

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



УРАЛА, СИБИРИ И
ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

ИЗДАНИЕ РЕГИОНАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ В КРАСНОЯРСКЕ

№ 1 (6)
МАРТ | 2021



ТЕМА НОМЕРА

ИСКУССТВО БУРЯТИИ

ISSN 2713-2714



ОТ РЕДАКТОРА

Первый номер журнала «Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока» в 2021 году показывает, какой востребованной может быть рубрика «Тема номера». В этот раз в фокусе внимания находится искусство Бурятии. Самобытное, основанное на традиционных верованиях и специфическом укладе жизни предшествовавших поколений, в сочетании с европейской школой это искусство в настоящее время является одним из самых интересных и многогранных феноменов.

В связи с этим тема номера получилась наполненной и разнообразной: открывает ее статья Татьяны Бороноевой, директора Национального музея Республики Бурятия, посвященная социокультурной миссии музея, динамично развивающегося и осваивающего новые технологии и новые формы работы. Именно этот институт способствует собиранию, осмыслению и предъявлению широкой аудитории предметов искусства. Серия выставок бурятского искусства последних лет, в числе которых и выставка в Кремле, показавшая произведения 19 художников Бурятии, говорит о большом интересе к этому материалу.

В тему номера также вошли статьи, посвященные «Гэсэриаде» из коллекции Национального музея Республики Бурятия, ювелирному искусству Даши Намдакова, резьбе по кости Бато-Мунко Чимитова, творчеству Владимира Поспелова, Бальжинимы и Зорикто Доржиевых. Проблему контакта культур, синтеза европейской и восточной художественных систем исследует Лариса Николаева. Авторами рубрики выступили известные искусствоведы Бурятии Людмила Цыренникова, Татьяна Алексеева, Надежда Комарова, а также Александр Боровский, курировавший выставку З. Доржиева в Государственном Русском музее. Столь серьезный подход к формированию темы номера стал возможен благодаря участию в подготовке номера Бурятского республиканского отделения Союза художников России, что говорит о большом интересе к журналу не только исследователей, но и самих художников.

Из других рубрик хотелось бы привлечь особое внимание к статьям Алисы Багдонайте и Елены Швецовой. Первая посвящена семилетнему опыту работы Центра современного искусства «Заря» во Владивостоке. Автор пишет о том, как искусство и современные арт-практики, включая арт-резиденции как актуальный вид гостеприимства, изменяют культурную географию России. Вторая статья – о беспрецедентном вкладе Общественного благотворительного фонда «Возрождение Тобольска», основанного Аркадием Елфимовым, в создание Художественного музея в Тобольске. Это замечательные примеры деятельности, опирающейся на частные инвестиции, что говорит о возможности участия бизнес-структур в формировании культурного ландшафта.

Если говорить о настрое, с которым создавался новый номер, он был связан с четким пониманием новых горизонтов в развитии журнала.

Ольга Зотова
главный редактор

СОДЕРЖАНИЕ

- | | | | |
|----|--|----|--|
| 6 | СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ МИССИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИМ. Ц. С. САМПИЛОВА В СОСТАВЕ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ
Т. А. Бороноева | 48 | ОСОБЕННОСТИ ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА ДАШИ НАМДАКОВА
Н. П. Комарова |
| 14 | ИСТОРИЯ КОЛЛЕКЦИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ «ГЭСЭРИАДЫ». НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ
Т. Е. Алексеева | 56 | РАЗМЫШЛЕНИЯ О ЖИЗНИ В КАРТИНАХ ВЛАДИМИРА ПОСПЕЛОВА
А. А. Никитина
Т. И. Жамбаева |
| 24 | МИФООБРАЗ В ТВОРЧЕСТВЕ БАЛЬЖИНИМЫ ДОРЖИЕВА
Л. И. Цыренникова | 62 | ЗОРИКТО ДОРЖИЕВ. СОПРИКОСНОВЕНИЕ С РЕАЛЬНОСТЬЮ
А. Д. Боровский |
| 30 | В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ: В СТОРОНУ ИСКУССТВА (КРАТКИЙ ОЧЕРК ИСКУССТВА БУРЯТИИ)
Л. Ю. Николаева | 70 | СЕРАФИМ ИВАНОВИЧ КОБЕЛЕВ. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛЕТОПИСЬ ПОБЕДЫ
Н. В. Харса |
| 38 | БУРЯТСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЗЬБА ПО КОСТИ. ТВОРЧЕСТВО БАТО-МУНКО ЧИМИТОВА
Т. Е. Алексеева | 80 | САХАЛИНСКИЙ ХУДОЖНИК ЮРИЙ СТЕПАНОВ. ПРОЩАНИЕ ПОСЛЕ ЮБИЛЕЯ
И. Г. Малькова |
| | | 86 | ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА В ЭМАЛЬЕРНОМ ИСКУССТВЕ ВАЛЕРИЯ ЛЕВАТАЕВА
Е. С. Елизарова |

- 92 «ЗАРЯ» НЕ ЗРЯ. ОПЫТ
УПРАВЛЕНИЯ
КРЕАТИВНЫМ
ПРОСТРАНСТВОМ
А. Ю. Багдонайте
- 102 ЛЕТОПИСЬ
СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ
ЯКУТИИ
В. В. Тимофеева
- 112 ХРОНИКИ ДАРОВ.
ТОБОЛЬСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ
Е. П. Швецова
- 124 ЭКСПОЗИЦИОННО-
ВЫСТАВОЧНАЯ
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
МУЗЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ЦЕНТРОВ КРАСНОЯРСКА
В КОНЦЕ 1950–1960-Х ГГ.
(НА ПРИМЕРЕ
КРАСНОЯРСКОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГАЛЕРЕИ)
Е. В. Болонкина
- 132 КОЛЛЕКЦИЯ
РУССКОГО НАТЮРМОРТА
В СОБРАНИИ
ИРКУТСКОГО ОБЛАСТНОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ
ИМ. В. П. СУКАЧЁВА
А. И. Голято

- 142 ГОРОД ВО ВРЕМЕНИ.
ИРКУТСК
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ЖИВОПИСИ И ГРАФИКИ
ИЗ СОБРАНИЯ
ИРКУТСКОГО ОБЛАСТНОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ
ИМ. В. П. СУКАЧЁВА
Н. С. Сысоева
М. А. Аверьянова

- 154 IV ФЕСТИВАЛЬ «УРАЛ-ГРАФО»:
СТАНКОВАЯ ГРАФИКА
АНАТОЛИЯ ЛЮБАВИНА
Н. Н. Ваньчугова

- 160 ВЛАДИМИР ИСТОМИН:
ЧУКОТСКИЙ ПЕРИОД
ТВОРЧЕСТВА
Л. Л. Смирных

- 168 ОБРАЗЫ
В РИСУНКАХ И ОФОРТАХ
МАКСИМА
РАЗДОБУРДИНА
А. С. Айнутдинов

- 176 НОВЫЕ ИЗДАНИЯ
В РЕГИОНАХ



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ ОТДЕЛЕНИЕ УРАЛА, СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА В 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 069.02:7

Т. А. Бороноева

Национальный музей Республики Бурятия
Улан-Удэ, Россия

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ МИССИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИМ. Ц. С. САМПИЛОВА В СОСТАВЕ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ

В статье рассматривается роль Художественного музея им. Ц. С. Сампилова в составе Национального музея Республики Бурятия как института формирования нравственно-эстетической и духовной культуры народов, населяющих республику. Также музей рассматривается как центр сохранения и экспонирования уникального культурного и художественного наследия Бурятии.

Ключевые слова: Художественный музей; коллекция; культура; наследие; искусство Бурятии.

*«Мистерия».
Выставка
бурятской
скульптуры из
фондов
Национального
музея Республики
Бурятия,
Иркутского
областного
художественного
музея
им. В. П. Сукачёва и
частных коллекций
при участии
Д. Намдакова.
2013*

Национальный музей Республики Бурятия был создан в 2011 году путем слияния ряда ведущих музеев региона – Музея истории Бурятии им. М.Н. Хангалова, Республиканского художественного музея им. Ц.С. Сампилова, Музея природы Бурятии и Новоселенгинского музея декабристов. В нем хранятся более 55 коллекций, в которых представлено более 148 000 предметов. Это археологические и исторические памятники, произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства, естественно-научные и этнографические экспонаты.

За 10 лет своей деятельности Национальный музей Республики Бурятия стал флагманом музеев республики, признан-

ным на региональном, федеральном и международном уровнях [1]. Благодаря поддержке федерального и регионального Министерства культуры, Правительства Республики Бурятия музеем были проведены социально значимые выставочные проекты, которые оставили яркий след в культурном пространстве Бурятии.

Особое место в культурно-просветительской жизни Бурятии занимает Художественный музей им. Ц.С. Сампилова, который является центром притяжения любителей и ценителей искусства, жителей и гостей города и республики.

Художественный музей им. Ц.С. Сампилова – крупнейший в России музей бурятского искусства и один из крупнейших



в Сибири художественных музеев. Музей основан в 1944 г. Коллекция музея насчитывает около 10 тысяч единиц хранения: это живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное и ювелирное искусство всех культур и народов, проживающих на территории Бурятии и России. В собрании музея хранятся подлинные творения русских художников конца XVIII – начала XX вв., переданные Государственным Русским музеем в 1947 г. Коллекция представлена великими именами русских художников – Владимира Боровиковского, Василия Тропинина, Ивана Айвазовского, Алексея Боголюбова, Ивана Шишкина, Исаака Левитана, Владимира Маковского, Архипа Куинджи, Константина Коровина, Николая Рериха. Также в музее хранятся произведения известных советских мастеров: Алексея Корина, Николая Ромадина, Аркадия Рылова, Витольда Бялыницкого-Бируля, Веры Мухиной, Матвея Манизера, Николая Андропова, Аркадия Пластова, которые ценны своим качеством и историчностью.

В золотой фонд бурятского изобразительного искусства вошли картины первых бурятских художников, стоявших у истоков зарождения советского искусства: это Цыренжап Сампилов, Роман Мэрдыгеев, Георгий Павлов, Мария Шестакова, Евгения Неволина, Филипп Балдаев [3].

Поколение Даши-Нимы Дугарова, Александра Казанского, Александры Сахаровской, Георгия Москалева, Александра Даржаева, Геннадия Васильева, Солбона Ринчинова внесло свой колорит и задор обновления в искусство Бурятии во 2-й половине XX века.

Современные художники Чингиз Шенхоров, Баир Тайсаев, Бальжинима Доржиев, Зандан Дугаров, Жамсо Раднаев, Даши Намдаков, продолжая традиции старшего поколения, пытаются отразить новую эстетику современного мира.

Особое место занимает серебряный фонд, где хранятся уникальные произведения бурятских ювелиров XIX века и современных мастеров.

Художественный музей
им. Ц. С. Сампилова
(Улан-Удэ)

В настоящее время в богатейших фондах музея отражены все этапы становления и развития изобразительного искусства Бурятии.

Изобразительное искусство Бурятии хорошо знали и ценили художники, искусствоведы, любители искусства за своеобразный художественный стиль. На протяжении тысячелетней истории творческим гением народа было создано изобразительное искусство, где органично сочетаются древние традиции с постоянно обновляющимися и обогащающимися формами.

С самого основания музей участвовал во всех крупных выставочных проектах, показывая достижения в развитии национального искусства в стране и за рубежом: это масштабные выставки в 1960–80-е гг. в Москве, Ленинграде, в столицах союзных республик – Алма-Ате, Баку, Ереване, а также в Индии, Франции, Японии.

За последние десятилетия музей качественно преобразился. Внедрение современных технологий во все сферы музейной деятельности – экспозиционную, фондовую – повысило уровень обслуживания населения, определило новые методы работы [2]. В 2018–2019 годах фонды живописи, скульптуры и серебра были оборудованы новыми выкатывающимися сетками, драйверами, гребенками, шкафами для хранения малой пластики, отвечающими всем требованиям хранения музейных предметов. Это оборудование на сегодняшний день является лучшим оборудованием фондов по Восточной Сибири и Дальнему Востоку.

Художественный музей ведет большую работу по поддержке молодых художников, выдвигая их на региональные конкурсы, приглашая к участию в музейных проектах, выставках, форумах и т.д.

В 2014 г. музеем был реализован Международный арт-форум «Байкальская палитра» благодаря федеральной целевой программе «Культура России (2012–2018 годы)» и поддержке Министерства культуры РБ, Правительства Республики Бурятия. В рамках арт-форума впервые была

создана уникальная площадка для творчества художников из России и зарубежных стран, способствующая развитию национального диалога и сближению культур. За время форума прошли творческие встречи, арт-пленэр на берегу озера Байкал и в ряде живописных районов Республики Бурятия, состоялось открытие выставки работ участников. Благодаря реализации данного проекта фонды музея пополнились 35 работами известных художников России и зарубежья.

С 14 июня по 7 июля 2019 г. был проведен Международный выставочный проект «Ветер Монголии», организованный Союзом художников Бурятии (БРО ВТОО «Союз художников России») в рамках Межрегионального художественного проекта «Баргуджин Токум» при поддержке Министерства культуры РФ в рамках обменных Дней культуры между Россией и Монголией в 2019–2020 гг. Целью проекта являлось создание творческой платформы для повышения профессионального уровня молодых художников, студентов художественных отделений, учащихся детских школ искусств, развитие современного изобразительного искусства через сохранение традиций национальных художественных школ России.

Экспозиция «Ветра Монголии» включала более 70 работ разных направлений и жанров изобразительного искусства: пейзажи, портреты, натюрморты, предметная живопись, скульптуры и ювелирные изделия, объединенные одной тематикой, были созданы художниками Монголии и России.

Кроме того, за последние годы были проведены значительные межрегиональные выставочные проекты в целях популяризации и раскрытия творчества художников – мастеров Бурятии для широкой публики: в Москве «Любовь моя, Улан-Удэ» (2016), «Душа Азии» (2016), якутские «Лики Гэсэриады» (2017), которые вновь ярко отметили музей на региональной и всероссийской культурной платформе.

В 2018 г. работы из коллекции Художественного музея участвовали в двух крупных межрегиональных проектах. Так, с де-

кабря 2017 г. по 1 апреля 2018 г. пять работ И.К. Айвазовского были показаны на выставке «Иван Айвазовский – великий маринист» в Приморской картинной галерее во Владивостоке. Выставка была посвящена 200-летию со дня рождения художника и собрала величайшие шедевры Ивана Константиновича из 12 музеев России.

С 16 октября 2018 г. по 17 февраля 2019 г. работа «Закат в степи» великого русского художника-пейзажиста А. Куинджи была представлена на масштабной выставке под названием «Архип Куинджи» в Государственной Третьяковской галерее, где участвовали музеи России и зарубежья. Для проекта картина была отреставрирована и стала украшением экспозиции.

В апреле 2019 г. Приморская картинная галерея обратилась в Художественный музей имени Ц. Сампилова с просьбой разрешить экспонирование этой картины на выставке «Архип Куинджи. Стихия заката» во Владивостоке. Предложение было необычно тем, что это выставка одной картины и из фондов другого музея. Таким образом, уже с 18 мая по 14 июля 2019 г. «Закат в степи» был успешно представлен на выставке одного шедевра в Приморской картинной галерее.

С 4 по 6 сентября 2019 г. музей показал уникальное художественное наследие Бурятии из фондов на презентационной площадке V Юбилейного Восточного экономического форума во Владивостоке. Экспонаты музея заняли одно из ключевых мест в павильоне с репродукциями художников и скульптурами дарханов.

С 25 по 26 февраля 2020 г. музей представил выставку «Восточный Новый год в Кремле» в рамках Дней Республики Бурятия в Москве в Гербовом фойе Государственного Кремлёвского дворца в сотрудничестве с Арт-Фондом Даши Намдакова, мастерской-студией Жигжита Баясхаланова, галереей «Ханхалаев», скульптурной мастерской «Эрдынеев – Липатова БЮРО». На выставке были показаны произведения известных мастеров Ч. Шенхорова, Б. Доржиева, Д. Намдакова, В. Поспелова, З. Доржиева, Б. Базарова и художников, чьи име-



«Новая степь». Выставка участника Венецианского биеннале, заслуженного художника Бурятии Зорикто Доржиева. 2020

В. Д. Гатапов. «Легенды Байкала». Выставка-продажа «Арт-бэлиг» при Художественном музее им. Ц. С. Сампилова

Экскурсия на выставку народного художника РСФСР, народного художника Бурятской АССР А.Н. Сахаровской. 2017

на открываются в последние годы и находят своих почитателей, – Ж. Баясхаланова, В. Рабжаевой, В. Эрдынеева, Н. Супонина в таких видах изобразительного искусства, как живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

Также был подготовлен мультимедийный проект «Ожившие полотна бурятских художников» из коллекции музея: картины художников-классиков Ц. Сампилова, Р. Мэрдыгеева, Г. Эрдэнийна, А. Сахаровской, А. Цыбиковой, Д. Дугарова, Ц.-Н. Очирова, Л. Доржиева и других демонстрировали многообразие природных ландшафтов Бурятии, озеро Байкал и столицу республики – Улан-Удэ.

Для жителей и гостей республики Художественный музей на своей площадке активно организует яркие проекты, известные во всей России.

Значимым событием 2016 г. было открытие выставки знаменитых русских художников «Бубнового валета» из собрания ФГБУК «Государственный историко-художественный и литературный Музей-заповедник "Абрамцево"». Выставка «Живописная живопись» включала около 70 полотен и графических листов 1900–1920-х гг. художников объединения «Бубновый валет».

В 2017 г. в Художественном музее им. Ц. Сампилова открылась фотовыставка «Отваренная мечта» из крупнейшего российского музея фотографии и мультимедийного искусства «Мультимедиа Арт Музей, Москва» (МАММ) в рамках Дней Москвы в Республике Бурятия. Жителям и гостям республики были представлены работы классиков российской фотографии.

В сентябре 2017 г. впервые в Улан-Удэ прошло открытие самобытной выставки «Легенды и мифы Прибайкалья». Она была организована музеем совместно с Национальным музеем Усть-Ордынского Бурятского национального округа и Усть-Ордынским Национальным центром художественных народных промыслов с участием известных в округе художников и мастеров.

В 2018 г. на площадке Художественного музея был осуществлен известный мультимедийный проект «Винсент Ван Гог. Ожившие полотна» с принципиально новой формой подачи изобразительного искусства. Зрителям показали полотна великого нидерландского художника-постимпрессиониста с применением современных проекционных технологий и анимации.

Выставочная деятельность музея в 2019 г. также была богата интересными межрегиональными проектами, например, выставкой всемирно известного сюрреалиста «Рене Магритт. Вероломство образов» (г. Санкт-Петербург): это собрание практически всех существующих литографий бельгийского мастера – 50 работ из частных коллекций.

Как юбилейное мероприятие, посвященное 75-летию Художественного музея им. Ц. Сампилова, был организован выставочный проект «Открывая региональные музеи. Малые голландцы из собрания Приморской картинной галереи» с 11 подлинными живописными работами голландских мастеров XVII–XVIII вв. – золотого века нидерландской живописи.

Также в юбилейный год были открыты выставки выдающихся бурятских художников: персональная выставка «Поток сознания» Чингиза Бадмаевича Шенхорова, заслуженного художника РФ, члена РАХ; персональная выставка Бато Дашицыренова «Материнская линия-II» и выставка даров художников «75/75».

В честь празднования знаменательного юбилея Бурятским республиканским отделением Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России» и Региональным общественным фондом возрождения старобурятского искусства «Буряад зураг» был объявлен старт акции «75/75», то есть 75 подарков к 75-летию музея. В ходе проведения акции фонды музея пополнились 113 предметами изобразительного искусства от художников.

Бурное развитие информационных и телекоммуникационных технологий активно

влияет как на саму выставочную деятельность, так и на методологию построения и разработки проектов. Сегодня современная выставка – это новая, быстро развивающаяся форма сложной организации, имеющая определенный набор взаимодополняемых средств представления музейных предметов зрителям.

В 2020 г. постоянная экспозиция музея «Русское изобразительное искусство XVIII – нач. XX вв.» была дополнена мультимедийным приложением Artefact в рамках национального проекта «Культура». Сегодня посетители имеют возможность ознакомиться с экспонатами с применением технологии дополненной реальности с помощью смартфонов: прослушать аудиогид на двух языках (английском и русском), получить текстовую информацию и т.д.

24 сентября 2020 г. в музейном классе Художественного музея открыт информационно-образовательный центр «Русский музей: виртуальный филиал» – первое виртуальное представительство Русского музея в Республике Бурятия. Русский музей передал богатейшую коллекцию своих цифровых ресурсов, объединенных в Медиатеку проекта. В музейном классе созданы условия для организации информационно-образовательного процесса, мультимедийного кинотеатра с аудиовизуальными техническими средствами. Также центр рассчитан на методическую работу с профессиональной музейной аудиторией региона для ознакомления с новыми видами деятельности в виде виртуальных экспозиций с внедрением мультимедийных, VR, IT-технологий, а также является базой для ведения научно-исследовательской деятельности искусствоведов, историков искусства, учащихся школ искусств, студентов вузов, сузов.

В 2020 г. подготовлен новый виртуальный проект «Лики Гэсэриады» – электронный каталог уникальной коллекции «Гэсэриады» бурятских художников разных поколений из фондов Национального музея Республики Бурятия.

В 2020 году открылась выставка участника Венецианского биеннале, заслуженного художника Бурятии Зорикто Доржиева «Новая степь». В экспозиции было представлено более 40 работ. Впервые эти картины увидели свет на Венецианском биеннале. Выставка была дополнена мультимедиапроектом, подготовленным галереей «Ханхалаев» и видеографом Арюна Song, – видеоинсталля-



циями по мотивам произведений Зорикто Доржиева в музыкальном сопровождении певицы Урны.

Национальный музей Республики Бурятия одним из первых в регионе начал работу по развитию арт-рынка на площадке Художественного музея им. Ц.С. Сампилова, который с основания активно сотрудничал с Бурятским региональным отделением «Союза художников». Во многом благодаря тесной дружбе музея и Союза художников стала возможной успешная реализация уникального на тот момент в Бурятии проекта выставки-продажи современного бурятского изобразительного искусства, которая в 2012 г. была открыта под названием «Арт-Бэлиг».

«Арт-Бэлиг» – это проект, ставящий своей целью предоставить художникам возможность показать свои произведения широкой публике. Слово «арт» переводится

Международный
арт-форум
«Байкальская
палитра».
2014

с английского как «искусство», а «бэлиг» в переводе с бурятского языка означает «подарок». С первых же дней выставка выступает связующим звеном между творцом и зрителем – потенциальным покупателем.

Сегодня в экспозиции представлено более 500 предметов 120 авторов. В одном ряду выставляются работы именитых и малоизвестных, молодых, подающих надежды художников. Важно, что «Арт-Бэлиг» имеет возможность представлять художников старшего поколения, которые вошли в историю изобразительного искусства Бурятии: это натюрморты М.Я. Метелкиной, пейзажи Э. Аюшеева и М.З. Оленникова, композиции Т. Манжеева, а также этюды И.Х. Алтаева и многих других.

На выставке «Арт-Бэлиг» кроме живописи и графики представлены скульптура, мелкая пластика, резьба, ювелирные украшения, посуда, авторские изделия, литературная и сувенирная продукция и т.д. Обновление экспозиции выставки происходит постоянно.

Еще одним прорывом на художественном рынке города стали серии музейных текстильных сувениров: сумочки, косметички, подушки, гобелены, платки и другие, которые появились в салоне в 2019 г. Это красочные принты по мотивам картин знаменитых художников республики из фондов Художественного музея им. Ц.С. Сампилова.

Сегодня выставка-продажа «Арт-Бэлиг» известна далеко за пределами региона и стала важным звеном в инфраструктуре культурного туризма республики. Выставочная атмосфера привлекает как специалистов-искусствоведов, так и любителей бурятского искусства.

Таким образом, Художественный музей имени Ц.С. Сампилова в составе Национального музея Республики Бурятия действительно стал центром сохранения и экспонирования культурного наследия, институтом формирования нравственно-эстетической и духовной культуры народов, населяющих республику. В настоящее время музей встал в один ряд с лучшими музеями

Сибирского и Дальневосточного регионов в сотрудничестве с федеральными музеями – Государственным Эрмитажем, Государственным Русским музеем, Музеем Андрея Рублева, Третьяковской галереей и др.

Литература

1. Бороноева, Т. А., Гомбоев, Б. Ц. Роль Национального музея Республики Бурятия в развитии музейного дела и туристской отрасли // Современные проблемы сервиса и туризма. – Черкизово; Пушкино, 2018. – Т. 12. – № 1. – С. 88–101.
2. Бороноева, Т. А., Гомбоев, Б. Ц. Внедрение информационных технологий в музеях (на примере Национального музея Республики Бурятия) // Культурное пространство и культурная среда Восточной Сибири и Монголии как фактор развития человеческого капитала : материалы V Международного научного симпозиума, Улан-Удэ, 11–12 октября 2013 г. / науч. ред. Р.И. Пшеничникова. – Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2014. – С. 180–184.
3. Санжиева, Е. Г. Изобразительное искусство в культуре Бурятии второй половины 1940-х и 1950-х годов // Гуманитарный вектор. – Чита, 2018. – Т. 13. – № 4. – С. 166–169.

Об авторе

Бороноева Татьяна Анатольевна – кандидат искусствоведения, ГАУК «Национальный музей Республики Бурятия», директор, заслуженный деятель искусств Республики Бурятия, почетный член Российской академии художеств
E-mail: tatboronoeva@gmail.com

CULTURAL AND SOCIAL MISSIONS OF THE ART MUSEUM NAMED AFTER TSYDENZHAP SAMPILOV AS PART OF THE NATIONAL MUSEUM OF THE REPUBLIC OF BURYATIA

Boronoeva Tatyana Anatolyevna

Candidate of Arts, National Museum of the Republic of Buryatia, director, honored artist of the Republic of Buryatia, the honorary member of the Russian Academy of Arts

Abstract: The article covers the activity of the Art museum named after Tsydenzhap Sampilov as part of the National Museum of the Republic of Buryatia. The author defines the museum as a prominent cultural institution and emphasizes its great role in raising the level of spiritual and aesthetic education of the population. The museum is also defined as a center for preservation and exposure of the unique cultural and artistic heritage of the peoples inhabiting the Republic of Buryatia.

Keywords: Art museum; collection; culture; heritage; art of Buryatia.

УДК 069.5

Т. Е. Алексеева

Национальный музей Республики Бурятия
Улан-Удэ, Россия

ИСТОРИЯ КОЛЛЕКЦИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ «ГЭСЭРИАДЫ». НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ

Коллекция графических произведений по мотивам бурятского героического эпоса «Гэсэр» объединяет произведения девяти художников Бурятии разных поколений и насчитывает более двухсот предметов. Графические листы представляют разнообразие техник и индивидуальный подход каждого автора к осмыслению народного духа фольклорного памятника, заключающего в себе целый мир традиционных ценностей, имеющих непреходящее значение для культуры и искусства бурятского народа.

Ключевые слова: фольклор; графика; произведение искусства; традиция; культура; Ц. Сампилов; А. Сахаровская; Ч. Шенхоров.

Коллекция изобразительной «Гэсэриады» является одной из важных групп хранения фондов графики Художественного музея имени Ц. Сампилова, который входит в состав Национального музея Республики Бурятия. В настоящее время собрание иллюстраций и произведений по мотивам героического эпоса бурятского народа «Гэсэр» насчитывает более двухсот музейных предметов. Они демонстрируют разнообразие техник и приемов с использованием выразительных средств графики в соответствии с авторской концепцией отражения первоосновы и духа фольклорного шедевра, в которой большое значение имеет

и время создания графического произведения.

Главной идеей «Гэсэриады» является нисхождение сына божества – небожителя на Землю для борьбы с распространившимся на ней злом. Именно эта идея возвела ее в ранг особого божественного произведения, приобретшего в течение многих веков характер народной эпопеи. В ней, независимо от ее национальной принадлежности, звучит лейтмотив извечной борьбы Добра и Зла, которая увенчивается победой светлого, жизнеутверждающего начала, олицетворением которого является Гэсэр. Потому он – посланник Неба – становится сыном Земли, защитником человеческого рода, за-

А. Н. Сахаров-
ская.
Гэсэр, спуска-
ющийся с неба.
Ветвь вторая.
1961–1967.
Линогравюра.
60×42; 44×34
Национальный музей
Республики Бурятия
(Улан-Удэ)

логом его процветания и благоденствия [5, с. 6].

В начале XX века почти на всей территории расселения бурят (Предбайкалье и Забайкалье) наблюдалось распространение легендарного сказания в живом исполнении рапсодов-улигершинов. Известные бурятские ученые М. Хангалов, С. Балдаев, Ц. Жамцарано в этнографических поездках изучили и записали различные версии «Гэсэриады», имевшие самобытные особенности, характерные для определенной местности и манеры напева и речитатива сказителя. Историческая библиография научных исследований эпоса обширна и охватывает более 200 лет с первых публикаций по настоящее время. В отделе рукописей Бурятского научного центра хранится большое количество версий сказаний о Гэсэре, которые были собраны и записаны несколькими поколениями ученых. Многие ждут изучения, описания и введения в научный оборот.

В 1940 году была проведена Декада бурят-монгольского искусства в Москве. В том же году Правительство СССР приняло решение о подготовке сводного поэтического варианта героического эпоса «Гэсэр» к намеченному юбилею эпоса в ноябре 1942 года. В статьях секретарей Бурят-Монгольского обкома ВКП(б) С. Игнатьева и А. Халалова, опубликованных в центральной и местной печати, особо подчеркивалось значение самобытного эпоса бурятского народа в духовной культуре прошлого и настоящего [1, с. 31].

Составление объединенного варианта легендарного мифа на литературном бурятском языке было поручено Н. Балдано, известному в Бурятии писателю и драматургу. В творческих кругах ученых, писателей и художников началась работа по подготовке к изданию нового текста «Гэсэра» с иллюстрациями. Несмотря на военные годы, в 1946 году Н. Балдано подготовил версию сводного варианта эпоса в переводе М. Тарловского, но произошел резкий поворот в национальной политике государства, и эпос был объявлен феодально-ханским [1, с. 32].



Ц. С. Сампилов.
Эскиз к эпосу
«Гэсэр».
1940–1944.
Бумага, акварель.
35,5×41
Национальный музей
Республики Бурятия
(Улан-Удэ)



Ф. И. Балдаев.
Иллюстрация
к эпосу «Гэсэр».
1944. Бумага,
тушь.
25×19
Национальный музей
Республики Бурятия
(Улан-Удэ)

И только в 1959 году текст Н. Балдано, объединивший в основе две версии известных сказителей, был издан на бурятском языке. В настоящее время мы читаем созданный вариант «Гэсэра» в переводе российских поэтов С. Липкина и В. Солоухина, который дал возможность познакомиться с фольклорным памятником бурятского народа широкой публике в республике и России.

Начало формирования коллекции изобразительной «Гэсэриады» относится к 1960 году, когда поступили произведения старейших бурятских художников Ц. Сампилова и Ф. Балдаева, позже в 1972 и 1980 годах собрание пополнилось графикой Р. Мэрдыеева и Г. Павлова.

Интересен факт, что произведения по мотивам эпоса «Гэсэр» первых бурятских художников поступили в фонды музея на



Р. С. Мэрдыеев.
Гэсэр на охоте.
1941. Бумага,
гуашь.
37×49,5
Национальный музей
Республики Бурятия
(Улан-Удэ)

многие годы позже времени их создания. Художники, заложившие своим творчеством основы светского профессионального изобразительного искусства в республике, объединились в 1933 году в Союз художников Бурятии, который к I Декаде бурятского искусства и литературы в Москве в 1940 году состоял из четырнадцати человек. Выставка в Государственном музее восточных культур показала значительный потенциал молодого изобразительного искусства Бурятии, определила направления дальнейшего развития [4]. После декады перед художниками была поставлена задача, государственный заказ – подготовить иллюстрации к изданию сводной версии героического эпоса «Гэсэр» к юбилею. Ц. Сампилов первым из художников приступил к разработке эскизов иллюстраций, его отдельные листы датируются 1940 годом.

В июне 1941 года началась Великая Отечественная война. Однако творческий труд над созданием иллюстраций не прекращался, несмотря на то что некоторые из художников были мобилизованы на фронт. Известно, что, кроме Ц. Сампилова, Р. Мэрдыеева, Г. Павлова и Ф. Балдаева, к теме

«Гэсэриады» обращались А. Окладников и Т. Рудь. К сожалению, работ этих авторов в коллекции изобразительной «Гэсэриады» нет.

Общие черты произведений на тему эпического сказания талантливых художников старшего поколения Ц. Сампилова, Р. Мэрдыеева, Ф. Балдаева, Г. Павлова основаны на глубоком знании бытового уклада и жизни бурят начала XX века: детство и юность художников прошли почти в тех же условиях, которые описываются в легендарном фольклорном памятнике. Сводная версия еще не была подготовлена, и художники создавали свои произведения по знакомым версиям, бытовавшим на их родине. В грозные годы они верили в лучшее будущее своего народа.

В предисловии к изданию «Гэсэра» А. Уланов, известный эпосовед, написал: «В бурятских улигерах говорится: красивую землю красит человек. Хочется сказать: красивые сказания красят человека. Красотою жизни, как нам кажется, дышат эти строки:

*Там, где вечное море Манзан,
Где бессмертья шумит океан,
Где в цветущей долине Морэн
Каждый камень благословен,
Где раскинулась величаво
Ранних жаворонков держава, –
На земле, где родился и рос,
У реки, чью испил он воду,
Богатырь, защитивший свободу.
Тот, кто счастье народу принес,
Мир и благо людскому роду, –
Стал Гэсэр, заступник добра,
Светлой жизни вкушать веселье.
Эта радостная пора
Продолжается там доселе» [7, с. 10].*

Так мечтал бурятский народ в своем героическом эпосе, так видели художники богатыря, защитившего родину во время тяжелого лихолетья.

Сампилов Цыренжап Сампилович, самый старший из художников, за время войны создал серию иллюстраций, из которых пятьдесят, выполненных в акварели и чер-

но-белом варианте тушью пером, хранятся в коллекции изобразительной «Гэсэриады» музея.

Графическую серию можно распределить по следующим группам: 1) величественный образ Гэсэра и его воинов, 2) разные типы *мангадхаев*-чудовищ, 3) борьба героя с чудовищами, 4) бытовые этнографические сцены. Художник добивался монументального образа героя-богатыря, который на могучем коне смог победить чудовищ, олицетворявших зло на земле. Сампиловский образ Гэсэра отражает величие, могущество, веру в его сверхъестественные силы и в то, что герой победит и одолеет любого врага. Изображения соратников Гэсэра немного отличаются от военачальника в деталях, но каждый персонаж-воин привлекает тонкими психологическими характеристиками. Графические листы, посвященные старинному бытовому укладу бурят, выполнены тушью пером в манере старобурятской графики. С любовью, добродушным юмором, глубоким пониманием деталей традиционного быта мастер отражает гармоничную взаимосвязь человека, его предметного мира и окружающей природы. Художник талантливо владеет линией, штрихом, создавая образы героев в знакомой этнографической обстановке.

Балдаев Филипп Ильич с детства в родном улусе помнил исполнение напевных былин настоящими сказителями-*улигер-щинами*, и, конечно, воплощение в жизнь собственной изобразительной версии легендарного эпоса «Абай Гэсэр хубуун» было творческой задачей художника. В 1944 году он создал иллюстрации на сюжеты, представляющие второе рождение и детство Гэсэра на земле, его подвиги в детском возрасте, а также картины мирной жизни, бытовые сцены, воссоздающие уклад жизни и обычаи. Рисунки, выполненные тушью и пером выразительными контурными линиями и штриховкой, отражали суть каждого листа: драматический накал борьбы с чудовищами или спокойный, размеренный ритм бытовой сцены.



Г. Е. Павлов.
Иллюстрация
к эпосу «Гэсэр».
1942. Бумага,
гуашь, акварель.
27×23
Национальный музей
Республики Бурятия
(Улан-Удэ)

В коллекции изобразительной «Гэсэриады» хранится семь из десяти графических листов с сюжетом эпоса «Абай Гэсэр хубуун», изданных небольшой книгой на бурятском языке в мягком переплете до 1948 года. Во время борьбы с пережитками прошлого книга была изъята из библиотек. По ней трудно определить название, год издания, издательство, поскольку удалены первая и последняя страницы¹. В 1958 году Ф. Балдаев разработал новые эскизы к легендарному сказанию, которые отличались по тематике и технике исполнения от рисунков 1944 года. Созданные в технике гуаши, они изображали юношу, борющегося со злом в виде чудовищ-*мангадхаев*.

Графических листов Мэрдыеева Романа Сидоровича и Павлова Георгия Ефимовича в коллекции изобразительной «Гэсэриады» немного. В силу разных обстоятельств большинство эскизов недоступны и неизвестно их количество. Но листы, которые хранятся в собрании музея, показывают индивидуальный подход мастеров к решению художественных задач в изображении сюжета и образов главного героя.

Р. Мэрдыеев – один из первых бурятских художников, кто профессионально зани-



Д. Т. Оловев.
Ликование.
Цикл «Абай
Гэсэр-хан». 1991.
Цветной офорт,
акватинта.
44,4×56; 32×43,4
Национальный музей
Республики Бурятия
(Улан-Удэ)



Ч. Б. Шенхоров.
Рождение Гэсэра.
Ветвь вторая.
1993. Бумага,
тушь, перо.
24×20,6
Национальный музей
Республики Бурятия
(Улан-Удэ)

мался этнографией бурят, мифами и сказаниями. Он был членом Восточно-Сибирского отдела Российского географического общества (ВСОРГО), участвовал в экспедициях ВСОРГО по селам Иркутской области и Бурятии как историк и художник. Глубокое знание старого национального быта отразилось в его станковых произведениях и иллюстрациях к бурятскому героическому эпосу «Гэсэр». Акварельные листы с этно-

графической точностью передают быт бурят в начале XX века, который еще оставался архаичным [6, с. 103]. Интересные детали обстановки юрты, сцены облавной охоты дают возможность изучать жизнь и хозяйственный уклад бурят, которые в середине XX века уже полностью ушли в прошлое.

Трудно охватить все стороны деятельности Г. Павлова. Он писал сюжетно-тематические полотна, портреты, работал в театрально-декорационном искусстве. Графические листы, хранящиеся в коллекции «Гэсэриады», датируются 1942 годом. Тема фольклорного творчества бурятского народа была знакома ему с детства. Почти в каждом бурятском улусе Иркутской области жил свой *улигершин*, напевавший легендарные сказания о Гэсэре. Обычно исполнение *улигера* имело производственную и обрядовую значимость и было неотъемлемым элементом жизни деревенского сообщества (исцеление больных, успех на охоте и т.д.). Во время работы над эскизами к эпосу Г. Павлов был призван в ряды Красной Армии на Восточный фронт. Сохранившиеся эскизы отражают сказочно-возвышенное восприятие художником содержания народного эпоса. Все сюжеты, иллюстрирующие эпическое сказание, связаны с небесной тематикой. Акварельная техника передает тонкие тоновые переходы, открывая романтическую натуру художника. Он мечтал о возвышенном мире с прекрасными сильными и справедливыми героями.

Художники, родившиеся в начале XX века, имели возможность слушать напевные былины о великих баторах-богатырях известных сказителей, но и те, кто родился позже, могли тоже слышать эпические поэмы о Гэсэре. По научным исследованиям, в отдельных местностях этнической Бурятии легенды о Гэсэре бытовали до 1950-х годов XX столетия.

Следующее большое поступление картин относится к 1980-м годам, когда в разные годы этого десятилетия были приобретены произведения А. Сахаровской и Д. Пурбу-

ева, ставшие знаменательными в музейной коллекции.

«Гэсэриада» Александры Никитичны Сахаровской – самое большое персональное собрание, которое насчитывает более 70 произведений. Оно состоит из листов, выполненных в технике линогравюры в период 1961–1967 годов при подготовке к первому изданию эпоса в 1968 году. Второй вариант *улигера* художница выполнила в 1985 году в технике гуаши. Книга была издана в двух томах в 1986 году в Улан-Удэ. Она значительно отличалась от первого издания не только техникой исполнения иллюстраций, но и форматом и объемом. Художница разработала всю структуру книги, добавив иллюстрации ветвей (глав), которых не было в первом издании. Обе книги, несомненно, являются классическим примером искусства оформления книги.

Молодая художница приступила к работе над бурятским героическим эпосом «Гэсэр», возвратившись после учебы на родину, когда она была полна стремления найти масштабный проект, где бы она могла применить полученные знания. Процесс вживания в объемный и разнородный материал оказался длительным, нелегким [6, с. 136]. Ей важно было отразить свое видение легендарного сказания, которое она слышала в исполнении великих рапсодов в своем детстве с его особой поэтикой, метафоричностью и богатством образов.

Художница выбрала технику черно-белой линогравюры, которая была очень популярна в 1960-е годы в мировом и российском искусстве и давала возможность обобщенно и лаконично выразить главную идею содержания *улигера*, черно-белой контрастностью подчеркнуть драматизм повествования. А. Сахаровская работала почти восемь лет над линогравюрными иллюстрациями, разработала огромное количество эскизов в акварели и гуаши, многие были переведены в линогравюру, напечатаны на станке, но не все листы вошли в издание 1968 года в московском издательстве «Художественная литература». Интерес привлекают небольшие

полуполосные иллюстрации, удачно согласованные с форматом книги и встроенные в канву текста, лаконично передающие содержание эпоса с выразительно говорящей линией.

Более 20 лет спустя А. Сахаровская вновь обратилась к оформлению эпоса. Для усложнения образного строя книги и поиска максимального соответствия изобразительного языка специфике книги художница обратилась к технике акварели и гуаши, отличной от эстампа.

Пурбуев Доржи Гармаевич, окончив в 1973 году Таллинскую академию художеств, вернулся на родину и сразу обратился к фольклорному наследию бурятского народа – героическому эпосу «Гэсэр» (1975). Иллюстрации Д. Пурбуева открыли другой уровень восприятия фольклорного памятника в свете тенденций развития искусства графики в этот период, когда на смену эстетики суровых будней пришла поэтика лиризма и романтизма. Для воплощения своего творческого замысла – создать выразительные образы героев повествования, наполненные эмоциональной энергией, – автор использовал смешанную технику (акварель, гуашь, тушь), которая давала возможность колористического поиска цветовых контрастов и тонких тоновых переходов. Лаконичные и в то же время многозначные композиции с ясной изящной линией, формирующей выразительный силуэт героя-богатыря, старика-*улигеришина*, лирического женского образа, грациозных графических миниатюр, отражают эпико-романтическое понимание автором духовной сути шедевра народного устного творчества. В иллюстрациях «Гэсэра» художник талантливо соединил великолепную европейскую школу с профессионально отточенным пластическим языком и национальную духовную традицию с применением буддийской символики.

Сложной ассоциативностью отличаются произведения Д. Пурбуева «Иллюстрации к эпосу», представляющие собой своеобразную имитацию традиционных ксилографий с удлинненным форматом листа и миниа-

турностью [6, с. 138]. Авторская концепция национальной идеи основана на красоте и уважении народных традиций, красоте женских образов и мудрости стариков, передающих знания и опыт поколений. Художник использовал весь комплекс национальных культурных ценностей: орнамент, иконопись, мотивы дацанской ксилографии [2, с. 3].

В 1992 году коллекция изобразительной «Гэсэриады» пополнилась небольшим ко-



Е. А. Болсобоев.
Небесные
кузнецы. 2017.
Бумага, тушь,
гравюра
на пластике.
61×43; 44×35
Национальный музей
Республики Бурятия
(Улан-Удэ)

личеством графических листов заслуженного художника Бурятии Олоева Даниила Трофимовича. Он окончил Академию художеств дипломной работой по оформлению романа Ч. Айтматова «И дольше века длится день», на родине в 1990-е годы он создал иллюстрации к значительным произведениям российской и мировой литературы, отражающие творческие устремления художника в этот период. Такие разные романы объединены популярной концепцией мифотворчества в литературе 1970–1990-х годов, а также в изобразительном искусстве.

Как рассказал Д. Олоев, в 1991 году первый бурятский кинорежиссер Б. Халзанов предложил художнику создать произведения по мотивам бурятского героического эпоса «Гэсэр» для его нового проекта². Художник с энтузиазмом приступил к работе, ему была близка метафоричность и иносказательность фольклорного памятника. Он создал четыре листа, которые в кратком воспроизведении охватывают главные моменты из эпоса: ликование, когда Гэсэр спускается с небес, битва, победа, пир. Не следуя хронологии повествования, художник на листах изобразил основные сюжетные мотивы, на которых строится рассказ эпоса. Композиции графических работ напоминают буддийские житийные иконы с тонкими тональными переходами, которым соответствует техника акватинты, где художник применил свою авторскую технологию. В центре – главный герой, по сторонам – сопутствующие герою события, кроме сюжета заточения чудовища, который построен по классическому образцу.

Интересный лист «Ликование» можно в какой-то мере соотнести с классическим произведением А. Сахаровской «Гэсэр спускается с небес». Они, конечно, разные по композиционному построению. Но ликование Бухэ Бэлигтэ, спускающегося на землю, чтобы победить зло, не прямолинейно, а многозначно и ассоциативно. Сопровождение воинов, скота и благословляющих его небесных покровителей и девяти драгоценностей символизируют духовное богатство жизни, единство души и тела и единство Человека и Космоса.

В конце XX – в начале XXI веков формирование коллекции изобразительной «Гэсэриады» приостановилось. Наступили трудные времена для комплектования фонда изобразительного искусства, но художники поддерживали музей своими дарами. Новый этап для обновления коллекции «Гэсэриады» наступил в 2014–2018 годах. В этот период была приобретена серия иллюстраций Ч. Шенхорова, которые вошли в оформление книги «Абай Гэсэр Богдо Хан», и по-

ступили отдельные листы Е. Болсобоева по мотивам эпоса «Гэсэр».

Шенхоров Чингиз Бадмаевич, наблюдая природные мотивы родной Тунки, приобщился к таинствам этой благословенной земли, неповторимый облик и духовную священность которой с древних времен формировали мифы и легенды. Тема былинных героев, превратившихся в духов горных вершин, святых для жителей Тункинского района Бурятии, близка мастеру. Поэтому он с готовностью принял заказ Союза писателей Республики Бурятия на оформление издания героического эпоса «Гэсэр», которое было намечено на 1995 год, объявленный годом 1000-летнего юбилея памятника фольклорного творчества бурятского народа. В полном, задуманном автором оформлении книга была переиздана в 2007 году при поддержке Агинского национального округа и его главы Б. Жамсуева. В книгу вошли иллюстрации: цветные титульные листы, полуполосные черно-белые горизонтального и квадратного формата.

В коллекции изобразительной «Гэсэриады» хранится вся серия из 55 листов. Графические листы выполнены в стилистике «буряад зураг». Этот термин появился в изобразительном искусстве Бурятии по аналогии с «монгол зураг» и свидетельствует о родственности исторических судеб монгольских народов, о едином пути становления светской художественной культуры, начало которого относится к концу XIX – первой трети XX века [3, с. 4].

Художник применяет в своих листах приемы народной графики, которые тесно связаны с житийными буддистскими иконами, соблюдая декоративно-орнаментальную основу. Вертикальное и горизонтальное композиционное построение сохраняет плоскостность графического листа, пластичная линия выявляет мягкие изгибы контуров, умелое расположение фигур в пространстве с характерными позами, черный фон подчеркивает контрастность выразительного белого пятна с изображением сюжета и тщательной прорисовкой деталей. И сама

техника пером тушью требует уверенного и искусного умения и навыка.

Болсобоев Евгений Анатольевич обратился к шаманской и фольклорной теме не случайно. Важным событием, которое подтолкнуло художника к большой и сложной теме, было приглашение в качестве дизайнера выставки «По следам исследований С. Балдаева» в Музее истории Бурятии. Встреча с уникальными материалами известного бурятского ученого о народном быте, фольклоре, верованиях вдохновила Е. Болсобоева на создание серий графических произведений по мотивам шаманства и героического эпоса «Гэсэр» в технике гравюры на пластике.

Пластик, материал XX века, широкое применение получил в 1970-е годы и тогда же стал использоваться как материал в изобразительном искусстве, по своим художественным и техническим свойствам он подобен линогравюре. В течение нескольких лет художник увлеченно работал над графическими листами «Гэсэриады». Художник не ставил целью иллюстрировать поэтический памятник народного творчества, строго следуя канве повествования. Он создал самостоятельные художественные образы-символы, объединенные единым замыслом героического эпоса, хотя в названиях нет прямого указания на легендарный источник: «Рождение богатыря», «Гонитель тьмы», «Небесные кузнецы», «Песня жаворонка», «Битва с чудовищем». Графические листы выполнены в стилистике первобытного рисунка, обработанной художником для графического отражения сюжетов, связанных с древней историей бурятского народа. Автор использует динамично диагональные, экспрессивно круговые композиции, сочный штрих для воплощения наивысшей эмоциональной концентрации.

Задача изучения и каталогизации предметов коллекции изобразительного искусства является неотъемлемой частью музейной работы, также как и экспонирование музейных предметов. Собрание изобразительной «Гэсэриады» приобрело известность в

Сибирском регионе благодаря выставкам в Улан-Удэ (2014, 2017, 2020), Якутске (2017), Усть-Орде Иркутской области (2018), которые были встречены с большим интересом. Намечаются достойные внимания выставочные проекты в партнерстве с известными музеями регионов России.

Сотрудники отдела фондов музея ведут разного рода картотеки, и в настоящее время впервые готовится к публикации полный научный электронный каталог коллекции изобразительной «Гэсэриады» Национального музея Республики Бурятия, которая составляет небольшую часть всего фонда музея.

Примечания

1. Книга находится в архиве семьи Балдаевых.
2. Из беседы с художником. Кинематографический проект не был осуществлен из-за смерти Б.Ц. Халзанова в 1993 году.

Литература

1. Балдано, М.Н. Проект нациестроительства: сводный вариант эпоса «Гэсэр» // Вестник Бурятского государственного университета. – Улан-Удэ, 2014. – № 7. – С. 31–35.
2. Бороноева, Т.А. Образы Гэсэриады в книжной графике Бурятии в 1960–1990-е гг. // Труды Национального музея Республики Бурятия. – Улан-Удэ, 2014. – 232 с.
3. Бурятский орнамент в творчестве Лубсана Доржиева : альбом / вступ. ст. И.С. Балдано. – Улан-Удэ : Нютаг; Москва : МИРТ, 1992. – 126 ил.
4. Выставка изобразительного искусства Бурят-Монгольской АССР : каталог. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1940. – 68 с. – На шмттитуле: Декада Бурят-Монгольского искусства, Москва, 1940.
5. Дутаров, Б.С. Бурятская Гэсэриада – песнь во времени и пространстве // Абай Гэсэр Богдо Хан / перевод С. Липкина. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2007. – С. 5–11.
6. Соктоева, И.И. Изобразительное и декоративное искусство Бурятии. – Новосибирск : Наука, 1988. – 157 с.
7. Уланов, А.И. Бурятский героический эпос // Гэсэр / предисл. и подстр. пер. А.И. Уланова ; илл. А.Н. Сахаровской ; пер. С.И. Липкина. – Москва : Художественная литература, 1968. – С. 5–10.

Д. Г. Пурбуйев.

Иллюстрация к эпосу
«Гэсэр». Лист 8. 1975.

Картон,
смешанная техника.
72×57

Национальный музей
Республики Бурятия (Улан-Удэ)

Об авторе

Алексеева Татьяна Евгеньевна – заслуженный работник культуры Республики Бурятия, заведующая сектором хранения изобразительного искусства ГАУК «Национальный музей Республики Бурятия»

E-mail: t.e.alekseeva@mail.ru

THE HISTORY OF THE FINE ART “GESER”
COLLECTION.
NATIONAL MUSEUM
OF THE REPUBLIC OF BURYATIA

Alekseeva Tatiana Evgenievna

Honored worker of culture of the Republic of Buryatia,
head of the art storage sector, National Museum of the
Republic of Buryatia

Abstract: *The collection of graphic works based on the Buryat heroic epic "Geser" unites works of nine artists from Buryatia who belong to different generations and includes more than two hundred graphic items. The graphic sheets represent a variety of techniques and each author's individual approach of comprehending the folk spirit of the epic, which contains a whole world of traditional values which are of enduring importance for the culture and art of the Buryat people.*

Keywords: *folklore; graphics; work of art; tradition; culture; Ts. Sampilov; A. Sakharovskaya; Ch. Shenhkhorov.*



УДК 7.036

Л. И. Цыреннимаева

Бурятское республиканское отделение Союза художников России
Улан-Удэ, Россия

МИФООБРАЗ В ТВОРЧЕСТВЕ БАЛЬЖИНИМЫ ДОРЖИЕВА

Статья посвящена творчеству известного художника Республики Бурятия Бальжинимы Доржиева. Высокий профессионализм, творческая фантазия, мажорное мировосприятие художника создали поистине новаторское явление, основанное на синтезе традиций национального искусства и модернистских приемов живописи, которое можно считать «доржиевским феноменом».

Ключевые слова: Бальжинима Доржиев; генная память; мифообраз; личная концепция орнаментализма.

Искусство Бальжинимы Доржиева формировалось на рубеже 90-х годов XX века. Художник, в полной мере впитавший дух СССР, а особенно знаменитую школу учителя – легендарного народного художника СССР Евсея Евсеевича Моисеенко, долго искал новые способы выражения своих творческих амбиций. Оказавшись в ситуации, когда многое в искусстве уже создано, поколение, к которому принадлежит Б. Доржиев, могло только пользоваться этим. Поначалу, как показала первая персональная выставка 1993 года, были мучительные поиски преодоления мощного влияния академической школы.

Образы пилигримов, персонажи комедии дель арте, козырные дамы, много-

численные ню выглядели повторением школьных уроков, но при этом проявились и самостоятельные творческие искания молодого художника, которые нашли выражение не столько в уходе от привычных изобразительных приемов и использования традиционных средств, сколько в первых шагах по поиску новых образов, цветовых качеств, пластического разнообразия форм в совершенно новой интерпретации.

В его творческом багаже содержится опыт работы в монументальном и театрально-декорационном искусстве: художник является автором монументальной мозаики «Дружба народов» на доме в Железнодорожном районе г. Улан-Удэ, росписи «Юность» во Дворце пионеров

Б. Доржиев.
Легенда. Фрагмент.
2016. Холст, масло.
71×101
Частная коллекция
Э. Кравченко
(Иркутск)



Б. Доржиев.
Бабочки
летают. 2019.
Холст, масло.
100×146
Собственность автора

г. Улан-Удэ; художником-постановщиком спектаклей в Государственном Бурятском академическом театре драмы им. Х. Намсараева «Плач кукушки» А. Кима, «Похищенное счастье» Д. Батожабая, «Король Лир» В. Шекспира.

Цвет для Доржиева становится той одушевленной субстанцией, которая позволила ему преобразовать реальность и, как оказалось позднее, подвела к ее мифологическому чувственному ощущению.

Искусство Бальжинимы Доржиева – это неуклонное восхождение к вершинам образного переосмысления национального искусства и народных традиций. На стыке веков и тысячелетий такое явление не случайно. Предчувствие глобальных перемен направляет художника к извечному поиску истины «кто мы, откуда, куда мы идем?..», позволяющему художнику создавать картины-размышления об исторической судьбе нации.

Работа в Бурятском академическом театре драмы им. Х. Намсараева совпала с пе-

реломным рубежом веков и дала художнику новый толчок в творчестве. Искусство национального театра основано на национальной литературе, которая неразрывно связана с народной мифологией, фольклором, уходящими в недра первоначального мифологического мышления и имеющими непреходящую художественную и историческую ценность. Для Б. Доржиева, пребывающего в постоянном поиске философского камня, переломное время, совпавшее с работой в национальном театре, явилось подспудным двигателем, позволившим его искусству расцвести новыми образами. Произошло то, что называется «эффектом обратного воздействия», когда дыхание древности всколыхнуло генную память и дало импульс к новому, философски переосмысленному творчеству. Так появилась целая галерея мифообразов «Буха-нойон» (2000) – о быке-прародителе западной ветви бурят; «Хатан царица» (2010) – об идеале покровительницы и защитницы; «Хабар» (2017) – о весне; «Сестра ветра» (2018).

Б. Доржиев.
Запахи детства.
2015. Холст, масло.
120×150
Частная коллекция
Э. Кравченко
(Иркутск)



Согласно Платону, ожившие образы, раздвинув реальные рамки, всколыхнули воспоминания, когда душа жила в мире наднебесном, там она созерцала и познавала то, что при материальном воплощении забыла. И лишь художнику бытия и его творческому мифопоэтическому ощущению дано на толику приоткрыть эту тайную завесу.

XXI век утвердил в постсоветском искусстве полную творческую свободу. К этому времени Б. Доржиев пришел уже сформировавшимся мастером, гармонично соединившим в себе академическую школу, свободное владение техникой письма, а главное – создавшим свой узнаваемый индивидуальный «арт», сочетающий и достижения мирового искусства со всеми современными направлениями, и богатое национальное наследие.

В формировании художественного доржиевского вкуса в этот период угадывается особое влияние экспрессивной абстракции Джексона Поллока. Полотна художника

наполнились живописной плотью, футуристическими яркими мазками, резкими штрихами, наплывами, динамичными соединениями и пересечениями, оставив при этом нетронутой самую сокровенную суть живописи.

Работы Бальжинимы последних пяти лет отличаются новым художественным качеством – особой эмоциональной силой, интенсивностью открытого цвета, остротой напряженного ритма. Художник не стоит на месте, постоянно совершенствуясь, на своем творческом пути, «забывая заднее, простирается вперед», согласно новозаветному постулату (Послание к Филиппийцам, 3:13-14).

Ежегодные поездки в Монголию и Китай еще более обогатили творческий метод живописца в реалиях современной жизни Бурятии. В бурят-монгольском мире ритуальный танец орла-победителя после борцовской схватки с древних времен имеет

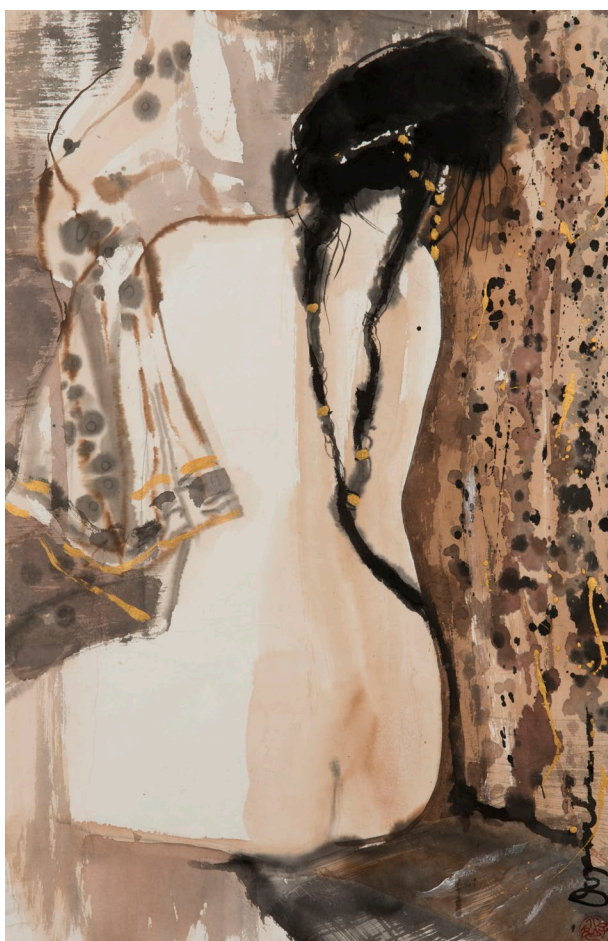
глубинный смысл и давно уже стал национальным символом радостного идиллического бытия. «Танец орла» (2018) Б. Доржиева своей взрывной вулканической цветовой гаммой наполнился древним сакральным дыханием, таинственным и завораживающим. Эта кажущаяся бытовая сцена приобрела религиозно-символическое звучание, через цветовую протяженность она обращается прежде всего к нашим чувствам, эмоциям, а потом уже к интеллекту.

Широки границы орнаментальной фантазии Бальжинимы Доржиева. Есть некая мистическая тайна в замысловатых безудержных сочетаниях несоединимых мотивов, озаряющих каждое полотно художника экспрессивными переживаниями и увлекающих зрителя в свой бурный водоворот. Художник создал личную концепцию орнаментализма в качестве принципа построения композиции, когда реалистический образ, органично сплавляясь с орнаментальной фракцией, участвует в создании гармоничной картины мира. Произведения «Жаргалдаа» (2016) – к счастью; «Бэри» (2017) – невеста, «Мандала весны» (2016) вызывает ощущение молитвенного настроения, ритмически выраженного посредством орнаментальных построений. Пространство лишь обозначено, это некая упрощенная плоскость, нет никакой трехмерности, объемы предельно обобщены, композиция построена на повышенной интенсивности многоцветия, никакой сюжетной повествовательности. Но из этих первоэлементов живописи возникает магия высокоэстетического напряжения, фундаментальная животворящая сила и необузданная стихия переживания.

Мир полон легенд, ведь прошлое продолжает жить, проявляясь через бессознательное. Мифологический пласт доржиевских холстов полон многозначности и эмоционального напряжения. Чтобы осмыслить в живописи современную цивилизацию, преломить кочевое прошлое народа, потребовалась особая морально-ценностная концентрация, дерзновение и отвага, эн-



Б. Доржиев.
Молодость. 2016.
Рисовая бумага,
китайская тушь.
76×50
Собственность автора



Б. Доржиев. Ню.
Рисовая бумага,
китайская тушь.
76×50
Частная коллекция
Э. Кравченко
(Иркутск)

Б. Доржиев.
Память. 2015.
Холст, масло.
130×130
Галерея
Виктора Бронштейна
(Иркутск)



тузиазм, без которых в искусстве не может быть создано ничего настоящего. Целая лаборатория искания открывается в мастерской художника в композициях, в которых древнее органично существует в настоящем. Доржиев создает свой неповторимый новаторский язык – живописный концентрат в нарочитой плоскостности, отразивший неумную энергию поиска. Художник импровизирует, его мощное по цвету искусство излучает такую же мощную энергетику, увлекающую зрителя в воображаемый сотворенный мир.

Бальжинима Доржиев обратился к новому способу раскрытия сюжетов. Традиционные жанры – анималистика, женские портреты, натюрморты, жанровые композиции – приобретают новый поэтический статус, не только расширяющий границы жанра, но и дающий новые смыслы жизни как таковой. Смелое освоение концептуальных пластических достижений современного мирового искусства и традиционная национальная сущность в слиянии дали не просто явление в современном изобразительном искусстве Бурятии, но лишенную культурных ограничений художественную персонализацию – «доржиевский феномен».

Особенная поэтизация, метафоричность его творчества говорят о стремлении умножить красоту жизни, о богатстве воображе-

ния, вобравшего в себя, помимо личного профессионального и жизненного опыта, еще и опыт поколений, пришедший к мастеру из глубины веков. Б. Доржиев своей органичной интеграцией в мировой художественный процесс утверждает: в мире все взаимосвязано.

Литература

1. Бальжинима Доржиев: живопись, графика, сценография, поп-арт : альбом / авт. вступ. ст. Л.И. Цыреннимаева. – Москва : Новости, 2011. – 145 с.
2. Бальжинима Доржиев. – URL: <http://soyol.ru/personas/painters-and-sculptors/120/> (дата обращения 01.03.2021)
3. Искусство Бурятии. Архетипичное и актуальное : каталог выставки / М-во культуры и массовых коммуникаций Республики Бурятия ; текст И. Соктовой, А. Трубочевой, А. Улытуевой. – Улан-Удэ, 2007. – 48 с. : цв. ил.
4. Художники Бурятии. 85 лет Союзу художников Бурятии (1933–2018) / авт. ст. И. Соктовой, Е. Болсобоев. – Улан-Удэ: Принтлето, 2018. – 168 с. : цв. ил.

Об авторе

Цыреннимаева Людмила Ильинична – кандидат искусствоведения, Бурятское республиканское отделение Союза художников России

E-mail: tsyrennimaeva@mail.ru

MYTHOLOGICAL IMAGES IN THE WORK OF BALZHINIMA DORZHIEV

Tsirennimaeva Lyudmila Il'ichna

Candidate of Arts, Buryat Republican Branch of the Union of Artists of Russia

Abstract: The article is dedicated to the work of Balzhinima Dorzhiev – the famous artist of the Republic of Buryatia. High professionalism, creative imagination, and positive vision of the artist created a truly innovative phenomenon based on the synthesis of national art traditions and modernist painting techniques, which can be considered as a "Dorzhiev phenomenon".

Keywords: Balzhinima Dorzhiev; genetic memory; mythological image; personal concept of ornamentalism.

УДК 75 (571.54)

Л. Ю. Николаева

Восточно-Сибирский государственный институт культуры
Улан-Удэ, Россия

В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ: В СТОРОНУ ИСКУССТВА (КРАТКИЙ ОЧЕРК ИСКУССТВА БУРЯТИИ)

Статья посвящена этапам освоения бурятскими художниками русской реалистической школы живописи, которое началось в 20-е годы XX века. В 1960-е гг. сформировалась бурятская реалистическая школа живописи, графики, скульптуры, основанная на народных традициях. Такое стремительное развитие может быть объяснено столкновением на территории Бурятии европейской и восточной (буддийской) художественных систем при сохранении ядра – архаической картины мира.

Ключевые слова: реалистическая школа живописи; контакт культур; буддийская художественная система; архаическая художественная система; стилизация; троичная структура культуры Бурятии.

Бурятскому реалистическому искусству исполнилось 100 лет. В 1918 г. в Чите Ц. Сампилов познакомился с И.Н. Жуковым и стал посещать его занятия. В 1920 г. А.Е. Хангалов начал посещать рисовальные классы в Петрограде. Примерно в это же время И.Л. Копылов в Иркутске взял в свою студию учеников из бурят. Объективный процесс освоения художниками-бурятами языка мирового искусства воспринимался по-разному. Во-первых, как столкновение европейской и восточной художественных систем. Во-вторых, как отражение процесса ассимиляции в результате колонизации. Наконец, как результат идеологического давления на культуру. Нам важно рассмотреть этот процесс с первой – художественной точки зрения.

В 1920-е гг. художественная жизнь Бурятии развивалась в двух параллельных плоскостях. Наряду с освоением европейской школы существовало и развивалось буддийское искусство. Сосуществование разных традиций проявилось в совместном участии художников в первых выставках, например, в выставке, посвященной 5-летию БМАССР, организованной Наркомпросом и Буручкомом в читальном зале центральной библиотеки в Верхнеудинске (совр. Улан-Удэ) в 1928 г.

Каждая художественная система, буддийская в том числе, объединяет все искусства – архитектуру и декоративно-прикладное искусство в первую очередь – общими темами, конструктивными и композиционными решениями больших форм и деталей. 44 до-

А. О. Цыбикова.
Утешение. 1995.
Холст, масло.
46×60
Частное собрание

революционных дацана Бурятии являлись образцами стиля северного буддизма как образца синтеза искусств, были своеобразными сокровищницами искусства Тибета, Китая, Монголии, Непала и других стран паломничества и торговых связей.

Во 2-й половине XIX века на территории Бурятии получила известность оронгойская школа мастеров – строителей и резчиков по дереву. Расцветом буддийского искусства в начале XX века стала национальная бурятская школа скульптуры во главе с Санжи-Цыбик Цыбиковым (1877–1934), габжа ламы и мастера Янгажинского дацана в Оронгойской долине. В 1904 году в Янгажинском дацане был построен Диважин сумэ для хуралов (молебнов) о перерождении в Чистой стране Сукхавати, затем в течение 1-й четверти XX века были перестроены почти все здания дацана, оформлены красочной резьбой и заполнены скульптурой в едином стиле.

Другое направление буддийского искусства Бурятии возглавил Осор Будаев (1886–1937). В 1925 г. им был создан ксилограф иконы «Сансарын хурдэ», оттиски с которого были разосланы по всем дацанам. В большей степени изменения проявились в его серии листов «Времена года» (1928). Путь обновления буддийского искусства виделся им в слиянии Нирваны и Сансары, культа и повседневности. В 1930-е годы продолжалось оформление петербургского дацана Гунзэ-чойнэй. Одно из последних свидетельств жизни буддийской архитектуры представляет картина А.Е. Хангалова (1891–1958) «Кыренские дацаны» (1927), на которой изображено строительство.

Европейская художественная система не могла сравниться полнотой своего представления на данной территории. Именно поэтому И.Л. Копылов (1883–1941), методично прививая своим ученикам азы классической европейской школы [8, с. 91], считал, что бурятские ученики в подобном не нуждаются, так как уже владеют основами другой. И.Л. Копылов был увлечен идеей начала «новой великой эпохи Возрождения» [5] здесь, в

Сибири, причем потенциал обновления европейского искусства он видел в творчестве бурятских художников, наивно соединяющих буддийскую основу и русскую технику [8, с. 50].

По Г. Бейтсону, теоретически возможны 3 исхода контакта культур: полное слияние, ликвидация одной или обеих групп, выживание обеих групп в динамическом равновесии внутри одного большого сообщества [3, с. 120]. В сфере искусства возникает более широкое поле взаимосвязей, и все варианты контакта культур, теоретически, как модели, могут одновременно предъявлять свои тексты. Кроме того, в художественных текстах – произведениях искусства – присутствуют качественные характеристики, отражающие, в том числе, категории порядка и хаоса.

Одаренность автора, случай могут сыграть решающую роль в выборе пути. Например, И.Н. Жукову (1875–1948) повезло с учеником Ц. Сампиловым (1893–1953) – у них не было разногласий по поводу реалистической школы: «Дорогой Цыренжап, спасибо за письмо и снимки с твоих работ. Ты сделал огромные успехи и в живописи, и в рисунке. Если ты не остановишься на этом, а пойдешь дальше, ты будешь выдающимся художником бурят-монгольского народа, его славой и гордостью» (из письма И.Н. Жукова от 17 января 1928 г. [11, с. 12]).

Посетивший Бурятию в эти годы художник В.П. Беляев (1901–1943) высказался более определенно, размышляя по поводу вышеназванной выставки 1928 г.: «Ламаистская культура, как культура большая и содержательная, должна быть использована творцами нового искусства со всеми ее формальными и техническими достижениями (культура линии, тона, формы, композиции, экспрессии). Ничто новое не растет без корней, вса-



В. А. Фаворский.
С базара.
(Караван осликов).
Из серии
«Самарканд». 1943.
Литография.
38×48

Государственный
музей изобразительных
искусств
имени А. С. Пушкина
(Москва)



А. Н. Сахаровская.
Пир. Иллюстрация
к «Гэсэру».
1966–1967.
Линогравюра.
32×22

Национальный музей
Республики Бурятия
(Улан-Удэ)

хотел соответствовать добуддийской образности [1].

Встреча разных культур, по мнению Ю.М. Лотмана, всегда приводит к взрыву. «В момент, когда тексты этого внешнего языка оказываются втянутыми в пространство культуры, происходит взрыв. С этой точки зрения взрыв можно истолковать как момент столкновения чуждых друг другу языков: усваивающего и усвояемого. Возникает взрывное пространство — пучок непредсказуемых возможностей. Выбрасываемые им частицы первоначально движутся по столь близким траекториям, что их можно описывать как синонимические пути одного и того же языка. В области художественного творчества они еще осознаются как одно и то же явление, окрашенное лишь незначительными вариантами. Но в дальнейшем движение по разнообразным радиусам разносит их все дальше друг от друга, варианты одного превращаются в наборы разного» [6, с. 118]. В 1920-е гг. сосуществующие художественные традиции Востока и Запада в искусстве Бурятии воспринимались «как одно и то же явление, окрашенное лишь незначительными вариантами», результат их взаимодействия должен был проявиться позже.

сывающих нужные соки из старого. Итак: утилизация ламаистской культуры и ориентация на реализм и равенство с европейским искусством» [10]. Но, работая в 1934 г. над иллюстрациями к первому изданию бурятского эпоса «Аламжи Мэрген», он не воспользовался собственными советами, не использовал формальные приемы буддийского искусства, так как, по-видимому,

Последовавшие затем трагические события – разрушение дацанов, уничтожение лам – прервали развитие бурятского буддийского искусства. После 1938 г. на территории Бурятии не осталось ни одного дацана. Одновременно в 1930-е гг. происходило столкновение европейского (русского) искусства и нового советского. Для молодых провинциальных художников замена старого реализма новым прошла незаметно, так как совершалась на другой почве. «Дело усложняется тем, что образовавшееся новое явление очень часто присваивает себе наименование одной из столкнувшихся структур, на самом деле скрывая под старым фасадом нечто принципиально новое» [6, с. 63].

«Пересечение с другими культурными структурами может осуществляться через разные формы [...] Вторжение может быть настолько энергичным, что привносится не отдельный элемент текста, а целый язык, который может или полностью вытеснить язык, в который вторгается, или образовать с ним сложную иерархию» [6, с. 116]. Ситуация 1930-х гг. реализовала сценарий вытеснения. Лживость и принципиальная неосуществимость лозунга «искусство должно быть национальным по форме, социалистическим по содержанию» заключались не в том, что в каждом формальном сходстве с буддийскими мотивами видели пропаганду идеологического противника, а, главное, в том, что речь шла не об искусстве, а сменившем его симулякре.

Но история не развивается последовательно. Медленное умирание памяти о буддийском искусстве внезапно сменилось интересом к нему на рубеже 1950–1960-х гг. Именно тогда в теории и практике советского искусства возник вопрос стилизации. Сама возможность такого вопроса в его контексте была парадоксальна, но объяснима подспудно сохранившейся традицией европейского классического искусства. Взаимодействие с искусством Востока в искусстве Европы имело длительную историю, из которой в 1920-е гг. бурятским художникам, проходившим европейскую школу, были из-

вестны два фрагмента благодаря, во-первых, знакомству Ц. Сампилова с Н.К. Рерихом и, во-вторых, рассказам И.Л. Копылова о Гогене. Теперь же наиболее близким и актуальным для искусства Бурятии стал опыт В.А. Фаворского (1886–1964), одного из основных представителей классической традиции в советский период. Произошло это в связи с реабилитацией героического эпоса «Гэсэр» и возобновлением работы над его изданием.

В издании 1959 г. на бурятском языке в местном издательстве молодой художнице А.Н. Сахаровской (1927–2004) были доверены только детали оформления, но готовилось издание на русском языке. Автор одного из вариантов перевода «Гэсэра» С.И. Липкин был известен переводами эпосов «Джангар» и «Манас», иллюстрации к которым создал В.А. Фаворский. В 1958 г. вышло переиздание довоенного «Джангара» с этими иллюстрациями. А.Н. Сахаровская не без гордости рассказывала об общении с В.А. Фаворским и одобрении им её гравюр к эпосу. Говоря о творчестве А.Н. Сахаровской, И.И. Соктоева отметила В.А. Фаворского, «без влияния которого не формировался, пожалуй, ни один крупный график нашего времени» [2, с. 7].

В описании своего метода работы над эпосом «Джангар» В.А. Фаворский обращает внимание на сбор материала: зарисовки пейзажа, типы лиц, костюмы, орнаменты – как для исторической картины, за исключением внимательного изучения образцов для стилизации: произведений буддийской живописи и декоративно-прикладного искусства. «Цветные иллюстрации мы делали на левкасе, яичными красками, тоже в основном пытаясь соединить реалистические тенденции со стилистическими чертами калмыцкого искусства» [4, с. 21]. Т.е. решение о стилизации было принято перед началом работы. Найденный способ описан так: «Локальный цвет должен играть большую роль. Нужно избегать беспредметной штриховки, пользоваться узором, стараясь дать им и рисунок, и тон» [4, с. 16]. Но последовательно воплотить это художественное решение не удалось, так как, по словам Фаворского, в иллюстрациях

к эпосу возобладали реалистические задачи – стремление передать характер, настрой героев. Этот способ стилизации воплотился в линогравюрах «Самаркандской серии», созданных в эвакуации. Черные плоскости с разделкой белыми линиями узоров узнаются в линогравюрах А.Н. Сахаровской к «Гэсэру» (1960–1962, 1966–1967), признанном шедевре бурятского искусства.

В 1960-х гг. другие бурятские художники также использовали стилизацию в своих произведениях, например, Д.-Н.Д. Дугаров (1933–2001) в триптихе «Прошлое» (1967), И.И. Стариков (1923–2002) в литографиях на тему эпоса «Аламжи Мэрген». В этот период только Д.-Н.Д. Дугаров обратился к формам буддийского искусства. Для остальных художников источником для стилизации стало восточное искусство в целом. В отличие от В.А. Фаворского, для художников Бурятии искусство Востока – часть собственного наследия. «Трансформация, которую переживает реальный момент взрыва, будучи пропущен через решетку моделирующего сознания, превращая случайное в закономерное, еще не завершает процесс сознания. В механизм включается память, которая позволяет вновь вернуться к моменту, предшествовавшему взрыву, и еще раз, уже ретроспективно, разыграть весь процесс. Теперь в сознании будет как бы три пласта: момент первичного взрыва, момент его редактирования в механизмах сознания и момент нового удвоения их уже в структуре памяти. Последний пласт представляет



Г. Г. Васильев.
Охотник. 1969.
Дерево, резьба.
120×30×50

Национальный музей
Республики Бурятия
(Улан-Удэ)



И. Г. Нимаева.
Цветочная
композиция. 2019.
Грунтованное
полотно,
темпера, акрил.
60×40

Частное собрание

собой основу механизма искусства» [6, с. 129]. Поэтому Д.-Н.Д. Дугаров, А.Н. Сахаровская, Г.Г. Васильев практически сразу отказались от стилизации и создали собственные художественные системы.

Серии литографий «История моего народа» (1968–1970), «Сурхарбан» (1971), «Моя Бурятия» А.Н. Сахаровской представляют целый мир, построенный по своим законам. В нем всё происходит, как при замедленной съемке

или в архаусном кино. Нет контраста черного и белого, все на полутонах, нет резких контуров. Болезненные эпизоды прошлого, коллективизация, война были изжиты в этих листах прежде, чем в театре и в других сферах.

Поиск Д.-Н.Д. Дугаровым своей художественной системы можно проследить на примере работы над картинами с одной композиционной основой «Суровый край» (1964) и «Зима в Забайкалье» (1974). Изменение цвета, пропорций, отношений фигур всадницы и лошади, лошади и овец создает впечатление монументальности и одновременно эмоциональной напряженности.

Также в ходе долгих поисков выработал собственную систему скульптор Г.Г. Васильев (1940–2011). В 1969 г. появляются произведения, в которых виден сформировавшийся творческий метод мастера, – «Мальчик с птичкой», «Охотник». Он работает с излюбленной бурятскими мастерами мягкой древесиной сибирского кедра. Не делая предварительных эскизов, высекает общую компактную форму и основную работу

сосредоточивает на обработке поверхности несколькими мягкими гранями, создавая впечатление, что каждая грань вырезана одним движением огромного лезвия.

Есть много общего в индивидуальных стилях названных художников. В целом создается впечатление монументальности, покоя, цельности, немногословности, отсутствия лишних движений как у персонажей, так и у авторов.

В формировании национальной бурятской профессиональной школы в 1960-е гг. как явления художественной жизни сыграли роль многие факторы, в том числе образование и традиции. Без укорененности в народной традиции национальная школа не могла бы состояться. В ней воплотился характер бурятского народа, в котором переплелись буддийские и добуддийские ценности и нормы. «Прерванная традиция буддийской иконописи стала возрождаться в 1970-е гг., когда старые ламы стали передавать свое искусство ученикам: Жимба-Жамсо Цыбенков (1904–1995) (его ученики Александр Кочаров, Батодалай Дугаров, скульптор Палам Сымпилов), Данзан Дондоков (1895–1983) (его ученики Цеван Дашицыренов и Нима-Цырен Дондокова)» [9, с. 29].

Сосуществование двух художественных систем продолжилось на новом витке, когда одна из систем изменилась. И это требует переоценки первичного события: на территории Бурятии произошло столкновение европейской и восточной (буддийской) художественных систем при сохранении ядра – архаической картины мира. «Ранее мы говорили о бинарных и тернарных культурных системах. Протекание их через критическую линию взрыва будет различно. В троичных системах взрывные процессы редко охватывают всю толщу культуры» [6, с. 147]. Троичность культуры Бурятии обеспечила ей гибкость и адаптационные качества. С большой вероятностью вывод о троичной структуре культуры Бурятии можно распространить на культуры других народов Сибири, это объяснило бы всплеск шаманизма и появле-

ние связанной с ним сибирской неоархаики в искусстве.

Не останавливаясь на характеристике архаической мифологической картины мира, рассмотрим архаическую художественную систему. «Трансляция объекта искусства в мифологию с последующим исследованием мифологии было бы только ловкой уверткой или отказом отвечать на вопрос: "Что же есть искусство?"» [3, с. 194]. С одной стороны, «высокой мерой устойчивости, условности, четкости, пластической определенности, эксплицированности обладает искусство традиционное (этническое), которым завершается первобытный цикл истории изобразительного искусства» [7, с. 14]. С другой стороны, в архаической художественной системе формы условны и ритуально обусловлены: глаза должны видеть, рот – есть. Искусство является частью единой мифо-ритуальной системы. Все материалы одушевлены, поэтому почти не подвергаются обработке. Подражать ей невозможно – надо так мыслить, система замыкается на себя. Рудименты архаического сознания в современном искусстве пересекаются с тотальной незавершенностью произведений постмодерна.

Такими особенностями обладало творчество А.О. Цыбиковой (1951–1998). В ее художественной системе образы мировой и национальной культуры преломлены через призму личных переживаний. Мир ее образов соткан из снов, воспоминаний, раздумий, в которых персонажи – близкие и друзья – сливаются с архетипическими образами традиционной культуры, становятся проводниками между мирами, рождением и смертью. Архаическое искусство кодирует миф не для обратной декодировки, миф в этом не нуждается. Точно так же узнавание образов А.О. Цыбиковой не объясняет их эмоционального воздействия. В формировании ее творческой личности ключевой стала работа над стенной росписью «На земле Гэсэра» (1982) в фойе Бурятского академического театра драмы им. Х. Намсараева. Множество ее картин словно складываются

в грандиозное полотно, не имея замкнутых границ своего пространства, как фрагменты одного потока пятен и образов.

И всё же в произведении искусства, независимо от перипетий его создания, судьбы автора и даже культуры, должно быть нечто, превосходящее частное и обращающееся ко всем. «Вид поведения, называемый искусством, или его продукты (также называемые искусством) практически всегда имеют две характеристики: они требуют (или демонстрируют) мастерство и содержат избыточность или паттерн» [3, с. 214]. Избыточность произведений Даши Намдакова (р. 1967) в



этом отношении может выступать образцом. Аутентичными архаической художественной системе являются работы Б.Д. Яндакова (р. 1970) «Без названия» (2020), в которых присутствует избыточность.

Избыточность буддийского искусства связана не только с технологией и техникой. Даже в том, что кажется нанесенным одной линией, присутствует сверхусилие – концентрация. В «Цветочной композиции» (2019) Инны Нимаевой (р. 1970), следующей традиции буддийского искусства, второстепенные в канонических буддийских иконах изображения цветов, элементов пейзажа имеют самостоятельное значение. Прекрасная гора, усыпанная цветами, окружена чистой водой и такими же цветущими островами – семантический мотив рая. Кроме буддийских мотивов лотоса, листьев бодхи, узнаваемы множество местных цветов и ягод. Избы-

Б. Н. Яндаков.
Без названия.
2019–2020.
Дерево, кость.
Высота 31–44
Этнографический музей
народов Забайкалья
(Улан-Удэ)

точность декоративных форм, создающих эффект переливания, выхода за предметные границы, является, в данном случае, признаком художественности, знаком перехода из закрытой традиционной системы в современность.

Пересечение разных художественных систем в искусстве Бурятии и сегодня создает взрывной потенциал дальнейшего развития.

Примечание

1. Подробнее из источника: «Весь пафос, вся сила художественного творчества до сих пор была в культовом искусстве. Это объясняется постоянной необходимостью созидания из тех же культовых потребностей предметов изобразительного искусства: живописи (хурухи) и скульптуры (бурханы). Отсюда и художественная культура, и ее постоянный рост. Ведь в самом деле, что нам известно из национального искусства Бурятии прошлых веков? Великолепие дацанской архитектуры, исключительное мастерство скульпторов, обрабатывающих архитектурные сооружения и выделяющих бурханов, и религиозных живописцев. Все эти виды изобразительного искусства по своей генеалогии и морфологии тянутся в седую глубь веков, в культуры соседние, занесшие в Бурятию формы этого искусства вместе с ламаизмом. Буддийская, тибетская культура и является их первофеноменом. У гражданского, светского, только нарождающегося искусства Бурятии такой традиции нет и в силу особых условий развития и быть не могло до сих пор. Но теперь, когда культура ламаизма или, точнее, весь ламаизм начинает сдавать свои позиции, когда на смену «нирваны» идет реалистический ум нового человека – освобожденного от государственного рабства и освобождающегося от духовного, религиозного, теперь молодым художникам молодой республики необходимо ясно и твердо наметить себе свой, новый, реалистический путь развития. [...] Само собой разумеется, я не говорю никакого "долгой" и "ломой". Ламаистская культура, как культура большая и содержательная, должна быть использована творцами нового искусства со всеми ее формальными и техническими достижениями (культура линии, тона, формы, композиции, экспрессии). Ничто новое не растет без корней, всасывающих нужные соки из старого. Итак: утилизация ламаистской культуры и ориентация на реализм и равнение с европейским искусством» [10].

Литература

1. Аламжи Мерген. Бурятский эпос / стихотв. пер. И. Новикова ; вступ. ст. и комм. Г.Д. Санжеева ; рисунки В. Беляева. – Москва ; Ленинград : ACADEMIA, 1936. – 267 с.
2. Александра Никитична Сахаровская: графика : каталог / вступ. ст. И.И. Соктовой. – Москва : Советский художник, 1983. – 32 с.
3. Бейтсон, Г. Шаги в направлении экологии разума : избр. ст. по антропологии. – Москва : Ком-

Книга, 2005. – 232 с.

4. Восток в творчестве народного художника СССР Владимира Андреевича Фаворского : сборник материалов и каталог выставки. – Москва : Советский художник, 1982. – 80 с.

5. Копылов И.Л. На перевале // Сибирские огни. – Новосибирск, 1927. – № 1–2. – С. 159–174.

6. Лотман, Ю. М. Семиосфера. – Санкт-Петербург : Искусство–СПб, 2000. – 704 с.

7. Мириманов, В.Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. – Москва : Согласие, 1997. – 327 с.

8. Муратов, П.Д. Художественная жизнь Сибири 1920-х гг. – Ленинград : Художник РСФСР, 1974. – 144 с.

9. Традиционный российский буддизм как фактор гармоничного взаимодействия различных этносов и культур России на материале жизни, деятельности и наследия Пандито Хамбо ламы Даши-Доржо Этигэлова (Итигэлова) : аналитический доклад / отв. ред. А.Д. Намсараева, К.Э. Разлогов. – Москва ; Улан-Удэ : Новый институт культурологии, 2018. – 40 с.

10. Василий Беляев. Изобразительное искусство бурят-монгольской республики. Выставка национальной живописи «5 лет БМАСР, 1928» : материалы выставки // Центр восточных рукописей и ксилографов ИМБТ СО РАН. – Ф. № 920. – Л. 12–14.

11. Цыренжап Сампилов: живопись и графика. – Улан-Удэ : Республиканский художественный музей им. Ц.С. Сампилова, 2010. – 120 с.

Об авторе

Николаева Лариса Юрьевна – кандидат искусствоведения, доцент Восточно-Сибирского государственного института культуры

E-mail: artcritic@mail.ru

IN SEARCH OF LOST TIME: TOWARDS ART
(A BRIEF SKETCH OF
THE ART OF BURYATIA)

Nikolaeva Larisa Yurievna

Candidate of Arts, associate professor at the East Siberian State Institute of Culture

Abstract: *In the 20s of the XX century Buryat artists began to master the Russian realistic school of painting. In the 1960s the Buryat realistic school of painting, drawing, and sculpture, which was based on folk traditions, had been formed. Such a rapid development can be explained by the collision of the European and the Eastern (Buddhist) artistic systems on the territory of Buryatia while the core of the Buryat culture – the archaic picture of the world – prevailed.*

Keywords: *contact of cultures; Buddhist art system; archaic art system; stylization; ternary structure of Buryatia culture.*



Б.-М. Б. Чимитов.
Янжима. 2018.
Мамонтовая
кость, резьба.
16,5×10×7
Собственность автора

УДК 745.55

Т. Е. Алексеева

Национальный музей Республики Бурятия
Улан-Удэ, Россия

БУРЯТСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЗЬБА ПО КОСТИ. ТВОРЧЕСТВО БАТО-МУНКО ЧИМИТОВА

В статье рассматривается незаурядное явление в декоративно-прикладном искусстве Бурятии, охватывающее период более пятидесяти лет. Это самобытное творчество народного художника Республики Бурятия Бато-Мунко Балтуевича Чимитова. Его уникальность заключается в том, что художник является единственным представителем бурятской художественной резьбы по кости с ярким национальным колоритом. За многолетнюю творческую деятельность Бато-Мунко Чимитов создал большое количество произведений декоративного искусства из разных сортов кости: бивней мамонтов, моржовой кости и зубов кашалота, а также цевки – трубчатой кости крупного рогатого скота.

Ключевые слова: косторезное искусство; рельеф; пластика; скульптура малых форм; национальные и духовные традиции.

Творчество Чимитова Бато-Мунко Балтуевича – яркая и значительная страница в истории декоративно-прикладного искусства Бурятии¹. Он является единственным сегодня профессиональным мастером, который занимается художественной резьбой по кости.

В народном творчестве бурят искусствоведы, ученые, изучавшие в исторической ретроспективе хозяйственный уклад, быт и культуру бурятского этноса, в первую очередь выделяли художественную обработку дерева, металла и мягкого материала как традиционные виды народных ремесел, тесно связанных с кочевым скотоводством. Они не рассматривали другие формы декоративного искусства (резьбу по кости, камнерезное искусство и кера-

мику), которые, хотя и занимали определенное место в культуре монголоязычных народов, но не играли такой большой роли [8, с. 5]. Предметы народного искусства XVIII – начала XX веков, находящиеся в музеях Бурятии, свидетельствуют о преобладании художественных произведений, выполненных в традиционных материалах. Как у любого народа, не имеющего развитого профессионального светского искусства, у бурят потребность в творчестве находила выражение в украшении жилища, одежды и бытовых предметов.

Своеобразие художественно-эстетических взглядов определялось особенностями труда и жизни в конкретных природно-климатических условиях, а также тесными взаимосвязями с соседними пле-

менами, народами и странами [9, с. 60]. Во второй половине XX века художественная торевтика и серебро, резьба по дереву, шитье одежды с использованием национальных мотивов и плетение гобеленов из конского волоса являлись ведущими видами бурятского декоративного творчества, но в это время декоративно-прикладное искусство Бурятии обогатилось новыми художественными формами и материалами, такими как стекло, керамика, фарфор и резная кость.

Исторически использование кости и рогов домашнего скота имело утилитарный характер.

В 1935 году была организована первая археологическая экспедиция краеведческого музея в долине Уды. Обнаруженные уникальные памятники позднего средневековья XVII–XVIII вв. говорят о бытовом использовании предметов из кости, например налучника для монгольского лука из юфти с накладками из кости, наконечников стрел, а также стрел с костяными свистунками (древки стрел) [6, с. 155].

Кости скота, особенно овец, употреблялись для различных игр. Эти костяшки являлись по существу единственными игрушками для детей, которые давали различным косточкам название пяти видов домашних животных, составлявших экономическую основу бурят. Одной из разновидностей игр среди взрослых являлось соревнование, кто первым ударом кулака сломает отросток реберной кости коровы или быка (*Һээр хухалга*). Из рогов варили клей, использовали их для кормления грудных детей и изготовления луков для стрельбы [2, с. 10].

Художественная обработка кости по буддийским традициям встречается в музеях в виде редких ритуальных буддийских предметов с виртуозной резьбой в китайском стиле.

Первые изделия художественной резьбы по кости в декоративном искусстве Бурятии XX века были представлены на художественной выставке во время II Декады бурятского искусства и литературы в Москве в 1959 году. В экспозиции был показан разнообразный ассортимент прикладных предметов: каран-

дашницы, игольницы, пудреницы, вазоны, ларцы с сюжетной рельефной резьбой, выполненные мастерами промысловой артели «Кооператор-комсомолец», руководимой В. Ладенковым [7, с. 43–44].

Исстари резных дел мастера использовали для работы благородную кость – бивни мамонтов, моржовую кость и зубы кашалотов для изготовления ценных, редкой красоты изделий. Но эти материалы были в дефиците для бурятских мастеров, поэтому чаще всего резьба по кости ими проводилась на цевке. Цевка – трубчатая кость крупного рогатого скота. Природная цилиндрическая форма цевки позволяла искусно вписывать в нее сюжетные сценки, фигурки людей, птиц, зверей.

В 1960-е годы непродолжительный период работал над созданием произведений из кости выпускник Холмогорского профессионального училища резьбы по кости Г. Васильев, заслуженный художник РСФСР, действительный академик Российской академии художеств. Но для выражения своих творческих устремлений мастер все-таки обратился к дереву, которое отвечало его внутреннему желанию и влечению. Непохожая пластика, теплота, красочная структура дерева давали художнику возможность в монументальных, обобщенных формах выразить личное восприятие окружающего мира.

В течение 10 лет в декоративном искусстве Бурятии существовал пробел в художественной обработке кости, пока не появился молодой талантливый Б.-М. Чимитов, косторез, придавший своим творчеством искусству резьбы по кости колоритный национальный характер.

Бато-Мунко Балтуевич родился в 1954 году в селе Арбузово Селенгинского района Бурятской АССР. Традиционно склонность к художественному творчеству передавалась в бурятских родах по наследству. В каждом улусе всегда были свои мастера в том или ином ремесле. Так и дед Бато-Мунко Балтын Чимит в своем селе был известным «модон дарханом» (мастером по дереву). *Дарханами* было принято называть талантливых чекан-



Б.-М. Б. Чимитов.
Бурятский нож.
2019.
Мамонтовая
кость, резьба.
35×4×4
Собственность автора

щиков, резчиков, скульпторов, плотников, лучников, мастеров полихромной росписи, поскольку каждый труженик был художником, который стремился создать вещь не только полезную, но и красивую в своей обыденной практичности [4, с. 3].

Б.-М. Чимитов вспоминает, что еще в детские годы он любил рисовать, как и все дети в юном возрасте, и в 3-м классе учительница начальных классов обратила внимание на его рисунки и предложила мальчику участвовать в редколлегии школьной газеты. В старших классах он оформил кабинет литературы портретами писателей. Увлекаясь спортом, футболом, юноша акварелью на большом листе ватмана изобразил сборную Бразилии, чем удивил не только одноклассников, но и учителей и других учащихся. После окончания Загуйстайской средней школы несколько месяцев работал на судостроительном заводе в Улан-Удэ, занимался выжиганием.

Для подготовки к поступлению в художественное училище Бато-Мунко посещал художественную школу, где преподавал Энкеев Булат Дагбаевич, известный в декоративном искусстве Бурятии резчик по дереву. Он и посоветовал ему поступать в Абрамцевское художественно-промышленное училище. В 1972 году Б.-М. Чимитов поступил в прославленное училище.

История известного в России учебного заведения началась в знаменитой подмосков-

ной усадьбе Абрамцево С. Мамонтова в 1870 году, который со своей супругой объединил представителей русской культуры, организовав своеобразный творческий кружок. В 1885 году по инициативе Е. Мамонтовой и активной поддержке В. Васнецова, Е. и В. Поленовых, И. Репина, М. Врубеля, В. Сурикова, В. Серова, М. Антокольского, М. Нестерова, К. Коровина, И. Остроухова в усадьбе была открыта художественно-столярная мастерская. В кружке уделяли большое внимание проблемам сохранения и развития традиций русского народного творчества. Здесь крестьянских детей успешно обучали искусству изготовления деревянной резной мебели, вышивки, ткачества и керамики.

В XX веке и в 1970-е годы, когда учился Б.-М. Чимитов, Абрамцевское художественно-промышленное училище готовило мастеров по специальностям: «Художественная обработка дерева», «Художественная керамика», «Художественная обработка металла», «Художественная обработка камня», «Художественная обработка кости». Во время учебы студенты имели великолепную возможность изучать, практиковаться и совершенствовать свое мастерство в ведущих центрах косторезного искусства России: в 1973 году – пленэр на Соловках, в 1974 – практика в Холмогорах и, наконец, в 1975 году – в Тобольске.

Самая древняя в России, холмогорская резьба с XVII века характеризуется ажурной плоскорельефной резьбой, миниатюрностью, проработкой изображений с ювелирной тонкостью. В основе ажурного орнамента – традиционный холмогорский завиток, который мастера варьируют бесчисленное множество раз [1, с. 21]. Тобольские же мастера искусны в области миниатюрной скульптуры. Они создавали скульптурные группы, отражающие быт народов Севера, животный мир.

Учеба способному студенту давалась легко. Он, как губка, впитывал тончайшие нюансы в приемах и способах резьбы по кости и был лучшим студентом на курсе. Ему одному доверили делать диплом из ценного материала – мамонтовой кости. Выпускник проде-

монстрировал не только мастерство обработки материала, но и, что особенно важно, свои творческие возможности и художественный вкус. Получив отличное образование и практические знания в знаменитых косторезных центрах России, молодой специалист по распределению вернулся в 1976 году в Улан-Удэ на опытный завод художественных изделий и сувениров. Организовал цех по выпуску изделий из кости, проявил творческую индивидуальность в разработке эскизов художественной сувенирной продукции.

В 1980 году в Москве состоялись XXII Олимпийские игры. Все центры народных промыслов Советского Союза, в том числе бурятский опытный завод, принимали участие в отборочном конкурсе на художественное сувенирное изделие с эмблемой Олимпиады. Из Бурятии был утвержден сувенир из кости Б.-М. Чимитова с рельефным изображением спортивных состязаний и озера Байкал. Для Летних Игр было выполнено всего несколько экземпляров, поскольку вырезались изделия вручную и представляли художественную ценность.

В последующие годы Чимитов был главным художником завода, основного учреждения 1980-х годов, где на производственном уровне возрождались традиционные виды творчества бурят, а также керамика и резьба по кости с адаптацией народного ремесла к требованиям современного общества.

Художественная сувенирная продукция завода всегда пользовалась успехом в Советском Союзе и за рубежом. В 1989 году Б.-М. Чимитову написала письмо коллекционер из Германии Анна Тинелт, которая в Москве приобрела сувенир из кости: она выразила свое восхищение тонкой и изящной работой и пригласила мастера и его семью в Лейпциг. Во время поездки они посетили Берлин, а самое главное – жемчужину Саксонии Дрезден с его знаменитой картинной галереей. Художник многое почерпнул для себя и, главное, познакомился с единственным косторезом Германии, который показал ему свою мастерскую, поразившую Б.-М. Чимитова



большим количеством прекрасных предметов из кости.

В 1994 году состоялась знаменательная поездка в Гамбург на рождественскую ярмарку, куда Министерством культуры России были отобраны три представителя народных промыслов Восточной Сибири: косторез Б.-М. Чимитов, ювелир Б. Жамбалов из Бурятии и якутская мастерица по меху Романова. Выставка-продажа была организована в Музее декоративно-прикладного искусства Гамбурга. Художники показывали мастер-классы и имели возможность реализовывать свои изделия.

Самостоятельные работы Б.-М. Чимитов стал вырезать еще в училище, участвуя в студенческих выставках. Одна из ранних работ «Первые шаги» выполнена под впечатлением практики в Тобольске в 1975 году. Скульптурная миниатюра сделана из зуба кашалота почти круглой формы и представляет характерную для тобольской резной кости тему быта северных народов: бабушка помогает внуку делать первые шаги, оба одеты в национальные одежды. Незатейливый сюжет, красивый, гладко отшлифованный материал, округлая пластика вызывают теплые чувства при взгляде на вечный мотив человеческого бытия.

С 1977 года Б.-М. Чимитов является участником разного уровня выставок, а в 1989

Б.-М. Б. Чимитов.
Чингисхан. 2020.
Мамонтовая
кость, резьба.
17×10,5×10,5
Собственность автора

году был принят в члены Союза художников России. За десятилетия творческой деятельности Бато-Мунко Чимитов создал более ста произведений декоративного искусства из разных сортов кости – бивней мамонтов, моржовой кости и зубов кашалота, а также цевки. Все художественные изделия мастера можно выделить по их прикладному назначению: оригинальные женские украшения, интересные предметы бытового применения (шкатулки, коробочки, карандашницы, стаканчики, табакерки), разнообразные типы ножей, скульптура малых форм, сюжетные рельефы, традиционные бурятские шахматы и произведения буддийской тематики.

Женские украшения в виде подвесок, кольца, перстней, комплектов из нескольких предметов показывают знание свойств различных материалов и умелое владение художником техниками обработки серебра и мельхиора. Подвески и серьги, входящие в состав комплектов или выполненные отдельно, характеризуются стилизованными чертами национального бурятского ювелирного искусства XIX века. Традиционно массивные нагрудные украшения, серьги имели многочастную структуру, в которой элементы вертикально соединялись друг с другом и обычно заканчивались колокольчиками, издававшими при ходьбе мелодичный звон. С детства такие украшения мастер видел у своей матери и сельских женщин. Они вошли в сердце художника на генном уровне, и в каком бы материале ни работал мастер, его душа возвращается к знакомым с детства высоким образцам ювелирного искусства прошедших веков, выделяя национальную архитектуру предметов.

В фондах художественного музея хранятся замечательные изделия из кости Б.-М. Чимитова. Декоративный комплект, состоящий из подвески, перстня, браслета и сережек, сделан из мельхиора с ажурными вставками из цевки. Из, казалось бы, обыденного материала художник создает тонкий, ажурный растительный узор с лотосом в центре. И здесь он также использует многочастную вертикальную композицию, символически

напоминающую традиционную двухуровневую амулетницу (зуу).

Привлекает внимание интересный перстень с резным кораллом, находящийся в Серебряном фонде. Перстень уникален своей коралловой вставкой, на которой вырезан маскарон. Традиция изображения стилизованных львов относится к эпохе хунну. «Звериный стиль» знаменитых сибирских бронз как бы перешел с древних предметов на бурятские мужские украшения. Маскароны в виде фронтальных изображений львиных морд, а также драконов, оберегающих своих владельцев, часто изображаются на серебряных мужских и женских украшениях. Этот мотив встречается в некоторых работах мастера, посвященных буддийской тематике.

Особое творческое предпочтение Б.-М. Чимитов отдает оформлению ножей. Бурятский фольклор придавал ножу значение оберега от всего злого, а огниво символизировало приобщение к стихии огня, очищение. Когда в семье рождался мальчик, было принято дарить мужские принадлежности: нож в ножнах, лук со стрелами, седло, чтобы защитить наследника рода от «нечистой силы», пожелать ему богатства и благосостояния [3, с. 85].

Именно в работе с ножами проявляется яркая самобытность художника. Ножи разных форм декорированы резной костью разнообразными способами и приемами. Бурятские ножи выполнены в традиционной стилистике. Деревянная рукоять и ножны, а также подвеска к ножу украшены резными обкладками из кости. Художник успешно сочетает тонированное дерево со светлой ажурной поверхностью кости, узор которой выделяется на фоне темного дерева (национальный нож и трубка, 1984; национальный нож «Лотос», 1990). Изысканно смотрятся ажурные накладки с растительными завитками, которые гармонично сочетаются с геометрической резьбой по дереву у ножа на подставке «Ажур» 2000 года.

На последующих этапах творчества мастер, тонко чувствующий материал, тщательно подбирает сорт кости, соответствующий

его художественному замыслу, для оформления ножа и применяет необходимые приемы декорирования. В именных ножах «Соболь» (2000), «Сарлыки Саян» (2001), «Арсалан» (2006), «Дракон» (2012) и др. мастер использует благородную мамонтовую кость, гармонично вписывает рельефные изображения животных в ажур, а в некоторых предметах сплошной низкий рельеф занимает всю поверхность ножен и ножа, чередуясь с гравировкой. Для большей выразительности художник использует тонированную кость, например в ноже на подставке «Нерпа» (2011). Орнаментальные мотивы, используемые автором в декоре, диктуются самим материалом и основываются на использовании древних простых символов – круга, рогов, плетенки – в оригинальной композиции. Ясные, четкие линии рисунка, переплетаясь, создают удивительную цельность и гармонию. Благодаря орнаментальному декору бытовой предмет даже самой простой формы становится произведением искусства.

Заданная утилитарная форма стаканчиков, табакерок, шкатулок, карандашниц благодаря творческой фантазии художника дополняется небольшими деталями, штрихами, которые придают им нарядность и декоративность, выделяя их из круга обыденных вещей. Например, декоративному стаканчику «Соболь» и карандашнице автор фигурно проработал верхний край, но совершенно по-разному решил оформление поверхности. В стаканчике вся поверхность декорирована сплошной рельефной резьбой, изображающей соболя в лесу. А в карандашнице гладкая поверхность тулова переходит в утонченный ажур, завершающийся фигурной каймой. Основание художник украсил рельефными лепестками лотоса, которые придают прозаической вещи не только изысканность, но и национальный колорит.

Особый интерес представляют шкатулки разных форм и технических исполнений, хранящиеся в фонде декоративно-прикладного искусства Художественного музея имени Ц. Сампилова. Например, наборный прямоугольный ларец с чередующимися пла-

стинами темно-коричневого и белого цветов с ажурными вставками по сторонам и на крышке. Декор из листьев выполнен цветной гравировкой. Другая шкатулка – квадратная в основе коробочка с округлыми сторонами под крышкой из мельхиора, украшенная рельефным изображением лотоса. Декоративная шкатулка «Степная мелодия», молочного цвета из мамонтовой кости, имеет форму, расширяющуюся кверху. В центре каждой стороны – ажурные вставки с рельефными изображениями фигур в национальных костюмах, играющих на музыкальных инструментах.

В декоративных панно Б.-М. Чимитов умело использует контрастность двух материалов – дерева и кости. Уже отмечалось изысканное сочетание ажурной резьбы на фоне тонированного дерева в ножах, выполненных автором. В панно, в этих своеобразных картинах, мастер использует технику накладки изображений, вырезанных из кости, на фигурный деревянный фон («Бурятия», «Улигершин»). В декоративном панно «Улан-Удэ» (1998) он впервые обратился к архитектурной композиции из знаковых строений Улан-Удэ (Театр оперы и балета, башня Дома радио, Одигитриевский собор, скульптура «Матери Бурятии»). Из цельного куска цевки мастер вырезал городской мотив, характеризующийся классической цельностью. Он выделил композиционный центр в виде статуи, стоящей в окружении известных для жителей столицы зданий. Изображения, расположенные друг за другом в низком рельефе, создают условное пространство и объем.

Относительно небольшие размеры кости, пластическая и декоративная выразительность дают возможность широко использовать этот материал в скульптуре малых форм. В мелкой пластике ярко проявилась национальная самобытность Б.-М. Чимитова не только в тематическом разнообразии, но и в народном понимании и восприятии мира. К автохтонной традиции относится анималистическая тематика, которая отражалась в изображениях пяти видов домашнего скота «табан хушуу мал» (лошадь, корова, коза,

овца, верблюд), 12-летнего цикла восточного календаря, животных буддийской иконографии. Вырезая фигурки животных, художник использует мамонтовую кость и цевку. Пластическая обработка скульптурных миниатюр традиционна. Несмотря на общие стилевые черты, мастер вносит личностное отношение, интерпретируя анималистический мотив. Быки, коровы, сарлыки, верблюды наделяются характерными признаками, динамикой, увиденной в реальности.

Главным и важным моментом в творчестве Б.-М. Чимитова было обращение к об-

района, в котором, возможно, работали деды и прадеды художника.

Уважительное и трепетное отношение к вере своих предков позволило мастеру, получив благословление, выполнить в малой пластике и рельефе иконографические образы: «Белый старец» (1988), «Жамсаран» (1989), «Будда Шакьямуни» (1995), «Субурган» (2002), «Тамчинский дацан» (2011), икона «Лама Д.-Д. Итигэлов» (2012).

Популярный образ «Белого старца» выполнен по традиционной иконографии, соответствующей народным представлениям образа как культа природы и предков. Художник изображает его сидящим на лotosовом троне под деревом, в руках он держит посох и четки – знаки благопожелания.

Все произведения на буддийскую тематику исполнены в разных техниках, в разных видах кости и очень притягательны своей духовной чистотой и откровенностью.

Скульптурные произведения малых форм «Жамсаран» и «Будда», держащий чашу в двух руках, созданы в 1989 году. Виртуозная резьба в лучших традициях бурятской пластики придает миниатюрам монументальность.

Величественным спокойствием веет от скульптурного рельефа «Лама Д.-Д. Итигэлов. Икона», выполненного в 2012 году из мамонтовой кости. Лама сидит на лotosовом троне в каноничной позе, в правой руке он держит четки. В последующие годы художник изменил композицию рельефа. Фигура ламы располагается в аркообразной нише, обрамленной рельефными цветовыми вставками восьми буддийских драгоценностей на фоне ажурного растительного орнамента. Внизу под лotosовым троном изображен маскарон. Сокровенный образ XII Пандито Хамбо-ламы Даши-Доржо Итигэлова хранят в душе верующие буддисты мира как явление чуда, феномена нетленного тела. Художник выполнил несколько вариантов иконы, последний он подарил на открытии возрожденного Янгажинского дацана в 2020 году².

В 2014 году Б.-М. Чимитов создал значительное произведение «Бурятские шахматы».

Б.-М. Б. Чимитов.
Гэсэр. 2021.
Мамонтовая
кость, резьба.
10×4,5×11
Собственность автора



разам буддийского искусства.

Распространение буддийской веры среди кочевников сопровождалось длительным процессом ассимиляции и трансформации традиционных верований и обычаев [5, с. 131]. К концу XIX века буддизм проник во все сферы духовной и бытовой жизни бурятского общества и сложился как традиционное верование народа. Дарханы и народные умельцы привлекались к иконописным, скульптурным и оформительским работам в главных центрах ламаизма Бурятии, буддийских храмах. Один из самых древних в республике – Тамчинский дацан Селенгинского

Вырезать 32 шахматные фигуры и доску – это кропотливый и скрупулезный труд. Немногие художники берутся за работу над шахматами. В Художественном музее имени Ц. Сампилова хранятся шахматы одного мастера Г. Ленхобоева, вырезанные из камня (агальматолит). Б.-М. Чимитов свои шахматы выполнил из кости. Символика бурятских шахматных фигур отличается от символики, принятой в международных шахматах: король – в виде старца, восседающего на троне; ферзь-барс; вместо слона – верблюд; конь; ладья в форме юрты и пешка – детеныш барса, который, пройдя все этапы, становится ферзем. Художник все фигуры выполнил из мамонтовой кости с тонким чувством соразмерности оригинальной формы и красоты материала. Цветовое различие традиционно определяется по цоколю фигур. Доска в виде драгоценной шкатулки сплошь покрыта пластинами из кости с рельефным и ажурным орнаментом.

Художник всегда полон идей и создает произведения, уделяя особое внимание рельефу, объемно-пространственным сюжетным композициям и традиционным бурятским ножам.

На костяных пластинах овальной формы мастер вырезал в плоскостном рельефе изображения известных бурятских художников Д.-Н. Дугарова и М. Эрдынеева. Первый опыт обращения к портретному жанру оказался удачным. Следуя особенностям жанра, художник отобразил индивидуальный внешний облик и характерные черты внутреннего мира моделей.

Декоративные панно «Алан-Гоа» и «Литэ» выполнены в авторской манере, когда рельефы из кости, составляющие сюжетную композицию, прикрепляются к деревянной основе. Все свои рельефы и другие произведения художник, согласно замыслу, декорирует характерными завитками в виде узоров бурятского орнамента «бараньи рога», который лежит в основе его ажюра с растительными элементами. Алан-Гоа – легендарная принцесса, прародительница монгольского этноса, на другом панно изображен 12-летний восточный календарь (*литэ*).

Рельеф «Алан-Гоа» и бурятский нож «Верблюды» участвовали в VII Фестивале-выставке косторезного искусства народов России, про-

ходившем с 17 по 20 октября 2019 года в Якутске. По итогам смотра-конкурса произведений косторезного искусства «Сказ на бивне мамонта» Б.-М. Чимитов был удостоен Гран-при. Художник впервые принял участие в таком знаменательном событии, и его творчество было достойно оценено коллегами и искусствоведами.

В этом же году состоялось не менее важное событие мирового уровня – II Международный фестиваль «Косторезное искусство народов мира», который проходил в Магадане с 26 по 28 октября 2019 года. Художник был награжден дипломом I степени в номинации «Духовность в искусстве» по итогам участия во II Международном фестивале.

За последние годы Б.-М. Чимитов создал большое количество значительных произведений, которые участвовали в исторически важных фестивалях косторезного искусства в России (в том числе в 2020 г. в Салехарде) и мире.

Хочется отметить произведения малой пластики, созданные в последние годы. В скульптуре «Скачки» (2019) художник изобразил наездника на верблюде. Двугорбый верблюд был одним из пяти видов домашнего скота, составлявших основу материального быта бурят-кочевников. Во время праздников, свадебных торжеств устраивались скачки на верблюдах, которые развивали приличную скорость. Наездник в национальной зимней одежде подгоняющим жестом правой рукой бьет верблюда, бегущего иноходью. Быстрое движение животного мастер изобразил в соответствии с народной эстетической традицией, выделяя упитанность и дородность.

Особенности национального вкуса и ценностных характеристик проявляются в его работах, выполненных в 2019–2020-х годах: «Чингисхан», «Гэсэр» и «Янжима». Персонажи скульптурных композиций – мифологические и исторические образы, феномен которых исследуется в науке не одним поколением ученых и отображается в разных видах искусства. Гэсэр, легендарный богатырь одноименного бурятского героического эпоса, изображен всесильным батором, спустившимся с небес, чтобы победить зло на Земле. Фольклорный памятник опи-

сывает героя сильным и могучим на могучем коне. Таким видел его народ в былинных сказаниях, таким изобразил Гэсэра мастер. Он стреляет из лука в динамичном развороте назад. Обращение к образу Чингисхана – сокровенная тема для бурят и монголоязычных народов. Художник создает великий образ основателя Монгольской империи. Хан сидит на троне, спинка которого украшена штандартами императорской власти. Небольшая по размерам скульптура выражает величие и монументальность великого монгола, а также спокойствие и мудрость.

Творчество Чимитова Бато-Мунко Балтуевича, народного художника Бурятии, выделяется своей самобытностью и национальным характером, отвечает миропониманию и мировосприятию бурятского народа и широко известно в республике и за ее пределами. Он единственный профессиональный художник, работающий по кости. Его произведения хранятся в Художественном музее имени Ц. Сампилова (Улан-Удэ), в Государственном музее Востока (Москва), в Национальном музее Монголии (Улан-Батор), в частных коллекциях. В настоящее время мастер продолжает успешно работать в любимом материале и полон творческих идей и проектов.

Примечания

1. Чимитов Бато-Мунко Балтуевич, народный художник Республики Бурятия (2004) 1987 – заслуженный художник Республики Бурятия 1989 – член Союза художников России 2004 – персональная выставка в Республиканском художественном музее им. Ц.С. Сампилова (Улан-Удэ).
2. Янгажинский дацан был возрожден на народные средства в 2020 году. Действовал с 1830 по 1938 год. С 1903 по 1911 год в Янгажинском дацане служил настоятелем (шэрээтэ-лама) Даши-Доржо Итигэлов, будущий XII Пандито Хамбо-лама. При Янгажинском дацане была создана школа буддийской скульптуры, основателем которой являлся талантливый скульптор, иконописец Санжи-Цыбик Цыбиков (1877–1934), ученик Даши-Доржо Итигэлова.

Литература

1. Абросимова, А.А., Каплан, Н.И., Митлянская, Т.Б. Художественная резьба по дереву, кости и рогу. – Москва : Высшая школа, 1984. – 160 с.
2. Батуева, И.Б. Бурятия на рубеже XIX–XX веков. – Улан-Удэ : ВСГИК Общественно-научный центр «Сибирь», 1992. – 74 с.
3. Басаева, К.Д. Семья и брак у бурят: вторая половина XIX – начала XX века. – Новосибирск : Наука, 1980. – 224 с.

4. Каталог выставки из фондовых материалов Бурятского республиканского краеведческого музея имени М.Н. Хангалова и Художественного музея им. Ц.С. Сампилова / Мин-во культуры Бурятской АССР, Союз художников РСФСР, Гос. музей искусств народов Востока ; сост. Н.Б. Бадлаева, К.М. Герасимова ; [вступ. ст. К. Герасимовой, И. Сокотовой]. – Москва, 1970. – 40 с., 12 л. ил. – Заглавие обложки : Искусство Бурятии XVIII–XIX веков.

5. Герасимова, К.М. Обряды защиты жизни в буддизме Центральной Азии / Рос. акад. наук, Сиб. отд-ние ; Бурят. науч. центр ; Ин-т монголоведения, буддологии и тибетологии. – Улан-Удэ : БНЦ СО РАН, 1999. – 159 с.

6. Именохоев, Н.В. Погребальные памятники XVII–XVIII вв. долины р. Уды (по материалам Хоринской экспедиции 1935 года) // Региональные музеи: настоящее и будущее. – Улан-Удэ, 2003. – С. 152–157.

7. Каталог выставки бурятского изобразительного искусства / М-во культуры РСФСР, М-во культуры Бурятской АССР, Оргкомитет Союза художников РСФСР, Бурятское отд-ние Союза художников РСФСР. – Москва, 1959. – 46 с.

8. Кочешков, Н.В. Декоративное искусство монголоязычных народов XIX – середины XX века. – Москва : Наука, 1979. – 207 с.

9. Сокотова, И.И. Изобразительное и декоративное искусство Бурятии / отв. ред. В. Ц. Найдаков ; АН СССР, Сиб. отд-ние, Бурят. фил., Бурят. ин-т обществ. наук. – Новосибирск : Наука, 1988. – 157 с.

Об авторе

Алексеева Татьяна Евгеньевна – искусствовед, заслуженный работник культуры Республики Бурятия, ГАУК «Национальный музей Республики Бурятия», зав. сектором хранения «Изобразительное искусство»
E-mail: t.e.alekseeva@mail.ru

BURYAT ARTISTIC BONE CARVING.
CREATIVE WORK OF
BATO-MUNKO CHIMITOV

Alekseeva Tatiana Evgenievna

Art critic, honored worker of culture of the Republic of Buryatia, head of the art storage sector, National Museum of the Republic of Buryatia

Abstract: *The article examines an outstanding phenomenon in the decorative and applied arts of Buryatia over the past decades, covering a period of more than fifty years. This is the original work of the people's artist of the Republic of Buryatia Bato-Munko Baltuevich Chimitov. The uniqueness of his work lies in the fact that for more than half a century the artist has been the only representative of the Buryat artistic bone carving with a bright national identity. For many years of artistic work B.-M. Chimitov created a great amount of items made out of different kinds of bone: mammoth tusk, walrus bone, whale tooth and cattle bone.*

Keywords: *bone carving art; relief; plastic; small sculpture; national and spiritual traditions.*

УДК 739.2

Н. П. Комарова

Арт-фонд Даши Намдакова
Москва, Россия

ОСОБЕННОСТИ ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА ДАШИ НАМДАКОВА¹

В статье дается описание творческого подхода скульптора Дашинымы Намдакова к ювелирному искусству, которое стало важным этапом в биографии известного мастера из Бурятии.

Ключевые слова: ювелирное искусство России; скульптор Даши Намдаков; традиционная культура; новаторство.

Сохраняя в искусстве особое, традиционно-символическое представление о мире и человеке, Даши Намдаков и в декоративном искусстве передает зрителю свое видение культурных смыслов, в котором синтезированы основные концепции предшественников и современных мастеров Бурятии. В работах художника нет каноничности. Пластические решения Даши, в том числе в области декоративного искусства, не подчинены современным стандартам ювелирного искусства, скорее они являются отходом от них, оказываются неожиданными новаторскими формами.

Парадокс является творческой интригой и основой стилиобразования предметов ювелирных коллекций Намдакова. В них отражается ностальгия по истокам степного стиля, возникают ассоциации с атрибуткой всадника и коня скифского мира,

сочетающиеся с приемами авторского открытия фантасмагорий модерна. На наших глазах, как в калейдоскопе, разворачивается вся история поисков красоты и ее прикладных свойств, понятных потомкам великих воинов Степи, легко заимствовавших наилучшие достижения цивилизации во времена глобальных перемещений в Евразии.

Движение и захват пространства соседних видов искусства, стремительный орнаментализм в повторах форм из скульптуры в малой пластике и ювелирных изделиях, использование универсальности знаков-символов – всё это свойства оригинального авторского почерка Даши.

Даши выступает в этом процессе как дизайнер, лепит форму, создает концепцию, часто сочетая с бронзой золото и серебро («Комарик», 2007), кость мамонта («Просветленный», 2005), передает ощущение

*Д. Б. Намдаков.
Арсалан. 2004.
Золото, литье,
камни.
70×47×25 мм
Частное собрание*

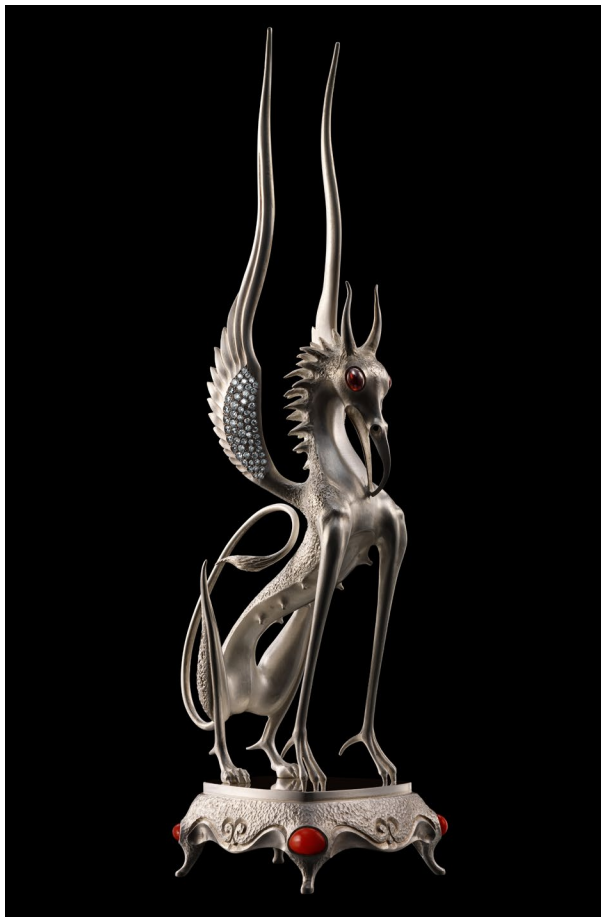
«патины времен», старого «клада сокровищ», который зритель вновь и вновь будет открывать для себя.

Для воплощения авторских идей в начале 2000-х годов в Москве был создан коллектив из специалистов-практиков – технологов, ювелиров, – которые переводили модели в материал. Конструктивные решения, разработанные автором и его партнерами в этот период, удивляют своей изобретательностью.

Конечно, большинство ювелирных произведений Даши можно носить как драгоценность, обладающую функцией украшения владельца и его оберега. Но часто эти произведения известного художника – «кабинетная пластика» – становятся коллекционными ориентальными предметами. Их многочастное содержание уводит в мир культуры Дальнего Востока и степной Евразии: в определенное время эти регионы были связаны исторически, заимствуя друг у друга традиции художественных образов и технологии их изготовления. Вопросу исследования архетипа в ювелирных предметах коллекции Даши посвящены статьи в каталогах выставок, описан их ассоциативный ряд с археологическими артефактами, проведены этнографические параллели [2–5]. Хотя место авторского стиля Даши в современном мире ювелирного дизайна еще ждет своих компетентных авторов.

В последнее десятилетие XX в. ювелиры все чаще стали придавать своим произведениям некий философский смысл, обращаясь к идеям основанного на вербальной интерпретации концептуального искусства, выражающего глубинную сущность явлений. Например, итальянский скульптор, ювелир и психолог Бруно Мартинацци оттачивался от классической мифологии [6]. Именно в этом аспекте можно исследовать критерии тематических исканий и формально-технических направлений коллекции Даши.

Основное внимание привлекают предметы в так называемом зверином стиле. Причину можно найти в популярности древней истории степной Евразии, к которой автор



Д. Б. Намдаков.
Гаруда. 2004.
Бронза, литье.
90×45×84 мм
Частное собрание

обращается в период 1990-х – начала 2000-х годов, времени всеобщего поиска культурных корней, утверждения себя в мире рубежа тысячелетий и достижения определенных позиций в этом направлении.

Круг образов хищных зверей и травоядных животных лег в основу целой системы художественных символов, особого языка на огромной территории обитания номадов эпохи бронзы – раннего железного века. Это был первый в истории искусства художественный стиль Евразии, названный «скифо-сибирским анимализмом». До сих пор мастера декоративного искусства Китая, потомки тюркских и монгольских народов используют мотивы данного стиля в своем творчестве.

Выставка Даши Намдакова «Ностальгия по истокам» в Эрмитаже 2010 года также концептуально решена в этом исследовательском направлении, а основная идея ассоциативной экспозиции заключалась в

Д. Б. Намдаков.
Козерог. 2007.
Золото, литье,
камни.
50×27×25 мм
Частное собрание



Д. Б. Намдаков.
Истина. 2004.
Золото, литье,
плетение, камни.
77×74×21 мм
Частное собрание



демонстрации преемственности изобразительных традиций.

Характеры звериных персонажей у Намдакова яркие, эмоционально насыщенные, предельно выразительны. Позы стилизованных животных даже в видимой статике кажутся экспрессивными. Имея собственный стиль в искусстве скульптуры, художник переработал обычные прие-

мы передачи динамики и характерные сюжеты, связанные с представлениями о тех или иных обитателях фауны, применив и передав это видение в малых формах ювелирного искусства и торевтики. Здесь мы видим мифических представителей трех сфер мироздания: подземной, земной и небесной. Из их взаимодействия рождаются картина мира, философия отношений между человеком и природой, понятия нравственности и красоты, хранящейся в мировом мифе и передающейся через поколения как незыблемая основа жизни.

Хищники в палитре образов художника остаются символами могущества и власти. Олень и копытные животные обозначают стихию неба, солнца, состояние полета («Спираль», 2004): архетипическое начало этого образа связано с образом древнего «летающего скифского оленя», символизирувавшего смену времен года и наступление нового цикла в природе. Композиции «замещения частью целого» приняты в евразийской анималистике, например, «голова коня» или «копыто лошади» обозначают один и тот же сакральный сюжет. Тема «борьбы зверей» связана также с ритуалами смены сезонов в природе.

Отдельной темой у Намдакова проходит символика буддистского учения. Из пантеона образов художник осторожно берет отдельные обозначения, чаще других – образ «Гаруды». «Маленький Будда» (2004) выполняется так, что кажется сделанным из куса самородного золота и воспринимается как реликвия. Он стоит на крошечном круглом основании как фундаментальной точке опоры, а его прическа монаха венчается петелькой, в которую можно продеть ремешок.

В материалах и технологических приемах ювелирных коллекций автор отдает предпочтение художественному литью (бронза или драгоценные металлы), как и в скульптуре, создавая предварительно модель из глины или пластика. Поэтому часть приемов создания станковой скульптуры переходит в ювелирное искусство, оживляя его, но и ограничивая функцию «предмет для

ношения». Однако самые разные способы соединений композиционных частей, распределение тяжести по предмету, удобные и неожиданные решения петель под ремешки – всё старательно проверено и привнесено в изделие, предназначенное для современного костюма с дизайнерскими атрибутами.

Поверхности изделий у Даши как бы носят следы обработки древним мастером: он оставляет неровности, шероховатости «от резцов и грубых потертостей», камни переточены в кабошоны и также кажутся архаичными и неровно посаженными в гнезда. Такие приемы требуют особого мастерства от современного ювелира, но они придают изделию художественную ценность и стильность.

Колорит изделия зависит от содержания образа. Это могут быть приглушенные оттенки «старого» металла и полное отсутствие сверкающих деталей. Или, в другом случае, появляются яркие акценты, обозначающие цветом камней глаза и лапы, подчеркивают композиционный центр и характер персонажа («Хищница», 2004). Неожиданные эффекты в виде бриллиантов в копытах или зубах животного создают чувство оживления предмета, предполагая почти театрализованный сюжет с этим персонажем («Тигренок», 2004).

Моделирование ювелирного предмета имеет множество ограничений, связанных с функцией, в том числе в размерах. Но художник часто следует традиции создания звериных образов из бурятской народной деревянной скульптуры, что дает устойчивость предмету, символическую узнаваемость и привычную стилизацию в рамках традиции (изготовление народными мастерами резных скульптур разной величины для домашнего алтаря под общим названием «пять видов домашнего скота»).

В творчестве Даши важен прием антропоморфизма анималистического образа: в бурятском народном искусстве, например, животное наделяется признаками человека, имеет характер и ассоциируется в годич-



Д. Б. Намдаков.
Дикая степь. 2007.
Золото, литье,
камни.
70×50×29 мм
Частное собрание



Д. Б. Намдаков.
Голова лошади.
2004. Золото,
литье, камни.
66×22×17 мм
Частное собрание

ных ритуалах с персонажем традиционного монгольского календаря.

Таким образом, используя устойчивый опыт предшественников-ремесленников, автор создает ювелирную коллекцию в жанре символического анимализма как часть большой программы, связанной с культурным наследием своего народа, развитием декоративного искусства в условиях современного бытования.

Начало творческой деятельности художника в период обучения основам ремесла – сначала в Забайкалье, потом в Бурятии – было связано с семьей. Даши работал с отцом, хорошим резчиком по дереву, с братом-ю-

велиром, пробовал свои силы в резьбе по кости и рисовал эскизы к изделиям из серебра, «висящим и гремящим», как принято в бурятском народном комплекте украшений. Эти годы сформировали основные представления о техниках и материалах.

После обучения в Красноярском художественном институте, став профессиональным скульптором, Даши меняет подход к моделированию предметов, он уходит в поиск новой выразительности, новых материалов, стиля.

Среди новаций этого периода (1990-е годы) молодым специалистом были найдены как темы, связанные с историей и мифологией своего народа, так и формы, определенные функцией предмета, пропорциями, колористическими особенностями – важными характеристиками украшений для современного человека. С развитием своего творчества в области скульптуры художник создал узнаваемый авторский стиль в ювелирной пластике – «скульптура на пальце». Даже обратная сторона такого украшения стала говорящей, имеющей свою ценность. Такой подход к созданию ювелирного предмета стал новаторским решением и основой бренда Даши, обозначенного авторским клеймом.

С 2007 года в предметах можно видеть коллекционные камни, на которых автор строит образ: «Носорог» – с крупным изумрудом в виде яйца, «Хамелеон» – с полупрозрачным аметистом, «Нектар» – кольцо с рубином фантазийной огранки, браслет «Гаруда» – с лазуритом-навершием на шапочке мифической птицы. Камень в таких изделиях стал выполнять более сложную функцию. Если в бурятских народных украшениях коралл или лазурит, обычно в форме кабошона, с полированной поверхностью, был акцентом, обозначающим центр гарнитура и сочетающимся с общим тоном ткани костюма, то в изделиях у Даши в определенный период камень становится «драгоценным», часто играющим светом, крупным или ограненным фантазийной огранкой, сочетающимся с россыпью бриллиантов

или изумрудов в гнездовой оправе, создающих эффект «ковровости» всей поверхности. Такие изделия декоративны по цвету, очень эмоциональны по восприятию и помогают раскрыть художественный образ, положенный в основу идеи предмета.

Коллекции Даши создавались в несколько этапов, один из которых связан с первой выставкой в Музее искусств народов Востока (Москва, 2004), где, кроме ювелирных предметов, были представлены и скульптура, и графика, и изделия из конского волоса, а также предметы археологии, связанные с искусством евразийской степи в древности и средневековье. Ювелирная коллекция таким образом была исподволь обусловлена темой культурного наследия и помогала представить искусство автора более полно и емко. Данное направление экспозиции было также заявлено в показах по Китаю (2006–2007), на выставке в Государственном Эрмитаже (2010) и в Государственном историческом музее (2014).

Следующий этап создания коллекции был в 2007–2008 году (она показана в московской галерее «Дом Нащокина», 2009), когда появились образы, обусловленные влиянием европейских направлений ювелирного творчества. Кольца и нагрудные украшения стали более функциональными, уменьшились в размерах, увеличился ассортимент камней и усложнилась техника исполнения («Лемур», кольцо; «Козерог», кольцо-подвеска; «Барашек», кольцо).

Дальнейшие многочисленные зарубежные показы и отзывы в прессе свидетельствуют о внимании к авторской коллекции Даши как зрителей, так и специалистов из области искусства и арт-рынка (выставки в Нью-Йорке, галерее Шукина, в ювелирном колледже Токио).

Изготовление и тираж ювелирных украшений в конце XX – начале XXI в. стали технологичнее: мастера с помощью компьютерных программ рисуют в трехмерном пространстве нужный образ и сразу же делают форму из специальных материалов, которую можно руками доводить до

нужной выразительности. Совершенная поверхность, точный расчет для вставок камней, симметрия и нужная асимметрия на основе заданных параметров программ – это результат современного подхода к моделированию.

В последний по хронологии этап творчества автор показал свою коллекцию в лондонской галерее «Хельсион» (2013), где была оригинально представлена и малая пластика из драгоценных материалов с использованием разнообразных ювелирных и камнерезных техник, предметы с использованием эмали («Принц», 2010). Выставка работала на фоне презентации монументальной конной скульптуры «Чингисхан» на площади близ Мраморной арки.

Это был смелый шаг организаторов и галеристов, но вполне понятный своим интересом к Востоку. Лондон отличается своими богатыми собраниями азиатского искусства: «не следует исключать и значения деятельности всемирно известных музеев – Британского или Виктории и Альберта, чьи коллекции XIII–XIV вв. дают широкую панораму культуры народов Китая и Центральной Азии; узкий круг ценителей знает еще и замечательные памятники этой эпохи из частных лондонских собраний Насера Дэвида Халили и Эдмунда де Унгера», – писал М.Г. Крамаровский в статье для каталога выставки в галерее «Хельсион» [3, с. 00]. Поэтому ювелирная коллекция, показанная в антураже Кабинета редкостей, за стеклами шкафов, дополняла презентацию парковой монументальной скульптуры, принимая облик артефактов.

Итальянский эксперт Кристина Ачидини, представлявшая выставку Даши в Академии Флоренции в этот же период, писала: «Нельзя не упомянуть, я думаю, и влияние таинственного шарма нэцкэ на некоторые комбинации человеческих фигур и животных, стилистически примитивных и рафинированных одновременно» [1]. Это представление экспертов о некоем ориентальном синтезе искусств и традиций в



творчестве Даши также притягивало внимание зрителей к показам коллекции.

Продолжая поиск новых форм выражения себя, используя традиционные бурятские техники обработки металлов, дерева и кости, мягких материалов (кожа, войлок, конский волос), синтезируя старое и новое, Даши остается в границах своего мировоззрения. Как человек из большой бурятской семьи, приверженец коллективного начала в творчестве, мастер сотрудничает с художниками из Бурятии, Санкт-Петербурга, Красноярска и Иркутска, московскими ювелирами и дизайнерами, итальянскими мастерами-литейщиками, просто творческими людьми, которым интересен процесс создания произведений искусства.

Синтез приемов и технологических характеристик является специфической чертой ювелирного дизайна нашего времени, он как метод отражает потребности и энергетику современного человека, творчески перерабатывающего мировой художественный опыт.

Примечание

1. Дашинима Намдаков (1967 г. р.) родом из Забайкалья. Закончил Красноярский художественный институт, мастерская Л. Н. Головинского. С 2002 года живет в Москве. Создал студию скульптуры и Арт-фонд Даши Намдакова. Работает в Лондоне и итальянском городе Пьетрасанта. Член Союза художников России. Заслуженный художник РФ. Народный художник Республики Бурятия. Академик РАХ. Почетный член Ака-

Д. Б. Намдаков. Телец. 2004. Кость, резьба, золотое плетение, окаменевшее дерево, кабошон. 110×119×30 мм. Частное собрание

Д. Б. Намдаков. Азарт. Фрагмент. 2004. Золото, литье, камни. 85×28,5×23 мм. Частное собрание



демии рисунка Флоренции. Член Российской Академии киноискусства. Награжден премией Правительства РФ. Автор ряда монументальных композиций, в том числе «Ханшайм» (Казахстан), «Трансформация» (Красноярск), «Отец Байкал» на о. Ольхон (Иркутская обл.), «Матерям победителей» (Подмосковье, 2020), парк «Патриот» (Московская область)

Литература

1. Ачидини, К. Даши Намдаков между Востоком и Западом: двуликий Янус искусства: каталог выставки Даши Намдакова «Трансформация». – Firenze : Edizioni Polistampa, 2015. – С. 7–18.
2. Королькова, Е. Ф. Между прошлым и будущим. Ностальгия по истокам. Вселенная кочевников Даши Намдакова : каталог выставки в Государственном Эрмитаже. – Санкт-Петербург : Чистый Лист, 2010. – С. 13–23.
3. Крамаровский, М.Г. Чингис-хан. Конец мифа о триумфаторе : каталог выставки Даши Намдакова, Halcyon Gallery (Лондон). – London : Pureprint Group, 2013. – С. 35–41.
4. Кочешков, Н.В. Декоративное искусство монголоязычных народов XIX – середины XX века. – Москва : Наука, 1979. – 203 с.
5. Меньшикова, М.Л. Новое звено традиции : каталог выставки Даши Намдакова в Государственном Эрмитаже. – Санкт-Петербург : Чистый Лист, 2010. – С. 31–43.
6. Меньшикова, М.Л. Творчество Даши Намдакова : каталог выставки в Государственном Русском музее : альманах. – Вып. 548. – Санкт-Петербург : Palace Editions, 2018. – С. 7–25.
7. Соктоева, И.И., Бадмаева Р.Д. Бурятский художественный металл. – Улан-Удэ : Бурятское

книжное издательство, 1971. – 82 с.
8. Шаталова, И.В. Стили ювелирных украшений. – Москва : 6 карат, 2004. – 153, [6] с.
9. Шишлина, Н.И., Комарова Н.П. Кочевник. Между небом и землей: шедевры древних культур степей Евразии из собрания Исторического музея и произведения скульптора Даши Намдакова : каталог выставки в Государственном историческом музее. – Москва : РИО ГИМ, 2014. – С. 252–256.

Об авторе

Комарова Надежда Петровна – кандидат искусствоведения, Арт-фонд Даши Намдакова, г. Москва; председатель Иркутского отделения Всероссийской ассоциации искусствоведов
E-mail: komarovanp@bk.ru

FEATURES OF DASHI NAMDAKOV'S JEWELRY ART

Komarova Nadezhda Petrovna

Candidate of Arts, Dashi Namdakov Art Foundation; chairman of the Irkutsk branch of the All-Russian Association of Art Critics and Art Historians

Abstract: The article describes the creative approach of the sculptor Dashinima Namdakov to jewelry art, which became an important creative stage in the biography of the famous master from Buryatia.

Keywords: jewelry art of Russia; sculptor Dashi Namdakov; traditional culture; innovation.



В. Г. Пospelов.
Чертоплох.
1990-гг. Бумага,
акварель, гуашь,
гелевая ручка.
65×51

Восточно-Сибирский
государственный
институт культуры,
кафедра декоратив-
но-прикладного
искусства
(Улан-Удэ)

УДК 753 (571.54)

А. А. Никитина
Т. И. Жамбаева

Восточно-Сибирский государственный институт культуры
Улан-Удэ, Россия

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ЖИЗНИ В КАРТИНАХ ВЛАДИМИРА ПОСПЕЛОВА

В статье рассматривается тематическая многоплановость картин Владимира Пospelова. Проводится анализ творческой манеры автора на примере работ, представленных на выставке «Улетели листья». Своеобразный круг перевоплощений явлений и предметов отражает неоднозначный взгляд художника на окружающий мир, его размышления и поиск самовыражения.

Ключевые слова: Владимир Пospelов; искусство Бурятии; графика; живопись; индивидуальность; лейтмотив; преподавание.

Свой творческий путь художник Владимир Пospelов начал в 1980–90-е годы – время политическо-экономического кризиса в стране, когда воспетые госзаказом идеи соцреализма в работах художников остались в прошлом, поколение восьмидесятников получило свободу творчества, было реабилитировано культурное наследие Запада и дореволюционной России, буддийское наследие Бурятии и т.д. В художественной жизни Бурятии происходит обновление, наполненное индивидуальным видением и авторским почерком живописцев, графиков, скульпторов, художников декоративно-прикладного искусства. В это время начинает работать молодое поколе-

ние Союза художников Бурятии: Дмитрий Будажабэ, Зандан Дугаров, Даши Намдаков, Алла Цыбикова, Бальжинима Доржиев, Василий Богомазов, Александра Дугарова, Любовь Нохоева, Антон Танганов.

Живопись Владимира Пospelова ярко отражает характер времени, его картины наполнены размышлениями о жизни, они узнаваемы по характерным деталям, образам. Это воспоминания, уходящие в детство: мальчишки-друзья, старики-старожилы, холмы и степи, сенокос, лошади, выгон коз. Селенгинский пейзаж, берег Байкала становятся постоянной основой, неким фундаментом его творчества, на который накладывается видение явлений и предме-

тов художником. Интерес к истории края, чуткость, широта восприятия событий, людей, индивидуальность восприятия окружающего мира формировали его творческие поиски.

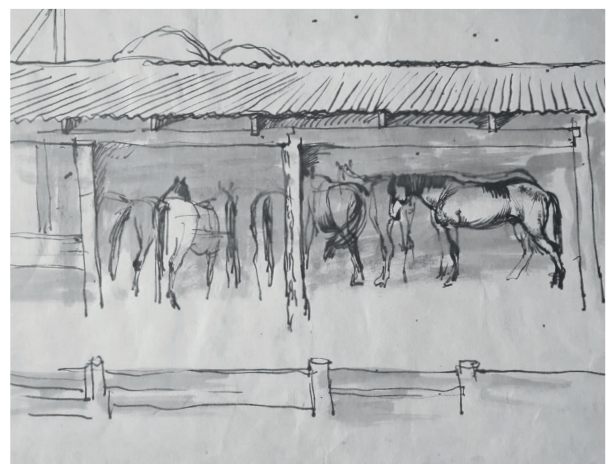
В стенах Восточно-Сибирского государственного института культуры г. Улан-Удэ, 24 ноября 2020 г. открылась выставка живописных и графических работ заслуженного художника Бурятии Владимира Георгиевича Поспелова. Название выставки «Улетели листья» послужило своего рода данью памяти ушедшему из жизни художнику, которому исполнилось 64 года. Выставка носит передвижной характер: в октябре она проходила в Музее истории г. Улан-Удэ, в начале 2021 года – в Восточно-Сибирском государственном институте культуры, затем отправится на родину художника в с. Новоселенгинск. 23 работы предоставлены семьей художника – супругой Валентиной Александровной и сыном Максимом. Кафедре декоративно-прикладного искусства, на которой преподавал Владимир Георгиевич, в дар от семьи были переданы авторские рисунки, эскизы, подготовительные картоны. Они будут служить прекрасным наглядным материалом на уроках академической живописи и рисунка.

Владимир Поспелов с целеустремленностью и энтузиазмом учился в Улан-Удэнском педагогическом училище на художественно-графическом факультете, Иркутском училище искусств, Дальневосточном государственном институте искусств (преподаватели А. И. Плешивцев, Ю. А. Собченко, В. А. Максимов). С 1983 г. он стал постоянным участником зональных, всероссийских и международных выставок, а в 1993 г. был принят в члены Союза художников России [1].

Немаловажную роль в его жизни занимало преподавание, общение со студентами Бурятского республиканского училища культуры и искусств, затем студентами кафедры декоративно-прикладного искусства во ВСГИК. В лице Владимира Георгиевича институт нашел авторитетного педагога,



В. Г. Поспелов.
Мужской
портрет.
1990-гг.
Бумага, уголь.
51×39
Восточно-Сибирский
государственный
институт культуры,
кафедра декоративно-
прикладного
искусства
(Улан-Удэ)



В. Г. Поспелов.
Лошади. 1990-гг.
Бумага, тушь, фло-
мастер. 30×39
Восточно-Сибирский
государственный
институт культуры,
кафедра декоративно-
прикладного
искусства
(Улан-Удэ)

умевшего увлечь и показать пример. Он понятно и вдумчиво объяснял материал, прекрасно владел терминологией, одним движением кисти или карандаша мог показать суть задачи. Многие его ученики «остались в специальности», среди них: Павел Михайлов, Алексей Амбаев, Владимир Иванов, Александр Дулгаров, Виктория Рабжаева, Зорикто Доржиев.

В своем творчестве Владимир Поспелов обращается к разным жанрам – пейзажу, натюрморту, портрету, тематической картине. Не менее разнообразны были техни-

ческие границы – он работал маслом, пастелью, акварелью, мягкими графическими материалами (уголь, сангина, соус, сепия на тонированной бумаге). Темы и сюжеты варьируются от реалистично выполненного байкальского пейзажа с лодками и рыбаками до сюрреалистических полотен.

Несмотря на широкий сюжетно-тематический диапазон и жанровое многообразие, творчество В. Поспелова отличается собственной манерой, которая придает его творчеству цельность. Его работы узнаваемы по неизменным мотивам – образам любимых животных (козы, лошади, рыбы, кузнечики). Часто перекликаются в картинах разных лет мотивы сухого дерева, веток,

В. Г. Поспелов.
Противостояние.
2003. Холст, масло.
72×102
Собственность семьи
художника
(Улан-Удэ)



В. Г. Поспелов.
Прощальный круг –
Селенгинский.
2016.
Холст, масло.
92×124
Собственность семьи
художника
(Улан-Удэ)

чертополоха, коряги. Обычно в свою мастерскую художники приносят вещи, предметы, которые им по душе, они окружают себя тем, что их интересует, вдохновляет, так в мастерской у Владимира Георгиевича были разные сухие ветки и цветы, коряги причудливых форм.

Он чуток к колориту – часто использует цветовые контрасты, такие как желтый и фиолетовый, красно-оранжевый и зеленый, для расстановки композиционных акцентов. Во многих работах камертоном звучит почти чистый зеленый кобальт. В каждой композиции цвет несет особое настроение: оттенки желто-оранжевого, например, то легкие и прозрачные в листве осенних берез, то знойные и душные в пыльном тумане, то песчаные в изображении селенгинских гор и степей. Иногда, если того требовал замысел живописного полотна, он выполнял с графической четкостью отдельные предметы. Как говорил сын художника М. В. Поспелов, «он любил Бурятию, у него был настоящий интерес к людям, событиям, природе; с отцом мы часто путешествовали, ездили на родину в Новоселенгинск, по Байкалу, часто бывали в с. Байкало-Кудара... То, что он писал, прежде всего было связано с мыслями о родине и людях» [3].

Картиной, открывающей выставку, можно считать полотно «В гостях у себя. Автопортрет». История искусства дает немало примеров, когда автопортрет знаменует определенный период жизни. На картине зритель видит академически выверенную композицию, она диктует сдержанную манеру письма. В данной работе художник решал классическую задачу передачи пространства и объемности. Взгляд зрителя движется по небу, дворику, лицу и рукам с лампой, скользит по шарфу и снова возвращается к лицу. Художник смотрит прямо на зрителя, возникает диалог, пространство картины «открывается». В гостях у себя – это обращение к своему Я, подведение итогов определенного жизненного этапа.

Байкал – любимая тема многих художников Бурятии, и у каждого она воплощается

по-разному. Байкальский пейзаж Владимира Георгиевича – разный по настроению и манере исполнения: то это летний день, и Байкал изображен в обрамлении песчаной косы и сибирских сосен, то перекатываются волны ледяной воды пронзительно синего цвета, то озеро виднеется сквозь ветви осенних деревьев – сказочных, причудливых, по-осеннему ярких. Часто байкальский пейзаж совмещен с жанровыми сценами, показывающими людей, неразрывно связанных с природой, которые здесь живут, трудятся; изображены рыбаки с лодками, сетями, деревенские мальчишки, играющие на берегу, или лодка с опущенными веслами, будто только что из воды.

В картине «Метаморфозы» можно проследить интерес художника к деревьям. Он любил их рассматривать, отмечая причудливые формы, переплетение ветвей. В данной композиции перед зрителем предстает дерево в различных состояниях: то это пластика деревьев – изломанно сухая и кряжистая, то идеально ровная линия деревянного столба электрической опоры. Мы видим деревья, наделенные антропоморфными чертами, в тележке лежат спиленные ветки, виднеются деревянные домики – круг метаморфоз дерева, своеобразные преломления жизненной материи.

Владимир Георгиевич любил наблюдать за животными, прекрасно знал их повадки, коз пас еще в детстве. Он проводит параллель-гротеск, очеловечивая коз и наделяя их каким-либо характером и взаимоотношениями. «Встреча» – одна из серии таких работ, где с юмором, живо и эмоционально художник передает характер встречи, словно в бытовой жанровой сценке. А горячие оттенки желтых, красных и охристых цветов еще более подчеркивают динамику настроения.

На выставке представлено несколько картин, написанных в сюрреалистической манере. Например, «Прощальный круг – Селенгинский» с безмятежной линией горизонта, бесконечностью степей и холмов, с изгибом реки. От того неожиданно представит на этом фоне фигуры огромных кузнечи-



В. Г. Поспелов.
Август на Байкале.
2015. Холст, масло.
120×170
Собственность семьи
художника
(Улан-Удэ)



В. Г. Поспелов.
Метаморфозы.
2008. Холст, масло.
86×100
Собственность семьи
художника
(Улан-Удэ)

ков, наподобие космических существ, словно мир насекомых вырос в своих масштабах. Здесь мы можем увидеть мелкие частички их строения, наделенные конструктивной жесткостью, перерастающие в очертания горы или моста.

В работе «Противостояние» мы снова видим узнаваемый селенгинский пейзаж с антропоморфной топонимикой гор. Живописную версию картины можно сравнить с графическим картоном. По-видимому,

изначально внимание акцентировалось на кузнечиках, пытающихся выжить, зажатых между утюгом и пилой. В живописном варианте акцент сместился на динамично движущиеся утюг и пилу, перемалывающие все живое.

Размышления Владимира Поспелова о жизни и смерти привносят в живопись сюрреалистичный характер. «Экологический джаз-рок» (2003) буквально передает настроение фантазмагории и драйва оглушительных рок-басов. Пространство картины наполнено предметами – аллегориями жизни и смерти. Как объяснял смысл картины Владимир Георгиевич, «...соотношение жизни и смерти, две самые мощные градации. [...] Желтый цвет и вода – аллегории солнечного тепла и течения времени; ворона сидит в трепанированном черепе, улитки-долгожители, лежат мертвые кузнечики, череп домашнего животного, над ними возвышается ликующая крыса – животное, поразительно умеющее выживать и приспособливаться в нечеловеческих условиях» [2].

Совсем иной характер живописи можно увидеть в работах «Август на Байкале», «Весеннее солнышко», «Весна». Они объединены переходными состояниями природы. Для передачи атмосферы наступающей весны применяется смешанная техника – акварель, пастель; художник чутко передает свежесть речного воздуха, глубину темно-синей воды, таяние снега, проталины. Мастерски, с любовью написаны лошади, наполняющие природу ощущением живого тепла.

В одном из своих интервью Владимир Георгиевич высказал мысль, что «...главное для художника – видеть, не проходить мимо, не быть равнодушным» [2]. Своим творчеством он показывал пример увлеченности, постоянного поиска, работы мысли, а главное – стремления двигаться и развиваться, искать новые способы самовыражения.

Литература

1. Владимир Поспелов // Soyol.ru: Культура и искусство Бурятии. – URL: <http://soyol.ru/personas/painters-and-sculptors/259> (дата обращения 02.12.2020)
2. Искусство жить. Владимир Поспелов. Кузнец призрачного счастья. Из цикла передач, посвященных 85-летию Союза художников Бурятии. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=T1TbNEIG-uE> (дата обращения 01.12.2020)
3. Никитина А. А. Беседа с М. В. Поспеловым, сыном художника (12.01.2021).

Об авторах

Никитина Анна Александровна – старший преподаватель, Восточно-Сибирский государственный институт культуры
E-mail: anyaany-body@inbox.ru

Жамбаева Туяна Иннокентьевна – кандидат искусствоведения, Восточно-Сибирский государственный институт культуры
E-mail: tuyana75@mail.ru

REFLECTIONS ON LIFE IN VLADIMIR POSPELOV'S PAINTINGS

Nikitina Anna Aleksandrovna

Senior lecturer, East-Siberian State Institute of Culture

Zhambaeva Tuyana Innokentievna

Candidate of Arts, East-Siberian State Institute of Culture

Abstract: The article examines the thematic diversity of paintings by Vladimir Pospelov. The analysis of the artist's creative manner is carried out on the example of the works presented at the exhibition "Leaves flew away". A peculiar circle of transformations of phenomena and objects reflects the artist's ambiguous view of the world around him, his thoughts and a search for self-expression.

Keywords: Vladimir Pospelov; art of Buryatia; graphics; painting; individuality; leitmotif; teaching.

УДК 75+571.54

А. Д. Боровский

Государственный Русский музей
Санкт-Петербург, Россия

ЗОРИКТО ДОРЖИЕВ. СОПРИКОСНОВЕНИЕ С РЕАЛЬНОСТЬЮ

Статья посвящена творчеству одного из лидеров современного искусства Бурятии Зорикто Бальжинимаевича Доржиева. Исследуются закономерности развития, типология видения художника, его место в контексте современного искусства. Рассматриваются художественные средства, с помощью которых автор добивается острой образности, основанной на синтезе этнографических традиций и культуре поп-арта. Анализируется тема Великой степи в живописи З. Доржиева.

Ключевые слова: Зорикто Доржиев; бурятское искусство; Великая степь; приемы поп-арта.

Зорикто Доржиев сегодня – один из лидеров бурятского искусства, многосторонняя творческая личность. Помимо живописи и графики, он занимается скульптурой, объектами, дизайном ювелирных изделий, рок-музицированием, кино... Конечно, главное, в чем он утвердился, – станковое искусство: живопись, графика и скульптура. Именно здесь он создал себе имя.

З. Доржиев и несколько мастеров из этого ареала, добившись международной известности, не смогли бы сделать этого без понимания общих контекстов развития современного искусства. Но, несомненно, проблематика национальной идентичности не могла их не волновать.

В стремлении выявить некоторые закономерности его развития отмечалось,

что искусство Зорикто развивается в борьбе заложенных внутри него противоположностей – чувственно-тактильного соприкосновения с реальностью и этнографически стилизующей составляющей. Сегодня уместно добавить третью составляющую: репрезентационную оптику, связанную с претворением опыта поп-арта.

Речь идет о взаимодействии трех типологий видения. Одна характеризуется включенностью в текущую жизнь, в естественную среду обитания и бытования, артикуляцией органического, непосредственного, аперцептивного. Вторая опосредована линзой историко-этнографических и литературных представлений о включенности своего народа в исторические процессы. Третья – взаимодействие

З. Б. Доржиев.
Дама с горностаем.
2019. Холст, акрил.
200×156
Галерея «Ханхалаев»
(Москва)

с поп-артом – касается прежде всего понимания предметности: гиперматериальности и пустотности, полости. Все эти типологии опираются на свои выразительные средства. Одна требует наблюдённости, подвижности, мобильности реакций. Вторая, на уровне пластической реализации, – ювелирной сделанности, умышленности, апелляции к реальным или вымышленным артефактам историко-материального плана. Третья с ее диалектикой агрессивно-материального и условного, «безвесного» создает оптическую игру, которую так любит художник, – эффект миражности, неопределенности, ускользания.

С поп-артом связано и такое важное для сегодняшнего Доржиева качество, как сериальность мышления. У классического поп-арта (Энди Уорхола прежде всего) сериальность в первую очередь отражала производственный характер арт-объекта. Доржиев сталкивает ориентальные мотивы и сериальность (индексивность, говоря иными словами) с другими целями. Возникает острый эффект культурно-антропологического плана. Повторяемость при наличии небольших изменений и вариаций отсылает к древним ситуациям смотрения и церемониалам движения, как мерный шаг караванов по Великой степи.

«Поп-» для него не только важнейшее направление современного искусства, ставшее уже классическим, историческим. Доржиев – достаточно молодой человек, его визуальный и, так сказать, психомоторный опыт не представим без гаджетов и других атрибутов современной коммуникации. Даже когда он, условно говоря, визуализирует какую-то свою версию древнейших *туухын дуун* или *улигер*, синкопия современной жизни дает о себе знать.

В этом заключается уникальность его положения: он ближе многих подобрался к теме Великой степи. Просто удивительно, что она, многожды транслированная литературой и кинематографом, в нашей российской культуре остается практически вне живописной репрезентации. Тема же эта ис-

ключительно важна, и не только для нашей культуры: в кино за последние годы появились «Орда», «Монгол», «Кочевник», сериал Би-Би-Си; стоит упомянуть и не историческую вовсе, но близкую по материалу «Ургу» Н. Михалкова. Всё это продукция неравноценная, но очевидно востребованная.

В живописи тема Великой степи с какой-то ожесточенностью не давалась в руки. Ей явно претил уровень жанрово-этнографических штудий. Не подходил и пласт условно-символический: ускользало что-то конкретно-чувственное.

Зорикто выжидал, как охотник в зарослях. Постепенно он пришел к пониманию: нужен какой-то адекватный режим протекания времени, пространственной протяженности, акустики, наконец. И всё это – в контексте собственной версии фигуративизма.

Зорикто Доржиев прошел основательную школу. Родившийся в Ленинграде в семье художников, он ребенком вернулся вместе с ними в Улан-Удэ. Учился в здешнем художественном училище, затем – в Красноярском художественном институте, стажировался в творческих мастерских Российской Академии художеств (Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока). Учителей, в частности ленинградского профессора А. Левитина, вспоминает с благодарностью.

Думается, Зорикто многое смог почерпнуть у педагогов академической школы. У них всегда есть что взять, если смотреть на эту школу чуть-чуть со стороны. Это интересный момент, западному читателю не очень понятный. Дело в том, что, как представляется автору статьи, академическое художественное образование в России предельно консервативно, оно носит охранительный по отношению к канонизированной традиции характер. К этому можно относиться не критично, как к единственно возможному и самодостаточному образованию. Можно – предельно критично, как это принято у неофитов contemporary art. Наконец, всегда находятся студенты прагматичного плана, способные к некому обоб-

З. Б. Доржиев.
Лоскутный
человек. 2020.
Холст, акрил,
уголь.
200×200
Галерея «Ханхалаев»
(Москва)



З. Б. Доржиев.
Госпожа. 2018.
Холст, акрил,
маркер.
100×90
Галерея «Ханхалаев»
(Москва)



щающему взгляду: они готовы взять у академической системы то, что она способна дать, и не требовать того, что ей недоступно.

Доржиев, похоже, принадлежал к последним: он не был нерассуждающе доверчив и не дал скроить себя как художника по академическим лекалам, то есть оставлял себе свободу маневра. Тем более что взгляд со стороны, взгляд оценочный, был у него обусловлен объективными, так сказать географическими, обстоятельствами – все-таки он приехал в Красноярск из Бурятии, с Восто-

ка, держался осмотрительно, старался жить своим умом. Так и получилось, что Зорикто вынес из образовательного процесса много действительно полезного, того, что школа могла дать в плане изобразительности: навыки построения формы в ее развитии, культуру цветовидения, компоновки и композиции.

В девяностые годы многие молодые художники отмахивались от всего этого: главное – качество художественного мышления, остальное приложится! Сегодня очевидно – это невнимание многим дорогого стоило! Нельзя сказать с точностью, отрефлексировано это художником или нет, но Зорикто понял значение того, что можно было бы назвать дисциплиной формообразования. Понял он и то, что эта дисциплина вовсе не противоречит концептуальности.

Примерно к 2005 г. художник вышел на свой материал: Степь и он нашли друг друга. Следует пояснить, что Зорикто, по мнению автора, подразумевает под Степью. Художник принадлежит к древнему бурятскому народу, однако, думается, он сразу же отказался от узконационального видения Великой степи. Слишком сложен объективно ее этногенез: много народов и народностей здесь замешано, многие исторические проблемы не решены. Неспроста работы самого известного (по крайней мере, среди массового российского читателя) историка Степи Л.Н. Гумилёва сочетали научные концепции и драйв авантюрного романа. Соответственно, Зорикто видит в Великой степи некое обобщение, коллективное тело, а в населяющем ее народе – обобщающий образ Кочевника, в крови которого, помимо прочих, есть и гены Темуджина.

Этнографизма и музейного реконструктивизма он избежал. Но избежать второй базисной опасности, которая угрожает художнику, работающему с подобным материалом, было значительно трудней. Эта опасность – стилизация. Дело в том, что в обращении к подобному, в значительной степени воссоздаваемому ментально материалу художник репрезентирует не столько

реальность, сколько свое видение исторической реальности. Даже, скорее, свое видение воображаемой реальности, той картинки, которая живет в его сознании. Он прекрасно понимает ее зависимость от целого ряда зрительных и вербальных источников.

Зрительные источники могут быть непосредственными: например, увиденные в детстве сценки «из народной жизни», сохраняющей черты национальной идентичности, или детские игры, сохраняющие, несомненно, какие-то древние архетипические отпечатки. Литературные импульсы тоже сколь угодно многообразны – от «Сокровенной истории монголов» до популярнейшей у нескольких поколений советских подростков «степной» серии В. Яна. Или отличного романа И. Калашникова «Жестокий век», который позже З. Доржиев проиллюстрировал. В результате многослойности подобной оптики конечная картина может быть миражна, может – калейдоскопична. Не каждый художник способен взять на себя ответственность за фокусировку, отчетливость, что, мол, «утверждаю именно эту реальность как мою, авторскую, отвечаю за нее». Стилизация с ее амбивалентностью есть, по сути дела, лазейка, позволяющая избежать этой ответственности, увести изображение в иной ряд – игровой, условный, сугубо эстетский и пр. И действительно, Зорикто научился работать со всеми этими уровнями стилизации. В живописных и графических вещах (серия «Наложницы», картины «Госпожа», «Маленький принц» и др.) он разрабатывает свою индивидуальную версию ориентальной поэтики с ее перекличкой изысканно вытянутых силуэтов, пряностью цветовых отношений, какой-то сомнабулической самопогруженностью персонажей. Иногда стихия стилизации как бы выходит из-под контроля: появляется какая-то ломкость, даже кукольность формы, переводящая – скорее всего, не по воле автора – изображение в театральную или прикладную (applied art) сферы.

Зато был соблазн дать некий общий знаменатель стилизационного претворения ма-



териала, который вроде бы обещал развитие собственного стиля. Этот знаменатель – графизм. И в рисунках, и в живописи молодого художника графическое, силуэтное начало (причем именно в том его понимании, которое было свойственно Серебряному веку, – с коннотациями условности и ювелирной разработки формы) чрезвычайно развито. Особенно это видно в рисунках: сильно и обобщенно построенные, они постепенно обрастают многочисленными, виртуозно выполненными реалиями – одеждой, оружием, украшениями. Ювелирными, то есть с предельной степенью «сделанности», hand-made, предстают и человеческие фигуры: зритель буквально ощущает, с каким удовольствием оттачивает художник девичьи силуэты, преображая рисунок шеи и плеч в некие арабески. Не говоря о том, с какой почти тактильной достоверностью Зорикто передает форму и фактуру им же придуманных ювелирных украшений и парадных одеяний. Тяга к графизму остается у художника и по сей день, он не оставляет и попытки создать свою стилизационную поэтику.

З. Б. Доржиев.
Шелковый путь.
Левая часть
диптиха. 2017.
Холст, акрил.
90×100
Галерея «Ханхалаев»
(Москва)

Но, как представляется, наиболее серьезные удаchi художника связаны с поисками на другом направлении. Там, где опосредование (а стилизация есть опосредование, хотя она и может иметь несколько степеней удаления от натурного импульса) уступает место поискам достоверности, непосредственности переживания. Выше уже говорилось, что в данном случае у любого художника, берущегося за подобный материал, есть объективные трудности: речь идет о некоем воссоздании картины мира, базирующемся к тому же на достаточно виртуальных источниках.

Доржиев не столько реконструирует эту картину мира, сколько реально переживает ее, опираясь на собственный эмоциональный и житейский опыт. Ему важна правда эмоциональных состояний – безудержного порыва, предельного физического напряжения военных стычек и спортивных состязаний («Степная история»), интеллектуального противостояния («Поединок»), самопогруженности, медитации («Созерцатель»). Он достигает большего успеха там, где больше доверяет собственному чувственному и оптическому опыту, нежели умозрению и стилизаторскому опосредованию. Так, даже в рамках одной серии и одной темы работа «Вечер» с ее предметной и телесной осязаемостью убедительнее, нежели выразительно и эффектно стилизованное «Утро». Кажется, постепенно Доржиева всё более захватывает этот драйв эмоционального сопереживания: он ощущает себя не только наблюдателем (и уж совсем – не реконструктором), но соучастником событий, будь это схватка («Противостояние», «Непрощенный»), борьба со стихией («Метель»), длительное безмолвное общение путников на караванной стоянке, любовная игра. Особенно удаются ему «буддийские» состояния медитации, погруженности в себя и в природу («Солнечный день»).

Как добивается он этой приближенности к своим персонажам и вообще к жизни Степи? О личном, возможно, детском опыте соприкосновения со степью уже говорилось. Когда-то А. Толстой вспоминал, что без дет-

ского опыта ночевки в крестьянской избе, без отпечатавшихся в памяти разговоров, звуков, запахов не было бы романа «Петр Первый». Думается, без реального, не туристского соприкосновения со степной жизнью не было бы и лучших вещей Доржиева. Но этой памяти недостаточно.

Нужно было выработать свой визуальный язык. Как уже отмечалось, Зорикто обладал хорошо поставленной академической системой визуализации. Как современный молодой человек, он, несомненно, обладает кинематографической насмотренностью. Этот опыт позволяет взбодрить традиционную систему определенным драйвом. Но и этого недостаточно. Как уже говорилось, успех художника прежде всего в том, что он сумел переосмыслить в образном плане специфику степной жизни, тех ее аспектов, которые носят постоянный, как бы вневременной характер. А именно ее пространственные коды и координаты, в том числе пространственную организацию повседневной жизни.

Степняк проводит жизнь в бескрайнем пространстве, вместе с тем его обиход ограничен пространством весьма малым – юртой. Человек проводит какое-то время практически на уровне земли, сидя или лежа у очага в юрте. Встает, наклоняется, чтобы выйти за полог. И оказывается наедине с огромным, ограниченным горизонтом пространством. Более того, вскочив в седло, он еще выше поднимается над горизонтом, становится еще ближе к небу.

Все эти пространственные ситуации и планы прекрасно чувствует Доржиев, он вполне осознанно использует эффект приближения-удаления. Разумеется, сам по себе эффект ближнего плана давно уже отработан кинематографом, и в этом своем качестве, конечно же, изучен художником. Но он придает работе с планами и горизонтами – вообще с ситуациями смотрения – особую органику и образную содержательность.

В работах «Сёстры» и «Принцесса» особыми смыслами наполнено бытовое, повседневное пространство. В «Дозоре» груп-

па персонажей схвачена сверху и в упор, как бы с точки зрения всадника, поднявшегося на стременах. В «Спящих монахах», «Возвращении», «Солдате удачи» герои максимально приближены, кажется, они находятся где-то рядом, на расстоянии вытянутой руки. Причем зритель находится как бы на одном уровне с ними – на кошке или лежа прямо на земле. В других случаях горизонт предельно низок: лошади выглядят монументально, кажется, что ты осторожно, чтобы не вспугнуть, подкрадываешься к табуну («Лошади и птицы»). В других ситуациях («Созерцатель», «Поединок») низкий горизонт и, соответственно, монументализация фигуры работают на то, чтобы подчеркнуть значительность происходящего, состояния медитации, работы мысли.

Отрефлексированная, образная странственность, несомненно, сильная сторона живописи Доржиева. Но есть и другие аспекты визуальности, в которых художник проявил себя вполне самостоятельно. Выше уже писалось о его работе с фактурой – она очень целенаправленна. Зорикто любит виртуозную, ювелирную отработку фактур – вплоть до эффекта осязаемости, тактильности. Особенно это качество характерно для работ стилизаторской линии: силуэтность и фактурность создавали искомый эффект театральности. Но в работах, в которых художник ставит более углубленные образные задачи, роль фактуры иная. Он стремится найти некую универсальную фактуру для своих персонажей (возможно, в памяти у него живут терракотовые древнекитайские воины из погребения Шихуанди). Правда, это не терракота. Это, скорее, фактура, напоминающая мешковину (иногда это подтверждается, так сказать, сюжетно: на лице у воина подобие защитной маски от песка). Но есть здесь и определенный метафорический смысл: телесность этих воинов условна, они типологичны, они словно посыпались из одного прохудившегося сказочного мешка. Кстати, метафорика мешка, бурдюка, некой емкости присутствует и в работе над формой: художник лепит ее, как мягкие, пе-

ретекающие друг в друга объемы («Нирвана»).

В последние годы в работах Доржиева все отчетливее проявляется установка, связанная с осмыслением приемов поп-арта. Определим ее как оптичность. Художник не отказывается от фактурности и стилизации. Более того, стилизация носит утрированный, почти гротескный характер: головные уборы серии «Госпожи» чрезмерны в своей фантазийной архитектурности. Зорикто в своих женских образах всегда любил утрированно-грациозные силуэты, контрастирующие с тяжелыми фактурами ориентальных нарядов. Здесь он пошел дальше: головные уборы его знатных восточных красавиц сочетают вычурную арабесковую форму и



какую-то архитектурную весомость. В них есть, конечно, связь с традиционной формой, но она очень опосредованна. Эти головные уборы несут свою собственную историю (как когда-то самостоятельным образным смыслом обладали женские карнавальные шляпы в картинах А. Тышлера, а в наше время – шляпы-объекты Филипа Трэйси).

Важно, что эти истории оторваны от функциональных, прикладных обязательств, они не несут и ретроспективной нагрузки (как уже говорилось, определенные связи с «музеем», с историко-этнографическими артефактами, присутствуют. Так,

З. Б. Доржиев.
Сказки старшей сестры. 2018.
Холст, акрил,
поталь, патина.
117×114
Галерея «Ханхалаев»
(Москва)

возникают ассоциации со свадебным головным убором народности халха – симбиозом шапочки и прически в виде рогов коровы или крыльев птицы. Но художник не акцентирует эти связи). Ему важно показать, что оптическая активность его образов такова, что эти головные уборы способны «гулять сами по себе», что они в буквальном смысле способны навлечь проблемы на головы своих хозяек (если пользоваться расхожим выражением). Какую-то самостоятельную жизнь ведут и другие части туалета знатных кочевниц: фрагменты расписных тканей вспыхивают, арабески оборачиваются языками огня – протуберанцами. В чем дело? Возможно, здесь есть какая-то история любви. Недаром одна из картин серии названа «Воспламеняющая». Но, помимо этого вообразимого рассказа, здесь есть и нарратив оптичности. Показ того, на что способен материально-оптический план. Недаром название картины ассоциируется с культовым фильмом по роману С. Кинга «Воспламеняющая взглядом». Художника волнует то, что происходит между сетчаткой глаза и изображением. Разумеется, не о физиологии восприятия идет речь, а о драматургии, об образном ресурсе восприятия.

Нечто подобное происходит и в диптихе «Шелковый путь». Всадники-кочевники – любимый мотив Зорикто. Однако в этой работе он решает его по-новому. Силуэты всадников традиционны – выразительны, чуть стилизованы. Но колористическое решение, цветовая начинка чрезвычайно насыщены. Тут и плотные цвета шелка (отсылка к теме Шелкового пути, к штукам этого материала, который доставляли купцы под охраной воинов), и какие-то фрагменты японских гравюр («Волна»), и живописная имитация современных поп-артистских коллажей. Доржиева не останавливает эклектичность: здесь важна тема коммуникации, караваны везут всего понемногу. Какой-то фантазийный, пряный, упрощенный и изысканный поп-арт...

В самом начале статьи упоминался интерес З. Доржиева к новой визуальности, к

тому, насколько окрашено видение современного человека моментами, идущими от новых визуальных технологий. Зорикто обыгрывает эти аспекты новой визуальности: в одних работах («Противостояние») проступает растровая сетка, в «Нескончаемом сне» лоскутное одеяло рифмуется с паттернами калейдоскопа, пиксельной сеткой, в «Воспоминании о лете» присутствуют пиксельные гранулы.

Разумеется, Доржиев не сводит свой поиск к акцентированной оптичности. Многие его вещи сохраняют фирменную доржиевскую сомнамбулическую самопогруженность персонажей, мечтательность, медитативность. Зорикто Доржиев – художник в развитии, добившийся многого, продолжающий искать.

Литература

1. Боровский, А.Д. Зорикто Доржиев // Зорикто Доржиев. Степная история : каталог выставки / науч. рук. Е.Н. Петрова. – Санкт-Петербург : Palace Editions, 2008. – С. 7–17.
2. Карлова, А.И. Образ Великой степи в творчестве художника Зорикто Доржиева (по материалам выставки в Русском музее) // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – Владивосток, 2013. – № 2. – С. 35–37.

Об авторе

Боровский Александр Давидович – кандидат искусствоведения, заведующий Отделом новейших течений Государственного Русского музея, член-корреспондент Российской академии художеств
E-mail: borovsky52@mail.ru

ZORIKTO DORZHIEV.
A CONTACT WITH REALITY
Borovsky Alexandr Davidovich

Candidate of Arts, head of the Department of the new wave, State Russian Museum, corresponding member of the Russian Academy of Arts

Abstract: The article is dedicated to the work of Zorikto Bal'zhinimaevich Dorzhiev – one of the leaders of contemporary art in Buryatia. The author examines the patterns of development, the typology of the artist's vision and its place in the context of contemporary art. The author considers the artistic means by which the master achieves an acute figurative type based on the synthesis of ethnographic traditions and pop art culture. The theme of the Great Steppe in Dorzhiev's painting is analyzed.

Keywords: Zorikto Dorzhiev; Buryat art; Great Steppe; pop art techniques.



С. И. Кобелев.
Со ступеней
Рейхстага.
Письмо на Родину.
1946-47.
Бумага, тушь.
77×62
Ордынский историко-
художественный музей
(Новосибирская область,
р. п. Ордынское)

УДК 75.03+76.03

Н. В. Харса

«АРТ-Центр "Красный"»
Новосибирск, Россия

СЕРАФИМ ИВАНОВИЧ КОБЕЛЕВ.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛЕТОПИСЬ ПОБЕДЫ

В статье исследуются биография и творческое наследие новосибирского художника-фронтовика Серафима Ивановича Кобелева. Анализируются его графические и живописные работы из фондов Ордынского историко-художественного музея и Новосибирского государственного художественного музея.

Ключевые слова: сибирское искусство; Серафим Кобелев; Великая Отечественная война; фронтовые рисунки.

В декабре 2020 года в «АРТ-Центре "Красный"» был издан альбом работ сибирского художника-фронтовика Серафима Ивановича Кобелева (1913–1987) «Художественная летопись Победы». Составителями стали У. Новикова и А. Муравьева. Издание было осуществлено при поддержке Министерства культуры Новосибирской области, предоставившего субсидию на «осуществление мер по сохранению и популяризации нематериального культурного и военно-исторического наследия народов России».

Уникальность творческого наследия Серафима Ивановича в том, что ему удалось сохранить значительное количество рисунков военных лет, сделанных во время пребывания на 1-м Белорусском фронте в 1944–1945 годах. Эти рисунки и этюды – живое

свидетельство освобождения Польши и Германии, память о десятках советских бойцов, приближавших день Победы.

Сегодня большая часть этих рисунков хранится в фонде Ордынского историко-художественного музея, а другая часть принадлежит Новосибирскому государственному художественному музею.

«Фронтной рисунок – особая область графического искусства, где в одно гармоничное целое соединяются художественная выразительность и документальная достоверность. Объективность почти фотографической точности, присутствующая в таких работах, лишена отстраненной сухости документа, потому что даже самый беглый набросок несет в себе большой эмоциональный заряд, отражая чувства и раздумья автора, его отношение к происходящему. Эти

рисунки – бесценная художественная летопись, вызывающая неизменный интерес зрителей», – писала о работах Серафима Кобелева старший научный сотрудник Новосибирского государственного художественного музея Светлана Беляева [1].

Работа над памятным альбомом позволила по-новому взглянуть и на личность самого художника, и на значение его работ в наше время, когда непосредственных свидетелей тех дней почти не осталось и материальные следы прошлого заменяют нам ушедших из жизни ветеранов.

«В год 75-летия победы в Великой Отечественной войне мы снова и снова возвращаемся к осмыслению тех героических и творческих лет. Открыть сегодня новое имя в российской истории искусств военной эпохи становится всё большей редкостью», – отмечает в предисловии к альбому искусствовед, член правления Московского союза художников Петр Баранов [6, с. 21].

Он же заостряет внимание на главной проблеме современного искусствознания: работы провинциального художника, хранящиеся в музее областного подчинения, мало кому известны за пределами Новосибирска и с. Ордынское. Небольшой альбом, распространяемый, благодаря субсидии, по школам и библиотекам Новосибирска и области, является не только данью памяти ветерану, но и вкладом в дальнейшее изучение его творчества.

Серафим Иванович Кобелев родился 30 сентября 1913 года в деревне Кошкино Архангельской губернии (сегодня это Вилегодский район Архангельской области). Когда именно родители художника переселились в Сибирь, точно не известно. По сохранившимся сведениям, семья стала искать лучшей доли после смерти отца семейства. В официальных документах записано, что происхождение Кобелева из крестьян.

Первые официальные сведения о будущем художнике: 1 сентября 1930 года юный Серафим Кобелев поступил в Омский художественный техникум и окончил его 1 июля



1934 года. Место учебы по тем временам выдающееся.

Художественно-промышленный техникум имени М. А. Врубеля был организован в 1920 году. Техникум имел отделения живописное, полиграфическое, архитектурно-скульптурное, ткацкое, свой художественный музей. Душой и создателем музея был преподаватель С. Пахотин, который после изгнания Колчака собирал в коллекцию техникума предметы и картины, брошенные бывшими владельцами в особняках, подвалах, на чердаках. В результате возник учебный выставочный фонд, где хранилось внушительное количество произведений скульптуры, живописи, предметов прикладного искусства. В 1923 году А.В. Луначарский, проезжая по Сибири, посетил Омский худпромтехникум. По его ходатайству наркомпрос выделил Омску 150 картин, среди них произведения Бенуа, Грабаря, Левитана, Жуковского, Кустодиева, Коровина, Маковского, Дубовского, Нестерова, Айвазовского. Эта коллекция принадлежала техникуму до 1932 года (сейчас эти картины находятся в фондах Омского музея изобразительных искусств им. М. Врубеля).

В 1930 году, как раз в год поступления сюда Кобелева, художественно-промышленный техникум им. М. Врубеля расформировали, сделав два самостоятельных учебных заведения – художественно-педагогический и индустриально-строительный техникумы.

С. И. Кобелев.
Атака. 1945.
Бумага, акварель.
21×13
Ордынский историко-художественный музей
(Новосибирская область,
р. п. Ордынское)

Преподавателями в техникуме были известные учителя: братья-художники Викентий и Константин Трофимовы, Самуил Фельдман. Вероятно, часть знаний будущему художнику привили именно они.

Сохранился аттестат художника. Лучшим учеником Серафим Кобелев явно не был. Политические дисциплины хромали: «История ВКП(б)» – удовлетворительно, «Основы ленинизма» – так же. Верная тройка по русскому и немецкому языкам. Зато «очень хорошо» по химии, рисунку и скульптуре. Так же успешно пройдена производственная практика. И вот Серафим Иванович Кобе-



С. И. Кобелев.
Взятие крепости.
1945.
Бумага, карандаш.
19×29
Ордынский историко-художественный музей
(Новосибирская область,
р. п. Ордынское)

лев, 21 года от роду, становится «художником-педагогом ИЗО».

Известно, что после учебы в 1935 году Серафим Иванович отслужил в рядах Красной Армии и в 1938 году из Кемерово приехал в Новосибирск. С 1939 года молодой человек руководил акварельным цехом в новосибирском кооперативном товариществе «Художник». Тогда же, в 1939 году, Серафим Иванович познакомился со своей будущей женой, Поликсеной (Полиной) Валерьяновной Соколовой, с которой прожил совместно до глубокой старости. На семейной фотографии – хрупкая светловолосая женщина с прямым и открытым взглядом. В рисунках этого периода встречается портрет невесты и далее – жены, а также портрет сестры Шуры. Обе юные красавицы выглядят ще-

голегато. Можно предположить, что жизнь была сложившейся, более-менее благополучной, атмосфера в семье – теплой и дружной.

Среди сохранившихся и музеефицированных работ лишь небольшая часть относится к довоенным годам. Это погрудные изображения, чаще выполненные гуашью. В основном Кобелева интересуют лица моделей, их черты, в меньшей степени – детали одежды или жесты. Головы портретируемых, как правило, повернуты в трехчетвертном обороте. Очень редко художник зарисовывает всю фигуру человека, характерную позу. Сходная манера портретных работ сохранится у Кобелева до конца жизни. Возможно, сказывается здесь и увлеченность Серафима Ивановича фотографией, о которой вспоминали его земляки, привычка кадрировать увиденное.

Скорее всего, такая манера портретирования, «как на фотокарточке», давала Кобелеву преимущество в скорости создания рисунков. В дальнейшем, на фронте, он, вероятно, делал портреты в моменты перерывов в боях, в течение одного сеанса. Если учесть, что какую-то часть, возможно, весомую, своих рисунков он раздаривал тем, кто ему позировал, возможно, в чьих-то семейных реликвиях существует довольно большой пласт работ художника, никем не выявленный.

В августе 1941 года Кобелев уходит добровольцем на фронт. После ускоренного курса в Ишиме ему присваивают звание лейтенанта и должность командира минометного взвода. Служил Серафим Иванович в 7-м гвардейском кавалерийском корпусе.

В фондах Ордынского историко-художественного музея сохранился небольшой, выполненный маслом портрет «Рядовой Калинин М.И.» (1942, холст, масло; 15×21), на котором запечатлен могучий мужчина в белой рубашке на фоне мирных берез. Это одна из ранних живописных работ Серафима Ивановича Кобелева, дошедшая до наших дней.

В 1943 году за мужество и отвагу в боях, вынос с поля боя и своевременный ремонт

боевого оружия начальник мастерской боевого питания старший лейтенант Серафим Кобелев был представлен к ордену Красной Звезды, который ему вручили в феврале 1944 года. В наградном документе – описание боевых заслуг:

«В боях за Родину с немецко-фашистскими оккупантами, тов. Кобелев проявил Мужество и Отвагу. За время боевых действий полка с 19.09 по 2.12.43 он, с мастерами боепитания, под огнем противника, вынес с поля боя до 200 винтовок, 125 ППШ, 28 ручных пулеметов, 10 станковых пулеметов, 9 ружей ПТР, 448 сабель и много другого оружия. Благодаря неустанной работе т. Кобелев производил своевременный ремонт пушек, минометов и стрелкового вооружения, чем способствовал успешному наступлению полка» [3].

Но, даже находясь в действующей армии, на фронте, Серафим Кобелев продолжал рисовать: «Я не имел ни мольберта, ни палитры. Их заменял хороший карандаш и небольшой альбом для рисования. Все это хранилось в полевой сумке. И всегда у меня было много натурщиков. Нарисованное дарил солдатам, а те отправляли свои портреты домой, родным и близким», – вспоминал потом художник [3].

В 1944 году Кобелева официально перевели на должность художника при Доме Красной Армии Первого Белорусского фронта. А в марте 1945 года признали пропавшим без вести. В это время в тылу любящая супруга, не получая писем и известий, ревновала мужа и мучилась от безвестности, воображая себе, что тот нашел другую.

Говорят, что, если кого-то безвременно похоронили, это к долгой жизни. Примета сбылась – День Победы Серафим Кобелев встретил в Берлине и успел зарисовать и предшествовавшие ему атаки, и город в первые дни после окончания войны.

9 мая 1945 года он был награжден медалью «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», а спустя месяц получил медаль «За боевые заслуги» за участие в выставке «Боевой путь»



Первого Белорусского фронта. В скупых строчках наградного постановления вырисовывается роль художника на войне: «Старший лейтенант Кобелев С.И., работая на выставке "Боевой путь фронта", написал 2 картины, сделал много портретов героев. В боях за Берлин, работая по обслуживанию передовых частей 8-ой гв. армии наглядной агитацией, в трудных фронтовых условиях писал лозунги и плакаты, размещая их на пути движения войск, за что командование армии вручило т. Кобелеву грамоту. Принимал активное участие в оформлении трибуны в Берлине» [5].

Уникальная часть наследия художника – фронтовые работы, выполненные с 1944 и до



С. И. Кобелев. Так форсировали Шпрее. 5 апреля 1945. Бумага, уголь. 52×33
Ордынский историко-художественный музей (Новосибирская область, р. п. Ордынское)

С. И. Кобелев. Разведчик Ваня Соколов. 15.03.45. Бумага, карандаш. 27×19
Ордынский историко-художественный музей (Новосибирская область, р. п. Ордынское)



демобилизации в 1946 году. Сегодня можно рассматривать их как документальные свидетельства эпохи. В корпус этих работ входит и живопись, и графика, позволяющие отследить боевой путь Белорусского фронта и увидеть лица многих участников войны. Во всех фронтовых работах Серафима Ивановича Кобелева прослеживается стремление побыть хроникером происходящего, запечатлеть как можно больше из увиденного, пройти свой путь к победе.

Конечно, сцены боя рисовать приходилось наверняка по памяти. Но и тогда в сознании высвечивались переломные моменты, поразившие художника кадры боевых действий. Вот, например, рисунок «Командир», выполненный тремя цветами носимых с собой карандашей, датированный 1944 годом. На нем запечатлен момент, когда старший по званию поднимает в атаку стрелковую роту одним энергичным жестом. Поза командира несколько театрализована. Но именно в этой нарочитости желание передать и усилить важность зафиксированного события. Детальный набросок находит параллель с акварельным рисунком «Атака»,

С. И. Кобелев. Штурм Рейхстага. 1945. Бумага, карандаш. 70×50
Ордынский историко-художественный музей (Новосибирская область, р. п. Ордынское)

выполненным в 1945 году. Видно, что найденное композиционное решение не оставляет художника. Серафим Иванович добавляет в группу фигуру третьего атакующего бойца, достраивая им треугольник композиции. Увеличивает общее пространство изображения. Создает световоздушную среду. Вместе с тем исчезает и убитый солдат, хорошо заметный на первоначальном рисунке. В предчувствии победы сцена становится более светлой и радостной.

Несколько рисунков Серафима Ивановича Кобелева фиксируют крупные наступательные операции. Например, «Взятие крепости», где, скорее всего, запечатлен штурм Цитадели в Познани. Эти же мощные стены фигурируют в набросках «Г. Познань. Цитадель. 28.02.45 г.» (бумага, карандаш, акварель; 28×24) и «Центральный форт крепости в г. Познань. 1.03.45 г.» (бумага, карандаш; 25×32). Рисунок сделан неожиданно динамично, обобщенные фигуры атакующих бойцов переданы быстрой грубой штриховкой. Создается ощущение стремительно запечатленного боя, фиксируемого непосредственно во время приступа. Вполне возможно, что, будучи уже официально переведенным во фронтовые художники, Кобелев имел возможность наблюдать за атакой со стороны. В таком случае более подробные архитектурные зарисовки могут быть свидетельством того, что в планы художника входило написание больших картин на основе того, что быстро набрасывалось им «для истории».

Из Польши художник отправляется «на Берлин», по пути становясь свидетелем форсирования Шпрее: «Так форсировали Шпрее. 5 апреля 1945 г.»

Военные хроники так описывают эту операцию: «5-я ударная армия блестяще форсировала реку Шпрее. Неожиданно высадившийся в сравнительно глухом месте десант сумел быстро подавить сопротивление противника и захватить плацдарм. Этим маневром была дезорганизована система обороны сектора «С» («Ц») обороны Берлина. Утром 23 апреля были собраны понтоны, под 30

тонн каждый. Это позволяло переправлять танки Т-34. Переправа шла под огнем минометов и артиллерии, но остановить накопление войск немцы уже не могли» [2]. На рисунке видны деревянные понтоны и переправляющиеся на них грузовики с оружием. На берегу стоит лодка, видимо, перевозящая личный состав. Судя по тихой обстановке, это может быть начало переправы, пока еще не раскрытое врагом.

И конечно, огромное количество рисунков было выполнено возле Рейхстага. Тут запечатлены и танки, охранявшие подступы к главному символу гитлеровской Германии, и сцены боя, и большое количество набросков, сделанных с натуры после штурма. В том числе Кобелев тщательно зарисовывает поразившие своей необычностью, чудом уцелевшие в боях скульптуры: «У переднего края. Берлин. 25.04.45 г.», 1945, бумага, карандаш, 17×25; «Рейхстаг. 29 апреля 1945 г.», 1945, бумага, уголь, 48×54; «Вестибюль Рейхстага», 1945, бумага, тушь, перо, 27×22; «Восточный вестибюль Рейхстага», 1945, картон, карандаш, 24×17.

Впечатления от разгрома Рейхстага легли в основу главной военной картины Серафима Ивановича Кобелева «Штурм Рейхстага». Он закончил ее в 1950 году, создав трехметровое полотно, которое демонстрировалось в Новосибирске на отчетной выставке Новосибирского союза художников 1963 года. Работа принадлежала Дому культуры им. Ефремова, но, к сожалению, не сохранилась до наших дней. Сделанные в 1945 году наброски помогают представить возможное композиционное решение картины, фотографии которой не осталось в архиве города.

В небольшом карандашном наброске «Рейхстаг. Штурм» (1945, бумага, уголь; 18×13) мы видим уже знакомые нам частые энергичные штрихи, намечающие основные массы фигур на фоне более четко прорисованного здания.

Более детальная композиция сохранилась в листе «Рейхстаг. 29 апреля 1945 г.» (бумага, уголь; 48×54). Здесь уже распределены

группы воинов, четко прорисовано само здание и бойцы на первом плане, сопровождающие сложивших оружие фашистов.

Сохранился и большой, наклеенный на картон, карандашный набросок «Штурм Рейхстага», 1945 г., разграфленный клеточками, скорее всего, для переноса на холст. Из-за плохой сохранности на нем сложно различить мелкие детали. На первом плане, спиной к зрителю, изображен артиллерийский расчет, ведущий обстрел здания. Слева направо, по диагонали, разворачивается атака пехотинцев. Небо над зданием застилает черный пороховой дым.

Большая часть фронтовых рисунков Се-



рафима Ивановича Кобелева – это портреты героев-фронтовиков. Есть среди них несколько жанровых работ, где запечатлены водители за рулем машин или бойцы на отдыхе, например, на рисунке «Привал» (1944–1945, бумага, карандаш; 12×18).

Но чаще портреты рисовались детально, на них оставались имена и поясняющие надписи.

На рисунке «Василий Теркин» (бумага, угольный карандаш; 39,8×57,7, Новосибирский государственный художественный музей, не датирован) мы видим, по сути, большой групповой портрет бойцов и командиров, расположившихся вокруг си-

С. И. Кобелев.
Гвардии ст. сержант телеграфист
Лапшин Владимир
Алексеевич. 1945.
Картон, масло.
20×27
Ордынский историко-художественный музей
(Новосибирская область,
р. п. Ордынское)

дящего солдата. В рисунке тщательно выполнены детали, тональные соотношения выявлены штриховкой в местах наибольшего залегания теней, объемы фигур, напротив, мягко растушеваны. Над головами людей видны цифры – скорее всего у художника был список тех, кого он изобразил в общей композиции.

Среди военных портретов, на которых запечатлены люди в обмундировании, с наградами, своей особой «не парадностью» выделяется рисунок «Разведчик Ваня Соколов» (1945).

Парень в гражданской шляпе, с трубкой в уголке рта, полуголым торсом, поражает какой-то мужественной лихостью характера, которую удалось передать Серафиму Ивановичу. В шляпе, сдвинутой набекрень, общей «неустановности», слегка расслабленной, но в то же время графически «скрученной» позе возникает глубоко индивидуальная характеристика героя.

Куда более характерны для наследия Серафима Ивановича Кобелева парадные портреты участников войны, где представлены мужчины с орденами и медалями, а отдельные сведения о проявленном мужестве в боях записаны на полях рисунка.

Мощью и уверенностью веет от рисунка «Доброволец Отечественной войны старый партизан Омаров» (бумага, уголь, графитный карандаш; 50,2×33,7, Новосибирский государственный художественный музей). Мужественная осанка партизана, шашка в руке и папах отражают опыт героя, воевавшего еще в Гражданскую войну, а в Отечественную пошедшего на фронт добровольно.

Вероятнее всего, это портрет дважды кавалера ордена Красной Звезды и ордена Красного Знамени Гази Омаровича Омарова. Уроженец Кулинского района Дагестана, в Гражданскую он сражался с деникинцами, был помощником командира краснопартизанского отряда. «В 1942 году он вступил в Дагестанский добровольческий кавалерийский эскадрон. Ему вручили Красное знамя, и он доставил знамя до Берлина», – пишут о

нем на сайте памяти «Лакскийсайт.рф» земляки.

Видимо, уже после капитуляции Германии у Серафима Ивановича появляются масляные краски и возможность работать на кусочках картона.

В живописных работах Кобелева прослеживается тот же интерес к знаковым событиям войны. Например, сохранилось много изображений города и крепости Кюстрин, операция по захвату которой открыла Белорусскому фронту «Рейхсштрассе № 1» – дорогу на Берлин.

Один из портретов, сделанный масляными красками в 1945 году, – «Гвардии ст. сержант телеграфист Лапшин Владимир Алексеевич» (1945). Судя по изображенным наградам, можно определить портретируемого как Григория Тимофеевича Лапшина, гвардии старшего сержанта, воевавшего на Белорусском фронте.

Григорий Тимофеевич – дважды кавалер ордена Красной Звезды, награжден медалью «За боевые заслуги» и орденом Славы III степени, а также орденом Отечественной войны I степени. На портрете мы видим человека, который, закончив ратные труды, с удовольствием погрузился в чтение книги, опираясь спиной на вещмешок.

Чуть позже, на основе этого портрета, Серафим Иванович Кобелев создаст рисунок с многофигурной композицией «Со ступеней Рейхстага» («Письмо на родину», 1946–1947, бумага, тушь, перо; 77×62), увековечив в нем память о первых мирных днях после Победы.

Вполне возможно, что Кобелев или писал, или планировал написать большую картину на основе этого рисунка, поскольку тщательно проработанные многофигурные композиции в его графике довольно редки.

И конечно, эпохальным можно считать этюд «9 мая в Берлине» (1945, холст, масло; 24×40, Новосибирский государственный художественный музей), изображающий разгромленный город, увенчанный красным советским флагом – символом Победы. Перед нами вид от ступеней Старого музея

в сторону разбомбленного Городского дворца (руины здания были снесены в 1950 году, в настоящее время дворец реконструирован). Бронзовая скульптура амазонки, сражающейся со львом у входа в музей, стала на время знаменосцем советского красного знамени. Розовое здание за обломками деревьев – Академия архитектуры.

Как дань исторической памяти о войне можно отметить и портрет Героя Советского Союза Александра Егоровича Погорельцева.

Мальчик из Чулымского колхоза «Ленинский путь», отличник боевой и политической подготовки начал войну политруком батареи. С 1942 года служил в действующей армии, вместе с пехотой воевал на Северо-Западном, 1-м Белорусском, 1-м, 2-м и 3-м Прибалтийских фронтах. В 1945 году за многочисленные рукопашные схватки с противником, стойкость и организацию успешных атак Погорельцев был удостоен звания Героя Советского Союза. И Кобелев включает его в пантеон героев Победы, который планомерно создавался художником: ему интересен образ героического земляка. А на портрете мы видим простого человека, не рисующегося, не умеющего позировать, может быть даже немного смущенного перспективой сидеть в кресле перед художником.

Вскоре Серафима Ивановича назначили работником Дома культуры Советского Союза в Берлине. Там он продолжал работать с наглядной агитацией, был художником-оформителем. Демобилизовался Кобелев только 30 сентября 1946 года.

В Новосибирск Серафим Иванович вернулся в 1947 году. Встретился с супругой, простившей мужа за долгое молчание.

Ряд послевоенных работ художника посвящен памяти о войне. «Солдаты в лесу на привале», «Солдат с красной кружкой», написанные в 50-х годах, явно представляют собой воспоминания Кобелева о возвращении с фронта.

Но чаще Серафим Иванович писал новую мирную жизнь, не стараясь вспоминать

военные времена, как и многие прошедшие фронт ветераны.

В 50-х годах в Москве начинается масштабный проект перестройки ВСХВ (Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, будущей ВДНХ). Для росписей новых павильонов формируется большая группа ху-



С. И. Кобелев.
Трое орденосцев
за столом. 1960-е.
Холст, масло.
45×63
Ордынский историко-художественный музей
(Новосибирская область,
р. п. Ордынское)

дожников, среди которых с 1952 по 1954 год работает и Серафим Кобелев.

Труд и люди, которые им заняты, постепенно вытесняют память художника о войне. Мы видим датированные этим временем этюды из заводских цехов, портреты рабочих людей: «Знатный сталевар Н. Челянин», «Домна. Старый литейный цех».

В 1955 году Кобелев принимает участие в IX Областной художественной выставке в Новосибирске. К сожалению, ничего не известно о местонахождении картины «Кулудинские поля» (холст, масло, 100×280), которая была на ней представлена. Вероятно, пропали и другие крупные работы художника, чей переезд из города в село, к сожалению, усугубил проблему сохранения творческого наследия.

В 1960 году семья переехала в село Ордынское Новосибирской области, где Серафим Иванович продолжал трудиться в районном Доме культуры.

В этот период в его творчестве возникает картина «Трое орденосцев за столом». Мы видим деревенскую избу, возможно уже в Ордынском. Трое мужчин разного возраста с наградами на пиджаках сидят за накрытым белой скатертью столом. Один из них читает газету – может быть, список награжденных за трудовые заслуги. Художник подчеркивает спокойствие людей, мирную обстановку. В доме запахнуто окно, видна синяя вода (Обского водохранилища?) и дымящиеся трубы. Ветераны войны стали старше, но жизнь идет своим чередом и все еще зовет на подвиги во имя страны.

После переезда художника в Ордынское появляется множество речных пейзажей, картины, запечатлевшие лица и труд рыбаков. Один из небольших этюдов, хранящихся в Ордынском историко-художественном музее, – «Рыбаки», 1960-е годы – поражает почти импрессионистическим воздействием цвета и света.

На счету Кобелева в этот период участие в нескольких коллективных выставках в Новосибирске и 2-й Зональной выставке в Омске в 1967 году.

В 1975 году с успехом прошла его персональная выставка в Ордынском, посвященная 30-летию Победы.

В 1985 году Кобелеву вручили юбилейную награду – орден Отечественной войны II степени. Ушел из жизни Серафим Иванович в 1987 году. Те работы, которые не принял Новосибирский государственный художественный музей, попали в фонды Ордынского историко-художественного музея. В итоге общий объем работ Серафима Ивановича Кобелева, которые дошли до сегодняшнего дня, – это порядка двухсот единиц хранения, примерно сто из которых созданы им на фронтах Великой Отечественной войны.

Это важный исторический материал, позволяющий сегодня вспомнить многих участников боев за освобождение Европы от немецко-фашистских захватчиков, вспомнить их подвиг во имя своей страны и свободы других народов. Многих героев,

на сегодняшний день позабытых, возможно идентифицировать по наградам, которые тщательно отображались Серафимом Ивановичем, или по тем строкам, которые он записал на полях своих рисунков. Некоторые лица так и останутся неизвестными, но донесут до нас правдивую информацию о людях, одержавших в 1945 году великую Победу.

Литература

1. Беляева, С. Фронтовые рисунки Серафима Ивановича Кобелева // Сибирские огни. – 2015. – № 2, февраль. – URL: <http://www.sibogni.ru/avtor/belyaeva-svetlana> (дата обращения 25.01.2021).
2. Исаев, А.В. Берлин 45-го. Сражение в логове зверя. – Москва : Эксмо, 2020. – URL: <https://fond.historyrussia.org/novosti/proekt-shagi-k-pobede-khronika-poslednikh-dnej-vojny-23-aprelya-1945-goda.html> (дата обращения 25.01.2021).
3. Кузнецова, Е. Фронтовые наброски любви // [Газета неизв.]. – [Год неизв.]. – Из фондов Ордынского художественного музея (Новосибирская область, Ордынский район, р. п. Ордынское).
4. Наградной лист. – URL: https://pamyat-naroda.ru/heroes/podvig-chelovek_nagrazhdenie22526425/?static_has_h=35fe0d7352f66cd6ec4be1d160763e35 (дата обращения 25.01.2021).
5. Наградной лист. – URL: https://pamyat-naroda.ru/heroes/podvig-chelovek_nagrazhdenie26990526/?static_has_h=35fe0d7352f66cd6ec4be1d160763e35 (дата обращения 25.01.2021).
6. Серафим Иванович Кобелев. Художественная летопись Победы. – Новосибирск, 2020. – 60 с.

Об авторе

Харса Наталья Владимировна – специалист НРОО «Арт-центр "Красный"»
E-mail: centerkrasnyi@mail.ru

SERAFIM IVANOVICH KOBELEV.
ARTISTIC CHRONICLE OF THE VICTORY

Kharsa Natalia Vladimirovna
Specialist of the Art center "Krasny", Novosibirsk

Abstract: The article examines the biography and creative heritage of the Novosibirsk veteran artist Serafim Ivanovich Kobelev. His graphic and painting works from the collections of the Ordinsky Historical and Art Museum and some works from the collections of the Novosibirsk State Art Museum are analyzed.

Keywords: Siberian art; Serafim Kobelev; Eastern Front (World War II); front-line drawings.

УДК 7.036

И. Г. Малькова

Сахалинский областной художественный музей
Южно-Сахалинск, Россия

САХАЛИНСКИЙ ХУДОЖНИК ЮРИЙ СТЕПАНОВ.

ПРОЩАНИЕ ПОСЛЕ ЮБИЛЕЯ

Статья посвящена творчеству заслуженного художника Российской Федерации Юрия Степанова, ведущего пейзажиста Сахалина, работавшего в разных жанрах изобразительного искусства. В его творчестве тема островной ментальности получила новую интерпретацию, основанную на натуральных впечатлениях художника.

Ключевые слова: Ю. В. Степанов; остров Сахалин; морской пейзаж; Курильские острова; городской пейзаж; традиция; композиция; природа острова.

В июле 2020 года в большом зале Сахалинского областного художественного музея состоялась юбилейная выставка одного из корифеев изобразительного искусства на Сахалине – заслуженного художника России Юрия Степанова. Выставка получилась очень яркой, насыщенной образами и эмоциями автора, который как настоящий творец и профессионал каждые пять лет демонстрировал свой художественный отчет зрителю. Были собраны лучшие работы автора за более чем 55 лет творческой деятельности. Они выглядели свежо и современно: как ранние картины 1960-х, так и стилистически выверенные художническим опытом работы 2000–2010-х годов. В декабре 2020 года художника не стало, что

побудило более пристально рассмотреть его творчество.

Юрий Викторович Степанов родился в 1935 году в селе Воскресеновка на севере Сахалина в семье военного летчика. Семья много раз переезжала. Первые уроки рисования получил от матери, а затем в художественной студии Дома пионеров Южно-Сахалинска, где занятия вел солдат, служивший в городском гарнизоне. Среднюю школу будущий художник окончил на острове Кунашир в п. Курильск.

Увлечение живописью не оставило шансов выбрать другую профессию, в 1955 году Ю. Степанов решает стать профессиональным художником. А в 1960 году после окончания художественно-графического факультета Московского государственного

Ю. В. Степанов.
Мыс Край света.
Фрагмент. 1964.
Холст, масло.
131×90,5

Сахалинский областной
художественный музей
(Южно-Сахалинск)

педагогического института им. В.П. Потемкина вместе с женой-москвичкой, художницей Надеждой, учившейся с ним в институте у Б.М. Неменского, возвращается на Сахалин.

Сахалинец по происхождению, он обосновался в островной столице. В это время на Сахалине уже работали художники, приехавшие на остров из разных уголков страны: Борис Шахназаров, Гиви Манткава, Геннадий Смердов, Вениамин Ридель, Василий Кантур и другие. Здесь складывалась удивительная художественная среда, составленная из представителей разных художественных школ и традиций. В Южно-Сахалинске с 1963 года работали Художественно-производственные мастерские Хабаровского отделения Художественного фонда СССР.

Начало жизни на острове, работа в художественно-производственных мастерских Южно-Сахалинска, активное участие в выставках сахалинских художников в начале 1960-х совпали со сложными для художников, творивших в конце хрущёвской оттепели, условиями, когда каждое творческое высказывание, в том числе сатирическое, метафоричное, могло быть рассмотрено как недоброжелательное по отношению к партийным чиновникам.

Так, картина Степанова «Зеленые носороги» (1962) подверглась жесткой критике, удалению с областной отчетной выставки сахалинских художников. Между тем, художники во все времена интересовались процессами, происходящими в обществе, в культуре. Картина «Зеленые носороги» об опасной психологии обывателя совпала по образному и идейному строю с одноименной пьесой Э. Ионеско, которая ставилась тогда по всему миру. Этот эпизод оставил неизгладимый след в биографии Юрия Степанова.

После некоторого перерыва он возвращается к активной творческой и педагогической работе. В 1966 году Юрий и Надежда Степановы стали основателями Детской художественной школы в Южно-Сахалинске, художник отдал работе в ней 17 лет жизни.

Участие в художественных выставках Степанов возобновил в 1980 году.

Юрий Викторович работал в разных жанрах изобразительного искусства – портрете, натюрморте, но ведущим в его творчестве остался пейзаж. Ю.В. Степанов – один из ведущих сахалинских пейзажистов, мастеров реалистической пейзажной живописи, которая ориентируется, прежде всего, на традиции русского изобразительного искусства. Его картины – это серьезные произведения большого профессионала [2, с. 7].

Действительно, в творчестве сахалинского художника Юрия Степанова пейзаж занимает выдающееся место. Его по праву можно назвать художником, открывшим Курилы.

Его первый, получивший широкую известность на Сахалине пейзаж «Мыс Край света» (1964) представляет фантастическую картину Южных Курил на фоне полыхающего восхода солнца. Картинае присущи особый яркий колорит и ритм: изображение скал выстроено в едва заметную диагональ, где они сначала сближаются, но далее размыкаются. А бесконечность океана за ними не ограничивается изображением солнца в центре: напротив, солнце смещено влево, и не оно уже центр композиции, а бесконечный простор океана. Вертикальная композиция подчеркивает высоту неба и скалистых берегов, освещенных ярким оранжевым цветом. Сине-зеленая морская вода в тени скал перекликается цветом с небом между облаками. Берега и острова-скалы, как паруса, напоминают не только об истории их открытия, но и о романтической повести об Ассоль. Они выглядят как прекрасный, но загадочный и недоступный мир, который кажется гармоничным, идеальным.

Тема островов осталась актуальной на протяжении всей творческой жизни художника. Курилы были для Степанова объектом его художнического исследования всю жизнь и предстают теперь в его картинах перед нами по-разному, отражая не только реальное состояние природы, но и, несомненно, настроение автора.

Ю. В. Степанов.
Окрестности
г. Южно-
Сахалинска. 1983.
Холст, темпера.
84,5×145,7

Сахалинский областной
художественный музей
(Южно-Сахалинск)

Ю. В. Степанов.
Улица Лермонтова
в Южно-
Сахалинске.
Яблони. 1984.
Холст, темпера.
85×105

Сахалинский областной
художественный музей
(Южно-Сахалинск)

Ю. В. Степанов.
Охотское море.
1987.
Холст, темпера.
70×100

Сахалинский областной
художественный музей
(Южно-Сахалинск)



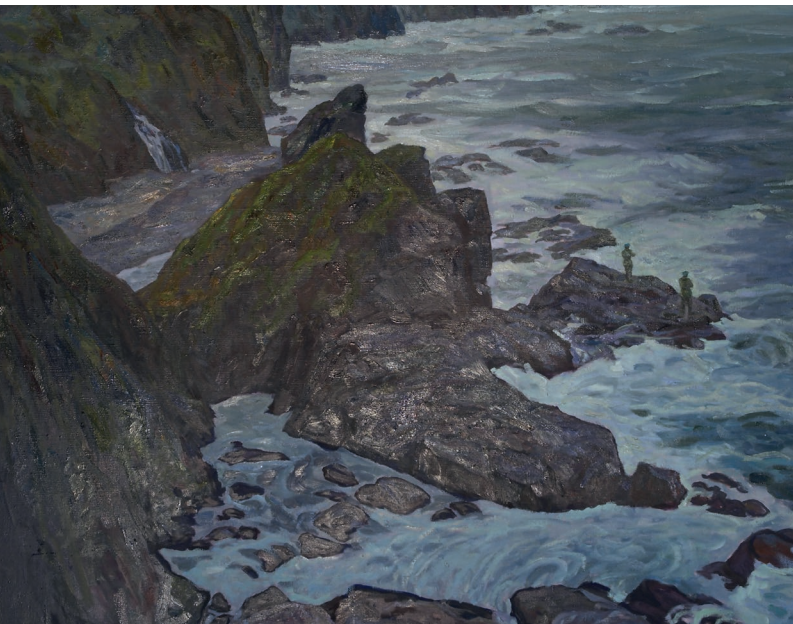
Во второй половине 1960-х и далее до 1990-х в качестве живописного изобразительного средства художник выбирает темперу. В работе «Туманный берег Кунашира» (1976) звучит тема уже не восхищения, но слияния с природой, любви к ее спокойному состоянию, неброскому, на первый взгляд, виду, который между тем очень глубок по смыслу. Он отображает не только серое небо, сливающееся на горизонте с водой, но и выброшенный на пустынный песчаный берег, почти разрушенный накатами волн, ветром и дождями всё еще огромный корабль. Это образ большой махины, стоящей на пути у человека, который, выбрав свой путь, просто ему следует.

В работе «Охотское море» (1987) свойства темперы, ее мягкие тональные переходы, матовость помогают передать художнику неяркий цвет непогожего дня, плотную влажность тумана. Пейзажи Степанова «относятся к типу изображений, ориентированных на наблюдение натуры» [1, с. 124].

Совсем другими предстают перед нами Курилы в целой серии картин, выполненных в 1990-е годы. В них художник подчеркивает величие скал и вулканов. Степанов вновь возвращается к живописи маслом, пластические свойства которой помогают создать яркие, фактурные изображения, так очевидно передающие восхищение автора творениями природы. Картина «Скалистый берег Итурупа» (1990) – это изображение Курил как форпоста страны, где грозные скалы олицетворяют защитников родной земли.

В картине «Богдан в облаках» (1994) образ вулкана Богдан Хмельницкий заключен в горизонтальную композицию, которая вместе с выбранной низкой точкой зрения дает возможность художнику передать его возвышенную неприступность.

В работе «На склоне вулкана Эбеко» (1995), композиция которой построена из нескольких четких пересекающихся диагоналей охристого, рассеянного светлыми проблесками неба, мягко переливающегося зеленью плоского склона и бугристого конуса самого вулкана охристо-черного, с си-



деревень автор подчеркивает прежде всего подчиненность жизни людей природе.

В композициях многих пейзажей морского побережья Сахалина большую часть полотна занимает небо. Именно оно задает состояние всего образа – спокойного, гармоничного, где тучи, а скорее облака, лежат далеко, у самого горизонта («Вечер в Охотском», 1987; «Летний день на рейде», 1990).

Освещены солнцем домики на побережье («Залив Терпения», 1988), горы обрамляют Сусунайскую долину («Пик Чехова», 1987). В этих пейзажах, как и в пейзажах Сезанна, ощущение глубины достигается не через градацию цветов, но через контрасты теплых, которые приближены к зрителю, и холодных, которые появляются рядом [4, р. 94].

Юрий Степанов – основоположник городского пейзажа Южно-Сахалинска в его советском, а затем и в современном облике, без налета романтики японского прошлого, чем так часто увлекались сахалинские художники его поколения.

Его работы, посвященные городу, показывают вписанность города в окружающую природу обширной Сусунайской долины. Поначалу художника редко привлекают отдельные уголки города. Ему интереснее наблюдать город издалека, как бы со стороны, каждый раз убеждая себя и зрителя в том, что на его острове природа, а не человек, остается главной. Таков город в работе «Окрестности г. Южно-Сахалинска» (1983), «Вид на Южно-Сахалинск» (1987).

Более поздний городской пейзаж Степанова становится более лиричным, интимным, когда в картине чувствуется непосредственное общение художника с окружающим миром. Таковы работы «Мостик на Емельянова. Южно-Сахалинск» (1999), «Пос. Большая Елань» (2008).

Природа в пейзажах Степанова подчиняет себе направление и протяженность главных улиц приморских городов и поселков, тянущихся вдоль побережья, согласно повторяя его контур, как, например, в картине «Город Чехов» (1983), ветрами формирует

Ю. В. Степанов.
Скалистый берег
Итурупа. 1990.
Холст, масло.
107×137

Сахалинский областной
художественный музей
(Южно-Сахалинск)

Ю. В. Степанов.
Летний день на
рейде. 1990.
ДВП, масло.
60×80

Сахалинский областной
художественный музей
(Южно-Сахалинск)



ними тенями, художник показывает группу людей, стремящихся достичь далекой вершины. Но пока они еще находятся на пологом склоне.

Величие природы, четкое ощущение человека как ее небольшой частицы прослеживаются во многих пейзажах Степанова. Его творческие командировки были связаны не только с любимыми Курилами. Он побывал на Камчатке, объехал весь Сахалин, особенно юг острова, посвятив множество работ его морскому побережью. В изображениях приморских городков, поселков и

кроны яблонь, посаженных человеком, как в работе «Улица Лермонтова в г. Южно-Сахалинске. Яблони» (1984).

В своих работах Степанов использовал многие достижения своих великих предшественников: и эмоциональное воздействие света, как у Дж. Тёрнера, и трехцветную цветовую гамму венецианской школы, а натурные наблюдения и поиски собственного художественного стиля, новых образов привели к созданию замечательных произведений, которые хранятся и регулярно выставляются в Сахалинском областном художественном музее.

Литература

1. Алленов, М.М. Образ пространства в живописи «à la natura». К вопросу о природе венецианского жанризма // Советское искусствознание'83. – Выпуск 1 (18). – Москва : Советский художник, 1984. – С. 123–146.
2. Барабашова, Л., Яковец, Л. Юрий Степанов. – Южно-Сахалинск : Сахалинская областная типография, 2015. – 136 с.
3. Бржезовская, Н.А. Изобразительное искусство дальневосточных художников. – Калининград : Аксиос, 2013. – 480 с.

Ю. В. Степанов.
Богдан в облаках.
1994. Холст, масло.
60,5×110,5

Сахалинский областной
художественный музей
(Южно-Сахалинск)



4. Engelmann, I.J. Impressionism. – Munich ; London ; New-York : Prestel, 2011. – 134 p.
5. К 50-летию пьесы «Носорог» Эжена Ионеско. – URL: <http://www.npar.ru/journal/2007/3/jonesko.htm> (дата обращения 9.01.2021).

Об авторе

Малькова Ирина Геннадьевна – заместитель директора по научной деятельности Сахалинского областного художественного музея.
E-mail: sakhartmuseum1983@mail.ru

SAKHALIN ARTIST YURI STEPANOV.
FAREWELL AFTER THE ANNIVERSARY

Malkova Irina Gennadievna

Deputy Director for Science at the Sakhalin Regional Art Museum

Abstract: The article is dedicated to the work of the honored artist of the Russian Federation Yuri Stepanov, one of the leading landscape painters of Sakhalin, who worked in various genres of fine art. In his work the theme of the island mentality received a new interpretation, based on the artist's natural impressions.

Keywords: Sakhalin Island; seascape; Kuril Islands; urban landscape; tradition; composition; nature of the island.

УДК 7.74

Е. С. Елизарова

Союз художников России
Москва, Россия

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА В ЭМАЛЬЕРНОМ ИСКУССТВЕ ВАЛЕРИЯ ЛЕВАТАЕВА

Статья посвящена творчеству дальневосточного художника Валерия Леватаева. Он один из немногих художников декоративного направления на Дальнем Востоке, работающих в области станковой горячей эмали. Исследуются особенности художественного метода, приверженность автора к традициям эмальерного искусства и поиски новаторских решений, принципы формообразования. Рассматривается авторская концепция в контексте современных общероссийских тенденций.

Ключевые слова: В. В. Леватаев; горячая эмаль; дальневосточное искусство; художественная форма.

В связи с современным эмальерным искусством актуализировалась проблема формы. Она не только объективизирует содержание, но и выступает в качестве организующего принципа. Понятие художественной формы, на первый взгляд, кажется довольно очевидным, связанным с конкретной предметностью. Однако при более глубоком рассмотрении художественная форма оказывается понятием сложносочиненным, рассчитанным на несколько уровней восприятия. С одной стороны, оно подразумевает некий вещественный объект, существующий в определенной среде и влияющий на эту самую среду, меняя и преобразовывая ее, но в то же время сам объект находится под ее

воздействием и существует с ней в неразрывном единстве. В широком смысле художественная форма представляет собой комплекс средств, с помощью которого формируется идейное содержание произведения.

В контексте этих представлений любопытно рассмотреть творчество одного из самых интересных и плодотворно работающих художников Дальнего Востока России Валерия Васильевича Леватаева. Его работы отличаются сложившейся стилистикой, узнаваемой манерой.

Валерий Васильевич Леватаев родился в 1963 году в Комсомольске-на-Амуре. Поступил в Хабаровский педагогический институт на художественно-графический

В. В. Леватаев.
Полевые цветы
для любимой. 2020.
Эмаль. 45×50
Галерея современного
искусства (Иркутск)

факультет, но после недолгого обучения там поступил в Санкт-Петербургское художественно-промышленное училище им. В.И. Мухомой¹, которое окончил в 1992 году. С момента поступления в училище и по сей день является постоянным участником художественных российских и международных выставок и конкурсов².

Валерий Леватаев – многогранный и трудолюбивый мастер: графика, живопись, скульптура, дизайн, монументальное, сценическое и декоративно-прикладное искусство... Художник неустанно искал себя в различных видах, что стало решающим фактором его творчества.

Поворотным моментом явилось освоение техники горячей эмали. Это произошло в 2009 году в Ярославле, в Международном творческом центре «Эмалис» под руководством народного художника Российской Федерации и президента Международной ассоциации художников-эмальеров Александра Кариха.

А. Карих, получивший образование в Строгановском училище, увлекся эмалями после посещения симпозиума в г. Кечкемет (Венгрия) в 1989 году. Идея создания центра эмальерного искусства в Ярославле пришла именно там. А. Карих сумел перенести творческую атмосферу симпозиумов в Венгрии на ярославскую землю, увлечь ею коллег из России.

Одним из принципов, который был положен в основу работы центра «Эмалис», был поиск возможностей для выражения авторского замысла, инструментов формотворчества. Это отразило тенденции, сложившиеся в эмальерном искусстве в XX веке: развитие станкового персонализированного художественного начала в виде искусства, где изначально доминировали декоративные качества. Стали широко популярны эмалевая живопись и графика [3].

Об этом пишет один из исследователей современных тенденций в эмали И.Ю. Перфильева, называя одним из факторов развития эмалевой картины создание центров эмали по всей России, пришедших на смену



симпозиумов в Паланге, организуемых руководством Союза художников в советский период. Она отмечает характерные для современной станковой эмали «многомерность художественного пространства, создание эмальерных произведений на стыке разных видовых характеристик как традиционных, так и актуальных. В итоге современная российская художественная эмаль сегодня представляет самостоятельный вид пластического искусства, в котором помимо традиционных бытуют многочисленные инновационные авторские технико-технологические приемы и методики работы» [4].

Одним из тех, кому стали близки эти поиски, оказался Валерий Леватаев. На протяжении последних 13 лет он работает в технике горячей эмали. Именно она стала своего рода квинтэссенцией его творческого пути. Именно в ней в полной мере воплотились темперамент и талант мастера.

Весь творческий путь Валерия Леватаева – это неустанный поиск, о чем говорят не только его универсальность как мастера, но и художественный замысел его произведений. Изучая обстоятельства человеческой жизни, будь то повседневность, исторические события, литературное наследие, достижения мирового изобразительного искусства, художник впитывает их опыт и пропускает через

В. В. Леватаев.
На смотрины. 2020.
Эмаль. 45×50
Иркутский областной
художественный музей
им. В. П. Сукачёва
(Иркутск)



В. В. Леватаев.
Загородный
пикник. Суббота!
2020. Эмаль. 45×50
Галерея современного
искусства (Иркутск)

свое мироощущение и мировосприятие. Его произведения наделены метафорическим смыслом, а круг тем и сюжетов необычайно разнообразен и эмоционален. Отсюда рождается и одна из главных особенностей его творчества – диалогичность, что в итоге оказывается и целью его искусства.

Пластический язык произведений художника очень интересен. При кажущейся плоскостности и статичности образы, создаваемые Валерием Леватаевым, наполнены объемом и движением. Объем возникает за счет построения пространства и техники наплывов, движение возникает за счет особого ритма, задаваемого графически четким рисунком.

Так, в эмали «На смотрины» формы намеренно заострены: треугольники лиц, острота носов, четкость линий волос и одеяний сочетаются с причудливыми изгибающимися птицами и большой дугой повозки, которые своей формой словно закругляют всю композицию по часовой стрелке, создавая эффект движения. Выразительность работе придает особый колорит, который сообщает звучность всему изображению. Художник балансирует на грани избыточности, заставляя глаз находить все новые и новые детали. От лица рыжеволосой женщины, надменно вздернувшей нос, взгляд переходит на тем-

ную спираль пряди ее волос, рядом возникает другое лицо, и пестрое одеяние, и снова лицо, и т.д. А дальше звезды! Так, путем ритмичного чередования, художник ведет зрителя по своей работе, позволяя открывать все новые нюансы формы.

Творчество Валерия Леватаева продолжает эволюционировать. Благодаря своей тяге к эксперименту художник создал новый прием, который можно обнаружить в некоторых последних его работах.

В эмали «Загородный пикник. Суббота!» появляется второй план, хотя до этого композиции имели абсолютно плоскостный характер.

В «Полевых цветах для любимой» можно наблюдать, как первый план соединяется со вторым при помощи введения декоративных элементов (цветов или деревьев), которые, в свою очередь, изображены с помощью прямой перспективы. Благодаря этому приему художнику удается создать иллюзию пространства, при этом оставляя передний план плоским и статичным.

Игра с планами позволяет добиться интересного пространственного эффекта и выразительности в работе «С ярмарки. Портрет сельской девушки».

Если говорить об образном языке Валерия Леватаева, то, без сомнения, его истоки лежат в прошлом художественном опыте³, в первую очередь в сценическом. Каталоги выставок художника даже при беглом взгляде выдают театральную природу в решениях. Не только позы, одеяния и жесты героев, но само построение композиций представляет собой некие мизансцены, действие которых происходит в каком-то условном мире. Уже упомянутый плоскостный характер изображаемого не позволяет зрителю «проникнуть» в картину, оставляя его наблюдателем, а не соучастником, а появление в произведениях второго плана и перспективного углубления пространства усиливает ощущение сценичности происходящего. Эта особенность говорит о том, что творчество Леватаева находится в русле поисков художников-эмальеров, работающих в направлении эмалевой картины и выходящих за рамки

традиционного тематического круга, что продиктовано особенностями смысловых характеристик постмодернистского искусства [6].

Описанными выше художественными средствами автор вовлекает зрителя в диалог, облекая свой замысел в сложную символическую форму. Он задает направление, а зритель идет по нему дорогой своих переживаний. А как известно, эмоция в искусстве – один из главных побуждающих к диалогу моментов.

Ярким и эмоционально-насыщенным произведением Валерия Леватаева является «Черное солнце. Памяти жертв холокоста». Сначала сцена не воспринимается целиком, взгляд выхватывает отдельные колористические пятна, изломы и перекрестия линий. В этом пересечении постепенно проявляются изнеможенные лица, окруженные темной, тягучей массой. Неожиданно перед глазами возникает мучительная, жертвенная сцена, и каждая деталь обретает смысл и яркую эмоциональную окраску. В этой работе художник отступает от богатой колористической гаммы, привычной для его работ, при этом не отказываясь от нее совсем. В создании фона автор полагается на эффект, создаваемый текстурой стекловидного пигмента: он словно распадается на частицы, выгорает – будто жар и пепел поднимаются от страдающих фигур. Предпочтение отдано контрастным цветовым пятнам, которые в контексте темы произведения воспринимаются как метафора жизни и мучительной смерти.

Вся композиция работы построена на необычном эффекте слияния многофигурного изображения в монофигуративное. Автор и здесь не обошелся без сочетания противоречий, добившись тем самым мощного эмоционального напряжения: композиция говорит о много-страдании, о масштабе страшной исторической трагедии, подчеркивает ее глубину. Сцена наполнена текучим движением, заданным слева направо, чему способствуют круглящиеся, волнообразные линии одежд. Взгляд скользит от руки, сжавшей металлический стержень (багор), вверх, к лицу держащего, и далее вниз. Верхняя фи-



гура словно олицетворяет борьбу, терпение и несломленность, вторая – страшный момент гибели, подчеркнутый резкими красными линиями, символизирующими насильственную смерть, и третья – саму смерть. В этой работе автор затронул важную и страшную историческую тему, выразив через нее печаль, скорбь и боль.

Особого внимания заслуживают руки героев произведений Валерия Леватаева. Художник намеренно прибегает к гипертрофированному изображению. Изгибы, изломы, некая манерность, театральность жестов также обеспечивают усиление эмоциональной составляющей произведений. Руки, по словам самого художника, являются одним из главных инструментов диалога между художником и зрителем.

Эмоциональное наполнение обусловлено и техникой горячей эмали. Известно, что процесс выпекания эмалей не может быть полностью просчитан, эффект неожиданно всегда присутствует. Медный лист с нанесенными на него красочными стекловидными пигментами может помещаться в печь десятки раз, и результат никогда не гарантирован. Это балансирование между удачей и

В. В. Леватаев.
Черное солнце.
Памяти жертв
холокоста. 2020.
Эмаль. 55×47
Собственность автора

В. В. Леватаев.
Черное солнце.
Памяти жертв
холокоста. 2020.
Эмаль. 55×47
Собственность автора



провалом придает самому процессу создания некий мистический, театрализованный характер: вроде постановка известна, но какова на этот раз интерпретация?.. Как отмечает художник, ему важны это непостоянство материала и непредсказуемость результата как факторы, обостряющие интуицию, печь для него – соавтор.

Эмалевые картины Валерия Леватаева можно считать таковыми и в силу формата, и оформления: размер произведений⁴ и оформление их в паспарту и багет, которые у Леватаева подбираются для каждой работы тщательно, в соответствии с общим цветовым решением, говорят о законченных станковых произведениях, а их художественная форма – о незаурядном, «леватаевском» мироощущении автора.

Примечания

1. Ныне Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица.
2. Валерий Леватаев – заслуженный художник Российской Федерации, член Союза художников России, председатель Комсомольского-на-Амуре городского отделения ВТОО «Союз художников России», доцент кафедры технологии и дизайна Амурского гуманитарно-педагогического государственного университета, имеет большое количество ведомственных наград, в числе которых Золотая медаль Российской Академии художеств «Достоинству».

3. Художник-постановщик 45 спектаклей в Комсомольском-на-Амуре Театре драмы.
4. В последнее время излюбленным размером для художника является прямоугольник 45×50 см.

Литература

1. Валерий Леватаев. Горячая эмаль : каталог выставки. – Комсомольск-на-Амуре : Мозаика, 2020. – 44 с.
2. Валерий Леватаев. Это все про нас : каталог персональной выставки горячей эмали. – Комсомольск-на-Амуре, 2016. – 22 с.
3. Гилодо, А. Эмальное искусство или искусство эмали. – URL: <https://industryart.ru/emalernoie-iskusstvo-ili-iskusstvo-emali/> (дата обращения 12.02.2021).
4. Перфильева, И. Ю. Современная художественная эмаль: стилистические и инновационные тенденции развития // Вестник СПбГУ. – Санкт-Петербург, 2020. – Том 10. – № 4. – С. 586–608.
5. Художники Хабаровского края : альбом / М-во культуры Хабар. края, Хабар. краев. орг. ВТОО «Союз художников России», Комсомол.-на-Амуре гор. отд. ВТОО «Союз художников России» ; рук. проекта А. В. Федосов и др. ; авт.-сост. Т. А. Давыдова, Е. В. Быкова ; фот. И. В. Смирнова и др. – Хабаровск : Платина-Хабаровск ; Владивосток : Издательство Полиграфия, 2011. – 403, [4] с. : цв. ил.
6. Черняева, Е. Н. Всероссийская художественная выставка «Эмаль России» в контексте основных направлений развития станковой эмали // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – Красноярск, 2020. – № 1. – С. 180–188.

Об авторе

Елизарова Евгения Сергеевна – искусствовед, референт ВТОО «Союз художников России» по Дальневосточному федеральному округу
E-mail: elizarova.shr@yandex.ru

THE FORM IN ENAMEL ART
OF VALERY LEVATAEV

Yelizarova Yevgenia Sergeevna

Art historian, referent of the Union of artists of Russia in Far Eastern federal region

Abstract: The article is devoted to the work of the Far Eastern artist Valery Levataev. He is one of the few artists of the decorative direction in the Far East who work in the field of easel hot enamel. The author examines the features of the artistic method, the artist's commitment to the tradition of enamel art and the search for innovation solutions, the principles of shaping. The artist's concept is considered in the context of modern Russian trends.

Keywords: V. V. Levataev; hot enamel; far eastern art; art form.



Т. Радя.
Эй ты, люби меня.
Рисунок на фасаде.
2015
Центр современного
искусства «Заря»
(Владивосток)

УДК 7.08+316.77
А. Ю. Багдонайте

Фонд искусства «Голубицкое»
Москва, Россия

«ЗАРЯ» НЕ ЗРЯ. ОПЫТ УПРАВЛЕНИЯ КРЕАТИВНЫМ ПРОСТРАНСТВОМ

Статья посвящена тому, как искусство и практики гостеприимства в Центре современного искусства «Заря» изменяют культурную географию России. ЦСИ «Заря», открывшийся в 2013 году во Владивостоке, стал местом встречи для художников со всего мира, принес поддержку, внимание и признание приморским авторам и впервые показал на Дальнем Востоке работы таких авторов, как Наталья Гончарова, Казимир Малевич, Илья Чашник, Павел Пеперштейн, Александр Бродский, Илья Файбисович, и многих других. Центр за короткое время стал одним из самых часто упоминаемых российских институций и сделал Владивосток одним из ключевых мест производства новых художественных проектов в России. Феномен локального и международного успеха «Зари» обусловлен пониманием глобальных художественных трендов и институций, постоянной работой с местным контекстом, эффективным художественным обменом на платформе арт-резиденции.

Ключевые слова: ЦСИ «Заря»; современное искусство; арт-резиденция; кураторство; проектная деятельность.

Опыт творческих индустрий, арт-практики в сфере социально-го проектирования, их ресурсный потенциал в развитии экономического, социального, культурного пространства территории находятся в фокусе внимания исследователей [1, 2, 4, 5, 6 и др.]. Одной из площадок, опыт которой подлежит всестороннему осмыслению, является ЦСИ «Заря».

Идея и концепция
Идея создания во Владивостоке Центра современного искусства принадлежит Александру Мечетину, меценату, коллек-

ционеру и основателю крупнейшей российской алкогольной компании «Белуга Групп». В 2013 году в пространствах бывшей швейной фабрики «Заря» новому центру искусства было выделено чуть больше тысячи квадратных метров, предназначенных для двух выставочных залов, лектория, библиотеки, коворкинга и книжного магазина. Центр начал свою работу с художественных и междисциплинарных выставок, работающих на пересечении разных жанров искусства, а также традиционных и новых медиа.

Перед центром стояла задача показать в Приморье ту часть русского искусства,

которая оказалась, с одной стороны, самой динамичной, цитируемой, живой, вызывала однозначный интерес публики, с другой стороны – не релевантной для существующей местной культурной инфраструктуры, наследующей принципы советской системы. Так, во Владивостоке следовало показать современных русских художников, авторов московского концептуализма, нонконформистов и, конечно, исток всего мирового современного искусства – работы русского авангарда.

«Заря» должна была стать центром культурной и общественной жизни, особенно для молодой аудитории. Во-первых, благодаря доступу к качественной просветительской и образовательной программе, во-вторых, удовлетворению растущего спроса на удобное, светлое и современное общественное пространство. В-третьих, при прочих возможностях, времяпрепровождение здесь было бесплатным: вход на выставки и лекции, доступ в библиотеку, включающую в том числе редкие издания, был свободным.

Особенности проекта

Одной из ключевых особенностей проекта, которая определила вектор развития многих направлений работы, была дистанция – географическая и коммуникационная, в связи с чем производство выставок было более сложным и дорогим, чем в центральной части России. Сосредоточение основного художественного материала в Москве, как «живого», так и из музейных коллекций, означало дорогие билеты и проживание для художников, кураторов, хранителей, а также не менее дорогостоящую транспортировку произведений искусства. Значит, нужно было находить решение логистических проблем, стремиться делать самые сложные и габаритные объекты на месте во Владивостоке, следовательно, обеспечить художникам производственные возможности.

Проблемой номер один, впрочем, был недостаток профессионалов: менеджеров, кураторов, хранителей, умеющих обращаться с современным искусством, технических

специалистов с квалификацией для монтажа выставок и настройки оборудования и соответствующим опытом работы. Ближайшие музеи современного искусства с принятыми для такого типа организаций стандартами работы находились в Китае, Японии или в европейской части России, что также осложняло обмен опытом. Эту проблему помогли решить как курсы профессиональной переподготовки, которые «Заря» организовала для сотрудников, так и коллеги из музеев в Москве и Санкт-Петербурге – Государственной Третьяковской галереи, Музея «Гараж» и Московского музея современного искусства.



Они охотно консультировали новых коллег в рамках работы над совместными проектами, а также при визите новых арт-менеджеров «Зари» в Москву приглашали посетить музеи, знакомили с внутренним устройством и отдельными направлениями работы, предоставляли возможность стажироваться.

Изначально Владивосток представлялся территорией, на которой современное искусство плохо знакомо зрителю. Усложняло ситуацию и отсутствие специализированной прессы, освещающей события культуры и искусства. Существующая пресса редко писала про искусство, ссылаясь на низкий интерес к нему со стороны аудитории. Однако этот аргумент оказался впоследствии

Д. Аске.
Поворотный
момент.
Рисунок на фасаде.
2019

Центр современного
искусства «Заря»
(Владивосток)

несостоятельным: вскоре после начала работы «Зари» выяснилось, что большой город готов к большому количеству новых культурных проектов, нужно было только найти правильный подход к составлению программы и работе с аудиторией.

Выставочная программа

Центр «Заря» сразу сделал ставку на подготовку качественной кадровой системы и инфраструктуры для современного искусства. В команде «Зари» появились талантливые продюсеры, а хранителя для временных выставок специально направили на учебу в Санкт-Петербург. Залы тоже были привлекательны: хорошо освещенные, с удобной планировкой и высокими стенами, позволявшими любую конфигурацию монтажа и сочетание естественного и искусственного света. Также здесь было такое редкое для российских выставочных залов климатическое оборудование и пункт охраны, правильно организованное хранение — в общем, всё, что позволяло центру без сложностей принимать ценные экспонаты из ведущих коллекций и стать одной из самой удобных и крупных региональных выставочных площадок. В таком статусе он просуществовал довольно долго, принял многие знаковые работы из собраний государственных музеев и частных собраний, а его выставочные проекты получили признание как широкой аудитории, так и профессионального сообщества, были ежегодно номинированы и дважды стали лауреатами государственной премии в области современного искусства «Инновация».

Однако выставочная программа центра не была чем-то, что было сразу и однозначно определено в своем формате. Сначала центр стремился соответствовать своему названию, то есть показывать передовые и актуальные течения и ключевые жанры в русском современном искусстве.

Так, уличное искусство на выставке «Паша 183. Наше дело – подвиг!» или поп-арт в проекте Георгия Острцова «Автотранс НП» были приняты аудиторией и прессой благо-

склонно. Однако совершенно другую реакцию у публики вызвала групповая выставка феминистского искусства «ЕЁ», несмотря на звездный состав участниц и жанровое разнообразие: оказалось, хорошо известные и востребованные на Западе имена не знакомы во Владивостоке, свой статус им нужно было доказать заново.

Зрители хотели видеть ироничные и иллюстративные выставки. Абстрактные или социальные сюжеты требовали зрительской работы, а не развлекали, и, видимо, поэтому они вызывали вялый интерес, а в книгах отзывов появлялись комментарии: «Почему это некрасиво нарисовано?», «Зачем это показывать в музее, если я сам так могу?», «Зачем показывать работы, которые вызывают у меня беспокойство / вопросы / дискомфорт?».

После получения обратной связи от аудитории в «Заре» сделали вывод, что эти популярные вопросы являются важными, фундаментальными в разговоре со зрителем об истории и теории искусства, и к ним нужно возвращаться снова и снова. Значит, нужно находить способ правильной коммуникации, медиации и адаптировать программу, чтобы сделать ее более доступной и интересной зрителю, при этом не упрощая и не идя на компромисс в художественной актуальности, новизне и качестве.

Современное искусство может восприниматься как непосредственно, так и через специфическую оптику, и здесь следовало признать, что аудитория центра во Владивостоке практически никогда не видела произведения русского авангарда и была воспитана на советском реалистическом и/или классическом искусстве.

Небольшая часть владивостокской публики более глубоко интересовалась искусством, а также была знакома с теми или иными проектами, которые представлялись здесь в местных музеях, однако системной работы по тому, чтобы у зрителя сложилось представление о современном русском искусстве, ни один музей не проводил, а в том, как русское искусство представлено,

например, в Москве и Владивостоке, существует колоссальный разрыв. Это касалось не только изобразительного искусства, но и архитектуры, фотографии, предметного и графического дизайна, театра и новой электронной и академической музыки.

После феминистской выставки в «Заре» сделали вывод, что современное искусство сложно принимается, если оно показано без презентации исторического контекста, который, увы, не был доступен владивостокцам, если у них не было возможности путешествовать в другие города «за искусством». Тогда было решено пересмотреть подход к формированию выставочной программы и сделать ее более сбалансированной с учетом такого разрыва.

Так, один раз в год «Заря» представляла, насколько возможно полно, смежную с искусством дисциплину: моду, фотографию, дизайн, архитектуру. В остальную часть года проводились тематические выставки, которые были представлены в широком хронологическом контексте с обязательным присутствием исторически важных артефактов из ключевых российских собраний, таких как Государственная Третьяковская галерея, Московский музей современного искусства и др. Если во Владивосток приезжала партнерская выставка из другого музея, то она в обязательном порядке «пересобиралась» и адаптировалась кураторами для местного контекста с обязательным включением локального материала.

Ярким примером такого подхода стала выставка 2018 года «Метагеография. Ориентализм и мечты робинзонов», расширенная и дополненная работами как современных владивостокских авторов, так и из собрания местных музеев (при этом предыдущая музейная сборка под названием «Метагеография. Пространство – образ – действие» прошла в 2015 году в Государственной Третьяковской галерее). Выставка стала новым разделом проекта по развитию владивостокской метагеографической тенденции и, по мнению автора, представляла еще больший интерес, потому что иллюстрировала всю

палитру художественно-метагеографической оптики на конкретном регионе.

Спутником этой выставки в малом зале явился проект «Один Северо-Восток», авторами которого стали кураторы Ми Ю (Китай – Германия) и Бинна Чой (Южная Корея – Нидерланды). Они демонстрировали другой фокус метагеографического, евразийского видения, которое ментально и геопоэтически объединяло азиатскую часть материка в противовес геополитической карте: через мифы, образы, искусство и литературу. Демонстрация на одной площадке разных оптик и художественных приемов, а также очная встреча кураторов, художников, историков, географов, теоретиков была сопровождена международным четырехдневным перформативным симпозиумом.

Основными критериями, по которым собиралась выставочная программа, были качество, новизна, актуальность кураторской концепции; подлинность, важность и релевантность представляемых в рамках выставки произведений. Важными составляющими каждой выставки были дизайн экспозиции и культурная медиация (разработка методичек для экскурсий и сопровождающих выставку и раскрывающих ее тему детских и подростковых программ, лекций, циклов кинопоказов). Такой подход быстро привлек в Центр современного искусства «Заря» большое количество зрителей, и многие хотели вернуться снова за новыми и приятными впечатлениями, интересным повествованием и, конечно, затем, чтобы своими глазами увидеть каждый раз новое искусство. В состав выставки наряду с новыми именами и прогрессивными, прорывными новыми проектами включались произведения художников, работы которых во Владивостоке могли не видеть, но обязательно слышали о них, были знакомы по публикациям в СМИ и репродукциям.

Важным было не только то, какие выставки были организованы, но и то, что каждая из них должна была быть не прокатной экспозицией, но большим проектом, вокруг которого по заказу «Зари» происходит много

*Выставка
«Край бунтарей.
Современное
искусство
Владивостока.
1960–2010-е».
Кураторы
Алиса Багдонайте и
Вера Глазкова.
2017*

*Центр современного
искусства «Заря»
(Владивосток)*



*Выставка
«Вечный двигатель.
Русское
кинетическое
искусство».
Куратор
Полина Борисова.
2017*

*Центр современного
искусства «Заря»
(Владивосток)*



художественной, кураторской, исследовательской работы. Благодаря такому подходу Владивосток становился не местом экспонирования, а местом действия, высказывания, точкой на карте, где создаются новые образы, смыслы, проекты, достойные того, чтобы быть после Владивостока показанными в столицах.

Например, в «Заре» в 2016 году прошла первая обзорная выставка кинетического искусства «Вечный двигатель», предложившая смотреть на кинетизм не в диапазоне 1960–80-х годов, когда в СССР появилось и активно развивалось это направление в искусстве, но в контексте всего XX века и с

учетом современных художественных практик. Запрос на кинетизм подхватили другие институции. Так, во многом благодаря этой выставке именно в заданном «Зарей» и куратором Полиной Борисовой ракурсе выставка кинетизма прошла впоследствии в Санкт-Петербургском манеже («Лаборатория будущего. Кинетическое искусство в России», 2020 год) и недавно открылась в Государственной Третьяковской галерее в Москве (под этим же названием, Новая Третьяковка, 2021 год).

Одним из успешных и оправдавших надежды стратегических направлений центра была работа с локальным художественным контекстом. Она состояла из нескольких задач. Во-первых, «Заря» при любой возможности старалась обратиться к местному контексту и местным материалам – художественным, архивным, музейным. Во-вторых, кураторы, с которыми «Заря» работала, были призваны не просто привозить сюда выставки, а перемещать во Владивосток «место художественного действия», о чем сказано выше. Они же в рамках подготовки к своему проекту всегда проводили локальное исследование, которое позволяло им ознакомиться с городом, его культурой, историей, материалами, которые могли бы быть включены в выставку, и, конечно, с аудиторией, для которой производилась работа. Для этого организовывались кураторские резиденции. В-третьих, «Заря» искала интересные форматы, в которых можно было по-новому представить местное искусство. Это мог быть и ретроспективный формат, каким являлась выставка «Край бунтарей. Современное искусство 1960–2010-х», представившая историю неофициального приморского искусства, это могли быть и персональные проекты художников, которым было предложено реализовать свой персональный выставочный проект в новом кураторском видении.

Приморское искусство

Принципиально важным для «Зари» было не установить лидерство экспертизы, но со-

здать защищенное и открытое пространство для художников и профессионалов искусства, для дискуссии и столкновения разных мнений, для зрителей и искусства, для презентации разных коллекций и презентации многообразия кураторских, исследовательских, институциональных подходов.

Так, выставку «Край бунтарей. Современное искусство Владивостока 1960–2010-е» было бы невозможно собрать без экспертного участия почти всех профессиональных участников владивостокской сцены искусства. Коллекции сразу четырех институций были привлечены к выставке: 1960–80-е годы были представлены работами из Приморской государственной картинной галереи, 1980–90-е – работами музея «Артэтаж». Недостающие авторы и годы, в течение которых федеральные и муниципальные музеи не комплектовались современным искусством, «закрыли» фонды Галереи современного искусства «Арка» и личная коллекция ее владелицы Веры Глазковой, а также сами авторы, семьи художников и частные собрания. Научным консультантом выставки выступила старший научный сотрудник Приморской картинной галереи Наталья Левданская, которой удалось очертить круг художников – представителей приморского неофициального искусства и описать их работу, опираясь на максимально широкий хронологический и инструментальный подход. «Заря» расширила состав выставки несколькими именами новой генерации художников, задавала кураторскую рамку высказыванию и обеспечила составление и печать каталога – на настоящий момент наиболее полного и широкого перечня владивостокских современных художников [3].

Показ выставки в Москве, Санкт-Петербурге, а также выход каталога обеспечили некоторым художникам возможность получить доступ к более широкой аудитории, многие из них позже выставлялись в других кураторских проектах («Трагедия в углу» в Музее Москвы, Триеннале «Гаража» и др.), а работы Александра Кирихно, Ильяс Зинатулина, Андрея Дмитриенко, Кирилла

Крючкова и Лехи Г. вошли в коллекцию Московского музея современного искусства. Выставка группы «Дальневосточные разлучницы» «Весна блаженная» получила государственную премию в области современного искусства «Инновация» в 2020 году.

Работу «Зари» в области современного приморского искусства нельзя назвать исчерпывающей. Многие имена владивосток-



ской сцены нуждаются в поддержке, фонды – в описании, изучении, выставлении. Городу необходима постоянно действующая широкая экспозиция истории владивостокского искусства. Многие ключевые работы исчезли из оборота, иные рискуют быть утраченными навсегда. Однако проданной «Зарей» работы было достаточно, чтобы обратить внимание на феномен владивостокского искусства, привлечь к нему больший интерес за пределами города и края и обеспечить узнаваемость хотя бы нескольким приморским художникам.

Арт-резиденция

Несмотря на качественную, успешную и посещаемую выставочную программу, настоящий успех «Заре» принесла работа арт-резиденции. Это легко объяснить: во-первых, она удовлетворяла запрос ху-

дожников на путешествия, во-вторых, постоянно стимулировала и генерировала информационные поводы, в-третьих, проекты арт-резиденции жили и после резиденции – художники с удовольствием рассказывали о них коллегам по цеху. Именно резиденция обеспечила ранее неизведанному для многих деятелей искусства Владивостоку прозрачность, доступность и открыла его для визи-



та и работы. Сделанные в Приморье проекты стали появляться на выставках по всему миру, когда художники увозили реализованные в резиденции работы с собой. Нельзя не отметить, что арт-резиденция «Зари» до сих пор остается самой крупной и качественной международной резиденцией, которая когда-либо работала в России, что и делало ее заметной.

Арт-резиденция «Заря» открылась при Центре современного искусства в 2014 году. Она представляет собой жилое пространство (две спальни, ванная + кухня-студия) и просторную мастерскую, служащую также выставочным пространством для итоговых проектов резидентов.

Ее создание изначально было продиктовано попыткой сэкономить на проживании художников, которые делают сайт-специфичные, ориентированные на местные контекст

работы для выставок. При этом арт-резиденция могла предложить хорошие условия: проживание, грант на питание, оплату материалов и перелета (или его части).

Как только резиденция была оборудована, было решено попробовать провести открытый набор заявок, так называемый OPEN CALL, чтобы выявить художников, которые хотели бы приехать во Владивосток и работать над интересной темой. Критериями для попадания в резиденцию было решено сделать: 1) хорошую идею site-specific проекта во Владивостоке, 2) наличие CV и портфолио проектов, 3) реализуемость заявленного проекта, 4) интерес для архива и последующей работы с проектом заявителя. Как только был проведен первый набор, стало ясно, что в России и мире назрела потребность во владивостокской арт-резиденции, конкурс достигал 30 человек на место, и «Заря» могла выбирать лучшие проекты профессиональных художников. С конца 2014 и до 2019 года арт-резиденция «Заря» приняла художников из 17 стран мира и реализовала более 80 проектов.

Архив «Зари» содержит материалы качественных художественных проектов о Владивостоке интернационального и межжанрового среза художников и, пожалуй, является единственным столь полным художественным архивом о городе в России, составленным на языке международного современного искусства. По итогам пятилетней работы резиденции была собрана выставка «IN RESIDENCE. Из коллекции Центра современного искусства "Заря"», в которую вошли избранные проекты арт-резиденции и которая была призвана продемонстрировать различные художественные подходы резидентов в исследовании территории, которые в совокупности помогут составить новый «портрет места».

Несмотря на азиатское географическое положение Владивостока, ментально этот город тяготеет к Европе – и взаимно. Это доказывала и география резидентов: абсолютное большинство заявок и, как следствие, участников резиденции – это жители евро-

Выставка
«Архитектура.
Обреченные на
оптимизм».
Куратор
Мария Фадеева.
2018

Центр современного
искусства «Заря»
(Владивосток)

пейской части России или стран Западной или Восточной Европы. Страны Азии, несмотря на близкое соседство, не имели с Владивостоком активного обмена или сотрудничества в области современного искусства, не знали о «Заре» и ее резиденции, и поэтому заявок либо не приходило, либо они были не релевантны. А большое количество европейских заявок влекло за собой еще большее количество европейских резидентов. Чтобы прервать инерцию замкнутого круга, была организована программа, которая бы стимулировала обмен в первую очередь с художниками из ближнего зарубежья Владивостока – Китая, Японии, Кореи, Гонконга.

Так родилась идея программы «Контактные зоны: Дальний Восток», которая приглашала к сотрудничеству арт-институции из Северо-Восточной Азии, чтобы вести с ними институциональный обмен резидентами. К резиденции в рамках программы приглашались не только художники, но и кураторы, историки, социологи, географы, поэты, музыканты, филологи и лингвисты, имеющие опыт исследовательской или издательской деятельности и ориентированные в своем творчестве на локальный контекст Дальнего Востока. Партнерами программы стали HOW Art Museum (Шанхай, Китай), Para Site (Гонконг), Points Center for Contemporary Art (Кунышань, Китай), Aomori Contemporary Art Centre (Аомори, Япония).

Арт-резиденция и ее программа «Контактные зоны» стали важной частью работы «Зари». Пожалуй, на сегодняшний момент арт-резиденция «Заря» остается самым ярким кейсом международной арт-резиденции в России. Эти бизнес-модели не были изобретены «Зарей», но были удачно адаптированы к формату российской институции и, возможно, отчасти послужили причиной хорошей тенденции открытия новых резиденций в России.

Трансформация

Сегодня Центр современного искусства «Заря» переживает трансформацию. В залах и на территории фабрики «Заря» открыты

постоянные выставки об истории работы «Зари», а также музей уличного искусства под открытым небом. Коллекция законсервирована, а арт-резиденция и программа «Контактные зоны» переезжают в новое место – в Краснодарский край, на Таманский полуостров (Фонд искусства «Голубицкое»), где несколько изменят формат и географию партнерств.

Переезд и уменьшение масштаба деятельности «Зари» встречают по-разному: кто-то с горечью и сожалением, кто-то с острой критикой. К сожалению, работа частных институций в области современного искусства является сегодня неустойчивой конструкцией. Вероятно, более надежной ее устройство сделало бы большее укоренение «Зари» в городских сообществах, смешанный тип финансирования, в котором некоторая часть содержания покрывалась бы за счет продажи билетов, часть – за счет корпоративных и частных спонсоров, что-то за счет государственной поддержки и попечительского совета. За время работы «Зари» такая инфраструктура не успела сложиться.

Примеров институций с идеальным устройством мало: Россия по-прежнему остается постсоветской страной, в которой почти вся культурная инфраструктура поддерживается государством, а частные деньги обеспечивают частные инициативы не массово, поскольку такая финансовая нагрузка не облегчается налоговыми послаблениями. Эта ситуация не способствует увеличению количества частных музеев, комплектации коллекций, улучшению жизни художников, которые остро нуждаются в институциональной поддержке. Подобное положение дел печально еще и потому, что сектор культуры больше похож на склад старого, чем на индустрию нового, деньги расходуются на содержание зданий и экскурсоводов, а не на реальное производство культуры, нового искусства, новых смыслов, новых образов. На этом фоне «Заря» была ярким и контрастным примером того, что может быть устроено иначе в системе городских художественных институций.

«Заря» была независимой организацией, самостоятельной в вопросах программирования, с обозначенным сводом ценностей и профессиональных установок:

1. Работать без ментальных ограничений: находясь в далеком регионе, «Заря» должна была работать лучше и быстрее, чем в столице, и объяснять, что дистанция – это относительное явление, и она может быть легко преодолена.

2. Работать вне установок «провинциального», значит, быть глобальной институцией, однако понимать значимую роль и стремиться исследовать устройство локальных явлений и процессов. Мыслить себя не как отдельное, инородное месту и времени тело современного искусства, но как значимую для людей институцию; сознать себя внутри временного и географического контекста, всегда в своей работе пытаться задавать этому контексту вопросы.

3. Стремиться понимать прошлое, но при этом находиться в современной ситуации и обращаться в будущее, пытаться делать его лучше.

4. Руководствоваться принципами высокой этики, профессионализма и сохранять оптимизм в работе. Вероятно, именно благодаря ему она в хорошем смысле выделялась и заслужила доверие и любовь коллег и аудитории.

Сегодня арт-центр «Заря» – это по-прежнему гостеприимное и открытое городское пространство, культурная достопримечательность и место, в котором есть о чем рассказать посетителю. Вероятно, чуть меньший масштаб даже лучше – ведь городу не хватает музея современного искусства, и нынешняя экспозиция демонстрирует эту потребность очень красноречиво: «меньше да лучше». Впрочем, по мнению автора этой статьи, искусства не бывает слишком много.

Литература

1. Актуальные художественные практики и их теоретическое осмысление : материалы Всероссийской научной конференции «XI Кагановские чтения» / Санкт-Петербургский государственный университет ; под ред. А.М. Алексеева-Апраксина, Е.Н. Устюговой. – Санкт-Петербург : СПбГУ, 2017. – 76 с.

2. Антонова, Л.Ю. Влияние креативных составляющих на городскую культурную среду: региональный аспект // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – Москва, 2018. – № 6 (86). – С. 17–26.

3. Край бунтарей : современное искусство Владивостока, 1960-2010-е / Фонд содействия развитию современного искусства «Заря» ; [ред.-сост. А. Багдонайте]. – Москва : Майер, 2016. – 143 с.

4. Максименко, М.А. Актуальность арт-практик в современном социокультурном пространстве // Управление проектами и развитие производства. – Луганск, 2011. – № 3(39). – С. 102–104. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualnost-art-praktik-v-sovremennom-sotsiokulturnom-prostranstve> (дата обращения 25.02.2021)

5. Творческие индустрии как фактор развития социокультурного пространства : монография / под ред. И. А. Купцовой. – Новосибирск : Изд. АНС «СибАК», 2015. – 148 с.

6. Якушина, Н.П. Арт-резиденция как инновационная модель управления креативным пространством приморского города // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – Новосибирск, 2019. – № 1-1. – С. 148–154. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=36950475> (дата обращения 25.02.2021).

Об авторе

Багдонайте Алиса Юрьевна – главный куратор (с 2014 по 2020 гг.) Центра современного искусства «Заря»
E-mail: a.bagdonayte@gmail.com

"ZARYA" WAS NOT IN VAIN.
EXPERIENCE IN MANAGING A CREATIVE SPACE

Bagdonaite Alisa Yurievna

The main curator of the Center for Contemporary Art "Zarya" from 2014 to 2020

Abstract: *The article is dedicated to how the art and practices of hospitality at the Center for Contemporary Art "Zarya" have changed the cultural geography of Russia. The Art Center "Zarya", which opened in 2013 in Vladivostok, became a meeting place for artists from all over the world, brought support, attention and recognition to Primorye artists and for the first time showed the works of such authors as Natalia Goncharova, Kazimir Malevich, Ilya Chashnik, Pavel Pepperstein, Alexander Brodsky, Ilya Faibisovich and many others in the Far East. The center has become one of the most frequently mentioned Russian institutional projects in a short time and has made Vladivostok one of the key places for the production of new art projects in Russia. The phenomenon of local and international success of "Zarya" was determined by understanding of global art trends and institutional opportunities, by constant work with the local context, and by an effective way of artistic exchange on the platform of art residence.*

Keywords: *art-center "Zarya"; contemporary art; art residence; curatorship; project activity.*

УДК 7.036(571.56)

В. В. Тимофеева

Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)
Якутск, Россия

ЛЕТОПИСЬ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ ЯКУТИИ

Статья посвящена уникальному творческому опыту деятельности Союза художников Якутии, заложившему основы профессионального изобразительного искусства на северных просторах крупнейшей республики нашей страны. Автором использован богатый фактический материал. Определены факторы высокого уровня творческого потенциала художников Якутии и преемственность художественных процессов.

Ключевые слова: творческая общественная организация «Союз художников Якутии»; история; выставка «Советский Дальний Восток»; региональное отделение; живописец; график; скульптор; театральный художник; мастер декоративно-прикладного искусства; искусствоведение; художественное образование.

История организации Союза художников Якутии началась задолго до ее официальной регистрации в Министерстве юстиции. Истоки прослеживаются с начала XX века, когда только зарождалось профессиональное изобразительное искусство республики, культурные традиции и исторические корни которого весьма глубоки. Художники И.В. Попов и М.М. Носов, являясь одновременно известными краеведами и этнографами, запечатлевали в своих произведениях уходящий быт, культуру народа; исследовательский «свидетельский» пафос был продиктован ощущением смены времен. Они состояли членами научно-исследовательского общества «Саха кэскилэ». В это время Якутия вступила на путь интегрирования в новое советское общество, ме-

няя на ходу старые принципы и традиции, приобретая ускорение общего темпа жизни. В 1925 году обществом «Саха кэскилэ» был предложен проект создания картинной галереи в Якутске, в мае 1926 года была организована выставка изобразительного искусства, которая способствовала подъему художественной жизни в ЯАССР [5, с. 9–11; 2, с. 4–5].

8 ноября 1928 г. был открыт картинный зал, экспозицию представляли 106 картин и этюдов сибирских, якутских художников и произведения русской классики, переданные республике из фондов Государственной Третьяковской галереи. Показательно, что на выставке были показаны картины И.В. Попова, М.М. Носова, П.П. Романова, Г.М. Туралысова, ныне

Н. Д. Амыдаев.
Пекарский в гостях
у якутов. 1982.
Бивень мамонта,
капокорень. 26×23×22
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)
(Якутск)

классиков якутского изобразительного искусства.

Официальная история организации началась 24 января 1941 года, в непростое предвоенное время. Создание Союза художников в Якутии осуществлялось в условиях острой нехватки профессиональных кадров. Кандидатуры 16 художников Якутии рассмотрело Бюро нацкомиссий Оргкомитета Союза художников СССР. На заседании под председательством советского живописца, заслуженного деятеля искусств РСФСР (1944), действительного члена АХ СССР Г.Г. Ряжского произошло окончательное утверждение первоначального состава Союза советских художников Якутии. Членами в ССХ СССР были приняты: И.В. Попов, П.П. Романов, М.М. Носов, Г.М. Туралысов, И.Г. Избеков, Л.А. Ким, С.Ф. Осипов, В.В. Синицын, А.В. Душкин и Д.М. Никифоров. Кандидатами в члены ССХЯ стали: В.А. Кандинский, П.В. Попов, И.А. Березовский.

Известно, что за годы Великой Отечественной войны из ЯАССР призвали в ряды Красной армии 62 091 человек, с фронта вернулась лишь половина. Среди вернувшихся были художники С.Л. Александров, Т.В. Аммосов, П.И. Добрынин, Д.И. Ильин, П.Т. Карсанаев, Л.А. Ким, Е.М. Крылов, М.В. Новиков, В.П. Попов, А.Г. Прокопьев, К.Н. Пшенников, И.И. Тумусов.

В тылу тяжелый труд, засуха и неурожай 1941–1942 годов, голод, болезни унесли жизни 60 тыс. якутян, включая детей. Очень дорогой ценой досталась Победа над врагом. В период Великой Отечественной войны художники, оставаясь в тылу, устраивали выставки, превратив искусство в оружие против врага.

Так, первым мероприятием ССХЯ явилась выставка, посвященная 60-летию со дня рождения наркома обороны СССР К.Е. Ворошилова и 23-летию Красной Армии, мобилизовавшими народ на борьбу против фашистской агрессии. Коллектив Союза художников работал над политическими плакатами. Показательно, что восемнадцать ветеранов тыла стали известными художни-



*В мастерской скульптора
С. А. Егорова. 1969.
Национальный художественный музей
Республики Саха
(Якутия)
(Якутск)*



*М. М. Носов,
П. В. Попов,
Г. М. Туралысов,
И. В. Попов,
П. П. Романов,
А. В. Душкин
на совещании
якутских
художников. 1935.
Национальный художественный музей
Республики Саха
(Якутия)
(Якутск)*

ками: это народные художники республики П.П. Романов, Г.М. Туралысов, М.Ф. Мамаев, А.В. Федоров и другие.

Событием, сыгравшим огромную роль для дальнейшего развития профессионального изобразительного искусства Якутии, явилось открытие Якутского художественного училища. В сентябре 1945 года был осуществлен первый набор в количестве 50 студентов на отделение «Живопись». Навсегда в историю изобразительного искусства вписаны имена первых преподавателей художников-живописцев, среди которых были Петр Петрович Романов, Леонид Александрович Ким, Евграф Михайлович Крылов, Семен Лаврентьевич Александров. Педагогические традиции якутского училища складывались под влиянием русской академической школы, придававшей большое значение изучению классического наследия мировой культуры. Три первых выпуска художественного учебного заведения создали творческую платформу в республике: Эллей Семенович Сивцев, Михаил Ва-

сильевич Лукин, Иннокентий Афанасьевич Потапов, Ефим Михайлович Шапошников, Виктор Григорьевич Петров, Олег Михеевич Ковалевский, Наум Матвеевич Засимов, Афанасий Петрович Собакин, Макар Егорович Филиппов. В дальнейшем многие выпускники ЯХУ успешно поступили в художественные вузы Москвы, Санкт-Петербурга, Сибири и Дальнего Востока.

Якутское декоративно-прикладное искусство, развивая вековые традиции, выдвигает новые принципы. Огромную роль в развитии этого вопроса сыграла художественная выставка 1947 года, посвященная 25-летию Якутской АССР, где мастера косторезных дел удостаиваются высокой оценки и при содействии Союза художников Якутии получают путевку в большое искусство. Возрождение резьбы по бивню мамонта в послевоенные годы связано с именами народных мастеров Е.Н. Алексева, И.Ф. Мамаева, А.В. Федорова, В.П. Попова.

Новый яркий этап начинается в жизни Союза художников Якутии в 1960-е годы. Это период профессионального становления: вернулись на родину выпускники художественных центральных вузов С.А. Егоров, Э.С. Сивцев, А.Н. Осипов, В.Р. Васильев, А.П. Мунхалов и др., которые внесли неоценимый вклад в формирование школы изобразительного искусства региона. Аналогичное явление характеризует развитие изобразительного искусства и в других автономных республиках. Как отмечают исследователи, круг мастеров с высшим образованием, выпускников художественных вузов Москвы и Ленинграда, резко увеличивается в 1950–1960-е годы в Башкирии, Бурятии, Туве и др. [11, с. 43; 4, с. 27; 9].

Профессиональные навыки, связанные с европейской художественной школой, знакомство с мировым искусством помогли якутским художникам акцентировать внимание на чувстве принадлежности своему народу. Это было время активного обращения современных авторов к народному художественному наследию после заметного спада интереса к нему в 1950-е годы. Они

выступили инициаторами коллекционирования преданных забвению предметов народных художественных ремесел. Художники впервые для себя открыли якутскую народную графику и пластику. Шло активное цитирование и обработка этого наследия: графики В.Р. Васильев, В.Д. Иванов, В.С. Карамзин охотно стали использовать орнамент в композициях. Одновременно возникло стремление постигнуть эстетику народного творчества и традиционного быта. Косторезы Т.В. Аммосов, Д.И. Ильин, С.Н. Петров обратились не только к мотивам, но также к приемам фольклорно-мифологической образности и народной символике.

Решающую роль в становлении творческой организации в Якутии, повлиявшей на развитие профессионального искусства республики, сыграло создание в 1960 г. Союза художников РСФСР. Это было событие всесоюзного значения, появились зональные объединения, направленные на развитие художественной жизни в каждом крае, автономных республиках. В результате общественной инициативы и после внесения соответствующих изменений в Устав СХ СССР в 1968 г. Якутское отделение СХ РСФСР было преобразовано в Союз художников Якутской АССР. Именно Союз проявлял заинтересованность в пополнении кадров, в повышении профессионального уровня всех видов искусства, в выставочном движении.

Так, важнейшей вехой биографий якутских художников являлось участие в выставках «Советский Дальний Восток» 1964, 1967, 1969, 1974, 1980, 1985, 1990 годов. Серьезная работа выставочных комитетов способствовала большой профессиональной отдаче, также художники получили возможность соотносить свое творчество с искусством других территорий. По итогам зональных выставок производился отбор работ на всероссийский уровень. Эта система сохранялась долгие годы, позволяя войти в общую художественную жизнь страны.

В 70-е годы XX столетия организационная и творческая работа Союза художни-

ков Якутии вышла на качественно новый уровень. Динамичное развитие и высокие достижения во многом обусловлены были той активной позицией, которую занимали лидеры Союза художников Якутии – А.Н. Осипов, А.П. Мунхалов, И.А. Потапов – как в общественной жизни республики и страны, так и в единении и социальной защите членов своей организации. Союз проявлял заинтересованность в пополнении кадров, в повышении профессионального уровня мастеров во всех видах искусства, в выставочном движении. Лучшие произведения якутских художников периодически включались в состав зарубежных экспозиций советского изобразительного искусства на международных и всемирных выставках в Лейпциге, Гаване, Монреале, Вене, Бухаресте, Осаке и др.

Именно в этот период очень целю и последовательно начал развиваться коллектив якутских скульпторов: С.А. Егоров, К.Н. Пшенников, П.А. Захаров, Е.Н. Винокурова, М.М. Павлов, В.В. Бочкарев, Р.Н. Бурцева. В созвездии талантливых мастеров Якутии 1980–90-х г. появляются С.К. Прокопьев, Е.П. Оготоев, Э.И. Пахомов, Н.Д. Огонеров. Произведения скульпторов отличает смелость обобщений, внутренний ритм и изысканная декоративность.

Искусство косторезов Н.Д. Амыдаева, Р.Н. Петрова, Р.М. Пинигина этого времени выражает устойчивую тенденцию перерастания пластического художественного образа в декоративную символичность. Сохраняя яркое национальное своеобразие, творчество мастеров Ф.И. Маркова, К.М. Мамонтова, М.Н. Слепцова находится в общем русле поисков современного этномодерна – активного живого процесса совмещения образного языка традиционных символов с современными стилевыми характеристиками.

1980–1990 гг. обозначили важнейший перелом в истории и культуре всех народов Советского Союза. Радикальные преобразования связаны с концепцией перестройки во всех сферах общественной жизни. Распад



С. Л. Александров.
Портрет
оленевода
Н.К. Курилова.
1966. Холст, масло.
70×50
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)
(Якутск)

СССР, падение железного занавеса, приобщение к мировым культурным явлениям не могли не сказаться на появлении новых черт в современном искусстве Якутии.

Рост национального самосознания в республике 1990–2000 гг. способствовал дальнейшему развитию декоративно-прикладного искусства, которое всегда являлось ярким и самобытным феноменом Якутии. В 1992 году народный художник Е.Е. Аммосова первой в республике учредила на собственные средства именную премию народным мастерам в области национального шитья. Так старшее поколение способствовало возрождению древних этнических традиций. Искусство А.Н. Зверевой, А.Н. Филипповой, Е.И. Заболоцкой, О.И. Гуляевой, А.Г. Платоновой и др. связано с оригинальными творческими поисками и достижениями в этой сфере деятельности. Сценографы, художники театра достойно входят в круг профессионального содружества: Л.И. Гоголева, С.В. Иванова, Е.Е. Шапошникова, Н.Н. Попов, Д.П. Дмитриева, М.В. Егоров.

Первостепенную роль в открытии и признании творчества якутских художников



Э. И. Васильев.
Дети тридцатых.
1986–1987.
Холст, масло.
159,5×190,5
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)
(Якутск)

сыграли искусствоведы. В первую очередь следует назвать имя первого искусствоведа Якутии – Потапова Иннокентия Афанасьевича, члена-корреспондента Российской Академии художеств, заслуженного деятеля искусств России. Диапазон научных и художественных интересов ученого был широк и практически охватывал все виды и проблемы якутского изобразительного и народного искусства, составляя художественную летопись республики. Значение творчества И.А. Потапова, который по праву является ныне классиком в области искусствознания Якутии, выходит за пределы республики. Он рассматривал якутское искусство в тесной связи с историей русского и советского искусства, стоял на позициях развития классического реализма и академического образования художников. Об этом говорят его труды «Первые художники Советской Якутии» (1979), «Художники Якутии» (1983), «Творческие проблемы художников Якутии (1945 г. – середина 1970-х гг.)» (1992), «Якутская народная резьба по дереву» (1972).

Особую лепту в развитии творческой организации Якутии внесла чета В.Х. и З.И. Ивановых-Унаровых. Владимир Харлампьевич обладал широким научным кругозором. Книги «Якутская резьба по кости», «Жанры

якутской живописи» (1984) вошли в золотой фонд искусствоведения Якутии. Исследуя декоративно-прикладное искусство народов Севера, он работал с коллекциями в фондах этнографических музеев Москвы, Санкт-Петербурга и Нью-Йорка, выступал с докладами на многих научных конференциях, в том числе за рубежом. Владимир Харлампьевич работал над докторской диссертацией по национальной одежде и орнаментике эвенков, но работа осталась незавершенной. Зинаида Ивановна более 10 лет была бессменным секретарем СХ Якутии, осуществляя организационную, выставочную, информативную и связующую работы с другими творческими союзами. Ее труды посвящены современному состоянию якутского изобразительного искусства и проблемам прикладного искусства народов Севера.

Монографии по отдельным авторам, художественная критика И.В. Покатиловой, Т.П. Тишиной явились надежным навигатором творческого содружества «художник – искусствовед». На современном этапе активно ведут научную работу члены СХ России, искусствоведы Национального художественного музея Республики Саха (Якутия) А.Л. Габышева, Г.Г. Неустроева, Г.А. Сафронова, Ю.В. Кравцова, В.В. Тимофеева. За последние двадцать лет коллектив музея издал более двадцати красочных больших и малых альбомов и каталогов по истории и проблематике изобразительного искусства Якутии, отдельных монографий по творчеству художников и коллекциям музея: «Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)» (2001), «Искусство Якутии» (2005), «Образ мира в живописи и графике Якутии XX века» (2006), «Героический эпос олонхо в изобразительном искусстве Якутии» (2009), «Помнить всех, помнить всегда!» (2010), «Николай Курилов» (2012), «М.М. Носов» (2017) и т.д. Искусствоведы музея являются инициаторами региональных научно-практических конференций «Потаповские чтения», проводимых раз в четыре года на фоне выставок «Дальний Восток», объединяющих искусствоведов,

культурологов, историков, философов региона (Хабаровск-2008, Комсомольск-на-Амуре-2013, Петропавловск-Камчатский-2018) с выпуском научных сборников конференций.

Процесс развития изобразительного искусства отражен в лучших произведениях художников Якутии, созданных в разные годы и сосредоточенных в собрании Национального художественного музея Республики Саха (Якутия). С конца 1990 гг. в выставочном зале музея проходят выставки, поднимающие социально-общественную проблематику, влияющие на формирование новых взглядов на искусство. Одним из знаковых проектов этого времени можно считать выставку «Саха Арт Модерн», инициированную искусствоведами Л.Л. Подпругиной, получившей грант Президента России.

В 1993 г. по инициативе группы молодых художников М.В. Ханды, С.В. Ивановой, О.А. Рахлеевой, О.А. Скориковой, Е.П. Романовой было создано объединение «Флогистон», куда вошли ныне известные успешные мастера Г.Е. Окоемова, Н.Е. Федулова, И.А. Мекумянова, Е.Е. Шапошникова, Л.Л. Попова, Г.Н. Решетников. Основной задачей становится, с одной стороны, поиск возможностей через искусство выразить проблемное видение современной жизни, с другой – стремление к индивидуальности. Новое поколение привнесло в искусство приемы декоративной живописи и пластической экспрессии, оно обладало более социально обостренным видением, живой реакцией на современность и широким творческим диапазоном.

В 1993 была создана городская картинная галерея «Арт-галерея Ургэл» – первое муниципальное специализированное профессиональное выставочное пространство в Якутске. Под руководством Ю.В. Спиридонова для поддержки молодых художников арт-галереей была учреждена престижная премия имени легендарного графика Валериана Васильева «Весна в декабре».



В 1996 году по указу президента РС (Я) М.Е. Николаева учреждена государственная Академия духовности, президентом которой стал А.Н. Осипов. Действительными членами Академии являются М.А. Рахлеева, С.К. Прокопьев, А.Л. Габышева. Союз художников Якутии становится членом Союза художников ЮНЕСКО.

В эти годы художники активно включаются в разработку атрибутов, статуса суверенной Республики Саха (Якутия). По результатам конкурса был принят эскиз государственного флага РС (Я), выполненный А.П. Захаровой, Л.Д. Слепцовой, М.Г. Старостиним, а авторами утвержденного государственного герба республики стали А.Н. Осипов, Сэксэй – В.С. Парников, И.А. Потапов, В.Н. Игнатьев.

В 1994 г. в Якутске открылся филиал Красноярского художественного института с двумя кафедрами. Заведующим кафедрой живописи стал А.Н. Осипов, кафедру графики возглавил А.П. Мунхалов, директором института был назначен И.А. Потапов. Когда в 2000 г. открылся Арктический государственный институт культуры и искусств, филиал КГХИ в полном составе со своими учебными планами и программами стал факультетом изобразительных искусств АГИКИ. Сегодня там успешно преподают члены

Н. Н. Курилов.
Красивые пологи.
1987. Бумага,
цв. аппликация.
50×65,5
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)
(Якутск)

Союза художников РС (Я): Рахлеева Мария Афанасьевна, Иванова-Унарова Зинаида Ивановна, Шапошникова Туйаара Ефимовна, Мамонтов Константин Меркурьевич, Старостин Михаил Гаврильевич, Лукина Марианна Михайловна, Бойтунов Дюлустан Афанасьевич, Николаева Наталья Васильевна, Петрова Анна Григорьевна, Иванова Сардаана Владимировна, Рахлеева Ольга

Афанасьевна, Шадрин Иосиф Гаврильевич и др.

С конца XX века представляются новая искренность и аутентичность, новый гуманизм, новый утопизм, сочетание интереса к прошлому с открытостью будущему. Так, в полотнах художников Э.И. Васильева, М.М. Лукиной каждое событие обладает повышенной, глубоко сдержанной духовностью, статичность образов создает ощущение тяжело и медленно текущего времени. Значительность символических обобщений в картинах неотделима от бытовой достоверности, жизненной конкретности, даже будничной простоты и скромности каждого эпизода. Живописный мир образов А.Д. Васильева, А.В. Чикачева предельно правдоподобный, вместе с тем несет отпечаток отвлеченности и даже ирреальности. Художники Т.Е. Шапошникова, М.Г. Старостин стремятся к передаче настроения, достижению образности.

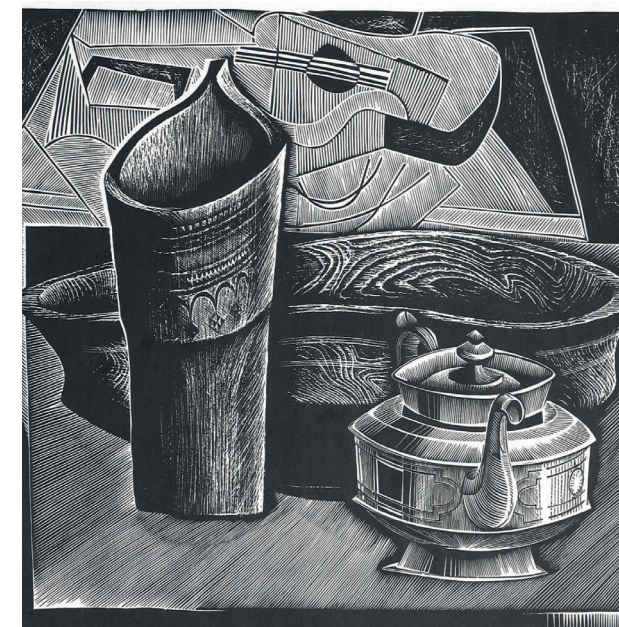
Размытость границ между видами и жанрами стала особенно характерной для искусства XXI в. Так, многие графики работают в живописи. Происходит заметное смещение акцентов с живописи и графики на дизайн и декоративные искусства. Художники обращаются к ледовой скульптуре, регулярно участвуют в международных конкурсах, где завоевывают призовые места: Ф.И. Марков, А.В. Андреев, Р.Х. Петров и др. Возникают необычные проекты, как, например, выставка «Кочующие свитки. Хабаров-Саха» в рамках международного проекта, в котором участвуют художники тюркского мира разных стран. От Якутии куратором явилась Н.В. Николаева.

Значительными событиями стали выставки «Художественное наследие Якутии» в Государственной Третьяковской галерее в рамках всероссийского проекта «Золотая карта России» (2002); «Искусство Якутии» в Санкт-Петербурге в рамках программы «Россия» Государственного Русского музея (2005); в Москве в залах Российской Академии художеств (2007), Галерее Союза художников России (2008).

С. Н. Петров.
Эрбэхтэй Бэргэн.
1974.
Бивень мамонта.
10,8×8,5×8
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)
(Якутск)



В. Р. Васильев.
Натюрморт.
Из серии «Старые
якутские
мастера». 1967.
Ксилография.
61×61
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)
(Якутск)



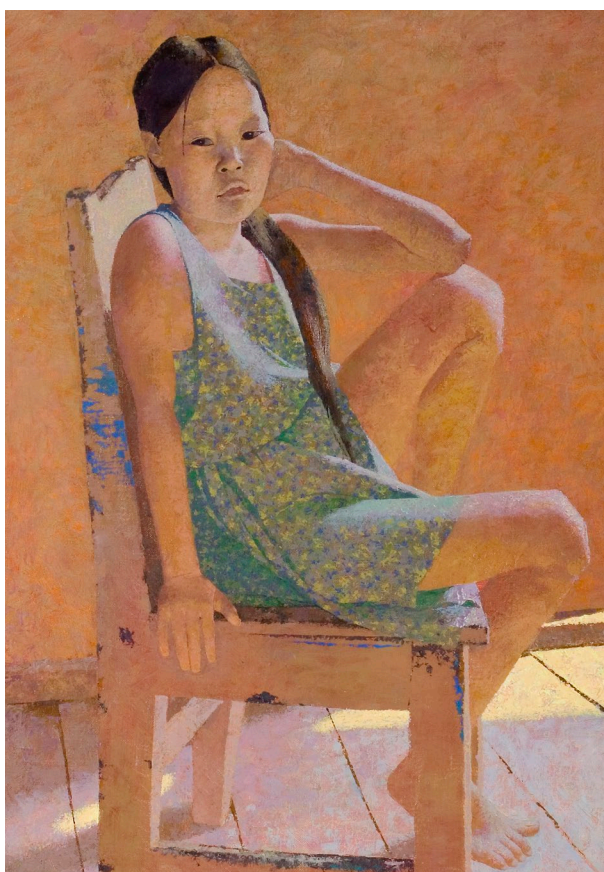
После длительного перерыва зональные выставки возродились как региональные художественные выставки «Дальний Восток», организуемые с периодичностью один раз в пять лет: Хабаровск (2008), Комсомольск-на-Амуре (2013), Петропавловск-Камчатский (2018).

Союз художников совместно с Национальным художественным музеем республики осуществляет выставки и проекты, которые позволяют развиваться всем видам искусства. Среди них международная биеннале, международный пленэр, республиканские выставки искусства «Весенняя», «Арт молодость».

Художники и искусствоведы представляют республику на крупномасштабных международных, всероссийских, региональных фестивалях, форумах: Международный фестиваль «Косторезное искусство народов мира» (Магадан, 2018), Межрегиональная художественная выставка «Красный Проспект» Урала, Сибири, Дальнего Востока (Новосибирск, 2017, 2020), Региональная художественная выставка «Дальний Восток – XXII» (Петропавловск-Камчатский, 2018), Всероссийская выставка в Доме художника «Россия XIII» (Москва, 2019), Межрегиональная художественная выставка «Форма 2.0. Декоративное искусство» (Новокузнецк, 2020) и т.д.

Последние годы Союз художников под руководством В.Н. Амыдаева ведет успешную грантовую, проектную деятельность: 2017 г. – грант правительства РС (Я) «Искусство художников Якутии к 385-летию вхождения Якутии в состав России»; 2019 г. – грант правительства РС (Я) «Художник и театр» (посвященный году театра в России); 2020 г. – грант главы РС (Я) на реализацию проекта «Арт-Альянс».

Сегодня Союз художников представляет собой мобильный творческий коллектив художников и искусствоведов, среди которых много ярких имен, которые отмечены государственными наградами, званиями, а также призовыми местами на престижных международных и зарубежных конкурсах



А. Д. Васильев.
Портрет дочери.
2001. Холст, масло.
117×82,5

Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)
(Якутск)



и фестивалей. В настоящее время в составе Союза художников Якутии творчески работают 124 художника и искусствовед, объединенные в секции «Живопись», «Графика», «Скульптура», «Декоративно-прикладное искусство», «Театрально-декорационное искусство», «Искусствоведение».

Ныне, как и много лет назад, Союз художников является одним из лидеров, ра-

А. Н. Осипов.
Дыхание осени.
Серия «Момские этюды». 2004.
Холст, масло.
55×95,5

Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)
(Якутск)

ботающих на развитие культуры и творческого потенциала республики. Рожденный в бурное для страны время, пройдя вместе с ней через победы и свершения, трудности и испытания, коллектив художников всегда оставался уважаемым и авторитетным. Вот уже восемь десятилетий Союз ведет активную деятельность и объединяет всех профессиональных художников и искусствоведов республики.

Литература

1. Архив ГБУ ГМХК «Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)»
2. Габышева, А.Л. Из истории собрания Национального художественного музея Республики Саха (Якутия) // Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия). – URL: <http://www.sakhamuseum.ru/museum/istoriya> (дата обращения 28.02.2021).
3. Искусство наций – II, 1992–2012 : [альбом] / Международная конфедерация союзов художников ; [ред. А. А. Руб]. – Москва : Галарт, 2012. – 295 с.
4. Изобразительное искусство автономных республик РСФСР : альбом / сост. В.А. Юдичев ; вступ. статья В. В. Ванслова [и др.]. – Ленинград : Художник РСФСР, 1973. – 450 с.
5. Потапов, И.А. Первые художники Советской Якутии: из истории становления якутского изобразительного искусства. – Якутск : Книжное издательство, 1979. – 135 с., 12 л. ил.
6. Потапов, И.А. Якутская АССР // Изобразительное искусство автономных республик РСФСР : альбом. – Ленинград : Художник РСФСР, 1973. – С. 404–412.
7. Потапов, И.А. Художники Якутии. – Ленинград : Художник РСФСР, 1983. – 200 с.
8. Потапов, И.А. Творческие проблемы художников Якутии (1945 – середина 1970-х гг.). – Якутск : Изд-во Якутского научного центра СО РАН, 1992. – 172 с.
9. Бабикова, Т.В. Становление новой культуры Сибири 1960-х гг. и художественное образование // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования.

М. М. Лукина.
Туос иһит. 1998.
Холст, масло.
70×189,5

Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)
(Якутск)



– Омск, 2017. – С. 131–134.

10. Тимофеева, В.В. Образ мира в живописи и графике Якутии XX века : монография / Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия). – Якутск : Дальпресс [Изд. НХМ РС (Я)], 2006. – 176 с.

11. Червонная, С.М. Взаимодействие художественных культур народов СССР: проблема сближения, взаимообогащения национальных художественных культур народов СССР в развитии социалистического общества, диалектика национального и интернационального (на материале изобразительного искусства 1960–1970-х гг.) / НИИ теории и истории изобраз. искусств. – Москва : Изобразительное искусство, 1982. – 224 с.

12. Червонная, С.М. Живопись автономных республик РСФСР (1917 – 1977). – Москва, 1978. – 208 с.

Об авторе

Тимофеева Влада Владиславовна – кандидат искусствоведения, генеральный директор Национального художественного музея Республики Саха (Якутия)

E-mail: vladavladislavovna@yandex.ru

CHRONICLE OF THE UNION OF ARTISTS OF YAKUTIA

Timofeeva Vlada Vladislavovna

Candidate of Arts, General Director of the National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia)

Abstract: The article is dedicated to the unique art experience which laid the foundation for the professional fine art in the northern expanses of the largest republic of our country – to the work of the Union of Artists of Yakutia. The author uses a rich factual material. The factors which determine a high level of Yakut artists' creative potential and the continuity of art processes are defined.

Keywords: creative public organization "Union of Artists of Yakutia"; history; exhibition "Soviet Far East"; regional department; painter; graphic artist; sculptor; theater artist; applied arts; art history; art education.



Ю. Ю. Клевер.
Морской пейзаж.
1924.
Фанера, масло.
47×40
Тобольский
историко-
архитектурный му-
зей-заповедник
(Тобольск)

УДК 7.074

Е. П. Швецова

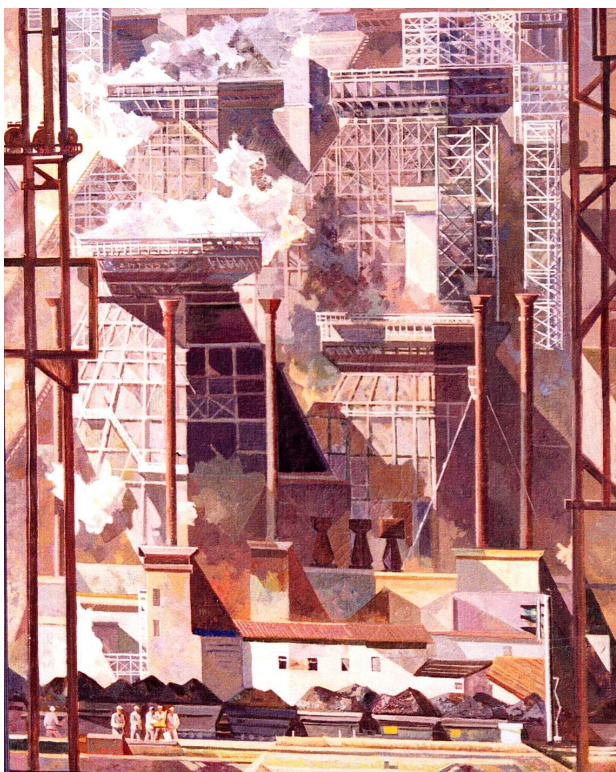
Музей печати
Тобольск, Россия

ХРОНИКИ ДАРОВ. ТОБОЛЬСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ¹

Статья посвящена вкладу Общественного благотворительного фонда «Возрождение Тобольска» в создание в Тобольске Художественного музея в бывшем здании Губернского музея, отреставрированном и реконструированном по инициативе и под руководством фонда. Приводится история передачи фондом в дар сотен художественных произведений отечественного изобразительного искусства в Тобольский музей-заповедник для будущего Художественного музея за период 1994–2002 гг. Дается характеристика подаренной музею коллекции фонда. Также кратко описывается история создания художественного собрания в Губернском музее до революции, а затем открытия и закрытия в городе Музея изящных искусств в 1920-е годы, экспонаты которого были переданы в фонды краеведческого музея.
Ключевые слова: художественный музей; Общественный благотворительный фонд «Возрождение Тобольска»; Музей изящных искусств; частная коллекция; дарение.

Сложно найти человека, связанного с культурой и историей Сибири, не слышавшего про деятельность благотворительного фонда «Возрождение Тобольска» и не знающего имени его председателя Аркадия Елфимова, известного российского издателя, почетного члена Российской академии художеств. За четверть века существования фонда возвращены в факсимильных изданиях уникальные картографические труды Семена Ремезова, изданы сотни томов в серии альманаха «Тобольск и вся Сибирь» и библиотеки альманаха, рассказывающие о необъятной во всех смыслах территории

за Уральскими горами. Работа над изданиями фонда объединила сотни ученых, художников, писателей, журналистов, музейных сотрудников и краеведов. В Тобольске стараниями фонда был воссоздан Художественный музей, для этого было восстановлено и реконструировано здание бывшего Губернского музея, за период с 1994 по 2003 годы собрана большая коллекция отечественного изобразительного искусства XVII–XIX веков. Немного предыстории: художественную коллекцию начали собирать еще в 1896 году сотрудники Тобольского губернского музея во главе с консерватором



музея Николаем Скалозубовым и его супругой Ариадной, дочь известному художнику-передвижнику, профессору живописи Василия Максимова. Они мечтали создать при музее художественный отдел.

Основой коллекции в 1900 году стал беспрецедентный дар замечательного русского художника Сергея Васильевича Иванова – картина «В лесу. Приход Стефана Пермского в стан язычников» (123×253, 1899). Показанная на XXVII выставке передвижников в Праге, прямо из Чехии картина была отправлена в Тюмень, где ей пришлось зимовать, так как железной дороги до Тобольска не было. Супруга художника, ведшая переписку, сообщала: «Приблизительный вес картины вместе с ящиком пудов 12». С первой навигацией в мае 1901 года полотно было доставлено в губернский центр. Воодушевленные тоболяки открыли 27 мая первую крупную художественную выставку в Тобольске, на которой собрали все наличествующие в музее и частных коллекциях художественные произведения. С.В. Иванов получил звание почетного члена Тобольского губернского музея, как и В.М. Максимов, который с энтузиазмом занимался в столич-



це делами далекого сибирского музея. Одно дело – письмо из провинциального музея и призыв музейщиков на газетных полосах, другое дело – заступничество такой личности, как Василий Максимов, «самого нескрушимого камня основания "передвижничества"», по выражению Ильи Репина. В итоге сложилось внушительное ядро коллекции, и тобольские музейщики даже разработали проект создания Сибирского художественного музея, но помешала Первая мировая война.

Мечту музейщиков осуществил художник Пантелеймон Петрович Чукомин, тоболяк, выпускник Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица. Он занялся в 1919 году спасением в городе брошенных в огне Гражданской войны художественных ценностей и в апреле 1920 года открыл в Тобольске Музей изящных искусств. Осенью этого же года П.П. Чукомин привез в фонды музея десять ящиков с вазами и гипсовыми слепками и три десятка произведений известных русских художников, среди которых были картины И. Репина, И. Айвазовского, В. Поленова, В. Серова, братьев К. и В. Маковских. Кроме того, был

А. В. Пантелеев.
Утро завода. 1972.
Холст, масло.
165×115
Тобольский историко-архитектурный музей-заповедник (Тобольск)

Г. В. Франгулян.
Встреча космонавта. 1976
Бронза, отливка.
20×31×17
Тобольский историко-архитектурный музей-заповедник (Тобольск)

привезен и ряд работ художников-авангардистов – А. Родченко, В. Кандинского, Л. Поповой, О. Розановой. Идеолог современного искусства Кандинский сам отбирал из хранилища Государственного музейного фонда произведения для провинциального музея. К сожалению, Музей изящных искусств полноценно функционировал лишь два года, два последующих года решали, как с ним поступить, и, в конце концов, закрыли. Еще через три года коллекцию определили в краеведческий музей, который назывался тогда «Государственный музей Тобольского Севера».

В 1956 году большая часть произведений тобольской художественной коллекции, вопреки протестам городской интеллигенции, была перевезена в областной центр, где формировалась экспозиция Тюменской картинной галереи. Историческое полотно С. Иванова «В лесу», видимо из-за крупных размеров, не было вывезено, как и русский авангард, который в советских 1950-х был не в чести, поэтому эти произведения остались в Тобольске. Увезли в будущий тюменский музей ИЗО лишь работу Кандинского. В 1967 году в Тобольском музее-заповеднике был открыт выставочный зал и создан отдел изобразительного искусства. И вновь начинается по крупицам формироваться собрание произведений изобразительного искусства, в основном за счет местных художников.

Новый, удивительный и захватывающий по своей динамике этап формирования тобольской художественной коллекции наступил в 1990-х гг. Еще за несколько лет до появления фонда в 1994 году его будущий председатель, тогда глава города Аркадий Елфимов по мере возможности уже занимался развитием художественной инфраструктуры города. Он организовал строительство мастерских – мансард для тобольских художников, его стараниями в Тобольском кремле был установлен памятник выдающемуся сибиряку Семену Ремезову работы известного российского скульптора Олега Комова, были заказаны мемориальные доски С.У. Ремезову и ссыльным Ро-

мановым другому известному скульптору – Геннадию Правоторову, была отлита первая медаль «Славен град Тобольск», издавались книги по архитектуре города, истории косторезного промысла и пр.

Деятельность фонда «Возрождение Тобольска» началась с интенсивной работы по возрождению Художественного музея. Как некогда всем миром строилось здание тобольского Губернского музея (на пожертвования от тобольского купечества, крупных сибирских купцов Трапезникова, Сибирякова, от самых скромных учителей и небогатых чиновников), так и через столетие, кто чем мог, принялись за восстановление и реконструкцию здания бывшего Губернского музея под Художественный музей: кто финансовыми вложениями, кто стройматериалами, кто трудоднями... Эта страда заслуживает отдельного разговора.

Одновременно была начата целенаправленная работа по формированию коллекции специально для будущего Художественного музея. Президиум фонда, как некогда в XIX веке Распорядительный комитет Губернского музея, обратился с письмами персонально к известным художникам, а также в ведущие общественные организации, объединяющие художественные силы страны, с призывом об участии в создании Художественного музея в Тобольске. Дополнительно была приложена масса усилий и для возврата коллекции Музея изящных искусств, но оказалось, что возврат тобольской коллекции из Тюмени невозможен.

Первыми поступлениями в 1994 году стали произведения, переданные в дар от двадцати тобольских художников: живописцев Григория Бочанова, Петра Токарева, Михаила Полкова, Виталия Хлызова, Геннадия Губина, Ивана Пуртова, Владимира Игловикова, Николая Боцмана, Александра Шустера, Леонида Лара, Петра Симонова; художников-графиков – офортиса Анатолия Холодова и акварелиста Анатолия Ильиных; скульптора Юрия Паяннена; художников-миниатюристов Сергея Здановского и Екатерины Раевской; известных косторезов Алев-

тины Кривошеиной, Алексея Кутаевского, Мухаметвали Кульмаметова и заслуженного художника России Гавриила Хазова.

Также стараниями фонда были приобретены работы тобольских косторезов 1930-х годов: уникальная многофигурная композиция из кости талантливейшего мастера Виктора Лопатина «Изучение конституции в тундре» и портсигар «Мамонт» одного из основателей артели «Коопэкспортбыт» Терентия Пескова.

Кроме того, фонд пополнил коллекцию музея ценной парсуной XVIII века с изображением архиепископа Герасима (Кремлёва), руководившего Тобольской Сибирской епархией с 1640 года до своей кончины в 1650 году. Парсуна была написана специально для митрополичьей галереи Тобольского архиерейского дома.

Из московских художников первым откликнулся «московский сибиряк», замечательный график и монументалист, ныне народный художник, Герман Черёмушкин, посвятивший Сибири около двух десятков лет, много сделавший для Тобольска (например, комплексное решение оформления монументальными работами тобольского железнодорожного вокзала, экстерьеров и интерьеров других значимых городских зданий, въездные знаки и пр.). В Тобольский музей он подарил четырнадцать графических остроумных композиций в акварели из своего тобольского цикла, а впоследствии (из личной коллекции) станковые работы его старших друзей, известных советских художников-монументалистов – фронтовика Виктора Эльконина и «советского формалиста» Бориса Милюкова.

Геннадий Правоторов, как и Черёмушкин, горячо включился в собирание коллекции. Известный скульптор, один из ведущих медальеров страны к тому времени также выполнил целый ряд произведений для Тобольска: медали и памятные доски С.У. Ремезову, Д.И. Менделееву, А.А. Алябьеву, царской семье. Он привлек к благому делу и круг своих коллег. В 1995 году Правоторов вместе с художником Игорем Об-

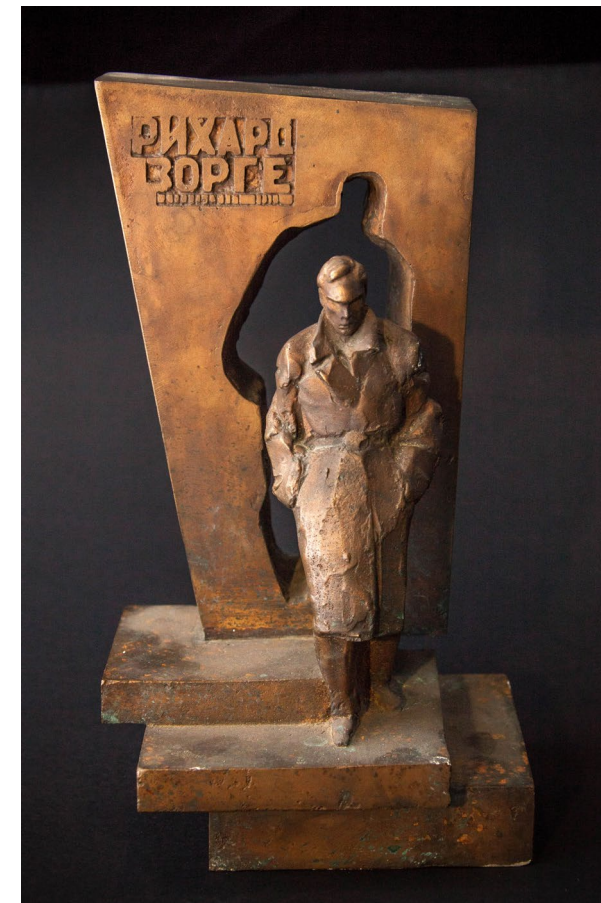


росовым и его дочерью, художницей Дарьей Обросовой, лично в День города участвовал в акции дарения в фонды будущего музея. Небольшую, но разнообразную и содержательную художественную коллекцию из Москвы тогда составили: характерный, отражающий эпоху портрет Г. Правоторова кисти монументалиста, мастера стенописи Олега Филатчева; скульптура «Есенин» Анатолия Бичукова, представляющая одну из главных тем творчества («Есениана») этого крупнейшего российского скульптора; «Голова Иоанна Крестителя» еще одного выдающегося скульптора современности Михаила Переяславца. Молодой, но уже хорошо известный в стране и за рубежом представитель династии баталистов, незаурядный портретист Сергей Присекин подарил в музей графический портрет режиссера Элема Климова.

Известнейшие представители отечественной графики Михаил Верхованцев и Сергей Харламов выделили для сибирского музея свои безупречные гравюры, выполненные в редкой технике – ксилографии.

Т. С. Федорова.
Женский портрет.
1983.
Холст, масло.
75×69,5
Тобольский историко-архитектурный музей-заповедник (Тобольск)

В. Е. Цигаль.
Рихард Зорге. 1987.
Бронза, отливка.
33×19×16
Тобольский историко-архитектурный музей-заповедник (Тобольск)



Олег Савостюк, заслуженный художник России, экс-секретарь правления Московского союза художников, ведущий плакатист страны, занимающийся и станковой живописью, воспитавший несколько поколений учеников-«савостючат», подарил свою живописную работу. Впоследствии он пошлет в Тобольск еще и графические листы, более полно отражающие его творчество. Кроме того, через несколько лет появится в тобольской коллекции и композиция кисти Бориса Успенского, с которым Савостюк около тридцати лет работал в соавторстве.

Сам Правоторов подарил плакету «Экзальтация», добавив ее к десяти его медалям из цикла «Славен град Тобольск», уже переданным музеем фондом. А живописец Игорь Обросов, яркий представитель сурового стиля, – метафизические портреты Д. Шостаковича, Ф. Тютчева и Н. Белохвостиковой, два последних можно отнести к так называемым обросовским монохромам из-за доминирующего черного цвета, характер-

ного для творчества этого художника. Интересно, что картины Обросова запечатлены в двухсерийном фильме «Выбор» режиссера Владимира Наумова по одноименному роману Юрия Бондарева, где главный герой художник Владимир Васильев (актер Михаил Ульянов) не раз портретирует в мастерской свою спутницу жизни Марию (актриса Наталья Белохвостикова). Один из этих портретов, созданных для кинофильма, и был подарен в тобольское собрание.

Стоимость только первых поступлений в тобольскую коллекцию – 1 700 долларов, что по курсу рубля в то время составило около 85 миллионов рублей.

В конце 1995 года в музей поступили живописные работы художников-супругов фронтовика Виктора Цигалья и Мирэли Шагинян, выполненные в Коктебеле. Впоследствии в поздних дарах они были дополнены тонкими высокопрофессиональными акварелями Виктора из его циклов о поездках по стране: «Азовское море» и «Рыбаки Азербайджана». Переданы были и творения других представителей легендарной художнической династии Цигалей: модель замечательного московского памятника Рихарду Зорге младшего брата Виктора – скульптора-монументалиста Владимира Цигалья, тоже прошедшего войну фронтовым художником; живописная работа его дочери Татьяны Цигаль, а также известное произведение супруга Татьяны «Домик у моря» художника-семидесятника Алексея Лопатникова. Сюда же можно отнести и экспрессивную живописную композицию «С Новым годом, желаю счастья. Аня» жены скульптора Александра Владимировича Цигалья и матери модельера Марии Цигаль, членкора РАХ Анны Бирштейн, представительницы еще одной известной творческой московской семьи – живописца Макса Бирштейна и ведущего плакатиста советской страны до 1960-х годов Нины Ватолиной, той самой, которая создала памятный плакат 1940-х «Не болтай!».

Аркадий Елфимов, участвовавший во многих переговорах с художниками лично,

вспоминал позднее, что в те тяжелейшие для художников 1990-е годы, когда бывшие советские мастера, обласканные властью с их мастерскими, домами творчества, являвшиеся высокообеспеченной элитой общества, вдруг оказались за бортом жизни и буквально выживали на чае и хлебе, рассчитывать на дарение с их стороны не приходилось. Но заветные слова «для Тобольска!» и «создается народный музей!» пробуждали в русском человеке его культурно-исторический код справедливости, а не выгоды, как у человека Запада, чувство радения за общее, коллективное дело, если к тому же это общее дело – помочь всем миром новому музею. Это вот и было решающим.

В 1996 году в собрании будущего музея появилась картина, написанная в 1924 году известным российским живописцем Юлием Клевером, чьи работы еще в 1870 годы приобретали в свои коллекции и члены царской семьи, и Павел Третьяков. «Морской пейзаж» стоит особняком в творчестве Клевера из-за введения в композицию неожиданно для него элемента – изображения биплана, приметы молодого XX века. Чуть позднее появится еще одна работа, созданная в 1920-х годах, ее специально для музея лично приобретет председатель фонда Аркадий Елфимов. Это одна из акварелей легендарной «Коктебельской сюиты» поэта и художника-графика Максимилиана Волошина – яркого представителя Серебряного века.

В период с 1996 по 1999 год в дар поступило целое собрание произведений от наших современников – известных тюменских художников: Виктора Овчарова, Александра Шкуренко, Остапа (Виктора) Шруба, Анатолия Седова. Состоялась и прекрасная подборка графики, как уникальной, так и печатной, художников Тюмени: Дмитрия Бобонича, Юрия Акишева, Михаила Патокина, Ивана Станкова, Александра Миллера. Ряд своих автолитографий передал тобольскому музею председатель Тюменской организации СХ заслуженный художник России Александр Новик.

Позднее присоединился к акции один из старейших скульпторов региона уроженец Тобольска Николай Распопов, он подарил модель давно полюбившегося тюменцам памятника десятиклассникам, ушедшим на войну.

Очарованный идеей воссоздания Художественного музея в Тобольске томич Сергей Павский передал ряд своих офортов.

В эти годы художественная коллекция тобольского музея обогатилась десятками произведений разных московских авторов. Так, подарила в тобольскую коллекцию свой триптих «Реставрация» живописец Раиса Зелинская-Платэ, учившаяся у Грабаря и Осмёркина, дочь знаменитого химика Николая Зелинского, коллеги Менделеева, и супруга химика Альфреда Платэ, ученика Зелинского. Раиса Николаевна очень хотела побывать в Тобольске сама, но из-за преклонных лет так и не сумела осуществить поездку. Также поступили работы московских графиков, сверстников Зелинской: мастера офорта Михаила Алексича, ученика Грабаря, и известного советского иллюстратора Валерия Алфеевского.

Представитель второй волны русского авангарда Александр Ситников подарил две шелкографии с программными сюжетами, а его дочь Наталья Ситникова (мать – авангардистка Ольга Булгакова), чья творческая биография началась сразу с персональной выставки в Государственном Русском музее, ныне признанный мастер абстрактного искусства, – композицию «Игра в карты», выполненную в смешанной технике.

Невозможно также не упомянуть живописца Виктора Разгулина, действительного члена РАХ, его праздничную и одновременно уютную, провинциальную Русь в городских населенных пейзажах «Русского Барбизона» – Переславля-Залесского – или замечательного живописца Евгения Гинзбурга и его искренние, почти интимные, пастозные композиции «Музыкант» и «Большая рюмка».

А еще в 1999 году в будущий музей поступил целый ряд произведений прикладного



О. П. Филатчев.
Портрет
скульптора
Геннадия
Правоторова.
1990. Оргалит,
темпера.
95×78
Тобольский
историко-
архитектурный
музей-заповедник
(Тобольск)

искусства художников-керамистов – членов МСХ: заслуженного художника России Натальи Полянской, долгие годы трудившейся главным художником Гжельского керамического завода, Елены Семёновой, руководившей экспериментальным творческо-художественным московским комбинатом «Русский сувенир», а также Людмилы Курило, Ирины Багинян и других. Надо ли говорить о том, что подобные произведения могут украсить любой экспозиционный зал.

Список можно продолжать. За скупыми строчками перечня подаренных работ стоит колоссальная работа фонда, ведь с авторами надо было не только списаться, объяснить цель даров, увлечь, но и зачастую встретиться лично, получить и транспортировать дары, оформить необходимые пакеты документов, соответствующие различным этапам всего процесса, нередко приходилось достойно «одевать» произведение в паспарту и багет.

Так, А. Г. Елфимов рассказывал о феерическом вернисаже персональной выстав-

ки Александра Шилова в Малом Манеже в Москве в 1996: многочисленные VIP-гости, цветы, представители бизнес-элиты. Когда стали разъезжаться высокие гости, Елфимов подошел к художнику и попросил рассмотреть возможность подарить одну работу для коллекции нового Тобольского музея. Не сразу, но работа оказалась в музее. Не всегда ответы были положительными. Иногда формула «Тобольск – это Тюмень, где есть нефть и газ. Пусть купят!» становилась определяющей.

Дары следующих лет практически не имеют аналогов по своему содержанию и объемам. На рубеже тысячелетий в музей поступили произведения известных советских художников, большинство из которых являются этапными, знаковыми в их творчестве. Результат превзошел все ожидания работников музея, так как произведения отбирались из фондов Союза, где они оседали после всероссийских, всесоюзных и республиканских выставок и смотров, пройдя в свое время ряд суровых выставочных. Было принято всё лучшее оставлять в столице. Поэтому и поступление каждой из этих работ в Тобольский музей являлось действительно значимым событием не только для города, но и для культуры всего региона.

Вот только некоторые из них. Монументальная композиция «Утро завода» 1972 года принадлежит кисти заслуженного художника России Александра Пантелеева, много работавшего над передачей эстетики индустриального пейзажа. Совсем недавно в Вологде открыт его мемориальный музей-мастерская.

Сюжетная, с неповторимой палитрой и почерком композиция на левкасе «Уборка капусты» 1972 года – кисти самобытного оренбургского живописца Виктора Ни (художник скончался в Тюмени в 1979 году во время работы зональной выставки «Урал социалистический»; будучи участником и отличным экспозиционером, он формировал экспозицию выставки). Сейчас произведения Ни являются украшением лучших музеев страны.

Живописный «Старый Загорск» 1971 года имеет авторство заслуженного художника России, видного мастера городского пейзажа, участника войны Георгия Храпака.

Пронзительную по содержанию композицию с высоким горизонтом – «Береговушки» (1977–1978) – написал Андрей Орловский, возглавлявший в 1980-х годах мастерскую монументально-декоративного искусства бывшего Строгановского училища.

Сюжетное полотно «Казачьи проводы» 1997 года принадлежит кисти профессора МГАХИ им. В. И. Сурикова Сергея Гавриличенко, чьей основной темой является история и культура казачества, а одним из основных сюжетов – прощание казака.

Наконец, в коллекции появляются полотна авторов из Петербурга (Ленинграда). Это «Авиатрасса» романтика Виталия Тюленева, чьи работы ныне находятся в Государственном Русском музее и Государственной Третьяковской галерее, а также два живописных величественных пейзажа с сибирской тематикой индустриального освоения края народного художника РФ Юрия Подлясского.

Это и пейзаж псковской земли Сергея Осипова, демонстрирующий любимую тему живописца – старинные русские города. Нужно добавить, что Осипов был фронтовиком, инвалидом Великой Отечественной войны – потерял ногу при обороне Ленинграда, однако это не помешало ему ездить на пленэры по любимой Псковщине.

Нельзя не упомянуть и очень «питерский», выверенный до геометричности, холодный и точный, построенный на контрастах «Натюрморт с кистями» живописца Ольги Цуцковой, а также тонкий женский портрет, выполненный в классической гладкой манере письма, заслуженного художника РФ Татьяны Федоровой, признанного мастера психологического портрета.

Ленинградскую школу в тобольской коллекции представляют и Георгий Ковенчук, ученик блестящего рисовальщика, иллюстратора Алексея Пахомова, главный художник журнала «Аврора» в начале 1970-х



годов; мастер литографии Елена Натаревиц, дочь яркого представителя ленинградского изобразительного искусства советского времени Михаила Натаревица; иркутянин Николай Домашенко, который после переезда в Ленинград в середине 1980-х годов становится одним из ведущих художников-графиков Петербурга. Все их работы в тобольской коллекции так или иначе касаются Сибири.

Поступил в тобольскую коллекцию и ряд произведений сибирских художников. Это сюжетная тематическая картина «На берегах Туры» тюменского живописца Владимира Янке, которого еще с 1977 года хорошо запомнили по его «Разбуженной тайге», демонстрировавшейся в Москве на масштабной выставке «Земля Тюменская».

В. Е. Цигаль.
Розы на ковре.
1995

Холст, масло.
70×50

Тобольский
историко-
архитектурный
музей-заповедник
(Тобольск)

Полотно «Хозяйка» (1975) из цикла работ, посвященных нефтяникам Сибири, новосибирца Михаила Омбыш-Кузнецова, приобретшего всесоюзную известность сразу со своего старта в 1970-х годах. Сейчас «О-К» (так подписывает художник свои работы) величают классиком позднесоветского гиперреализма.

Героическая и жизнеутверждающая живописная композиция «Отряд геолога Анатолия Смагина» (1984) – программная работа Анатолия Федосеенко из Омска, ученика Евсея Моисеенко (Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина), прекрасно усвоившего новаторские композиционные приемы своего учителя.

Метафизический пустынный городской пейзаж «Переход» (1981) принадлежит кисти еще одного нашего современника – омича Георгия Кичигина, чьи произведения сейчас включены в постоянную экспозицию искусства XX века Третьяковки в галерее на Крымском валу.

Появились в коллекции и произведения трех красноярцев: пейзажи поэта и народного художника России Тойво Ряннеля (в преклонных годах в 1990-е эмигрировал в Финляндию), живописца Бориса Рязова, возглавлявшего Красноярский СХ более десяти лет, первого из сибирских художников избранного в действительные члены РАХ, и целый ряд замечательных северных эстампов Владимира Мешкова, выполненных в его излюбленной технике цветной линогравюры.

Выразительным женским портретом представлен Владимир Чалый, один из самых талантливых зауральских живописцев, живший в Кургане.

Александр Муравьев, членкор РАХ, народный художник РФ, художник-универсал, владеющий практически всеми графическими техниками, передал в дар литографии из самых своих известных серий «Декабристы» и «Стройки Сибири».

Тюменский мастер линогравюры Евстафий Кобелев, ученик Кибрика и Маторина

в Суриковском институте, представлен работами, воспевающими героическое время нефтяного освоения края. Надо сказать, блестящий советский художник-график и иллюстратор Евгений Кибрик, четверть века преподававший в МГХИ им. В.И. Сурикова, вырастил несколько поколений советских мастеров графического искусства, целую плеяду талантливых графиков. И тобольскую коллекцию украсили работы до десятка его замечательных учеников: Николай Воронкова, Андрея Лопатина, Вячеслава Смирнова, Юрия Ефремова, Виктора Макеева, Николая Завьялова, Юрия Ванчугина, Василия Денисова.

Благодаря активной поддержке руководителя «Объединения художников графического станкового искусства» Василия Дранишникова, инициативе фонда «Возрождение Тобольска» музей сибирской духовной столицы получил внушительное собрание отечественной графики.

Только за период 2000–2001 годов еще дополнительно поступило полсотни листов уникальной и печатной графики (и живописных работ) известных художников. Авторитетность имен впечатляет: Сергей Миклашевич, Адольф Демко, Генрих Стопа, Вера Дранишникова, Валентин Кузьмин, Николай Коротков, Игорь Овасапов, Валерий Рябовол, Алексей Попов, Валерий Гошко, Геннадий Животов и другие.

Торжественная передача работ состоялась в Москве в здании МСХ в Старопосадском переулке. Каждый из художников-дарителей выразил искреннее одобрение этого события. Звучало: «Для Тобольска – всегда!» А Дранишников рассказал, что некоторым художникам пришлось «завернуть» работы и для Тобольска принесли только лучшие!

Именно там, во время передачи работ, состоялось знакомство Елфимова с Масутом Фаткулиным – главой конфедерации Союзов художников СНГ, правопреемницы Союза художников СССР, что имело благоприятные последствия для тобольской коллекции. Комплектование теперь шло в

основном через богатейшие фонды конфедерации.

В результате в составе поступлений представлены произведения почти всех ведущих художников бывших республик Союза.

Это и работы выдающегося туркменского живописца Иззата Клычева, и азербайджанского графика Марал Юсифовны Рахман-заде, первой женщины Азербайджана, получившей профессиональное образование (окончила МГХИ им. В.И. Сурикова), и одного из лучших скульпторов Украины Юрия Багалики; произведения латышского живописца Юлия Вилюмайниса, мастера тематической картины; заслуженного деятеля искусств Молдавии Михаила Бури, жившего и работавшего в Кишиневе; грузинских живописцев – участника Великой Отечественной войны Отара Шиукашвили и живописца-семидесятника Амира Паркосадзе с темой «На строительстве БАМа» и многих других представителей национальных школ страны.

Среди этих даров надо отметить полотно «русского Гогена», так называют живописца и педагога Любовь Фроликову, жившую в Душанбе и посвятившую свою жизнь без остатка Таджикистану. Художница ушла из жизни, не перенеся глумления над своими картинами и всего беспредела гражданской войны в республике после распада СССР. Сейчас коллекционеры по крупицам собирают ее наследие.

В последующих поступлениях будет прекрасно показана также и армянская национальная школа изобразительного искусства. В коллекции появятся жанровая композиция «Дворик в Горисе» народного художника Армении Эдуарда Исабекяна; выполненный в классических традициях «Портрет прадедушки русской фотографии Свищева-Паоло» Армена Вартаняна; скульптурные работы членкора РАХ, живущего в Москве, Размика Мурадяна и талантливых скульпторов-однофамильцев Гетика и Ашота Багдасарянов.

Это и портрет Каринэ Геворкян (сейчас известный армянский политолог-востоко-

вед) кисти замечательного советского живописца Лавинии Бажбеук-Меликян, талантливой ученицы Сергея Герасимова в МГХИ им. Сурикова, дочери выдающегося живописца Армении Александра Бажбеук-Меликова.

Живописный пейзаж «Рипсимэ» известного советского живописца-шестидесятника Саркиса Мурадяна.

Сейчас среди «армянских» работ в тобольском собрании и рисунки Рудольфа Хачатряна. Наставником самобытного художника был гениальный Ерванд Кочар, автор конной статуи Давида Сасунского – символа Еревана. Тонкие карандашные портреты ярко представляют московский период творчества Хачатряна начала 1970-х. На одном из «тобольских» портретов запечатлен выдающийся советский и российский реставратор, историк искусства Савелий Ямщиков.

В результате даров этого периода складывается целый раздел отечественной скульптуры для будущего Художественного музея Тобольска. Назовем еще имена и работы: народный художник СССР, членкор РАХ, мастер скульптурного психологического портрета Николай Никогосян с портретными изображениями ученого Дерягина и композитора Свиридова; скульптор с мировой известностью Александр Бурганов, ученик легендарного Гавриила Шульца, с композицией «Воспоминания об интерьере» в бронзе, которая точно характеризует его творчество (в композиции основным элементом является изображение развевающейся драпировки – фирменного атрибута многих его произведений).

Это известный советский анималист Андрей Марц с выразительными стальными композициями «Два оленя» и «Барракуды». Последняя, изображающая стайку рыб, наиболее ярко отражает экспрессивную манеру мастера.

Это и заслуженный художник России Сергей Горяинов и его работа «Спортивный выстрел» – довольно крупное, практически в натуральную величину из шамота скульп-

турное изображение прицеливающейся девочки-спортсменки (керамическая фигура изобретательно собирается из отдельных элементов), скульптор на рубеже веков неоднократно экспериментировал с этим материалом.

Обогатили отдел скульптуры несколько замечательных композиций в дереве народного художника России Николая Смирнова, чьи декоративные скульптуры украшают здание МИДа, станции метро, павильоны ВСХВ (работал в составе бригады Георгия Мотовилова).

Сюда можно добавить и станковые композиции из бронзы одного из самых ныне востребованных скульпторов не только в России, но и за рубежом (памятники в Антверпене, Брюсселе, Венеции и других европейских городах) Георгия Франгуляна. Этот художник первым в России открыл частное литейное производство.

Своими новыми пополнениями фонд делился с тоболяками регулярно с самого начала этой беспрецедентной по многим параметрам акции дарения, начиная с осени 1994 года, когда на открытии первой выставки выступал золотой бас России Александр Ведерников и камерный ансамбль «Барокко» (считается, что ансамбль первым в стране начал выступать в музейном пространстве в 1970-х гг.). Выставочные экспозиции, сформированные из даров фонда «Возрождение Тобольска», в начале XXI века стали ежегодными, и горожане ждали с нетерпением следующих. Особенно фееричными по составу стали выставки даров 2002 и 2003 годов, которые уже проводились в открытом Художественном музее.

Примечания

1. Вторая часть материала будет опубликована в следующих номерах журнала.

Литература

1. Артхив: современные художники и известные старые мастера // Артхив. – URL: <https://artchive.ru/artists/> (дата обращения 08.03.2021).

2. Валов, А. В. Похлопочи, друже, за Тобольский музей // Сибирское богатство. – Тюмень, 2011. – № 11. – С. 70–73.

3. В мастерской художников. Авторский фильм Дмитрия Бисти о мастерских на Поварской, 20

(бывшей Воровского, 20). – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WY51r7k6XDM> (дата обращения 08.03.2021)

4. Возрождение Тобольска : ежегодное информационное издание о вкладе в возрождение древней столицы Сибири. – Тобольск, 1998. – 76 с.

5. Каталог произведений искусства, принесенных в дар фондом «Возрождение Тобольска» Тобольскому художественному музею / автор вступ. ст. и сост. С.М. Горбачева. – Тобольск, 2004. – 224 с.

6. Научный архив ТИАМЗ (Тобольский историко-архитектурный музей-заповедник). – № 1281 (О передаче коллекций тобольского Музея изящных искусств Музею Тобольского Севера). – 33 л.

7. Московское товарищество живописцев // Московский союз художников : сайт. – URL: <http://artanum.ru/examination/index.php?id=17> (дата обращения 08.03.2021).

8. Солодова (Матиканская), Т.И. Светлая личность. Жизнь и деятельность Н. Л. Скалозубова. – Тюмень, 2018. – 527 с.

9. Солодова, Т. И. Подвижник искусства: житие тобольского художника П. П. Чукомина. – Тобольск, 2008. – 99 с.

10. Тобольск – сердце Сибири. Художники и город : альбом / авторы вступ. ст. и сост. А. Г. Елфимов и Ю. С. Надточий. – Москва : Галарт, 1997. – 186 с.

11. Выставка Сергея Бочарова в 2002 году в Тобольске : фильм. – Первая часть. – URL: https://vk.com/id160573337z=video160573337_165393933%2F85099d57c4aa5b37d8%2Fpl_wall_160573337 (дата обращения 08.03.2021).

Об авторе

Швецова Елена Прокопьевна – заведующая Музеем печати г. Тобольска

E-mail: aleksander.svet@mail.ru

CHRONICLES OF THE GIFTS. TOBOLSK COLLECTION

Shvetsova Elena Prokopievna

Head of the Tobolsk Print Museum

Abstract: *The article describes the contribution of the Public Charitable Foundation "Revival of Tobolsk" to the opening of the Art Museum in the former building of the Tobolsk Provincial Museum, which had been reconstructed on the initiative and under the leadership of the Foundation. The author traces history of the Foundation's donation of hundreds of the Russian fine art works to the Tobolsk Museum-Reserve for the future Art Museum during the period from 1994 to 2002. The article gives a characteristic of the art collection received by the museum. It also briefly describes the dramatic history of the folding of the art collection in the Tobolsk Museum before the October revolution, and then the opening and closing of the Museum of Fine Arts in the city in the 1920s which exhibits were given to the Local history museum.*

Keywords: *Art Museum; Public Charitable Foundation "Revival of Tobolsk"; Museum of Fine Arts; collection; gifts; work of art.*



Выставка
"Среда обитания.
Натурные зарисовки в
декоративно-
прикладном
искусстве". 2020
Архив Красноярского
художественного музея
им. В. И. Сурикова
(Красноярск)

УДК 069(571.51)"1950/1960"

Е. В. Болонкина

Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова
Красноярск, Россия

ЭКСПОЗИЦИОННО-ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЦЕНТРОВ КРАСНОЯРСКА В КОНЦЕ 1950–1960-Х ГГ. (НА ПРИМЕРЕ КРАСНОЯРСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГАЛЕРЕИ)

Статья посвящена особенностям развития выставочной деятельности музейно-художественных центров Красноярск. На примере Красноярской художественной галереи раскрыты основные тенденции экспозиционной и выставочной работы на протяжении 1960-х гг. Показана роль государства в определении содержания выставок. Впервые в научный оборот введены новые статистические данные, характеризующие динамику развития внутри- и внемузейной работы.

Ключевые слова: Красноярск; экспозиционно-выставочная деятельность; Красноярская художественная галерея; фонды; передвижные выставки.

На протяжении 1950–1960-х гг. процесс формирования и развития музейной сети Сибирского региона и Красноярского края в частности проходил на фоне изменившейся политической обстановки в стране. Резко усилился интерес к отечественной истории и культуре, что способствовало оживлению музейной деятельности. В 1957 г. был создан Советский комитет Международного совета музеев (ИСОМ), неправительственной организации при ЮНЕСКО, что позволило начать

международный обмен между музеями [7, с. 109]. В 1958 г. ЦК КПСС при участии АН СССР и деятелей культуры принял положение о коренном улучшении охраны памятников и деятельности музеев.

Особое внимание было уделено художественным учреждениям культуры. Так, в 1957 г. было принято «Положение о художественных музеях, картинных и художественных галереях, музеях изобразительных искусств системы МК РСФСР», по которому регламентировалась вся деятель-

ность музейно-художественных центров. В 1959 г. художественные музеи и картинные галереи были переданы в ведение Главного управления по делам искусств Министерства культуры РСФСР. Все это было связано со стремлением государства оживить художественную жизнь в стране.

Главной задачей художественных центров стала демонстрация достижений русского и советского реалистического искусства с высоким «идейным содержанием». Новые идеологические задачи определили содержание научной, культурно-просветительной и экспозиционно-выставочной деятельности. Особое внимание было уделено изучению и раскрытию в экспозиции роли народных масс и значения личности в истории. Согласно постановлению ЦК КПСС от 9 января 1960 г. «О задачах партийной пропаганды в современных условиях», все средства пропаганды должны были раскрывать преимущества социализма, выдающиеся достижения в областях общественной жизни в целях воспитания советских людей в духе патриотизма и национальной гордости [5, с. 257].

Важное значение в процессе дальнейшего развития музейной сети страны имел проект «Принципы развития музейного дела в СССР» (1964), разработанный комиссией Министерства культуры СССР и Президиума Академии наук СССР. Здесь были определены научно обоснованные направления в деятельности всех музеев страны. Впервые была предпринята попытка правового закрепления понятия музейной сети и ее институционализации. Несомненно, это нашло свое отражение в дальнейшем развитии и росте сети художественных музеев [7, с. 109].

До конца 1950-х гг. единственным художественным музеем обширного Восточно-Сибирского региона оставался Иркутский областной художественный музей (ИОХМ). В Красноярске функцию краевого художественного центра выполнял открытый в 1948 г. Мемориальный дом-музей В.И. Сурикова. На фоне существенных изменений в музейной жизни страны 31 мая 1957 г. вышло распоряжение Совета Министров



РСФСР №2316-р о создании Красноярской краевой художественной галереи [1, л. 1]. Согласно Приказу Министерства культуры РСФСР №355 от 14.06.1957 г., собрание галереи формировалось на базе художественных коллекций Красноярского краеведческого музея. Всего поступило 612 произведений искусства [3, л. 2].

По решению Исполкома Красноярского краевого Совета депутатов художественную галерею планировали открыть для посетителей с 1 ноября 1957 г. Однако долгое время не могли найти нужное помещение для ее размещения. Только в феврале следующего года было принято решение об открытии галереи на нижнем этаже жилого дома по проспекту им. газеты «Красноярский рабочий», 68 [1, л. 6, 36]. Общая площадь помещения составляла 640 кв. метров, а площадь выставочных залов – 410 кв. метров [3, л. 1]. Торжественное открытие галереи, приуроченное к 110-летию со дня рождения В.И. Сурикова, состоялось 1 мая 1958 г.

Художественная галерея стала центром методической работы по пропаганде изобразительного и прикладного искусства в Красноярском крае, объединений профессиональных и самодеятельных художников.

Выставочные залы Красноярской художественной галереи. 1960-е гг.

Архив Красноярского художественного музея им. В. И. Сурикова (Красноярск)

Открытие Красноярской художественной галереи. 1 мая 1958 г.

Архив Красноярского художественного музея им. В. И. Сурикова (Красноярск)



Деятельность учреждения была направлена на популяризацию русского дореволюционного, советского, зарубежного изобразительного искусства и декоративно-прикладного искусства [2, л. 1]. Всё это нашло отражение в особенностях выставочной деятельности как в стенах галереи, так и за ее пределами.

В постоянной экспозиции 1958 г. было представлено 145 произведений изобразительного искусства. Среди них были работы периода академизма в России XVIII – начала XIX в. (М.М. Зеленский, Г.К. Михайлов, А.Н. Мокрицкий) и реалистической живописи (Н.Е. Сверчков, С.Ю. Жуковский), произведения передвижников (И.Е. Репин, И.И. Шишкин, Е.Е. Васильев), творчество В.И. Сурикова, художественные произведения маринистов (К.Я. Крыжницкий, И.И. Ендгуров, И.К. Айвазовский) и членов «Мира искусства» (С.Ю. Жуковский, А.Н. Бенуа, Н.К. Рерих), 28 работ красноярского художника Д.И. Каратанова. Особое внимание было уделено и работам советских художников. В этом же году сотрудники галереи организовали три выставки красноярских художников (В.М. Мешкова и самодеятельных художников). С 5 июля по 20 сентября

была проведена выставка живописи, графики и скульптуры из фондов Государственного Русского музея [3, л. 3–4].

В следующем году в стенах галереи организовали уже пять выставок. В частности, провели выставки красноярских художников и Ленинградского коллектива художников «Боевой карандаш», юбилейную выставку Д.И. Каратанова, а также 14-ю Краевую художественную выставку. Особый интерес вызвала выставка «Китайского изобразительного искусства», проведение которой стало возможным благодаря усилиям директора галереи А.Д. Спеваковского. Министерство культуры КНР приняло решение содействовать организации выставки в Красноярске. В знак дружбы и сотрудничества представители Китая передали в коллекцию галереи 27 произведений декоративно-прикладного искусства и 38 репродукций с произведениями китайских художников [3, л. 16; 4, л. 5].

В 1959 г. появилась возможность организовать зал советских художников, где были представлены работы А.П. Бурлая, Ю.К. Галькова, Г.П. Татарникова, Е.И. Зверькова и др. В экспозиции демонстрировались и произведения западноевропейского искусства: две скульптуры римских мастеров, пейзажи и этюдные работы неизвестных художников [3, л. 15].

На протяжении 1960-х гг. количество выставок в галерее было постоянным и составляло в среднем восемь в год [3, л. 39, 45, 51, 59, 69, 79]. Посетители могли увидеть не только предметы из постоянного фонда хранения, но и новые поступления. Ежегодно в галерее проводились выставки произведений искусства русских и западноевропейских мастеров, которые привозили в Красноярск крупнейшие музеи страны: Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей, Государственная Третьяковская галерея и Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Так, в 1961 г. красноярцам были представлены выставки «Голландского и фламандского искусства XVII в.» (Государственный Эрмитаж) и «Рус-

ской графики XVIII – начала XX вв.» (ГМИИ им. А.С. Пушкина).

Регулярно проводились выставки советских художников, работы которых поступали при содействии Дирекции художественного фонда РСФСР, Дирекции художественных выставок и панорам, Всероссийского производственно-художественного комбината. В 1960-е гг. в художественной галерее демонстрировались достижения советского искусства в рамках передвижной выставки «Советская Россия» [3, л. 23, 59].

В разные годы в галерее для посетителей проводились выставки репродукций мастеров мирового искусства (произведения Ван Гога, Дрезденской галереи и др.) из собрания норильского коллекционера И.В. Рехлова.

В эти же годы широко была представлена художественная школа Красноярья. С середины 1960-х гг. свои работы в стенах галереи постоянно представляли художники Ю.И. Худоногов, Т.В. Ряннель, А.Г. Поздеев, Р.К. Руйга. В 1965 г. прошла выставка молодых художников В.А. Сергина, Ю.П. Якубовского, В.И. Левашова, А.С. Москвитина. Особое внимание было уделено будущим художникам. Свои выпускные и курсовые работы экспонировали учащиеся Красноярского художественного училища им. В.И. Сурикова. В 1967 г. прошла масштабная выставка художественных школ Сибири и Дальнего Востока, где свои работы представили учащиеся Иркутска, Абакана, Шушенского, Красноярска и Комсомольска-на-Амуре [3, л. 33, 45, 51, 59, 69, 79].

Огромное влияние на содержание экспозиционной деятельности музейно-художественных центров оказало вышедшее в 1964 г. Постановление ЦК КПСС «О повышении роли музеев в коммунистическом воспитании трудящихся», согласно которому музеи активизировали работу с посетителями, внедряли новые формы работы по дальнейшему идейно-политическому воздействию на население страны [8, с. 200]. В связи с этим с середины 1960-х гг. одним из инструментов музейной политики стали смотры работы

музеев, организуемые к юбилейным датам государства. Проведение подобных смотров должно было содействовать развитию социальных функций музеев, укреплению их значимости в идейно-воспитательной работе. Основной задачей стало повышение уровня собирательной, научно-исследовательской и экспозиционной работы [6, с. 272–273].

В 1964 г. было издано «Положение о Всероссийском смотре работы музеев, посвященном подготовке к 50-летию Великой Октябрьской революции», которое было направлено на активизацию деятельности музеев в области коммунистического воспитания трудящихся. Согласно Постановлению президиума Красноярского крайкома профсоюза работников культуры и Краевого управления культуры (от 12.02.1965 г.) было принято решение об участии музеев Красноярского края во Всероссийском смотре. Был утвержден состав краевого организационного комитета, куда вошли представители управления культуры, музейные работники, художники. От Красноярской художественной галереи в работе комитета принимал участие главный хранитель Е.М. Гонтаровский.

Были разработаны мероприятия, направленные на оказание практической помощи музеям, привлечение к работе музеев общественности, популяризацию музейной деятельности через печать, радио и телевидение. Одним из требований в проведении выставочной деятельности стало оформление экспозиции на уровне современного художественно-оформительского искусства и внедрение технических средств (кино, магнитофон, радиоустановки и др.), расширяющие экспозиционные возможности музеев. В связи с участием художественной галереи во Всероссийском смотре в 1965–1967 гг. были проведены выставки, связанные с популяризацией советского искусства. Так, в эти годы прошли выставки «Советская Россия», «По родной стране», а также Краевая выставка, посвященная 50-летию Великого Октября [3, л. 69, 79].

Открытие
Красноярской
художественной
галереи. Второй
справа –
директор галереи
А.Д. Спеваковский.
1 мая 1958 г.

Архив Красноярского
художественного музея
им. В. И. Сурикова
(Красноярск)



Первые
сотрудники
Красноярской
художественной
галереи.

Слева направо:
А.И. Алехин,
Э.А. Рассохина,
В.А. Сергин. 1959

Архив Красноярского
художественного музея
им. В. И. Сурикова
(Красноярск)



Несмотря на многогранную выставочную деятельность, которая велась в стенах художественной галереи, общий показатель экспонирования предметов от общего количества единиц хранения на протяжении 1960-х гг. снизился в два раза (с 31 до 16 %) [3, л. 11, 15, 21, 44, 50, 80, 90]. Это было связано с тем, что на фоне роста фондов галереи уменьшалась доля произведений искусства, представленных на всеобщее обозрение. Для расширения выставочных площадей в трех залах галереи были поставлены щиты. Однако это мало изменило ситуацию. Данная проблема была характерна почти для всех музеев Красноярского края. Так, в этот период в музеях, имеющих большие фонды (Хакасский, Минусинский, Енисейский), составлялось около 10 % экспонатов, а в Красноярском краеведческом музее – менее 5 %. В 1963 г. в семи музеях края выставилось 5,2 % коллекционных предметов [9, с. 142].

Все это было обусловлено катастрофической нехваткой выставочных площадей. По

мнению Л.В. Яшиной, ограниченные экспозиционные возможности при постоянном пополнении запасников обозначили тенденцию, ставшей аксиомой: чем успешнее музей ведет собирательскую работу, тем больше возможность и необходимость развития выставочной деятельности вне стен музея [9, с. 142, 147].

На протяжении 1960-х гг. художественная галерея активно проводила передвижные выставки по всей территории Красноярского края и далеко за его пределами. Выставки сопровождали научные сотрудники, которые проводили экскурсии и читали лекции. Продолжительность выставок была разной, в зависимости от района ее пребывания. В основном они длились от одной до трех недель. В сельских районах и северных территориях Красноярского края, из-за особенностей транспортных коммуникаций и удаленности населенных пунктов, продолжительность выставок составляла от одного до трех месяцев [4, л. 1, 6, 11, 33, 35, 37, 43, 44, 46, 48, 51, 54]. Передвижной фонд включал в себя произведения живописи и графики русского и советского искусства. На протяжении 1960-х гг. он заметно увеличился и к 1970 г. насчитывал уже 287 работ [3, л. 93]. Площадками для выездных показов служили актовые залы молодежных общежитий, кинотеатры, клубы, курорты, дома отдыха, средние школы, дворцы культуры.

Тематика экспозиций, предлагаемых посетителям, полностью соответствовала идейно-воспитательной направленности того времени. Усиленно велась пропаганда русского реалистического искусства и произведений советских художников. Так, сотрудниками галереи были организованы выставки «Советская армия и живопись», «В.И. Ленин в изобразительном искусстве», «В.И. Ленин и Октябрь», «Пионеры в изобразительном искусстве», «Советская графика» [3, л. 40, 47]. При этом важным направлением оставалось творчество красноярских художников (В.М. Мешков, А.Г. Поздеев, Т.В. Ряннель, Е.С. Кобытев, Ю.И. Худоногов), чьи работы вызывали огромный интерес со стороны посетите-

лей. Совместно с Художественным фондом в Омске и Новосибирске была организована выставка работ известного красноярского художника А.Г. Поздеева [9, с. 147].

В Красноярске передвижные выставки проводились в кинотеатрах «Луч», «Пионер», «Совкино», «Юбилейный», дворцах культуры «Сибтяжмаш», им. С.М. Кирова, Парке культуры и отдыха им. М. Горького, библиотеках, школах, рабочих общежитиях и больницах [3, л. 17, 24, 40, 47, 73, 92; 4, л. 1, 5]. Проведение подобного рода выставок вызывало живой интерес у зрителей. Согласно докладной научного сотрудника галереи Э.А. Рассохиной, выставка графических работ В.М. Мешкова в пос. Индустриальный нашла самый широкий отклик среди детской аудитории. Выставочный зал превратился в изостудию, где дети с карандашами и акварельными красками срисовывали картины. В ДК «Сибтяжмаш» за 10 дней эту же выставку посетило более 3000 человек [4, л. 1].

Обширная выставочная деятельность Красноярской художественной галереей была развернута в городах и районах Красноярского края. Так, выставки были открыты в клубах, библиотеках, школах, домах культуры и музеях Енисейска, Канска, Назарово, Абакана, Ачинска, Минусинска, Ужура [3, л. 24, 34, 54; 4, л. 11, 31, 37, 43]. Выставочной деятельностью были охвачены совхозы и колхозы Канского, Краснотуранского, Ужурского, Назаровского, Учумского, Енисейского районов. Здесь выставки проводились в сельских клубах, которые располагались на территории различных зерносовхозов, овцесовхозов, племсовхозов и птицефабрик [4, л. 6, 34, 37, 43]. Выставки проводились сотрудниками галереи и на молодежных стройках Красноярского края (Алюмстрой, Назаровская ГРЭС, дороги Абакан – Тайшет и Ачинск – Абалаково, Дивногорск) [3, л. 27, 40, 47].

Особое внимание уделялось наиболее удаленным северным территориям края. Для организации выставочной работы в этом направлении широко использовали агиттеплоходы и агитсамолеты. Так, в начале

1960-х гг. молодые сотрудники галереи художники В.А. Сергин и Г.И. Елин совершили две поездки на агиттеплоходе «Молдавия» по маршрутам Красноярск – поселок Подтесово, Красноярск – Игарка с выставками репродукций картин советских и русских художников [4, л. 6, 34, 37, 43]. В эти же годы научный сотрудник Л.М. Гандина была откомандирована с передвижной выставкой в порты Диксон и Игарка. Выставка была проведена на борту теплохода «Академик Архангельский», в «ДК полярников» (Диксон) и «ДК лесопильщиков», а также в школах № 1, 4, 9, бане, педучилище, быткомбинате (Игарка). В 1962 г. с выставкой «Советская графика» до Дудинки на агиттеплоходе «Ом-144» была откомандирована Э.А. Рассохина [4, л. 35, 48, 51]. В этом же году художественная галерея участвовала в организации передвижной выставки советского эстампа на агитсамолете в Большеулуйский, Бирилюсский, Тюхтетский районы [3, л. 34]. Однако подобного рода рейсы с выставками не давали должного эффекта, так как охваченной порой оказывалась лишь аудитория из личного состава теплоходов.

Важно отметить, что при организации выставок сотрудники сталкивались с рядом трудностей. Одной из основных оставалась транспортная проблема. Местные власти не всегда охотно и вовремя обеспечивали транспортом передвижные художественные выставки. В сельской местности из-за отсутствия хороших дорог очень часто бились стекла на работах. Так, в своей докладной Е.М. Гонтаровский сообщал, что во время транспортировки работ в Назаровский и Ужурский районы по дороге у 11 из 33 работ разбились стекла [4, л. 32].

Сотрудники галереи также отмечали низкий образовательный уровень посетителей передвижных экспозиций. Во время проведения выставки на заводе «Сибтяжмаш», которую посетили строители из воинской части, Э.А. Рассохина отметила, что «основная масса солдат имела начальное образование, среди них много плохо говорили по-русски» [4, л. 1].

Несмотря на это, проводимые вне стен галереи выставки были единственной возможностью показа быстро растущих фондов. Благодаря стараниям всего трех научных сотрудников на протяжении 1960-х гг. наблюдался рост посещаемости передвижных выставок. Так, с 1959 по 1965 гг. количество охваченных выставками посетителей увеличилось в 14 раз (с 10 тыс. до 140 тыс. человек в год). Общее количество выставок вне стен галереи за это же время увеличилось более чем в три раза (с 8 до 23 в год) [3, л. 13, 17, 54, 65].

Настоящим событием в художественной жизни Красноярска в 1969 г. стала Зональная выставка «Сибирь социалистическая», связанная со 100-летием со дня рождения В.И. Ленина. В ней приняли участие творческие коллективы Алтайского края, Красноярского края, Тувинской АССР, а также Омской, Новосибирской, Томской, Иркутской и Кемеровской областей. Открытие выставки состоялось 1 декабря в новом здании Концертно-танцевального зала [2, л. 64; 3, л. 88]. Сотрудники галереи приняли самое активное участие в создании экспозиционного пространства, а также пропаганде выставки по радио, телевидению и в местной печати. Всё это способствовало повышению престижа и значимости галереи не только в Восточно-Сибирском регионе, но в стране в целом.

Таким образом, развитие экспозиционно-выставочной работы музейно-художественных центров в Красноярске на протяжении 1960-х гг. шло в русле общегосударственной политики. Вся деятельность Красноярской художественной галереи была подчинена отражению и пропаганде истории советского общества, демонстрации достижений русского реалистичного искусства. Благодаря активной выставочной работе, связанной с представлением работ красноярских художников, к концу 1960-х гг. галерея становится одним из важных центров трансляции и формирования регионального самосознания.

Литература

- Государственный архив Красноярского края (ГАКК Ф.) Р-2270. – Оп. 1. – Д. 1.
- ГАКК Ф. Р-2270. – Оп. 1. – Д. 3.
- ГАКК Ф. Р-2270. – Оп. 1. – Д. 4.
- ГАКК Ф. Р-2270. – Оп. 1. – Д. 6.
- Златоустова, В.И. Государственная политика в области музейного дела (1945–1985 гг.) // Музей и власть. Государственная политика в области музейного дела (XVIII–XX вв.) : сб. научных трудов НИИ культуры. – Москва, 1991. – Ч. 1. – С. 226–298.
- Михайлова, М.В. Музейное дело в Восточной Сибири в 70-е гг. XX в. // Вестник Иркутского государственного технического университета. – Иркутск, 2013. – № 6 (77). – С. 270–274.
- Сизова, И.А. Государственная политика в сфере музейного дела во второй половине 1950 – начале 1990-х гг. и ее местная реализация (на примере Томской области) // Вестник Томского государственного университета. – Томск, 2016. – № 402. – С. 109–116.
- Шелегина, О.Н. Музейный мир Сибири: история и современные тенденции развития. – Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2014. – 396 с.
- Яшина, Л.В. Развитие музейного дела в Восточной Сибири в 1945–1985 гг. (на материалах Красноярского края и Иркутской области) : дисс. ... канд. ист. наук. – Иркутск, 2006. – 330 с.

Об авторе

Болонкина Елена Владимировна – кандидат исторических наук, зав. отделом русского искусства XVIII – начала XX в. Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова
E-mail: larisab77.77@mail.ru

EXPOSITION AND EXHIBITION ACTIVITIES
OF THE MUSEUM AND ART CENTERS OF
KRASNOYARSK
IN THE LATE 1950's – 1960's
(ON THE EXAMPLE
OF THE KRASNOYARSK ART GALLERY)

Bolonkina Elena Vladimirovna

Candidate of Historical sciences, head of the Department of Russian Art of the XVIII – early XX centuries at the Krasnoyarsk Art Museum named after V. I. Surikov

Abstract: *The article is devoted to the peculiarities of the exhibition activities' development of the museum and art centers of Krasnoyarsk. The main trends of the exhibition activity during the 1960's are demonstrated on the example of the Krasnoyarsk Art Gallery. The role of the State in determining the content of exhibitions is shown. For the first time, new statistics which characterize the dynamics of the development of external and internal museum work have been introduced into scientific circulation.*

Keywords: *Krasnoyarsk; exhibition activity; Krasnoyarsk Art Gallery; funds; traveling exhibitions.*

УДК 75.049.6

А. И. Голято

Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачёва
Иркутск, Россия

КОЛЛЕКЦИЯ РУССКОГО НАТЮРМОРТА В СОБРАНИИ ИРКУТСКОГО ОБЛАСТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИМ. В. П. СУКАЧЁВА

Статья посвящена коллекции русского натюрморта в собрании Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачёва (ИОХМ). В статье анализируется структура коллекции. Рассматривается развитие русского натюрморта с середины XIX века до начала XXI века. Отдельное внимание уделяется анализу сибирского натюрморта.

Ключевые слова: русский натюрморт; сибирский натюрморт; коллекция ИОХМ им. В. П. Сукачёва; натюрморт в живописи; натюрморт в графике; натюрморт в декоративно-прикладном искусстве.

Коллекция русского натюрморта Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачёва богата и разнообразна: более 100 произведений, включая живопись, графику и декоративно-прикладное искусство. Это и собственно натюрморт, и натюрморт, являющийся составной частью композиции жанровой картины или портрета. Коллекция позволяет проследить развитие русского натюрморта за период с середины XIX века и до нашего времени.

Собрание музея включает произведения русского искусства XVII–XX вв. столичных художников и авторов из регионов России, сибирский натюрморт (1930–1950-е гг., 1960–2000-е гг.).

Произведения иконописного искусства датируются XVII–XVIII вв.

Русское искусство XVIII–XIX вв. – это такие авторы, как П. Калмынин, Ф.П. Толстой, В.М. Максимов, К. Тарбеев, В.Е. Маковский, М.П. Клодт, М.В. Добужинский, Е.П. Самокиш-Судковская, А.В. Средин,

А. Г. Костовский.
Август. 1988.
Холст, масло.
106×103
Иркутский областной
художественный музей
им. В.П. Сукачёва
(Иркутск)

В.В. Переплётчиков, А.В. Сукачёва, Н.В. Сукачёва и др.

Коллекцию русского искусства XX века представляют П.П. Кончаловский, А.В. Куприн, С.В. Малютин, П.И. Котов, П.Н. Крылов, О.С. Малютина, М.С. Сарьян, Е.А. Малейна, Н.А. Удальцова, Н.И. Андронов, П.В. Кузнецов, А.Г. Тышлер, Д.А. Налбандян, Б.Ф. Домашников, А.Г. Поздеев.

Иркутский натюрморт вошел в коллекцию во всем своем многообразии: это работы художников 1930–1950-х гг. А.П. Жибинова, А.Р. Мадиссон, Г.И. Дудина, А.Ш. Закирова и авторов, чье творчество пришлось на 1960–2000-е годы, – А.П. Крылова, В.В. Тетенькина, А.Ф. Рубцова, В.А. Кузьмина, Г.Ю. Кузьмина, А.Г. Костовского, Г.Е. Новиковой, Н.Н. Вершинина, А.О. Погребного, А.Н. Пурлика, В.Г. Смагина, Г.А. Драгаева, А.А. Цыбиковой, Л.А. Имшенецкой.

Натюрморты коллекции можно структурировать не только хронологически, но и содержательно: в иконах XVII–XVIII вв.; обманка; с дичью, с дарами моря; таёжный; цветы, овощи и фрукты; посуда и кухонная утварь; с атрибутами искусств; в интерьере; в портрете; сюжетно-тематический; декоративный; аллегорический, метафорический и символический; вещь и предмет в жизни и искусстве.

Прежде чем говорить подробно о произведениях, находящихся в коллекции, обратимся к истории русского натюрморта. Развитие и проблематику жанра исследовали такие авторы, как Ю.Я. Герчук [1], И.Н. Пружан и В.А. Пушкарев [3], М.М. Ракова [4], А.К. Антонова [5], А.Т. Ягодковская [6], Л. Мочалов [2].

Ряд исследователей сходятся во мнении, что истоки русского натюрморта берут начало в искусстве Древней Руси. В брошюре «О натюрморте» А.Т. Ягодковская пишет о том, что «в древнерусской иконописи также большую роль играли те немногочисленные предметы, которые художник вводил в свои строго канонические произведения. Они вносили непосредственность, жизненность, порой казались открытым



выражением чувства в произведении, посвященном отвлеченно-мифологическому сюжету» [6, с. 6].

Конечно, это еще не натюрморт в полном смысле этого слова. Внимание к вещи, предмету начинается в искусстве значительно раньше возникновения натюрмортного жанра. «Искусство вещи издавна, еще задолго до превращения в самостоятельную область художественного творчества было неотъемлемой частью всякого значительного произведения. Роль натюрморта в картине никогда не исчерпывалась простой информацией, случайным добавлением к основному содержанию. В зависимости от исторических условий и общественных запросов предметы более или менее участвовали в создании образа, оттеняя ту или иную сторону замысла» [6, с. 4]. Изображения сосудов и фруктов встречаются на античных мозаиках и фресках задолго до определения жанровых границ. В начале IV века иконописцы начинают включать натюрморты в алтарные композиции и иконы.

Часть музейной коллекции составляют иконы «Рождество Богородицы» (XVII в.

Троица
Ветхозаветная,
с Бытием.
Вторая половина
XVIII века. Дерево,
паволока, левкас,
темпера, позолота.
53,3×44,3×2,7
Иркутский областной
художественный музей
им. В.П. Сукачёва
(Иркутск)



В. М. Максимов.
По примеру
старших. 1864.
Холст, масло.
43×36
Иркутский областной
художественный музей
им. В.П. Сукачёва
(Иркутск)

(?)), «Воскресение – Сошествие во ад» (конец XVII в.), «Троица Ветхозаветная, с Бытием» (вторая половина XVIII в.), «Тайная вечеря» (вторая половина XIX в.). Предметы здесь играют роль атрибутов, включённых в общую композицию. В большинстве своем они имеют ярко выраженное символическое значение. Так, к примеру, в иконе «Троица Ветхозаветная, с Бытием» важную роль играет изображение жертвенной чаши с головой тельца – это прообраз евхаристической чаши с агнцем, принесенным в жертву ради спасения человеческого рода.

В русском искусстве начала XVIII века изображение предметов используется в эмблемах государственных органов управления (Юстиц-коллегии и Камер-коллегии казенных сборов), декоративных росписях дворцовых залов, в создании десюдепортов. В это время в Голландии натюрморт процветает, появляются различные жанровые подвиды. В России же развитие проис-

ходит гораздо медленнее, это объясняется в первую очередь тем, что натюрморт был не востребован. В монографии Л. Мочалова «Три века русского натюрморта» говорится о том, что «в системе жанров петровского времени натюрморт оказывался жанром не самым насущным. Пока, если не считать эмблематических изображений и полудилетантских, почти ремесленных имитаций их облика, он жил неявно, включаемый в другие жанры. Это прежде всего относится к портрету, имевшему традиции в парсуне» [2, с. 51]. В музейном собрании хранятся парсуны «Портрет царя Михаила Федоровича» и «Портрет Ермака». Первый царь из династии Романовых изображен в торжественной одежде, на груди висит массивный крест. Ермак показан в кольчуге, в шапке с изогнутыми полями и перьями, с панагией, копьем и саблей с эфесом в виде птичьей головы. Главным в парсунах является, конечно же, портретируемый. Но и изображению предметов уделяется определенное внимание. Они помогают раскрыть характер человека, говорят о его сословной принадлежности, указывают на род деятельности.

С развитием светского искусства влияние натюрморта особенно ярко прослеживается в жанре портрета. Портрет Екатерины II кисти Д.Г. Левицкого тому подтверждение. Императрица изображена около своего любимого письменного стола, за которым проводила большую часть свободного времени. Предметы, лежащие на столе, – чернильный прибор и стопка бумаг – указывают на увлечения поклонницы Вольтера и Дидро.

Как самостоятельный жанр натюрморт впервые появляется в России в начале XVIII века в виде «обманок». Этот тип происходит из западноевропейской живописи и предполагает создание на бумаге оптической иллюзии трехмерного предмета. Он ярко проявился в акварелях художника XIX столетия Федора Толстого («Птичка на ветке липы», 1831). Незатейливые сюжеты создаются с таким мастерством, что, кажется,

можно потрогать и даже попробовать на вкус или ощутить запах изображенных на картинах ягод, цветов, увидеть, как взлетит бабочка или вспорхнет птичка.

Вплоть до конца XIX века натюрморт рассматривается в качестве «низшего» жанра. В этот период он играет роль учебной постановки. Изображение предметов также используется в жанровой картине, интерьерных композициях и портрете.

Появление натюрморта в бытовом жанре тесно связано с творчеством художника А. Венецианова. Он сделал главной темой своего творчества изображение крестьянского быта, которое не могло быть полным без изображения предметов, являющихся частью жизни крестьян. Своих учеников Венецианов учил работать с натуры, внимательно относиться к небольшим деталям. Влияние венециановской школы ощущается в работе А.А. Боброва «Внутренний вид комнаты». В ней художник раскрывает тему простого человеческого счастья. Предположительно на полотне изображен дом самого автора. Интерьер насыщен деталями: иконы, посуда, тряпочки, игрушки, картины. Сюжет незатейлив: хозяйка дома, сидя на полу, перебирает вещи, извлечённые из шкафа. Эти предметы дополняют картину быта и образа жизни хозяев дома.

В 1846 году открывается Московское училище живописи, ваяния и зодчества, которое становится центром демократического искусства. С ним связано возникновение нового направления – критического реализма. Он появляется в противовес классицизму, который царил в Академии. Для критического реализма характерны полотна с ярко выраженной сюжетной линией. Предметы здесь играют немаловажную, а иной раз и одну из ключевых ролей – с их помощью раскрывается сюжет. В коллекции музея хранится картина «Помещики-политики» К.Е. Трутовского. Это небольшая многофигурная композиция, на которой изображены помещики, бурно обсуждающие отмену крепостного права. Они сидят за столом, на котором лежит

газета. Именно из нее они узнали поразившую всех новость. Натюрморта здесь как такового нет, но роль предмета – газеты – заметно возрастает.

Для объединения художников-передвижников, возникшего в 1870 году, главными жанрами становятся картина и портрет. Натюрморт по-прежнему играет второстепенную роль, хотя некоторые члены товарищества уже обращают внимание на этот «малый» жанр. Но по-прежнему натюрморты используются ими в качестве «разминочных упражнений» либо становятся частью композиции картин. На полотне В.М. Максимова «Бедный ужин» показана крестьянская семья, собравшаяся после тяжелого рабочего дня за столом. Художник изображает на столе скудный ужин крестьян, и этот предельно лаконичный натюрморт задает настроение всей картине. В небольшой работе «По примеру старших» раскрывается тема детского пьянства. Главный герой, увидев, что взрослые ушли, решает тайком выпить: правой рукой он придерживает рюмку, а в левой сжимает бутылку со спиртным. Натюрморт дополняют оставленные на столе чашки и блюдца. Все предметы выписаны очень тонко и искусно, несмотря на небольшой размер картины.

В. Д. Поленов – художник-передвижник, который одним из первых среди соратников обратил внимание на жанр натюрморта. Находясь под впечатлением от путешествия во Францию и знакомства с французской живописью, он пишет И.Н. Крамскому: «У нас главным образом имеет значение, что сделано, а тут, как сделано. Например, за медный таз с двумя рыбами платят по двадцати тысяч франков, да ещё в придачу считают сего медных дел мастера первым живописцем и, пожалуй, не без резону» [2, с. 125].

К жанру натюрморта обращаются И.Н. Крамской, К.Е. Маковский, И.Е. Репин. В коллекции музея хранится этюд И.Е. Репина к картине «Садко». Художник создает натюрморт с изображением подводного



А.Ю. Никич-Криличевский.
Семена и клубни.
1963. Холст, масло.
80×115

Иркутский областной
художественный музей
им. В.П. Сукачёва
(Иркутск)

мира – он воспринимается законченно, несмотря на то, что является подготовительной работой.

Натюрморт в русском искусстве XIX – начала XX вв. достигает наивысшей точки развития. «Начало нового века ознаменовалось расцветом русской натюрмортной живописи, впервые обретшей равноправие среди других жанров» [3, с. 16]. К этому времени натюрморт приобретает большую значимость в искусстве. Для него характерно композиционное, стилистическое и тематическое разнообразие. Часть коллекции русского искусства XIX – начала XX вв. включает в себя самые разные типы натюрмортов: «Цветы, овощи и фрукты», «Посуда и кухонная утварь», «Декоративный натюрморт», «Аллегорический, метафорический и символический натюрморт».

Начало XX века отмечено возникновением множества самых разнообразных направлений в искусстве и появлением различных художественных объединений. «Мир искусства» – одно из них. Представители этого направления нередко в своем творчестве обращались к традициям XVIII века. «Портрет Н.К. фон Мекка» Б.М. Кустодиева, одного из мирискусников, является образцом следования живописным традициям прошлого: лессировочное письмо, поза портретируемого, его торжественная одежда. Предметы здесь не только указывают на род деятельности человека, но и показывают зрителю его увлечения. Перед фон Мекком на столе лежат железнодорожные схемы, и это не случайно: он занимал должность председателя Московско-Казанской железной дороги. Сам он сидит в старинном антикварном кресле, поодаль стоит неболь-



М. Е. Синишина-Шпирко.
Натюрморт
с тыквой
(Натюрморт
с красным
чайником). 2001.
Бумага
тонированная,
гуашь.
50×70
Иркутский областной
художественный музей
им. В.П. Сукачёва
(Иркутск)

шая скульптура из майолики, и несколько картин висят на стене. Эти предметы указывают на пристрастие фон Мекка к искусству. Мирискусники зачастую изображали вещи, имевшие определенную культурную ценность, – в этом видится уважение к искусству прошлых столетий, осознание его ценности.

Интересен яркий живописный натюрморт М.С. Сарьяна «Плоды каменистых склонов Арагаца» (1958), представителя объединения «Голубая роза». Декоративная стилизация, характерная для голуборозовцев, ярко проявилась в творчестве Сарьяна. Натюрморт, находящийся в музейной коллекции, написан сочными, чистыми цветами. Красочный слой тонкий, словно светящийся изнутри. Развернутая ковровая композиция натюрморта позволяет показать фруктовое изобилие Армении.

Отдельного внимания заслуживают работы художников объединения «Бубновый валет» – «Натюрморт» (1918) П.П. Кончаловского и «Натюрморт с синим кувши-

ном» (1931) А.В. Куприна. На авторов, как и на художников-голуборозовцев, большое влияние оказала современная французская живопись, преимущественно творчество таких мастеров, как Анри Матисс и Поль Сезанн, а также влияние различных художественных течений, пришедших из Франции. В полотне П. Кончаловского явно прослеживается влияние кубизма. Он изображает предметы, находящиеся в мастерской, угловатыми, разбитыми по плоскостям и уплощёнными. В работе А. Куприна заметно влияние постимпрессионизма – в особом отношении к цвету, декоративности подачи, фактурной живописи. Помимо влияния французских художников, здесь также видится влияние фольклорного искусства – в выборе самих предметов: синий кувшин, центр композиции, небольшая вазочка и чашечка с блюдцем украшены русскими народными росписями.

А.А. Осмеркин, еще один представитель бубнововалетцев, в натюрморте «Восточные инструменты» (1947) изобража-

ет предметы искусства раскиданными по яркому, украшенному орнаментом ковру, дополняет их типичным для южного быта глиняным сосудом. Для полотна характерна точно вымеренная гармония, композиция и деликатная цветовая гамма.

Надо отметить, что возникновение авангардистских течений в русском искусстве начала XX века было связано не только с влиянием европейских мастеров – здесь немаловажное влияние оказали и политические события, которые происходили в стране. Художники зачастую переходили из одного объединения в другое, пробовали себя в разных направлениях. Возможности жанра обеспечивали эксперимент, поиски нового и попытки переосмысления старого.

Натюрморт вновь включается в другие жанры, в том числе в сюжетно-тематическую картину. В коллекции музея хранится «Ужин трактористов» (1956) А.А. Пластова. Художник опирается на традиции объединения «Союза русских художников», которым, в свою очередь, были близки идеи передвижников. Натюрморт, включенный в картину, в само её название, играет одну из главных ролей в сюжете – выполняет роль композиционного центра, вокруг которого выстраивается действие.

На рубеже 1950–1960-х возникает новое направление в советской живописи, получившее название «суровый стиль». Представители его создавали картины, воспевающие жизнь современников, обращались к образу человека труда. Часть художников пошла в другом направлении – они отошли от сюжетной картины и реализовали себя в «низших» жанрах: в портрете, пейзаже и натюрморте.

В музейной коллекции есть ряд натюрмортов, относящихся к суровому стилю, – это полотна А.Ю. Никич-Криличевского («Ткань, карты и сигары», 1971; «Натюрморт. Семена и клубни», 1963) и Н.И. Андронova («Натюрморт с кружевом», 1966; «Зимнее окно», 1981). Характерные признаки этого направления – обобщенность, лаконичность, сдержанность. Художни-

ки выделяют контуры фигур, используют большие плоскости цвета, тем самым добиваясь наибольшей выразительности.

Ассоциативно-метафорический натюрморт, возникший в 1960–1970-е годы, берет свое начало, вероятно, в ваникас – аллегорическом натюрморте о суете сует и бренности, быстротечности жизни, тщетности удовольствий и неизбежности смерти. Ассоциативно-метафорический натюрморт представлен в коллекции музея картиной А.Г. Тышлера («Цветочная полка», 1966) и работами иркутских мастеров: Г.Е. Новиковой («Пейзаж с большой рыбой», 1978), А.И. Алексеева («Посвящение декабристам», 1990), А.Н. Пурлика («Натюрморт с патефоном», 1995), А.О. Погребного («Натюрморт с корягой», 1988).

Художники, остро переживающие разное рода события, будь то историческое прошлое или противоречия современного мира, выражают прочувствованное и увиденное на холсте. Так возникает образ умирающей на берегу моря рыбы на картине Г.Е. Новиковой «Пейзаж с большой рыбой», обращающейся к теме защиты окружающей среды; Н.Н. Вершинин в «Натюрморте с разбитой иконой» (1992) включает в композицию образ порушенной иконы; в картине «Посвящение декабристам» А.И. Алексеев изображает кандалы как символ ограничения свободы человека.

Представленный тип натюрморта позволяет зрителю насыщать его собственными смыслами и ассоциациями в виду отсутствия четко определенных значений, в отличие от его предшественника ваникас, где у каждого предмета был свой определенный подтекст.

В собрании музея обширно представлен сибирский натюрморт.

Распространенный сюжет – натюрморт с дарами природы. В русском искусстве такой натюрморт, как правило, символизирует красоту и богатство родного края. Среди сибирских художников, которые обращались к этой натюрмортной теме, выделяют имена А.Ш. Закирова, А.Г. Костовского,

А.Ф. Рубцова, А.И. Гутерзона и А.Г. Поздева.

В работе А.Ш. Закирова «Тажный натюрморт» художник изобразил всю щедрость даров сибирского леса – грибы, ягоды, шишки, ветки хвойных деревьев. Художник показывает сибирскую природу во всем своем многообразии.

В работе А.Г. Костовского «Август» берестяная ваза с букетом полевых цветов, туюсок с ягодами, фон у натюрморта (по всей видимости, стена бревенчатого дома) не случайны: это сибирский натюрморт, так как художник использует предметы, характерные именно для этой местности.

«Геологический натюрморт» А.Ш. Закирова связан с сибиряками и их профессией. Художник включает в композицию натюрморта изображение минералов (чароит, нефрит, лазурит), а также предметы, которые геологи используют в своей работе, – лупу, карандаш, листы с записями.

Представлены в этой части и натюрморты других типов, такие как «Цветы, овощи и фрукты», «Посуда и кухонная утварь». В работе забайкальского художника Ю.А. Круглова «Подсолнухи» чувствуется явное влияние постимпрессионизма, картина перекликается с «Подсолнухами» Ван Гога. Художник экспериментирует, пробует себя в новом направлении, в результате чего и возникает полотно с применением декоративной стилизации, характерной для творчества художников-постимпрессионистов.

В картине иркутского живописца А.П. Жибинова «Натюрморт» интересно композиционное решение. Художник в изображении предметов выбирает ракурс сверху: зритель будто бы стоит над ним. Этим композиционным приемом автор вводит зрителя в композицию, делает его непосредственным участником этого события. С помощью необычной фактуры художник обыгрывает привычные зрителю предметы, и от этого салфетки, лимоны, сама поверхность стола начинают звучать по-новому на его полотне.



Графические декоративные натюрморты представлены такими авторами, как А.С. Ведерников («Натюрморт с арбузом»), Г.А. Курочкина-Домашенко («Натюрморт с цветами», «Букет», 1970), М.Е. Силина-Шпирко «Натюрморт с тыквой» («Натюрморт с красным чайником», 2001). Эти работы объединяет богатство цветовой палитры, насыщенность оттенков.

Помимо живописных и графических работ, коллекция включает предметы декоративно-прикладного искусства иркутских авторов: О.Ю. Копенкиной, Н.А. Сериковой-Рубцовой, И.А. Паклиной, В.И. Соколова.

Композиция О.Ю. Копенкиной «Разгадка рук – в создании мира» (1991) состоит из блюд, расписанных в сдержанной сине-ко-

М. С. Сарьян.
Плоды каменистых склонов Арагаца.
1958. Холст, масло.
145×115
Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва (Иркутск)



О. Ю. Копенкина.
Блюдо.
Из композиции
«Разгадка рук – в
создании мира...»
1991. Хайтинский
фарфоровый завод.
Фарфор, роспись.
37,5×5
Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва (Иркутск)

ричной гамме. Образ рук выступает как связующее звено между внутренним миром и окружающим.

Декоративная композиция из трех блюд «Вечер» Н.А. Сериковой-Рубцовой насыщена цветом, живопись плотная, фактурная. Эскизность рисунка придает работам живость и легкость. С помощью глубокого синего цвета фона, на котором выступают предметы – вазы, фрукты, цветы, неожиданный женский образ, художник раскрывает тему вечера.

Иркутский натюрморт самобытен, узнаваем, каждый автор обладает своим собственным почерком. В работах иркутских мастеров также прослеживается влияние отдельных художественных направлений.

Богатство и разнообразие коллекции Иркутского областного художественного музея позволяет увидеть, как менялся русский натюрморт: из малозначимого он вырастает в один из самых актуальных жанров в современном искусстве с многообразием

типов и разновидностей, воплощается в разных видах изобразительного искусства. Натюрморт сибирских художников является немаловажной частью русского искусства.

Литература

1. Герчук, Ю.Я. Живые вещи. – Москва : Сов. художник, 1977. – 142 с. : ил.
2. Мочалов, Л.В. Три века русского натюрморта. – Москва : Белый город, 2012. – 511 с.
3. Пружан, И.Н. Натюрморт в русской и советской живописи / И. Н. Пружан, В. А. Пушкарёв. – Ленинград : Аврора, 1971. – [212 с.]
4. Ракова, М.М. Русский натюрморт конца XIX – начала XX века : [альбом]. – Москва : Искусство, 1970. – 147 с. : ил.
5. Русский и советский натюрморт : каталог / Гос. русский музей ; [сост. А. К. Антонова, И. Н. Пружан]. – Ленинград : Советский художник, 1969. – 23, [2] с., [8] л. ил. : цв. ил.
6. Ягодковская, А.Т. О натюрморте. – Москва : Сов. художник, 1965. – 70 с. : ил.; 20 см. – (Беседы об искусстве).

Об авторе

Голято Алина Игоревна – научный сотрудник музея ГБУК «Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва»

E-mail: shaposhnikova.alina@list.ru

RUSSIAN STILL LIFE
IN THE COLLECTION OF THE IRKUTSK
REGIONAL ART MUSEUM
NAMED AFTER V. P. SUKACHOV

Golyato Alina Igorevna

Researcher at the Irkutsk Regional Art Museum
named after V. P. Sukachov

Abstract: The article is devoted to Russian still life works in the collection of the Irkutsk Regional Art Museum named after V. P. Sukachov. The article analyzes the structure of the still life collection. The development of Russian still life from the middle of XIX century till the beginning of XXI century is considered. Special attention is paid to the analysis of the Siberian still life.

Keywords: Russian still life; Siberian still life; collection of the Irkutsk Regional Art Museum named after V. P. Sukachov; still life in painting; still life in graphics; still life in decorative art.



А. С. Шипицын.
Весеннее солнце.
2000.

Бумага, офорт.
И 12,8×13,8.
Д 14,7×15,5.
Л 22,7×28,5

Иркутский областной художественный музей
им. В. П. Сукачёва
(Иркутск)

УДК 711.01/09+7.047

Н. С. Сысоева
М. А. Аверьянова

Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачёва
Иркутск, Россия

ГОРОД ВО ВРЕМЕНИ. ИРКУТСК В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖИВОПИСИ И ГРАФИКИ ИЗ СОБРАНИЯ ИРКУТСКОГО ОБЛАСТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИМ. В. П. СУКАЧЁВА

Статья посвящена анализу визуально-художественного образа сибирского города Иркутска в работах художников XVIII–XXI вв. в коллекциях живописи и графики Иркутского областного художественного музея (ИОХМ) им. В. П. Сукачёва. Особое внимание уделено развитию городского пейзажа с акцентом на локальные и общероссийские исторические события. Выделяются ведущие темы, сюжеты, зависящие от широты восприятия и осмысления Иркутска значительным кругом авторов.

Ключевые слова: Иркутск; Сибирь; город; городской пейзаж; художественный образ; архитектура; музей.

Иркутский областной художественный музей осенью 2020 года представил масштабный выставочный проект «Иркутск. Город во времени». Выставка, открывшаяся в залах Галереи сибирского искусства, показала Иркутск в исторической перспективе и была приурочена к празднованию предстоящего в 2021 году 360-летнего юбилея столицы Восточной Сибири (1661 год – дата основания Иркутского острога).

В процессе подготовки экспозиции была проведена серьезная научная работа. Тщательно отбирались произведения из музейных фондов (живописного и графического), скрупулезно исследовались документы (биографии художников, письма, воспоминания), хранящиеся в архиве музея. Это, в свою очередь, позволило полно и многопланово продемонстрировать иркутский городской пейзаж в его естественном историческом и изобразительном



Видъ города Иркутска.

X

Vue de la ville de Irkoutzk.

развитии на протяжении четырех столетий (XVIII – начало XXI вв.), сложившийся и продолжающий формироваться усилиями многих поколений художников.

«Город Иркутской, расположенный приблизительно в восьми милях от берега Байкальского моря, построен несколько лет тому назад; он снабжён крепкими деревянными башнями и имеет большое предместье; мяса и рыбы можно достать в изобилии. Вокруг этого города до самого Верхотенска в избытке растёт рожь, земля там очень плодородна, и многие московиты поселились здесь... Малая река по названию Иркут впадает здесь в Ангара, вблизи расположен монастырь» [2]. Так описывает голландский политик, предприниматель, картограф, бургомистр Амстердама Николаас Витсен сибирский град в своей книге «Северная и Восточная Тартария» в 1692 году.

В год празднования 360-летия Иркутска читать эти строки важно и интересно. Городу во многом удалось сохранить исторический центр и первоначальную планировку, основа которой – несколько сложившихся комплексов, состоящих из памятников каменной и деревянной архитектуры.

Спасская церковь, построенная на территории Иркутского острога вместе с Богоявленским собором, образует древнейший архитектурный ансамбль Иркутска [1, с. 49].

«Белый дом» на набережной Ангары в стиле русского классицизма, служивший вплоть до 1917 года резиденцией иркутских генерал-губернаторов, и «мавританский замок», в котором располагался музей Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества (сейчас Отдел истории Иркутского областного краеведческого музея), по сей день являются важными визуальными и историческими объектами. Они определяют помпезный дух и задают эстетически выверенный общий градостроительный тон главным улицам: Большой (ул. Карла Маркса) и Амурской (ул. Ленина). Именно на них преимущественно сосредоточены памятники каменного зодчества XIX–XX вв.

Еще одна историческая зона – Преображенская церковь и деревянный комплекс зданий, среди которых дома декабристов Трубецкого и Волконского, дом Шастиных (ныне «Дом Европы», или «Кружевной дом»).

До настоящего времени особое место в городской архитектуре занимают культовые сооружения: православные храмы и соборы, католический костел, мечеть, синагога – все они являются знаковыми доминантами среди окружающей малоэтажной застройки и неизменно привлекают внимание многих художников. Образ храма – важная составляющая городского пейзажа: зачастую храм

А. Рудаков.
Вид города Иркутска
(Иркутска). Россия.
Бумага, резец.
И 14,5×44,5.
Д 36×49,5.
Л 43×52.

Иркутский областной
художественный музей
им. В. П. Сукачёва
(Иркутск)

Т. Сальваторе
(Николай Иванович
Тончи). Портрет
поэта Гавриила
Романовича
Державина на фоне
г. Иркутска.
XVIII век. Холст,
масло.
274×179

Иркутский областной
художественный музей
им. В. П. Сукачёва
(Иркутск)



становится композиционным центром в произведениях живописцев и графиков.

Несмотря на красоту архитектуры, общая атмосфера города противоречива: Иркутск выглядит одновременно столичным и провинциальным, европейским и азиатским. Поэтому понять дух места непросто, но можно – во многом благодаря искусству, произведениям художников, со временем пополнившим собрание Иркутского областного художественного музея, где сформировалась интересная тематическая коллекция, включающая более 200 работ. Она ценна и в изобразительном плане (колористический строй, композиционные поиски, мастерство исполнения), и в историческом (документальная фиксация знаковых видов и панорам, свидетельство реальных событий).

Коллекция дает представление о генезисе и эволюции художественных решений городского пейзажа, характерных для развития русского искусства. От жанрово-бытовой тематики, где город – объект, географический населенный пункт, до интимно-личностной рефлексии художника,

рассматривающего пространство мегаполиса и жизнь человека как органическую взаимопроницающую целостность.

К теме города обращаются и иркутские живописцы и графики, и столичные авторы, создавая произведения на основе своих впечатлений от увиденного. Коллекция музея свидетельствует, что первые запечатленные изображения Иркутска относятся к первой половине XVIII столетия. Распространение графического пейзажа, исполненного в традициях академической ведуты, в этот период связано с приездом художников-картографов – участников научных экспедиций, выпускников зарубежных академий, занимавшихся созданием планов местности и изображением сибирских городов.

В собрании музея хранятся гравюра с рисунка немецкого художника Иоганна Вильгельма Люрсениуса (гравёр А.Г. Рудаков), который выполнил зарисовку, находясь в Иркутске в составе Второй Камчатской экспедиции академика Миллера 1733–1743 гг., и литография француза Франсуа де Кювилле с изображением Иркутска. Позже выпускник Академии А.Е. Мартынов в 1805 году в составе Русской миссии графа Ю.А. Головкина, долгие месяцы ожидая в Иркутске разрешения на въезд в Китай, выполнил несколько натуральных рисунков, в том числе авторский офорт «Вид Иркутска», входящий в коллекцию музейной графики [4, с. 48–49]. Все они решены в едином стилистическом ключе. Пейзажи, преимущественно архитектурные и панорамные, выверены композиционно, исполнены с фотографической точностью.

Виды Иркутска органично входят в графические серии, посвященные сибирским городам, и имеют огромное историческое значение. В них отдается приоритет документальной фиксации с целью представить облик населенного пункта и подчеркнуть цивилизованный статус отдаленных, но уже освоенных территорий Российской империи.

Ранние живописные произведения, связанные с Иркутском и хранящиеся в собрании музея, относятся к XVIII–XIX вв. Они

представлены именами выпускников Академии художеств Е.Е. Мейера, Н.Ф. Добровольского, а также творчеством ссыльных польских художников Станислава Вронского, Юзефа Беркмана. Городской панорамный пейзаж, где построенное человеком соединяется с естественным природным окружением, в дальнейшем стал разновидностью жанра, в котором работали многие мастера.

При создании живописного полотна 1867 года «Вид города Иркутска» художники Е.Е. Мейер и В.М. Резанов используют классические приемы академической живописи, размещая на переднем плане большие красивые деревья, не заслоняющие общего вида города на правом берегу Ангары. Их силуэты, написанные темными красками, подчеркивают воздушную перспективу, тонально переходящую в светлый горизонт.

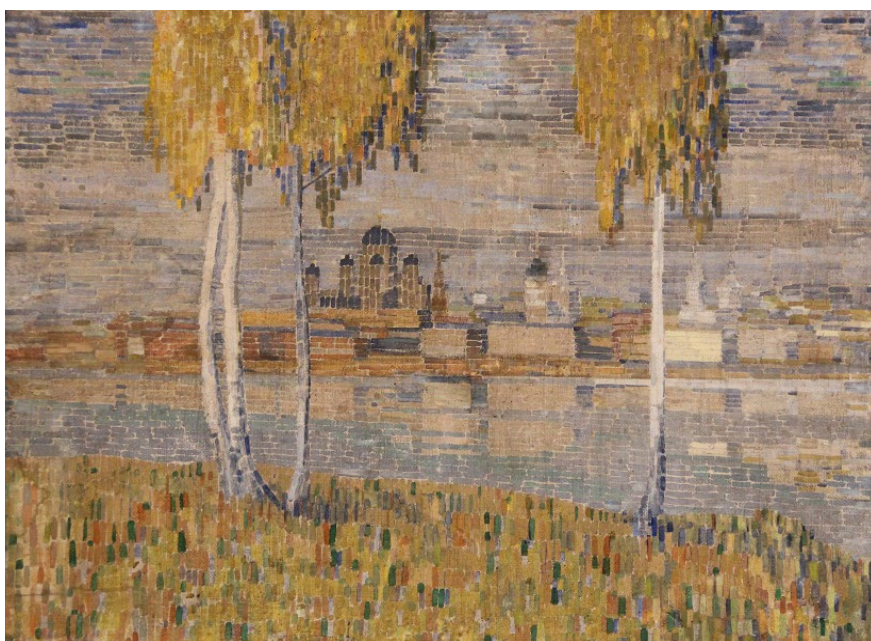
Станислав Вронский при реставрации портрета Г.Р. Державина кисти итальянского живописца Сальваторе Тончи, принадлежащего в то время генерал-губернатору М.В. Сибирякову, сумел вписать вместо амуров на дальнем плане вид зимнего Иркутска с узнаваемым изображением Чудотворской, Спасской, Тихвинской церквей, собора Богоявления и Московских ворот.

Ранние пейзажи Н.Ф. Добровольского с видами Иркутска создают поэтически идеализированный образ города на Ангаре. Одна из примет романтизма – любовь к таинственному ночному освещению – проявляется в его картине «Ангара ночью». На полотне «Переправа через Ангару в Иркутске», написанном в 1886 году, изображены работы по восстановлению города после большого пожара 1879 года. Справа от Московских ворот — собор Богоявления в строительных лесах. «За аркой просматривается архитектура уже восстановленного Владимирского собора; правее стоит архиерейский дом, а еще дальше за ним – Чудотворская церковь» [4, с. 64].

Преимущественный интерес художников к архитектурному облику Иркутска сохраняется в XX веке. Их произведения, разные по техникам и стилистически отличные



Н. К. Добровольский. Переправа через Ангару в Иркутске. 1886. Холст, масло. 70×80
Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачёва (Иркутск)



К. И. Померанцев. Иркутский кремль. 1922. Холст, темпера. 89×111
Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачёва (Иркутск)



Б. И. Лебединский. Иркутск в 1817 году (Галиот. 1817 год). 1969. Бумага, офорт. И 36×54,5. Д 39,5×58.
Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачёва (Иркутск)

друг от друга, тематически объединяет пристальное внимание к визуальной рукотворной городской среде. Именно она, по мнению авторов, создает неповторимый облик, определяет идентичность.

В картинах и этюдах Николая Лодейщикова, Константина Померанцева, Валентина Федорова, написанных с натуры в 1915–1922 гг., изображен величественный, удивительно красивый Казанский кафедральный собор, возвышавшийся на главной площади города очень непродолжительное время, всего 40 лет (взорван в 1932 году) [3]. Художник К. Померанцев исполняет «Иркутский кремль» в экспериментальной живописной манере и включает главный на тот момент иркутский храм в общую композицию архитектурных городских акцентов, расположенных на правом берегу Ангары. Художник ставит цель не столько передать реалистический облик (хотя изображенные строения угадываются даже современным зрителем), сколько отобразить исторический дух этого места, определить доминанту, с которой начинался город.

Схожее визуальное решение можно найти в печатной графике сибирского художника, заслуженного деятеля искусств РСФСР Бориса Лебединского: альбом «Иркутский острог». Краткий исторический иллюстрированный очерк», изданный Восточно-Сибирским географическим обществом в 1929 году, «Иркутск в 1817 году», «Иркутск в 1917 году», «Иркутск. 1969 год» (1960-е). Автор реконструирует облик старинного города и рассматривает его жизнь в развитии, скрупулезно погружаясь в исторические детали. В графических работах из альбома «Иркутский острог» Борис Лебединский, используя старинные документы, воссоздает панораму деревянного острога XVII века с отдельными улицами и сторожевыми башнями. Предельно точно воспроизводя силуэты строений, художник создает панегирический образ старинного острога. Виды Иркутска Бориса Лебединского, исполненные в традициях искусства классической гравюры,

являются образцами «высокого стиля» в собрании музея.

Город как объект максимально интересен известному иркутскому художнику, графику и иллюстратору Анатолию Аносову, много лет проработавшему в Восточно-Сибирском книжном издательстве. Знаковые места Иркутска, отдельные виды и мотивы, панорамы города — всё в равной степени нашло отражение в его произведениях, хранящихся в Иркутском областном художественном музее. Гравюры «Большой проспект», «Иркутск», «Дом декабриста С. П. Трубецкого», «Дворец пионеров» филигранно исполнены в технике гравюры на пластике, требующей твердости руки, точности движений и педантичного отношения к работе и позволяющей добиться тонкости штриха и особой проработки деталей. Интересны листы «Иркутск исторический», «Иркутск». В пространство листа художник помещает известные каждому горожанину архитектурные достопримечательности: Спасская церковь, Польский костел, каменный двухэтажный особняк XIX века – «Белый дом», деревянная усадьба семьи декабриста С. П. Трубецкого дополнены образами сибирской таежной природы. Внимательный зритель пытливно ищет знакомое в многоплановых, сложных по композиции сюжетах, подобно участнику квеста разгадывая ту или иную загадку. В целом Иркутск Анатолия Аносова – изысканная сибирская столица, представленная памятниками архитектуры, особняками в стиле ампир, величественными соборами. Это лучшая иллюстрация к словам Антона Чехова о том, что «Иркутск превосходный город. Совсем интеллигентный. [...] Совсем Европа» [5].

Образ города как современной, живой, но вместе с тем художественно-исторической среды создан в произведениях «Памятники архитектуры» Анатолия Костовского, «Вечный огонь» Аркадия Гутерзона (1976), «Главная улица города» Льва Гимова (1995).

Отдельная страница в истории отечественного искусства – индустриальный пейзаж, который появился в СССР в 1960-

е, когда шло послевоенное развитие страны: интенсивное преобразование всех отраслей промышленности, масштабное освоение новых территорий, открытие Всесоюзных строек и появление новых сибирских городов, микрорайонов. Проникаясь героическим духом и динамикой перемен, художники отправлялись в творческие командировки по стране. Эпические произведения, созданные ими на основе впечатлений от увиденного, позднее дополнили собрание Иркутского областного художественного музея как знаковые авторские высказывания о настроении и событиях тех лет.

Так, строительство Иркутской ГЭС запечатлели советские художники Иван Стасевич (Минск), Анатолий Тимофеев (Москва), Михаил Каманин (Нижний Новгород). В Иркутске индустриальный пейзаж наиболее ярко воплотился в творчестве Виталия Рогая («Иркутская ГЭС. Сибирские огни», «Основное русло Иркутской ГЭС»); неожиданно он приобрел лирическую интонацию в работе «Рассвет над Ангарой». Несмотря на политизированность темы, картины Виталия Рогая из этого цикла практически все вошли в коллекцию музея. Автор воплотил свою убежденность в необходимости большого идейного содержания пейзажной живописи, органически соединенного с поисками полноцветной насыщенности цвета, монументальности композиции.

Внимание художников 1960-х обращено на преобразования городской среды в век технического прогресса, стремление запечатлеть их в своих произведениях. Нарядные, торжественные, топографически точные виды города пишут иркутские художники Анатолий Костовский и Владимир Кузьмин: «Завод им. Куйбышева» (1963), «Ангарский мост» (1963). Работа Евгения Шпирко «Ново-Ленино. Конечная» входит в его серию городских пейзажей, посвященных строительству и жизни одного из новых иркутских микрорайонов. «Ново-Ленино. Конечная» – квинтэссенция духа времени и собственной жизни художника.



Примечательны небольшие по размеру цветные гравюры московского художника А.И. Калашникова («Институт иностранных языков», «Дом Советов на площади им. Кирова» и другие). Графическая серия создана в 1961 году и подарена автором Иркутскому областному художественному музею. Так, в работе «Иркутск. Мост через Ангару» запечатлен один из самых известных иркутских видов, открывающийся каждому приезжающему в сибирский город по железной дороге. Не случайно именно его Калашников выбирает для марки, изданной Министерством связи СССР в честь 300-летнего юбилея Иркутска и разошедшейся многотысячным тиражом по всей стране. Небольшая по размеру, вытянутая в длину ксилография выполнена искусно и тонко. Изогнутая линия рисует очертания Ангарского моста (сейчас Глазковский мост), соединяющего два берега, новый и старый город. Первый, в свою очередь, исполнен условно: многоэтажные дома слегка намечены, образуют панораму. Разнонаправленный динамичный штрих усиливает движение общественного транспорта на мосту, катеров и лодок, курсирующих по реке. Иркутск выглядит современным и развивающимся городом, в

А. Г. Костовский.
Памятники
архитектуры.
1965.
Картон, масло.
69×85
Иркутский областной
художественный музей
им. В. П. Сукачёва
(Иркутск)

В. С. Рогаль.
Рассвет над
Ангарой. 1955.
Холст, масло.
80×159
Иркутский областной
художественный музей
им. В. П. Сукачёва
(Иркутск)



котором жизнь течет быстро, подобно течению Ангары.

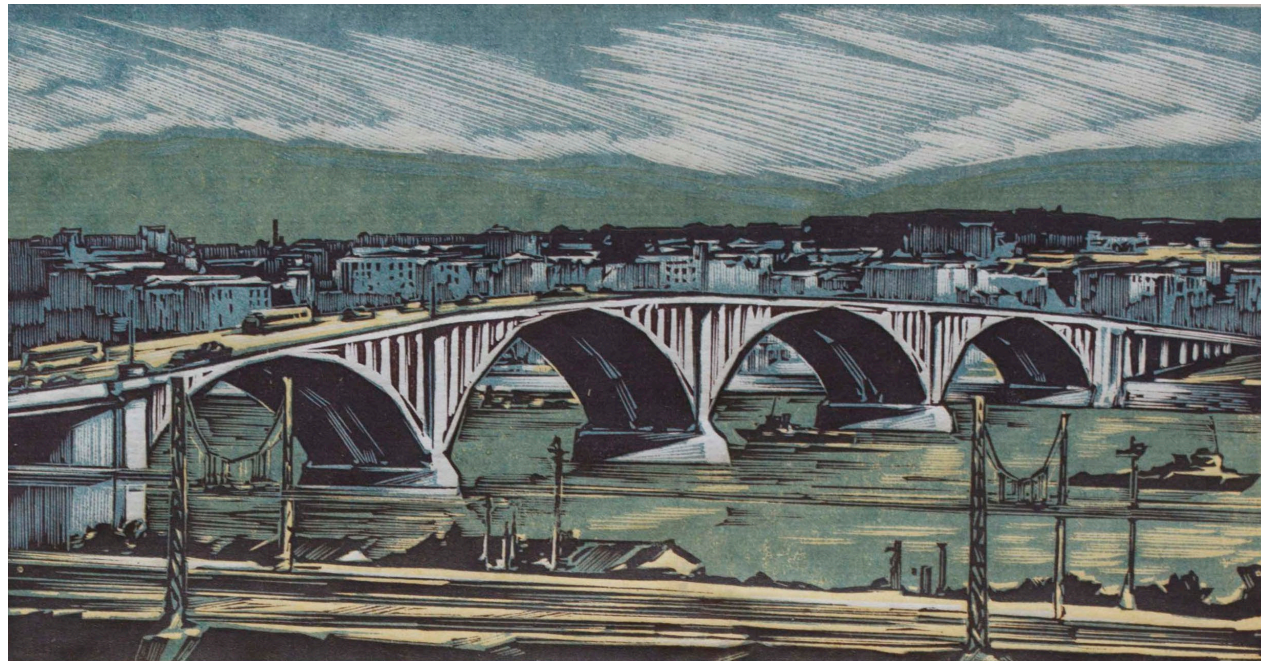
В городском пейзаже художники выражали свое ощущение эпохи, встречи минувшего с настоящим. Одна из наиболее значимых работ, раскрывающих эту тему, – «Усолье-Сибирское», написанная в 1973 году ленинградским художником Владимиром Френцем. Ясным художественным приемом диагонального деления холста на старый и новый город автор противопоставляет патриархальный уклад жизни и наступающую цивилизацию, одноэтажную застройку – и современные микрорайоны с типовыми хрущевками, которые отличаются только цветом, но в тот период воспринимались как символ комфортной жизни.

Индустриальный пейзаж не утратил своей актуальности и в XXI веке, хотя лишился романтизма и идеализации изображаемого внешнего мира. Интересно художественное решение иркутского художника Игоря Смирнова в картине «Зимний вид. Промзона». Городские окраины написаны в грязной серо-белой цветовой гамме. Они безжизненные и неуютные. Это нелицеприятный визуальный итог остановившегося развития сибирских городов в XXI веке.

«Иркутск уходящий» с его старинными деревянными домами, украшенными резными наличниками, ставнями, обильным декором, с тихими улочками, постепенно заполняющимися «прелестью запустения», – еще одна знаковая и неисчерпаемая тема, нашедшая отражение в местном городском пейзаже. Именно ей посвящено наибольшее количество живописных и графических произведений, хранящихся в Иркутском художественном музее.

Круг авторов, обращающихся к данному сюжету, обширен, характер и настроение их работ разнообразны. Многим тема близка не только из-за внешней красоты изображаемого мира, но и потому, что тесно связана с повседневной жизнью: мастерские и дома, в которых работали и жили художники, зачастую располагались в «старом городском фонде». Деревянный Иркутск, любимые дома и улицы, церкви, городские задворки – всё это находит отражение в живописных и графических произведениях иркутских авторов.

Понимание и принятие города как органической и естественной среды, места личных историй и сокровенных мыслей, внимание к ретроспективности, осмысленной художником исходя из собственного опыта



А. И. Калашников.
Иркутск. Мост
через Ангару. 1961.
Бумага, цветная
ксилография
(с 3 досок).
И 7,1×13,6.
Л 12,3×17,1
Иркутский областной
художественный музей
им. В. П. Сукачёва
(Иркутск)

и взглядов на жизнь, характерны как для локальной изобразительной школы, так и в целом для русского искусства второй половины – последней четверти XX века.

Городские зарисовки известного сибирского художника-графика Николая Шабалина, ученика И.Л. Копылова и К.С. Петрова-Водкина, «Уголок старого Иркутска» (1959), «Старинный уголок Иркутска. У планетария», «Краеведческий музей в Иркутске» проникнуты спокойствием и лиричным настроением.

Диптих «Иркутск уходящий» (1970) Галины Курочкиной-Домашенко отличаются психологизм, драматизм и интерес к традиционному бытовому укладу старого города. Композиция вытянута по горизонтали; пространство листа многопланово, заполнено изображением подобно орнаменту: линии, подчеркивающие предметную декоративность архитектурных деталей и формирующие пространство текстур, ассоциативно отсылают к образу разбитого зеркала, паутины. Эстамп, отображающий жизнь города, похож на выцветающую черно-белую фотографию, он о красоте и запустении.

Акварели Владимира Шипунова «Иркутск в октябре» (1990), «Иркутск. Набережная. Сумерки» (1988), «Уголок Иркутска»

(1989) ностальгические и немного тревожные по колориту. В них автор размышляет о родном городе как о пространстве, знакомом с детства, предчувствует разлуку, пытается сохранить в памяти и на листе дорогое и близкое сердцу (в 1990-е гг. художник покинет Сибирь).

Безупречные офорты Александра Шипицына, заслуженного художника Российской Федерации, живого классика гравюры, также проникнуты размышлениями об исчезающем старом Иркутске. «Старая улица», «Весеннее солнце», «Мой любимый дом», «Голландский дом» – личное художественное высказывание. Это не документальные свидетельства, несмотря на узнаваемость ракурсов и перспектив; это произведения, в которых проявлен сложносочиненный образ, сложившийся из наложенных друг на друга смыслов, текстур, нелинейного восприятия времени.

Иные по стилю исполнения, но близкие по духу, преломленные сквозь призму личных взглядов, мнений и чувств карандашные образы города в рисунках и пастилях графика Светланы Гаращук. Город она наблюдает в разное время года, суток, состояний, интересуясь бесхитростными бытовыми деталями. Подвижными лини-

И. В. Смирнов.
Зимний вид.
Промзона. 2010.
Холст, масло.
70,2×119,7
Иркутский областной
художественный музей
им. В. П. Сукачёва
(Иркутск)



ями-штрихами, заполняющими всё пространство листа, рисует заброшенные, но не лишённые жизни старые дома, кладовки, дворы. В ряде работ автор изображает храмы: Крестовоздвиженская, Спасо-Преображенская церкви в окружении деревянных домиков неотделимы от «тела» города. Городские пейзажи Гаращук – это во многом жизнь лирической героини (самой Светланы) в собственном, придуманном ею городе, где реальные черты Иркутска кажутся грамотно построенной декорацией, в которой органично живут персонажи: пробегающая собачка, дворник, убирающий двор, случайный прохожий.

Отдельный раздел в музейной коллекции, посвященной Иркутску, составляют произведения, в котором город является местом, где происходили важные исторические события, и соответственно служит фоном для них. В работах художников отразились драматичные явления в истории России и Сибири, в частности: выступление декабристов, революции, Белое движение, Гражданская и Великая Отечественная войны.

Восстанию декабристов посвящена серия гравюр Николая Домашенко (лист «Приезд в Иркутск», 1969). Революционные события

в живописном полотне «19 ноября 1917 года в Иркутске» Бориса Корнеева происходят на фоне дома купца Второва, одного из красивейших зданий Иркутска, выполненного в стиле псевдорусского барокко. В этом же ключе решены линогравюры «Вступление Красной Армии в Иркутск 5 января 1920 года» (1969) читинского графика Юрия Круглова и гуаши «Уборевич и Сухэ-Батор в Иркутске в 1921 году» (1967), «Разгром юнкеров» (1967) омского художника Кондратия Белова из собрания музея. Многочисленные рисунки тушью театрального художника Евгения Орлова, частично входящие в альбом «Силуэты старой Сибири», посвящены революции и последовавшей после нее братоубийственной междоусобице. Иркутск как конечная точка «верховного правления Россией» А. В. Колчака – декорация, в которой произошло одно из ключевых событий истории XX века.

Прошлое интересно не только великими историческими свершениями, но и каждодневным течением городской жизни. За тканью визуальных воспоминаний личностного характера ощущаются фактура и интонация ушедшей эпохи. Интерес к историческому быту города в произведениях го-

раздо серьезнее, чем это может показаться на первый взгляд: за внешними проявлениями жизни открывается живая душа эпохи. Примером могут служить графическая серия «Пасхальные увеселения на Тихвинской площади» Александра Муравьева и серия «Семейный альбом» Галины Курочкиной-Домашенко.

«Фото на память», «Кукольный театр», «Балаган» (1979) А. Муравьева вводят в атмосферу безмятежного праздничного веселья. Забавные выразительные персонажи, почти карикатурные, сложные по композиции сценки вызывают желание долго их рассматривать, пробуждают в зрителях чувство соприсутствия и радостного сопереживания. Дореволюционный город многолюден, наполнен шумом и движением.

«Сестры, матери», «Отцы, деды», «Воспоминание», «Свадьба» Г. Курочкиной-Домашенко повествуют о сменяющейся череде событий и периодах жизни: детстве, молодости, зрелости, старости. При всей уникальности каждой истории вместе они составляют калейдоскоп лиц – задумчивых, грустных, строгих, веселых, дружелюбных. Стилистически графические листы напоминают кадры старых фотографий, оформленные в серию «Семейный альбом».

В искусстве рубежа XX–XXI вв. появляется новый тип обобщенного городского пейзажа, в котором отразились стилистические, композиционные и декоративные поиски. Это художественное направление связывает близких по духу, сходно чувствующих, одинаково понимающих цели и методы искусства мастеров. Все это в полной мере отражено в живописных произведениях иркутских художников, посвятивших городу ряд своих работ. Геннадий Кузьмин, Сергей Жилин, Наталья Довнич, Вячеслав Глинский, Виталий Смагин, Николай Вершинин легко удерживают цветовую и композиционную цельность холста, используя прием дробления формы. В то же время обобщенное пространство, сконструированное при помощи цветовых пятен и линий, ведет к созданию яркого, эмоциональ-



С. Н. Гараушук.
Дом на улице
Декабрьских
событий. 1980.
Бумага, пастель.
68,5×69,5

Иркутский областной
художественный музей
им. В. П. Сукачёва
(Иркутск)



Б. В. Корнеев.
19 ноября 1917
года в Иркутске.
1973. Холст, масло.
159,5×200

Иркутский областной
художественный музей
им. В. П. Сукачёва
(Иркутск)

ного, но абстрагированного от реальности экспрессивного образа мира. Владимир Кузьмин в пейзажных композициях предпочитает контрастные сочетания, обобщенные выразительные силуэты, использует смещение форм, подчеркивая их контурной линией.

Новым явлением в современном искусстве стало создание метафорического или аллегорического изображения города, увиденного нередко с общепланетарных позиций. Емкие художественные обобщения с космогоническим философским подтекстом мы встречаем в триптихе «Святитель Иннокентий, митрополит Московский» Сергея Элояна, правую часть которого он посвящает Иркутску 1840 года, и произведение «Ангел-хранитель моей мамы» Марины Си-

нишиной. Их работы воспроизводят символическую «округлость мироздания», напоминают о божественных истоках Природы и Человека.

Основным предметом изображения в городском пейзаже являются улицы и здания, и в своем творчестве мастера создали собирательный «Портрет Иркутска». Он складывается из запечатленных достопримечательностей, характерных памятников архитектуры, его заповедных и исторических уголков. Каждый автор, создавая образ города, творил в соответствии с эстетической парадигмой времени, отразив свойственные городу черты и приметы, создав своеобразную изобразительную летопись его жизни. Их усилиями сформирован трансформирующийся во времени и пространстве коллективный портрет, новые прочтения которого займут со временем достойное место в собрании Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачёва.

Литература

1. Иркутск. Город во времени : альбом-каталог / сост. Н. С. Сысоева; вступ. ст. : Н.С. Сысоева, А.И. Голято, М.А. Аверьянова, А.М. Свердлова-Александрова ; Мин. культ. и арх. Ирк. обл. – Иркутск : ИРО ВТОО «Союз художников России», ИРО ОТ-ПОО «Союз архитекторов России», ГБУК ИОХМ им. В. П. Сукачёва, 2020. – 392 с. : ил.
2. Иркутский острог, очерк истории // Информационный портал irkipedia.ru. – URL: http://irkipedia.ru/content/irkutskiy_ostrog_ocherk_istorii.htm (дата обращения 20.01.2021).
3. Современные тенденции в архитектуре православных храмов Иркутска // Информационный портал nbpublish.com. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=27009.htm (дата обращения 20.01.2021).
4. Фатьянов, А.Д. Художники, выставки, коллекционеры Иркутской губернии. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1995. – 192 с. : ил.
5. Чехов, Антон. Произведения, биография, документалистика // Информационный портал chehov-lit.ru. – URL: <http://chehov-lit.ru/chehov/letters/1890-1892/letter-832.htm> (дата обращения 20.01.2021).

Об авторах

Сысоева Наталья Сергеевна – искусствовед, директор Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачёва, председатель Иркутского отделения Союза художников России

E-mail: iohm@irk.ru

Аверьянова Мария Александровна – искусствовед, член Ассоциации искусствоведов (АИС), научный сотрудник Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачёва

E-mail: mashasashaa@yandex.ru

A CITY THROUGHOUT THE TIME.
IRKUTSK IN PAINTINGS AND GRAPHICS
FROM THE COLLECTION OF THE IRKUTSK
REGIONAL ART MUSEUM
NAMED AFTER V. P. SUKACHEV

Sysoeva Natalya Sergeevna

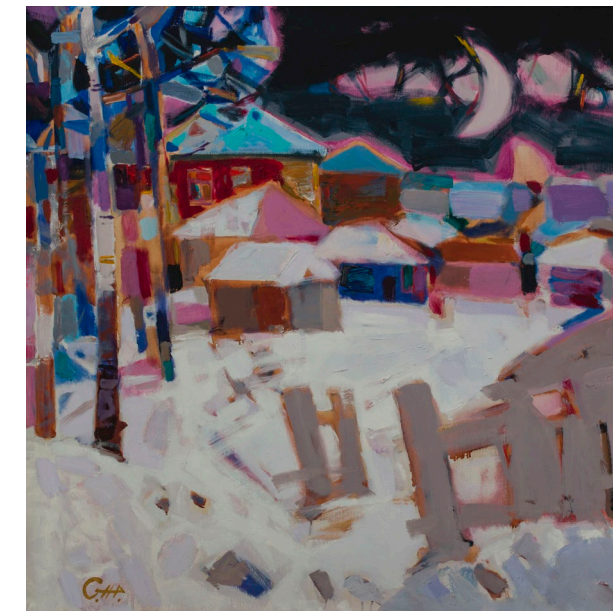
Art critic, director of the Irkutsk Regional Art Museum named after V. P. Sukachev. Chairman of the Irkutsk branch of the Union of artists of Russia

Averianova Maria Aleksandrovna

Art critic, member of the Association of art critics and art historians, researcher at the Irkutsk Regional Art Museum named after V. P. Sukachev

Abstract: The article is dedicated to the analysis of the visual and artistic image of the Siberian city of Irkutsk in the works of artists of XVIII–XXI centuries in the collections of paintings and graphics of the Irkutsk Regional Art Museum named after V. P. Sukachev. Special attention is paid to the development of the urban landscape with an emphasis on local and all-Russian historical events. The leading themes and subjects that depend on the breadth of perception and understanding of Irkutsk by a significant circle of authors are highlighted.

Keywords: Irkutsk; Siberia; city; urban landscape; artistic image; architecture; museum.



УДК 76

Н. Н. Ваньчугова

Музей архитектуры и дизайна Уральского государственного
архитектурного университета
Екатеринбург, Россия

IV ФЕСТИВАЛЬ «УРАЛ-ГРАФО»: СТАНКОВАЯ ГРАФИКА АНАТОЛИЯ ЛЮБАВИНА

Статья посвящена персональной выставке А. А. Любавина – живописца, мастера станковой графики, педагога, состоявшейся в рамках IV Всероссийского открытого биеннале-фестиваля графики «УРАЛ-ГРАФО» 2020–2021 гг. Анализируются две графические серии, показанные на выставке в региональном отделении Союза художников России в Екатеринбурге, продемонстрировавшие мастерство автора – продолжателя лучших отечественных традиций. Дается интерпретация самобытных графических произведений художника, занимающего заметное место в современном изобразительном искусстве России.

Ключевые слова: Анатолий Любавин; офорт; шелкография; рисунок; фестиваль «Урал-Графо» 2020–2021.

Профессиональное становление народного художника России Анатолия Александровича Любавина (род. в 1956) началось с обучения в детской художественной школе в Подольске. По ее окончании он продолжил образование в Московском художественном училище памяти 1905 года, затем поступил в Художественный институт им. В. И. Сурикова, в стенах которого умели сохранять преемственность поколений, ведь здесь работали в разное время знаменитые мастера (И.С. Грабарь, А.А. Дейнека, В.А. Фаворский, Д.Д. Жилинский, Е.А. Кибрик, П.В. Никонов, Т.Г. Назаренко и многие другие). Любавин вспоминает, что он «собирался поступать на живопись, но Юрий Карпушин (преподаватель

МХУ), сам выпускник МГАХИ, сказал: “Если хочешь стать художником – только на графику”. Я последовал совету и не пожалел, учился у таких великих мастеров, как Николай Пономарев и Борис Успенский. Познакомился с неизвестными мне техниками: литографией, линогравюрой, офортом» [2].

На формирование художника оказали также мастера прошлого – Василий Суриков, Виктор Борисов-Мусатов, Павел Кузнецов, Наталья Гончарова, Кузьма Петров-Водкин и другие. Особенно близок ему по характеру творчества оказался Марк Шагал, которому на заре XX века принадлежала особая миссия: визуализировать «живую, духовно насыщенную среду внутреннего мира человека, что

А. А. Любавин.
Козы. 2004.
Офорт.
40×32,7
Собственность автора

позволяет ему в искусстве воссоздать многоплановую реальность, сохраняющую в своей материальности духовную первооснову» [3].

После института были творческие мастерские Академии художеств СССР (под руководством О. Верейского). Уже в 1983 году Анатолий Любавин становится членом Союза художников СССР.

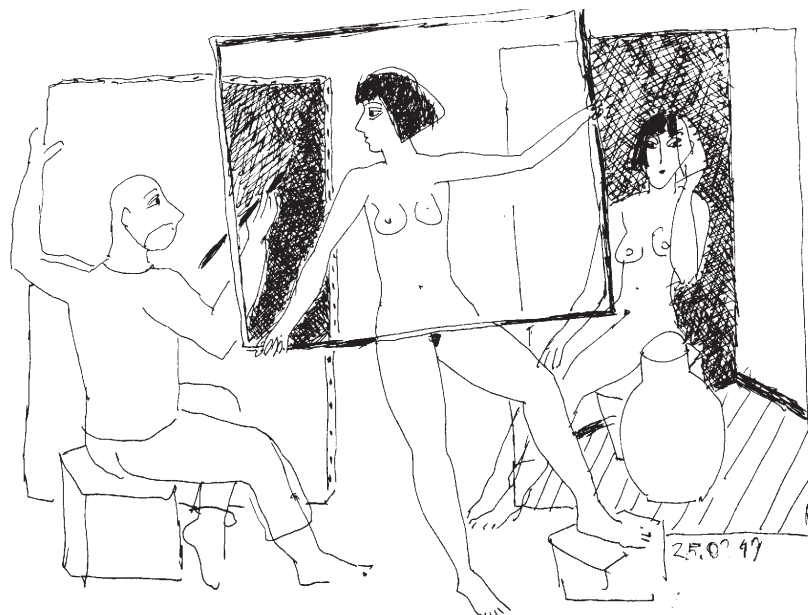
Начало активной профессиональной деятельности художника совпало с изменением политической системы в стране. В сложные 1990-е годы ему помогли не потерять ориентиры в творчестве навыки в области печатной графики – офорта, в котором художник мог выразить свое отношение к миру, воплотить «гармонический мир», в котором обывденная жизнь получала поэтическую окраску: «Творчество художника Анатолия Любавина – уникальный мир, что редкость среди профессионалов. Необыкновенно трепетный, тонкий, изысканный и, в то же время, мужественный и слегка ироничный. В цвете, пластике, образах и темах он не особенно разнообразен и кипуч: ни политики, ни всемирных и социальных проблем. Вместо этого – гармоничный мир ближайшего окружения – людей, животных, растений, городской среды. Но в этом небольшом, вроде бы узком, кругу столько мыслей и красоты, такая глубина чувств и таинственное очарование, какие присущи только настоящим произведениям искусства. Это – как хорошая музыка, которую можно слушать, а растолковывать бесполезно», – пишет об этом А. Акритас [1].

Художники, пережившие этот драматичный период, получили «прививку» от трудностей, имеют особый склад характера, позволяющий сохранять уверенность в стремлении к собственной цели.

Имея за плечами большую школу жизни, разнообразный багаж впечатлений и переживаний, Любавин в искусстве живет и трудится в согласии с окружающим миром. Реалистическое искусство в понимании академика А. А. Любавина широко раздвинуло свои границы, включив в себя и опыт преды-

дущих поколений, и новые художественные открытия.

На выставке Анатолия Любавина в рам-



ках IV Всероссийского биеннале-фестиваля «УРАЛ-ГРАФО. 2020–2021» в региональном отделении Союза художников России в Екатеринбурге представлена печатная графика – камерные цветные офорты (2004), изображающие повседневные сцены из жизни людей и животных, моменты отдыха по завершении сезонных работ, а также большеформатные черно-белые шелкографии (цикл «Художник и модель», 2017–2018).

Жанровые офорты, проникнутые ностальгическим настроением, были созданы в переходное для страны время (в начале 2000-х), вероятно, на основе воспоминаний из детства, когда будущий художник бывал в гостях у бабушки в деревне и мог наблюдать сельский быт. В них художник изображает своих героев в отрешенном состоянии, пограничном между явью и погружением в сон, на стадии рефлексии. Бессобытийность – особенность этих произведений, в которых время остановилось, словно происходит осмысление произошедшего, рождается ощущение неразрывности связей всего земного. Названия композиций художник дает по второстепенным предметам и персонажам

А. А. Любавин.
Из серии
«Художник и модель».
Лист 1. 2018.
Офорт.
50×70
Собственность автора

– прием, выявляющий героев второго плана, без которых ощущение гармонии было бы неполным. Таков офорт «Тыква», в котором огромный плод на первом плане дан в центре волнообразных кругов из фигур и окружающего пейзажа с округлыми горками.

В листе «Козы» белые силуэты животных словно светятся издали на холмистом горизонте, поддерживая светоносный характер фигур женщин и огромной белой собаки на первом плане. Специфическая серовато-оливковая цветовая гамма офортов в сочетании с фронтальной неподвижностью героев, предстоящих перед зрителем, напоминают старинные фотоснимки. Округлые фигуры, охваченные ниоткуда возникшим серебристым лунным сиянием, нежно их обволакивающим, пребывают в согласии с чередой мягких холмистых форм ландшафта.

Доминирующее положение на выставке заняли работы из серии «Художник и модель». В 2017–2018 годах А. Любавин создал серию рисунков, которые затем перевел в технику шелкографии. Она явилась своеобразным исследованием природы художественного творчества. Особое место в серии занял неумирающий жанр ню, ибо образ женщины для Любавина воплощает огромный, скрытый мир, в котором он видит и чувствует весь космос, загадку мироздания. Пронизанные поэтически-эротическим настроением композиции служат своеобразным окном в творческую лабораторию художника, позволяющего увидеть процесс создания образа. От листа к листу, словно делая раскадровку для театральной постановки, он разворачивает перед зрителем драму взаимоотношений участников творческого процесса: художника, модели и рождающегося произведения.

Изображение женского тела – обнаженной натуры – во многом становится формальным поводом для создания художественного образа. Автор исследует слагаемые образа, изучая не только форму, свет, движение, механику тела, но и его особую внутреннюю реальность – эмоциональную и духовную наполненность. Для этого он вы-

брал обстановку наиболее для него близкую и освоенную – собственную художественную мастерскую, ставшую своего рода творческой лабораторией.

Примечательно, что Любавин, работая над композицией и углубляясь в процесс, почти не смотрит на модель (это видно на видеозаписях). Он рисует по памяти, создавая пространство и форму, следуя собственному методу, который он демонстрирует на мастер-классах [5]. Взгляд художника успевает запечатлеть в сознании общее настроение и необходимые детали. И в этом он близок к мастерам искусства прошлого, с их умением обобщать наблюдения реальности, «синтезировать идеальный замысел с жизненными впечатлениями, фиксируя их на каждом этапе, подниматься на новую ступень совершенства» [7].

Анатолий Любавин воспроизводит натуру экономными средствами – линией, штрихом, создавая лишь атмосферу места пребывания модели. В процессе наблюдений не всё попадает в зону внимания художника, а то, что не было замечено, исчезает бесследно. Таким образом, отходя от натуры, освобождаясь от природы, он создает в художественно-преображенном сознании чистый, прозрачный образ, основанный на впечатлении. Рождающиеся формы резонируют со строчками современного поэта – «женщина – это не главное, главное – линия плавная» [2].

Для Любавина как художника-педагога важно умение построить композицию, основываясь на знании классических пропорций золотого сечения. Изображение на листе строится вдоль основных, так называемых «силовых линий», композиционных границ построения, словно бы невидимо натянутых канатов, переступить за которые значило бы нарушить хрупкое равновесие.

Для большинства листов серии «Художник и модель» характерно обилие света, особая легкость и воздушность. Контурная линия здесь – основное выразительное средство. Почти непрерывно скользящая, иногда «разрывающаяся» фигуру, она уверенно

созидает форму, лаконично замыкая силуэты, демонстрируя несомненное мастерство автора. Линия становится началом отсчета в системе художественных координат – как течение мысли, как струящиеся чувства, переливающиеся из одного сосуда в другой. Она остается видимой и в своей вспомогательной функции, как каркас, сохраняющий в рисунке изначальную конструктивную основу. При помощи линий создаются и призрачные фигуры, и материальные предметы, в которых ясно выявлена архитектура.

В условно организованном мире, исследовательском пространстве, где построение рисунка происходит по классическим силовым линиям, возникающие человеческие чувства стремятся вырваться за пределы форм. В творческой лаборатории Анатолия Любавина царит свобода мысли, духа и творчества, здесь все подвижно, нет статики. Модели в его студии разрешено двигаться, менять позу, переходить с места на место. Художник делает зарисовки на основе живых впечатлений, фиксируя фигуру в разных ракурсах. В некотором смысле модель является активным участником художественного эксперимента, а ее проекция – главной фигурой на листе, расположенной то по вертикали, то по горизонтали или диагонали, но всегда в соответствии с основными композиционными линиями, оставаясь в зоне силового поля автора. Когда же модель встает и демонстративно берет в руки раму, то рама предстает не только как «очерченность» художественного пространства, но и как известная граница норм, преступить которые можно лишь мысленно.

Свободно меняются местами и предметы, изменяя пространство. Манипулируя рамами, кувшинами, мебелью, то надвигающимися на первый план, то отодвигающимися в разные стороны, А. Любавин выстраивает личную пространственную версию, демонстрируя свою волю и право высказывания собственного отношения к реальности.

Наряду с остальным традиционным реквизитом, в мастерской закономерно присутствует большое зеркало в старинной резной

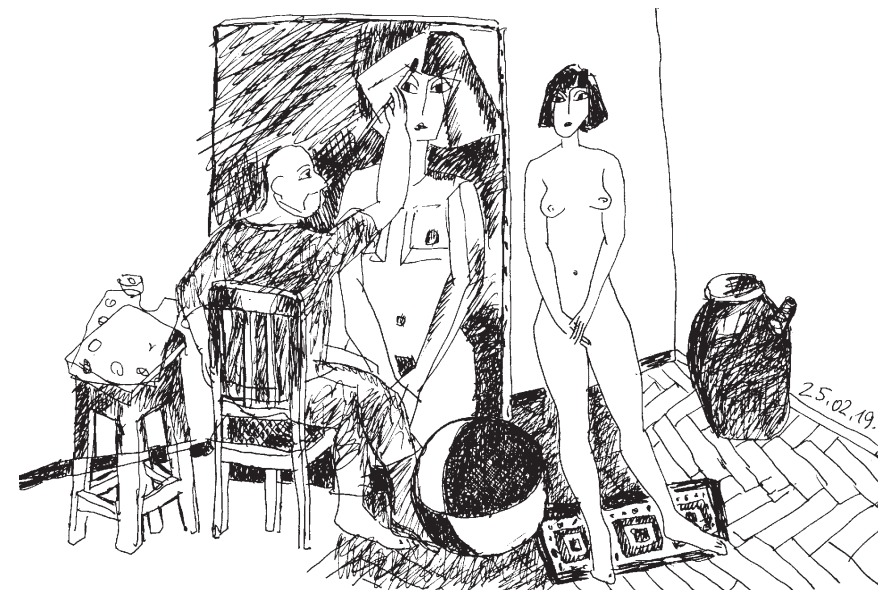


раме. Здесь этот атрибут приобретает рефлексивный характер, своим присутствием как бы отсылая к обратному отражению реальности. Вероятно, отсюда – потребность в применении обратной перспективы в изображении пола, углов комнаты, столешниц и стульев. Художник синтезирует прямую и обратную перспективы, одинаково активно применяя обе. Возможно, прямая перспектива для него – это то, что видится сейчас и реально, обратная – из области реконструкции давних знаний и воспоминаний. В применении обратной перспективы как способа создания «иного мира», отраженного (словно в зеркале) пространства художник не видит противоречий с классическими традициями. Так, рассуждая о художественной форме и пространстве, Любавин обращается к понятию времени: «Классическая форма, по сути своей, живая, она меняется во времени. Понять эту суть, хотя бы попытаться это сделать, чтобы найти своё собственное пространство, найти свою форму искусства, – наверное, это самое главное для художника. Никто не скажет рецепта. Потому что рецепта нет. Художник сам ищет свою личную формулу, своё божественное пространство в этом мире» [3].

А. Любавин пытается «услышать» пластический «звук» произведения, наполненного глубинными смыслами, создает

А. А. Любавин.
Из серии
«Художник и модель».
Лист 2. 2018.
Шелкография.
50×70

Собственность автора



А. А. Любавин.
Из серии
«Художник и модель».
Лист 3. 2018.
Шелкография.
50×70

Собственность автора

ритмическое соотношение вертикалей и горизонталей. Используя светотеневые пятна как звуки и паузы, он, подобно музыканту, сочиняет свою живописную «мелодию», находясь на грани соприкосновения разных видов искусств. Ритмическое начало, основанное на собственных правилах, становится необходимым связующим, что соединяет звук и пластику. А ритмически организованные пятна – средствами формирования «характера» предметов, их настроения, сгущающих атмосферу, насыщающих сюжетное пространство энергетическим зарядом.

Художник следует правилам профессионализма в искусстве – постоянно наблюдает окружающий его мир и неустанно делает рабочие эскизы [5], способствующие развитию памяти. Именно поэтому он не расстается с большим рабочим блокнотом, куда заносит свои натурные зарисовки, которые потом становятся основой новых художественных образов. Рисунки и эстампы автора словно бы лишены событий – время в них остановилось. И в какой-то момент его герои начинают жить своей жизнью, погружая других участников художественного процесса в состояние рефлексии.

Литература

1. Акритас, А. Анатолий Любавин. – URL: <https://rosgrafik.blogspot.com/2011/> (дата обращения 09.11.2020).
2. Барский, Б.В. Женщина – это не главное...

– URL: <https://ironicpoetry.ru/authors/barskiy-boris/zhenshina-eto-ne-glavnoe.html> (дата обращения 30.08.2020).

3. Воротынцева, К. Анатолий Любавин: «Поджигать двери – самый простой способ оказаться в центре внимания» // Культура. – 2016. – 12 февраля. – URL: <https://portal-kultura.ru/articles/exhibitions/128807/> (дата обращения 09.11.2020)

4. Зацарная, Т.С. Иеротопичность пространства художественных образов Марка Шагала // Интеллектуальный потенциал XXI века: ступени познания. – 2011. – № 8. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ierotopichnost-prostranstva-hudozhestvennyh-obrazov-marka-shagala> (дата обращения 31.08.2020).

5. Любавин, А.А. Работа над композицией. Мастер-класс : видеоурок. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=thjUlsuLmgg> (дата обращения 31.08.2020)

6. Любавин, А.А. Основные принципы композиции в произведениях искусства : видеоурок. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rUmCro72g5w> (дата обращения 31.08.2020).

7. Маркова, Н. История рисунка. XV–XVI века // Искусство. – Москва, 2008. – № 23. – URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200802303> (дата обращения 01.09.2020).

Об авторе

Ваньчугова Наталья Николаевна – магистр истории искусств, хранитель музейных предметов Музея архитектуры и дизайна Уральского государственного архитектурного университета, член Всероссийской ассоциации искусствоведов (АИС)

E-mail: nata-dom@bk.ru

IV FESTIVAL “URAL-GRAFO”: EASEL GRAPHICS BY ANATOLY LYUBAVIN

Vanchugova Natalia Nikolaevna

Master of Art in history, keeper at the Museum of Architecture and Design of the Ural State Architectural University, member of the All-Russian Association of art historians and art critics

Abstract: The article is devoted to the personal exhibition of Anatoly Lyubavin, a painter and master of easel graphics, which was held within the framework of the IV All-Russian Open Biennale-Festival of Graphics “URAL-GRAFO” 2020–2021. The author analyzes two graphic series shown at the exhibition of the regional branch of the Union of artists of Russia in Yekaterinburg, which demonstrated the skill of the artist – the successor of the best domestic art traditions. The article gives an interpretation of original graphic works by the artist, which occupy a prominent place in the contemporary visual art of Russia.

Keywords: Anatoly Lyubavin; etching; silk-screen printing; drawing; festival “URAL-GRAFO” 2020–2021.

УДК 76.031/.09

Л. Л. Смирных

Нижнетагильский музей изобразительных искусств
Нижний Тагил, Россия

ВЛАДИМИР ИСТОМИН: ЧУКОТСКИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА

Статья посвящена творчеству заслуженного художника Российской Федерации Владимира Алексеевича Истомина. Исследуется самый важный и плодотворный период творчества В. А. Истомина – Чукотский: рассматривается его становление как личности, формирование как художника печатной и оригинальной графики, анализируются тематические направления.

Ключевые слова: В. А. Истомин; Чукотка; художник-график; пейзаж; портрет; жанровая композиция.

Чукотка – необыкновенный край, туда легко приехать, но сложно с ним расстаться. Я вернулся в Нижний Тагил, но моя душа осталась там, и во сне я по-прежнему вижу Чукотку...

крылись лучшие стороны дарования мастера, проявилась его яркая творческая индивидуальность. Произведения, созданные на Севере и ставшие сутью творчества Истомина, принесли автору широкую известность и признание. За серию офортов Владимиру Истомину в 1989 году было присвоено звание «Заслуженный художник Российской Федерации».

Становление В. Истомина как художника было в общем-то типичным. Родом с Урала, из патриархальной крестьянской семьи, Володя Истомин, несмотря на недовольствие родителей, с раннего детства постоянно рисовал не только с натуры, но и по воображению, создавал образы литературных героев. В Сверд-

Эти слова принадлежат заслуженному художнику Российской Федерации Владимиру Алексеевичу Истомину, прожившему долгое время в далеком северном крае и навсегда сроднившемуся с ним.

Чукотский период в жизни художника стал не только обретением художнических навыков и становлением профессионального мастера, но и временем творческого расцвета. Именно там от-

В. А. Истомин.
Танец. 1975.
Бумага,
линогравюра.
56,8×47,8

Нижнетагильский музей
изобразительных
искусств
(Нижний Тагил)

ловское художественное училище он не прошел по конкурсу, но в 1969 году сумел поступить на художественно-графический факультет Нижнетагильского педагогического института. После прохождения там же двухгодичной педагогической практики преподавал рисунок и пластическую анатомию. Позже переехал в Курган, где в клинике знаменитого доктора-ортопеда Г.А. Илизарова был назначен на должность «художник по науке»: создавал эскизы проведения уникальных операций.

В начале своего творческого пути, увлекшись произведениями известных графиков Г.Ф. Захарова, И.В. Голицына, А.А. Ушина, он шел за поколением художников-шестидесятников, что обусловило ряд технических приемов и тематические предпочтения.

Отъезд на Чукотку в 1973 году – самый главный в жизни Истомина творческий этап. Откликнувшись на приглашение брата побывать на Чукотке, он, заболев ею, остался там на 27 лет. Сделав для себя естественным живое общение с натурой, Истомин неустанно путешествовал: по Иульгинской трассе на грузовой машине пересек полуостров с восточных берегов до северных, плыл с караваном судов по Северному морскому пути, пробиваясь по Лене за ледоколами, и, дойдя на речнике-танкере до Якутска, побывал на Аляске, став участником Межконтинентальных гонок на собачьих упряжках. Эти поездки обострили его чутье к национально-характерному, самобытному. Испытав на первых порах некоторое влияние классика американской графики Р. Кента, художник все же сумел избрать свой путь и найти собственное видение Севера.

Истомин – автор произведений, лишенных красоты и затейливости, последовательный сторонник ясности мысли, простоты ее изложения. Культура его пластического высказывания основана на системе, где основным критерием выступает непосредственное отражение реальности, не противоречащее поэтическому взгляду



художника, но придающее ему жизненную достоверность. Тонко чувствуя и понимая эстетическую природу «северных людей», автор сам творческий процесс очищает от суеты и случайности, рождая в композициях особый эмоциональный строй. Он стремится постичь феномен «первозданной природы» и найти модель со-бытия природы и человека.

Индивидуальность авторского восприятия состоит в способности поэтического осмысления самых обычных жизненных ситуаций. Истомин, лирик по натуре, видел во всем что-то необыкновенное. Он стремился связать конкретные события с фи-

В. А. Истомин.
Оленевод Иван
Аритагин. 2008.
Картон, сангина,
пастель.
57,8×38,3
Нижнетагильский музей
изобразительных
искусств
(Нижний Тагил)



В. А. Истомин.
Старая
эскимоска. 1988.
Бумага, офорт.
43×48

Нижнетагильский музей
изобразительных
искусств
(Нижний Тагил)

лософскими размышлениями, в которых бы отразились представления местных жителей о круговороте жизни, о вечном обновлении природы, раздумья о человеке и человеческих ценностях, о бережном отношении к духовным истокам и национальной культуре. Особенность поэтики его произведений отмечена ощущением миропонимания коренных жителей со свойственным им осознанием неразделимости существования природы и человека.

В графических листах художника можно наблюдать различные по этническим характеристикам типы лиц и сложения фигур, увидеть традиционные одежды чукчей, получить представление об их занятиях, подробностях бытового уклада... Жи-

тели Севера, увиденные острым взглядом художника, показаны в момент разговора, важных праздников, традиционных игр и танцев. В одних листах художник, визуализируя романтическую потребность людей в общении с природой, лишь где-то далеко в глубине намечает фигуры, делая их частью мироздания, неким знаком. Но есть произведения, в которых автор выдвигает человека на первый план, укрупняя его и наделяя способностью постигать глубинные тайны бытия посредством общения с природой, выделяя его как «избранного», отмеченного способностью «прислушаться к миру».

Одним из первых произведений, созданных Истоминным на Чукотской земле, стала линогравюра «Чукотская песня». В основу графического листа легла личность конкретного человека – чукотского резчика Вуквутагина: автор создает обобщенный образ не просто художника-костореза, но человека-философа. Линогравюра «Чукотская песня» – это поэма о северной земле и ее людях: раскинувшаяся по берегам двух океанов Чукотка запечатлена автором как земля, населенная оленеводами и охотниками, бесстрашными зверобоями на вельботах, искусниками резьбы по моржовой кости, сказочниками, танцорами с бубном-яраром.

Художник в своих работах представляет Север разнопланово и разножанрово, стремясь выявить стиль его жизни, имеющий глубинные корни. Насыщая произведения этнографическим и фольклорным материалом, автор подробно рассказывает об отличающихся особой поэтикой обычаях, ритуальных действиях и праздниках, отсылающих к далеким временам языческих обрядов. Повседневность в этой ситуации приобретает особую значимость.

В 1988 году В. Истомин создает цикл «Чукотско-эскимосские праздники», отмеченный единым стилистическим решением: зимой / «Тиркык» – праздник встречи солнца, весной / «Кильвей» – первого теленка в честь прибавления в стаде, спуск



байдары – начала весенней охоты; поздним летом – молодого оленя, осенью – праздник кита, прародителя человеческого рода, дарующего пищу, высшей точкой которого становится обряд Благодарения.

Достоверность сюжетных композиций с их романтическим началом – характерная черта изображений В. Истомина. В жанровые сцены он как чуткий наблюдатель вводит предметы из подлинного окружения северян, расширяя контекст таким образом, чтобы отобразить привычки, насущные заботы, отношения между людьми, духовные ценности своих персонажей. Жанровые листы Истомина полны то сосредоточенности, то обостренного лиризма, то романтического мироощущения, всегда побеждающего бытописание.

Пейзаж как отдельный жанр получил развитие в творчестве Истомина только в середине 1980-х гг. и нашел свое воплощение прежде всего в технике рисунка. В соответствии с авторской концепцией, природа Севера для Истомина есть нечто живое, существующее по собственным законам.

В пейзажах, создаваемых мастером не только во время путешествий, но и в мастерской по зарисовкам и впечатлению, существует своя особая жизнь, исполненная то покоя и гармонии, то мощи и движения. Северные виды с необозримыми просторами тундры, особой пластикой гор, дыханием далеких горизонтов приполярной земли втягивают зрителя в свое пространство. В них Истомин открылся как мастер, прекрасно владеющий техникой гуаши и пастели. Во время творческой поездки от Анадыря до Тикси художник, находясь под магическим обаянием природы, создает цикл северных марин с панорамным построением композиций, в которых явлены могучая водная стихия, уходящие за горизонт величественные горные хребты и сопки. Насыщенные, но строгие по цвету, выстроенные на точно взятых тональных отношениях листы отличаются строгостью и торжественная величавость. Истомин навсегда полюбил этот край, признаваясь, что «северные мотивы ему сняты и после отъезда с Чукотки...».

В. А. Истомин.
Чукотская песня.
1973. Бумага, лино-
гравюра.
35×55

Нижнетагильский музей
изобразительных
искусств
(Нижний Тагил)

В. А. Истомин.
Музыка. 1976.
Бумага,
линогравюра.
45×52

Нижнетагильский музей
изобразительных
искусств
(Нижний Тагил)



Общение с коренным населением и его мировоззрением открыло В. Истомину особый мир человеческого духа и простоты, мудрости народного эпоса, глубинных знаний сокровенных тайн природы.

Автор делится: «... я обращаю внимание на одежду, национальные черты людей. Их культура очень интересна, восприятие мира удивительно». Портреты, созданные безо всякой идеализации, отмечены пониманием национального характера и авторской симпатией. В образах Вуквутагина, старейшего резчика по кости, или поэтессы А. Кымытваль, собирателя народного фольклора, художником представлены всем известные на Чукотке люди. Но большинство его героев – это простые труженики: морзвероби и рыбаки, пастухи и чумработницы, охотники и оленеводы, строители Билибинской атомной станции, геологи, моряки и авиаторы. Они несут в себе чистоту, удивительное целомудрие и

осознанное чувство человеческого достоинства. Именно в рисунке, тщательном и «картинном», автором созданы наиболее удачные острохарактерные образы.

Графические работы Истомина выполнены в разных техниках, причем не только в таких традиционных печатных, как линогравюра, офорт, литография, меццо-тинто, мягкий лак, сухая игла, которые художник, как правило, осваивал на творческих дачах, но «сконструированных» им самим. Автор признается, что «...желание создать новую технику – это как озарение, возникает внезапно, прямо во время работы».

Свидетельством высокого мастерства художника, пришедшего к точности формы и легкости линий, к слаженности ритма и той необыкновенной свободе, с которой строятся композиции, становятся цельность найденного образа и артистизм его воплощения.

Если говорить о романтических векторах в творчестве В. Истомина, они наиболее ярко просматриваются в росписях, выполненных мастером в интерьерах общественных зданий и связанных с идеей поиска / рождения «рая» в далеких, почти безлюдных землях. В его работах ощущается желание видеть/сделать мир совершеннее, в т.ч. посредством собственных стремлений: и он «конструирует рай на земле».

Жизнь В. Истомина на Чукотке отличалась поразительной, всепоглощающей работоспособностью: наряду со станковыми произведениями (более 1000 графических и 500 живописных) им проиллюстрировано и оформлено 15 книг, выполнено около 400 экслибрисов, более 30 плакатов, 50 монументальных росписей.

Так, в экслибрисах, по словам автора, его привлекали «их малая форма, не составляющая труда, и получаемое от работы удовольствие». Надо отметить, что именно экслибрисы, создаваемые автором в разных техниках и отличающиеся тонкостью проработки, принесли ему премии и награды на международных выставках, участником которых он становился многократно.

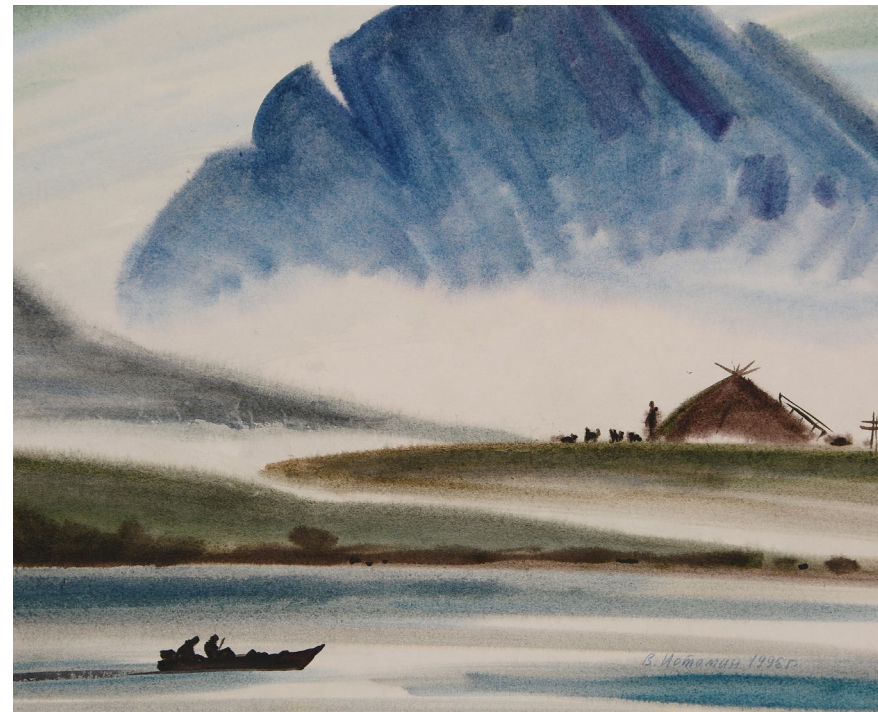
Владимир Истомин на Чукотке был в зоне активного внимания. В середине 1980-х гг. благодаря В. А. Истомину Анадырь, столица Чукотки, стал центром искусства. В автономном округе под его руководством открывалась первая художественная школа. Истомин знал как талантливого педагога и первого председателя Чукотской организации Союза художников СССР. В памяти местного населения художник навсегда останется своими произведениями, которые украшали почти каждый дом, и книгами с его иллюстрациями.

После возвращения в 2004 году в Нижний Тагил и экспонирования в Музее изобразительных искусств первой на уральской земле персональной выставки Владимир Алексеевич передал в дар музею большую графическую коллекцию своих произведений, а также экслибрисы российских и зарубежных мастеров, тем самым пополнив фонд книж-



В. А. Истомин.
Аляска.
1991.
Бумага, гуашь.
43×53,2
Нижнетагильский музей
изобразительных
искусств
(Нижний Тагил)

В. А. Истомин.
Бухта Провидения.
1984.
Картон, гуашь,
лак.
45,3×66,1
Нижнетагильский музей
изобразительных
искусств
(Нижний Тагил)



В. А. Истомин.
Дальнее стойбище.
1996.
Бумага, акварель.
38,2×47,2
Нижнетагильский музей
изобразительных
искусств
(Нижний Тагил)

ных знаков более чем на полторы тысячи предметов.

Чукотские земли... Так можно назвать все пространства истоминских работ, ставших воплощением этой северной земли. Владимир Истомин никогда не переставал ощущать себя художником Севера. «Есть желание и настроение работать дальше, невозможно забыть северное сияние, гонки на собаках...» Неслучайно многие его работы послечукотского периода – это воспоминания о далеком крае как о земле особого притяжения, оставшейся в его сердце навсегда. «На Севере покоряет всё: закаты, рассветы, пурга, ветер, суровая природа, особая красота людей... Душа моя принадлежит Северу!»

Примечания

1. Произведения, иллюстрирующие статью, хранятся в коллекции Нижнетагильского музея изобразительных искусств
2. Все высказывания В.А. Истомина, приведенные в статье, взяты из интервью автора с художником.

Литература

1. Владимир Истомин. Благодарен судьбе. Графика. Живопись : буклет / Нижнетагильский музей изобразительных искусств ; сост., авт. ст. Л. Смирных, Н. Гундырева ; дизайн: Н. Гундырева, М. Подольский. – Нижний Тагил : Репринт, 2014. – 24 с. : ил.

2. Владимир Истомин. Графика : каталог выставки / Управление культуры администрации Чукотского АО ; Магаданская орг. Союза художников России. – Анадырь, 1994. – 35 с. : ил.
3. Владимир Истомин. Графика, живопись : каталог выставки / Администрация г. Н. Тагила ; НТГО ВТОО «СХР» ; НТМИИ ; ФГУП ПО «Уралвагонзавод» ; автор-сост. Л.Л. Смирных. – Нижний Тагил, 2004. – 28 с. : ил.
4. Не только праздник [О VII Региональной выставке «Советский Дальний Восток»] // Художник. – Москва, 1991. – № 6. – С. 5.
5. Назаров, Н. Выставка почетного гражданина Чукотки // Тагильский рабочий. – Нижний Тагил, 2006. – № 86. – 17 мая. – С. 3.
6. Персональная выставка произведений графики В.А. Истомина, март-апрель 1977 г. : каталог : буклет / сост. Л.Е. Тимашевой, вступ. ст. В. Ивановой, Л. Андреевой. – Анадырь, 1978. – 4 с.
7. Свахина, Р. «Душа моя принадлежит Северу» // Тагильский рабочий. – Нижний Тагил, 2014. – № 122. – 5 июля. – С. 4.
8. ХГФ. История и современность : сборник материалов к 50-летию создания художественно-графического факультета НТГСПА / отв. ред. Л. П. Филатова. – Нижний Тагил : НТГСПА, 2009. – 97 с.: ил.
9. Художники Нижнего Тагила. Члены Нижнетагильского отделения Союза художников России. Справочник к 70-летию со дня создания / НТМИИ ; НТОВТОО «СХР» ; авт.-сост. М. Агеева, Е. Ильина, Л. Смирных, О. Лебедева, Л. Хайдукова ; дизайн М. Подольского ; фот. В. Кулак и др. – Нижний Тагил, 2012. – 234 с. : ил.
10. Широков, Ю. Северная тема // Творчество. – Москва, 1983. – № 7. – С. 20–21.

Об авторе

Смирных Лариса Леонидовна – искусствовед, заместитель директора по хранению МБУК «Нижнетагильский музей изобразительных искусств», хранитель коллекции «Живопись»

E-mail: larisasmirnyh@mail.ru

VLADIMIR ISTOMIN:
CHUKOTKA PERIOD IN CREATIVE WORK

Smirnykh Larisa Leonidovna

Deputy Director of the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts, keeper of the painting collection

Abstract: *The article is devoted to the work of the honored artists of Russia Vladimir Istomin. The most important and fruitful period of Istomin's creative work – the Chukotka period – is investigated. The author considers Istomin's formation as a person, as an artist of printed and original graphics, and examines different thematic fields.*

Keywords: *V. A. Istomin; Chukotka; graphic artist; landscape; portrait; genre composition.*

УДК 76.03/.09

А. С. Айнутдинов

Свердловское отделение Союза художников России
Екатеринбург, Россия

ОБРАЗЫ В РИСУНКАХ И ОФОРТАХ МАКСИМА РАЗДОБУРДИНА

Статья посвящена произведениям Максима Раздобурдина, декана графического факультета Санкт-Петербургского академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (с 2020 года – Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина), участника Всероссийского биеннале-фестиваля «УРАЛ-ГРАФО» в Екатеринбурге. Анализируются рисунки и офорты, созданные художником в 2002–2019 гг., в контексте традиций отечественной школы графики.

Ключевые слова: Максим Раздобурдин; биеннале-фестиваль «УРАЛ-ГРАФО»; Санкт-Петербургский академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина; рисунок; офорт; традиции отечественной графики.

Максим Андреевич Раздобурдин родился в 1979 году в городе Тутаеве Ярославской области, названном по фамилии жившего в нем красноармейца Тутаева. До Октябрьской революции этот старинный русский городок, раскинувшийся по живописным берегам Волги, именовался иначе – Романов-Борисоглебском в честь первого правителя этих мест, углицкого князя Романа Владимировича, и святых мучеников-страстотерпцев князей Бориса и Глеба.

В 1990-е годы Максим Раздобурдин покинул Тутаев, отправившись учиться в художественный лицей им. Б.В. Иогансо-

на, а затем поступил в Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Студенческие годы в институте (Академии художеств) прошли в мастерской заслуженного художника России Андрея Пахомова. В 2004–2005 гг. его новый виток биографии был связан со временем, проведенным в аспирантуре у заслуженного художника Российской Федерации Климата Ли.

В 2015 году М.А. Раздобурдин возглавил графический факультет института, являясь его деканом по настоящее время.

Максим Раздобурдин – постоянный участник весенних выставок педагогов

М. А. Раздобурдин.
Дарья. 2010.
Бумага, акварель.
74×58
Собственность автора

Академии художеств, берущих свое историческое начало еще с конца XIX века. В последние годы художник выставляется и за границей: как экспонент он участвовал в выставке молодых художников «Окно в Россию» во Франции в 2010 году, в рамках «The continuity in the classicality. Pinacoteca Albertina Torino» в 2015 году в Италии, в 2014 в Сеуле на выставке «Korea Russia Modern Art Exhibition». В 2019 году М. Раздобурдин занял 1-е место в номинации «профессионал» на международной выставке-конкурсе «Созвучие», состоявшейся в северной Пальмире.

Максим Андреевич Раздобурдин относится к современному поколению художников-графиков, продолжающих академические традиции русской школы рисования. О нем как о художнике разнообразных дарований и его способности работать в разных областях искусства свидетельствует то, что он возглавил коллектив авторов, работавших над убранством храмового комплекса в Токсово [1]: «Для завершения интерьерного убранства был приглашен коллектив художников, возглавляемых М. Раздобурдиным, деканом факультета графики Института имени И.Е. Репина, автором нескольких архитектурно-художественных объектов, в которых он стремился воплотить свою идею создания синтеза – монументально-скульптурной графики, или графической скульптуры. [...] Можно предположить, что в стилистике графических работ М.А. Раздобурдина сочетаются культура монументально-декоративного пластического мышления и графический стиль, усвоенный в рамках мастерской А.А. Пахомова Института имени И.Е. Репина» [2, с. 68]. Однако в данной статье в фокусе внимания оказывается графика М.А. Раздобурдина, представленная на фестивале «УРАЛ-ГРАФО» [3, с. 182].

Довольно часто с рисунком как жанром графики связывают графический этюд или набросок, представляющий подготовительный изобразительный материал для воплощения в дальнейшей станковой работе,



книжной иллюстрации. История изобразительного искусства знает немало примеров таких рисунков известных мастеров, сохранившихся до наших дней, которые, впрочем, с течением жизни стали рассматриваться в ряде случаев и как самостоятельные работы для выставок. И чем дальше во времени от момента создания мы находимся, тем больше усиливается этот эвристический, познавательный (искусствоведческий) эффект. Велико для мировой культуры значение большого пласта рисунков, обогащающих знание о творчестве мастеров прошлого, среди них достаточное количество материала, дающего представление о подготовительных этапах работы живописцев, а также о художественно-эстетических принципах и ориентирах различных рисовальных школ и направлений.

Сегодня рисунок наравне со станковыми произведениями обладает самостоятель-

М. А. Раздобурдин.
Голова лошади-1.
2016. Бумага,
итальянский
карандаш,
прессованный уголь.
80×70

Частная коллекция
(США)

М. А. Раздобурдин.
Борис и Глеб. 2001.
Продольная
гравюра на дереве.
130×100

Собственность автора



ными художественными достоинствами, превратившись из рисованного подготовительного этюда, средства поиска раскрытия образа и темы в первоначальном наброске, обыденной зарисовке, в произведение графического искусства со своим языком. Когда художник воспринимает рисунок не как простое средство фиксации мимолетного впечатления от пейзажа или человека, а как средство создания образа, он использует весь богатейший арсенал графических материалов, обладающих широкими изобразительно-выразительными возможностями: карандаш, уголь, чернила, фломастер, тушь, гуашь, акварель и другие (иногда синтетические, смешанные) техники.

Случается, что окончательное произведение складывается из предварительных и промежуточных нескольких натуральных «штудий» в одной или нескольких техниках, из начальных зарисовок по памяти, как это свойственно в целом станковой графике Максима Раздобурдина, отличающейся художественной целостностью и смысловой завершенностью.

В его рисунках еще в период обучения в репинском институте очевиден пиетет по отношению к анатомическим характеристикам натуры, присущий академической

школе. И это вполне естественно, коль скоро в стенах этого учебного заведения преподавали такие выдающиеся художники и педагоги, как П. Чистяков, И. Репин, В. Серов, а позже А. Пахомов-старший и А. Пахомов-младший, отводившие особенное место рисунку в своем творчестве и уважающие его роль в искусстве.

В серии 2003–2006 гг., посвященной социальным типам, у Раздобурдина отдается первенство линейному рисунку, обрисовывающему форму фигур и предметов, который сочетается с виртуозной штриховкой и растушевкой отдельных частей. Художник применяет это взаимное дополнение ровной линии и штриховки с растушевкой при изображении, когда требуется передать движение формы, объем и глубину мизансцены в рисунке, создать светотень, выделить главное и оттенить второстепенное в композиции, внести уточнение в фактуру одежды, головного убора, черт лица. Линия контура фигур практически всегда аккуратно подчеркнута более сильным нажимом итальянского карандаша, фиксирующего форму тела, сопровождается дополнительной штриховкой, лепящей рельеф изображения. Движение карандаша способствует выявлению главного в форме изображенной фигуры: естественности позы, подвижности жестов, раскрытия психологической составляющей, но не в ущерб выбранному общему композиционному решению.

В «Лежащем» (2003) Раздобурдин рисует нетрезвого спящего мужчину, по-видимому, без определенного места жительства, типичного представителя городских социальных низов. В расположении тела на горизонтальной поверхности (лавке, деревянном ящике?), в неряшливой позе со свешенными вниз рукой и ногой как бы показываются незащищенность и уязвимость этого social homo sapiens. Композиция рисунка достает из глубин нашей зрительной памяти похожие отрывочные сцены уличной жизни, свидетелями которых хотя бы однажды был каждый. Интерес художника к подобной теме вызывает сочувствие к боль-

ному и опустившемуся человеку, русское стремление разделить чужую боль как свою. Второй рукой мужчина придерживает край плаща, чтобы он не распахнулся, что может характеризовать попытку защититься от внешнего мира и одновременно подчеркивает внутреннее чувство стыда и неловкости перед другими людьми. Графический рисунок отличает удачно найденное композиционное решение в расположении тела вдоль листа. Движение линии то нервное в прорисовке контуров фигуры, то сильное по нажиму на бумагу вдобавок с растушевкой для графического выделения деталей, передающих неопрятность модели (морщин на лице, складок на одежде, стоптанных туфель, найденных им, возможно, на помойке, где можно встретить и героя рисунка).

Глядя на эту работу Раздобурдина, можно вспомнить репинского юношу «Горбуна» (перед тем, как поместить его в картину «Крестный ход в Курской губернии», Репин сделал несколько графических рисунков и живописных этюдов с него) и киевских «слепцов» Ярошенко, его же «Крестьянина» (слепцы были исполнены в этюдных рисунках), тематически близких к ней. Во всех случаях такие же социальные изгои, герои-калеки, «мирские странники» были созданы выдающимися рисовальщиками с сочувствующим глазом и сердцем, со свойственной гражданственной патетикой живописи и книжной иллюстрации и в целом мировоззрения русских художников-передвижников второй половины XIX века.

В рисунках «Мать» (2003) и «Портрет отца» (2006) линия и растушевка взаимно обогащают друг друга, создавая, уже знакомый по «Лежащему», психологический образ человека. Голова отца, ее объем в портрете обретают свой вид и форму отрисовываемыми более жирными отдельными линиями, штрихами, собирающимися сначала в натурный рисунок волосяного покрова и пучка бороды, а затем и самого контура черепа. Внутри овала головы карандашная линия слабеет, выявляя светотеневые контрасты для передачи особенностей скулы,

глазницы, щеки, носа и в целом индивидуальных черт портретируемого лица. Растушевка создает изображение морщинистой кожи и придает ей конкретность и определенную художественную достоверность. С помощью растушевки художник мастерски переносит на лист также узоры рубахи, обозначая в тех местах, где это необходимо, складки хлопчатой материи со скрывающейся за ней живой плотью.

В рисунке матери вновь повторяется уже знакомая нервная контурная линия с растушевкой, рисующая изгибы женского тела, несколько угловатого по форме и поясничного по исполнению, поданного зрителю в той же психологической манере. В нем более выражено, чем остальное, проработаны художником заскорузлые женские руки, состарившееся лицо и черные волосы. Главный акцент на них сближает полученный образ матери с живописной картиной художника Гелия Коржева «Мать». Этот параллелизм возникает от сопоставления идентичных постановок фигур и сравнения жестов рук, взглядов в обоих портретах. Безусловно, эта ассоциация, больше идущая от пластики, улавливается в пластично-смысловых подтекстах расположения женских рук. В глазах, опущенных вниз у матери Г. Коржева и закрытых, обращенных внутрь себя, в образе у М. Раздобурдина, – схожее ощущение скорби.

Понимание художественно-смысловых возможностей тонального колорита в рисунке у М. Раздобурдина впиталось с тонким чутьем краеугольных стилистических основ графики ленинградского художника Алексея Федоровича Пахомова, воплощенных в первую очередь в его черно-белых известных иллюстрациях для детской литературы. В рисунках к произведениям Л. Толстого «Филипок» и «Косточка», стихам В. Маяковского «История Власа – лентяя и лоботряса» А. Пахомов-старший стремится достичь высокого уровня исполнения, пространство рисунков строится на мастерской светотеневой моделировке. В иллюстрациях этого графика заметна градация све-

М. А. Раздобурдин.
Мать. 2003.

Бумага, итальянский карандаш.
57×44

Методический кабинет
факультета графики
Санкт-Петербургской
академии художеств
(Санкт-Петербург)



та и тени, прокладываются полутона, уходит рисунок либо в глубину перспектив, либо, наоборот, на поверхность – черным, как смоль, цветом, подчеркивающим нечто важное и ценное в контуре и объемности человеческих фигур. Самые темные тона в пахомовских послевоенных рисунках создаются с помощью тонального решения: выделяются фигуры и предметы, а с ними живая и главная мысль художника.

Художественное видение наиболее совершенной композиции рисунка с одним героем осмыслено в отточенных пробах карандаша у Раздобурдина под влиянием графики талантливого петербургского художника Андрея Алексеевича Пахомова. К примеру, скорее всего, не без влияния пахомовского рисунка к обложке книги Ю.В. Козлова «Качели в Пушкинских горах» обошлось даже в такой простой композиции, почти наброске, как «Девочки» (2003). В рисунке «Мать и дети» (2003) можно сказать, что сам учитель, Пахомов-младший, похож на ученика в своей работе «После купания». В том и другом рисунке мы имеем дело со случаями вчувствования творцов в телесные ощущения

теплоты, искомыми через выразительную композицию. Если у Пахомова рисуется замерзший мальчик, греющийся после купания под большим полотенцем или какой-то накидкой, то у Раздобурдина в похожей по внешней форме композиции раскрыта близость сыновей к матери. Она показывается через мотив кровности в наивной и простодушной их защищенности, заключенной в простом и в то же время таком неповторимом прикосновении ее рук. То и другое притягательное, желаемое, искомое ребенком ощущение теплоты здесь и сейчас, моментальное, знакомо практически каждому человеку по детским и подростковым воспоминаниям.

К 2010-м годам относится интерес Раздобурдина к анималистическому жанру в графике, а именно к серии рисунков лошадей. Так, рисунки карандашом «Берберийский всадник» (2013) и «Конкур» (2011) создают искусные по своей детальной прорисовке портреты людей и являющихся как бы с ними одним неделимым целым изображения послушных и верных животных. Причем в этих двух работах художник стремится передать, с одной стороны, стремительность движения животных, а с другой – приподнятость их духа от осознания своей пользы, выраженные в красивой пластике длинного прыжка рыска через препятствие и аллюра коня. Наш глаз с большим удовольствием следует не только за оживающей динамикой фигурных композиций, но и равнодушен к статическому изучению костюмов всадника и наездника, а также уздечки, поводьев, седел, попон и подков лошадей. Создается впечатление, что общий мотив преданности животного человеку объединяет эти два рисунка в определенный диптих, рисующий и рассказывающий сразу о нескольких вещах – важности лошади как боевой единицы для древнего народа и ее незаменимости для современного наездника, жаждущего очередного рекорда. И в первом, и во втором случае животное, как видно, преданно и самоотверженно служит хозяину.

В последующих анималистических рисунках Раздобурдина человек исчезает из сюжетных композиций. Уже в «Лошади» (2016), следующем рисунке, животное мчится галопом без своего всадника. Рисунки «Двое» (2019) и «Голова лошади» (2016) продолжают эту явным образом прослеживающуюся тенденцию.

Зрение петербуржца приковано к историческим и парковым ансамблям, набережным и мостам, многочисленным памятникам. В этом городе взгляд бесконечное количество раз за один день падает не только на знаменитых львов и сфинксов, но и на петербургских лошадей. Памятники Петру I, Николаю I, Александру III, квадрига Александринского театра, скульптурные композиции с Нарвских триумфальных ворот, арки здания Главного штаба включают конные фигуры, возвышающиеся над смотрящим. Художник, творящий в Санкт-Петербурге, окружен этими красивыми и грациозными животными, устремленными вперед с пьедесталов, фасадов домов, придающих исключительный строгий стиль не только архитектуре, но и философии пространства. Кажется, что и дышится в городе как-то по-особенному, в унисон непобежденной классике.

Парадность петербургских скульптурных доминант по-своему осмыслена в анималистических произведениях Максима Раздобурдина, в которых высокой и величественной стати фигур коней-победителей противопоставляется печальная и покорная поза понурого животного, зафиксированного с документальной подлинностью благодаря добавлению спрессованного угля в карандашный рисунок. Получившиеся графические силуэты голов орловских рысаков, опущенные вниз, напоминают ракурс лошади из фотографии 30 апреля 1945 года, который поймал фотограф, снимая на фотопленку скульптурную композицию четвертой группы «Укротителей коней», извлекаемой из ямы в последние дни войны. Репродукция этой фотокарточки имеет удивительное пластическое сходство с образа-



ми раздобурдинских лошадей, получившиеся в результате фоторакурса, диктующего определенное настроение скульптуре, как будто бы живой и понурой от темноты заточения и наконец-то неожиданно появляющейся из земляных валунов на солнечный свет. Сравниться с реакцией на это живое мгновение может только ощущение неожиданно прозревшего слепца.

Параллельно с использованием техники карандашного рисунка, в которой он создает социальных типов и лошадей, художник работает в технике продольной гравюры («Борис и Глеб», 2002), линогравюры («Богородица», 2007; с добавлением гуаши – 2007),

М. А. Раздобурдин.
Богородица. 2007.
Линогравюра,
гуашь.
49×36
Собственность автора



М. А. Раздобурдин.
Старый Романов.
2008. Офорт.
15×26
Собственность автора

создает акварельные портреты Саввы (2009) и Дарьи (2010), пейзажные офорты «Старый Романов» (2007; 2008; 2009). Высокохудожественное владение каждой из этих техник приводит к творческим результатам, которые не могут остаться незамеченными.

Один из видов старого Романова, малой родины художника, выполнен под горизонтально вытянутый оттиск: «Рисунок этих пейзажей доведен до максимальной точности мельчайших деталей, легкими, тонкими, нежными штрихами прорисованы деревья, небо, архитектура» [2, с. 76]. Сочетание серебристого цвета пейзажа в нем и выбранной формы подачи изображения как развернутого свитка делает рисунок своеобразной летописью времени. В нем видны посреди бескрайнего простора и древнерусская церковь, и бывшие помещичьи усадьбы с александровскими колоннами, и покосившиеся избы, и вертикальные, как циркули, столбы с протянутыми на них линиями электропередач. «Я» художника находится в этой разнообразной и целостной реальности, достоверно скомпонованной в офорте, будто бы из зрительных цитат эпох.

В заключение хотелось бы сказать, что персональная выставка М. Раздобурдина – а это более четырех десятков работ, выполненных различными материалами (угольным карандашом, тушью, акварелью, гуашью), а также эстампы (офорт, сухая игла, ксилография, линогравюра, шелкогра-

фия), – включенная организаторами фестиваля «УРАЛ-ГРАФО» в программу одного из самых авторитетных смотров графики в России, явила высокий уровень мастерства автора как в области печатной графики, так и графики в целом, продемонстрировала широкий тематический и жанровый диапазон художника.

Литература

1. Грачёва, С. М. Религиозное искусство академических художников конца XX – начала XXI вв. // Новое искусствознание. – Санкт-Петербург, 2019. – С. 29–34.
2. Грачёва, С.М., Кутейникова, Н.С. Храмовый комплекс в Токсово. Оригинальность художественных решений // Научные труды. Вып. 48. Проблемы развития отечественного искусства. Январь – март 2019 : сб. статей / науч. ред. В.А. Лянышин ; сост. О.А. Резницкая, А. И. Шаманькова. – Санкт-Петербург : Ин-т имени И.Е. Репина, 2019. – С. 66–79.
3. Шарко, Г. А. Всероссийский открытый биеннале-фестиваль графики «УРАЛ-ГРАФО»: от идеи до воплощения // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – Красноярск, 2020. – № 3 (4). – С. 173–183.

Об авторе

Айнутдинов Антон Сергеевич – историк искусства, кандидат филологических наук
E-mail: ant-one@yandex.ru

IMAGE IN MAXIM RAZDOBURDIN'S DRAWINGS
AND ETCHINGS

Ainutdinov Anton Sergeevich

Art historian, Candidate of Philology

Abstract: The article is dedicated to the works of Maxim Razdoburdin, Dean of the graphic faculty of the St. Petersburg Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I. E. Repin, who participated in the all-Russian open Biennale-festival "URAL-GRAPHO" in Yekaterinburg. The author describes and analyzes the artist's drawings and etchings made in 2002-2019 in the context of the traditions of the Russian school of graphics.

Keywords: Maxim Razdoburdin; "URAL-GRAPHO" Biennale-festival; St. Petersburg Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I. E. Repin; drawing; etching; traditions of Russian graphics.

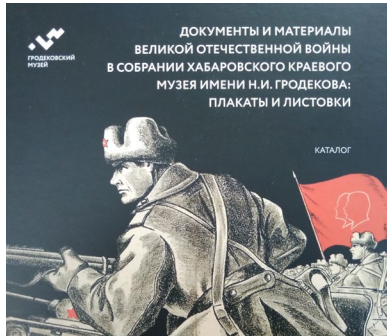
НОВЫЕ ИЗДАНИЯ В РЕГИОНАХ



Александр Шуриц : альбом : в 2 т. – Новосибирск : Деал, 2020. – (Том 1 : Живопись / сост. Т. Мамаева. – 208 с. : ил. ; Том 2 : Размышления / сост. Т. Мамаева ; дизайн-макет А. Грицюк. – 272 с. : ил.)

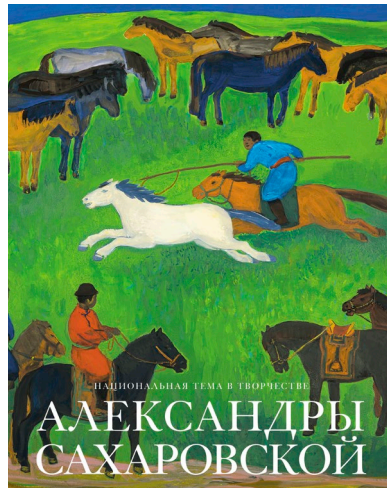
В двухтомном художественном альбоме раскрывается творческое наследие художника, ставшее важной частью культурного кода Новосибирска. Творчество А. Шурица известно за пределами России, его картины находятся в коллекциях музеев и частных собраний. В первом томе «Живопись» представлены репродукции произведений художника, во втором томе «Размышления» – автобиографическая книга «Ангел в тумане», фотографии, скетчи, книжная иллюстрация.

Издание адресовано профессиональной среде и широкому кругу любителей искусства.



Документальная коллекция Великой Отечественной войны Хабаровского краевого музея имени Н. И. Гродекова: плакаты и листовки : каталог / авт.-сост. А. Н. Аверина. – Хабаровск : Хабаровский краевой музей им. Н.И. Гродекова, 2020. – 175 с. : ил.

Документальное собрание Гродековского музея периода Великой Отечественной войны представлено 374 тиражными листовками на фронтовые и тыловые темы, в т. ч. на немецком языке, а также 117 плакатами, изданными как центральными и республиканскими издательствами, так и Дальгизом, включая выпущенный хабаровским «Окном сатиры и плаката» «Удар по врагу». Данный каталог – свидетельство большой работы, которую вел Советский Союз среди войск и населения в годы Великой Отечественной войны. Опыт этой работы имеет значительную историческую ценность и заслуживает изучения.



Цыреннимаева, Л.И. Национальная тема в творчестве А. Сахаровской: исследование. – Улан-Удэ : Республиканская типография, 2020. – 160 с. : ил.

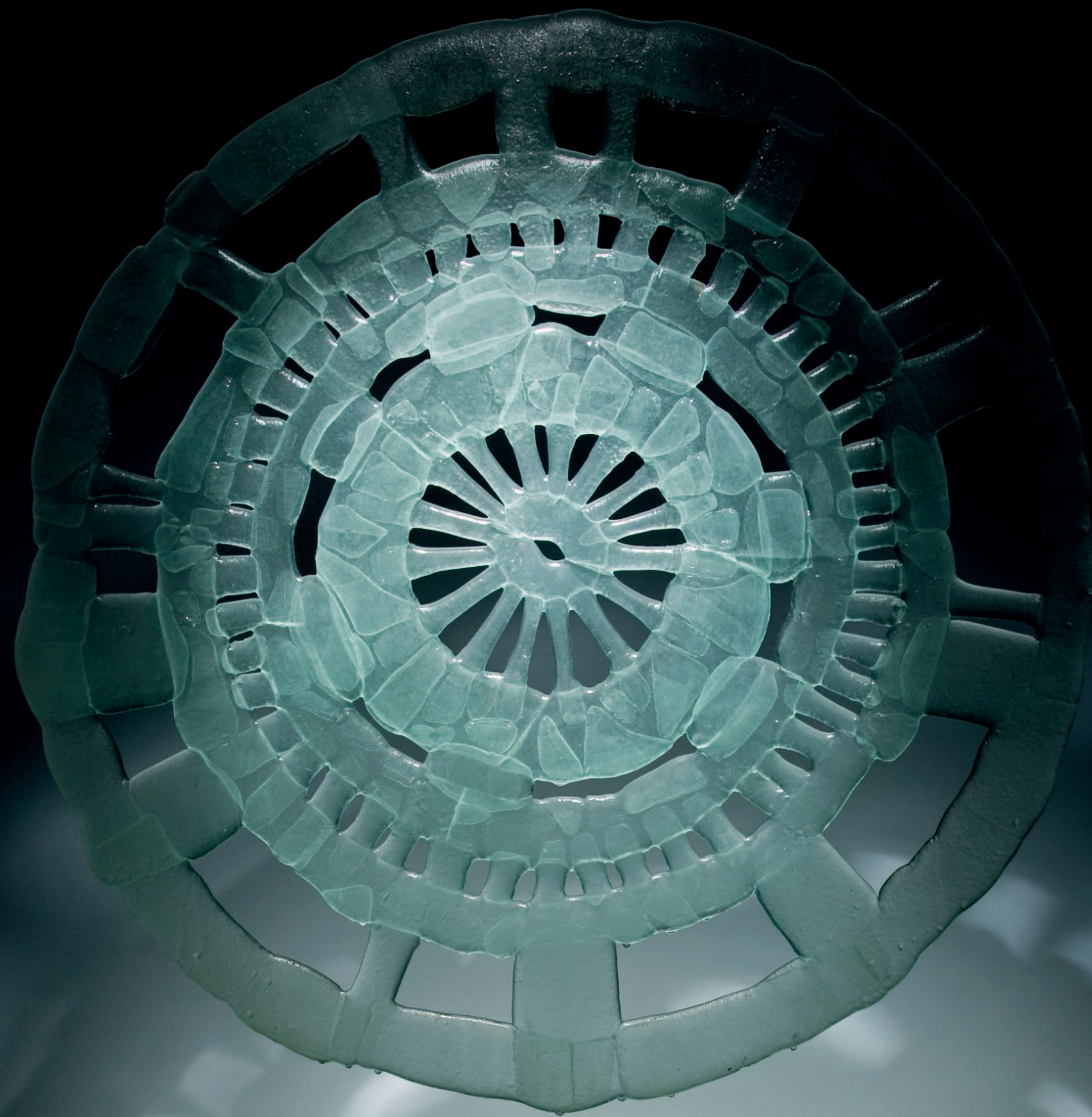
Александра Никитична Сахаровская (1927–2004) принадлежит к числу общепризнанных классиков бурятского изобразительного искусства, чья творческая деятельность как художника-новатора стала значительным явлением, отмеченным яркими художественными достижениями, в культуре Бурятии второй половины XX века. Ее искусство с необычайной полнотой раскрыло духовную сущность времени, художественные особенности советской эпохи и стало поистине национальным по содержанию. На всех этапах своей сложной и богатой творческой биографии А.Н. Сахаровская сумела выразить искреннюю любовь к своему народу, его эстетические устремления и духовные чаяния, воплощенные в легендарной «гэ-сэриаде», и стать достойным поэтом современности. Именно это глубоко гражданственное отношение к своему искусству позволило А.Н. Сахаровской создать свой яркий образный мир, органично воплотивший сложность творческой жизни.



КРАСНЫЙ ПРОСПЕКТ. #ПОБЕДА!: Четвертая Новосибирская межрегиональная художественная выставка : альбом-каталог / Новосибирское региональное отделение ВТОО «Союз художников России». – Новосибирск, 2020. – 240 с. : ил.

Альбом хронологически документирует произведения, экспозиции и репортажную фотохронику значимых моментов открытия межрегиональной художественной выставки «КРАСНЫЙ ПРОСПЕКТ. #ПОБЕДА!» 2020 года, организованной на нескольких площадках вдоль главной улицы Новосибирска – Красного проспекта – и представляющей собой органичное соединение четырех самостоятельных художественных проектов: персональной выставки произведений Анастасии Гуровой (Омск) «Тбилисоба», выставки произведений стажеров творческих мастерских Регионального отделения Урала, Сибири, Дальнего Востока Российской академии художеств в Красноярске «#Эволюция», региональной выставки произведений новосибирских художников «#75летМира» и межрегиональной выставки произведений художников России «#РоссияИзбранное».

В экспозициях было представлено более 450 живописных и графических работ, скульптуры и произведений декоративно-прикладного искусства современных профессиональных художников Кемеровской, Магаданской, Новосибирской, Омской, Томской областей; Алтайского, Красноярского, Приморского, Хабаровского краёв; Башкирии, Бурятии, Республики Саха, Хакасии, а также города Москвы.



Выпуск журнала «Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока» № 7 (июнь, 2021) будет полностью посвящен декоративно-прикладному искусству.

Это первый из запланированных целевых номеров, в котором будет рассмотрено современное состояние этой области, исследован опыт творческих коллективов и отдельных мастеров, будут введены в оборот новые материалы, связанные с музейными коллекциями.

Номер приурочен к выставке декоративного искусства в залах Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске в июне 2021 года.