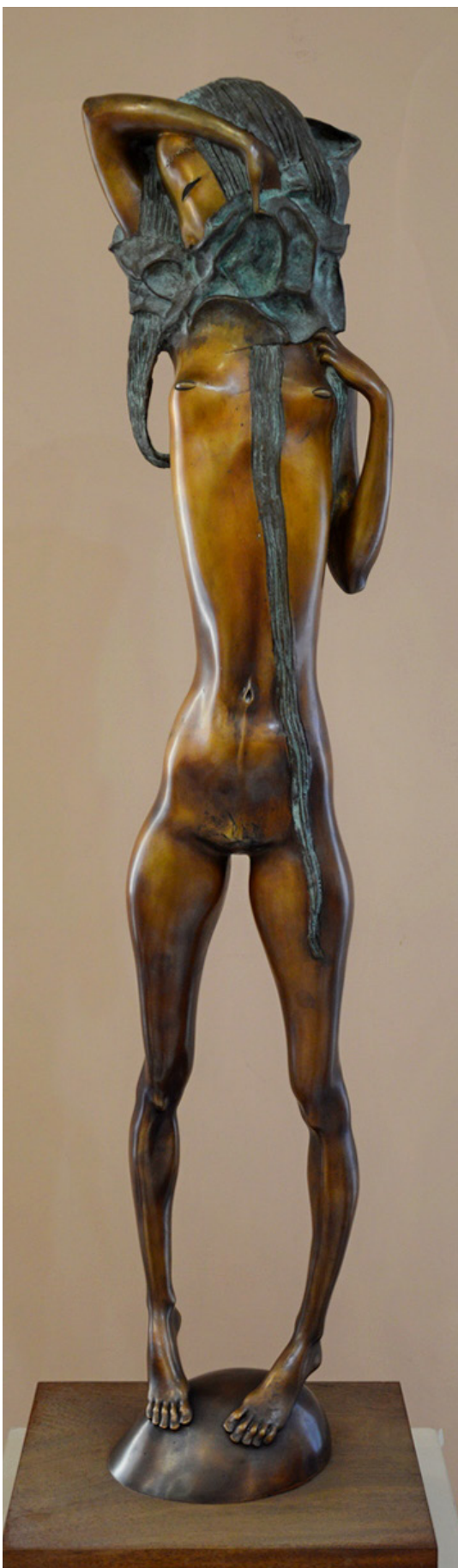
В самом названии выставки заключается емкая расшифровка ее концепции.

Иркутск. В 2000 году в Иркутском областном художественном музее состоялась первая персональная выставка скульптуры и графики молодого художника из Бурятии Дашинымы Намдакова, мало известного на тот момент профессиональному сообществу и широкой зрительской аудитории выпускника Красноярского государственного художественного института. Инициатором выставки стала Надежда Петровна Комарова – искусствовед, занимающийся продвижением бурятских художников на иркутском арт-рынке. Иркутское региональное отделение «Союз художников России» во главе с академиком РАХ Анатолием Ивановичем Алексеевым поддержали молодого автора из Бу-

рятии, предоставив ему художественную мастерскую в Иркутске. Благодаря этому Даши получил возможность воплощать свои идеи в материале и через год был принят в состав Иркутского регионального отделения ВТОО «Союз художников России». Именно в Иркутске начался большой творческий путь талантливого скульптора.

Традиции. На протяжении многих десятилетий развивались и крепили культурные связи между музеями, творческими союзами, художниками Бурятии и Иркутска. Творческое наследие бурятских мастеров XX столетия разнообразно представлено в коллекции иркутского художественного музея и составляет более 200 единиц хранения. Эта коллекция расширяет представление о национальном своеобразии бурятского искус-

Д. Б. Намдаков.
Кокон. 1999.
Бронза, литье,
патинирование.
75×20×20
Из коллекции
М. Я. Кузнецовой



ства, в котором преобладает традиционное мировоззрение, отражающее тесную связь творчества художников с историческими и культурными корнями. Чтобы в полном объеме показать особенности современного бурятского искусства, в экспозицию были включены работы известных скульпторов из Улан-Удэ Дмитрия Будажабэ, Петра Гармаева и Гэсэра Зодбоева.

Меценаты. Миссия частных коллекционеров, как и государственных музеев, занимающихся собирательством, хранением, экспонированием произведений искусства, в том, чтобы включать в единое поле культуры лучшие произведения современного искусства. Иркутские меценаты первыми приняли искусство Даши Намдакова. Спустя 20 лет после персональной выставки в Иркутском областном художественном музее Иркутск обладает внушительным собранием произведений мастера, большинство из которых приобретено частными собирателями и галеристами. Успех выставки Даши в феврале 2000 года привлек внимание коллекционеров к национальной и современной бурятской скульптуре. Галереи Иркутска – «Палитра» Лины Ермонтович, Галерея Виктора Бронштейна – стали формировать художественные собрания мастеров из Бурятии, что повлияло на развитие бронзолитейного дела. У собирателей усилился интерес к именам мастеров искусства соседней республики, привнесших в общую художественную картину региона новые стилистику и содержание.

Сотрудничество с коллекционерами, меценатами и галеристами при подготовке выставок стало для областного художественного музея доброй традицией. Благодаря Фонду поддержки и развития культуры на территории города Иркутска и лично Ларисе Иннокентьевне Забродской, почетному гражданину Иркутской области, к открытию выставки был издан каталог.

Даши Намдаков. Сегодня является признанным мастером, одним из известнейших скульпторов и художников современности. Творчество Даши Намдакова, получившее мировую известность, тесно связано

*Д. Б. Намдаков.
Утро. 2006.
Бронза, литье,
патинирование.
109×24×15
Из коллекции
В.А. Дмитриева*

*Д. Б. Намдаков.
Лось. 2011.
Бронза, литье,
патинирование.
90×126×103,5
Иркутский областной
художественный музей
им. В. П. Сукачёва*

с культурой Байкальского региона. Автор воплощает идеи в скульптуре, графике, монументальном и ювелирном искусстве. Ему принадлежат многочисленные ландшафтные скульптурные композиции, установленные в Тыве, Казахстане, Татарстане, Кемеровской, Иркутской области и Красноярском крае. Произведения художника вошли в коллекции Государственного Эрмитажа, Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея.

Сегодня Даши Намдаков является членом-корреспондентом Российской академии художеств, почетным членом Академии Флоренции, народным художником Бурятии, лауреатом премии Правительства России в области искусства.

Выставка-проект «Даши Намдаков. Иркутск. Традиции. Меценаты» стала значимым культурным событием в мероприятиях, посвященных 150-летию Иркутского художественного музея. Нынешняя выставка – это попытка реконструкции первой экспозиции Даши Намдакова в Иркутске. Проект осуществлен благодаря энергии знатоков-собрателей, которые предоставили более 70 произведений из своих коллекций, что акцентирует внимание на социокультурном феномене частного коллекционирования.



Об авторе

Сысоева Наталья Сергеевна – искусствовед, директор Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачёва, председатель Иркутского регионального отделения Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России», член Общественной палаты Иркутской области
E-mail: iohm.irkutsk@yandex.ru

DASHI NAMDAKOV.
IRKUTSK.
TRADITIONS.
MAECENASES

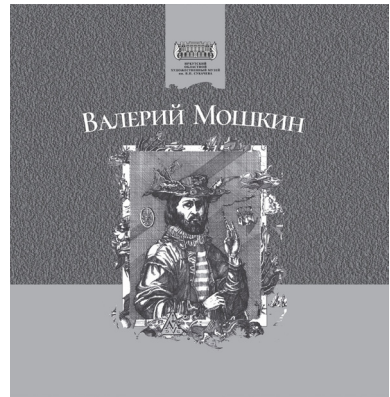
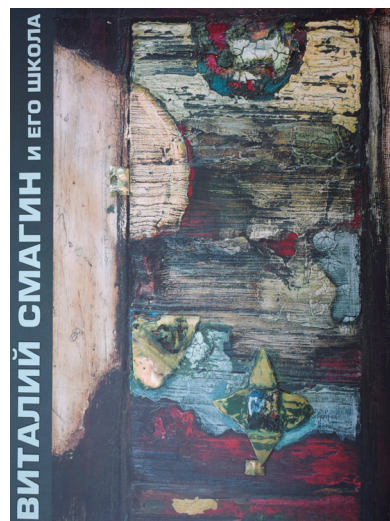
Natalya Sergeevna Sysoeva

Art critic, Director of the Irkutsk Regional Art Museum named after V. P. Sukachev, chairman of the Irkutsk Regional Branch of the Russian creative public organization «Union of Artists of Russia», member of the Public chamber of the Irkutsk region

Abstract: The paper is devoted to the project dedicated to the 20th anniversary of Dashi Namdakov's first personal exhibition. The exhibition includes the works by Namdakov and other Buryat artists. The project is organized by the Irkutsk Art Museum and the Foundation for the support and development of culture in Irkutsk city. It includes works from the private and gallery collections.

Keywords: Dashi Namdakov; Buryat artists; collectors; Irkutsk Regional Art Museum named after V. P. Sukachev

НОВЫЕ ИЗДАНИЯ В РЕГИОНАХ



Виталий Смагин и его школа / В. В. Есипов, О. А. Игнатьева, Р. М. Лобацкая, А. М. Свердлова-Александрова ; сост. И. Смагина, Н. А. Довнич, Г. В. Свердлов. – Иркутск : ООО «Артиздат», 2019. – 208 с. : ил.

Создание кафедры монументально-декоративной живописи, которую возглавил народный художник РФ Виталий Георгиевич Смагин в Иркутском государственном техническом университете, стало важным явлением в культурной жизни Сибири. На протяжении четверти века кафедра готовит специалистов в области монументально-декоративного искусства. Выпускники кафедры способны самостоятельно выполнять аналитическую, проектную и исследовательскую работу, а также имеют индивидуальный практический опыт и навыки реализации художественного замысла.

Школа Виталия Смагина – содружество художников, которых объединяет единое понимание и владение возможностями свободного творчества и высокого искусства. В альбоме опубликованы лучшие станковые, монументально-декоративные произведения мастера и его учеников. Владение разнообразными технологиями, знание возможностей материалов наглядно представлены на примере дипломных работ выпускников кафедры монументально-декоративной живописи и дизайна имени В. Г. Смагина Иркутского национального исследовательского технического университета.

Альбом издан к 25-летию со дня основания кафедры монументально-декоративной живописи ИрГТУ.

Союз двадцати одного: выставка работ омских архитекторов разных лет : альбом / вступ. ст. А.Н. Гуменюк ; сост. А.В. Бегун ; дизайн А. В. Бегун, А. А. Бегун. – Омск, 2020. – 44 с.: ил.

Альбом посвящен выставке творческих работ омских архитекторов «СОЮЗ ДВАДЦАТИ ОДНОГО», проходившей в выставочном центре «Эрмитаж-Сибирь» под эгидой Российской академии художеств, Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока, в Омске с 14 февраля по 22 марта 2020 года. Альбом знакомит с идеями архитекторов, работающих в области градостроительства, с проектными решениями инженерных сооружений, жилых и общественных зданий, интерьеров и их реализаций. Авторами являются члены Омского регионального отделения Союза архитекторов России.

Издание адресовано специалистам и широкому кругу зрителей, интересующихся современной архитектурой.

Областной фестиваль искусства «Область искусства» : альбом-каталог участников выставки «Лучшее произведение изобразительного искусства-2019» / сост. Л. Е. Цветкова ; руководитель проекта Д. А. Салацкая. – Красноярск : ООО «Издательство Поликор», 2020. – 344 с. : ил

В альбоме-каталоге представлены лучшие произведения фестиваля «Область искусства».

Издание адресовано как специалистам, так и широкому кругу читателей, интересующихся изобразительным искусством.

Валерий Мошкин : альбом-каталог / сост. Н. С. Сысоева ; вступ. ст. Т. Г. Драница, А. В. Нурминская ; оформл. А. Хан. – Иркутск : ГБУК ИОХМ им. В. П. Сукачёва, 2019. – 312 с. : ил.

Издание подготовлено к выставке «Валерий Мошкин. Между двух миров». Фундаментальный каталог содержит более 70 живописных и 230 графических произведений из музеев г. Иркутска, а также частных коллекций. Авторы статей анализируют различные аспекты творчества художника. Альбом-каталог содержит сведения о биографии и основных выставках Валерия Мошкина. Издание адресовано как специалистам, так и широкому кругу читателей, интересующихся искусством.



Всероссийская художественная выставка горячей эмали «Эмаль России» : альбом / сост. А. В. Суслов, Е. В. Чепис ; автор статьи Е. Н. Черняева ; дизайн, предпечатная подготовка А. А. Долгова. – Новосибирск : ИП В. В. Пентюков, 2020. – 174 с. : ил.

Альбом составлен по материалам всероссийской художественной выставки горячей эмали «Эмаль России». В настоящее издание также включены произведения известных и молодых российских эмалиров, не принимавших участия в выставке.

Отражения. Автопортрет в творчестве новосибирских художников: Новосибирская региональная художественная выставка-исследование : альбом-каталог / Новосибирское региональное отделение ВТОО «Союз художников России». - Новосибирск, 2019. – 128 с. : ил.

В одном из самых известных художественных музеев – галерее Уффици во Флоренции – еще в XVII веке начали собирать отдельную коллекцию автопортретов художников, которая со временем превратилась в огромное собрание. Весьма престижным для автора считалось получить заказ от галереи на создание автопортрета. Это означало высшую оценку его творчества.

Проект «Отражения» не определяет своей целью оценку художественного уровня представленных на выставке и вошедших в альбом произведений. Одной из главных задач организаторов является исследование особенностей жанра автопортрета. Причем на первый план выходит его философское осмысление и проявление в самых различных аспектах: временном, событийном, психологическом, творческом...

«Я напишу вас более похожим, чем вы есть». Слова немецкого портретиста Макса Либермана в полной мере относятся к автопортрету. Познать себя во всех проявлениях и не бояться выставить на всеобщее обозрение? Или, наоборот, надеть маску и отстраниться от излишнего любопытства? Проследить, как меняется с годами твое лицо и твой мир? Или остановить время своей рукой? Преобразить свое несовершенство или просто посмеяться над собой?

Возможно, вы найдете ответы на эти и множество других вопросов в этом альбоме.

Азбука природы Дальнего Востока. – Санкт-Петербург : БХВ-Петербург, 2020. – 64 с. : ил. – (Познавательные истории)

Автором альбома является известный дальневосточный художник Маша Шебеко. Книга знакомит детей с природой Дальнего Востока: красивыми и редкими животными, птицами, рыбами, насекомыми, населяющими этот край. На каждом развороте собраны интересные факты, которые преподносятся легко и занимательно. Юные читатели узнают, чем амурский тигр отличается от других тигров, как выглядит изюбрь и зимородок, благодаря чему промысловой рыбе камбале удается дожить до 50 лет. Герои книги расположены в алфавитном порядке, и в их названиях сделан акцент на первую букву, поэтому издание можно использовать как азбуку.

Иван Юшков, Анна Юшкова : альбом-каталог / сост. Н. Сысоева ; вступ. ст. И.Г. Федчина, О.С. Рудая, М.Л. Ткачева, Т.Г. Ларева ; редактор М. Ткачева ; корректор А.В. Кокин ; оформление А.А. Шелтунова. – Иркутск : ГБУК ИОХМ им. В.П. Сукачёва, 2019. – 164 с. : ил.

Альбом-каталог «Иван Юшков. Анна Юшкова» начинает серию книг «Иркутские художники», которая расскажет о самых ярких мастерах изобразительного искусства. Издание подготовлено к выставке «Одна мастерская – две судьбы», где впервые представлены работы из собрания музеев России и галерей Иркутской области. Альбом содержит вступительные статьи, биографические справки о художниках и каталог произведений.



ГАЛЕРЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Открылась в 1995 году. Коллекция содержит:

живопись
графику
скульптуру
фотографию
видео-арт

Формы деятельности галереи:

- организация и проведение выставок в России и за рубежом
- просветительская деятельность в области современного искусства и культуры
- издание художественных альбомов и каталогов
- партнерство в значимых культурных событиях и социальных проектах (Международный кинофестиваль Pacific Meridian, Владивостокская международная биеннале визуальных искусств и др.)
- формирование частных и корпоративных коллекций произведениями искусства российских и зарубежных художников



Владивосток, 690091,
ул. Светланская, 5

+7 423 2410526

+7 994 1087800

www.arkagallery.ru
info@arkagallery.ru

📸 arka_gallery
f arkagallery.ru
vk arka_gallery



ГАЛЕРЕЯ «АКАДЕМИЯ»

Более 700 произведений живописи и графики
Пейзаж, натюрморт, жанровые произведения
в классическом и современном стиле.

- организация выставок и творческих встреч с художниками
 - формирование частных и корпоративных коллекций
 - консультация искусствоведа-эксперта по вопросам приобретения произведений искусства
 - организация экскурсий по выставке
- Зал площадью 200 м² предоставляется для проведения корпоративных мероприятий



Г · А · Л · Е · Р · Е · Я
АКАДЕМИЯ

Красноярск,
проспект им. газеты
«Красноярский рабочий», 195



+7 (391) 295-98-48

www.gallery-academy.ru

📸 gallery_academy
f artgalleryacademy

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГАЛЕРЕЯ СОЛНЕЧНЫЙ СВЕТ

Художественная галерея
«Солнечный свет»
(директор госпожа Ян Гуан)
успешно работает в Харбине
уже более пяти лет.

Основное направление деятельности —
популяризация современной
российской живописи
в Китайской Народной Республике,
сотрудничество с художниками России.

*Приглашаем к сотрудничеству
государственные и частные художественные
музеи и галереи, искусствоведов,
профессиональных художников*



Арт-центр «Город русских художников»
Китайская Народная Республика,
г. Хэйхэ,
Центр международной торговли острова Дахейхэ,
III этаж
Тел.: 0456-8884999, 16233079999, 18646130707

Художественная галерея «Солнечный свет»
Китайская Народная Республика,
г. Харбин,
район Нанганг, ул. Лин Син, 33-3,
Центр масляной живописи
Тел: 0451-51893939, 13029879333

Беспрецедентный по масштабу проект
был проведен галереей в городе Хэйхэ
в сентябре-октябре 2019 года:
I Международный форум
изобразительного искусства «70»,
посвященный 70-летию со дня основания
Китайской Народной Республики
и 70-летию установления
дипломатических отношений
между Китаем и Россией.

В рамках форума в арт-центре
«Город русских художников» была
организована выставка произведений
70 ведущих художников Российской
Федерации, а также проведен семинар

по развитию российской и китайской
живописи.
Российскую делегацию на форуме
возглавил председатель
Союза художников России
А. Ковальчук.

В 2018 году галерея открыла филиал
«Город русских художников»
площадью 5000 кв. м в городе Хэйхэ, где в
постоянной экспозиции находится более 3000
произведений изобразительного искусства.
В настоящее время это крупнейшая
выставочная площадка китайской провинции
Хэйлунцзян, знаковая культурная
достопримечательность города Хэйхэ.

Одним из крупнейших проектов галереи
«Солнечный свет» стала выставка «Форма и
цвет», состоявшаяся в Музее современного
искусства города Харбин в декабре 2018 —
январе 2019 года.

Это совместный проект двух известных
российских художников — председателя Союза
художников России народного художника РФ
Андрея Ковальчука (скульптура), секретаря
Союза художников России заслуженного
художника РФ Константина Кузьминых
(живопись) и художественной галереи
«Солнечный свет».

На выставке было представлено 200
произведений живописи и графики и 25
произведений скульптуры.
В экспозицию были включены работы
художников разных периодов их творчества.

Выставка имела большой успех и стала одним
из самых значимых культурных событий
провинции Хэйлунцзян последних лет. Проект
задуман как передвижной (будет показан во
всех крупных городах Китайской Народной
Республики) и рассчитан на несколько лет. Цель
проекта — познакомить максимально большое
количество зрителей с произведениями двух
ведущих художников современной России.



ВЫСТАВКА «СЛАВА ПОБЕДИТЕЛЯМ»
ОТКРОЕТСЯ 13 АПРЕЛЯ В МВДЦ «СИБИРЬ» В КРАСНОЯРСКЕ

ПОСВЯЩАЕТСЯ 75-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ

БУДЕТ ПРЕДСТАВЛЕНО ОКОЛО 300 РАБОТ, В ТОМ ЧИСЛЕ ТАКИХ АВТОРОВ, КАК
Ю. М. НЕПРИНЦЕВ, П. М. ЧЕРНЫШОВ, О. Г. ВЕРЕЙСКИЙ,
СИБИРСКИХ ХУДОЖНИКОВ Б. Я. РЯУЗОВА, Я. С. ЕСЕЛЕВИЧА, К. Ф. ВАЛЬДМАНА



НА ВЫСТАВКЕ БУДУТ ДЕМОНИСТРИРОВАТЬСЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЖИВОПИСИ, ГРАФИКИ И СКУЛЬПТУРЫ ИЗ ФОНДОВ КРАСНОЯРСКОГО КРАЕВОГО МУЗЕЯ ИМ. В. СУРИКОВА, КРАСНОЯРСКОГО КРАЕВОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ, МУЗЕЕВ АЧИНСКА, ШУШЕНСКОГО, ДИВНОГОРСКА, ЖЕЛЕЗНОГОРСКА, ИЗ СОБРАНИЯ РЕГИОНАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ УРАЛА, СИБИРИ И ДАЛЬНОГО ВОСТОКА РАХ, ЧЛЕНОВ КРАСНОЯРСКОЙ РЕГИОНАЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ВТОО «СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ РОССИИ», ЧАСТНЫХ СОБРАНИЙ.

Во время работы выставки планируются экскурсии и мастер-классы, демонстрация видеофильмов, творческие встречи с художниками. Целевой аудиторией выставки будут учащиеся и студенты художественных учебных заведений.

Основным ресурсом для размещения информации о проекте является официальный сайт Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств.

В рамках выставки планируется проведение научно-практической конференции с участием ведущих искусствоведов Красноярского края, Сибири и других регионов России.

Этот беспрецедентный по составу участников и масштабу проект призван отразить тему подвига советского воина во всем ее многообразии.

Статью о проекте читайте в № 3 журнала.