ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

УРАЛА, СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

FINE ART OF THE URALS, SIBERIA AND THE FAR EAST

ИЗДАНИЕ РЕГИОНАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ В КРАСНОЯРСКЕ



№ 1 (14)

МАРТ | 2023

ТЕМА НОМЕРА

175 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ В.И. СУРИКОВА

ISSN online 2713-2714
ISSN print 2713-2722

ISSN 2713-2722

9 772713 272005 >

№ 1 (14)
Март / March 2023

Научно-практический журнал

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО УРАЛА, СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

FINE ART OF THE URALS, SIBERIA AND THE FAR EAST

Издается с декабря 2019 года
Выходит один раз в три месяца

Учредители:
Российская академия художеств
Сибирский федеральный университет

Издатель:
Российская академия художеств

Редакционный совет:

Главный редактор, редактор по Дальневосточному федеральному округу:
Зотова Ольга Ивановна, кандидат искусствоведения, член-корреспондент РАХ (Владивосток)

Художественный редактор:
Кузьминых Константин Борисович, академик РАХ (Магадан)

Редактор по Уральскому федеральному округу:
Галеева Тамара Александровна, кандидат искусствоведения (Екатеринбург)

Редактор по Сибирскому федеральному округу:
Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор, почетный член РАХ (Красноярск)

Главный редактор **О. И. Зотова**
Корректор **Е. Л. Кириллова**
Верстка **И. В. Царинного**

Обложка
В. И. Суриков.
Анфиса. 1900-е.
Холст, масло.
67×64
Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова

Анонс
Софья Кандаурова.
Карпы. 2020.
Компьютерная графика

Формат 60×90/8
Бумага мелованная
Заказ № 47539
Гарнитура Minion Pro
Печать офсетная
Усл. печ. л. 23
Подписано в печать 28.03.2023
Тираж 600 экз.

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

Зарегистрировано в Енисейском управлении Роскомнадзора
Свидетельство: серия ПИ № ТУ 24-01191 от 14 октября 2021 года

Цена свободная

Адрес редакции/издателя:
660064, Красноярск, пр-т им. газеты «Красноярский рабочий», 195
8 (391) 236-69-70, 8 (391) 236-54-89

E-mail: journal@rahusdv.ru
http://rahusdv.ru

Издание не подлежит маркировке в соответствии с гл. 3, ст. 11, п. 4 ФЗ № 436-ФЗ
«О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию»

© Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске, 2023

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Кузьминых Константин Борисович, председатель редакционной коллегии, академик РАХ (Магадан)
Галеева Тамара Александровна, кандидат искусствоведения (Екатеринбург)
Голынец Галина Владимировна, кандидат искусствоведения (Екатеринбург)
Гуменюк Алла Николаевна, кандидат искусствоведения (Омск)
Зотова Ольга Ивановна, кандидат искусствоведения (Владивосток)
Зыков Евгений Аркадьевич (Красноярск)
Иванкин Вадим Викторович, академик РАХ (Новосибирск)
Козлова Людмила Григорьевна (Хабаровск)
Копцева Наталья Петровна, доктор философских наук (Красноярск)
Кравцова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения (Якутск)
Кубанова Татьяна Андреевна, кандидат культурологии (Санкт-Петербург)
Лобацкая Раиса Моисеевна, доктор геолого-минералогических наук (Иркутск)
Лузан Владимир Сергеевич, доктор культурологии (Красноярск)
Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения (Красноярск)
Нехвядович Лариса Ивановна, доктор искусствоведения (Барнаул)
Николаева Лариса Юрьевна, доктор искусствоведения (Улан-Удэ)
Овчинникова Лилия Ивановна, кандидат искусствоведения (Томск)
Ситникова Александра Александровна, кандидат философских наук (Красноярск)
Тимофеева Влада Владиславовна, кандидат искусствоведения (Якутск)
Трифонова Галина Семеновна, кандидат исторических наук (Челябинск)
Федоровская Наталья Александровна, доктор искусствоведения (Владивосток)
Шарко Галина Александровна (Екатеринбург)

EDITORIAL BOARD

Konstantin B. Kuzminykh, Chairman of the Editorial Board, Academician of the Russian Academy of Arts (Magadan)
Tamara A. Galeeva, Candidate of Arts (Yekaterinburg)
Galina V. Golynets, Candidate of Arts (Yekaterinburg)
Alla N. Gumenyuk, Candidate of Arts (Omsk)
Vadim V. Ivankin, Academician of the Russian Academy of Arts (Novosibirsk)
Natalia P. Koptseva, Doctor of Philosophical Sciences (Krasnoyarsk)
Lyudmila G. Kozlova (Khabarovsk)
Yulia V. Kravtsova, Candidate of Arts (Yakutsk)
Tatiana A. Kubanova, Candidate of Cultural Studies (Saint Petersburg)
Raisa M. Lobatskaya, Doctor of Geological and Mineralogical Sciences (Irkutsk)
Vladimir S. Luzan, Doctor of Cultural Studies (Krasnoyarsk)
Marina V. Moskalyuk, Doctor of Arts (Krasnoyarsk)
Larisa I. Nekhvyadovich, Doctor of Arts (Barnaul)
Larisa Yu. Nikolaeva, Candidate of Arts (Ulan-Ude)
Lilia Iv. Ovchinnikova, Candidate of Arts (Tomsk)
Alexandra Al. Sitnikova, Candidate of Philosophical Sciences (Krasnoyarsk)
Vlada V. Timofeeva, Candidate of Arts (Yakutsk)
Galina S. Trifonova, Candidate of Historical Sciences (Chelyabinsk)
Olga Iv. Zotova, Candidate of Arts (Vladivostok)
Evgeny A. Zykov (Krasnoyarsk)
Natalya A. Fedorovskaya, Doctor of Arts (Vladivostok)
Galina A. Sharko (Yekaterinburg)

ОТ РЕДАКТОРА



Ольга Зотова
главный редактор



Темой номера нового выпуска редакционная коллегия определила юбилей Василия Ивановича Сурикова – русского художника, мастера исторической картины, замечательного живописца. Каждая из его больших картин становилась эпохой в русской живописи, а ведь были еще рисунки, эскизы, произведения малого формата, камерные портреты, в которых отрабатывались живописные приемы, шли поиски композиции. Наследие Сурикова не менее значительно, чем сама его личность: на профессиональном пути художник преодолел многие обстоятельства.

Год начался с научной конференции «Суриковские чтения», которую ежегодно организует Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова. В журнал вошли избранные доклады конференции, а также статьи, связанные с биографией, творчеством и наследием В.И. Сурикова.

В 2023-й год журнал «Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока» входит с новыми планами, которые обусловлены перспективами развития художественной и музейной сфер.

Художественная жизнь в регионах в этом году ознаменуется региональными выставками, к которым сегодня идет активная подготовка. Выставочные комиссии уже состоялись на Урале и в Сибири, а на Дальнем Востоке она намечена на апрель. Соответственно, в номерах журнала будут отражены тенденции в современном художественном процессе, творчество отдельных авторов, актуальная проблематика искусства, ведь в рамках каждой из выставок запланированы научно-практические конференции.

В музейной жизни начало года отмечено проведением Камчатской музейной ассамблеи «Социально-политическая роль музея в эпоху глобальных трансформаций», продлившейся с 27 февраля по 1 марта. Ассамблея была организована Ассоциацией музеев Дальнего Востока совместно с Камчатским краевым объединенным музеем и Российским комитетом Международного совета музеев (ИКОМ России) при поддержке и участии полномочного представительства Президента Российской Федерации в Дальневосточном федеральном округе.

На ассамблее обсуждались вопросы социально-политической деятельности, экономической эффективности, а также влияния музеев на развитие общества. Темы заседаний говорят сами за себя: музей в эпоху глобальных перемен; роль музея в поддержании психологического благополучия в обществе; актуальные концепции современного историко-краеведческого музея; как показывать неочевидное наследие; формы работы с потенциальным посетителем; пути решения кадрового голода в музейной сфере и другие.

Столь серьезные подходы к организации событий говорят о том, что в сфере культуры сегодня происходят трансформации, побуждающие искать новые пути, предпринимать новые исследования, в которых происходящее будет спроецировано на исторический контекст. А значит, появятся новые статьи…

СОДЕРЖАНИЕ

8 PRESERVATION OF V.I. SURIKOV'S TRADITIONS IN THE WORKS OF MODERN ST. PETERSBURG ACADEMIC PAINTERS
Svetlana M. Gracheva

СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ В.И. СУРИКОВА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ПЕТЕРБУРГСКИХ АКАДЕМИЧЕСКИХ ЖИВОПИСЦЕВ
С. М. Грачева

22 SURIKOV AND ARTISTIC AND AESTHETIC INNOVATIONS OF THE LATE 19th – EARLY 20th CENTURIES
Marina V. Moskalyuk

СУРИКОВ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ НОВАЦИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА
М. В. Москалюк

30 V. I. SURIKOV IN THE SUKHOBUZIMSKOYE VILLAGE
Natalya V. Mozhaitseva

В. И. СУРИКОВ В СЕЛЕ СУХОБУЗИМСКОМ
Н. В. Можайцева

38 WORKS BY V. I. SURIKOV IN THE YEKATERINBURG MUSEUM OF FINE ARTS
Olga A. Gornung

ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. И. СУРИКОВА В ЕКАТЕРИНБУРГСКОМ МУЗЕЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
О. А. Горнунг

46 ANALYSIS OF THE PAINTING "THE GOOD SAMARITAN" BY V.I. SURIKOV
Ksenya E. Gudkova

АНАЛИЗ КАРТИНЫ В.И. СУРИКОВА «МИЛОСЕРДНЫЙ САМАРЯНИН»
К. Е. Гудкова

54 UPDATING OF SURIKOV'S CREATIVE HERITAGE IN THE MUSEUM EXHIBITION PROJECTS (ON THE EXAMPLE OF THE EXHIBITION "VASILY SURIKOV. THE GREAT MASTER'S WAY" IN THE KRASNOYARSK ART MUSEUM NAMED AFTER V.I. SURIKOV)
Elena V. Bolonkina

АКТУАЛИЗАЦИЯ СУРИКОВСКОГО ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ В ВЫСТАВОЧНЫХ ПРОЕКТАХ МУЗЕЕВ (НА ПРИМЕРЕ ВЫСТАВКИ «ВАСИЛИЙ СУРИКОВ. ПУТЬ ВЕЛИКОГО МАСТЕРА» КРАСНОЯРСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИМЕНИ В.И. СУРИКОВА)
Е. В. Болонкина

60 FINE ART WORKS FROM I.P. KUZNECOV'S COLLECTION IN THE TOMSK UNIVERSITY
Yury I. Ozheredov

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ИЗ ФОНДА И.П. КУЗНЕЦОВА В ТОМСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ
Ю. И. Ожередов

74 "TAKE CARE OF THE GALLERY AND STAY HEALTHY" P. M. TRETYAKOV'S COLLECTION AT THE FAR EASTERN ART MUSEUM
Olga G. Konovalova

«БЕРЕГИТЕ ГАЛЕРЕЮ И БУДЬТЕ ЗДОРОВЫ». КОЛЛЕКЦИЯ П.М. ТРЕТЬЯКОВА В ДАЛЬНЕВОСТОЧНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ МУЗЕЕ
О. Г. Коновалова

82 TO THE HISTORY OF THE KRASNOYARSK ART GALLERY (1965–1983)
Elena V. Bolonkina

К ИСТОРИИ КРАСНОЯРСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГАЛЕРЕИ (1965–1983)
Е. В. Болонкина

90 THE OWNER'S COLLECTION OF YULIY VLADIMIROVICH NEVZOROV IN THE LIBRARY OF THE IRKUTSK REGIONAL ART MUSEUM AFTER THE NAME OF V.P. SUKACHOV
Irina P. Bedulina

ВЛАДЕЛЬЧЕСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ ЮЛИЯ ВЛАДИМИРОВИЧА НЕВЗОРОВА В БИБЛИОТЕКЕ ИРКУТСКОГО ОБЛАСТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИМ. В. П. СУКАЧЕВА
И. П. Бедулина

98 DECORATIVE ART: NEW OR GONE OLD?
Lubov V. Koposova

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО: НОВОЕ ИЛИ УШЕДШЕЕ СТАРОЕ?
Л. В. Копосова

CONTENT

СОДЕРЖАНИЕ

112 FROM THE HISTORY OF SVERDLOVSK UNOFFICIAL ART IN THE 1980s–1990s: MAIL ART IN THE WORKS OF THE "UKTUS SCHOOL" ARTISTS
Vlada I. Lapteva

ИЗ ИСТОРИИ НЕОФИЦИАЛЬНОГО ИСКУССТВА СВЕРДЛОВСКА 1980–1990-х ГОДОВ: МЕЙЛ-АРТ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ «УКТУССКОЙ ШКОЛЫ»
В. И. Лаптева

120 THE RENOVATION AND RESTORATION OF THE ST. SERAPHIM MONASTERY ON THE RUSSIAN ISLAND (VLADIVOSTOK)
Natalya V. Ponomarenko
Vladimir V. Chirtik
Anastasia A. Vasyakina

ВОССТАНОВИТЕЛЬНО-РЕСТАВРАЦИОННЫЕ РАБОТЫ СВЯТО-СЕРАФИМОВСКОГО МУЖСКОГО МОНАСТЫРЯ НА ОСТРОВЕ РУССКОМ (ВЛАДИВОСТОК)
Н. В. Пономаренко
В. В. Чиртик
А. А. Васякина

130 THE WORLDS OF THE ARTIST KINTEN
Zinaida I. Ivanova-Unarova

МИРЫ ХУДОЖНИКА КИНТЭНА
З. И. Иванова-Унарова

138 THE ACTIVITY OF THE ART CRITIC M.E. KULIKOVA IN THE CONTEXT OF THE ARTISTIC LIFE OF VLADIVOSTOK IN THE 1980s
Ksenia A. Sukhanova

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ИСКУССТВОВЕДА М.Э. КУЛИКОВОЙ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ Г. ВЛАДИВОСТОКА 1980-х ГОДОВ
К. А. Суханова

146 PAINTING BY VYACHESLAV GLINSKY. THE IMAGES' VERSATILITY
Raisa M. Lobatskaya

ЖИВОПИСЬ ВЯЧЕСЛАВА ГЛИНСКОГО. МНОГОГРАННОСТЬ ОБРАЗОВ
Р. М. Лобацкая

CONTENT

156 SERGEY LAUSHKIN: "THE MYTH OF THE STEP ZONE – 2"
Alexandra M. Burmantova

СЕРГЕЙ ЛАУШКИН: «МИФ О ЗОНЕ СТУПЕНЕЙ – 2»
А. М. Бурмантова

162 LAND, SKY AND THEIR INHABITANTS: PAINTINGS BY MIKHAIL NAZAROV AND PAVEL KHODAEV
Irina A. Riznychok

ЗЕМЛЯ, НЕБО И ИХ ОБИТАТЕЛИ: ЖИВОПИСЬ МИХАИЛА НАЗАРОВА И ПАВЛА ХОДАЕВА
*И. А. Ризныч*ок

172 NEW EDITIONS IN THE REGIONS

НОВЫЕ ИЗДАНИЯ В РЕГИОНАХ

174 СИМВОЛИКА ЦВЕТА В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ ЕВГЕНИЯ КУЗНЕЦОВА. ФИОЛЕТОВЫЙ
О. И. Зотова

EDN: GCZDBM
УДК 75.03/.04

PRESERVATION OF V.I. SURIKOV'S TRADITIONS IN THE WORKS OF MODERN ST. PETERSBURG ACADEMIC PAINTERS

Svetlana M. Gracheva
St. Petersburg Ilya Repin Academy of Fine Arts
St. Petersburg, Russian Federation

Abstract: *V.I. Surikov is one of those artists whose influence on contemporary art is undeniable. In Soviet art his work was literally canonized, he was proclaimed one of the great artists, reformers of historical painting. Contemporary painters follow his lead not so much in "copying" compositional schemes, coloristic combinations and manner of painting, as in their striving for deep psychological insight into the images they create. The method of imaginative, figurative stylistic and comparative analysis used in the article reveals the masters in the contemporary St. Petersburg academic art, preserving traditions of V.I. Surikov, which can be seen in different genres and types of painting.*

Keywords: *traditions of V.I. Surikov; contemporary art; N.D. Blokhin; A.K. Bystrov; A.G. Nikolaeva-Berg; I.Y. Zorkin; A.I. Perepelkin; D.N. Myasnikov; St. Petersburg academic painting; academic school; historical painting.*

Citation: *Gracheva, S.M. (2023). PRESERVATION OF V.I. SURIKOV'S TRADITIONS IN THE WORKS OF MODERN ST. PETERSBURG ACADEMIC PAINTERS. Izobrazitel`noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal`nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 1 (14), pp. 8-21.*



И.Ю. Зорькин. Москва. 1698. Фрагмент. 2019. Холст, масло. 200×350
Фонд факультета живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина

I.Yu. Zorkin. Moscow. 1698. Fragment. 2019. Canvas, oil. 200×350
The Art Faculty's fund of the Saint Petersburg Ilya Repin Academy of Fine Arts

СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ В.И. СУРИКОВА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ПЕТЕРБУРГСКИХ АКАДЕМИЧЕСКИХ ЖИВОПИСЦЕВ

С. М. Грачева
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина
Санкт-Петербург, Российская Федерация

В.И. Суриков относится к художникам, влияние которых на современное искусство неоспоримо. В советском искусстве его творчество было буквально канонизировано, он был провозглашен одним из великих художников, реформаторов исторической картины. Современные живописцы следуют за ним не столько в «копировании» композиционных структур, колористических сочетаний, манеры письма, сколько в стремлении к глубокому психологизму создаваемых образов. В статье использованы методы образно-стилистического и компаративного анализа, при помощи которых выявлены мастера в современном петербургском академическом искусстве, сохраняющие традиции В.И. Сурикова, что проявляется в разных жанрах и видах живописи.

Ключевые слова: *традиции В.И. Сурикова; современное искусство; Н.Д. Блохин; А.К. Быстров; А.Г. Николаева-Берг; И.Ю. Зорькин; А.И. Перепелкин; Д.Н. Мясников; петербургская академическая живопись; академическая школа; историческая картина.*

Следование традициям в искусстве – важное средство поддержки и укрепления нравственных и эстетических ценностей. Об этом рассуждают многие поколения мастеров искусства. Участники дискуссий обсуждают этот феномен: «Что такое художественная традиция? Разве это в конечном итоге не способ сохранения и передачи художественной информации об образе мышления и чувствования, материализованный в произведениях искусства, передаваемый от поколения к поколению и связывающий настоящее с прошлым и будущим?» [16].

Говоря о традициях В.И. Сурикова в современном искусстве, невольно думаешь о том, в чем же зерно его творчества и как возможно точнее определить особенности его искусства. Наверное, лучше всего написал М.А. Волошин: «Один из секретов Сурикова – цельного и подлинного художника-реалиста, посвятившего жизнь самому неверному из видов искусства, исторической живописи, – в том, что он никогда не восстанавливал археологически формы жизни минувших столетий, а добросовестно писал то, что сам видел собственными глазами, потому что он был действительным современником и Ермака, и Стеньки Разина, и боярыни Морозовой, и казней Петра» [8, с. 326]. Как тут не вспомнить пушкинскую глубокую мысль об «истине страстей и правдоподобии чувствований».

Влияние творчества В.И. Сурикова на современных академических художников продолжается и в наши дни, оно проявляется именно в тяготении к реалистическому методу, в обращении к исторической живописи, к укорененности в русской народной культуре. Неслучайно именно последнее качество ценилось более всего у мастеров реализма XX века, одним из основоположников которого он выступал, о чем сказано в одной из статей народного художника РСФСР С.В. Герасимова: «Суриков – художник народной воли, буйной, живой и плодотворной. Его герои – народные герои. Они дети своего народа, являются выразителями глубоко скрытых в народе стремлений» [3, с. 1].

Ряд исследователей посвящают свои труды воздействию живописи Сурикова на развитие отдельных жанров отечественной живописи, например пейзажа [15]. Однако необходимо признать, что «состязаться» с самим Суриковым в поиске художественной выразительности – задача невероятно сложная и требующая большой ответственности и высокого профессионализма. Выдающиеся художники признавали, что «любовь и страстность, жалость и злоба, ехидство и ирония, сомнение и равнодушие – все знакомые нам человеческие качества написаны на суриковских лицах. Живая правда этих лиц связывает лучше всего другого историческое прошлое с живой современностью» [17, с. 2]. Поэтому следует искать это сходство не столько в копировании композиционных построений, колористических сочетаний, манере письма или в подражании деталям, сколько в умении раскрыть правду образов, быть убедительными и глубокими в своем изображении. Как сформулировал видный искусствовед В.А. Леняшин, «Сурикову было дано художественное ясновидение, но ему как живое являлось прошлое-настоящее» [14, с. 18].

В этой статье предпринимается попытка рассмотреть проблему влияния художественного наследия В.И. Сурикова на представителей современной петербургской академической школы. Так, ректор Петербургской академии художеств С.И. Михайловский подчеркивает, что «в Академии художеств всегда, с самого основания и до последнего времени, особое внимание уделялось исторической живописи, способной в свойственных школе крупном масштабе и пафосной форме воссоздать и запечатлеть события прошлого и современности» [10, с. 5].

Известный петербургский искусствовед А.Д. Боровский оценивает исторический жанр как «приоритетный в системе огосударствленного

За социалистический реализм: газета Всероссийской академии художеств. 1948. 26 января. № 2, посвященный столетию В.И. Сурикова. С. 1, 2.

For socialist realism: a newspaper of the All-Russian Academy of Arts, 1948, 26 January, no. 2, dedicated to Surikov's 100th anniversary, pp. 1,2.


За социалистический
РЕАЛИЗМ
Великий сын русского народа
К столетию со дня рождения В. И. Сурикова


Живопись Сурикова
Памяти В. И. Сурикова

искусства […]. Достаточно сказать, что жанр этот в течение последних ста с лишком лет проявил исключительную витальность. Он знавал период всеобщей общественной востребованности во времена Василия Сурикова и Ильи Репина, когда достигал высот исторической драматургии. Он смог отвечать разнообразным и часто противоречивым требованиям времени, проявляя себя в самых разных качествах: мифопоэтическом и агитационно-публицистическом, историко-этнографическом и эпическом, документальном и метафизическом» [1, с. 161].

Разумеется, что в начале XXI говорить о прямом влиянии только одного художника, даже великого классика, на современное искусство не приходится, поскольку современные информационно-коммуникационные средства дают возможность молодым художникам изучать самые разные эпохи, стили и направления, обобщать свои впечатления, не ограничиваясь каким-либо одним явлением или личностью. Вместе с тем иногда можно обнаружить и некие явные творческие параллели.

В Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, преемнице старейшей художественной институции России, по-прежнему, как и во времена Сурикова, сохраняется традиция масштабных дипломных композиций на историческую тему в мастерских монументальной и станковой живописи. При выполнении дипломной работы у выпускника академии есть уникальные условия для создания большого развернутого произведения на выбранный им сюжет. Это долгий и кропотливый труд, занимающий больше года, а иногда длящийся несколько лет, учитывая семестровые композиции как этапы развития художественной идеи. К сожалению, окончив академию, выпускники редко сохраняют приверженность историческим сюжетам. Художники XXI века в самостоятельном творчестве гораздо реже обращаются к масштабным полотнам, требующим больших усилий и подготовки, а также наличия социального заказа.

Однако в петербургской академической школе идея создания больших сюжетных полотен на исторические темы является одной из фундаментальных. Поэтому нередко именно в студенческий период закладываются основы будущего мастерства художников, которые проявляются впоследствии в различных жанрах живописи. Нужно подчеркнуть, что имен-

Д.Ю. Пантюхин. Полтавский бой. 1999. Холст, масло. 250×450
Фонд факультета живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина

D.Yu. Pantyukhin. The battle of Poltava. 1999. Canvas, oil. 250×450
The Art Faculty's fund of the Saint Petersburg Ilya Repin Academy of Fine Arts





но суриковский подход к сюжетной живописи как в сфере построения композиции, так и в колористическом решении, в раскрытии народных типов и индивидуальных характеров, в отношении к истории и народной культуре, в понимании природы, становится эталонным для многих современных авторов. Рассмотрим наиболее значительные примеры современного петербургского академического искусства.

Почти ежегодно можно видеть на защитах и выставках дипломных работ большие исторические полотна. Назовем произведения, наиболее близкие суриковской традиции: «Марфа Посадница» Н.П. Комарова (1988), «Полтавский бой» Д.Ю. Пантюхина (1999), «Масленица» Н.Д. Блохина (2005), «Атака» Д.А. Долгова (2011), «Суд Пилата» Е.А. Волковой (2012), «11 марта 1801 года» А.И. Перепелкина (2016), «Москва. 1698» И.Ю. Зорькина (2019), «9 мая» Д.Н. Мясникова (2020), «Смерть Ликурга» К.С. Карпенко (2021) и другие.

Среди перечисленных работ выделяется «Масленица» (2005) Николая Дмитриевича Блохина (р. 1968), ставшая одним из важных этапов в биографии уже известного в настоящее время петербургского живописца. Это полотно, на наш взгляд, образно близко «Взятию снежного городка» Сурикова, в котором, по словам В.С. Кеменова, «вверху голубовато-белое облачное небо и заснеженные холмы на горизонте, весь первый план – покрытое снегом поле. Между ними в середине картины протянулась многолюдная толпа. Но здесь народ собрался на масленичное гулянье; здесь царят смех и веселье, мелькают оживленные радостные лица» [12, с. 72]. Н.Д. Блохин, как и его великий предшественник, стремится передать ощущение яркого безудержного масленичного веселья толпы, радующейся празднику. И даже композиционно Н.Д. Блохин словно цитирует В.И. Сурикова, зеркально отражая основные группы персонажей и цветовые пятна знаменитой картины.

Н.Д. Блохин. Масленица. 2005. Холст, масло. 170×290
Фонд факультета живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина

N.D. Blokhin. Maslyennitsa. 2005. Canvas, oil. 170×290
The Art Faculty's fund of the Saint Petersburg Ilya Repin Academy of Fine Arts

В своем творчестве некоторые петербургские художники сохраняют привязанность академической школе. Это проявляется по-разному. Среди мэтров петербургской академической





А.К. Быстров. Черный ворон. 2008. Холст, масло. 200×265
Собственность художника

A.K. Bystrov. Black Raven. 2008. Canvas, oil. 200×265
The artist's property

А.К. Быстров. Заговор Софьи против Петра. 2008. Холст, масло. 200×260
Собственность художника

A.K. Bystrov. Sofia's plot against Petr. 2008. Canvas, oil. 200×260
The artist's property

школы, опирающихся на традиции русской «хоровой» композиции в живописи, можно выделить Александра Кировича Быстрова (р. 1956). Ученик А.А. Мыльникова, последовательно продолжающий его традиции монументального искусства, руководитель одной из мастерских монументальной живописи петербургской академии художеств и мозаичной мастерской Российской академии художеств, он широко известен многими монументальными работами для петербургского метрополитена, храмов, общественных зданий и сооружений.

А.К. Быстрову удалось создать свой уникальный стиль монументальной живописи, продолжающий линию, намеченную А.А. Мыльниковым, который, будучи, в свою очередь, выпускником мастерской И.Э. Грабаря, лично знавшего В.И. Сурикова, всегда настоятельно рекомендовал своим ученикам погружаться в историю искусства. Неслучайно И.Э. Грабарь писал, что рисунок в академии всегда должен быть академически строгим: «Всякие живописные свободомыслия явятся потом. Я просто хотел бы напомнить такую простую вещь: в Третьяковской галерее имеется прекрасный этюд Сурикова, который ничего общего не имеет с тем, что мы знаем в позднейшем творчестве Сурикова» [4, с. 2]. Строгости академического рисунка, доведенного до высокого мастерства, следует А.К. Быстров, этого он требует и от своих подопечных.

Именно своими многофигурными мозаичными историческими панно он задал определенный вектор в развитии исторического жанра петербургского искусства последних десятилетий. Тематически «суриковскую линию» в творчестве А.К. Быстрова можно проследить в обращении к истории русской Смуты. Он много трудится и над станковыми произведениями, написанными на разнообразные сюжеты из русской истории, считая, что «именно классика способна сегодня являться частью жизни… Именно она может помочь реализовать стремление многих наших современников к красоте, такой необходимой…» [13, с. 50].

Его картины «Черный ворон» и «Заговор Софьи против Петра» (обе 2008) посвящены извечной русской теме – бунту. В клетку посаженный, закованный в кандалы Емельян Пугачев, словно черный ворон, летящий рядом, распростер свои руки, как крыла, и буквально выплескивает на зрителя свою колоссальную необузданную энергию, полную жажды свободы, как у птицы. Если в его картине «Плаха Пугачева» герой представлен в трагический момент перед казнью, то на этот раз вечные оппозиции – жизнь и смерть, свобода и заточение, полет и приземленность – предстают перед нами. Художник решает эту тему скорее в философско-образном, чем в социально-историческом плане. Он почти отказывается от лишних бытовых деталей, свидетельствующих о конкретной исторической эпохе. Всё внимание



А.Г. Николаева-Берг. Молебен перед боем. 2015. Холст, масло. 90×180
Собственность художника

A.G. Nikolaeva-Berg. A prayer before the battle. 2015. Canvas, oil. 90×180
The artist's property

сосредоточено на цветовой и композиционной экспрессии, выраженной мощными, лаконичными, пастозными мазками кисти.

С полотном «Черный ворон» явно перекликается картина «Заговор Софьи против Петра». А.К. Быстров опять же не боится возникающих аллюзий и параллелей с известными решениями этой темы у разных авторов. Как и Е. Пугачев, Софья изображена в момент энергичного, даже резкого движения, далеко не свойственного женщинам эпохи «Домостроя». Она восседает за столом, покрытым красным сукном, в окружении стрельцов и обсуждает с ними детали заговора против брата. Ее напряженное лицо являет собой средоточие воли и решительности. Мощная энергетика главной героини близка суриковским образам [5, с. 132–133].

Интерес к русской истории и развернутой нарративности в живописи устойчиво сохраняется в творчестве Анастасии Геннадиевны Николаевой-Берг (р. 1972). Проникаясь героическим и патриотическим духом русского народа, художница в свое время три года ездила на реконструкции боев на Бородинском поле, о чем рассказывает в своих интервью. Ею создана целая серия работ, посвященных Отечественной войне 1812 года. Одна из них – «Молебен перед боем» (2015) – восходит к традициям построения эпической, многофигурной, «хоровой» картины, основателем которой считается В.И. Суриков. А.Г. Николаева-Берг постаралась создать единое целостное художественное пространство, в котором органично разместились десятки персонажей, совершающих молебен перед боем, который связан с древней традицией, когда солдаты и офицеры молились, вынося полковую икону, знамена и штандарты. Этот сакральный момент и запечатлен в картине. В золотых лучах закатного солнца русские воины преклонили колени в торжественной молитве, прося милости у Бога, зная, что не каждому суждено будет покинуть живым поле брани, но они готовы отдать жизнь за Родину. Художница интерпретировала этот сюжет и через знаменитый роман Л. Толстого, и через увиденные ею реконструкции на Бородинском поле, и несомненное знание исторических полотен Сурикова.

Не только опытные мастера, но и молодые художники, выпускники академии, также обращаются к традициям Сурикова в своем творчестве.

Наиболее близок к концепции исторической картины Сурикова один из молодых педагогов академии – Илья Юрьевич Зорькин (р. 1988), окончивший ее в 2019 году (мастерская под руководством Ю.В. Калюты), защитив дипломную работу под названием «Москва. 1698», посвященную Стрелецкому бунту. Даже выбор сюжета связывает творчество молодого живописца с именем В.И. Сурикова. И, хотя в своих интервью он говорит о влиянии фешинской традиции [9], уместно говорить и о влиянии автора «Утра стрелецкой казни». Это влияние невольно проявляется в картине. Неслучайно один из крупнейших советских живописцев С.В. Герасимов писал в статье о Сурикове, что «появление этой замечательной картины опрокинуло все до того времени существовавшие понятия об исторической живописи» [2, с. 4]. Состязаться с самим Суриковым в раскрытии темы «Стрельцов» – задача сложнейшая для современного художника.



И.Ю. Зорькин. Москва. 1698. 2019. Холст, масло. 200×350
Фонд факультета живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина

I.Yu. Zorkin. Moscow. 1698. 2019. Canvas, oil. 200×350
The Art Faculty's fund of the Saint Petersburg Ilya Repin Academy of Fine Arts

Композиционно и в смысловом отношении Зорькин объединил «Стрельцов» и «Боярыню Морозову», апроприировав суриковские приемы диагонального построения пространства, деления его на планы и построения мизансцен. Его стрельцы – сильные духом люди, отправляемые в ссылку вместе с семьями. Особой выразительностью отличается образ стрельца на переднем плане – это по-настоящему суриковский типаж, человек, знающий жизнь во всех ее проявлениях, борющийся за свою правоту, готовый на все, даже на смерть. Способный возвыситься над толпой и без сожаления быть низвергнутым в пропасть ради идеи.

Толпа, в которой есть представители разных сословий, испытывающих самые противоречивые чувства, провожает их в дальний путь. Молодого автора интересуют в первую очередь разнообразные характеры персонажей, их психологическое состояние, столкновение разных «правд», борьба физической силы и силы духа. Художник много внимания уделил историческим деталям. Такого рода масштабную композицию невозможно сочинить без знания истории искусства и культуры. Для более глубокого понимания изображаемой эпохи он научился сам шить исторические костюмы, обряжая в них натурщиков, примеряя их. Погружению в историю способствовали также пленэрные этюды, сделанные в древнерусских городах.

Илья Зорькин продолжил увлечение XVII веком и впоследствии. В его творчестве периодически возникают исторические аллюзии. Например, написанный в период пандемии «Автопортрет в боярской шубе» (2020). В этом портрете, возможно, больше влияния не столько В.И. Сурикова, сколько А.П. Рябушкина,

однако важно подчеркнуть стремление погрузиться в историческую атмосферу даже посредством переодевания, театрализации.

В портретном жанре, к которому часто обращается И. Зорькин, он стремится к композиционному и колористическому разнообразию, психологической точности, стремлению найти наиболее характерные позы и жесты своих моделей. Выразительностью отличается его портрет «Валерия» (2020): написанная в профиль интересная молодая дама сидит в эффектной позе в кресле. Невольно напрашивается сравнение с женскими портретами Сурикова 1900-х годов, с их высветленной палитрой, благородством женских черт, непринужденностью рисунка.

Молодые академические художники, обращаясь к страницам русской истории, стремятся найти все новые сюжеты для своих композиций. В свое время несомненный интерес вызвала картина Алексея Ивановича Перепелкина (р. 1991), окончившего мастерскую В.С. Песикова, защитившего дипломную работу «11 марта 1801 года». В ней представлена одна из трагических сцен в русской истории – убийство императора Павла. Судя по откровенности показа этого момента, картину уместнее сравнить с Репинскими полотнами, но есть в ней и суриковская полифония в трактовке характеров и в отношении к золотистой, светящейся и полной разнообразных нюансов сложной цветовой гамме.

А. Перепелкин также много работает в области портретного жанра, сосредоточивая внимание на проблеме психологического портрета, наполненного разнообразными чувствами и переживаниями. Есть в создаваемых им образах определенная стилизация под реалистическую живопись конца XIX века, чистота и возвышенность образов и одновременно сила характеров и воля, присущие персонажам Сурикова.

Еще один недавний выпускник петербургской академии 2020 года – Дмитрий Николаевич Мясников, он родился в 1986 году в городе Ростове-на-Дону, учился в художественном училище имени М.Б. Грекова. Для него Ростовская область знакома с детства и по пленэрным практикам во время обучения. Для Мясникова имеет значение, что в станицах Раздорской и Старочеркасской, которые хорошо ему знакомы, В.И. Суриков собирал материал для картины «Покорение Сибири Ермаком». В 1893 году Суриков путешествовал по Дону и писал этюды





казаков. Известны его слова брату: «Мы, сибирские казаки, происходим от них… Читаю, а душа так и радуется, что мы с тобою такого роду хорошего» [7, с. 126].

В хуторе Задонье свой запоминающийся колорит: окрашенные синим цветом дома и заборы и до сих пор сохранившиеся крыши, крытые камышом. На этом маленьком пятачке земли дивный мир создан руками человека, живущего на Земле. Именно радость жизни на родной

И.Ю. Зорькин. Перед грозой. 2018. Холст, масло. 80×100
Собственность художника

I.Yu. Zorkin. Before a thunder storm. 2018. Canvas, oil. 80×100
The artist's property

И.Ю. Зорькин. Ростовский Кремль. 2018. Холст, масло. 80×100
Собственность художника

I.Yu. Zorkin. The Rostov Kremlin. 2018. Canvas, oil. 80×100
The artist's property



И.Ю. Зорькин. Автопортрет в боярской шубе. 2020. Холст, масло. 180×75
Собственность художника

I.Yu. Zorkin. Self-portrait in a boyar fur coat. 2020. Canvas, oil. 180×75
The artist's property

земле становится важной темой творчества Д. Мясникова, пока еще начинающего свой творческий путь. Молодому автору важно точно запечатлеть и фактуру стен казацких куреней, и загар на жилистых трудолюбивых руках пожилого ветерана, и яркий солнечный свет, заливающий всё вокруг.

Одним из запоминающихся грандиозных проектов 2022 года стал исторический выставочный проект, осуществленный ГМЗ «Петергоф», ПАО «Газпром», Государственным Русским музеем и Санкт-Петербургской академией художеств имени Ильи Репина, – «30 картин из жизни Петра Великого» к 350-летию Петра Великого [1]. Выставка, проходившая на Марсовом поле, представила четырнадцать исторических полотен из фонда Государственного Русского музея. «Шестнадцать утраченных картин на сюжеты, заданные программой исторического проекта, выполнены силами педагогов и выпускников Санкт-Петербургской академии художеств» [11, с. 1]. В этом проекте приняли участие такие живописцы, как А.К. Быстров, А.Н. Блиок, Х.В. Савкуев, А.Г. Николаева-Берг, А. Белов, И. Соловьева, Н. Блохин, И. Овчаренко и другие. Каждый из мастеров работал в свойственной ему индивидуальной манере, раскрывая программный сюжет. Однако мы можем выделить несколько авторов, явно опиравшихся на традиции русской реалистической исторической живописи, в том числе и на принципы многофигурных развернутых повествований в стиле В.И. Сурикова. Это такие авторы, как И.Ю. Зорькин («Начало самодержавия»), И. Логинов («Новые обычаи и образование»), Е. Долгова, Д. Долгов («Отвоевание древних русских земель»), С. Рахманов («Битва при Лесном»), А. Перепелкин («Общественная жизнь. Ассамблея при Петре Первом»), К. Карпенко («Петр Первый – император. Церемония в Троицком соборе»). Громкий проект получил признание публики и профессионалов, он еще долго будет обсуждаться на самых разных уровнях. Однако важно подчеркнуть, что он явно способствует сохранению и развитию современной исторической живописи как уникального жанра, остро нуждающегося в поддержке различных официальных структур.

Таким образом, мы лишь коснулись проблемы выявления в современном искусстве традиций В.И. Сурикова в русской исторической живописи. Даже по небольшому кругу приве-



И.Ю. Зорькин. Валерия. 2020. Холст, масло. 70×110
Собственность художника

I.Yu. Zorkin. Valeria. 2020. Canvas, oil. 70×110
The artist's property

денных примеров мы можем представить, насколько важны и необходимы сохранение традиций русской реалистической академической школы и их преемственность в контексте современной художественной культуры. Петербургские живописцы способны реализовывать масштабные исторические проекты, опираясь на опыт своих выдающихся предшественников, одним из которых, несомненно, является В.И. Суриков. Хотя развивать в полной мере жанр исторической живописи можно только при наличии реального социального заказа, что поддерживает интенции художников, способных реализовать самые смелые творческие идеи.

Литература

1. 30 картин из жизни Петра Великого : альбом. – Санкт-Петербург : Palace Editions, 2022. – 227 с.
2. Герасимов, С.В. В.И. Суриков (к 90-летию со дня рождения) // За социалистический реализм. – 1938. – № 4. – 31 января. – С. 4.
3. Герасимов, С.В. Великий сын русского народа. К столетию со дня рождения В.И. Сурикова // За социалистический реализм. – 1948. – № 2. – 26 января. – С. 1.
4. Грабарь, И.Э. Воспитывать художественный вкус // За социалистический реализм. – 1946. – № 2. – 31 января. – С. 2.
5. Грачева, С.М. Основные тенденции современного академического изобразительного искусства Санкт-Петербурга // Вестник РФФИ. Гуманитарные и общественные науки. – 2017. – № 2. – С. 129–142.
6. Грачева, С.М. Современное петербургское академическое искусство. Традиции, состояние и тренды развития. – Москва : БуксМАрт, 2019. – 368 с.
7. Василий Суриков в Русском музее. – Санкт-Петербург : Palace Editions, 1998. – 128 с.
8. Волошин, М.А. Суриков (Материалы для биографии) // Лики творчества. – Ленинград : Наука, 1988. – 848 с.
9. Зорькин, И. Вне времени. – URL: https://artfriends.club/afj/zorkin1910?ysclid=lcdpxnhgwn949687130 (дата обращения 02.02.2023).
10. Историческая живопись. Из собрания Института имени И.Е. Репина. – Санкт-Петербург : Институт имени И.Е. Репина, 2012. – 58 с.
11. Кальницкая, Е.Я. Выставка «30 картин из жизни



А.И. Перепелкин. Emma. 2019. Холст, масло. 90×65
Собственность художника

A.I. Perepelkin. Emma. 2019. Canvas, oil. 90×65
The artist's property

Петра Великого»: воспоминания о будущем // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2022. –№ 12 (1). – С. 123–146. – URL: https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.106 (дата обращения 02.02.2023).
12. Кеменов, В.С. Живопись и графика В.И. Сурикова. 1887–1916 (По материалам II тома «Историческая живопись В.И. Сурикова» В.С. Кеменова из архивного фонда Музея-усадьбы В.И. Сурикова) / сост. Е.В. Болонкина ; под ред. М.В. Ивлиевой ; вступ. ст. И.А. Черкасова, Е.Ю. Безызвестных. – Красноярск : Поликор, 2018. – 112 с.
13. Кутейникова, Н.С. Религиозные темы в работах мозаичной мастерской Российской академии художеств. 1990-е годы // Русь православная : сб. научн. статей. – Санкт-Петербург : Институт имени И.Е. Репина, 2000. – С. 49–54.
14. Леняшин, В.А. Почва и судьба // Василий Суриков в Русском музее. – Санкт-Петербург : Palace Editions, 1998. – С. 23–26.
15. Ломанова, Т.М. Пейзажные традиции В.И. Сурикова в творчестве художников Красноярского края XX века : автореф. дис. … канд. искусствове-
дения. – Барнаул, 2006. – URL: https://www.dissercat.com/content/peizazhnye-traditsii-vi-surikova-v-tvorchestve-khudozhnikov-krasnoyarskogo-kraya-xx-veka?ysclid=laxyqs844w333682551 (дата обращения 17.12.2022).
16. Художественная традиция: между прошлым и будущим. «Круглый стол» журнала «Наше наследие». – URL: http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7319.php?ysclid=laxymnr1xk26283172 (дата обращения 05.02.2023).
17. Юон, К.Ф. Живопись Сурикова // За социалистический реализм. – 1948. – № 2. – 26 января. – С. 2.

References

1. «30 kartin iz zhizni Petra Velikogo»: al'bom ["30 paintings from the life of Peter the Great": an album]. Saint Petersburg, Palace Editions, 227 p.
2. Gerasimov, S.V. V.I. Surikov (K 90-letiyu so dnya rozhdeniya) [V.I.Surikov (To his 90th anniversary)]. Za socialisticheskij realizm, no.4, 1938, p.4.
3. Gerasimov, S.V. Velikij syn russkogo naroda. K stoletiyu so dnya rozhdeniya V.I.Surikova [The great son of the Russian people. To the 100th anniversary of V.I. Surikov]. Za socialisticheskij realizm, no.2, 1948, p.1
4. Grabar', I.E. Vospityvat' hudozhestvennyj vkus [To cultivate an artistic sense]. Za socialisticheskij realism, no.2, 1946, p.2
5. Gracheva, S.M. Osnovnye tendencii sovremennogo akademicheskogo izobrazitel'nogo iskusstva Sankt-Peterburga [The main trends in the modern academic fine art in St. Petersburg]. Vestnik Rossijskogo Fonda Fundamental'nyh issledovanij. Humanities and Social sciences, no. 2, 2017, pp. 129-142.
6. Gracheva, S.M. Sovremennoe peterburgskoe akademicheskoe iskusstvo. Tradicii, sostoyanie i trendy razvitiya [Modern St. Petersburg academic art. Traditions, state and development trends]. Moscow, BuksMArt, 2019, 368 p.
7. Vasilij Surikov v Russkom muzee [Vasiliy Surikov in the Russian Museum]. Sankt-Peterburg, Palace Editions, 1998, 128 p.
8. Voloshin, M.A. Surikov (Materialy dlya biografii) [Surikov (Biography materials)]. Liki tvorchestva [The faces of art]. Leningrad, Nauka, 1988, 848 p.
9. Zor'kin, I. Vne vremeni [Beyond the time], available at: https://artfriends.club/afj/zorkin1910?ysclid=lcdpxnhgwn949687130 (accessed 02.02.2023).
10. Istoricheskaya zhivopis'. Iz sobraniya Instituta imeni I.E. Repina [Historical painting. From E.I Repin Institute's collection]. Saint Peterburg, I.E. Repin Institute, 2012, 58 p.
11. Kal'nickaya, E. YA. Vystavka «30 kartin iz zhizni Petra Velikogo»: vospominaniya o budushchem [Exhibition "30 paintings from the life of Peter the Great": memories of the future]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Arts, no. 12(1), 2022, pp. 123-146, available at: https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.106 (accessed 17.12.2022).
12. Kemenov, V. S. Zhivopis' i grafika V.I. Surikova. 1887–1916 (Po materialam II toma «Istoricheskaya zhivopis' V.I. Surikova» V.S. Kemenova iz arhivnogo fonda Muzeya–usad'by V.I. Surikova) [The Paintings and graphics by V.I. Surikov. 1887-1916 (Based on the materials of the Vol.2 of "Historical Painting by V.I. Surikov" by V.S. Kemenov from the archival collection of the Museum-Estate of V.I. Surikov)]. Krasnoyarsk, Polikor, 2018, 112 p.
13. Kutejnikova, N.S. Religioznye temy v rabotah



mozaichnoj masterskoj Rossijskoj akademii hudozhestv. 1990-e gody [Religious themes in the works of the mosaic studio of the Russian Academy of Arts. 1990s]. Rus' pravoslavnaya. Sbornik nauchnyh statej [Orthodox Russia. Collection of scientific articles]. Saint Petersburg, I.E. Repin Institute, 2000, p.50.

14. Lenyashin, V., Shuvalova, I., Gavrilova, E. Vasilij Surikov v Russkom muzee [Works of Vasily Surikov in the Russian Museum]. Saint Petersburg, Palace Editions, 1998, 128 p.

15. Lomanova, T.M. Pejzazhnye tradicii V.I. Surikova v tvorchestve hudozhnikov Krasnoyarskogo kraya XX veka. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya [The Landscape traditions of V. I. Surikov in the works of the Krasnoyarsk Territory artists in the 20th century]. Cand. Sci. (Arts) Dissertation, Barnaul, 2006. available at: https://www.dissercat.com/content/peizazhnye-traditsii-vi-surikova-v-tvorchestve-khudozhnikov-krasnoyarskogo-kraya-xx-veka?ysclid=laxyqs844w333682551(accessed 02.01.2023).

16. Hudozhestvennaya tradiciya: mezhdu proshlym i budushchim. «Kruglyj stol» zhurnala «Nashe nasledie» [An art tradition: between the present and the past. “Round table” of the journal “Heritage”], available at:http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7319.php?ysclid=laxymnr1xk26283172 (accessed 05.02.2023).

17. Yuon, K.F. Zhivopis' Surikova [Surikov's painting]. Za socialisticheskij realizm, no. 2, 1948, p.2.

Д.Н. Мясников.
9 мая. 2020.
Холст, масло.
205×260
Фонд факультета живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина

D.N. Myasnikov.
9th of May. 2020.
205×260
The Art Faculty's fund of the Saint Petersburg Ilya Repin Academy of Fine Arts

Об авторе

Грачева Светлана Михайловна – член-корреспондент Российской академии художеств, доктор искусствоведения, профессор, декан факультета теории и истории искусств, профессор кафедры русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, член Санкт-Петербургского Союза художников.

E-mail: grachewasvetlana@yandex.ru

Gracheva Svetlana Mikhailovna

Corresponding member of the Russian Academy of Arts, doctor of art history, professor, the dean of the Faculty of the Theory and History of Arts, professor of the Department of the Theory and History of Arts, St. Petersburg Ilya Repin Academy of Fine Arts

А.И. Перепелкин.
11 марта 1801 года.
2016. Холст, масло.
226×419
Фонд факультета живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина

A.I. Perepelkin.
11 March, 1801.
2016. Canvas, oil.
226×419
The Art Faculty's fund of the Saint Petersburg Ilya Repin Academy of Fine Arts





В.И. Суриков.
Автопортрет.
1902. Холст, масло.
45×31
Музей-усадьба
В.И. Сурикова
(Красноярск)

V.I. Surikov.
Self-portrait.
1902. Canvas, oil.
45×31
Museum-Estate
of V.I. Surikov
(Krasnoyarsk)

EDN: MRZIVU
УДК 7.03

SURIKOV AND ARTISTIC AND AESTHETIC INNOVATIONS OF THE LATE 19th – EARLY 20th CENTURIES

Marina V. Moskalyuk

Siberian Federal University

Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky

Krasnoyarsk, Russian Federation

Abstract: *The most characteristic features of Surikov's work are highlighted in the article. These features make it possible to understand his connection to the artistic problems of Russian art of the late 19th – early 20th centuries. Great deal of attention is paid to the historiography of the master's work from the time he lived in to the present time. The originality of the master is emphasized in comparison with the leading representatives of the Association of Traveling Art Exhibitions. The formal features of his artistic language, which served as the foundation for the search for a new generation of artists representing various stylistic trends, are highlighted. The increasing role of a portrait and a landscape in the master's late work indicated a change in the artist's attitude. Still Surikov was not a painter of a chamber talent, and therefore the fate of Russia and its history were embodied in the individual characters imprinted by him. It is noted that Surikov's creative evolution during the 1900s-1910s was natural and largely correlated with the main fine art trends at the turn of the centuries.*

Keywords: *Vasily Ivanovich Surikov; the art of democratic realism; the art at the turn of the centuries; peredvizhniki; bubnovovaletovtsy; miriskusniki.*

Citation: *Moskalyuk, M. V. (2023). SURIKOV AND ARTISTIC AND AESTHETIC INNOVATIONS OF THE LATE 19th – EARLY 20th CENTURIES. Izobrazitel`noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal`nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 1 (14), pp. 22-29.*

М.В. Москалюк

Сибирский федеральный университет

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

Красноярск, Российская Федерация

СУРИКОВ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ НОВАЦИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Он сохранил до старости редкую
эстетическую свободу.

Максимилиан Волошин

В статье выделяются наиболее характерные особенности творчества Сурикова, позволяющие понять его связь с художественной проблематикой отечественного искусства конца XIX – начала XX века. Большое внимание уделяется историографии творчества мастера от современного ему периода до сегодняшнего времени. Подчеркивается самобытность мастера в сравнении с ведущими представителями Товарищества передвижных художественных выставок. Выделяются фор-

мальные особенности его художественного языка, послужившие фундаментом для поисков художников нового поколения, представляющих различные стилистические направления. Возрастание роли портрета и пейзажа в творчестве мастера в поздний период говорит об изменении мироощущения художника, но Суриков – живописец отнюдь не камерного дарования, и потому в запечатленных им индивидуальностях воплощается судьба России, отечественная история. Отмечается, что творческая эволюция Сурикова в период 1900–1910-х годов была закономерной и во многом соотносимой с основными тенденциями изобразительного искусства рубежного времени.

Ключевые слова: *Василий Иванович Суриков; искусство демократического реализма; искусство рубежного времени; передвижники; бубновалетовцы; мирискусники.*

Отмечаемый в 2023 году 175-летний юбилей великого исторического живописца Василия Ивановича Сурикова (1848–1916) в полной мере демонстрирует неугасающий интерес к творческому наследию мастера. Какие бы события и перемены ни сотрясали нашу страну, Суриков всегда актуален, его имя справедливо связывается с вершинами русской художественной культуры XIX века и сопоставляется с именами Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, М.П. Мусоргского. «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова», «Взятие снежного городка», «Покорение Сибири Ермаком», «Степан Разин», экспонированные на выставках Товарищества передвижников, членом которого художник был вплоть до 1906 года, знаменуют вершину передвижничества в целом.

В 1990–2010-х отечественным искусствознанием много сделано для того, чтобы очистить передвижничество от идеологизированного восприятия советского периода и показать всю сложность мировоззренческих, этических и эстетических исканий демократического реализма. Художников, входящих в Товарищество, объединяло многое, они были, говоря словами Крамского, «детьми века знания и убеждения» [5, с. 118], осознающими себя непосредственными участниками живой реальности.

Суриков среди них выделяется своей индивидуальностью и предстает не таким типичным передвижником, как основоположники Товарищества В.Г. Перов, И.Н. Крамской, Г.Г. Мясоедов или даже как наиболее сопоставимый с ним по масштабу дарования И.Е. Репин. При сравнении двух ведущих мастеров передвижничества – Репина и Сурикова – в разные времена проявлялись чуть ли не противоположные тенденции: от их почти полного сближения до стремления противопоставить друг другу.

Не принимая ни той, ни другой крайности, акцентируем внимание на том, что если в творчестве Репина естественно видеть подведение итогов реализма XIX века с его объективно-аналитическим подходом к действительности [6, с. 7], то творчество Сурикова, ушедшего из жизни четырнадцатью годами ранее своего коллеги по Товариществу, предвосхищает идеи века двадцатого.

Задача данной публикации – во всем многообразии суриковского наследия (исторический жанр, портреты, пейзажи, акварели) выявить наиболее характерные тенденции, позволяющие понять и его неповторимость, и его связь с художественной проблематикой отечественного искусства начала XX века.

Историография творчества Сурикова весьма обширна, она начинается с откликов на первые шаги художника, когда его академические работы были воспроизведены популярными изданиями того времени[1]. Интересно, что с появления на передвижнической выставке 1887 года «Боярыни Морозовой» начинается открытое противопоставление Сурикова его коллегам-передвижникам, о чем мы уже упоминали выше. Отдельные критики видели в неординарности мастера его неоспоримое преимущество, но многих новизна суриковского языка откровенно раздражала.

Приведем характерный пример: «В самом деле, что за колорит ног у юродивого и что за рисунок следка его ноги! Может быть, охолоделые ноги и могут принять цвет баклажана, но так грубо класть краску, так игнорировать рисунок для первоплановой фигуры уже нельзя опытному художнику. […] Уважая талант Сурикова, мы не можем примириться с таким направлением,



В.И. Суриков. Посещение царевной женского монастыря. 1912. Холст, масло. 144×202
Государственная Третьяковская галерея

V.I. Surikov. Tsarevna is visiting the convent. 1912. Canvas, oil. 144×202
State Tretyakov Gallery

которое принижением техники и рисунка может иметь вредное влияние на русское искусство. Наконец, на той же выставке передвижников стоят картины Репина и Поленова, выставлены картины Шишкина, портреты Крамского. Мы видим в художественном развитии вкусы нашего общества и поэтому думаем, что направление Сурикова не имеет за собой никакой будущности, оно представляет собой регресс, а не прогресс в искусстве»[2].

Итак, уже для современников, принимавших или не принимавших новаторство Сурикова, очевидным было его отличие от большинства передвижников.

Многие грани дарования Сурикова впервые открылись на рубеже XIX–XX века, и особая заслуга переосмысления творчества Сурикова принадлежит критикам, объединившимся вокруг журнала «Мир искусства», которые увидели в творчестве мастера предвосхищение исканий следующих поколений художников.

Бенуа писал: «Мы говорили о значении Сурикова в повороте, произошедшем от направленческого реализма к чистому реализму и к идеализму. Следует теперь еще указать на его художественное влияние. Суриков дал новую чисто русскую гамму красок, которой воспользовались Репин и Васнецов и следы которой мы можем найти в "пасмурной" палитре Левитана, Коровина, Серова и всех новых москвичей. Суриков же угадал первый и странную красивость древнерусского колорита, вычурно декоративного настоящего русского "стиля". Этими открытиями его воспользовались: оба Васнецова, Сологуб, Поленов, Малютин, Рябушкин и С. Иванов. Наконец, Суриков уже в своем "Меншикове в Березове" 1883 года нашел совершенно особый тип женской красоты – тип несказуемой печали и глубокой чувственной прелести, который был затем использован без конца Васнецовым и который превращен Нестеровым в нечто до отвращения приторное. Суриковым увлекалась вся Москва 1880-х и 1890-х годов, и немудрено поэтому, если встречаются отголоски его мыслей, красок, форм и композиции даже в произведениях самых далеких от него по направлению художников» [1, с. 58].

Смерть художника в 1916 году вызвала целый поток публикаций на страницах крупных газет и журналов того времени. Известные ху-

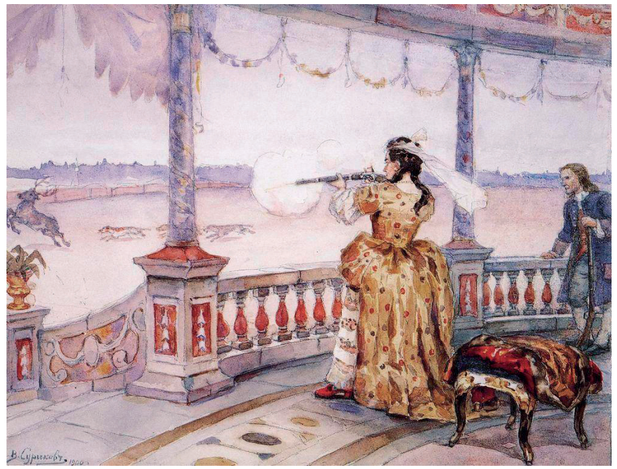
дожники, критики, писатели считали своим долгом поделиться воспоминаниями о встречах с мастером, размышлениями о его значении для русской культуры.

И действительно, место Сурикова в отечественном художественном процессе столь велико, что поток самых разнообразных (культурологических, исторических, искусствоведческих, философских) публикаций о нем не иссякает до настоящего времени. Все ведущие отечественные ученые-искусствоведы двадцатого и начала двадцать первого века – А.А. Федоров-Давыдов, В.С. Кеменов, А.Г. Верещагина, М.М. Алленов, Д.В. Сарабьянов, Г.Г. Поспелов и многие-многие другие – обращаются под разными углами зрения к суриковскому наследию.

С 1988 года на родине живописца в Красноярске регулярно проводятся Суриковские чтения, открывающие все новые направления в переосмыслении самобытного сибирского таланта. В столь мощном потоке суриковской историографии, безусловно, многими поднимается проблема уникальности и новаторства мастера. Опираясь далее на большой багаж публикаций, акцентируем наиболее существенные позиции.

Прав был много общавшийся с Суриковым Максимилиан Волошин, когда писал: «Связанный поколением и славой с передвижниками, он до конца жизни выставлял на их выставках, но никогда не надевал эстетических шор своей эпохи. Он вел себя в искусстве как человек, которому слишком много надо сказать и выразить и который поэтому не отказывается ни от каких материалов, попадающихся ему по пути, зорко отбирает все полезное для его работы из каждого нового явления и, таким образом, не перестает учиться своему ремеслу до конца. Поэтому он сохранил до старости редкую эстетическую свободу и единственный из своего поколения не был ни сбит с толку, ни рассержен новейшими поисками и дерзаниями живописи» [2, с. 204].

В поздний период в 1900–1910-х годах творчество самого Сурикова развивалось в русле тех тенденций, которые он сам же во многом предвосхитил в предыдущие десятилетия и которые ярко проявились у более молодых российских живописцев. Так, Суриков чутко отреагировал на формирование бессобытийного исторического жанра, на усиление в нем фольклорного начала. Конечно, рискованно говорить о прямых влияниях кого бы то ни было на такого самобытного и независимого мастера, но все



В.И. Суриков. Императрица Анна Иоанновна в Петергофском «Темпле» стреляет оленей. Иллюстрация к историческому очерку Н.И. Кутепова «Царская и императорская охота на Руси». 1900. Бумага, акварель, графитный карандаш. 36,4×47
Государственный Русский музей

V.I. Surikov. The empress Anna Ioannovna is shooting deer at the Peterhof Temple. An illustration for the historical essay by N.I. Kutepov "Royal and imperial hunting in Rus". 1900. Paper, watercolors, graphite pencil. 36,4×47
State Russian Museum

же создавая «Степана Разина» живописец, очевидно, использовал опыт не только Виктора Васнецова, но и следующих за ним художников былинно-сказочной тематики. Работая в 1911–1912 годах над «Посещением царевной женского монастыря», оглядывался на Рябушкина и Нестерова, возможно, полемизировал с ними. Иллюстрируя великолепное подарочное издание Н.И. Кутепова «Великокняжеская, царская и императорская охота на Руси», чувствовал находившихся рядом мирискусников; не столько событие, сколько дух эпохи – главное в этих иллюстрациях.

От некоторых заложенных им самим традиций мастер постепенно в поздние годы отдалялся. В свое время из этюдов к многофигурным композициям родился особый суриковский портрет, воплотивший в женских образах типические черты русского национального характера. В этом плане Суриков оказал влияние на Архипова, Малявина, Кустодиева и близких к ним художников. В ряду женских портретов в национальных одеждах у Сурикова глубоко преломлялась тема России, поиски точек опоры, универсального и незыблемого в судьбах нации. Протягивались незримые нити между прошлым, настоящим, будущим.

В другой линии поздних портретов Суриков приходит к несвойственным ранее исповедальным интонациям и большой духовной напряженности, в чем отражается противоречивая и тревожная атмосфера рубежной эпохи, со всё



В.И. Суриков. Анфиса. 1900-е. Холст, масло. 67×64
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова

V.I. Surikov. Anfisa. 1900s. Canvas, oil. 67×64
Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov

возрастающими нерешенными проблемами, с разъедающими душу сомнениями. Это сближает сибирского мастера с Михаилом Врубелем, Сергеем Малютиным, отчасти с Валентином Серовым. Поражает не только изменение психологических характеристик, но и смелое живописное новаторство. О «Человеке с больной рукой» (1913, Государственный Русский музей) уже современники скажут: «Что-то сезанновское сидит в этом портрете, незаурядное» [4, с. 148].

Нарастание психологизма в портретном образе приводит Сурикова, выдающегося мастера многофигурной композиции, к портретному решению исторической темы в образе Емельяна Пугачева. Подход же к историческому портретному жанру намечался уже в «Степане Разине»: переключение с характеристики толпы на отдельного героя показывает, что предметом суриковской живописи становится личное, индивидуальное. Но Суриков-живописец отнюдь не камерного дарования, и потому в запечатленных им индивидуальностях воплощается судьба России, отечественная история.

В целом возрастание в творчестве Сурикова в рубежное время портрета и пейзажа говорит об изменении мироощущения художника. Дав толчок развитию исторического пейзажа, которому целиком свое творчество посвятил Аполлинарий Васнецов, в котором так разнообразно проявили себя мастера «Мира искусства» и Союза русских художников, Суриков в своих пейзажных работах и маслом, и акварелью не концентрирует внимание на памятниках старины, целенаправленно не вызывает исторических ассоциаций, однако в любых мотивах – будь то хакасские степи, берега Енисея, крымские горы, заснеженные переулки Москвы или выжженные солнцем площади испанских городов – он дает возможность почувствовать величие медленно текущего, как бы застывшего времени. Всё это связано с освоением постимпрессионистической живописной системы и уникальным умением мастера мыслить большими категориями.

Суриков, пожалуй, единственный из художников передвижнического поколения активно поддерживал молодых, интересовался их новациями. И речь здесь не только о легендарном зяте художника, предводителе бубновалетовцев Петре Кончаловском, с которым, путешествуя по Испании, он посещал уроки в новейших художественных студиях Европы, а о многих-многих других.

В художественной жизни Москвы первых двух десятилетий двадцатого века Суриков играл весьма значительную роль, пользовался заслуженной славой и авторитетом. Характерно отношение живописца к Константину Коровину: «Как много вкуса и как много правды в его красивых красках» [8, с. 268]. Свою давнюю любовь к импрессионистам он подтверждает и в строках письма 1912 года в Париж Н.Ф. Матвеевой: «Ходите в Люксембургский музей? Какие там дивные вещи из нового искусства! Моне, Дега, Писарро и многие другие» [8, с. 137].

Суриков высоко ценил также живописцев московской школы символистского направления Н.Н. Сапунова и М.С. Сарьяна. Последний вспоминает: «На выставке встретил Василия Ивановича Сурикова, внимательно рассматривающего мои работы. Он хвалил их и особенно интересовался техникой исполнения. Все картины были написаны темперой» [7, с. 108].

Не пугали мастера и более радикальные новаторства, он выступил в прессе в защиту Пикассо кубистического периода: «Вовсе это не так страшно, настоящий художник именно так должен всякую композицию начинать: прямыми

углами и общими массами. А Пикассо только на этом остановиться хочет, чтобы сильнее сила выражения была. Это для большой публики страшно. А художнику очень понятно» [8, с. 189].

Суриков всегда сохранял независимость, был «умен своим умом», именно его современники считали «непартийным» художником. В январе 1908 года Василий Суриков пишет брату Александру Ивановичу в Красноярск, что вышел из Товарищества и отказался от профессорства в Академии: «Я люблю свободу, а нужды нет» [8, с. 258].

С этого времени он выставляет свои работы на экспозициях Союза русских художников. По своему художественному мышлению Суриков, безусловно, близок московской школе живописи с ее тягой к живописно-эмоциональным решениям, в отличие от плоскостно-графических стилизаций петербуржцев.

Для Сурикова проблема цвета в живописи была одной из самых важных на протяжении всего его творческого развития. В последние годы как в технике маслом, так и в акварели он все чаще переходит к широкому декоративному письму, что абсолютно совпадает с интересом к декоративности русского искусства начала XX века, связанным с поиском новых возможностей художественного языка.

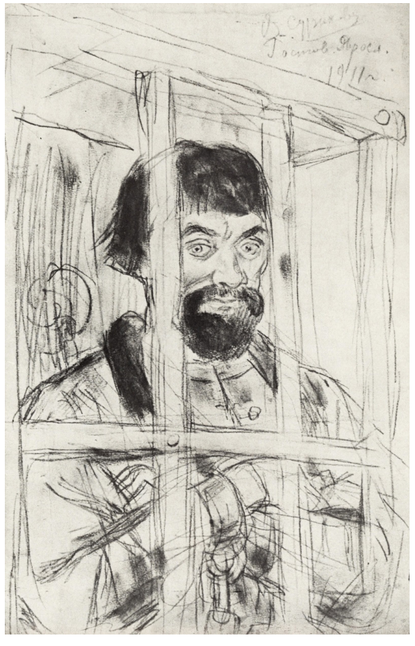
Итак, новаторство Сурикова было последовательным и осознанным. Как писал его биограф Максимилиан Волошин, он действительно «сохранил до старости редкую эстетическую свободу». Поиски новых формальных приемов и выразительных средств, новых образов и нового содержания, захватившие художников на рубеже XIX–XX веков, нашли опору во многих завоеваниях Сурикова.

Примечания

1. В 1870 году «Художественный автограф» и в 1875 и 1876 годах «Всемирная иллюстрация» не только воспроизвели работы, но и дали пространные критические комментарии о рано приобретенной Суриковым зрелости.
2. В. Си…въ. XV передвижная выставка картин в Москве // Русские ведомости. 1887. 21 апреля. Сходные резко критические отзывы были и в других ведущих газетах. См., напр., «Новое время» (1887, 11 марта).

Литература

1. Бенуа, А.Н. Русская школа живописи. – Санкт-Петербург : издание Т-ва Р. Голике и А. Вильборг, 1904 ; Москва : Арт-родник, 1997. – 336 с.
2. Волошин, М.А. Суриков. – Ленинград : Художник РСФСР, 1985. – 224 с.
3. Давыдова, О.С. Диалог на виражах. Василий Суриков и «модернизм»: коллизия взаимоотношений // Academia. – 2021. – № 3. – С. 255–270.



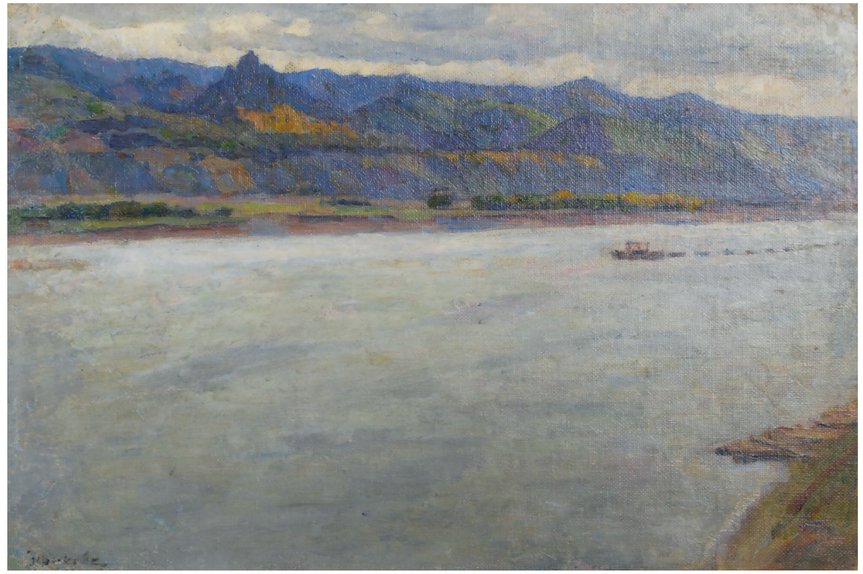
В.И. Суриков. Пугачев в клетке. Набросок для неосуществленной картины. 1911. Бумага, тушь, графитный карандаш. 34,9×22,2
Государственная Третьяковская галерея

V.I. Surikov. Pugachev in the cage. A sketch for the unaccomplished picture. 1911. Paper, ink, graphite pencil. 34,9×22,2
State Tretyakov Gallery



В.И. Суриков. Голова Степана Разина. Этюд к картине «Степан Разин». 1909–1910. Бумага, уголь. 35,5×44,5
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова

V.I. Surikov. Stepan Razin's head. An etude for the picture "Stepan Razin". 1909–1910. Paper, charcoal. 35,5×44,5
Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov



В.И. Суриков. Плашкоут на Енисее. 1909. Холст, масло. 38×58
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова

V.I. Surikov. Pontoon on Yenisey. 1909. Canvas, oil. 38×58
Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov

4. Кардовский, Д.Н. Об искусстве: воспоминания, статьи, письма / [сост. и авт. примеч. Е.Д. Кардовская]. – Москва : изд-во Акад. художеств СССР, 1960. – 340 с.
5. Крамской, И.Н. Письма к художникам. – Ленинград : Лениздат, 2014. – 320 с.
6. Сарабьянов, Д.В. Репин и русская живопись второй половины XIX века // Из истории русской живописи второй половины XIX – начала XX века : сб. исследований и публикаций / под ред. Е. Борисовой, Г. Поспелова, Г. Стернина. – Москва, 1978. – С. 7–17.
7. Сарьян, М.С. Из моей жизни [пер. с армянского] / [вступ. статья В.А. Матевосяна ; комм. Г.М. Мартиросяна, М.Е. Милотворской]. – Ереван : Советакан грох, 1980. – 277 с.
8. Суриков. Письма. Воспоминания о художнике / [вступит. ст. Н.А. Радзимовской, С.Н. Гольдштейн ; сост. и комм. Н.А. и З.А. Радзимовских, С.Н. Гольдштейн]. – Ленинград : Искусство, 1977. – 381 с.

References

1. Benua, A.N. Russkaya shkola zhivopisi [The Russian painting school]. Saint Petersburg, published by the Partnership R. Golike and A. Wilborg, 1904; Moscow, Art-rodnik, 1997, 336 p.
2. Voloshin, M.A. Surikov. Leningrad, Hudozhnik RSFSR, 1985, 224 p.
3. Davydova, O.S. Dialog na virazhah. Vasilij Surikov i «modernizm»: kolliziya vzaimootnoshenij [Dialogue on bends. Vasily Surikov and "modernism": a relationship's collision]. Academia, 2021, no. 3, pp. 255–270.
4. Kardovsky, D.N. Ob iskusstve: vospominaniya, stat'i, pis'ma [About art: memories, articles, letters], compilation and notes by E.D. Kardovskaya. Moscow, Publishing House of the Academy of Arts of the USSR, 1960, 340 p.
5. Kramskoy, I.N. Pis'ma k hudozhnikam [The letters to the artists]. Leningrad, Lenizdat, 2014, 320 p.
6. Sarabyanov, D.V. Repin i russkaya zhivopis' vtoroj poloviny XIX veka [Repin and the Russian painting of the second half of the 19th century]. From the history of the Russian painting of the second half of the 19th century – the beginning of the 20th century: collection of the researches and publications, ed. by E. Borisova, G. Pospelov, G. Sternin. Moscow, 1978, pp. 7–17.
7. Saryan, M.S. Iz moej zhizni [From my life], translated from Armenian, introduction by V.A. Matevosyan, notes by G.M. Martirosyan, M.E. Milotvorskaya. Yerevan, Sovetakan groh, 1980, 277 p.
8. Surikov. Pis'ma. Vospominaniya o hudozhnike [Surikov. Letters. Memories about the artist], introduction by N.A. Radzimovskaya, S.N. Goldstein, compilation and notes by N.A. and Z.A. Radzimovsky, S.N. Goldstein. Leningrad, Iskusstvo, 1977, 381 p.

Об авторе

Москалюк Марина Валентиновна – доктор искусствоведения, профессор, почетный член РАХ; Сибирский федеральный университет, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)

E-mail: mawam@rambler.ru

Moskalyuk Marina Valentinovna

Doctor of Arts, Professor, Honorary Member of the Russian Academy of Sciences, Siberian Federal University, Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky

EDN: NCGLRU
УДК 908

V. I. SURIKOV IN THE SUKHOBUZIMSKOYE VILLAGE

Natalya V. Mozhaitseva
Center for the Preservation
of the Cultural Heritage of the Krasnoyarsk Territory
Krasnoyarsk, Russian Federation

Abstract: *The analysis of the material heritage and oral testimonies allows identifying the events that had been happening to the Surikov family during their life in the Sukhobuzimskoye village.*

Up to date no full-fledged studies have been conducted that would fully characterize the Sukhobuzimskoye period of V. I. Surikov's life.

As a result of the analysis of the archival and graphic materials, as well as the field surveys of the cultural heritage object Sukhobuzimskoye Trinity Church, the main data on the Sukhobuzimskoye village's life in the 1850s has been revealed. Information about the family from the metric books of the Sukhobuzimskoye Trinity Church, the design plan of the Sukhobuzimskoye village in 1858 from the funds of the State Archive of the Krasnoyarsk Territory and its analysis are published for the first time.

Keywords: *Surikov; Sukhobuzimskoye; Buzim; Trinity Church.*

Citation: *Mozhaitseva, N.V. (2023). V. I. SURIKOV IN THE SUKHOBUZIMSKOYE VILLAGE. Izobrazitel`noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal`nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 1 (14), pp. 30-37.*



Икона Спаса Нерукотворного из Сухобузимской Троицкой церкви, хранящиеся в Сухобузимском приходе. Фрагмент

The Savior not made by hands icon from the Sukhobuzimskoye Trinity Church, kept at the Sukhobuzimsky congregation. Fragment

Н. В. Можайцева
Центр по сохранению культурного наследия
Красноярского края
Красноярск, Российская Федерация

В. И. СУРИКОВ В СЕЛЕ СУХОБУЗИМСКОМ

Анализ материального наследия и устных свидетельств позволяет выявить события, произошедшие с семьей Суриковых во время жизни в селе Сухобузимском. До настоящего времени не проводилось полноценных исследований, характеризующих в полном объеме Сухобузимский период жизни В.И. Сурикова. В результате анализа архивных, графических материалов, натурных обследований объекта культурного наследия Сухобузимской Троицкой церкви выявлены основные данные о селе Сухобузимском в 1850-е годы. Сведения о семье из метрических книг Сухобузимской Троицкой церкви, проектный план села Сухобузимского 1858 года из фондов ГАКК публикуются впервые.

Ключевые слова: *Суриков; Сухобузимское; Бузим; Троицкая церковь.*

В 1913–1916 годах литературный критик Максимилиан Волошин зафиксировал воспоминания Василия Ивановича Сурикова о своем детстве и впоследствии объединил их в одной книге. Уже после смерти художника его внучка Наталья Петровна Кончаловская смогла собрать воспоминания современников своего знаменитого деда о его детских годах. Но до настоящего времени не было создано ни одного материала, связавшего устные рассказы о детских годах художника в селе Сухом Бузиме с материальным наследием, всесторонне раскрывавшего яркий и самобытный мир, в котором был воспитан будущий гений.

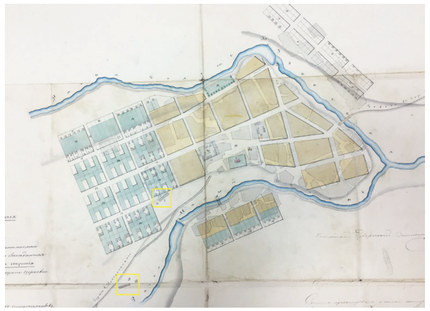
Василий Иванович Суриков родился в 1848 году в Красноярске в доме, построенном его отцом на Благовещенской улице. Именно там он и провел свои первые годы. Крещен был новорожденный Василий во Всехсвятской церкви. Семья его состояла из пятерых человек – мамы Прасковьи Федоровны, отца Ивана Васильевича и старших сестер Лизы и Кати.

Отец Василия работал коллежским регистратором, это был низший гражданский чин в России, с которого молодые люди начинали свою карьеру, обычно регистраторы занимались разного рода канцелярской работой. К 1854 году, когда Васе было 6 лет, у отца Ивана Васильевича обострилась «грудная болезнь», и для поправки здоровья он попросил перевести его на службу в казачье село Сухой Бузим. По старой традиции, казаки держали много лошадей, а кумыс в XIX веке считали лучшим средством лечения туберкулеза.

Село Сухобузимское (или Сухобузимо, как называли его в XIX веке) было расположено в живописной степной местности на слиянии двух речек – Большого и Малого Бузима. Малый Бузим так пересыхал за лето, что его в любом месте можно было вброд перейти, потому его прозвали Сухим.

В этот период винокуренная промышленность стала бурно развиваться. Так, в селе Сухобузимском были построены два винных подвала. Иван Васильевич Суриков был назначен губернским секретарем и приставом Сухобузимского винного подвала – государственного хранилища вина. В подчинении он имел одного помощника, магазинных вахтеров и писцов.

Функциональные обязанности винного пристава заключались в приеме спиртных напитков у откупщиков, контроле их качества, в обеспечении сохранности спиртного, поддержании запаса в количестве, установленном указами. Пристав должен был поддерживать в удовлетворительном состоянии вверенные ему строения, вести книгу учета расходов напитков, выданную Казенной палатой, еженедельно доставлять денежные суммы в казначейство и ежемесячно составлять рапорты. Должность требовала от винного пристава ежедневно находиться на рабочем месте, исключая выходные дни и праздники.



ГАКК. Ф. 595. Оп. 58. Д. 178. Проектный план села Сухобузимского Красноярского округа, распланированного в 1858 году по меридиану магнитной стрелки. (Прямоугольниками выделены винные склады)

State Archive of the Krasnoyarsk Territory. Coll. 595, aids 58, fol. 178. The project plan of the Sukhobuzimskoye village of the Krasnoyarsky Okrug that had been planned in 1858 along the magnetic needle meridian

Два винных подвала, которые контролировал Иван Васильевич, находились в юго-западной части Сухобузимо, вдоль старой дороги на село Погорельское, до настоящего времени они не сохранились.



Как можно увидеть на проектном плане села Сухобузимского, составленном в 1858 году, до середины XIX века застройка носила хаотичный характер. На самом высоком месте – на бровке берега Сухого Бузима – красовалась Троицкая церковь, заложенная в стиле сибирского барокко в 1793 году. Мимо нее с юго-запада на северо-восток проходила основная дорога, ведущая из села Погорельского в деревню Высотину.

КККМ. ОФ 7623-57. Дом купца Матонина в Сухобузимском, где останавливался Суриков. 1960-е гг. Вид с противоположного берега р. Бузим на объект культурного наследия регионального значения, памятник истории «Дом, в котором жил В.И. Суриков в с. Сухобузимо, 1854–1859 гг.». Сухобузимский район, с. Сухобузимское, ул. Комсомольская, 4.
Фото Е. П. Медюк. 23.08.2021

Krasnoyarsk Regional Museum of Local Lore. OF 7623-57. The saler Matonin's house in Sukhobuzimskoye, where Surikov stayed. 1960s. A view from the opposite shore of the River Buzim on the cultural heritage object of regional importance, a historical monument "The house in the Sukhobuzimskoye village in which V.I. Surikov had been living, 1854-1859". Sukhobuzimsky district, the Sukhobuzimskoye village, 4 Komsomolskaya st.
Photographed by E.P. Medyuk. 23 August 2021

Иван Васильевич приехал в Бузим первым, и вскоре к нему переехала вся семья. Несколько дней подряд Иван Васильевич выходил на дорогу встречать их. Этот день маленький Вася хорошо запомнил и впоследствии писал потом к матери: «Сижу сегодня вечером и вспоминаю мое детство. Помнишь ли, мамаша, как мы в первый раз поехали в Бузим, мне тогда пять лет было. Когда мы выехали из Красноярска, то шел какой-то странник, сделает два шага да перевернется на одной ноге. Помните или нет? Я ужасно живо все помню! [Образы странников и в последующие годы привлекали и волновали Сурикова, особенно много было написано им в московский период творчества. – Н.М.]. Как потом папа встретил нас, за Погорельской поскотиной. Как он каждый день ходил встречать нас. Приехавши в Бузим, мы остановились у Матониных. Как старуха пекла калачи на поду и говорила: "Кушай, кушай, Вася, пощё не ешь?" И многое, многое иногда припоминаю!..» [1].

Наталья Петровна Кончаловская так писала о Сухобузимском в книге «Дар бесценный»: «В селе дома были рубленые, двухэтажные, как крепости, за глухими тынами. В горницах на стенах висели старинные пестрые лубки. В углах иконы в серебряных окладах, начищенных до сверкания. Жили бузимовцы по старинке, соблюдали посты. Праздники отмечали пышно. В Рождество по домам Христа славили. Под Новый год гадали, колядовали, ходили ряжеными, размалеванными, от дома к дому, плясали, пели, шутили шутки. На Масленице катались на тройках и тоже рядились на потеху. В степи, за селом, в гороженных от дикого зверя поскотинах, паслись стада рогатого скота и табуны коней. Земля в степи была плодородная, хлеб родился богатый, покосы обширные, на зиму бузимовцы были обеспечены всем. Дом Матониных, который снял для семьи Иван Васильевич, стоял на юру, как фонарь. Отовсюду его хорошо было видно. Под окнами протекал Большой Бузим…» [8].

Сам Суриков так описывал свой дом в Бузиме: «А дом наш бузимовский на яру, как фонарь, стоит…». Вспоминал он и о плотине, на которой родители ждали его, когда он на охоте нарочно отстал от отца и целый день блуждал по лесу, а к вечеру выбрался к дому: «Отец и мать стояли на плотине и кричали мне. Помню, солнце садилось и красиво отражалось в реке…». Этот Суриковский дом на яру был поставлен на государственную охрану в 1980 году.

Жизнь на Бузиме осталась в памяти художника одним из самых ярких воспоминаний детства: «А настоящие впечатления природы начались у меня с шести лет, когда отца в 54-м году в Бузимовскую станицу перевели. Бузимо к северу от Красноярска 60 верст – целый день лошадьми ехали. Там мне вольно было жить. Место степное. Село. Окошки там еще слюдяные; песни, что в городе, не услышишь. Масленичные гулянья. Христославцы на Рождестве по домам ходили. Иконы перед праздником льняным маслом натирали, а ризы серебряные – мелом. Посты соблюдали. Мама моя чудные пирожки делала. В Прощеное воскресенье мы, дети, приходили у матери на коленях прощенья просить. В банях парились. Прямо в снег выскакивали. Во всех домах в Бузиме старые лубки висели, самые лучшие. Зимой мороженых рыб привозили. Осетры да стерляди в сажень. Помню, их привезут, так они в сенях прямо как солдаты стоят. Или я маленький был, что они такими громадными казались? У меня с тех пор прямо культ предков остался. Брат мой до сих пор поминовение о всех умерших подает» [1].

Слюдяные окошки, так запомнившиеся маленькому Васе, были в Троицкой церкви, где семья бывала очень часто. Их ставили в Сибири из-за дороговизны стекла. Хотя стекла выпускали на Знаменском заводе под Красноярском с 1820-х годов, а в соседних регионах – в Иркутске и на Алтае – с конца XVIII века, но распространены были дешевые слюдяные окна. В Сухобузимской Троицкой церкви они были заменены только к концу XIX века.

Ни в одной церкви Красноярского края не удалось обнаружить сохранившихся до наших дней слюдяных окон. Немного их и в музейных коллекциях. В частности, в основной экспозиции Красноярского краевого краеведческого музея имеются два слюдяных окна в деревянных рамах, где кусочки слюды выложены в виде геометрического рисунка и скреплены металлическими перемычками.

Можно представить себе, как живописно выглядели снаружи окна храма в изящных рокайльных наличниках.

Внутри церковь была украшена росписями, совсем небольшая часть из которых сохранилась после пожара до наших дней.

Богато декорирован был иконостас; с большой долей вероятности, аналогом его являлся иконостас Успенской церкви Енисейска, сохранившийся до наших дней. В коллекции Сухобузимского музея представлена икона из иконостаса Троицкой церкви.

Жителям села Сухобузимского удалось сохранить несколько икон во время разорения большевиками Троицкого храма, в том числе престольную икону Пресвятой Троицы, которая в настоящее время находится в Сухобузимском приходе.

К сожалению, те самые серебряные ризы, которые так запомнились маленькому Васе, были сняты. Но можно составить представление о сосудах для церковных таинств: несколько из них хранятся сейчас в Государственном историческом музее в Москве.

В нижнем теплом храме было украшенное покрывалами и воздухами скульптурное резное изображение распятия, окаймленное деревянным кругом.

Василий Иванович, рассказывая о создании картины «Боярыня Морозова», вспоминал, что образ священника был навеян ему детскими воспоминаниями о Бузимовском дьячке Варсонофии Семеновиче Закоурцевом.

Все эти яркие образы детства сформировали художественное восприятие великого художника.

Много добрых и грустных воспоминаний связало семью великого художника с Сухобузимской Троицкой церковью. Там венчалась его старшая сестра Елизавета, там же крестили и отпевали его братьев, сестру и отца.

Из четверых детей, родившихся в семье Суриковых в Сухобузимо, выжил только Александр – будущий хранитель родового гнезда Суриковых в Красноярске, остальные трое умерли в младенчестве.

Метрические книги указывают, что 27 декабря 1854 года, через 4 месяца после переезда в село, в Сухобузимской Троицкой церкви был крещен новорожденный брат Василия Сурикова Николай [2].

Через 3 месяца – 3 апреля 1855 года – в Троицкой церкви старшая сестра Василия Елизавета Ивановна Сурикова обвенчалась с сыном священника Вознесенской церкви села Верх-Бо-



Село Сухобузимское. 1935 г.
Фото из фондов МБУ «Сухобузимский районный краеведческий музей»

The Sukhobuzimskoye village. 1935.
A Photo from the funds of the Sukhobuzimsky District Museum of Local Lore

тойского, воспитанником Иркутской духовной семинарии Капитоном Филипповичем Доможиловым [2]. А через 2 дня после торжества, 5 апреля, трехмесячный младенец Николай скончался и был погребен на Сухобузимском кладбище [3].

17 августа 1856 года в семье Суриковых родился еще один мальчик – Александр, в будущем лучший друг и помощник великого художника, хранитель усадьбы на Благовещенской улице. Новорожденный Александр был крещен 19 августа в Троицкой церкви священником Василием Поповым [4].

Через полтора года, 5 января 1858 года, в семье Суриковых родился Иван. 3 июня 1858 года младенец Иван умер от родимца в пятимесячном возрасте [5].

Вскоре 3 января 1859 года родилась еще одна сестра Василия – Мария, двух дней от роду она была крещена в Троицкой церкви [7]. 22 января она скончалась, не прожив и месяца [6].

В феврале 1859 ухудшилось здоровье и у самого Ивана Васильевича, началась горячка, и 17-го числа он скончался. 20 февраля он был похоронен на сельском кладбище села Сухобузимо [6]. Василий Суриков вспоминал: «Когда мой отец помер, мать на его могилу со всеми детьми ездила плакать. На могиле причитали по-древнему. Мы с сестрой Катей все уговаривали ее, удерживали» [1].

Исследователь Виктор Аферено в своих книгах говорит о том, что в 1952 году сам видел на кладбище надгробную плиту на могиле Ивана Сурикова. В настоящее время указанная плита утрачена. В описи церковного имущества 1923 года среди надгробных плит на территории церкви также не значится фамилия Сурикова.

В 2018 году с восточной стороны Троицкой церкви был установлен памятник Ивану Васильевичу Сурикову. Но надпись на плите о том, что под ней покоится прах И.В. Сурикова, не соответствует действительности, так как документов о переносе праха отца художника на территорию церкви обнаружить не удалось. Вероятно, под словом «здесь» подразумевается территория села Сухобузимского.

Привольная казачья жизнь в Сухобузимо сыграла важную роль в жизни и творчестве В.И. Сурикова: пять лет, проведенные в селе, оказали большое влияние на формирование духовного склада будущего художника. И, став взрослым, в каждый свой приезд в Красноярск Василий Иванович бывал в Сухобузимском на могиле отца.

Особое внимание к Сурикову в селе проснулось в 1954 году, когда его внучка Наталья Кончаловская приехала сюда для сбора материала для своей будущей книги «Дар бесценный».

Именем Сурикова был назван переулок в Сухобузимо. Затем стали традицией мероприятия, приуроченные к юбилеям со дня рождения художника. Стали традиционными и фестивали народной культуры «Взятие снежного городка» и «Сибирская масленица».

В 2011 году студентами и преподавателями Сибирского федерального университета был разработан эскизный проект музейно-гостиничного комплекса «Суриков Посад». Целью работы являлось придание селу Сухобузимскому статуса туристического центра как места проведения праздников и фестивалей.

Было задумано сформировать музей под открытым небом, экспонаты в котором показываются в своей естественной среде и типичном окружении. Ядром комплекса являлась «историческая улица», где должны были разместиться сувенирная лавка, ремесленная мастерская, где были представлены строения традиционной сибирской усадьбы, гостевые домики и рестораны. От них предполагались сходы на набережную, на площадку для проведения праздников.

Исторические и новые объекты были объединены одной задумкой – приблизить современных жителей мегаполисов к культуре наших предков, к тому яркому самобытному миру, который впитал наш великий земляк Василий Иванович Суриков.

Пока это только идея, но хотелось бы надеяться, что Сухобузимское скоро станет яркой точкой на карте туристических маршрутов Красноярского края.





Слюдяные окна из основной экспозиции Красноярского краевого краеведческого музея
Фото И. В. Куклинского. 02.06.2020

The mica windows from the main exposition of the Krasnoyarsk Regional Museum of Local Lore.
Photographed by I.V. Kuklinsky. 2 June 2020



Фрагмент южного фасада Сухобузимской Троицкой церкви.
Фото Н. В. Можайцевой. 14.11.2019

The Sukhobuzimskoe Trinity Church southern facade's fragment.
Photographed by N.V. Mozhaitseva. 14 November 2019

Литература

1. Волошин, М.А. Суриков. – Ленинград : Художник РСФСР, 1985. – 25 с.
2. ГАКК. – Ф. 719. – Оп. 1. – Д. 3. – Метрическая книга о родившихся, бракосочетавшихся и умерших.
3. ГАКК. – Ф. 592. – Оп. 2. – Д. 335. – Метрическая книга Сухобузимской Троицкой, Шилинской Покровской, Кекурской Пророко-Ильинской церкви.
4. ГАКК. – Ф. 710. – Оп. 1. – Д. 3. – Метрическая книга Сухобузимской Троицкой церкви.
5. ГАКК. – Ф. 592. – Оп. 2. – Д. 394. – Метрическая книга Сухобузимской Троицкой церкви.
6. ГАКК. – Ф. 592. – Оп. 2. – Д. 402. – Метрическая книга Сухобузимской Троицкой церкви.
7. ГАКК. – Ф. 595. – Оп. 58. – Д. 178. – Проэктный планъ села Сухобузимского Красноярского округа, распланированного въ 1858 году по меридиану магнитной стрелки.
8. Кончаловская, Н.П. Дар бесценный. – Москва : Детская литература, 1983. – 335 с.

References

1. Voloshin, M.A. Surikov. Leningrad, Hudozhnik RSFSR, 1985, 25 p.
2. State Archive of the Krasnoyarsk Territory. Coll. 719, aids 1, fol. 3. Metricheskaya kniga o rodivshihsya, brakosochetavshihsya i umershih [The metric book about those who had been born, married, and those who had died].
3. State Archive of the Krasnoyarsk Territory. Coll. 592, aids 2, fol. 335. Metricheskaya kniga Suhobuzimskoj Troickoj, Shilinskoj Pokrovskoj, Kekurskoj Proroko-Il'inskoj cerkvi [The metric book of the Sukhobuzimskoye Trinity Church, Shila-Pokrovskoye Church, and Kekurskaya St. Elijah Church].
4. State Archive of the Krasnoyarsk Territory. Col. 710, aids 1, fol. 3. Metricheskaya kniga Suhobuzimskoj Troickoj cerkvi [The metric book of the Sukhobuzimskoye Trinity Church].
5. State Archive of the Krasnoyarsk Territory. Coll. 592, aids 2, fol. 394. Metricheskaya kniga Suhobuzimskoj Troickoj cerkvi [The metric book of the Sukhobuzimskoye Trinity Church].
6. State Archive of the Krasnoyarsk Territory. Coll. 592, aids 2, fol. 402. Metricheskaya kniga Suhobuzimskoj Troickoj cerkvi [The metric book of the Sukhobuzimskoye Trinity Church].
7. State Archive of the Krasnoyarsk Territory. Coll. 595, aids 58, fol. 178. Proektnyj plan" sela Suhobuzimskogo Krasnoyarskogo okruga, rasplanirovannogo v" 1858 godu po meridianu magnitnoj strelki [The project plan of the Sukhobuzimskoye village of the Krasnoyarsk Okrug, that had been planned in 1858 along the magnetic needle meridian].
8. Konchalovskaya, N.P. Dar bescennyj [The priceless gift]. Moscow, Detskaya literatura, 1983, 335 p.

Об авторе

Можайцева Наталья Вениаминовна – сотрудник краевого государственного казенного учреждения «Центр по сохранению культурного наследия Красноярского края»

E-mail: n-arh@yandex.ru

Mozhaytseva Natalia Veniaminovna

Regional State-Owned Institution "Center for the Preservation of the Cultural Heritage of the Krasnoyarsk Territory"



Росписи в интерьерах Сухобузимской Троицкой церкви.
Фото Н. А. Путятовой. 21.06.2019

The Sukhobuzimskoe Trinity Church's interior murals.
Photographed by N.A. Putyatova. 21 June 2019



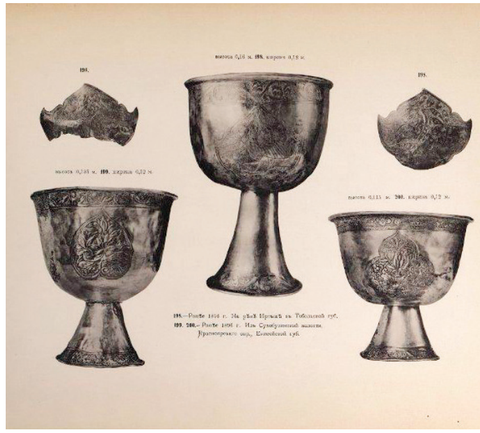




Икона св. Троицы из Сухобузимской Троицкой церкви, хранящиеся в Сухобузимском приходе.

The St. Trinity icon from the Sukhobuzimskoye Trinity Church, kept at the Sukhobuzimsky congregation





ФГБУК «Государственный исторический музей». Атлас древней серебряной и золотой посуды восточного происхождения, найденной преимущественно в пределах Российской империи. Лист 97. Ранее 1876 г. На реке Иртыш в Тобольской губ.; Ранее 1896 г. Из Сухобузимской обл., Красноярского окр., Енисейской губ.

State Historical Museum. The atlas of the old silver and gold utensils of an eastern origin, found mainly within the Russian Empire's borders. Page 97. Before 1876. Near the Irtysh River in Tobolsk Province; before 1896, from the Sukhobuzimskaya Oblast, Krasnoyarsky Okrug, Yeniseyskaya Province



Фрагмент картины В. И. Сурикова «Боярыня Морозова». 1884–1887. Холст, масло. 304×587,5
Государственная Третьяковская галерея (Москва)

The fragment of V.I. Surikov's picture "Boyarynya Morozova". 1884-1887. Oil on canvas. 304×587,5
State Tretyakov Gallery (Moscow)

Мемориальный камень И. В. Сурикову. С. Сухобузимское Красноярского кр.
Фото М. М. Бекасова. 09.09.2019

The memorial stone devoted to V.I. Surikov. The Sukhobuzimskoye village of the Krasnoyarsk Territory.
Photographed by M.M. Bekasov. 9 September 2019

EDN: OIRCPJ
УДК 069.4

WORKS BY V. I. SURIKOV IN THE YEKATERINBURG MUSEUM OF FINE ARTS

Olga A. Gornung
Yekaterinburg Museum of Fine Arts
Yekaterinburg, Russian Federation

Abstract: *The article systematizes and analyzes the works by V. I. Surikov in the Yekaterinburg Museum of Fine Arts. The author traces the works' provenance and gives the information about the collectors from whom the paintings were purchased.*

Keywords: *V. I. Surikov; Yekaterinburg Museum of Fine Arts; etudes; private collection; provenance.*

Citation: *Gornung, O.A. (2023). WORKS BY V. I. SURIKOV IN THE YEKATERINBURG MUSEUM OF FINE ARTS. Izobrazitel`noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal`nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 1 (14), pp. 38-45.*

О. А. Горнунг
Екатеринбургский музей изобразительных искусств
Екатеринбург, Российская Федерация

ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. И. СУРИКОВА В ЕКАТЕРИНБУРГСКОМ МУЗЕЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

В статье систематизируются и анализируются произведения В.И. Сурикова, находящиеся в Екатеринбургском музее изобразительных искусств. Прослеживается провенанс работ и приводятся сведения о коллекционерах, у которых были приобретены картины.

Ключевые слова: *В.И. Суриков; Екатеринбургский музей изобразительных искусств; этюды; частная коллекция; поступление.*



В. И. Суриков.
Жена чернобородого стрельца.
Этюд. 1879.
Холст, масло.
25×25
Екатеринбургский музей изобразительных искусств[1]

V. I. Surikov.
The black-bearded archer's wife.
Etude. 1879.
Oil on canvas.
25×25
Yekaterinburg Museum of Fine Arts

В собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств (ЕМИИ) хранятся пять подготовительных работ Василия Ивановича Сурикова. Все они были приобретены в 1950–1960-е годы из частных собраний.

Первые три этюда выполнены к картине «Утро стрелецкой казни» (1881, Государственная Третьяковская галерея). Еще в Академии художеств за В.И. Суриковым закрепилось прозвище Композитор, он уже в годы обучения отличался особым даром создавать многофигурные композиции. Но чтобы населить их множеством персонажей, ему требовалось большое количество этюдов отдельных героев, сцен, предметов.



Очевидно, что Суриков пишет этюды непосредственно с натуры, быстро схватывая цветовые отношения, формы, движение или эмоцию, поэтому его наброски такие живые и реалистичные.

Летом 1879 года Василий Суриков гостил в имении Липицы у Николая Николаевича Дерягина в Тульской губернии и работал над этюдами для картины «Утро стрелецкой казни». В том числе там был создан этюд «Жена чернобородого стрельца», моделью для которого послужила жена Н.Н. Дерягина Елена Корнилиевна (1855–1906), урожденная Бодаревская, сестра художника Николая Корнилиевича Бодаревского, с которым Суриков учился в Академии художеств [2, с. 336, 339].

«Жена чернобородого стрельца» из ЕМИИ написана беглым, экспрессивным мазком. Автор спешит набросать общие цветовые плоскости, чтобы сосредоточить все свое внимание на лице модели, и здесь он показывает великолепное мастерство живописца, тонкого психолога и подлинно «великого реалиста», способного проникнуть в самую суть вещей и явлений и найти им выражение в совершенной художественной форме. В образе молодой женщины переданы тончайшие нюансы ее душевного состояния – боль и отчаяние, обреченность и покорность судьбе.

В окончательной композиции «Утра стрелецкой казни» Суриков соединяет два этюда – из ЕМИИ и из Музея-заповедника «Абрамцево». Он заостряет выражение страдания и муки на лице женщины, необходимых ему для усиления драматизма последних минут перед казнью, но это заострение дает эффект несколько театральной экзальтации.

В учетной документации музея зафиксировано, что этюд «Жена чернобородого стрельца» поступил от А.К. Крайтор. По всей вероятности, работу продала Анна Кондратьевна Крайтор (1902–1967), реставратор, друг и помощница И.Э. Грабаря. Она была сестрой печально знаменитого Ивана Кондратьевича Крайтора (1880–1957) – реставратора, коллекционера, посредника по продаже картин и устроителя выставок, художественного агента К.А. Коровина.

В. И. Суриков. Стрелец в синем кафтане. Этюд. 1879. Холст, масло. 23×30.
Екатеринбургский музей изобразительных искусств[2]

V. I. Surikov. The archer in a blue kaftan. Etude. 1879. Oil on canvas. 23×30.
Yekaterinburg Museum of Fine Arts



В. И. Суриков. Стрелец, сидящий в телеге. Этюд. 1879. Холст на картоне, масло. 31×40
Екатеринбургский музей изобразительных искусств[3]

V. I. Surikov. The archer sitting in a cart. Etude. 1879. Canvas on a cardboard, oil. 31×40
Yekaterinburg Museum of Fine Arts

Личность очень известная в художественных кругах рубежа веков, он был руководителем московской галереи К. Лемерсье, а в 1916 – организатором выставки «Художники Москвы – жертвам войны». Крайтор общался со многими художниками, в том числе с В.И. Суриковым, И.Е. Репиным, но особенно тесно с И.Э. Грабарем. После 1917 года занимал начальственную должность в Наркомпросе РСФСР. В 1923 году Иван Кондратьевич уехал в заграничную командировку, из которой в СССР уже не вернулся. Ему было доверено устроить выставку К.А. Коровина в Голландии, куда он и вывез несколько десятков его картин, которые потом попросту присвоил. Свою обширную московскую коллекцию русских и зарубежных художников Крайтор оставил жене и сестрам Анне и Софье, не захотевшим покинуть Россию [4, с. 74–85]. Этюд «Жена чернобородого стрельца», вероятно, был в числе произведений, оставленных Иваном Кондратьевичем сестре Анне. В 1954 году она продала его Свердловской картинной галерее за 10 тысяч рублей.

Этюды «Стрелец в синем кафтане» и «Стрелец, сидящий в телеге» также были написаны в имении Липицы в 1879 году. По воспоминаниям А.Н. Дерягина, «стрельцы писались в имении Дерягиных [...] Девочка в "Стрельцах", плачущая, писана с Бориса Николаевича Дерягина, которому поручено было его дразнить для того, чтобы он плакал [...] Баба на земле – Мария Петровна Никольская, рожденная Соколова, жившая в доме Дерягиных. Петр – управляющий имением Н.Н. Дерягина [...] Кузьма Тимофеевич Шведов, крестьянин-собственник, высокого роста, ездил верхом всегда подбоченясь, стрелец, сидящий в телеге спиной, – Саватеев – крестьянин...» [1, с. 327].

В окончательном варианте Суриков вносит незначительные изменения в образ стрельца, сидящего спиной: он меняет цвет его волос и одевает его в более богатую одежду, однако позу



В. И. Суриков (?). Степан Разин. Эскиз. 1907(?) Холст, масло. 33×53
Екатеринбургский музей изобразительных искусств[4]

V. I. Surikov (?). Stepan Razin. Sketch. 1907(?) Oil on canvas. 33×53
Yekaterinburg Museum of Fine Arts

стрельца и наброшенный синий кафтан оставляет, как на этюде.

Голова «Стрельца, сидящего в телеге», лишь обозначена: художник главным образом разрабатывает его позу, расположение рук (правая рука сжата в кулак, так как художник уже знал, что этот стрелец будет держать зажженную свечу), одежду, тщательно выписывает телегу. В окончательном варианте Суриков использует все композиционные находки, зафиксированные в этом этюде, но сам образ стрельца изменяет: он пишет его со своего дяди, колоритного чернобородого сибиряка Степана Федоровича Торгошина.

Два этюда стрельцов были приобретены в 1954 году у Анны Ивановны Трояновской. Анна была единственной дочерью Ивана Ивановича Трояновского, известного врача, коллекционера русской живописи, соорганизатора общества «Свободная эстетика». Врачебная практика доктора свела его с известными художниками и литераторами. Он был личным врачом и другом Исаака Левитана и Валентина Серова. Хорошо знал и принимал у себя в гостях В.Д. Поленова, А.П. Чехова, Ф.И. Шаляпина, С.В. Рахманинова. «Под влиянием этого общения начал коллекционировать русскую живопись, преимущественно модернистского направления. Начало коллекции было положено в 1880-х гг. эскизом к картине Василия Поленова "Больная". В начале XX века в коллекции Трояновского насчитывалось более двухсот произведений живописи и графики Серова, Репина, Левитана, Врубеля, Коровина, Грабаря и менее известных художников.

В 1917 году передал свою коллекцию на временное хранение в Третьяковскую галерею. В начале 1920-х гг. коллекция была ему возвращена за исключением отдельных, "представляющих ценность для галереи" произведений. В 1928 году, незадолго до смерти, вел переговоры о передаче коллекции в Русский музей, "стремясь видеть свои любимые вещи в Музее, в исключительном по прочности месте"» [5, с. 46].

Иван Иванович Трояновский был увлеченным ботаником и садоводом. В своей усадьбе Бугры он разбил сад с редкими породами деревьев и большой цветник, посадил множество сортов сирени и построил оранжерею с орхидеями. Интересно, что в 1932 году эту усадьбу приобрел у Анны Ивановны Трояновской зять Василия Ивановича Сурикова – художник Петр Петрович Кончаловский. Сирень, которую он писал в своих поздних натюрмортах, была посажена и выращена доктором Трояновским.

Этюды стрельцов, которые Анна Ивановна продала Свердловской картинной галерее за 20 тысяч рублей, вероятнее всего достались ей в наследство от отца, но нельзя исключать и того, что они были отданы или подарены ей четой Кончаловских (наследников В.И. Сурикова) в благодарность за продажу им усадьбы Бугры (сейчас – дача Кончаловского).

Неизвестно, для какой картины сделан небольшой набросок В.И. Сурикова «Этюд с драпировкой». Вероятно, художника привлекло сложное сочетание лиловых, черных и зеленых цветов шали, наброшенной на спинку стула, и он быстрыми экспрессивными мазками написал этот красочный этюд.

Работа поступила от известного московского собирателя Григория Павловича Белякова (1904–1995), личности весьма примечательной и колоритной. Знавшие его коллеги-собиратели удивлялись, как человек из русской глубинки, из бедной крестьянской семьи, служивший в ЧК и участвующий в Гражданской войне, стал известным коллекционером русского искусства XIX–XX веков, одним из организаторов Московского клуба коллекционеров [3]. Г.П. Беляков начал собирать предметы искусства с 1922 года. Это был год окончания Гражданской войны, и можно сделать предположение, что это увлечение было связано с работой Г.П. Белякова в ЧК. Возможно, он участвовал в послереволюционных экспроприациях имущества барских домов и усадеб, вещи из которых могли изыматься в его пользу. Вероятно, тогда молодой человек, далекий от искусства, и увлекся собирательством, позднее ставшим делом всей жизни.

Картину «Степан Разин» Василий Иванович Суриков впервые показал в 1906 году в Москве на XXXV выставке Товарищества передвижных художественных выставок, которая проходила в Историческом музее. После демонстрации этой выставки в Санкт-Петербурге и негативной критики картина находилась в здании Исторического музея, где художник дорабатывал ее.

В 1910 году граф Дмитрий Иванович Толстой, директор Эрмитажа и генеральный комиссар русского отдела на Всемирной выставке в Риме, настоятельно просил Сурикова предоставить «Степана Разина» на выставку. В декабре 1910 года Василий Иванович писал Толстому: «Сдаюсь на вашу просьбу и завтра разворачиваю картину "Степан Разин", чтобы осмотреть ее, так как она была свернута более года. Я, собственно, не принадлежу ни к Союзу, ни к передвижникам, то нельзя ли мою картину не причислять ни к какой группе на выставке в Риме, а выставить отдельно? […] Напишите поскорее, пошлю большой скоростью, числа 10 декабря или даже раньше, 8-го, накладным платежом. Да, чего ей лежать-то в Историческом музее! Пусть прокатится Степа по Европе» [1, с. 137]. Из письма следует, что картина с середины 1909 года находилась на валу и художник уже не работал над ней.

Образ Степана Разина занимал воображение Сурикова еще в 1880-е годы. Первый акварельный эскиз на эту тему, находящийся сейчас в Государственной Третьяковской галерее, датирован 1887 годом. В 1900 году художник возвращается к образу Разина и начинает работать над композицией. По предварительным эскизам известны три ее варианта. Первый намечен в акварельном наброске 1887 года, второй вариант художник разрабатывал в графическом эскизе, находящемся в Русском музее, и эта же композиция повторена в эскизе маслом, находящемся в ЕМИИ.

В этом втором варианте композиции Суриков пишет укрупненный фрагмент лодки, направленной под небольшим углом. Общее композиционное решение, расположение повстанцев в струге, написанных обобщенно, уже близки к окончательному варианту. Интересна разработка образа главного героя: Степан Разин изображен сидящим в свободной позе, его

голова склонена на левую руку, опирающуюся на некий предмет, а правая согнута в локте. Левая нога атамана подогнута, а правая свободно вытянута. Найденное композиционное решение фигуры Разина художник использует и в законченной картине.

В третьем и окончательном варианте, живописные эскизы к которому находятся в Третьяковской галерее и Краснодарском художественном музее, Суриков пишет барку Степана Разина плывущей точно по диагонали и изображает героев своего полотна, глядя на них сверху.

Большое значение для исследователей имеет провенанс работ, надежность источника их поступления для определения подлинности произведения. В учетной документации музея зафиксировано, что эскиз к картине «Степан Разин» приобретен в 1964 году у Я.И. Ачаркана в Москве. Расшифровки инициалов в Книге поступлений не приведено и не было никакой информации об этом коллекционере и его собрании.

По всей вероятности, за этими инициалами скрывается Яков Исаакович (Ицкович) Ачаркан (1877–1972). Он происходил из богатой семьи мастеров золотых и серебряных дел и сам был «серебряных дел мастером». Двое его братьев и сестра были врачами. В начале 1900-х годов Яков Исаакович работал в Санкт-Петербурге, а затем переехал в Москву в качестве представителя «Товарищества И.П. Хлебников, Сыновья и Ко». После революции Я.И. Ачаркан, по неподтвержденной информации, был сослан в Нарым и, вероятно, по амнистии 1927 года вернулся в Москву.

Сведений о том, когда Ачаркан начал собирать предметы искусства, нет, но, судя по произведениям, поступившим из его собрания в музеи, коллекция его была первоклассной. Например, в Государственной Третьяковской галерее из его собрания представлены следующие работы: О.А. Кипренский, «Портрет госпожи Вилло», 1813; М.В. Нестеров, «В снежки», 1879; В.Г. Перов, «Портрет Е.Е. Перовой», 1879; В.Д. Поленов, «Заросший пруд», 1879 и другие. В Екатеринбургском музее изобразительных искусств – картина В.Г. Перова «Портрет старушки в чепце».

Если судить по произведениям, поступившим в Государственную Третьяковскую галерею и другие музеи от Ачаркана, это были подлинные работы высокого качества, созданные известными художниками, и его коллекция как источник поступления весьма уважаема и надежна. Но так



В. И. Суриков.
Этюд с драпировкой.
1890-е – 1910-е.
Картон, масло.
37×27
Екатеринбургский музей изобразительных искусств[5]

V. I. Surikov.
Etude with a drapery.
1890s – 1910s.
Oil on cardboard.
37×27
Yekaterinburg Museum of Fine Arts

ли это относительно эскиза к «Степану Разину» из ЕМИИ? Предварительные исследования показывают большие сомнения в подлинности живописного эскиза и принадлежности его кисти Василия Сурикова, но окончательные выводы можно будет сделать после химико-технологического исследования картины.

Примечания

1. На обороте холста надпись: «Удостоверяю что это этюд моего отца В.И. Сурикова. О. Кончаловская». Поступление: приобретена в 1954 году у А.К. Крайтор (Москва). КП-1203; Ж-926.
2. В левом верхнем углу подпись: «В. Суриковъ 1979 г.». Поступление: приобретена в 1954 году у А.И. Трояновской (Москва). КП-1204; Ж-925.
3. В правом нижнем углу подпись: «В. Суриковъ 1879 г.». Поступление: приобретена в 1954 году у А.И. Трояновской (Москва). КП-1205; Ж-924.
4. Справа вверху подпись: «В. Суриковъ». На обороте холста слева бумажная наклейка с текстом: «Центральный дом работников искусств / Выставка «Русское искусство конца XIX / и начала XX вв.» / апрель–май 1957 г. / Автор Суриков В.И. / Название Степан Разин. Эскиз (1907) / Принадлежит Я.И. Ачаркану». Поступление: приобретена в 1964 году у Я.И. Ачаркана (Москва). КП-2389; Ж-1202.
5. В правом нижнем углу подпись: «В. Суриковъ». Поступление: приобретена в 1963 году у Г.П. Белякова (Москва). КП-2305; Ж-1179.

Литература

1. Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике / вступ. ст. Н.А. Радзимовской, С.Н. Гольдштейн ; сост. и комм. Н.А. и З.А. Радзимовских, С.Н. Гольдштейн. – Ленинград : Искусство, 1977. – 384 с.
2. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись второй половины XIX века. – Т. 4, кн. 2. – Москва : Красная площадь, 2006. – 560 с.
3. Дудаков, В. Григорий Павлович Беляков // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2012. – № 102. – С. 46–52.
4. Ильина, Н. Реставратор Иван Кондратьевич Крайтор и наследие Константина Коровина // Третьяковская галерея. – 2012. – № 1. – С. 74–85.
5. Илюхина, Е., Шуманова, И. Коллекционеры общества «Свободная эстетика» //Наше наследие. – 2009. – № 89. – С. 44–55.

References

1. Vasilij Ivanovich Surikov. Pis'ma. Vospominaniya o hudozhnike [Vasiliy Ivanovich Surikov. Letters. Memories about the artist]. Introduction by N.A. Radzimovskaya, S.N. Goldstein; compilation and commentaries by N.A. and Z.A. Radzimovsky, S.N. Goldstein. Leningrad, Iskusstvo, 1977, 384 p.
2. Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya. Katalog sobraniya. Zhivopis' vtoroj poloviny XIX veka [The State Tretyakov Gallery. The catalogue of the collection. Painting of the second half of the 19th century]. V. 4, book 2. Moscow, Krasnaya ploshchad', 2006, 560 p.
3. Dudakov, V. Grigory Pavlovich Belyakov. / Antiquities, works of art and collectibles, 2012, no. 102, pp. 46–52.
4. Ilyina, N. Restavrator Ivan Kondrat'evich Krajtor i nasledie Konstantina Korovina [The restorer Ivan Kondratyevich Kraitor and Konstantin Korovin's legacy]. Tretyakov gallery, 2012, no. 1, pp. 74–85.
5. Ilyukhina, E., Shumanova, I. Kollekcionery obshchestva «Svobodnaya estetika» [Collectors of the "Free esthetics" society]. Nashe nasledie, 2009, no. 89, pp. 44–55.

Об авторе

Горнунг Ольга Анатольевна – заведующая отделом отечественного и зарубежного искусства Екатеринбургского музея изобразительных искусств.

E-mail: izo@emii.ru

Gornung Olga Anatolievna

Head of the Department of Domestic and Foreign Art of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts

EDN: KTVHIN
УДК 7.046.3

ANALYSIS OF THE PAINTING "THE GOOD SAMARITAN" BY V.I. SURIKOV

Ksenya E. Gudkova
Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov
Krasnoyarsk, Russia

Abstract: *The article is devoted to the study of the painting "The Good Samaritan" from the collection of the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov. The significance of the work is investigated in the context of the artist's early work on biblical subjects. Attention is also paid to considering the work in a historical context. The reflection of the Russian realistic art tendencies of the 1970s and their influence on the specifics of the canonical plot's interpretation are traced. Features of Surikov's artistic language are identified by detailed analysis and description. The author notes the essential meaning of the painting which was one of the artist's best study works in the development of his creative individuality. The tasks that the artist had been solving during the academic period, such as a reflection of human's physical and psychological condition, a mastery of composition and a realism of a surrounding space's depiction, are revealed. The author considers how Surikov showed his creative originality by expanding the traditional iconography of a fable using the compositional scheme that was classical for the academic system. The idea of the painting is also defined. It is revealed how the artist brings the biblical plot to a wider universal level using a visual language.*

Keywords: *: V.I. Surikov; biblical story; the Good Samaritan; academicism; religious painting; visual art.*

Citation: *Gudkova, K.E. (2023). ANALYSIS OF THE PAINTING "THE GOOD SAMARITAN" BY V.I. SURIKOV. Izobrazitel`noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal`nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 1 (14), pp. 46-53.*

К.Е. Гудкова
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова
Красноярск, Россия

АНАЛИЗ КАРТИНЫ В.И. СУРИКОВА «МИЛОСЕРДНЫЙ САМАРЯНИН»

Статья посвящена анализу картины «Милосердный самарянин» из коллекции Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова. Исследуется значение произведения в раннем творчестве художника на темы библейских сюжетов. Также уделено внимание рассмотрению произведения в историческом контексте. Прослеживаются отражение в картине тенденций русского реалистического искусства 1870-х годов и их влияние на специфику трактовки каноничного сюжета. На основе подробного анализа и описания выявлены особенности художественного языка

В.И. Суриков. Милосердный самарянин. Фрагмент.1874. Холст, масло. 155×214,5
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова

V.I. Surikov. The Good Samaritan. Fragment. 1874. Canvas, oil. 155×214,5
Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov

В.И. Сурикова. Отмечено ключевое значение картины – одной из лучших работ, созданных в период обучения, – в становлении его творческой индивидуальности. Выявлены задачи, которые решал художник в период академического творчества (отражение физического и психологического состояния человека, мастерство композиции, реализм окружающего пространства). Рассмотрено, как при этом, используя классическую для академической системы композиционную схему, Суриков проявляет творческое своеобразие, расширяя традиционную иконографию притчи. В том числе определено содержание произведения на уровне идеи. Раскрывается, как с помощью средств визуального языка художник выводит библейский сюжет на более широкий общечеловеческий уровень.

Ключевые слова: *В.И. Суриков; библейский сюжет; милосердный самарянин; академизм; религиозная живопись; изобразительное искусство.*

На протяжении всей жизни Василий Иванович Суриков так или иначе обращается к религиозным сюжетам, которые сквозной линией проходят сквозь всё его творчество, начиная от первых ученических работ и заканчивая образом «Благовещения» – последней масштабной картиной автора. Произведения, посвященные евангельским сюжетам, несут в своей трактовке отпечаток личных переживаний художника и его эстетического мировосприятия.

Уже в ранних академических работах 1972–1974 годов прослеживается стремление молодого художника отойти от традиционных штампов в трактовке библейских сюжетов. Среди них выделяется картина «Милосердный самарянин», которую исследователи относят к числу лучших произведений ученического периода [1, с. 78]. В.С. Кеменов пишет о ней: «"Милосердный самарянин" по своей законченности является первой большой картиной, созданной Суриковым в качестве академической работы» [4, с. 75]. Тем не менее, среди посвященных творчеству Сурикова текстов о ней сказано довольно мало.

Картина «Милосердный самарянин» была создана Василием Ивановичем на третьем курсе обучения в Императорской академии художеств в качестве учебной работы на малую золотую медаль [3, с. 30]. В 1874 году, получив в Академии четыре серебряные медали, Суриков приобрел право конкурировать на Вторую золотую медаль и с нетерпением ждал начала этой работы. Еще в январе он сообщил родным: «9 марта зададут писать картину на золотую медаль» [2, с. 42].

Через разработку визуализации библейского сюжета Суриков демонстрирует все знания и умения, полученные им за время учебы. Профессиональные задачи в Академии художеств чаще всего предлагалось решать на материале библейских текстов, и к моменту начала работы над произведением Суриков уже приобрел необходимый опыт. За два года перед конкурсом он создал целый ряд живописных произведений на евангельские сюжеты [6, с. 52]. Эти наработки впоследствии нашли выражение в картине «Милосердный самарянин», которая показала не только уровень мастерства, но и раскрыла творческое своеобразие молодого художника.

Интерпретация Суриковым ветхозаветной притчи представляет интерес, и оценить ее уникальность поможет всесторонний анализ художественного образа.

В стилевом отношении на создание картины оказал влияние стиль классицизма, доминирующий в академической среде. В «Милосердном самарянине» ярко прослеживаются свойственные ему черты: стремление к ясности, упорядоченность, цельность и уравновешенность композиции. Художественный образ произведения проявляется из глубины на поверхности холста. Это движение прослеживается от расплывчатой, почти незаметной фигуры левита на дальнем плане к персонажам первого плана. С приближением к зрителю фигуры становятся детально проработанными, их очертания – четкими.

Характерную для академической живописи ясность изображения поддерживает четкое деление на планы, которые представляют собой слои живописного полотна. Качеству многослойности вторит и характер создаваемой художником живописи. Перекрывающие друг друга объемные мазки краски образуют плотный, многоуровневый красочный слой.

Известно, что Суриков переписал некоторые фрагменты картины в поисках наиболее удачной композиции, дополнив полотно еще одним слоем живописи. Со временем дополненные фрагменты стали заметны глазу: в местах наиболее плотного красочного слоя – изображения фигуры левита, области головы самарянина и фигуры слуги – появился значительный кракелюр. Кроме того, на поверхности изображения проступило очертание еще одного силуэта левита, написанного художником ранее [5, с. 88]. Этот силуэт значительно больше конечного изображения. В процессе работы художник уменьшил и отдалил фигуру священнослужителя, сделав акцент на действии, происходящем на первом плане. Примечательно, как проявление более ранних слоев изображения символически обнажает перед зрителем процесс создания художественного образа, проясняет его.

Сюжет «Милосердного самарянина» также ясно считываем. При первом взгляде на картину мы видим группу из трех человек, двое из которых помогают третьему – пострадавшему.

Для того, чтобы в полной мере понять происходящее, необходимо обратиться к евангельскому первоисточнику. Содержание картины отсылает нас к ветхозаветной притче, рассказанной Иисусом Христом своим ученикам, о самарянине, который, будучи человеком иной веры, проявил сострадание к путешественнику, попавшему в беду.

Однако ясность изображения позволяет в некоторой степени понять происходящее, даже не опираясь на контекст: на переднем плане перед нами на земле лежит человек, его лицо выражает страдание, тело выглядит истощенным и болезненным, цвет кожи говорит о солнечных ожогах. Человек в белом облачении придерживает лежащего, принимая другой ладонью жидкость из кувшина своего спутника. Вдалеке видны очертания фигуры удаляющегося левита.

Принципиальное значение для притчи имеет то, что именно самарянин проявил милосердие к пострадавшему. Самаряне – враждебная по отношению к евреям этническая группа. Об этом говорится в тексте Нового завета. Самаряне несколько раз упоминаются в евангельских текстах как первые люди после иудеев, среди которых распространилось христианство. Именно самарянин называется в притче Иисуса Христа как исполнитель заповеди о безусловной любви, не зависящей от кровного родства или культурного единства. Голову доброго самарянина покрывает куфия – мужской головной платок, распространенный в арабских странах. В целом облачение самарянина выделяет его среди полураздетых фигур на первом плане, что, с одной стороны, показывает материальное благополучие этого человека, с другой – подчеркивает его как иного по отношению к бедному путнику и своему слуге.

При первом взгляде на картину зритель воспринимает изображение целиком и лишь потом выделяет в нем отдельные элементы. На этом этапе в произведении проявляется свойственное классицизму стремление к целостности изображения. Несмотря на яркий контраст светотени фигур и локальные цветовые пятна, вся композиционная группа на первом плане представляет собой единое целое.

Условное пространство земли и неба написано без лишних деталей. Расплывчатая линия горизонта почти растворяется в раскаленном воздухе, делая границу между небом и землей еще более незначительной.

Обращает на себя внимание минимализм окружающего пространства. Пустыня легко считывается – лаконичное живописное решение выражает суть этого слова.

Условность окружения акцентирует внимание на важности происходящего события. Пейзаж не отвлекает на себя, а также подчеркивает символический характер сюжета: абстрактный фон является местом действия, и не столь важно, где именно оно происходит, поскольку условно имеет отношение к каждому из нас.

В дальнейшем зрительский взгляд выделяет из единой композиции отдельные элементы. Самым светлым пятном в картине, притягивающим к себе внимание, оказывается фигура самарянина в белом одеянии, выделенная ярким светом.

Поскольку перед нами сюжет, имеющий иносказательное значение, нельзя не отметить символику белого как цвета чистоты и духовной праведности. В христианской традиции белый – цвет святости. В белые одежды облачались и новообращенные христиане.

Примечательно то, как художник решает центральную фигуру самарянина в движении. Самарянин расположен между слугой и бедным путником, он не просто помогает страждущему, а выступает посредником, связывая воедино всех троих. Этот человек – проводник божественной энергии, идеи милосердия и человеколюбия.

Вторым по насыщенности цветом в работе является красный, психологическое значение которого многогранно. Он применен к персонажам самарянина и слуги, что объединяет их между собой. Красный цвет использован в символическом значении источника жизни. В православии красный символизирует кровь Христа, жертву, принесенную во имя спасения человечества, любовь к людям. Оба эти персонажа поддерживают в человеке жизнь.

На первом плане изображена фигура лежащего мужчины. В цветовом отношении он контрастно выделяется среди других персонажей. Цвет его кожи болезненного желтоватого оттенка, на нем – темно-синее полотно ткани. Глухой и холодный оттенок ткани противопоставлен элементам красного цвета в одежде самарянина и слуги. Этот контраст вызывает ассоциации с парами противоположных понятий: тепло – холод, жизнь – смерть.

Большое значение имеет положение фигуры пострадавшего человека. Самарянин лишь слегка придерживает старца, обнимает его одной рукой. Человек же сам приподнимает себя, опираясь на согнутое предплечье. Совершаемое им усилие визуально выражено в виде рельефа напряженных мышц, проступивших на руках вен. Он совершает потенциальное движение вверх, тянется к помощи.

Крайне важна не только поза этого персонажа, но и его расположение в композиции. Таким образом, фигура лежащего человека находится близко к краю живописного полотна, прямо перед зрителем, эмоционально вовлекая свидетеля милосердия в диалог с произведением искусства. Более того, фигура развернута в перспективе по направлению к зрителю, что еще больше стирает границу между реальностью и миром художественного образа. Тот самый человек, олицетворяющий потенциального ближнего для зрителя, оказывается ближним по отношению к нему в буквальном смысле.

Обратимся к фигуре третьего персонажа – слуги, подающего самарянину кувшин. Само по себе введение этого героя говорит о неординарности и творческой свободе художника. Среди существующих произведений по мотивам притчи мало примеров, в которых встречаются изображения слуг. Суриков же не просто изображает темнокожего раба, но и делает его важным участником сюжета.

Все фигуры на переднем плане скомпонованы по академической схеме – вписаны в треугольник, обращенный острием вверх. В этой композиции слуга является ключевой фигурой, так как образует собой вершину треугольника. Он стоит склонившись, наливает масло в открытую ладонь самарянина, наравне с ним оказывая помощь пострадавшему.

Следует обратить особое внимание на то, какая роль отведена этому герою с точки зрения визуального языка. В композиции картины преобладают горизонтальные линии, через фигуру слуги же, напротив, проходит основная вертикаль, изображение его головы является самой высшей точкой композиции. Такое расположение героя в пространстве очень важно для понимания того, насколько значима его роль.

Символически этого персонажа можно определить не просто как слугу, а именно слугу Господа, смиренно принимающего отведенное ему предназначение. Помогая путнику, он так же, как и самарянин, является исполнителем божественной воли. В притче «О добром самарянине» этот персонаж не упоминается, однако Суриков вводит его в качестве важного композиционного элемента, завершающего композицию.

Для понимания значения присутствия этого героя также необходимо обратиться к социально-культурному контексту 1870-х годов. В это время в академическую среду проникают передовые идеи мыслителей. Особенно сильное влияние оказали высказывания, отраженные в диссертации русского философа Н.Г. Чернышевского [7, с. 7], который сформулировал в ней основную идею реалистического искусства: «Прекрасное есть жизнь». Величайшая красота встречается только в мире действительности, а не в мире, созданном искусством.

Преобладавшее в академической живописи идеализированное и условное решение библейских сюжетов сменяется в изобразительном искусстве стремлением к большей реалистичности. Суриков трактует евангельский сюжет не как религиозный, а как исторический, прорабатывая типажи героев, делая их живыми и индивидуальными. Присутствие слуги в картине добавляет сюжету жизненной правды и помогает преодолеть условный характер притчи: состоятельный человек (самарянин) путешествует по опасному пути не в одиночку, а в сопровождении слуги.

Об исторической точности свидетельствует и внимательная проработка деталей: изображение

серьги в ухе слуги указывает на его порабощение. В древнем Израиле туземец, оказавшийся в рабстве, по истечении шести лет становился свободным, однако, если за этот период он успевал обзавестись семьей, последняя оставалась у хозяина. Любовь к родным часто заставляла раба пожертвовать свободой. В таком случае господин прокалывал ему ухо, после чего человек оставался рабом на всю жизнь. Таким образом, сквозь условный сюжет проступает суровая правда жизни, обогащая и усложняя его. В этом контексте наиболее важно то, как Суриков изображает этого человека. Художник делает фигуру раба не только значимым элементом композиции, но и важным участником сюжета, подчеркивая его человеческое достоинство.

Еще один важный персонаж картины – ослик. Он изображен на третьем плане, и при этом является частью основной композиционной группы. В контексте библейского сюжета его образ может быть трактован как символ мира. Фигура осла напоминает о значении библейского события – торжественного въезда в Иерусалим Иисуса Христа. В Палестине было мало коней, потому обычно восточные правители отправлялись верхом на конях исключительно на войну. В мирное же время обычно путешествовали на ослах. Въезд Иисуса Христа в Иерусалим на осле был символом мира: царь славы вошел в Иерусалим с миром не как завоеватель и избавитель от владычества Рима, а как избавитель от греха.

На картине ослик стоит, склонившись, там, где что-то растет. В этом смысле растение указывает путь к богу – спасение через смирение как одну из главных христианских добродетелей: «Придите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас; возьмите иго Мое на себя и научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем, и найдете покой душам вашим; ибо иго Мое благо, и бремя Мое легко» (Мф. 11: 27–30).



В.И. Суриков. Милосердный самарянин. 1874. Холст, масло. 155×214,5
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова

V.I. Surikov. The Good Samaritan. 1874. Canvas, oil. 155×214,5
Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov

Обратимся к еще одному персонажу, который не входит в основную композиционную группу и даже не сразу бросается в глаза. На дальнем плане виден силуэт левита – человека, облаченного в светлые одежды. Его фигура удаляется от зрителя к горизонту и сливается с окружающим пространством. Его образ представляет собой обезличенную, условную фигуру, которая выражает равнодушие. Согласно тексту, левит так же, как и священник, прошел мимо страдающего человека.

Фигура левита являет собой важнейшую деталь для композиционного равновесия, поскольку основной вес композиции смещен влево, в правой же части картины разворачивается вглубь открытое пространство. Внизу присутствует точка входа в картину, приглашающая зрителя войти в пространство изображенного. Эта точка проходит правее места, где разворачивается основное событие, и ведет к фигуре уходящего левита. Таким образом, зрителю предложен альтернативный путь – последовать за ним, остаться в стороне, проявив равнодушие. Более того, чтобы пройти по этому пути напрямую, пришлось бы переступить через лежащий на земле подол одежды самарянина. Эта небольшая деталь в композиции усложняет моральный выбор.

По расположению на плоскости холста силуэт левита мы можем сопоставить с фигурой ослика. Они зеркально представляют крайние точки композиции по ширине пространства и являют собой разнонаправленное движение. Левит удаляется вглубь, практически исчезая вдали, в то время как ослик – единственный персонаж картины, который развернут в сторону зрителя, он обладает потенциальным движением вовне. Именно через него проходит точка выхода из живописного пространства к зрителю. Он является ключевым элементом, символизирующим христианское смирение.

Среди деталей картины важным является образ кувшина как источника целительного масла и божественного блага: через милосердие самарянина страждущему человеку даровано в первую очередь духовное спасение.

В упряжке осла есть еще одна деталь, которая визуально рифмуется с образом кувшина в руках слуги, что наводит на мысль о сходстве этих персонажей: неслучайно ослик изображен склонившимся к земле – в аналогичной позе представлен и персонаж слуги. Он не просто стоит, а опирается рукой о колено, склонив голову над кувшином. Этот двойной поклон становится важным знаком для трактовки художественного образа, поддерживая идею смирения. Сам по себе ослик как символ мира наделен дополнительным значением. Он смиренно ждет, склонив голову под тяжестью своей ноши.

Не только образ кувшина или глиняной фляги дублируется в пространстве картины. Под пристальным взглядом вырисовываются детали художественного образа, наделяющие его дополнительными оттенками смысла. Среди них важным повторяющимся элементом является символ монеты. Монеты украшают сбрую осла, они блестят на солнце, привлекая внимание. Ухо также украшает серьга в виде монеты. Наконец, на переднем плане ближе всего к зрителю лежит монета, привязанная к уголку ткани, покрывающей тело лежащего старика. Монета в первую очередь представляет собой денежную единицу, она символизирует материальное средство оплаты. Деньги в контексте художественного образа представлены ненужными, бесполезными: монета низвергнута на землю. Кроме того, во всех трех случаях монеты лишены своей прямой функции, они использованы лишь в качестве декоративных элементов. Самарянин – единственный персонаж, чье одеяние изображено без подобных украшений. Совершаемое им действие бескорыстно, оно не требует расплаты, не имеет отношения к материальной или какой бы то ни было выгоде.

Важные для значения картины детали выявляются с помощью анализа композиции. Ключевые фигуры смещены в сторону относительно центра в пространстве холста. Их расположение соответствует принципу золотого сечения – правилу соотношения пропорций, согласно которому меньшая часть относится к большей, как большая относится к целому. В живописи такой принцип позволяет создать наиболее гармоничное для восприятия человеческого глаза расположение фигур в пространстве. Условное сечение вдоль меньшего отрезка ширины картины проходит через фигуру слуги – основной композиционной вертикали. В этой части располагается центр – ключевые элементы композиции (кувшин и раскрытая ладонь самарянина как символ дарованного милосердия).

Соприкосновение героев в пространстве выражает идею единства: три персонажа символизируют христианское братство людей.

Несмотря на рамки и шаблоны, предлагаемые академической системой, многогранность библейского текста дала художнику возможность глубокой и индивидуальной интерпретации. Образ пострадавшего мужчины наделен внутренней силой. Он сам прилагает усилие для того, чтобы прийти к спасению – не только физическому, но прежде всего духовному, а значит личное душевное устремление к богу для спасения необходимо. Каждый из персонажей картины совершает реальное или потенциальное действие, ни один из них не представлен пассивно. Образы слуги и осла, которыми Суриков дополняет библейский сюжет, в единстве представляют собой идею смирения души, через которое приобретается любовь в ее высшем проявлении.

Так художественный образ картины визуализирует не только идею милосердия и физического исцеления человека, но и спасения его души через принятие христианской добродетели.

Анализ художественного образа картины наглядно показывает глубину трактовки сюжета, которая может быть воспринята зрителем на разных уровнях, а также подчеркивает: произведение «Милосердный самарянин» является знаковым в становлении художника В.И. Сурикова. В нем проявились все те качества и особенности мировоззрения, которые в дальнейшем нашли отражение в масштабных исторических картинах мастера: это стремление к правдивости изображения, внимание к индивидуальности человека, глубоко личная трактовка духовной мысли, заложенной в библейском тексте. Акцент на свойственной самому художнику силе духа является ключевым качеством, которым наделены герои произведений и которое определяет особенность созданных им выдающихся полотен.

Литература

1. В. И. Суриков. Красноярская коллекция : альбом-каталог / сост. Е.В. Болонкина. – Красноярск : Поликор, 2022. – 191 с.
2. Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике / вступ. ст. Н.А. Радзимовской, С.Н. Гольдштейн ; сост. и комм. Н.А. и. З.А. Радзимовских, С.Н. Гольдштейн. – Ленинград : Искусство, 1977. – 384 с.
3. Василий Иванович Суриков: коллекция Красноярских музеев / сост. А.А. Абисова, Е.Ю. Безызвестных. – Красноярск : Суриков, 2002. – 223 с.
4. Кеменов, В.С. В.И. Суриков. Историческая живопись, 1870–1890. – 2-е изд., доп. – Москва : Искусство, 1987. – 567 с.
5. Минько, Н.Г. К истории реставрации картины В.И. Сурикова «Милосердный самарянин» из собрания Красноярского художественного музея В.И. Сурикова // Суриковские чтения : научно-практическая конференция, 2008 / Красноярский худ. музей им. В.И. Сурикова. – Красноярск, 2008. – С. 88–89.
6. Москалюк, М.В. Библейский сюжет в становлении и творчестве художников второй половины XIX века: Поленов, Репин, Суриков // Суриковские чтения: научно-практическая конференция, 2013 / Красноярский худ. музей им. В.И. Сурикова. – Красноярск, 2015. – С. 48–55.
7. Чернышевский, Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : А.Н. Пыпин, 1865. – 152 с.

References

1. V. I. Surikov. Krasnoyarskaya kollekciya: al'bom-katalog [The Krasnoyarsk collection: an album-catalogue], compiler E.V. Bolonkina. Krasnoyarsk, Polikor, 2022, 191 p.
2. Vasilij Ivanovich Surikov. Pis'ma. Vospominaniya o hudozhnike [Vasily Ivanovich Surikov. Letters. Memories about the artist]. Introduction by N.A. Radzimovskaya, S.N. Goldstein, compilation and commentaries by N.A. and Z.A. Radzimovsky, S.N. Goldstein. Leningrad, Iskusstvo, 1977, 384 p.
3. Vasilij Ivanovich Surikov, kollekciya Krasnoyarskih muzeev [Vasily Ivanovich Surikov, the Krasnoyarsk museums' collection], compilers A.A. Abisova, E.Yu. Bezyzvestnykh. Krasnoyarsk, Surikov, 2002, 223 p
4. Kemenov, V.S. V.I. Surikov. Istoricheskaya zhivopis', 1870–1890 [V.I. Surikov. Historical painting. 1870-1890], 2nd edition, expanded. Moscow, Iskusstvo, 1987, 567 p.
5. Minko, N.G. K istorii restavracii kartiny V.I. Surikova «Miloserdnyj samaryanin» iz sobraniya Krasnoyarskogo hudozhestvennogo muzeya V.I. Surikova [To the history of restoration V.I. Surikov's picture "The Good Samaritan" from the collection of the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov]. Surikovskie chteniya: nauchno-prakticheskaya konferenciya, 2008, Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov. Krasnoyarsk, 2008, pp. 88–89.
6. Moskalyuk, M.V. Biblejskij syuzhet v stanovlenii i tvorchestve hudozhnikov vtoroj poloviny XIX veka: Polenov, Repin, Surikov [A biblical story in the development and work of the artists in the second half of the 19th century: Polenov, Repin, Surikov]. Surikovskie chteniya: nauchno-prakticheskaya konferenciya, 2013, Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov. Krasnoyarsk, 2015, pp. 48–55.
7. Chernyshevsky, N.G. Esteticheskie otnosheniya iskusstva k dejstvitel'nosti [Esthetic relations between art and reality], 2nd ed. Saint Petersburg, A.N. Pypin, 1865, 152 p.

Об авторе

Гудкова Ксения Евгеньевна – магистр искусствоведения, художник-реставратор Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова

E-mail: teneresense@gmail.com

Gudkova Ksenia Evgenievna

Master of Arts, art restorer at the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov

EDN: JPDTMJ
УДК 75(571.51)

UPDATING OF SURIKOV'S CREATIVE HERITAGE IN THE MUSEUM EXHIBITION PROJECTS (ON THE EXAMPLE OF THE EXHIBITION "VASILY SURIKOV. THE GREAT MASTER'S WAY" IN THE KRASNOYARSK ART MUSEUM NAMED AFTER V.I. SURIKOV)

Elena V. Bolonkina
Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov
Krasnoyarsk, Russian Federation

Abstract: *The article discusses the possibilities of further updating of V.I. Surikov's creative heritage in the field of museum work on the example of the exhibition "Vasily Surikov. The great master's way". The features of the exposition and exhibition space's organization for a conceptual approach's implementation to the presentation of the artist's works are shown. Materials about exhibitions, dedicated to the master's work and held in the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov, are introduced into the scientific use.*

Keywords: *Krasnoyarsk; Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov; funds; exposition and exhibition activities; V.I. Surikov; works of art.*

Citation: *Bolonkina, E.V. (2023). UPDATING OF SURIKOV'S CREATIVE HERITAGE IN THE MUSEUM EXHIBITION PROJECTS (ON THE EXAMPLE OF THE EXHIBITION "VASILY SURIKOV. THE GREAT MASTER'S WAY" IN THE KRASNOYARSK ART MUSEUM NAMED AFTER V.I. SURIKOV). Izobrazitel`noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal`nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East.T. 2, № 1 (14), pp. 54-59.*

Е. В. Болонкина
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова
Красноярск, Российская Федерация

АКТУАЛИЗАЦИЯ СУРИКОВСКОГО ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ В ВЫСТАВОЧНЫХ ПРОЕКТАХ МУЗЕЕВ (НА ПРИМЕРЕ ВЫСТАВКИ «ВАСИЛИЙ СУРИКОВ. ПУТЬ ВЕЛИКОГО МАСТЕРА» КРАСНОЯРСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИМЕНИ В.И. СУРИКОВА)

В данной статье на примере выставки «Василий Суриков. Путь великого мастера» рассматриваются возможности дальнейшей актуализации творческого наследия В.И. Сурикова в области музейного дела. Показаны особенности организации экспозиционно-выставочного пространства для реализации концептуального подхода к представлению произведений художника. В научный оборот введены материалы о выставках, посвященных творчеству мастера, в Красноярском художественном музее имени В.И. Сурикова.

Ключевые слова: *Красноярск; Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова; фонды музея; экспозиционно-выставочная деятельность; В.И. Суриков.*



Афиша выставки «Василий Суриков. Путь великого мастера». 2022
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова

A poster of the exhibition "Vasily Surikov. The great master's way". 2022.
Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov

На протяжении многих десятилетий не угасает интерес к творчеству Василия Ивановича Сурикова – великого русского художника. За долгие годы было издано множество научных статей и монографий, альбомов-каталогов, посвященных его жизни. В крупнейших музейных центрах страны постоянно проводятся выставки, где представлены произведения В.И. Сурикова, отражающие отдельные аспекты его творческого пути. Особенно на этом фоне можно выделить выставки, проходившие в Государственной Третьяковской галерее (ГТГ) и Государственном Русском музее (ГРМ), где находятся самые значительные коллекции суриковских произведений [8, с. 79–82].

В стенах Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова (КХМ им. В.И. Сурикова) хранятся 78 суриковских произведений живописи и графики, традиционно проводятся выставки, посвященные художественному наследию нашего выдающегося земляка. Как правило, все выставочные проекты, отражающие жизнь и творчество великого мастера, связаны с различными памятными датами. Например, в 1991 г. выставка «В.И. Суриков и его время. 1848–1915 гг.» была представлена в рамках проведения научно-практической конференции «Суриковские чтения», посвященной 100-летию создания картины «Взятие снежного городка».

Для проведения выставок всегда привлекаются не только фонды музея, но и произведения искусства, документальные источники из различных музейных центров страны.

Так, в 2000 г. в музее была открыта выставка «В.И. Суриков и художественные традиции Сибири», подготовленная при участии краеведческих музеев Красноярска, Минусинска, Горно-Алтайска, а также Иркутского областного художественного музея и КХМ им. В.И. Сурикова. Большой раздел выставки был посвящен красноярскому архитектору и младшему товарищу В.И. Сурикова – Л.А. Чернышову [2, с. 2].

Через пять лет была подготовлена выставка «Сибирское искусство 1900–1920-х годов» из фондов художественных музеев Красноярска, Томска, Новосибирска и Красноярского краевого краеведческого музея (КККМ). Выставка открылась в Красноярске, а затем была показана в Новосибирске и Томске. Особый раздел выставочного проекта (живопись, графика, документы) посвящался В.И. Сурикову, ставшему творческим ориентиром для всех сибирских художников [3, с. 2].

В 2008 г. состоялась выставка «Сибирь. Ермак. Суриков – история и картина», где были представлены этюды и эскизы художника к картине «Покорение Сибири Ермаком» из фондов ГРМ, ГТГ, Музея-усадьбы В.И. Сурикова (МУС), КХМ им. В.И. Сурикова. Историко-сибирский раздел выставки был сформирован с помощью музейных фондов Тобольска, Минусинска, Абакана, Иркутска, а также ККХМ. Выставка включила в себя авторское повторение картины, а также большое число эскизов и этюдов к ней. Специалисты изобразительного искусства и посетители благодаря выставке получили представление о путях создания этой живописной эпопеи [4, с. 2].

В 2013 г. была открыта выставка «В.И. Суриков и его учителя», которая включила в себя произведения из ГРМ и КХМ им. В.И. Сурикова. Документальная часть выставки была подготовлена ККХМ. Кроме работ художника здесь были показаны произведения его преподавателей из Академии художеств, которые не только внесли большой вклад в российское художественное образование, но и оставили заметный след в русском изобразительном искусстве: это П.П. Чистяков, П.В. Басин, В.П. Верещагин, Ф.А. Бруни, Б.П. Виллевальде, П.М. Шамшин. Уникальность выставки заключалась в том, что никогда прежде в музейной практике не был самостоятельно и достаточно полно представлен важнейший период профессионального становления великого русского художника [5, с. 2].

К 125-летию со времени создания картины «Взятие снежного городка» в 2016 г. была открыта выставка «Картина с сильным характером». Она объединила усилия и коллекции шести музеев России – художественных и краеведческих (ГТГ, ГРМ, Музейный комплекс имени И.Я. Словцова (г. Тюмень), Историко-этнографический музей-заповедник «Шушенское», ККХМ, МУС). Ее особенностью стало единство двух тематических линий – истории картины и народного искусства. Экспозиция, представившая этюды В.И. Сурикова к его работе, а также большой документальный материал и предметы народного быта позволили глубже понять историю создания картины и совершить путешествие в Сибирь времен В.И. Сурикова [6, с. 2; 1, с. 7].

Следующая выставка была посвящена 170-летию со дня рождения В.И. Сурикова. В выставочном проекте «Суриков и Сибирь» нашли свое отражение не только сибирские корни художника, но и его роль в развитии художественной жизни





Красноярска и Сибири в целом. Через произведения Сурикова удалось создать целостный образ Сибирского региона. В ее документальной части экспонировались письма и фотографии Сурикова разных лет, а также фотодокументы из истории Красноярской художественной школы им. В.И. Сурикова – одной из первых художественных школ Сибири, к созданию которой художник имел прямое отношение. Участие в выставке приняли три музея: КХМ им. В.И. Сурикова, МУС, ККХМ [7, с. 2].

Таким образом, благодаря значимым выставочным проектам в течение долгих лет, художественный музей стал одним из важнейших центров культуры, деятельность которого была направлена на популяризацию художественного наследия В.И. Сурикова.

Выставка «Василий Суриков. Путь великого мастера». Раздел «Дар бесценный». 2022
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова

The exhibition "Vasily Surikov. The great master's way". Section "The precious gift". 2022
Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov

Выставка «Василий Суриков. Путь великого мастера». Раздел «Красноярск – Санкт-Петербург. Годы учения». 2022
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова

The exhibition "Vasily Surikov. The great master's way". Section "Krasnoyarsk – Saint Petersburg. Years of study". 2022
Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov

Выставка «Василий Суриков. Путь великого мастера» (открыта 30 ноября 2022 г.), посвященная 175-летию со дня рождения художника, продолжает традицию позиционирования творчества Сурикова, которая была заложена в предыдущие годы. Она отражает путь становления и совершенствования его мастерства. Произведения из собраний КХМ им. В.И. Сурикова, ГРМ и МУС связаны с различными периодами в творчестве художника, также приведены документальные источники о жизни художника из фондов ККХМ. На выставке представлены 62 живописных и графических работы. Впервые экспозиционно-выставочное пространство охватывает две площадки, которые расположены в залах КХМ им. В.И. Сурикова (площадка № 1) и МУС (площадка № 2).

Выставка включает в себя четыре раздела, которые характеризуют отдельные этапы в творчестве Сурикова. Здесь отражены доакадемический и академический периоды в его творчестве (1860–1870-е). Отдельно в экспозиции представлены этюдные работы и наброски, связанные с написанием художником масштабных исторических полотен. Особое место на выставке отведено эскизам четырех Вселенских соборов, которые Суриков создал для росписи храма Христа Спасителя в Москве (1876–1877).

Первый, второй и третий разделы выставочного проекта расположены в пространстве КХМ им. В.И. Сурикова. Первый раздел «Красноярск – Санкт-Петербург. Годы учения» включает работы, которые были написаны Суриковым до поступления в Императорскую академию художеств и во время своей учебы в ней. Здесь находятся ранние работы «Плоты на Енисее» (1862), «Синий камень на Енисее» (1865), копии с работ известных художников: «Ангел с кадилом» Т. Неффа (1866), «Благовещенье» В. Боровиковского (1866). Становление мастерства молодого художника во время обучения в Академии художеств можно проследить на примере представленных на выставке листов из академического альбома художника (1870–1874) с множественными набросками. Также в экспозиции размещены жанровые зарисовки и этюды. В акварелях «На барже» и «Дама с зонтиком» он запечатлел столичную жизнь, столь непохожую на Красноярск. Реалистичные сюжеты отражены в акварельных работах «Девушка-украинка» и «Вечер. Телега с сеном». Важное место в выставочном пространстве заняли документальные источники: письма к матери П.Ф. Суриковой и брату А.И. Сурикову в Красноярск (1869, 1872, 1873), аттестат об окончании курса наук Императорской академии художеств (1874).

Второй раздел выставки «Минусинский альбом» посвящен поездке Сурикова в 1873 г. домой, когда он посетил не только родной Красноярск, но и совершил путешествие в Минусинский округ. На выставке можно увидеть акварельные работы «Портрет А.И. Сурикова», «Енисей (Два пейзажа)», а также серия пейзажных зарисовок и акварельных набросков, выполненных во время поездки по Хакасии («Курганы. Минусинский округ», «Гора Биштаг», «Заимка в Хакасии», «Мурза», «Минусинская татарка», «Карым-подпасок. Каменная баба», «Два всадника», «Оседланный конь»). Вся серия работ может быть отнесена к творческим успехам Сурикова времени его учебы в Академии. Эти акварели отмечены тонким чувством цвета, они спокойны и гармоничны по колориту.

Третий раздел «Дар бесценный» дает представление об академических успехах Сурикова («Вид памятника Петру I», «Милосердный самарянин») и о совершенствовании его мастерства после завершения учебы в Академии художеств. Здесь на примере четырех Вселенских соборов (Никейского, Константинопольского, Ефесского, Халкидонского) прослежена живописная природа созревшего таланта Сурикова. Здесь есть смелость использования цветовой палитры и прекрасное цветовое сочетание в изображении костюмов персонажей, их украшений. Он уходит далеко от академической трактовки, используя большую свободу в художественном решении картины. Часть экспозиции посвящена позднему периоду в творчестве художника («Благовещение», крымские пейзажи 1907–1915 гг.), что позволяет до конца проследить творческий путь мастера.

Четвертый раздел выставки «Мастер исторических полотен» расположен на двух музейных площадках. Наброски, этюды и эскизы к масштабным полотнам художника раскрывают всю многогранность суриковского таланта. В выставочном пространстве КХМ им. В.И. Сурикова представлены 12 графических работ художника, связанных с написанием картин «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова», «Взятие снежного городка», «Переход Суворова через Альпы», «Степан Разин», «Посещение царевной женского монастыря». Экспозицию дополняет демонстрация цифровых изображений исторических полотен В.И. Сурикова из ГТГ и ГРМ (моноблок), что

помогает посетителю представить всю масштабность исторических произведений художника.

В МУС экспонируются графические и живописные работы, связанные с созданием эпических полотен «Покорение Сибири Ермаком» и «Степан Разин». В двух залах музея расположены 23 работы и диплом Императорской академии художеств о присуждении В.И. Сурикову звания академика (1895).

В целом выставочный проект «Василий Суриков. Путь великого мастера» не только продолжает традиции популяризации творчества художника, но и создает экспозиционно-выставочное пространство, которое помогает по-новому взглянуть на решение вопроса актуализации художественного наследия Сурикова в музейной практике. Построенная по хронологическому принципу выставка позволяет охватить все периоды в творчестве мастера, а не рассматривать только отдельные сюжеты, связанные с созданием крупных произведений.

На примере коллекций красноярских музеев удалось представить важные этапы в совершенствовании мастерства Сурикова. В ходе взаимодействия двух музеев – КХМ им. В.И. Сурикова и МУС – произошло объединение собраний произведений художника, которые дополнили друг друга. Ведь вместе они составляют третью по значимости и величине коллекцию произведений Сурикова в стране. Документальные источники о жизни художника органично дополнили выставочное пространство, они помогли воссоздать дух ушедшей эпохи и приобщили посетителей к истории суриковской семьи. Соединение художественного и мемориального начал в выставке помогло по-новому обозначить направления в позиционировании художественного наследия Сурикова.

Практика проведения подобного рода выставок имеет важное значение для музейных центров в области представления произведений Сурикова, которые интересны не только специалистам, но и широкому кругу любителей его творчества. Данная выставка служит отправной точкой для дальнейшего изучения творчества художника и важным информационным транслятором в культурном пространстве всей страны.

Литература

1. Картина с сильным характером: к 125-летию картины В.И. Сурикова «Взятие снежного городка» : Альбом-каталог выставки. – Красноярск : Поликор, 2026. – 80 с.
2. Суриковские чтения : научно-практическая конференция, 2000. – Красноярск : Бона компани, 2002. – 84 с.
3. Суриковские чтения : научно-практическая конференция, 2005. – Красноярск : Платина, 2006. – 84 с.
4. Суриковские чтения : научно-практическая конференция, 2008. – Красноярск : Ситалл, 2008. – 166 с.
5. Суриковские чтения : научно-практическая конференция, 2013. – Красноярск : Поликор, 2015. – 236 с.
6. Суриковские чтения : научно-практическая конференция, 2016. – Красноярск : Класс-плюс, 2017. – 214 с.
7. Суриковские чтения : научно-практическая конференция, 2018. – Красноярск : Класс-плюс, 2020. – 220 с.
8. Чурак, Г.С. Третьяковская галерея и изучение творческого наследия В.И. Сурикова // Суриковские чтения : сборник научно-практической конференции, 1998. – Красноярск : Сибирский издательский дом «Суриков», 2000. – С. 76–84.

References

1. Kartina s sil'nym harakterom: k 125-letiyu kartiny V.I. Surikova «Vzyatie snezhnogo gorodka»: Al'bom-katalog vystavki [The picture with a strong character: to the 125th anniversary of Surikov's painting "The capture of a snow-built fortress": the exhibition's album-catalogue]. Krasnoyarsk, Polikor, 2026, 80 p.
2. Surikovskie chteniya: nauchno-prakticheskaya konferenciya, 2000. Krasnoyarsk, Bona kompani, 2002, 84 p.
3. Surikovskie chteniya: nauchno-prakticheskaya konferenciya, 2005. Krasnoyarsk, Platina, 2006, 84 p.
4. Surikovskie chteniya: nauchno-prakticheskaya konferenciya, 2008. Krasnoyarsk, Sitall, 2008, 166 p.
5. Surikovskie chteniya: nauchno-prakticheskaya konferenciya, 2013. Krasnoyarsk, Polikor, 2015, 236 p.
6. Surikovskie chteniya: nauchno-prakticheskaya konferenciya, 2016. Krasnoyarsk, Klass-plyus, 2017, 214 p.
7. Surikovskie chteniya: nauchno-prakticheskaya konferenciya, 2018. Krasnoyarsk, Klass-plyus, 2020, 220 p.
8. Churak, G.S. Tret'yakovskaya galereya i izuchenie tvorcheskogo naslediya V.I. Surikova [The Tretyakov Gallery and the study of V.I. Surikov's creative heritage]. Surikovskie chteniya: sbornik nauchno-prakticheskoj konferencii, 1998. Krasnoyarsk, Sibirskij izdatel'skij dom "Surikov", 2000, pp. 76–84.

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

Bolonkina Elena Vladimirovna

Head of the Department of Russian Art of the 18th – early 20th centuries at the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov



Выставка «Василий Суриков. Путь великого мастера». 2022
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова

The exhibition "Vasily Surikov. The great master's way". 2022.
Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov





Выставка «Василий Суриков. Путь великого мастера». Разделы «Мастер исторических полотен», «Дар бесценный», «Минусинский альбом». 2022
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова

The exhibition "Vasily Surikov. The great master's way". Section "Master of historical paintings", "The precious gift", "Minusinsk album". 2022
Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov





А. В. Станкевич.
Камень из долины рч. М. Есь.
Фрагмент. 1890.
Бумага, акварель.
16×24,3
МАЭС ТГУ

A.V. Stankevich.
A stone from the Little Yes River valley.
Fragment. 1890.
Paper, watercolor.
16×24,3
Tomsk University Museum of Siberian Archeology and Ethnography

EDN: IRQGMH
УДК 069.4

FINE ART WORKS FROM I.P. KUZNECOV'S COLLECTION IN THE TOMSK UNIVERSITY

Yury I. Ozheredov
Chukotka Branch of the North-Eastern Federal University named after M.K. Ammosov
Anadyr, Russian Federation

Abstract:*The article is devoted to certain aspects of the collecting activity of I. P. Kuznetsov, a traveler, amateur archaeologist and collector of antiquities. His life path is not fully understood, but it is studied well enough to understand his role and place in Siberian social and scientific life. However, there is still room to explore his collection. I.P. Kuznecov did not belong to the collectors in the purest form of this definition. As it can be seen on the example of his personal collection in the Tomsk State University Museum of Siberian Archeology and Ethnography named after V. M. Florinsky, he mainly focused on archaeological and ethnographic materials, which were studied and then given to Siberian museums, same as the fine art works that are discussed in this paper. Some pieces were created by the collector himself, some by V.I. Surikov and A.V. Stankevich and mainly meant to be published in scientific studies.*

Keywords: *I.P. Kuznecov; Siberia; fine art; archaeology; Tomsk; Krasnoyarsk.*
Citation: *Ozheredov, Y.I. (2023). FINE ART WORKS IN FROM I.P. KUZNECOV'S COLLECTION IN THE TOMSK UNIVERSITY. Izobrazitel`noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal`nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 1 (14), pp. 60-73.*

Ю. И. Ожередов
Чукотский филиал Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова
Анадырь, Российская Федерация

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ИЗ ФОНДА И.П. КУЗНЕЦОВА В ТОМСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

Статья посвящена отдельным аспектам собирательской деятельности И.П. Кузнецова, путешественника, археолога-любителя и собирателя древностей. Его жизненный путь не в полной мере, но достаточно хорошо изучен для понимания его роли и места в сибирской общественной и научной жизни. Вместе с тем еще остается место для исследования его коллекции. И.П. Кузнецов не являлся в чистом виде коллекционером. Как видно из материалов его личного фонда в Музее археологии и этнографии Сибири им. В.М. Флоринского Томского гос. университета, коллекционирование распространялось преимущественно на предметы археологии и этнографии, которые изучались и передавались в сибирские музеи. То же самое относится к предметам изобразительного искусства, которым посвящена настоящая статья. Одни из них принадлежат руке самого собирателя, другие выполнены профессиональными художниками В.И. Суриковым и А.В. Станкевичем и также в большей мере предназначались для науки и публикации.

Ключевые слова: *И.П. Кузнецов; В.И. Суриков; А.В. Станкевич; Сибирь; изобразительное искусство; археология; Томск; Красноярск.*

Имя Иннокентия Петровича Кузнецова (Кузнецова-Красноярского) настолько хорошо известно в научной и популярной литературе, что не требует специальной презентации. Путешественник, археолог-любитель, собиратель древностей, публикатор уникальных артефактов и меценат. Его жизненный путь пролег по сибирской земле и разделился надвое между Красноярском и Томском. В хронологическом отношении половинки разложились почти поровну. Вблизи первого из названных городов он в 1851 г. родился и вошел в жизнь, во втором прожил многие годы и в 1916 г. ушел из нее. Будучи красноярцем по рождению, деловым и общественным связям, на томской земле этот человек оставил глубокий след в изучении истории сибирских народов от древности до этнографической современности. Он собирал источники и выносил их в свет.

Начало томской истории И.П. Кузнецова изложено в материалах, хранящихся в Государственном архиве Томской области, преимущественно в деле Иннокентия Петровича, переданном из Императорского Томского университета, где он проходил обучение. Дело начато 06.08.1888, окончено 27.11.1892 г. [3, л. 2.]. И.П. Кузнецов мог позволить себе любой университет на континенте и за его пределами. Однако выбор, сделанный им в пользу Томска, определился много раньше и имел вполне определенную причину.

В предисловии к книге «Археологический музей Томского университета» ее автор В.М. Флоринский благодарит жертвователей, коллекции которых послужили формированию музея. В их числе имя «Иннокентия Петровича Кузнецова, пожертвовавшего музею редкую этнографическую коллекцию бытовых предметов американских индейцев» [21, с. XVI]. Книга увидела свет в 1888 г., тогда же И.П. Кузнецов стал вольнослушателем Томского университета. Взрослый 37-летний человек с именем, положением в обществе, занятый в семейном бизнесе и общественной жизни ряда сибирских городов, он не мог позволить себе делить студенческую скамью с юными однокурсниками, поэтому обучался в роли вольнослушателя или, как записано в деле, постороннего (в заявлении – стороннего) слушателя медицинского факультета [3, л. 2][1].

Фонд документов государственного архива – наиболее ранний, но не единственный источник, освещающий томскую часть биографии



Наградные знаки И.П. Кузнецова от Императорского Русского географического общества (1895) и Восточно-Сибирского отделения этого же общества по случаю пятидесятилетних юбилеев организаций (1901). Юбилей последнего совпал с 50-летием награжденного.

I.P. Kuznetsov's award badges from the Imperial Russian Geographical Society (1895) and West-Eastern branch of this society timed to the 50th anniversary of these organizations (1901). The society's anniversary coincided with the awarded man's anniversary.



Эфес европейской шпаги, внешняя и внутренняя сторона. XVII в. Из коллекции И.П. Кузнецова. Сталь.
МАЭС ТГУ

European small sword's hilt, external and internal sides. The 17th century. From I.P. Kuznetsov's collection. Steel.
Tomsk University Museum of Siberian Archeology and Ethnography

нашего героя. По-своему интересным, не менее полным и разнообразным для понимания места и роли И.П. Кузнецова-Красноярского в жизни Сибири является персональный фонд, хранящийся в Музее археологии и этнографии Сибири им. В.М. Флоринского (МАЭС) Томского государственного университета. До середины 1930-х гг. он именовался «Археологический музей», как назвал его основатель, имя которого музей носит теперь.

Иннокентий Петрович Кузнецов за свою бытность стал одним из крупнейших жертвователей в Археологический музей. Его личный фонд состоит из двух блоков, включающих археологические находки, изделия этнографического характера, исторические образцы оружия [23, с. 167–186], а также фамильные, личные предметы. В каталоге музея значатся золотая с эмалями шкатулка, серебряный золоченый бокал, набор серебряных стаканов, настольные медали, монеты, кресты и другие вещи, которые, словами каталога, «принадлежали предкам Иннокентия Петровича Кузнецова как фамильные вещи» [21, с. 96; 23, с. 166; 22, с. 164–166].



И.П. Кузнецов в одежде североамериканского траппера. 1876–1877. Кабинетный формат
Красноярский краеведческий музей

I.P. Kuznetsov dressed as a North American trapper. 1876–1877. Cabinet card format.
Krasnoyarsk Museum of Local Lore

Сохранились награды собирателя, полученные от Русского географического общества и Восточного отдела того же общества по случаю 50-летия этих организаций. На их владельца, бесспорно, указывает фамилия, выведенная на поверхности, – И.П. Кузнецов.

Первая часть фонда состоит из 700 экземпляров, среди которых значится названная коллекция, собранная у индейцев Северной Америки и подаренная к основанию музея в 1882 г. При жизни собирателя также были переданы в музей облачение и атрибуты хакасского шамана и другие предметы разной хронологической и культурной принадлежности [234, с. 156, 164–166]. Вторая часть фонда включает 1722 единицы, поступившие от Ольги Ивановны Иваницкой[2], в распоряжении которой осталось имущество И.П. Кузнецова после его ухода из жизни (Томск, 13.01.1916). В письме заведующему Кабинетом географии ТГУ профессору С.И. Руденко от 2 января 1920 г. она писала: «Согласно принятого мною решения, сообщенного Вам еще в октябре прошлого года, прошу принять в дар для Томского университета принадлежащие мне археологические и этнографические коллекции, архивные документы и книги, оставшиеся после смерти И.П. Кузнецова» [16, с. 40].

В этом блоке находились рисунки, отмеченные в описи, составленной О.И. Иваницкой. По тематической принадлежности их можно разделить на две неравные части. Первая и самая многочисленная включает рисунки самого И.П. Кузнецова, которые он готовил для публикации собранных им археологических находок. Рисунки предназначались преимущественно для иллюстрации книг «Древние могилы Минусинского округа» (1889) и «Минусинские древности…» (1908) [5, 6]. Убедительным подтверждением авторства И.П. Кузнецова стали подстрочные примечания, где он писал: «Я срисовал и составил для своего руководства атлас минусинских древностей своего собрания», «Костяк рисован мною по наброску И.Т. Савенкова» [6, с. 1, 9]. Любопытно, что большая часть таблиц подписана следующими фамилиями: «Рис. с нат. Ин. Кузнецов… На камне рис. П. Кошаров» или «Рис. с нат. Ин. Кузнецов».

В этой же описи учтены два рисунка без обозначения их авторства, тематических или иных признаков. Вероятно, в этом пункте описи отмечены два рисунка В.И. Сурикова. Работы относятся к разным периодам творчества ху-

дожника и характеризуют разные «эпохи» его контактов с И.П. Кузнецовым.

«Портрет Иннокентия Кузнецова» (рисунок карандашом на плотной белой бумаге, слегка пожелтевшей от времени; правый верхний угол срезан наискось). На рисунке показан молодой человек в костюме XVII века. Портретируемый в короткой куртке с прорезями на рукавах, одетой поверх рубахи со светлым отложным воротником, выпущенным наружу[3]. Распашные полы выше пояса удерживает пара пуговиц, такие же пуговицы придерживают складки на рукавах. Тело персонажа пересекает портупея из широких ремней, один из которых охватывает пояс. Другой, оснащенный широкой пряжкой, проходит через правое плечо, удерживая на весу ножны с тяжелой боевой шпагой, рукоять которой оснащена сложным эфесом (две шпаги подобного типа имеются в коллекции И.П. Кузнецова). На рукавах перчатки-краги, защищавшие при фехтовании от клинка противника. Правая рука, согнутая в локте, легла, облокотившись на крышку рояля. Левая рука опирается на рукоять шпаги. Голова с короткой стрижкой увенчана небрежно сдвинутой назад широкополой шляпой с высокой тульей, украшенной изящным пером, заправленным под широкую ленту. Перед зрителем удлиненное, сухощавое лицо с открытым лбом и бровями вразлет. Над верхней губой две узкие полоски усиков с подкрученными концами. Правильной формы, слегка узковатые глаза направлены вниз – чуть влево от зрителя.

Слева внизу сохранились подписи: автограф грифельным карандашом – *В. Суриковъ*, ниже – *26 марта 1874 г.* Ближе к нижнему обрезу листа надпись повторена чернилами (тушью?) другим почерком с добавлением в конце аббревиатуры СПб. От времени чернила выцвели до коричневого тона. Для выяснения авторства этих строк заведующим кафедрой криминалистики Томского университета профессором В.И. Черкашиным была проведена сравнительная почерковедческая экспертиза, показавшая, что чернильные надписи в нижней части рисунка сделаны рукой И.П. Кузнецова.

По воспоминаниям современников, Иннокентий Петрович был человеком неординарным и увлекающимся, неплохо рисовал, увлекался фотографией, посещал театры в Москве и Петербурге и даже сам играл в любительских спектаклях. Однажды подготовил для любительской сцены сценические постановки по романам И.А. Гончарова «Обломов» и М. Сервантеса «Дон Кихот». Театральная страсть настолько глубоко вошла в жизнь Иннокентия Петровича, что инициировала его брак с талантливой актрисой томского театра Е.Ф. Софоновой. Кстати сказать, эта связь еще более расположила его к Томску.



В. И. Суриков. Портрет Иннокентия Кузнецова. 1874. Бумага, карандаш. 30,7×19,2
СПб

V.I. Surikov. Innokentiy Kuznetsov's portrait. 1874. Paper, pencil. 30,7×19,2
Saint Petersburg

Интерес к театральным перевоплощениям преследовал нашего героя не только смолоду, но и в зрелом возрасте. Свидетельством тому его фото в одежде американского траппера, где смешались европейские и индейские элементы одежды, доставленные им из Северной Америки. На более позднем фото он запечатлен в средневековой кольчуге с восточным шлемом *мисюркой* на голове.



В. И. Суриков. Портрет минусинского татарина на коне. Немир. 1892. Бумага, акварель. 24,3×17
МАЭС ТГУ

V.I. Surikov. Portrait of the Minusinsk Tatar on a horse. Nemir. 1892. Paper, watercolor. 24,3×17
Tomsk University Museum of Siberian Archeology and Ethnography

Два рисунка В.И. Сурикова в фонде исследователя также несут исторические мотивы – из европейской истории и истории азиатской России.

«Портрет минусинского татарина на коне» (акварель на плотной белой бумаге, утрачен левый нижний угол листа). Всадник изображен в полный рост на фоне горно-степного пейзажа, в три четверти к зрителю. Позади него на темном фоне горы розовато-бежевым цветом выведены каменные стелы и ограды, окружающие древние курганы. Контуры археологических объектов местами прерываются, отчего выглядят случайными глыбами. Передний план и поверхность далее к горам переданы светло-зеленым цветом – оттенком низкорослого травяного покрытия. Форма пейзажа условная, деталировка практически отсутствует.

Всадник, напротив, проработан весьма подробно и даже отмечен рядом этнических черт. Молодой мужчина сидит на низкорослой лошади с нестриженой гривой и хвостом. Человек одет в долгополый халат, подвязанный кушаком, на ногах сапоги с мягкими голенищами, длинные волосы головы защищает картуз с лакированным козырьком. Из-за плеча видно зачехленное охотничье ружье с сошками-подставками.

В правом нижнем углу прописью автограф – *В. Суриковъ*, второй строкой ниже – *Немиръ*, третьей – *92 г.*

В ходе исследования выяснилось, что данная акварель была написана на р. Немир, где располагалась главная резиденция Кузнецовых, в которой художник гостил две недели летом 1892 г. Целью приезда стал поиск персонажей для картины «Покорение Сибири Ермаком». В июне 1892 г. он пишет матери и брату: «Я живу теперь в Тобольске. Пишу этюды в музее и татар здешних, и еще виды Иртыша... Дня через два уезжаем в Самарово и Сургут, остяков и картину писать...». А уже в следующем месяце сообщает, что живет у Иннокентия Петровича Кузнецова «в его даче за Узун-Джулом», пишет этюды татар и «написал очень порядочное количество».

Впервые Суриков побывал в степной резиденции Кузнецовых в студенчестве, когда у него обнаружились зачатки легочного заболевания. Доктор тогда посоветовал сменить сырой питерский климат на сухой степной воздух, выехать «на кумыс». Позже художник рассказывал своему первому биографу Максимилиану Волошину: «Грудная у меня болезнь началась было. Но в 73 году я на лето в Сибирь поехал: Кузнецов меня в свое имение в Минусинскую степь на промыслы позвал. Все лето я там пробыл и совсем поправился» [20, с. 182].

Как и отец, Иннокентий Петрович предпочитал из четырех кузнецовских степных «резиденций» именно эту, в живописной долине у верховьев Немира и Узун-Джула – притоков реки Абакан. В просторном двухэтажном доме Иннокентий Петрович не только жил, но и занимался любимым научным делом. Вблизи усадьбы располагались курганы, которые Кузнецов исследовал. За годы занятий археологией в экспедициях И.Т. Савенкова Кузнецов успешно освоил непростое ремесло полевого археолога. В обзорной публикации Н.М. Ядринцева о состоянии археологических работ в Сибири был отмечен хороший уровень и тщательность раскопок, проведенных вышеназванными исследователями.

Из воспоминаний современников известен разговор друзей по приезду художника. Зная о страсти хозяина к археологии, Суриков при встрече спросил: «А курганы всё роешь?» – «Рою, ну конечно, рою», – с воодушевлением отвечал тот. «А я один из твоих могильников зарисовал дорогой», – сообщил художник и до-

стал из этюдника «чудесную, затянутую дымкой степного утра акварель могильных памятников. Кузнецов замер от восхищения».

Работы Сурикова хранились в МАЭС более 60 лет, прежде чем удалось убедиться в их подлинности. Результат первой искусствоведческой экспертизы рисунков вылился в лаконичную фразу: «Рисунки В. Сурикова осмотрены 6/IX-1978 г. искусствоведом В.И. Плотниковым (Ленинград) и подтверждена принадлежность их В. Сурикову. Сомнение вызывает портрет, но подпись подлинная». Сомнение эксперта касалось предположения о том, что обнаружен неизвестный автопортрет художника (8, с. 38). Других сведений эксперт не смог предоставить, поэтому поиск ответов на вопросы об истории рисунков, их сюжетах и причине появления в МАЭС привел в Красноярск, где специалистам не составило труда определить имя портретируемого, известного им по фотоснимкам: молодым человеком со шпагой на перевязи оказался один из сыновей Петра Ивановича Кузнецова – Иннокентий.

История близости семьи красноярских Кузнецовых и В.И. Сурикова описана не единожды разными авторами, в том числе в моих работах [7–17], поэтому ограничусь лишь кратким очерком, необходимым для читателя, незнакомого с этой темой.

Знакомство Василия Сурикова с Петром Ивановичем Кузнецовым, служившим в должности городского головы, случилось в 1868 г., когда он единолично принял на себя опеку над одаренным юношей и отправил его в санном обозе прямиком в столицу для поступления в Академию художеств. Попутчиками Василия в путешествии стали два огромных осетра, адресованные семье Кузнецовых, зимой проживавших в Санкт-Петербурге.

В семье Кузнецовых юношу встретили необыкновенно радушно. Все ее обитатели принимали участие в судьбе молодого человека, помогали в его подготовке к вступительному экзамену в Академию художеств. Поначалу он и жил в доме Кузнецовых, а после обретения съемной квартиры был частым их гостем. «Петр Иванович Кузнецов здесь, – писал матери и брату художник. – Я часто бываю у него. Новый год я тоже встречал у Кузнецовых».

В другом письме читаем: «Пасху хотел встретить дома с товарищем и для этого закупил всякой всячины, но накануне приехали сыновья Кузнецова и увезли с собой, так как Петр Иванович желал, чтобы я у него встретил в семействе пасху». «Теперь поговорю о себе, – писал он в тот же год. – Петр Иванович Кузнецов хлопочет о помещении меня в Академию или сначала, может быть, в приготовительную школу Академии...».

С первых дней обучения Суриков жил на стипендию П.И. Кузнецова, но такая зависимость стесняла юношу, стремившегося к самостоятельности. Через восемь лет, в 1876 г., он писал домой: «Я, мам, уже теперь с января месяца не стал получать от П.И. Кузнецова содержания.



Интерьер дома Е.П. Кузнецовой (сестры И.П. Кузнецова) в Красноярске.
Красноярский краеведческий музей

Interior of E.P. Kuznetsova's house (I.P. Kuznetsov's sister) in Krasnoyarsk
Krasnoyarsk Museum of Local Lore

Я сам теперь самостоятельно хочу работать...». И у него получалось. Уже в годы учебы Суриков получал поощрительные денежные призы, сопровождавшие получаемые им серебряные медали, а еще и некоторые его работы покупались. Он не только жил на призовые деньги, но и часть из них отправлял семье в Красноярск. Самая крупная продажа случилась с дипломной работой, приобретенной П.И. Кузнецовым с целью поддержать молодого художника. Многочисленные путешествия по Европе, знакомство с шедеврами мирового искусства и высокой культурой воспитали у старшего Кузнецова понимание, какая редкость – талант художника

и насколько важно ему получить поддержку на этапе становления.

Практически сразу Василий сдружился и с детьми Кузнецовых, особенно близко он сошелся с Иннокентием. Письма Сурикова домой пестрят упоминаниями о новом друге: «Иннокентий Петрович в Питере, и мы с ним часто видимся и гуляем вместе». Во время этих встреч, видимо, и был написан немного шутливый портрет Иннокентия, который остался у него в знак дружбы.

Тяга к прекрасному у Иннокентия, безусловно, была заложена в семье, заметно выделявшейся в среде сибирской купеческой элиты XIX в. По воспоминаниям современников, особняк Кузнецовых наполняли коллекции старинного фарфора и бронзы, роскошные ковры, произведения известных художников. Сначала это было в родительском доме, а позже и у детей. Сохранились фото роскошных интерьеров в доме сестры Евдокии Петровны, занятые предметами искусства.

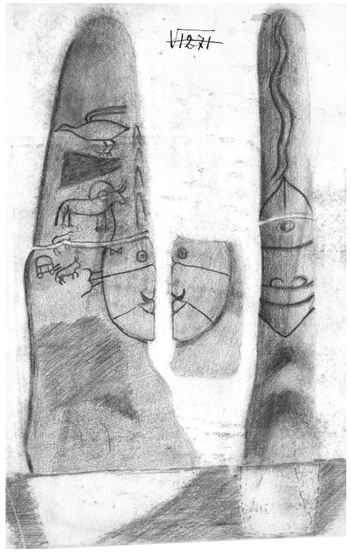
Не удержусь привести восторженное описание дома Кузнецовых в Красноярске и его владельцев на страницах книги американского журналиста Джорджа Кеннана:

«На другой день после полудня мы уже могли посетить Льва Петровича Кузнецова, богатого золотопромышленника, к которому у нас было рекомендательное письмо из Петербурга. Мы и не подозревали, что это письмо приведет нас к таким блестящим удовольствиям и к такому приятному и радушному семейству! Слуга, который отпер нам дверь, провел нас в приемную – самую красивую и роскошную из всех, виденных нами в России. В ней было, по крайней мере, 50 футов в длину, 35 в ширину и 20 в высоту. Блестящий паркет был частью устлан восточными коврами; в высоких, завешанных богатыми шторами окнах стояли группы пальм, папоротников и цветущих растений. Огромная комната казалась еще больше благодаря громадным стенным зеркалам. В чудесном мраморном камине пылали березовые дрова; картины известных русских, французских и английских художников украшали стены; возле прекрасного рояля стояла резная этажерка, наполненная книгами и нотами. Изящная мебель, старинный фарфор, слоновая кость и тысячи расставленных безделушек придавали жилой и уютный вид этой громадной комнате. Едва мы успели прийти в себя от изумления, как в комнату вошел стройный, бледный черноволосый молодой человек, представился, назвав себя Иннокентием Кузнецовым, и на прекрасном английском языке поздравил нас с прибытием в Красноярск.
Вскоре мы познакомились со всей семьей Кузнецовых. Она состояла из двух сестер и трех братьев, которые все были холосты и жили вместе в этом роскошном доме. Иннокентий Кузнецов и его сестры бегло говорили по-английски. Они путешествовали по Америке и живали в Нью-Йорке, Филадельфии, Вашингтоне, Саратоге, Чикаго; в столице мормонов и в Сан-Франциско. Иннокентий Кузнецов знал Соединенные Штаты лучше, чем я. Он два раза объехал весь материк [1876, 1877 года. – Ю.О.], охотился в западных прериях на буйволов, знал генерала Шеридана, Буффало Билла, капитана Жака и других заграничных знаменитостей и даже посетил столь отдаленные области, как Yellowstone Park и Staked Plains.
Читатель даже не может представить себе, какое удовольствие испытывали мы, очутившись после месяцев житья на грязных почтовых станциях и в кишащих паразитами гостиницах – в таком доме, как Кузнецовский! Быть окруженным книгами, цветами, картинами и бесчисленными другими спутниками развитого эстетического вкуса; слушать хорошую музыку, беседовать с интеллигентными мужчинами и дамами, не рассказывающими никаких мучительных историй о тюрьме и ссылке, – было нам необыкновенно приятно.
Мы ежедневно обедали у Кузнецовых и встречали там интересных и образованных людей. Мне особенно запомнился господин Иван Савенков, директор Красноярского реального училища, только что вернувшийся из археологической поездки к верховьям Енисея. Он показывал нам интересные рисунки и акварели, срисованные с доисторических набросков и надписей, находящихся в громадном количестве на "раскрашенных скалах" вдоль реки» [4, с. 176–177].

«В доме Кузнецовых в Красноярске бывали самые образованные в те времена сибиряки – ссыльные декабристы и поляки, в нем устраивались вечера, обсуждались новинки литературы, звучала музыка» [24, с. 157].

Домашняя атмосфера, восхитившая американцев, годами создавалась взрослыми и с малых лет впитывалась детьми. Хорошо образованный и обладавший отменным вкусом, Петр







А. В. Станкевич. Окуневское изваяние в долине рч. Немир. 1890. Снято с акварели, фото 21×14,2; паспарту 24,3×17,2
МАЭС ТГУ

A.V. Stankevich. Okunevsk sculpture in the Nemir River valley. 1890. Photograph of a watercolor drawing, photo 21×14,2; passepartout 24,3×17,2
Tomsk University Museum of Siberian Archeology and Ethnography

А. В. Станкевич. Изваяние из д. Знаменка. Год не указан. Бумага, карандаш. 29,3-30×21,3-22,4
МАЭС ТГУ

A.V. Stankevich. Sculpture from the Znamenka settlement. A year is unknown. Paper, pencil. 29,3-30×21,3-22,4.
Tomsk University Museum of Siberian Archeology and Ethnography

А. В. Станкевич. Древний обитатель минусинского округа. 1893–1894 (?) Бумага, акварель. 31,5×22,7
МАЭС ТГУ

A.V. Stankevich. The old inhabitant of the Minusinsk okrug. 1893–1894 (?). Paper, watercolor. 31,5×22,7
Tomsk University Museum of Siberian Archeology and Ethnography

Иванович увлекался музыкой, живописью, литературой, коллекционированием древностей. Старший Кузнецов очень гордился портретом своего предка – основателя династии Ивана Кирилловича Кузнецова, – принадлежащим кисти К. Брюллова [2, с. 112]. Свои пристрастия он распространил и на детей. Под влиянием отца Иннокентий Кузнецов занялся собирательством. Позже он писал об этом в предисловии к одной из своих книг: «Видя с ранней молодости у нас в доме разные древние предметы, впоследствии я начал заниматься собиранием местных древностей» [6, с. 1]. Следует заметить, что сын унаследовал от отца страсть к собирательству именно древностей. Д. Кеннан писал по этому случаю: «Иннокентий Кузнецов разделял интерес господина Савенкова к археологии, и оба они обладали ценной коллекцией предметов, относящихся к бронзовому и каменному веку и добытых из курганов в различных частях губернии» [4, с. 176–177]. Как увидим далее, изобразительные памятники в коллекции также, в большей мере, служили удовлетворению научной потребности.

Наглядной иллюстрацией к данному утверждению являются рисунки польского ссыльного художника А.В. Станкевича, сохранившиеся в фонде И.П. Кузнецова. Из старой литературы известно, что исследователем в «Императорскую археологическую комиссию были отосланы рисунки древних могил, выполненные художником А.В. Станкевичем во время экспедиции в долину рек Абакан и Таштып» [6, с. 1]. В примечании к книге «Минусинские древности….» Иннокентий Петрович писал: «…я передал, между прочим, рисунки разн[ых] древних могил, сделанные художн[иком] А.В. Станкевичем под моим руководством, во время одной из моих археологических поездок по дол[инам] р.р[ек] Абакана и Таштыпа» [6, с. 1].

В 1915 г. два «археологических» рисунка из этой группы впервые появились в публикации столичного археолога А.А. Спицына с пояснением, что фотографии им получены от И.П. Кузнецова [19, с. 8][4]. Вторая группа осела в Томском университете, а третья – в Минусинском музее.

При этом некоторые произведения, имеющиеся в разных музеях, очень схожи. К примеру, заметную композиционную близость обнаруживают акварели «Могильник между реками Таштыпом и Тёей» из Минусинска [23, с. 134–135] и «Долина р. Таштыпа (приток р. Абакан с лев. стор.). Запад. Плитная могила. 1884 г.» из Томска [17, ил. 22]. Исходя из сообщений и сравнения акварелей второй и третьей групп, становится понятно, что все они принадлежат к одной серии, выполненной, вероятно, в 1883–1884 гг. Владельческие знаки на томских экземплярах принадлежат И.П. Кузнецову, указывая на то, что рисунки выполнены художником по просьбе или заказу исследователя. На некоторых, по мнению ряда специалистов, изображен он сам [18, с. 134].

Помимо стилистического и сюжетного сходства, часть работ томского и минусинского музеев объединяет наличие на изобразительном поле монограммы из трех латинских заглавных букв ACS[5]. Довольно долго этот знак оставался не прочтенным, т.к. не соответствовал аббревиатуре имени А.В. Станкевича, на которого указывали литературные источники и специалисты. И только знакомство с документами за подписью художника позволило решить эту задачу.

Его полное имя – Александр Карл Владимирович Станкевич. Поляк по происхождению, художник носил двойное имя, обычное для Польши, но не употреблявшееся в России, где за односложным именем следует отчество и фамилия. В монограмме использованы первые буквы имен и фамилии, прописанные латиницей: ACS – Александр Карл Станкевич [17, с. 121].

В томском музее хранятся две группы рисунков художника. Первая состоит из подаренных И.П. Кузнецовым при жизни, вторая – из поступивших от О.И. Иваницкой.

Полное описание работ отнимет слишком много места, поэтому ограничусь краткой их характеристикой. Все дошедшие до нас рисунки выполнены на плотной белой, но теперь пожелтевшей бумаге, нарезанной в разный формат. О первой группе во «Втором прибавлении к каталогу Археологического музея Томского университета» находим несколько записей. Первая, очевидно, относится к 1880-м гг. Под № 2463 зарегистрирован «Акварельный рисунок кургана, окруженного вертикально поставленными большими камнями (*Ча-так, каменное войско*). Окружность самого кургана около 240 шагов. Рисунок снят в Минусинском округе; доставлен в музей Иннокентием Петровичем Кузнецовым». Рисунок не сохранился.

Следующие по времени записи сообщают – «№№ 4621–4629 подарены Музею Ин. Петр. Кузнецовым 30 октября 1890 г.» [21, с. 357, 358][6].

Интерес для настоящего исследования представляют четыре номера 4626–4629, под которыми зарегистрировано три акварели и рисунок 4628 «серебрянаго пайзе[7] с золотыми тангутскими буквами на монгольском языке» [22, с. 357–358].

«Окуневское изваяние в долине рч. Немир» № 4626. Настоящая акварель известна только в виде черно-белой фотокопии, поэтому можно судить лишь о ее формальных особенностях. Запечатлено типичное изваяние окуневской культуры, установленное, как можно понять, недалеко от уреза береговой линии названной реки. Рисунок выполнен очень тщательно, детально проработаны форма и фактура поверхности изваяния.

«Камень из долины рч М. Есь» № 4627. «Акварельный рисунок камня с высеченными на нем изображениями вроде человеческой фигуры. Из долины речки Малой Еси, Минусинского округа». Артефакт был обнаружен близ кургана на левом берегу р. Малая Есь «выше улуса М.А. Кызыласова».

Вторая акварель точно такого же научного назначения, как и первая. На ней зафиксирован обломок каменной плиты, видимо, фрагмент стелы с изображением головы фантастического зверя, исполненного в окуневской изобразительной традиции. Акварель очень живо передает форму плиты и сюжет, нанесенный на плоскость, и палитру, сближающуюся с цветом натурального камня.

«Древний обитатель минусинского округа» № 4629. На рисунке запечатлен обитатель тагарских степей, стоящий в рост на берегу реки на фоне горно-лесного пейзажа на противоположном берегу. Молодой мужчина в потрепанной, заплатанной одежде, со спутанными волосами. На поясе закреплен бронзовый кинжал, в левой руке зажато древко бронзового чекана, в правой руке – свернутый кольцами волосяной аркан. Сверху справа чернилами – № 4629. На обороте сверху по центру повторен № 4629, ниже надпись в четыре строки: 1-2) «Рисунок воспроизводящий древнего обитателя Минусинского округа археологических народов (догадка художника)»; 3-4) «Предполагаемый тип древнего обитателя Минусинского района палеолитической эпохи». Внизу слева в две строки светло-синими чернилами «Иннокентий Петрович», «Кузнецов». Последняя строка является владельческой подписью. Художественная реконструкция была выполнена, очевидно, по заказу И.П. Кузнецова, намеревавшегося со-

здать галерею типов древних и традиционных жителей Хакасии. В подтверждение можно привести тематически сходный портрет «Крестьянина жнеца Новосёлковского уезда» в минусинском музее [18, с. 137].

«Долина р. Абакана с древними могилами…» № 100-6. На обороте указано: «Долина р. Абакана с древними могилами, верст 12–15 выше с. Аскызского, по дороге в с. Усть-Есинское. С востока. В половине сентября». Изображена широкая межгорная долина, заполненная могильными холмами, на поверхности и рядом с которыми установлены необработанные каменные плиты-стелы, на некоторых насыпях видны ограды или погребальные камеры. Работа панорамного типа, дает хорошее представление о размещении древних объектов и планиграфии древних кладбищ и поминальников. Данный рисунок является отличным подспорьем для исследовательской работы в области археологии. Особенно в отношении памятников, не сохранившихся в первозданном виде.

«Долина р. Таштыпа (приток р. Абакан с лев. стор.). Запад». На обороте чернильная надпись дополнена карандашной, текст из двух строк. Причем вторая строка написана другими чернилами бурого оттенка (выцвели): «Плитная могила. 1884 г. Сентябрь. № 1-й». Слева между строк подчеркнутое снизу число 260. Почти все живописное поле занимает курган с каменным погребальным сооружением из вертикально установленных плит. Справа на камне ограды посажена крупная хищная птица. В минусинском музее хранится акварель-аналог, отличающаяся деталями [18, с. 134–135].

«Изваяние из д. Знаменка» № 100-5[8]. Рисунок черно-белый, выполнен простым карандашом. На рисунке изображена стела в рост, вкопанная в землю. На самом деле она была найдена в земле в качестве перекрытия древней могилы и была на тот момент фрагментированной на две неравные части. В таком виде А.В. Адрианов доставил ее в Красноярск в музей и тем спас от полного уничтожения [1, с. 2]. Как выяснилось позже, у стелы отсутствовала вершина. Рисунок, обнаруженный в собрании МАЭС ТГУ, позволил восполнить существующий пробел, так как на нем плита изображена в полном виде. На отсутствующем фрагменте вершины рисунок показал изображение птицы, о которой долгое время никто не знал. Таким образом, разрешилась загадка отсутствующего элемента изваяния.



А. В. Станкевич. Долина р. Абакана с древними могилами, верст 12–15 выше с. Аскызского, по дороге в с. Усть-Есинское. С востока. В половине сентября. Бумага, акварель. 26,6×42
МАЭС ТГУ

A. V. Stankevich. The Abakan River valley with the old tombs, 12-15 verst higher than the Askyzskoe settlement, along the road to the Ust-Esinskoye settlement. From East. In the middle of September. Paper, watercolor. 26,6×42
Tomsk University Museum of Siberian Archeology and Ethnography

Каким образом данный рисунок оказался в фонде М.П. Кузнецова, пока не известно. Возможно, исследователь знал о находке и побывал на месте. Интересно, что стела изображена стоящей, врытой в землю, что не соответствует действительности и может объясняться только желанием увидеть ее в изначальном виде. Для этого художник пошел на реконструкцию. Следует заметить, что И.П. Кузнецов практиковал установку фигур, извлеченных из земли. Например, в 1911 г. им была вкопана стела, найденная около улуса Ефимова и устья р. Базы.

Настоящее исследование впервые позволило обобщить сведения о предметах изобразительного искусства, принадлежавших к персональному фонду И.П. Кузнецова в МАЭС ТГУ. Работы написаны тремя разными людьми, два из которых профессиональные художники с именем, а третий любитель. Рассмотренные рисунки разного качества и достоинства, вместе с тем их объединяет имя человека, собравшего их в одном месте и с одной целью.

Иннокентий Петрович Кузнецов всей своей жизнью и деятельностью доказал, насколько богата история сибирской земли и сколько имеется возможностей для познания прошлого давно ушедших культур и изучения современных коренных народов. В том числе посредством изобразительных памятников, хранящих память о прошлом. Изобразительные материалы, собранные в фонде исследователя, являются не только предметами удовлетворения эстетических потребностей, но и качественными источниками для научных исследований, то есть продуктом, способным служить продвижению науки, к чему стремился и чем занимался их собиратель. Точно так же, как его друг, основатель российской исторической живописи Василий Иванович Суриков.

Примечания

1. Вольнослушатель – это лицо, допущенное к слушанию лекций и к другим занятиям в высшем учебном заведении, но не состоящее в числе студентов. Университетский устав 1884 г. определял, что в числе вольнослушателей, под именем посторонних слушателей, могут быть допущены лишь лица, имеющие определенное общественное положение или занятие.

На тот момент И.К. Кузнецов состоял почетным блюстителем Аскызского инородческого училища и почетным смотрителем Красноярского уездного училища; в 1887 г. был награжден серебряной медалью на ленте ордена Св. Станислава [3, л. 3].

2. По данным краеведа д-ра ист. наук Н.М. Дмитриенко, Ольга Ивановна Иваницкая – жена И.П. Кузнецова, в другом варианте «гражданская жена» [24, с. 158].

3. В литературе имеются разночтения в названии данного предмета мужской одежды, обусловленные хронологической трансформацией. В одном случае его именуют разновидностью колета, в другом – дуплетом. Оба предмета вышли из поддевки, носимой под металлическим пластинчатым доспехом и кольчугой. Однако колет изначально был кожаным жилетом без рукавов (поздние варианты из ткани и с рукавами), а дублет изначально шили с рукавами. Путаница началась, когда на колет стали пришивать рукава. Позже (XVI–XVII вв.) это просто короткая куртка с разной степенью роскоши в ткани и отделке, утратившая начальные функции амортизатора ударов по металлической защите. Из-за удобства долго еще сохранялась в армейском обмундировании многих европейских стран.

4. А.А. Спицын получил из томского музея фото акварелей № 4626 и 4627.

5. Монограмма ACS имеется на акварели «Камень из долины рч М. Есь» из томского музея и на акварелях «Сбор ясака казаками в Енисейской губернии», «Отдых охотников в Таскыле» и «Протока реки Усс» из минусинского музея.

6. Две акварели имеют фотокопии того же времени. Номера по Инвентарной книге учета фото отдела МАЭС (Фонд Ин.П. Кузнецова): № 87–103.

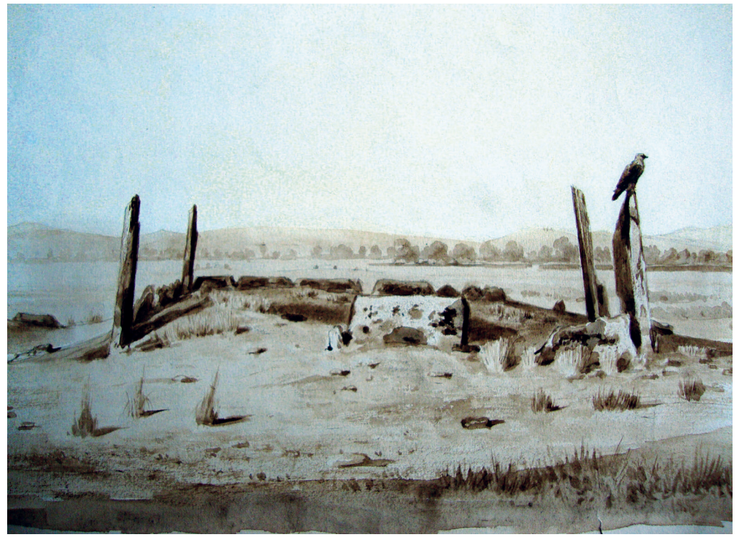
1) фотография с рисунка Ин.П. Кузнецова. «Каменная баба на правой стороне рч. Немира, 1890 г. Изобр. на востоке. 3 арш. выш., шир. 6 в. (акварельный рисунок хранится под № 4626 по Книге поступлений фото отдела МАЭС. Фото: 21×14,2. Паспарту: 24,3×17,2.

2) Обломок изваяния с изображением окуневской личины. На лицевой стороне слева вверху колл. № 4627. Слева внизу: Дол. Рч. М. Еси. Справа внизу: ACS 1890 Jul 26. Бумага, акв., 16×24,3.

7. Пайцза, пайза, пайдза – верительная бирка, металлическая или деревянная пластина с надписью, выдававшаяся китайскими, чжурчжэньскими, монгольскими правителями разным лицам как символ делегирования власти, наделения особыми полномочиями. Носилась при помощи шнура или цепи на шее либо на поясе.

А. В. Станкевич. Долина р. Таштыпа (приток р. Абакан с лев. стор.). Запад. Бумага, акварель. 1884. 27,4×35,4
МАЭС ТГУ

A. V. Stankevich. The Tashtypa River valley (The Abakan River's tributary from the left side). West. Paper, watercolor. 1884. 27,4×35,4
Tomsk University Museum of Siberian Archeology and Ethnography



8. Лист обрезан неровно, стороны не симметричны. На лицевой стороне в середине вверху синими чернилами поставлен инвентарный номер под знаком √ 1271 (перечеркнут двумя неровными чернильными линиями вдоль). В верхнем левом углу синими чернилами проставлено – 258. На обороте в середине штамп Музея истории материальной культуры при ТГУ (с 1937 г.; МАЭС – с 1968 г.) с датой регистрации – 6 декабря 1948 г. и инвентарный № 100-5. Местами карандаш размазан по полю рисунка. По центру вверху отверстие как будто от канцелярской кнопки, которой рисунок пришпиливался. МАЭС ТГУ. Отдел изобразительного искусства.

Литература

1. Адрианов, А.В. Предварительные сведения о собирании писаниц в Минусинском крае летом 1904 г. // Известия Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии в историческом, археологическом, лингвистическом и этнографическом отношениях. – Санкт-Петербург, 1904. – № 3, июнь. – С. 1–9.

2. Быконя, Г.Ф. Красноярск в дореволюционном прошлом. XVII–XIX века / Г.Ф. Быконя, В.И. Федорова, Л.П. Бердников. – Красноярск : изд-во Краснояр. ун-та, 1990. – 302 с.

3. ГАТО. – Ф. 102. – Оп. 1. – Д. 50; Ф. 102. – Оп. 2. – Д. 2398.

4. Кеннан, Дж. Сибирь! : [очерки] : в 2 т. – Том I. – Санкт-Петербург : издание М.В. Пирожкова, 1906. – 227 с.

5. Кузнецов-Красноярский, И.П. Древние могилы Минусинского округа. – Томск, 1889. – [6], 36, XII, II с., 18 л.

6. Кузнецов-Красноярский, И.П. Минусинские древности. Медно-бронзовый и переходный периоды. Вып. I. – Томск : типо-литография Сибирского Т-ва печатного дела, 1908. – 27 с.

7. Ожередов, Ю.И. Иннокентий Кузнецов-Красноярский и Василий Суриков – две жизни на одном пути // Суриковские чтения. – Красноярск, 2008. – С. 68–74.

8. Ожередов, Ю.И. Из истории Музея археологии и этнографии Сибири Томского университета // История вузовских музеев страны. – Сыктывкар, 1992. – С. 65–67.

9. Ожередов, Ю.И. История двух рисунков // Alma Mater. – Томск, 1993. – № 27. – С. 3–4.

10. Ожередов, Ю.И. Фонд И.П. Кузнецова-Красноярского в музее археологии и этнографии Сибири // История вузовских музеев страны. – Сыктывкар, 1994. – С. 225–229.

11. Ожередов, Ю.И., Плетнева, Л.М., Масумото, Т. Металлические зеркала в Музее археологии и этнографии Сибири им. В.М. Флоринского ТГУ: формирование и исследование собрания // Культуры и народы Северной Азии и сопредельных территорий в контексте междисциплинарного изучения. – Томск, 2008. – МАЭС. – Вып. 2. – С. 136–157.

12. Ожередов, Ю.И. Страницы 115-летней истории Музея археологии и этнографии Сибири Томского государственного университета (досоветский период) // История и культура Томской области. – Томск, 1998. – С. 21–38.

13. Ожередов, Ю.И., Разумов, О.Н. Кузнецов-Красноярский Иннокентий Петрович (1851, Минусинский окр. Енисейской губ. – 13 янв. 1916, г. Томск) // Народы и культуры Томско-Нарымского Приобья : материалы к энциклопедии Томской области. – Томск, 2001. – С. 73–76.

14. Ожередов, Ю.И. Кузнецов-Красноярский Иннокентий Петрович (1851, Минусинский окр. Енисейской губ. – 13 янв. 1916, г. Томск) // Томск от А до Я: краткая энциклопедия города. – Томск, 2004. – С. 178–179.

15. Ожередов, Ю.И. Некоторые дополнения к сюжетам двух памятников окуневского искусства // Окуневский сборник 2: Культура и ее окружение. – Санкт-Петербург : Элексис Принт, 2006. – С. 212–218.

16. Ожередов, Ю.И. История неизвестных рисунков В.И. Сурикова // Материалы научно-практической конференции Томского областного художественного музея 1994 г. – Томск : Томский областной художественный музей, 1995. – С. 35–41.

17. Ожередов, Ю.И. Акварели А.В. Станкевича в собрании МАЭС ТГУ. К проблеме атрибуции // Коллекция в коллекции. – Кемерово : Кемеровский гос. ин-т культуры, 2020. – С. 116–124.

18. Резвых, Т.А., Ключников, Т.А. Александр Станкевич: польская страница истории искусства Сибири // Суриковские чтения : материалы научно-практической конференции 2016 г. – Красноярск : Класс Плюс, 2017. – С. 125–141.

19. Спицын, А.А. Археологический альбом // Записки отделения русской и славянской археологии Императорского Русского археологического общества. – Т. XI. – Санкт-Петербург : изд-во РАО, 1915. – С. 1–26.

20. Суриков, В.И. Письма. Воспоминания о художнике / вступ. ст. Н.А. Радзимовской, С.Н. Гольдштейн ; сост. и комм. Н.А. и З.А. Радзимовских, С.Н. Гольдштейн. – Ленинград : Искусство, 1977. – 384 с.

21. Флоринский, В.М. Археологический музей Томского университета. – Томск : типография Михайлова и Макушина, 1888. – 378 с.

22. Флоринский, В.М. Второе прибавление к каталогу Археологического музея Томского университета. – Томск : паровая типо-литография П.И. Макушина, 1898. – С. 338–378.

23. Флоринский, В.М. Прибавление к каталогу Археологического музея Томского университета. – Томск : типо-литография Михайлова и Макушина, 1890. – 337 с.

24. Черняк, Э.И., Дмитриенко, Н.М. И.П. Кузнецов-Красноярский – историк и музеевед // Вестник Томского государственного университета. – 2016. – № 409. – С. 157–163.

References

1. Adrianov, A.V. Predvaritel'nye svedeniya o sobiranii pisanic v Minusinskom krae letom 1904 g. [Preliminary data about the collection of pisanitsy in Minusinsk krai in summer 1904]. Izvestiya Russkogo komiteta dlya izucheniya Srednej i Vostochnoj Azii v istoricheskom, arheologicheskom, lingvisticheskom i etnograficheskom otnosheniyah. Saint Petersburg, 1904, no. 3, June, pp. 1–9.

2. Bykonya, G.F. Krasnoyarsk v dorevolyucionnom proshlom. XVII–XIX veka [Krasnoyarsk in the prerevolutionary past. The 17-19th centuries]. G.F. Bykonya, V.I. Fedorova, L.P. Berdnikov. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk university publishing house, 1990, 302 p.

3. State Archive of the Tomsk Region. Coll. 102, aids 1, fol. 50; coll. 102, aids 2, fol. 2398.

4. Kennan, G. Sibir'! : ocherki [Siberia! : essays], in 2 vol. Vol. 1. Saint Petersburg, published by M.V. Pirozhkov, 1906, 227 p.

5. Kuznetsov-Krasnoyarsky, I.P. Drevnie mogily Minusinskogo okruga [The old tombs of Minusinsk okrug]. Tomsk, 1889, [6], 36, pp. XII, II, 18 p.

6. Kuznetsov-Krasnoyarsky, I.P. Minusinskie drevnosti. Medno-bronzovyj i perekhodnyj periody [Minusinsk antiquities. The copper and bronze and the transition periods]. Issue 1. Tomsk, tipo-litografiya Sibirskogo tovarishchestva pechatnogo dela, 1908, 27 p.

7. Ozheredov, Yu.I. Innokentij Kuznecov-Krasnoyarskij i Vasilij Surikov – dve zhizni na odnom puti [Innokentiy Kuznetsov-Krasnovsky and Vasiliy Surikov – two lives along one path]. Surikovskie chteniya. Krasnoyarsk, 2008, pp. 68–74.

8. Ozheredov, Yu.I. Iz istorii Muzeya arheologii i etnografii Sibiri Tomskogo universiteta [From the history of the Tomsk University Museum of Siberian Archeology and Ethnography]. The history of the university museum of the country. Syktyvkar, 1992, pp. 65–67.

9. Ozheredov, Yu.I. Istoriya dvuh risunkov [The history of two drawings]. Alma Mater. Tomsk, 1993, no. 27, pp. 3–4.

10. Ozheredov, Yu.I. Fond I.P. Kuznecova-Krasnoyarskogo v muzee arheologii i etnografii Sibiri [I.P. Kuznetsov's collection at the Museum of Siberian Archeology and Ethnography]. The history of the university museum of the country. Syktyvkar, 1994, pp. 225–229.

11. Ozheredov, Yu.I., Pletneva, L.M., Masumoto, T. Metallicheskie zerkala v Muzee arheologii i etnografii Sibiri im. V.M. Florinskogo TGU: formirovanie i issledovanie sobraniya [Metal mirrors from the Tomsk University Museum of Siberian Archeology and Ethnography named after V. M. Florinsky: the formation and study of the collection]. Kul'tury i narody Severnoj Azii i sopredel'nyh territorij v kontekste mezhdisciplinarnogo izucheniya. Tomsk, 2008, Museum of Siberian Archeology and Ethnography, issue 2, pp. 136–157.

12. Ozheredov, Yu.I. Stranicy 115-letnej istorii Muzeya arheologii i etnografii Sibiri Tomskogo gosudarstvennogo universiteta (dosovetskij period) [115 years history pages of the Tomsk State University Museum of Siberian Archeology and Ethnography]. Istoriya i kul'tura Tomskoj oblasti. Tomsk, 1998, pp. 21–38.

13. Ozheredov, Yu.I., Razumov, O.N. Kuznecov-Krasnoyarskij Innokentij Petrovich (1851, Minusinskij okr. Enisejskoj gub. – 13 yanv. 1916, g. Tomsk) [Kuznetsov-Krasnoyarsky Innokentiy Petrovich (1851, Minusinsk okrug of the Yenisey gubernia – 13 January 1916, Tomsk)]. Peoples and cultures of Tomsk-Narymsk Priobye: materials for the Tomsk oblast encyclopedia. Tomsk, 2001, pp. 73–76.

14. Ozheredov, Yu.I. Kuznecov-Krasnoyarskij Innokentij Petrovich (1851, Minusinskij okr. Enisejskoj gub. – 13 yanv. 1916, g. Tomsk) [Kuznetsov-Krasnoyarsky Innokentiy Petrovich (1851, Minusinsk okrug of the Yenisey gubernia – 13 January 1916, Tomsk)]. Tomsk from 'A' to 'Ya': brief encyclopedia of the city. Tomsk, 2004, pp. 178–179.

15. Ozheredov, Yu.I. Nekotorye dopolneniya k syuzhetam dvuh pamyatnikov okunevskogo iskusstva [Some additions about the plots of two monuments of Okunev art]. Okunev collection 2: Culture and its environment. Saint Petersburg, Eleksis Print, 2006, pp. 212–218.

16. Ozheredov, Yu.I. Istoriya neizvestnyh risunkov V.I. Surikova [The history of Surikov's unknown drawings]. Materialy nauchno-prakticheskoj konferencii Tomskogo oblastnogo hudozhestvennogo muzeya, 1994. Tomsk, Tomsk Regional Art Museum, 1995, pp. 35–41.

17. Ozheredov, Yu.I. Akvareli A.V. Stankevicha v sobranii MAES TGU. K probleme atribucii. Kollekciya v kollekcii [A.V. Stankevich's water colors from the collection of the Tomsk University Museum of Siberian Archeology and Ethnography. The collection within a collection]. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture, 2020, pp. 116–124.

18. Rezvykh, T.A., Klyuchnikov, T.A. Aleksandr Stankevich: pol'skaya stranica istorii iskusstva Sibiri [Alexander Stankevich: a Polish page of the Siberian art's history]. Surikovskie chteniya: materialy nauchno-prakticheskoj konferencii, 2016. Krasnoyarsk, Klass Plyus, 2017, pp. 125–141.

19. Spitsyn, A.A. Arheologicheskij al'bom [An archeological album]. Notes about the Russian and Slavic archeology of the Imperial Russian Archeological Society. V. 11. Saint Petersburg, RAO Publishing house, 1915, pp. 1–26.

20. Surikov, V.I. Pis'ma. Vospominaniya o hudozhnike [Letters. Memories about the artist], introduction by N.A. Radzimovskaya, S.N. Goldstein, compilation and commentaries by N.A. and Z.A. Radzimovsky, S.N. Goldstein. Leningrad, Iskusstvo, 1977, 384 p.

21. Florinsky, V.M. Arheologicheskij muzej Tomskogo universiteta [Tomsk University Archeological Museum]. Tomsk, Mikhailov and Makushin's typography, 1888, 378 p.

22. Florinsky, V.M. Vtoroe pribavlenie k katalogu Arheologicheskogo muzeya Tomskogo universiteta [Second edition to the Tomsk University Archeological Museum's catalogue]. Tomsk, P.I. Makushin's steam typo-lithography, 1898, pp. 338–378.

23. Florinsky, V.M. Pribavlenie k katalogu Arheologicheskogo muzeya Tomskogo universiteta [Edition to the Tomsk University Archeological Museum's catalogue]. Tomsk, Mikhailov and Makushin's typo-lithography, 1890, 337 p.

24. Chernyak, E.I., Dmitrienko, N.M. I.P. Kuznecov-Krasnoyarskij – istorik i muzeeved [Kuznetsov-Krasnoyarsky – historian and museologist]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, 2016, no. 409, pp. 157–163.

Об авторе

Ожередов Юрий Иванович – кандидат исторических наук, научный сотрудник научно-образовательного центра «Циркумполярная Чукотка» Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова, почетный работник высшего профессионального образования РФ, почетный профессор Ховдского государственного университета (МНР)

E-mail: nohoister@gmail.com

Ozheredov Yuri Ivanovich

Candidate of Historical Sciences, researcher at the Scientific and Educational Center "Circumpolar Chukotka" of the Northeastern Federal University named after M.K. Ammosov, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation, Honorary Professor of the Khovda State University (The Mongolian People's Republic)



Я. Ф. Капков. Богоматерь с младенцем. Фрагмент. 1853. Холст, масло. 85×72
Дальневосточный художественный музей

Ya. F. Kapkov. The Virgin with the Child. Fragment. 1853. Oil on canvas. 85×72
Far Eastern Art Museum

EDN: IITLDD
УДК 069.5

"TAKE CARE OF THE GALLERY AND STAY HEALTHY" P.M. TRETYAKOV'S COLLECTION AT THE FAR EASTERN ART MUSEUM

Olga G. Konovalova
Far Eastern Art Museum
Khabarovsk, Russian Federation

Abstract: *The article is devoted to the history of the formation of the collection of one of the oldest art museums in the Far East – the Far Eastern Art Museum. In particular it provides information about the receipt of works from P. M. Tretyakov's collection, including detailed information about individual works.*

Keywords: *Far Eastern Art Museum; collection; P.M. Tretyakov; State Tretyakov Gallery; Y.F. Kapkov; S. Shchedrin; N. Dubovskaya; V. Polenov; M. Fedorova.*

Citation: *Konovalova, O.G. "TAKE CARE OF THE GALLERY AND STAY HEALTHY". P.M. TRETYAKOV'S COLLECTION AT THE FAR EASTERN ART MUSEUM. Izobrazitel`noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal`nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 1 (14), pp. 74-81.*

О. Г. Коновалова
Дальневосточный художественный музей
Хабаровск, Российская Федерация

«БЕРЕГИТЕ ГАЛЕРЕЮ И БУДЬТЕ ЗДОРОВЫ». КОЛЛЕКЦИЯ П.М. ТРЕТЬЯКОВА В ДАЛЬНЕВОСТОЧНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ МУЗЕЕ

Статья посвящена истории формирования коллекции одного из старейших на Дальнем Востоке художественных музеев – Дальневосточного художественного музея. В частности, приводятся сведения о поступлении работ из коллекции П. М. Третьякова, в том числе подробная информация об отдельных произведениях.

Ключевые слова: *Дальневосточный художественный музей; коллекция; П.М. Третьяков; Государственная Третьяковская галерея; Я.Ф. Капков; С. Щедрин; Н. Дубовской; В. Поленов; М. Федорова.*

История формирования коллекции Дальневосточного художественного музея началась в 1902 году. Население одного из самых молодых городов Российской империи состояло в основном из переселенцев, военных и граждан китайской национальности. Здесь не было крупных собирателей художественных ценностей, представителей знати и особо состоятельных людей, украшавших свои дома произведениями искусства.

Классическая часть собрания Дальневосточного художественного музея была сформирована в разное время исключительно благодаря инициативе людей, находящихся у власти и потому имеющих возможность для практической реализации этой самой инициативы.

Первым человеком, озаботившимся уровнем культуры жителей дальневосточной столицы и их потребностью в учреждениях эстетического направления, был Приамурский генерал-губернатор Николай Иванович Гродеков. Человек многосторонне образованный, лично знакомый с П.И. Щукиным и В.В. Стасовым, Н.И. Гродеков обратился к вице-президенту Академии художеств графу И.И. Толстому с просьбой о приобретении художественных произведений. «Комиссия по выбору художественных произведений для провинциальных музеев», в которую входили И.Е. Репин, М.П. Боткин, В.Е. Маковский, А.П. Соколов и П.П. Чистяков, отобрала для отправки в Хабаровск семь картин [4]. Именно эти произведения, среди которых были полотна Я.И. Суходольского, П.П. Верещагина, Ю.И. Феддерса и др., и стали основой для одной из лучших коллекций Дальнего Востока. А в 1930 году председатель Дальневосточного краевого исполкома А.Н. Асаткин «лично договорился в Наркомпросе и Совнаркоме о выделении для Дальнего Востока большого целевого собрания художественных произведений» [4]. В 1931 году в пяти вагонах в Хабаровск приехали предметы искусства из центральных музеев Советского Союза, в том числе из Государственной Третьяковской галереи.

После 1917 года, когда новая власть национализировала частные собрания, церковную собственность, упразднила дворцы-музеи, был организован Государственный музейный фонд, хранилища которого находились во многих уже имеющихся музеях, в том числе и в Третьяковской галерее. Поэтому поступления из этой галереи можно условно разделить на три группы:



Н. Н. Дубовской. Тихий вечер. 1898. Холст, масло. 102×134
Дальневосточный художественный музей

N. N. Dubovsky. Silent evening. 1898. Oil on canvas. 102×134
Far Eastern Art Museum

произведения из Государственного музейного фонда, в соответствии с историческими реалиями весьма поверхностно и поспешно систематизированные; работы, поступившие в Третьяковскую галерею после смерти ее основателя; и, наконец, самая значимая часть – картины, приобретенные непосредственно Павлом Михайловичем Третьяковым[1].

Сегодня эти работы составляют основу экспозиции русского искусства и представляют не только общую картину истории отечественной художественной культуры, но и иллюстрируют в разной степени вкусы и пристрастия Третьякова-коллекционера.

Одна из работ, приобретенных Павлом Михайловичем в первые годы его собирательской деятельности, – картина «Богоматерь с младенцем», написанная в 1853 году почти забытым сегодня художником Я.Ф. Капковым (1816–1854). Сын крепостного Яков Капков прожил недолгую, отмеченную постоянной нуждой и личной неустроенностью жизнь. Получив вольную у князя М.С. Воронцова, ценой больших усилий добился он принятия в число вольноприходящих академистов, где учился в мастерской профессора А.С. Егорова. В разное время получил малую и большую золотые медали Академии и звание классного художника. Среди современников был известен как мастер лирического портрета.

Картина «Богоматерь с младенцем» была написана художником незадолго до смерти. Благородное свечение красок, глубокая проникновенность образа матери ставят эту работу в ряд лучших произведений мастера. Согласно заметкам искусствоведа В.Г. Стариковой, работавшей в музее с 1948 по 1972 год, «Богоматерь с младенцем» Якова Капкова была приобретена Николаем I для своей дочери Ольги, какое-то время находилась в штутгартской церкви, а затем оказалась в собрании К.Т. Солдатенкова [9]. Кузьма Терентьевич Солдатенков, завещавший свою коллекцию Румянцевскому музею, был соседом Третьяковых по даче в Кунцево. Приобрел ли Павел Михайлович картину Я.Ф. Капкова непосредственно у Кузьмы Медичи, как называли Солдатенкова современники, или эти данные не совсем достоверны, тем не менее на фотографиях галереи Третьякова 1892 года эта картина занимает одно из центральных мест в экспозиции.

Как серьезный и вдумчивый коллекционер Павел Михайлович, начиная свою собирательскую деятельность и покупая картины современных художников, довольно быстро пришел к мысли представить всю историю русской живописи и показать ее развитие. И братья Третьяковы начинают приобретать произведения ушедших из жизни, но оставивших значительный след в российском изобразительном искусстве художников.

В. Д. Поленов. Джума, мальчик из Нижней Нубии. 1881. Холст, масло. 37,5×23,5
Дальневосточный художественный музей

V. D. Polenov. Juma, a boy from Lower Nubia. 1881. Oil on canvas. 37,5×23,5
Far Eastern Art Museum



Одним из тех, кому Павел Михайлович уделил особое внимание, был Сильвестр Щедрин (1791–1830). По воспоминаниям дочери коллекционера, «в собрании П.М. Третьякова было 15 работ С. Щедрина (автопортрет, тринадцать картин маслом и карандашный рисунок)» [2]. Одной из этих работ была принадлежащая ныне Дальневосточному художественному музею картина «Грот в Сорренто».

Сильвестр Щедрин, проведший большую часть своей недолгой жизни в Италии, был признанным мастером пленэрного пейзажа. В эпоху расцвета классицизма Щедрин писал натурные камерные ландшафты так полюбившейся ему итальянской природы. Последние пять лет своей жизни художник жил в Неаполе, часто посещая его окрестности.

«Грот», написанный в период наивысшего расцвета его творчества, за год до смерти художника, в восхищавшем мастера своей природной красотой Сорренто, воплощает все живописные достижения С. Щедрина. Контраст темных стен грота с яркой синевой водной глади и южного неба, освещенными солнцем прибрежными скалами создает полную иллюзию присутствия в этом дивном месте, где с моря дует легкий ветерок, а воздух насыщен запахами моря и нагретых солнцем деревянных лодок итальянских рыбаков. Тех самых рыбаков, с которыми Щедрин дружил, которым помогал и которые вскоре будут горько оплакивать преждевременную кончину этого необыкновенного художника.

Его творчество по достоинству оценили и в Европе, и на родине. При жизни он имел многочисленные заказы, в том числе и от членов императорской фамилии. При посредничестве брата итальянские пейзажи Сильвестра Щедрина активно покупались русской аристократией. После смерти художника «пейзажи Щедрина охотно приобретали известные московские и петербургские коллекционеры, в том числе Ф.И. Прянишников, И.Е. Цветков, И.С. Остроухов, Н.Д. Быков, К.Т. Солдатенков. Не стал исключением и Павел Михайлович Третьяков. Уже в первой рукописной описи его собрания, составленной в 1873 году, значатся девять картин прославленного мастера» [10].

Любовь П.М. Третьякова к пейзажной живописи также широко известна, как и его зна-

менитое высказывание: «Мне не нужно ни богатой природы, ни великолепной композиции, ни эффектного освещения, никаких чудес, дайте мне хоть лужу грязную, но чтобы в ней правда была, поэзия, а поэзия во всем может быть, это дело художника» [5]. Среди пейзажей, приобретенных в свое время Павлом Михайловичем и оказавшихся в 1931 году в Дальневосточном художественном музее, – картины ведущих мастеров этого жанра: М.К. Клодта, Л.Ф. Лагорио, Ф.А. Васильева, Н.Н. Дубовского.

«Художник, которого забыли», «Великий и неизвестный», «Рок непризнания» – так сегодня озаглавлено большинство статей о творчестве Николая Никаноровича Дубовского (1859–1918). Истовый передвижник, он до конца жизни оставался верным принципам этого сообщества, которое начало свою деятельность, когда Николаю Дубовскому было всего 11 лет. Тяготевший к рисованию с раннего детства, в 1877 году Николай отправился в Петербург, где вскоре стал учеником пейзажного класса профессора М.К. Клодта. После трех лет обучения в Академии художеств Николай повторил «бунт четырнадцати», был отчислен из Академии и далее учился самостоятельно. Несмотря на это, работы, представленные мастером на Передвижной выставке, приняли с восторгом и публика, и критики. П. Третьяков приобрел картину с выставки для своей галереи, что безусловно явилось подтверждением признания. Николай Никанорович часто выезжал за границу, посещал Италию, Грецию, Швейцарию, Францию, принимал участие в международных выставках, посещал музеи, изучал творчество европейских художников. На Всемирной выставке в Париже Дубовской, единственный из русских пейзажистов, был отмечен серебряной медалью. Он получил премию и на Всемирной выставке в Риме.

О картине «Родина» (1905) на этой выставке Дубовскому писал Репин: «Это лучший пейзаж всей выставки всемирной, римской... Вас, Николай Никанорович, я особенно поздравляю: еще никогда Вы не были так великолепны и могущественны – оригинальная, живая и красивейшая картина!!!» [7].

Со временем Дубовской стал членом правления Товарищества передвижников. Петербургская Академия художеств, некогда выгнавшая его, избрала Дубовского действительным членом, и вскоре он стал профессором академии и руководителем пейзажной мастерской. Павел Третьяков, будучи поклонником этого незаурядного живописца, приобрел не одну работу Дубовского для своего собрания.





«Тихий вечер» из коллекции Дальневосточного художественного музея был написан в год смерти П.М. Третьякова и стал его последним прижизненным приобретением произведений любимого Павлом Михайловичем пейзажиста.

М. А. Федорова. На окраине Петербурга. 1890-е. Холст, масло. 50,4×71
Дальневосточный художественный музей

M. A. Fedorova. In the outskirts of Petersburg. 1890s. Oil on canvas. 50,4×71
Far Eastern Art Museum

С. Ф. Щедрин. Грот в Сорренто. 1829. Холст, масло. 32,5×46
Дальневосточный художественный музей

S. F. Shchedrin. Grotto in Sorrento. 1829. Oil on canvas. 32,5×46
Far Eastern Art Museum

В «Русских ведомостях» критик Н. Селиванов писал об этой картине, назвав ее «Поэмой в золотом»: «Картина производит необычайный эффект. Небо, едва заметные облака, морская даль, воздух, вода – всё сияет золотыми и золотистыми тонами горячего ясного дня. Богатство этих тонов, исходящих из одного, основного, и сливающихся в нем, поразительное» [6].

Интерес к художникам, которые войдут в историю искусства как «передвижники», возник у П.М. Третьякова задолго до официального провозглашения Товарищества. Он покупал картины с выставок и до них, прямо в мастерских художников, разделял их эстетические взгляды и поддерживал материально. Один из французских критиков того времени назвал эту «независимую группу художников» «Третьяковской школой» [3].

На выставке 1885 года Павел Третьяков купил несколько работ Василия Поленова, среди которых – «Джума». Василий Дмитриевич Поленов (1844–1927) экспонировал в этот год 79 своих произведений. Вместе с искусствоведом Адрианом Праховым и промышленником Семеном Лазаревым художник побывал в Турции, Египте, Палестине, Сирии и Греции. «Джума, мальчик из Нижней Нубии» – один из многочисленных этюдов, привезенных Поленовым из этой поездки. В своих письмах к родным Поленов писал, что особенно поразило его чувство уважения, которое проявляли местные жители к его труду. Стоило художнику встать за мольберт, как тут же появлялся кто-то из местных с пальмовой ветвью в руках и отгонял от него мух. На острове Филе у Поленова даже появился постоянный провожатый – нубиец Джума, прелестный и очень смышленый мальчик. При расставании Джума подарил художнику пальмовую ветвь, которой отгонял мух, что было знаком особой дружбы [8]. Сегодня «Джума» вместе с картиной «Нильский порог с острова Элефантины», которая также экспонировалась на вышеупомянутой выставке, украшает экспозицию Дальневосточного художественного музея.

Приобретения Павла Михайловича Третьякова, человека с безупречным чутьем и непререкаемым авторитетом, среди которых работы В.Е. Маковского, П.А. Нилуса, А.Д. Кившенко, В.В. Верещагина, в настоящее время не только достойно представляют хабаровчанам русское изобразительное искусство XIX века, но и открывают широкой публике доныне неизвестные имена.

Одно из них – Мария Алексеевна Федорова (1859–1934)[2]. Сегодня имя этой замечательной художницы вряд ли знакомо широкому кругу почитателей живописи. А ведь ее творчество отметил сам П.М. Третьяков, купив в свою коллекцию не одно произведение этого автора. Кроме того, Мария Алексеевна Федорова в определенном смысле – знаковая фигура своего времени.

В 30-е годы XIX века началось профессиональное обучение женщин в России, когда при Императорском обществе поощрения художеств открылись рисовальные классы для девочек. Со временем женщин стали принимать в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. В 1842 году в Петербурге открылись женские вечерние классы в Санкт-Петербургской рисовальной школе для вольноопределяющихся. В качестве вольнослушательниц женщин допустили и в Императорскую Академию художеств.

С раннего детства Мария увлекалась рисованием. И, несмотря на бедственное положение семьи, в 19 лет поступила в рисовальную школу Общества поощрения художников. В 1881 году Федорова стала вольноприходящей ученицей Академии художеств, где за учебу получила сначала малую, а позже и большую поощрительные медали. Именно в это время на ее творчество обратил внимание П.М. Третьяков и в 1891 году купил первую картину Федоровой в свое собрание. Из-за финансовых трудностей окончить курс юной художнице, ученице И.И. Шишкина, не удалось, и с 1892 года она становится преподавателем рисования в женских гимназиях. В 1920-х годах М.А. Федорова уехала в Финляндию, где продолжала заниматься живописью до своей кончины в 1934 году.

Со своими пейзажами Мария Алексеевна участвовала в выставках Академии художеств, Санкт-Петербургского общества художников, Московского общества любителей художеств. С этих выставок Павел Михайлович Третьяков покупал еще несколько картин, что давало финансовую возможность Марии выезжать на пленэры и совершенствовать свое мастерство пейзажиста. В 1898 году И.К. Айвазовский направил в Совет ИАХ ходатайство о присвоении ей почетного звания за успехи в живописи.

В картине «На окраине Петербурга» из коллекции Дальневосточного художественного

музея художница изобразила тот уголок Северной столицы, в котором провела свое детство и юность. Гладкое академическое письмо, почти монохромный колорит – унылый пейзаж петербургской окраины – как нельзя лучше передают те черты творчества М.А. Федоровой, что роднили ее, по мнению многих, с передвижниками.

Сегодня трудно представить, сколько художников мы могли бы не увидеть и не узнать в полной мере их творчество, не будь в России Павла Михайловича Третьякова – человека, преданного своим эстетическим принципам до конца жизни.

Общеизвестно, что в своем завещании П.М. Третьяков настаивал на дальнейшем существовании галереи в том виде, в котором она была передана городу. Однако последующие события внесли свои коррективы в историю знаменитого собрания, и последняя воля Третьякова не была выполнена.

В своем письме дочери в марте 1893 года Павел Михайлович написал: «Моя идея была, с самых юных лет, наживать для того, чтобы нажитое от общества вернулось бы также обществу (народу) в каких-либо полезных учреждениях: мысль эта не покидала меня никогда во всю жизнь» [1]. И в этом смысле духовное завещание Третьякова не нарушено.

Примечания

1. В 1931 году в Дальневосточный художественный музей из Государственной Третьяковской галереи, согласно акту от 04.06.1931 г., поступило 62 произведения живописи. Из них, согласно различным источникам, 37 картин, приобретенных П.М. Третьяковым при жизни. Помимо описанных и названных в этой статье, это работы А.П. Боголюбова, А.А. Борисова, И.С. Бугаевского-Благодарного, С.Ю. Жуковского, Я.С. Корнилова, К.А. Коровина, И.И. Левитана, А.Т. Маркова, Д.Н. Мартынова, Г.А. Ознобишина, П.А. Риццони, В.А. Тропинина, Г.Г. Чернецова, В.Г. Шварца, В.И. Якоби, Н.А. Ярошенко.
2. Впервые сведения о Федоровой приведены в публикации О. Коноваловой в интернет-журнале Хабаровска 9.06.2022 (URL: https://habinfo.ru/mariya-fedorova/).

Литература

1. Анисов, Л.М. Третьяков. – Москва : Молодая гвардия, 2004. – 309 с.
2. Боткина, А.П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. – Москва : Искусство, 1993. – 374 с.
3. Брук, Я. «Собрать русскую школу, как она есть»: Государственной Третьяковской галерее исполнилось 150 лет // Наука и жизнь. – 2006. – № 5. – URL: https://www.nkj.ru/archive/articles/5661/ (дата обращения 9.03.2023).
4. Жук, С.Ю. Первый художественный музей на Дальнем Востоке (1901– 1941). – Хабаровск : Хабаровский краевой музей им. Н. И. Гродекова, 2016. – 175 с.
5. Зилоти, В.П. В доме Третьякова. – Москва : Искусство, 1998. – 246 с.
6. Кулишов, В.И. Рок непризнания Н. Дубовского. – URL: https://kultyres.ru/uchebnie_materiali/studencheskie-raboty/rok-nepriznaniia-nikolaia-dybovskogo.html (дата обращения 9.03.2023).
7. Репин, И.Е. Письма к художникам и художественным деятелям (1869–1930). – Москва : Искусство, 1952. – 408 с.
8. Сахарова, Е.В. Василий Дмитриевич Поленов: письма, дневники, воспоминания. – Ленинград : Искусство, 1950. – 520 с.
9. Старикова В.Г. Капков Я.Ф. // Архив ДВХМ.
10. Усачева, С. Картины Сильвестра Щедрина в Третьяковской галерее. Из истории коллекции // Третьяковская галерея. – 2009 (25). – № 4. – URL: https://www.tg-m.ru/articles/4-2009-25/kartiny-silvestra-shchedrina-v-tretyakovskoi-galeree-iz-istorii-kollektsii (дата обращения 09.03.2023).



Зал галереи П. М. Третьякова вскоре после передачи коллекции городу в 1892 году
Из кн. Юденковой Т. "Братья Третьяковы: коллекции" (Москва: СЛОВО/SLOVO, 2021)

P. M. Tretyakov gallery's hall soon after the collection receipt to the city in 1892
From the book. Yudenkova T. "The Tretyakov Brothers: Collections" (Moscow: SLOVO, 2021)

References

1. Anisov, L.M. Tret'yakov [Tretyakov]. Moscow, Molodaya gvardiya, 2004, 309 p.
2. Botkina, A.P. Pavel Mihajlovich Tret'yakov v zhizni i iskusstve [Pavel Mikhailovich Tretyakov in his life and in art]. Moscow, Iskusstvo, 1993, 374 p.
3. Bruk, YA. «Sobrat' russkuyu shkolu, kak ona est'»: Gosudarstvennoj Tret'yakovskoj galeree ispolnilos' 150 let ["To collect the Russian art school as it is": to the 150th anniversary of the State Tretyakov Gallery]. Nauka i zhizn', 2006, no. 5, available at: https://www.nkj.ru/archive/articles/5661/ (accessed 9.03.2023).
4. Zhuk, S.Yu. Pervyj hudozhestvennyj muzej na Dal'nem Vostoke (1901– 1941) [The first art museum on the Far East (1901– 1941)]. Khabarovsk, Khabarovsk Regional Museum named after N. I. Grodekov, 2016, 175 p.
5. Ziloti, V.P. V dome Tret'yakova [At the Tretyakov house]. Moscow, Iskusstvo, 1998, 246 p.
6. Kulishov, V.I. Rok nepriznaniya N. Dubovskogo [N. Dubovsky's destiny to be unacknowledged], available at: https://kultyres.ru/uchebnie_materiali/studencheskie-raboty/rok-nepriznaniia-nikolaia-dybovskogo.html (accessed 9.03.2023).
7. Repin, I.E. Pis'ma k hudozhnikam i hudozhestvennym deyatelyam (1869–1930) [Letters to the artists and the artistic figures (1869–1930)]. Moscow, Iskusstvo, 1952, 408 p.
8. Saharova, E.V. Vasilij Dmitrievich Polenov: pis'ma, dnevniki, vospominaniya [Vasiliy Dmitrievich Polenov: letters, diaries, memories]. Leningrad, Iskusstvo, 1950, 520 p.
9. Starikova V.G. Kapkov Ya.F. Archive of the Far Eastern Art Museum.
10. Usacheva, S. Kartiny Sil'vestra Shchedrina v Tret'yakovskoj galeree. Iz istorii kollekcii [Silvestr Shchedrin's pictures in the Tretyakov Gallery. Fron the history of the collection]. Tret'yakovskaya galereya, 2009 (25), no. 4, available at: https://www.tg-m.ru/articles/4-2009-25/kartiny-silvestra-shchedrina-v-tretyakovskoi-galeree-iz-istorii-kollektsii (accessed 09.03.2023).

Об авторе

Коновалова Ольга Геннадьевна – заведующая сектором отечественного искусства Дальневосточного художественного музея (Хабаровск)
E-mail: olga.sun88@yandex.ru

Konovalova Olga Gennadievna
Head of the Russian Art Sector of the Far Eastern Art Museum (Khabarovsk)



Залы галереи П. М. Третьякова в 1898 году
Из кн. Юденковой Т. "Братья Третьяковы: коллекции" (Москва: СЛОВО/SLOVO, 2021)

P. M. Tretyakov gallery's halls in 1898
From the book. Yudenkova T. "The Tretyakov Brothers: Collections" (Moscow: SLOVO, 2021)



Развеска картин П.М. Третьяковым в зале О. Кипренского, В. Тропинина, С. Щедрина.
Из кн. Юденковой Т. "Братья Третьяковы: коллекции" (Москва: СЛОВО/SLOVO, 2021)

P. M. Tretyakov's hanging the pictures in the hall of O. Kiprensky, V. Tropinin, S. Shchedrin.
From the book. Yudenkova T. "The Tretyakov Brothers: Collections" (Moscow: SLOVO, 2021)

EDN: DUUTIC
УДК 069(571.51)

TO THE HISTORY OF THE KRASNOYARSK ART GALLERY (1965–1983)

Elena V. Bolonkina
Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov
Krasnoyarsk, Russian Federation

Abstract: *The article is devoted to the history of the Krasnoyarsk Art Gallery, which illustrates the main trends in the development of museum work in the USSR in the second half of the 1960s and early 1980s. The role of the state in determining of museum activities' fundamental directions is shown. For the first time the new archival materials, which characterize the dynamics and features of scientific and fund, research, educational, exposition and exhibition gallery work's development, have been introduced into scientific circulation.*

Keywords: *Krasnoyarsk; Krasnoyarsk Art Gallery; funds; research work; exposition and exhibition activities; cultural and educational work.*

Citation: *Bolonkina, E.V. (2023). TO THE HISTORY OF THE KRASNOYARSK ART GALLERY (1965–1983). Izobrazitel`noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal`nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 1 (14), pp. 82-89.*

К ИСТОРИИ КРАСНОЯРСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГАЛЕРЕИ (1965–1983)

Е.В. Болонкина
Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова
Красноярск, Российская Федерация

Статья посвящена истории Красноярской художественной галереи, на примере которой раскрыты основные тенденции развития музейного дела в СССР во второй половине 1960 – начале 1980-х гг. Показана роль государства в определении основополагающих направлений в деятельности музейно-художественных центров. Впервые в научный оборот введены новые архивные материалы, характеризующие динамику и особенности развития научно-фондовой, научно-исследовательской, просветительной и экспозиционно-выставочной работы галереи.

Ключевые слова: *Красноярск; Красноярская художественная галерея; фонды; научно-исследовательская работа; экспозиционно-выставочная деятельность; культурно-просветительская работа.*

Развитие музейно-художественных центров СССР на протяжении второй половины 1960 – начала 1980-х гг. происходило под влиянием существенных изменений в культурной политике государства. В 1965 г. начинается новый этап в развитии музейного дела в стране, который характеризовался как «музейный бум». В это время наблюдается стремительный рост интереса различных категорий населения к музею как форме культурно-просветительного учреждения. Со стороны государства усиливается внимание к проблемам сохранения культурного наследия. Был издан ряд нормативно-правовых актов, регламентирующих работу музеев страны.

В процессе дальнейшего развития музейной сети страны особую значимость 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 [5, с. 109]. Для организации научно-фондовой работы художественных музейных центров основополагающими стали постановления Совета Министров СССР «О музейном фонде СССР» (1965), Совета Министров РСФСР «О мерах по дальнейшему улучшению работы музеев РСФСР» (1983), по которым предусматривались создание фондовых комиссий, наличие информации обменного фонда, создание перспективного плана подготовки и издания научных каталогов музейных собраний. Это привело к устойчивой тенденции количественного роста числа экспонатов, заметно улучшилась учетно-хранительская деятельность музеев [6, с. 18].

Особое внимание было уделено научно-исследовательской и просветительной деятельности музеев. В 1964 г. вышло постановление «О мерах по упорядочению сети научных учреждений Министерства культуры РСФСР», согласно которому за центральными музеями закрепили функции научно-исследовательских и методических центров, координирующих отдельные вопросы музееведения. В этом же году вышло постановление ЦК КПСС «О повышении роли музеев в коммунистическом воспитании трудящихся», согласно которому музеи вписывались в систему идеологических учреждений. В результате интегрирования в систему идеологических учреждений музеи активизировали работу с посетителями, внедряли новые формы работы, ориентированные на идейно-политическое воздействие на население.

В сентябре 1972 г. вышел приказ Министерства культуры СССР № 526, где был представлен перечень головных художественных музеев, ответственных за разработку проблемных вопросов по изобразительному искусству и музейной работе.

Для Красноярской художественной галереи таким центром стал Иркутский областной художественный музей. Дополнительно в 1974 г. был издан приказ Министерства культуры РСФСР № 178 «Об улучшении организации научно-исследовательской работы по изобразительному искусству художественных музеев РСФСР». Русский музей был утвержден республиканским



Красноярская художественная галерея. Выставка русского изобразительного искусства XVIII – начала XX в. в здании на пр. Мира, 12. 1982 г.
Архив Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова

Krasnoyarsk Art Gallery. Exhibition of the Russian fine art of the 18th – early 20th centuries in the building on 12 Prospect Mira. 1982
Archive of the Krasnoyarsk Art Gallery named after V.I. Surikov

центром координации научно-исследовательской и научно-методической деятельности по проблемам изобразительного искусства и деятельности художественных музеев. В результате произошло окончательное закрепление научных основ управления музейной деятельностью. Научная работа стала обязательным компонентом в деятельности музейного сотрудника [1, с. 45; 7, с. 73].

В 1979 г. было издано постановление «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», где предусматривались отражение побед коммунистического строительства в СССР и расширение массово-просветительной работы среди населения. Музеи, как и прежде, были вписаны в систему идеологических учреждений, поэтому партийные органы уделяли особое внимание их деятельности. В 1982 г. дополнительно вышло постановление ЦК КПСС «Об улучшении идейно-воспитательной роли работы музеев», которое сохраняло за музеями их роль важных идеологических учреждений государства [6, с. 33].

Процесс развития Красноярской художественной галереи с 1965 по 1983 гг. отвечал основным тенденциям развития музейного дела в стране. Ее деятельность была подчинена целям и задачам государственной культурной политики. Галерея становится важным научно-исследовательским и культурно-просветительным центром, который был интегрирован в систему идеологических, а также научных учреждений. Научно-фондовая деятельность учреждения была направлена на комплектование, изучение и популяризацию русского дореволюционного, советского, зарубежного изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Основную работу по комплектованию, научной обработке, реставрации и консервации фондов в галерее контролировал главный хранитель. Долгое время организацией фондовой работы в галерее занимался Е.М. Гонтаровский, а в начале 1980-х гг. его сменила А.В. Макарова.

Комплектование фондов в этот период времени происходило за счет поступлений из государственных учреждений культуры (Дирекция художественных фондов при Министерстве культуры РСФСР, с 1977 г. – Росизопропаганда, РОСИЗО; Всесоюзное художественно-производственное объединение им. Е.В. Вучетича), а также дореволюционных фондов крупнейших музеев (ГМИИ им. А.С. Пушкина, ГРМ, ГИМ). Через





управление культуры Красноярского краевого исполкома закупались произведения искусства у частных коллекционеров. Произведения искусства также поступали в дар из Художественного фонда РСФСР и от красноярских художников [3, л. 16, 18].

В 1960-е гг. из собраний центральных музеев поступило около 50 гравюр и 10 живописных работ русских художников XIX – начала XX в. В конце 1970-х гг. фонд галереи пополнился произведениями церковного искусства. Иконы поступали в музей централизованно через Министерство культуры СССР и Министерство культуры РСФСР, а также в результате передачи в дар или закупок у частных коллекционеров. В 1977 г. галереей была организована научная экспедиция в Енисейский район Красноярского края. Со-

Творческая встреча с художником Р.К. Руйгой в Красноярской художественной галерее 1960-е гг.
Архив Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова

A creative meeting with the artist R.K. Ruyga in Krasnoyarsk Art Gallery 1960 s
Archive of the Krasnoyarsk Art Gallery named after V.I. Surikov

Открытие нового здания Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова (ул. Парижской Коммуны, 20). Справа второй П.С. Федирко. Сентябрь 1983 г.
Архив Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова

The opening of a new building of the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov (20 Paris Commune st.). Second to the left P.S. Fedirko. September 1983.
Archive of the Krasnoyarsk Art Gallery named after V.I. Surikov

трудниками было выявлено и привезено 18 икон XVIII – XIX вв. [2, с. 30].

В это же время коллекция галереи пополнялась произведениями советского искусства и работами красноярских мастеров: это Я.С. Еселевич, Т.В. Ряннель, Б.Я. Ряузов, А.Г. Поздеев, Р.К. Руйга, А.П. Лекаренко и др. В начале 1970-х гг. из коллекции В.С. Пшеничникова поступило 40 живописных и графических работ художников советского периода. Из Красноярского отделения Союза художников поступили работы Д.И. Каратанова и П.Е. Попова. С 1978 по 1982 гг. в собрание галереи было приобретено 19 работ красноярского художника В.И. Мешкова. В 1982 г. из коллекции красноярского краеведа Н.В. Лисовского поступило 136 подлинных произведений и 70 репродукций Д.И. Каратанова, П.Н. Староносова, Н.М. Никонова, П.В. Малькова.

Пополнялась и коллекция декоративно-прикладного искусства. Так, в начале 1970-х гг. от заслуженного художника Армянской ССР С.Е. Геворкяна, народного художника СССР В.Е. Цигаля поступило несколько произведений из керамики. С 1978 по 1983 гг. фонды галереи пополнились скульптурами камнерезов Тувы (Е.К. Тулуш, К.М. Саая, Р.А. Аракчаа), косторезов Якутии (С.Н. Пестерев, И.И. Попов), лаковой миниатюрой Палеха и Мстеры, работами мастеров дымковской и филимоновской игрушек.

Всего с 1964 по 1983 гг. общее число произведений искусства увеличилось почти в 3 раза (с 1637 до 4749 ед. хр.). Наибольшее пополнение коллекции произошло с 1972 по 1983 гг., когда собрание увеличилось на 1099 предметов. Основу собрания составляли произведения искусства советского периода – более 90 % от общего фонда. К 1983 г. из 4749 ед. хр. живопись составляла 27,8 %, графика – 45,5 %, всего 4 % – скульптура, а декоративно-прикладное искусство – 22,4 %. В среднем ежегодно коллекция галереи пополнялась на 100–200 ед. хр. [4, л. 50, 52, 60, 70, 80, 93; 8, с. 125–126].

В это же время сотрудники галереи продолжали вести работу по учету и хранению предметов. Постоянно на новые произведения искусства заполнялись инвентарные карточки, велись книги поступлений. В 1966–1967 гг. специально для хранения живописи было оборудовано третье помещение (20 кв. м.). В дальнейшем под хранение фондов приспособили 5 и 6 залы. Создали хранение для передвижного фонда. Дополнительно приобрели шкафы для хранения ДПИ. Все хранилища были оборудованы согласно требованиям техники безопасности и противопожарной безопасности.

Проводилась работа по реставрации произведений искусства. Так, в 1966 и 1968 гг. была проведена реставрация работ С.Ю. Жуковского «В парке», Н.Е. Сверчкова «Отдых охотников», а также произведений В.К. Бялыницкого-Бируля, А.Д. Кившенко, Л.В. Туржанского. Ежегодно руководство галереи обращалось с просьбой во Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. И.Э Грабаря для реставрации произведений русского искусства. Например, в 1980–1981 гг. было написано письмо о проведении реставрации произведений миниатюрной живописи (портреты XVIII – первой половины XIX в.). Кроме этого, для сохранности произведений искусства сотрудники занимались их остеклением и подготовкой новых рам.

Важным оставался вопрос по учету температуры и влажности в фондохранении и залах галереи. Для этого в залах велось наблюдение с помощью психрометров, сотрудниками вычерчивались графики. Иногда влажность увеличивали искусственным путем (ванночки, керамические увлажнители). В начале 1980-х гг. дополнительно приобрели увлажнители «Комфорт» [4, л. 60, 70, 76, 81].

В этот период происходит дальнейшее развитие экспозиционно-выставочной работы как в галерее, так и вне ее стен. Все выставки были тесно связаны с отражением и пропагандой истории советского общества, демонстрацией достижений русского реалистического искусства. Количество выставок в галерее было постоянным и составляло в среднем 8–10 в год [4, л. 50, 51, 59, 68, 79].

В стенах галереи проводились выставки молодых красноярских художников Ю.П. Якубовского, В.А. Сергина, В.И. Левашова, А.С. Москвитина. Из фондов ГМИИ им. А.С. Пушкина, ГРМ посетителям были представлены произведения западноевропейских художников XVI–XIX вв., работы лауреата Ленинской премии В.А. Фаворского и т.д. Особое внимание уделялось выставкам произведений советского искусства («По родной стране», «Советская Россия»), которые были организованы по всей стране Дирекцией Художественного фонда РСФСР [4, л. 51, 59, 69].

В 1969 г. сотрудники галереи приняли самое активное участие в создании экспозиционного пространства Зональной выставки «Сибирь

социалистическая», связанной со 100-летием со дня рождения В.И. Ленина [4, л. 87]. В 1967 и 1977 гг. совместно с Союзом художников РСФСР галерея приняла участие в создании выставки произведений красноярских художников, посвященной юбилейным датам Великого Октября. Ежегодно проводились выставки, связанные с демонстрацией выпускных работ учащихся Красноярского художественного училища им. В.И. Сурикова. В 1970-е гг. в стенах учреждения проходили выставки детского творчества «Подснежник» [3, л. 44, 69].

Важную роль в развитии экспозиционно-выставочной деятельности галереи в начале 1980-х гг. имело существенное увеличение ее площади. Так, в 1982 г. было предоставлено помещение на первом этаже жилого дома со специальным хранилищем по пр. Мира, 12. В следующем году в центре города было отдано здание особняка купеческой семьи Гадаловых (ул. Парижской Коммуны, 20), где ранее располагалась детская инфекционная больница. Общая площадь учреждения увеличилась в 3 раза (с 640 до 2000 кв. м.), выставочные площади – в 2 раза (с 410 до 870 кв. м.). При этом общий показатель экспонирования предметов от общего количества единиц хранения к 1980 г. снизился почти в два раза (с 23 до 13 %). Это было непосредственно связано с тем, что на фоне увеличения фондов не увеличивались площади для их демонстрации [3, л. 15, 18; 4, л. 50].

Значительно в этот период выросло число выставок вне стен галереи как для горожан, так и для жителей сельской местности. В среднем проводилось до 42 выставок в год. Тематика экспозиций, предлагаемая посетителям, полностью соответствовала идейно-воспитательной направленности того времени. Усиленно велась пропаганда русского реалистического искусства и произведений советских художников. Важным направлением оставалось творчество красноярских художников (В.М. Мешков, А.Г. Поздеев, Т.В. Ряннель, Е.С. Кобытев, Ю.И. Худоногов). Площадками для выездных показов служили актовые залы молодежных общежитий, кинотеатры, клубы, курорты, дома отдыха, средние школы, дворцы культуры, библиотеки, больницы, воинские части, крупные промышленные предприятия. Выставочной деятельностью также были охвачены совхозы и колхозы различных районов края. Здесь выставки проводились в сельских клубах, которые располагались на



Е.М. Гонтаровский (1912–1993). 1980-е гг.
Архив Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова

E.M. Gontarovsky (1912–1993). 1980s
Archive of the Krasnoyarsk Art Gallery named after V.I. Surikov

территории зерносовхозов, овцесовхозов, племсовхозов и птицефабрик. Сотрудниками галереи выставочная деятельность была развернута и на молодежных стройках Красноярского края. Особое внимание уделялось наиболее удаленным северным территориям края (Диксон, Игарка, Дудинка). Для организации выставочной работы в этом направлении широко использовали агиттеплоходы и агитсамолеты, автомузей. Показатель количества охваченных передвижными выставками посетителей оставался постоянным и составлял в среднем 85–100 тыс. чел. в год [3, л. 3, 39, 51–52; 4, л. 54, 62, 73, 82].

Важно отметить, что в 1970-е гг. с разрешения Министерства культуры РСФСР музеи стали организовывать выездные выставки в страны Европы. В 1975 г. произведения Красноярской галереи и работы сибирских художников отправились в ФРГ. Самыми представительными по числу имен и полотен были проводимые регулярно выставки красноярских художников и московские отчетные художественные выставки [9, с. 249]. Благодаря активной выставочной работе галерея в это время становится одним из важных культурных центров Красноярского края и Сибирского региона в целом.

Особое значение в деятельности галереи имело дальнейшее развитие научно-исследовательской и культурно-просветительной работы. Сотрудники продолжали заниматься сбором и обобщением материала о красноярских художниках (живопись, графика, скульптура), о малоизвестных произведениях в собрании галереи, осуществляли работу с научными картотеками, систематизировали архивный материал, выявляли библиографический материал о художниках, занимались изданием научных каталогов.

В эти годы продолжает свою работу Ученый совет галереи, деятельность которого была направлена на решение вопросов о реставрации и приобретении работ художников, определение основных направлений научно-исследовательской и массово-пропагандистской работы, обсуждение научной работы сотрудников.

Успешной работе галереи в это время способствовало увеличение штата сотрудников. Так, с 1964 по 1983 гг. численность научных сотрудников возросла с 5 до 10 человек, а общая численность – с 17 до 38 человек. Профессиональный уровень кадрового состава отвечал специфике учреждения. Научные сотрудники имели высшее педагогическое образование. Все они дополнительно проходили курсы повышения квалификации в Государственном Русском музее и Государственном Эрмитаже. В конце 1970 – начале 1980-х гг. приходят молодые специалисты: А.В. Макарова, З.А. Дьякова, А.В. Быков, В.В. Гридина, Н.М. Попова, Н.В. Симкина, Т.А. Резвых и др. Двое сотрудников галереи имели специальное искусствоведческое образование (А.А. Абисова, Т.М. Ломанова) [1, с. 45].

В конце 1970-х гг. осуществлялась работа над изданием каталогов по русскому изобразительному искусству, творчеству В.И. Сурикова, произведениям красноярских художников из фондов галереи. Научные статьи публиковались в газетах «Красноярский комсомолец», «Огни Енисея», а также «Красноярский рабочий» в рубрике «Экскурсии по фондам галереи» [3, л. 22].

Особая роль отводилась массово-пропагандистской деятельности (дни открытых дверей, экскурсии, лекции, творческие встречи, тематические вечера и т.п.). Еженедельно работал «Клуб юных искусствоведов», где постоянно занималось до 15 человек [3, л. 18, 19].

На протяжении второй половины 1960 – начале 1980-х гг. в галерее наблюдался постоянный рост числа посетителей. Для этого велась обширная работа по привлечению посетителей среди ряда организаций и учреждений Красноярска. Постоянно поддерживались связи с гороно, Ленинским раоно, со школами и детским туристическим бюро Красноярского края, связывались с комитетами комсомола. В рекламных целях использовались объявления по радио, извещения в газетах, афиши, рекламные щиты. Регулярно проводились многочисленные передачи по телевидению (от 16 до 22 в год) и радио. Объявления о выставках и мероприятиях размещались в местной печати. В результате: если в 1965 г. галерею посетило 26000 чел., то в 1973 г. этот показатель составил 51500 чел., а в 1983 г. – 85000 чел. Таким образом, почти за 20 лет посещаемость галереи выросла более чем в 3 раза [3, л. 28; 4, л. 54].

Одной из основных форм культурно-просветительной деятельности оставались экскурсии. Экскурсии делились на обзорные и тематические. С 1965 по 1983 гг. количество экскурсий увеличилось с 356 экскурсий до 865. Показатель количества охваченных экскурсиями посетителей оставался практически неизменным. Так, в 1965 г. их доля составляла 34 %, в 1968 г. этот показатель составлял 23 %, в 1973 г. – 22 %, в 1976 г. – 32 %. При этом доля учащихся, в 1970-е гг. охваченных экскурсиями, составляла в среднем более 70 %, рабочих и служащих – примерно 11 %, жителей села – 15–17 %. В 1983 г. этот показатель изменился: доля учащихся снизилась до 26 %, рабочие и служащие составляли теперь 55 %, а жители села – 19 % [3, л. 28, 29; 4, л. 54, 82].

Не менее важной формой просветительной работы в галерее были лекции. В течение года их проводили для учащихся школ и училищ, студентов вузов и рабочих, на новостройках, профилакториях, общежитиях крупных предприятий Красноярска. Лекции проводились и во время организации передвижных выставок. При этом широко использовался иллюстративный материал (репродукции и диапозитивы). Тематика лекций была очень разнообразной. В них освещались творчество русских художников второй половины XIX – начала XX в., основные направления советского и зарубежного искусства, раскрывались виды и жанры изобразительного искусства и т.д. В середине 1960-х гг. сотрудниками галереи читалось более 150 лекций в год. В 1976 г. сотрудниками было проведено 196 лекций. В 1983 г. этот показатель немного снизился и составил 130 лекций в год [3, л. 8, 28, 29, 31, 49; 4, л. 47, 74].

Тематические вечера и творческие встречи с художниками Красноярска сотрудники органи-

зовывали как в залах художественной галереи, так и на выезде. Так, в 1960–1970-е гг. для рабочих предприятий города, ветеранов, школьников были организованы встречи с художниками Р.К. Руйгой, Б.Я. Ряузовым, А.Ф. Калининым, В.А. Сергиным, М.Ф. Гладуновым, Ю.П. Якубовским и др. К 130-летию со дня рождения В.И. Сурикова в Доме культуры им. 30-летия ВЛКСМ был организован тематический вечер, где с докладом о его творчестве выступила сотрудник галереи А.В. Макарова. В эти же годы в галерее проводили «Дни открытых дверей», которые были посвящены творчеству художников или памятным датам в истории СССР. Обычно здесь активное участие принимали артисты молодежного театра [4, л. 54, 63].

В 1970 – начале 1980-х гг. активизировалась просветительная деятельность музейно-художественных центров с сельскими тружениками. Данная работа была закреплена постановлением Совета министров СССР и ЦК КПСС № 981 от 10.11.1977 г. «О мерах по дальнейшему улучшению культурного обслуживания сельского населения». Появились долгосрочные программы по организации мероприятий и экскурсионному обслуживанию, скоординированные с планами идеологической работы местных партийных и советских органов. В течение года трудовые коллективы посещали художественную галерею. Для них организовывали тематические вечера и творческие встречи. По сельским районам края сотрудники передвигались на автомузее «Кубань» (марка ГАЗ-52). В начале 1980-х гг. в селах Красноярского края проводилось более 30 лекций и 15 передвижных выставок в год. Средний показатель охваченных экскурсионной деятельностью жителей села в стенах галереи составлял около 30 % от общего показателя по всем категориям посетителей [1, с. 47].

17 июня 1983 г. вышло постановление Совета Министров РСФСР, согласно которому Художественная галерея была преобразована в Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова. На волне культурной политики «Превратим Сибирь в край высокой культуры!» музей обрел второе дыхание. С этого момента начинается новый этап в истории музея, который станет отправной точкой для его дальнейшего развития по всем направлениям музейной деятельности.

Таким образом, на протяжении второй половины 1960 – в начале 1980-х гг. происходит интенсивное развитие всех направлений работы Красноярской художественной галереи. Благодаря активной собирательской работе постоянно пополнялись фонды. Сотрудниками планомерно велась работа по оформлению учетно-хранительской документации, созданию условий для сохранения произведений искусства. Научно-исследовательская деятельность в галерее была направлена на изучение русского изобразительного искусства, творчества красноярских художников. В просветительной работе на первом плане было идейно-политическое воздействие на население, где основным было отражение достижений советского строя. Сотрудниками галереи широко применялись все формы массово-пропагандистской работы, что позволяло охватить широкий круг слушателей. Всё это нашло отражение и в экспозиционно-выставочной деятельности, которая активно велась и вне стен галереи.

В целом деятельность галереи была полностью подчинена государственной политике в области развития сети музейно-художественных центров СССР. Именно в этот период она становится одним из важных музейных центров не только Красноярского края, но и Сибири в целом.



Научные сотрудники Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова: Т. М. Ломанова (слева), А. В. Макарова (справа). 1983 г.
Архив Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова

Researchers of the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov: T.M. Lomanova (on the left), A.V. Makarova (on the right). 1983
Archive of the Krasnoyarsk Art Gallery named after V.I. Surikov

Литература

1. Болонкина, Е.В. Деятельность музейно-художественных центров Красноярска в 1970-е гг. (на материалах Красноярской художественной галереи) // Художник – музей – зритель : сборник материалов Международной научно-практической конференции «Сукачевские чтения – 2020». – Иркутск, 2020. – С. 44–48.
2. Болонкина, Е.В., Гудкова, К.Е. Особенности формирования коллекции русского искусства XVIII – начала XX в. Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова // Музей – художник – город : сборник материалов Международной научно-практической конференции «Сукачевские чтения – 2021», 15–18 сентября 2021. – Иркутск : Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева, 2021. – С. 28–33.
3. Государственный архив Красноярского края (ГАКК). – Ф. Р-2084. – Оп. 1. – Д. 463.
4. ГАКК. – Ф. Р-2270. – Оп. 1. – Д. 4.
5. 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 Государственного Томского университета. – 2016. – № 402. – С. 109–116.
6. Труевцева, О.Н. Историко-краеведческие музеи Сибири во второй половине XX века : автореф. … д-ра ист. наук. – Томск, 2000. – 50 с.
7. Федотова, А.А. Материалы комплексных проверок художественных музеев России как источник по истории музейного дела, 1978–1990 гг. // Вестник СПб УКИ. – 2016. – № 4 (29), декабрь. – С. 73–76.
8. Яшина, Л.В. Развитие музейного дела в Восточной Сибири в 1945–1985 гг. (на материалах Красноярского края и Иркутской области) : дис. … канд. ист. наук. – Иркутск, 2006. – 330 с.
9. Яшина, Л.В. Развитие музейно-художественных центров в Красноярском крае и Иркутской области в 1945–1985 гг. // История образования и науки в Сибири : материалы Всероссийской научной конференции. – Вып. 3. – Красноярск, 2009. – С. 244–250.

References

1. Bolonkina, E.V. Deyatel'nost' muzejno-hudozhestvennyh centrov Krasnoyarska v 1970-e gg. (na materialah Krasnoyarskoj hudozhestvennoj galerei) [The activity of Krasnoyarsk museum and art centers in the 1970s (on the materials of the Krasnoyarsk Art Gallery)]. Hudozhnik – muzej – zritel': sbornik materialov Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii "Sukachevskie chteniya – 2020". Irkutsk, 2020, pp. 44–48.
2. Bolonkina, E.V., Gudkova, K.E. Osobennosti formirovaniya kollekcii russkogo iskusstva XVIII – nachala XX v. Krasnoyarskogo hudozhestvennogo muzeya imeni V.I. Surikova [The formation features of the collection of Russian art of the 18th – early 20th centuries from the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov]. "Muzej – hudozhnik – gorod": sbornik materialov Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii "Sukachevskie chteniya – 2021", 15–18 September 2021. Irkutsk, Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev, 2021, pp. 28–33.
3. Gosudarstvennyj arhiv Krasnoyarskogo kraya [State Archive of the Krasnoyarsk region]. Coll. R-2084, aids 1, fol. 463.
4. GAKK [State Archive of the Krasnoyarsk region]. Coll. R-2270, aids 1, fol. 4.
5. Sizova, I.A. Gosudarstvennaya politika v sfere muzejnogo dela vo vtoroj polovine 1950 – nachale 1990-h gg. i ee mestnaya realizaciya (na primere Tomskoj oblasti) [The state policy in the sphere of museum work in the second half of the 1950s – beginning of the 1990s and its local implementation (on the example of the Tomsk region)]. Vestnik Gosudarstvennogo Tomskogo universiteta, 2016, no. 402, pp. 109–116.
6. Truevtseva, O.N. Istoriko-kraevedcheskie muzei Sibiri vo vtoroj polovine XX veka [Historical and local lore Siberian museums in the second half of the 20th century]. Extended abstract of Doctoral (History) Dissertation, Tomsk, 2000, 50 p.
7. Fedotova, A.A. Materialy kompleksnyh proverok hudozhestvennyh muzeev Rossii kak istochnik po istorii muzejnogo dela, 1978–1990 gg. [Russian art museums comprehensive check materials as a source for museum work history study]. Vestnik SPb UKI, 2016, no. 4 (29), December, pp. 73–76.
8. Yashina, L.V. Razvitie muzejnogo dela v Vostochnoj Sibiri v 1945–1985 gg. (na materialah Krasnoyarskogo kraya i Irkutskoj oblasti) [Museum work development in the Eastern Siberia in 1945-1985 (on the materials of Krasnoyarsk and Irkutsk regions)]. Candidate (History) Dissertation, Irkutsk, 2006, 330 p.
9. Yashina, L.V. Razvitie muzejno-hudozhestvennyh centrov v Krasnoyarskom krae i Irkutskoj oblasti v 1945–1985 gg. [Museum and art centers development in the Krasnoyarsk and Irkutsk regions in 1945–1985]. Istoriya obrazovaniya i nauki v Sibiri: materialy Vserossijskoj nauchnoj konferencii, issue 3. Krasnoyarsk, 2009, pp. 244–250.

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

Bolonkina Elena Vladimirovna
Head of the Department of Russian Art of the 18th – early 20th centuries at the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov



Здание Красноярской художественной галереи имени В.И. Сурикова (ул. Парижской Коммуны, 20)
Архив Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова

The building of the Krasnoyarsk Art Gallery named after V.I. Surikov (20 Paris Commune st.)
Archive of the Krasnoyarsk Art Gallery named after V.I. Surikov

EDN: DOPXBC
УДК 7.074

THE OWNER'S COLLECTION OF YULIY VLADIMIROVICH NEVZOROV IN THE LIBRARY OF THE IRKUTSK REGIONAL ART MUSEUM AFTER THE NAME OF V.P. SUKACHOV

Irina P. Bedulina
Irkutsk Regional Art Museum named after V. P. Sukachev
Irkutsk, Russian Federation

Abstract: *For the first time the issues of reconstruction, formation and study of the personal book collection of the philanthropist, educator, and an Irkutsk native Yuliy Vladimirovich Nevzorov (1913–2010) is given here. The collection is located in the library fund of the Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachov. Considering the composition of the book collection, the author focuses on the most valuable printed editions. In the course of scientific historical and bibliological analysis special attention is paid to the original dedicatory inscriptions, as well as to the characteristics of the owner's artistic ex-libris. An attempt was made to determine the historical and cultural value of the collection. The scientific novelty of the study and its relevance lies in the lack of publications on this issue.*

Keywords: *Juliy Vladimirovich Nevzorov; Irkutsk Regional Art Museum named V.P. Sukachov; owner's collection; library; artistic ex-libris.*

Citation: *Bedulina, I.P. (2023). THE OWNER'S COLLECTION OF YULIY VLADIMIROVICH NEVZOROV IN THE LIBRARY OF THE IRKUTSK REGIONAL ART MUSEUM NAMED AFTER V.P. SUKACHOV. Izobrazitel`noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal`nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East.T. 2, № 1 (14), pp. 90-97.*

И.П. Бедулина

Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачева
Иркутск, Российская Федерация

ВЛАДЕЛЬЧЕСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ ЮЛИЯ ВЛАДИМИРОВИЧА НЕВЗОРОВА В БИБЛИОТЕКЕ ИРКУТСКОГО ОБЛАСТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИМ. В. П. СУКАЧЕВА

В статье впервые рассматриваются вопросы реконструкции, формирования и изучения владельческой (личной) книжной коллекции мецената и просветителя, уроженца Иркутска Юлия Владимировича Невзорова (1913–2010), находящейся в библиотечном фонде Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева. В книжном собрании автор акцентирует внимание на наиболее ценных печатных изданиях. В ходе научного историко-книговедческого анализа особое внимание уделяется оригинальным дарственным надписям, а также характеристике художественного экслибриса владельца. Сделана попытка определить историко-культурную ценность коллекции.

Ключевые слова: *Юлий Владимирович Невзоров; Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева; владельческая коллекция; библиотека; художественный экслибрис.*

Библиотечный фонд Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева (ИОХМ) представляет собой уникальное собрание печатных изданий по искусству, а также рукописных книг объемом около 30 тыс. экз.: это книги, альбомы, каталоги, журналы. Хронологические рамки фонда охватывают более пяти столетий: самая ранняя книга датируется концом XV века, самые поздние издания принадлежат к 2022 году.

Формируясь с 1920 года уже более ста лет, в том числе благодаря дарителям и меценатам, музейная библиотека имеет на хранении издания из личных собраний знаменитых российских коллекционеров, библиофилов, меценатов, выдающихся деятелей культуры. С 2018 г. в фонде библиотеки ведется работа по его научной организации, в процессе которой осуществляются реконструкция и научное описание владельческих (личных) коллекций, в результате чего составляются и публикуются научные каталоги[1]. Кроме того, тема формирования владельческих коллекций в библиотечном фонде ИОХМ освещается в научных статьях, вышедших в 2018–2019 гг. [1, 2, 3].

Возникает справедливый вопрос: почему работа с книжными коллекциями не проводилась раньше? Ответ прост. Это объясняется тем, что вплоть до 2000-х гг. в нормативных правовых документах по библиотечному делу не существовало понятий «владельческая коллекция», «коллекция – книжный памятник», отсутствовали правовые нормы, регламентирующие работу с ними. Понимание ценности этих объектов культуры, особенно на региональном уровне, встречалось не часто.

Новая нормативная база, формирующаяся в последние два десятилетия, стала основой для работы библиотек с книжными памятниками в правовом поле, так как в ней были закреплены понятия «книжный памятник» и «книжный памятник – коллекция».

Книжные памятники – коллекции представляют собой совокупности документов, приобретающих свойства книжного памятника только при их соединении вместе в силу своего происхождения, видового родства либо по иным признакам[2]. Необходимо подчеркнуть, что для владельческих коллекций характерны высокий качественный состав, мемориальная значимость, связанная с вкладом собирателя в историю и культуру области и государства. Вместе с тем состав и содержание личных собраний отражают собирательские пристрастия владельца библиотеки.

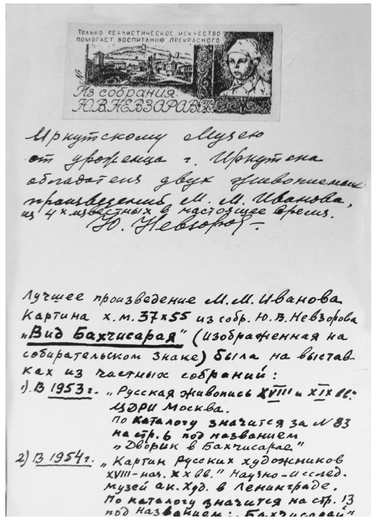
Важно указать, что подавляющее большинство библиотек страны проводят работу по выявлению, изучению и популяризации своих книжных памятников и книжных памятников – коллекций.

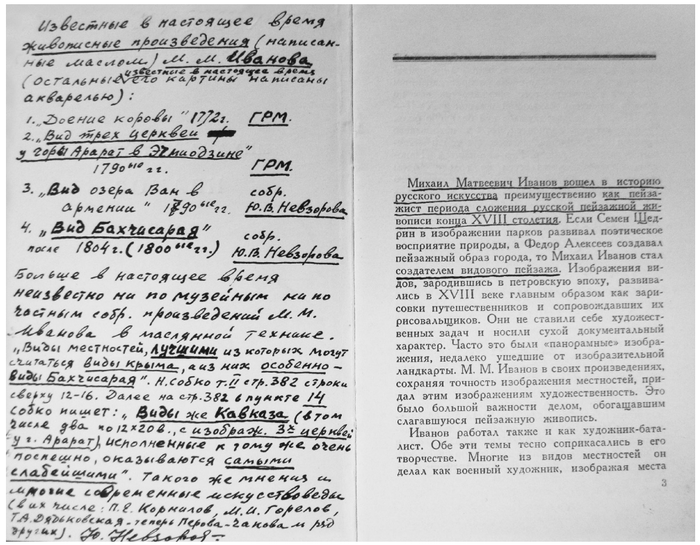
Для реконструкции ценных личных коллекций в библиотеке ИОХМ необходимо было произвести тотальный поэкземплярный просмотр фонда, в процессе которого благодаря владель-



В.А. Меньшиков. Экслибрис Ю.В. Невзорова. 1964
Библиотека Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева

V.A. Menshikov. Yu. V. Nevzorov's ex-libris. 1964
The library of the Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev




Известные в настоящее время живописные произведения (написанные маслом) М. М. Иванова (остальные его картины написаны акварелью):

1. „Доение коровы" 1772 г. ГРМ.
2. „Вид трех церквей у горы Арарат в Эчмиадзине" 1790 г. ГРМ.
3. „Вид озера Ван в Армении" 1790 г. собр. Ю.В. Невзорова
4. „Вид Бахчисарая" после 1804 г. (1800 г.) собр. Ю.В. Невзорова

Больше в настоящее время неизвестно ни по музейным ни по частным собр. произведений М. М. Иванова в масляной технике.

„Виды местностей, лучшими из которых могут считаться виды Крыма, а из них особенно – виды Бахчисарая". Н. собко т. II стр. 382 строки сверху 12-16. Далее на стр. 382 в пункте 14 собко пишет: „Виды же Кавказа (в том числе два «о 12×20 б., с изображ. 32 церквей у г. Арарат). Исполненные к тому же очень поспешно, оказываются самыми слабейшими". Такого же мнения и многие современные искусствоведы (в их числе: П.В. Корнилов, М.И. Горелов, Т.А. Дядьковская – теперь Перова-Гакова и мн. др. других). Ю. Невзоров

Михаил Матвеевич Иванов вошел в историю русского искусства преимущественно как пейзажист периода сложения русской пейзажной живописи конца XVIII столетия. Если Семен Щедрин в изображении парков развивал поэтическое восприятие природы, а Федор Алексеев создавал пейзажный образ города, то Михаил Иванов стал создателем видового пейзажа. Изображения видов, зародившись в петровскую эпоху, развивались в XVIII веке главным образом как зарисовки путешественников и сопровождавших их рисовальщиков. Они не ставили себе художественных задач и носили сухой документальный характер. Часто это были «панорамные» изображения, недалеко ушедшие от изобразительной ландкарты. М. М. Иванов в своих произведениях, сохраняя точность изображения местностей, придал этим изображениям художественность. Это было большой важности делом, обогащавшим слагавшуюся пейзажную живопись.

Иванов работал также и как художник-баталист. Обе эти темы тесно соприкасались в его творчестве. Многие из видов местностей он делал как военный художник, изображая места

3

ческим знакам на книгах выявлялись все экземпляры, принадлежащие тому или иному владельцу, и были сформированы владельческие (личные) коллекции, в том числе Ю.В. Невзорова, чему и посвящена данная работа.

В 2023 г. исполняется 110 лет Юлию Владимировичу Невзорову (1913–2010) – урожденному иркутянину, московскому коллекционеру, меценату, просветителю, справедливо названному «подвижником и патриотом, влюбленным в искусство» (6, с. 9).

Юлий Владимирович, родившись в столице Приангарья, с 1924 г. жил в Москве, где окончил Московский инженерно-строительный институт. Всю жизнь инженер по образованию занимался поиском и спасением от гибели произведений искусства, собрав крупную коллекцию отечественной живописи и графики XIX–XX веков. Сотни шедевров изобразительного искусства Невзоров подарил многим музеям нашей страны и других государств. Меценат был награжден почетным званием и знаком «Рыцарь науки и искусства» Российской академии естественных наук. За огромный вклад в развитие культуры Казахстана коллекционер был награжден орденом «Парасат», ему присвоено звание почетного гражданина города Семипалатинска. Отметим, что подробная автобиография Ю.В. Невзорова в 2017 г. опубликована в фундаментальном труде Н.М. Полуниной [6, с. 224–335].

В начале 1960-х гг. Юлий Владимирович задумал подарить художественному музею родного города произведения искусства из своего собрания. И в 1964 г. состоялось его «долгожданное знакомство с директором Иркутского музея» А.Д. Фатьяновым (1915–2001), в котором «Невзоров сразу же почувствовал человека, искренно влюбленного в искусство и болеющего за свое детище – музей» [6, с. 98]. Искусствовед Иркутского художественного музея Татьяна Петровна Огородникова писала: «Знакомство с московским коллекционером Юлием Владимировичем Невзоровым началось незадолго до "Выставки подарков" 1965 года» [4, с. 7].

15 декабря 1964 г. меценат составил первое дарственное заявление, а через два дня, переписав его, указал вместе с картинами и книги: «Являясь уроженцем города Иркутска, […] в знак любви к моему родному городу хочу […] внести посильный вклад в изучение истории изобразительного искусства и удовлетворение своих эстетических запросов моими земляками […] прошу принять […] в дар […] 44 художественных произведений живописи и графики и 128 книг по изобразительному искусству» [6, с. 101]. Заметим, что Невзоров в последующие годы по-

Дарственная надпись и пометы Ю.В. Невзорова на обороте обложки каталога «Михаил Иванов»
Библиотека Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева

Donative inscription and marks by Yu.V. Nevzorov on the reverse of the catalogue "Mikhail Ivanov"
The library of the Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev

Пометы Ю.В. Невзорова на авантитуле каталога «Михаил Иванов»
Библиотека Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева

Marks by Yu.V. Nevzorov on the avantile of the catalogue "Mikhail Ivanov"
The library of the Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev

полнил почти вдвое иркутскую коллекцию произведений искусства.

Ценное книжное собрание, подаренное в 1960-е гг. нашему музею, принималось в библиотечный фонд не цельной коллекцией, а поэкземплярно. Издания были распределены по всему книжному фонду в соответствии с систематической расстановкой ББК. Это привело к распылению, можно сказать, к «утрате» ценной владельческой коллекции.

В 2019 г. в библиотеке ИОХМ было проведено выявление экземпляров книг и каталогов, подаренных Невзоровым, с целью реконструкции распыленной по фонду его владельческой коллекции, благодаря чему была восстановлена ее целостность как объекта культурного наследия Приангарья. Это позволило осуществить предварительный анализ ее состава и содержания. Отсутствие исследований по данной проблеме обусловило актуальность темы.

Объем владельческой (личной) коллекции «Собрание Ю.В. Невзорова (1913–2010)» на сегодня составляет 113 экз. книг, альбомов и каталогов за 1890–1964 гг. на русском, немецком, венгерском и польском языках. Все издания снабжены оригинальным художественным экслибрисом владельца[3] – бумажным ярлыком, представляющим гравюру (оттиск) работы графика-любителя В.А. Меньшикова[4] [5, с. 114–115, 225].

Для своего книжного знака Юлий Владимирович выбрал две любимые картины из своей коллекции, которые были предметом его особой гордости. Вот как он писал в автобиографии: «Изображены на моем собирательском знаке два уникальных произведения этапного значения – и в творчестве художников, и в истории русского искусства […] картина "Вид Бахчисарая" основоположника русской пейзажной живописи Михаила Матвеевича Иванова (1748–1823)[5], художника, который еще за пятьдесят лет до прославленных барбизонцев[6] начал писать на натуре […] лучшее пейзажное произведение». Эта картина, приобретенная Невзоровым в 1940 г., отреставрированная им, была атрибутирована маститыми искусствоведами через долгие 15 лет и «считается шедевром русской пейзажной живописи начала 1800-х гг.» [6, с. 68, 243]. Она размещена на левой части экслибриса.

Правая часть знака – это работа П.А. Федотова «Портрет художника Карла Кенига в детстве», о которой Невзоров писал: «Портрет имеет этапное значение в творчестве Федотова […] является первым и единственным известным на сегодня портретом художника», перешедшего позже «к написанию картин и портретов большого размера» [6, с. 243–244].

В верхней части гравюры начертан девиз, являющийся «собирательским кредо Невзорова»: «Только реалистическое искусство помогает воспитанию прекрасного». Внизу курсивом – «Из собрания Ю.В. Невзорова»[7].

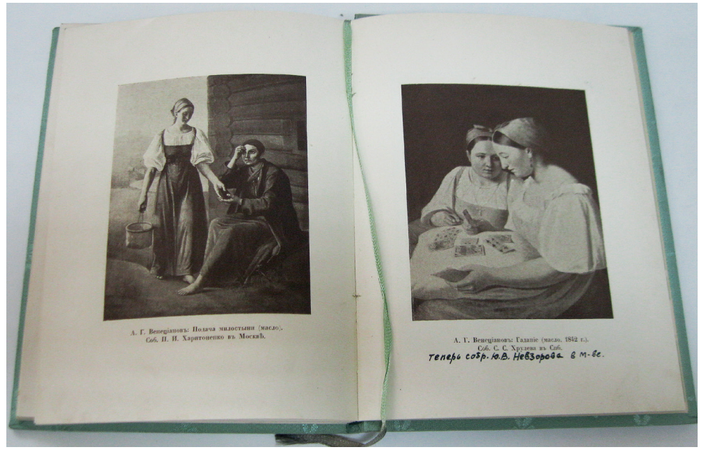
Трепетное отношение коллекционера к своим дарам проявлялось и в том, что почти на каждом экземпляре Невзоров под наклеенным экслибрисом оставил рукописные дарственные надписи, порой чувственные и проникновенные. Вот некоторые из них (орфография сохранена).

На книге «Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников» (1931): «*Эти интересные воспоминания и необходимые искусствоведам при изучении творчества Венецианова приношу я в дар Иркутскому музею. Ю. Невзоров*».

На каталоге выставки к 100-летию М.И. Нестерова (1962) даритель написал: «*Иркутскому Художественному Музею от участника выставки уроженца г. Иркутска и обладателя картины М.В. Нестерова, за которую "всего Ракуэлла Кэнта можно отдать" (по словам группы Американских Туристов, сказанных искусствоведу ГТГ, ведшему их экскурсию)*».

Часто в инскриптах Юлий Владимирович подчеркивает, что он помнит и гордится своей малой родиной: «*В дар Иркутскому Музею от уроженца г. Иркутска и бывш[его] иркутянина в знак любви к родному городу*».

Говоря о содержании описываемой коллекции, отметим, что в основном это каталоги различных выставок за период 1927–1964 гг. произведений русских и советских художников, проходящих в городах Советского Союза. Как правило, это малоформатные и малообъемные книжные издания, среди которых встречаются библиографические редкости, так как публиковались они крайне малыми тиражами. Однако для коллекционеров произведений искусства, а также для научных сотрудников художественных музеев эти скромные книжечки являются важными и ценными документами при атрибуции того или иного живописного произведения. В числе подаренных каталогов имена таких художников, как М.М. Иванов, С.В. Иванов, С.А. Коровин, В.А. Серов, И.И. Шишкин, А.В. Маковский, К.П. Брюллов, М.В. Нестеров и др.



Характерно то, что зачастую каталоги хранят рукописные правки и пометы Невзорова, свидетельствующие о скрупулезной, вдумчивой работе владельца со своей художественной коллекцией.

Наряду с изданиями, имеющими прикладное искусствоведческое значение, коллекцию Невзорова украшают книжные раритеты, представляющие, кроме того, и книговедческую ценность. Например, двухтомный труд выдающегося русского писателя, искусствоведа, историка книги Булгакова Федора Ильича (1852–1908) «Наши художники», опубликованный в 1890 гг. в типографии А.С. Суворина. Солидный двухтомный справочник по русскому искусству конца XIX в., включающий краткие биографии 750 художников, – первое и прижизненное издание одного из основных произведений выдающегося автора, обложку которого оформил известный русский художник Н.С. Самокиш.

Обращает на себя внимание книга небольшого формата в изящном цельнотканевом владельческом переплете из натурального шелка цвета зеленой резеды, снабженном шелковым лиссе в тон, с сохраненной издательской обложкой с автопортретом А.Г. Венецианова.

Перед нами весьма редкое издание «Алексей Гаврилович Венецианов в частных собраниях» (1911) – каталог выставки, организованной Обществом защиты и сохранения в России памятников искусства и старины, где были представлены работы художников из частных собраний императора Николая II, М.П. Родзянко, князей Аргутинского-Долгорукого, П.А. Путятина, генерала Н.В. Бибикова, барона Н.Е. Врангеля, художника А.Н. Бенуа, ученого В.П. Семенова-Тян-Шанского и др. В каталог также вошли работы из частных собраний, не представленные на выставке, которые хранились в Академии художеств, в Русском музее императора Александра III.

Председателем Общества был его Императорское Высочество великий князь Николай Михайлович. Секретарем состоял автор книги – барон Н.Н. Врангель (1880–1915), известный своими изысканиями в области искусства. В богато иллюстрированном издании на фронтисписе помещен портрет художника Венецианова кисти Г.В. Сороки.

Каталог был опубликован в типографии «Сириус», известной по великолепным изданиям журналов «Старые годы» и «Аполлон», выходивших в начале XX века. К характерным особенностям, говорящим о высокой культуре полиграфии, относятся: строгое, изящное оформление, сдержанность цветового решения, использование для текста элитной бумаги верже, прекрасное полиграфическое исполнение, безупречное качество печати, красивый шрифт, удобный формат, широкие поля, богатый иллюстративный материал.

Нельзя оставить без внимания книгу, опубликованную в 1931 г. Academia[8] – одним из лучших

Н.Н. Врангель, барон. Алексей Гаврилович Венецианов в частных собраниях. 1911
Библиотека Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева

N.N. Wrangel, baron. Aleksey Gavrilovich Venetsianov in the private collections. 1911
The library of the Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev



Ф.И. Булгаков. Наши художники. 1890. 2 тома. Верхние крышки переплетов
Библиотека Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева

F.I. Bulgakov. Our artists. 1890. In 2 vol. The upper covers of the bindings
The library of the Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev

российских издательств 1920–1930-х годов, – «Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников» под общей редакцией А.В. Луначарского и А.М. Эфроса. Издание, вышедшее тиражом всего 4070 экз. и оформленное известным художником И.Ф. Рербергом, содержит большое число иллюстраций.

Книговедческий интерес вызывает 6-томное немецкое издание Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts (1953–1962) искусствоведа профессора Ганса Фольмера (1878–1969)[9]. Карьера немецкого ученого началась в крупнейшем в Германии издательстве с мировой известностью E.A. Seemann[10] (Лейпциг) со службы редактором знаменитого «Общего лексикона художников от древности до наших дней», начатого Ульрихом Тиме и Феликсом Беккером («Тиме-Беккер»). В 1923 г., став издателем, Г. Фольмер принял на себя руководство «Тиме-Беккер», завершив в 1947 г. этот уникальный в мире во всех областях искусства проект. Фольмер продолжил добавлять художников XX века, начав подготовку новой энциклопедии, изданию которой он посвятил всю оставшуюся жизнь, работая над ним до 84 лет. Издание шести томов «Лексикона» длилось 10 лет, в него вошло 47 229 биографий художников. За этот труд Г. Фольмер был удостоен награды правительства ГДР – ордена «За заслуги перед Отечеством». Завершив свой титанический труд в 1964 г., ученый-искусствовед вышел на пенсию, проработав в «Лексиконе» 57 лет. Необходимо подчеркнуть, что в коллекции Юлия Владимировича – первое и прижизненное издание «Лексикона», что придает ему особую ценность.

Объем нашего исследования не позволяет сделать подробный анализ состава коллекции Ю.В. Невзорова. Изучение и научное описание коллекции, составление ее каталога ждут своего времени.

Таким образом, реконструкция и введение в научный оборот иркутской владельческой коллекции «Собрание Ю.В. Невзорова (1913–2010)» станет еще одной страницей в истории культурного наследия Иркутской области и страны в целом, а также условием для сохранения и изучения этой важной части духовного и материального богатства.

Примечания

1. Коллекция В.В. и Н.К. Величко в редком фонде библиотеки ИОХМ им. В.П. Сукачева : каталог / ИОХМ им. В.П. Сукачева ; сост. И.П. Бедулина ; науч. ред. А.Ю. Бородихин. – Иркутск, 2018. – 92 с. : ил.; Алексей Дементьевич Фатьянов : каталог владельческой (личной) коллекции, библиографический указатель / сост. И.П. Бедулина, Л.А. Казанцева, В.С. Кондратьева ; науч. ред. М.Л. Ткачева ; авт. предисл. Н.С. Сысоева ; вступ. ст. Л.В. Зандановa. – Иркутск : ИОХМ им. В. П. Сукачева, 2021. – 212 с.
2. ГОСТ Р 7.0.87-2018. Национальный стандарт РФ. Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Книжные памятники. Общие требования (дата введения 1 янв. 2019). – Москва, 2018; ФЗ от 22.12.2020 № 463-ФЗ «О вне-

сении изменений в Федеральный закон «О библиотечном деле» в части совершенствования порядка государственного учета книжных памятников»; Приказ Министерства культуры РФ от 30.12.2020 № 1780 «Об утверждении положения о реестре книжных памятников» (вступ. в силу 21.06.2021).

3. Свой экслибрис Невзоров называл «собирательским знаком», поскольку наклеивал его и на книги, и на все подаренные произведения искусства.

4. Василий Андреевич Меньшиков (1901–1978) – инженер, график-любитель, автор около 50 экслибрисов, переплетчик, библиофил и коллекционер книжных знаков. Ленинград.

5. Михаил Матвеевич Иванов (1748–1823) – художник, пейзажист, создатель видового пейзажа, учитель Сильвестра Щедрина.

6. Французские художники-пейзажисты, открывшие красоту сельского пейзажа и работавшие преимущественно на пленэре.

7. «Собирательский знак» имел два варианта. Хранится в коллекции графики Государственного Русского музея.

8. Издательство Academia (1921–1937). Известно как образец непревзойденной издательской культуры, большого мастерства декоративного оформления, высокого качества полиграфического исполнения и иллюстрирования классической литературы. С издательством сотрудничали многие известные переводчики и художники.

9. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts : in 6 b. / unter Mitwirkung von Fachgelehrten des in– und Auslandes bearbeitet, redigiert und herausgegeben von Hans Vollmer. – Leipzig: Veb E. A. Seemann Verlag, 1953–1962.

Общий лексикон художников XX века : в 6 т. / сост., ред. и публ. Г. Фольмера, при участии экспертов из Германии и других стран. – Лейпциг: E.A. Зееманн, 1953–1962.

10. Эрнст Артур Зееманн в 1858 г. открыл компанию в Эссене под именем E.A. Seemann по издательству и продаже книг, произведений искусства, музыки и антиквариата. В 1861 г. он переехал в Лейпциг, создав первое издательство, выпускающее репродукции картин. Его имя быстро стало торговой маркой высококачественной печатной продукции. E.A. Seemann стало крупнейшей издательской компанией в мире.

Литература

1. Бедулина, И.П. Владельческие книжные коллекции библиотеки Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева как часть культурно-исторического наследия Приангарья // Креативные индустрии в региональном пространстве социальных услуг и бизнеса : материалы Первой регион. науч.-практ. конф., Иркутск, 23 мая 2018 г. – Иркутск : Репроцентр А1, 2018. – С. 76–83.

2. Бедулина, И.П. Владельческая книжная коллекция «Библиотека Валериана Вадимовича Величко (1874–1956)» в Иркутском областном художественном музее им. В.П. Сукачева» // Седьмые искусствоведческие Снитковские чтения : сб. материалов науч.-практ. конф., посвящ. 60-летию Гос. худож. музея Алтайского края. – Барнаул, 2018. – С. 251–256.

3. Бедулина, И.П. Владельческая коллекция архитектора города Иркутска Бориса Михайловича Кербеля в редком фонде библиотеки Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачева // Баландинские чтения : сборник статей научных чтений памяти С. Н. Баландина. – Новосибирск : Новосиб. гос. ун-т архитектуры, дизайна и искусств, 2019. – Т. XIV. – С. 410–417.

4. Иркутский областной художественный музей: коллекционеры и меценаты : каталог к выставке / М-во культуры РФ ; Адм. Иркутской обл. ; Иркутский обл. худ. музей им. В.П. Сукачева ; авт. ст. и кат. Т.П. Огородникова. – Иркутск : Артиздат, 2004. – 56 с.

5. Каталог дара семьи Невзоровых в собрании Восточно-Казахстанского областного музея изобразительных искусств имени семьи Невзоровых. – Семей, 2013. – 264 с. : ил.

6. Полунина, Н.М. Юлий Владимирович Невзоров : Коллекционер. Меценат. Просветитель. – Москва : Иркутское землячество «Байкал». – Москва, 2017. – 600 с. : ил.

References

1. Bedulina, I. P. Vladel'cheskie knizhnye kollekcii biblioteki Irkutskogo oblastnogo hudozhestvennogo muzeya im. V. P. Sukacheva kak chast' kul'turno-istoricheskogo naslediya Priangar'ya [The owner's book collections of the Irkutsk Regional Art Museum library as a part of the cultural and historical heritage of Priangarye]. Kreativnye industrii v regional'nom prostranstve social'nyh uslug i biznesa: materialy Pervoj Regionalnoj Nauchno-Prakticheskoj Konferencii, Irkutsk, 23 May 2018. Irkutsk, "Reprocentr A1", 2018, pp. 76–-83.

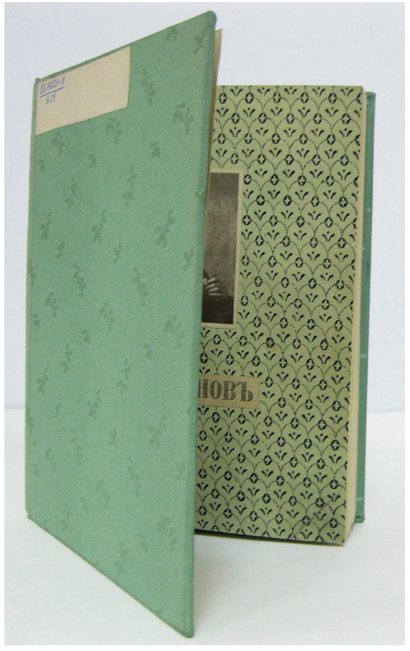
2. Bedulina, I. P. Vladel'cheskaya knizhnaya kollekciya «Biblioteka Valeriana Vadimovicha Velichko (1874–1956)» v Irkutskom oblastnom hudozhestvennom muzee im. V.P. Sukacheva» [The owner's book collection "Velerian Vadimovich Velichko's library (1874–1956)]. Sed'mye iskusstvovedcheskie Snitkovskie chteniya: sbornik materialov nauchno-prakticheskoj konferencii posvyashchennoj 60-letiyu Gosudarstvennogo hudozhestvennogo muzeya Altajskogo kraya. Barnaul, 2018, pp. 251–256.

3. Bedulina, I. P. Vladel'cheskaya kollekciya arhitektora goroda Irkutska Borisa Mihajlovicha Kerbelya v redkom fonde biblioteki Irkutskogo oblastnogo hudozhestvennogo muzeya im. V. P. Sukacheva [The owner's collection of the Irkutsk city architect Boris Mikhailovich Kerbel from the rare fund of the Irkustk Regional Art Museum library]. Balandinskie chteniya: sbornik statej nauchnyh chtenij pamyati S. N. Balandina. Novosibirsk, Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts, 2019, Vol. 14, pp. 410-417.

4. Irkutskij oblastnoj hudozhestvennyj muzej: kollekcionery i mecenaty: katalog k vystavke [Irkutsk Regional Art Musuem: collectors and Maecenas: the exhibition's catalogue]. Ministry of Culture of the Russian Federation; Irkutsk region administration; Irkustk Regional Art Museum named after V. P. Sukachev; author and compiler T. P. Ogorodnikova. Irkutsk, Artizdat, 2004, 56 p.

5. Katalog dara sem'i Nevzorovyh v sobranii Vostochno-Kazahstanskogo oblastnogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv imeni sem'i Nevzorovyh [Catalogue of the Nevzorov family's gift in the collection of the Eastern Kazakh Regional Museum of Fine Arts named after the Nevzorov Family]. Semey, 2013, 264 p.

6. Polunina, N. M. Yulij Vladimirovich Nevzorov: Kollekcioner. Mecenat. Prosvetitel' [Yuliy Vladimirovich Nevzorov: Collector. Maecenas. Educator]. Moscow, Irkutskoe zemlyachestvo "Bajkal". Moscow, 2017, 600 p.



Н.Н. Врангель, барон. Алексей Гаврилович Венецианов в частных собраниях. 1911. Крышка переплета и форзац
Библиотека Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева

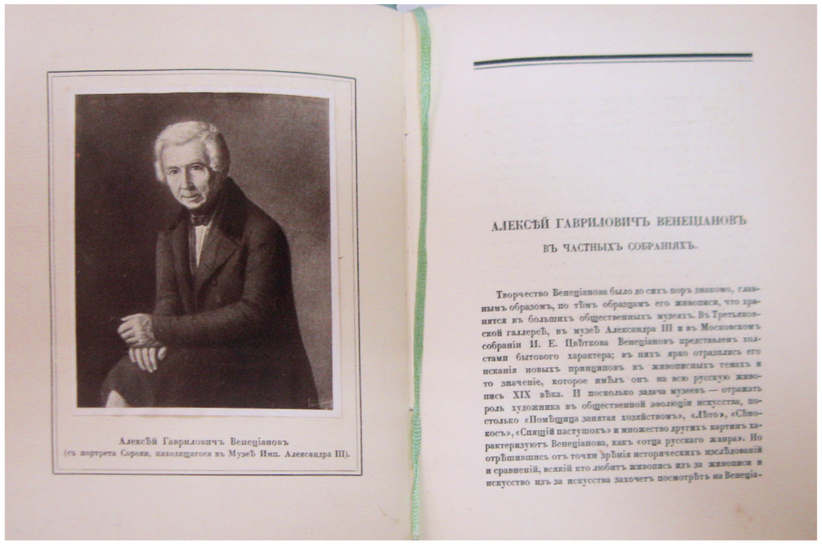
N.N. Wrangel, baron. Aleksey Gavrilovich Venetsianov in the private collections. The cover of the binding. 1911
The library of the Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev

Об авторе
Бедулина Ирина Павловна – кандидат исторических наук, главный библиотекарь Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева
E-mail: ipbedulina@mail.ru

Bedulina Irina Pavlovna
Candidate of Historical Sciences, Chief Librarian of the Irkutsk Regional Art Museum named after V.P.Sukachev

Н.Н. Врангель, барон. Алексей Гаврилович Венецианов в частных собраниях. 1911
Библиотека Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева

N.N. Wrangel, baron. Aleksey Gavrilovich Venetsianov in the private collections. 1911
The library of the Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev





Экспозиция III Уральской триеннале декоративного искусства. Музей архитектуры и дизайна. 2022
URL: https://uraldi.ru/fotoarhiv/foto-otchet-s-otkrytiya-iii-uralskoy-triennale-dekorativnogo/

The exposition of the 3st Ural Triennial of Decorative Arts. Museum of Architecture and Design. 2022
available at: https://uraldi.ru/fotoarhiv/foto-otchet-s-otkrytiya-iii-uralskoy-triennale-dekorativnogo/

EDN: DFBZJI
УДК 7.079

DECORATIVE ART: NEW OR GONE OLD?

Lubov V. Koposova
Independent researcher
Yekaterinburg, Russian Federation

Abstract: *The article provides an analytical review of three Ural triennials of decorative arts, the last of which was held in the summer of 2022. The author examines project structures, features, and opportunities to join Yekaterinburg's growing list of project-identifiers. We take a quick detour into the nature of how the structure of arts and crafts develops in our country and the problems that these characteristics cause. By taking into an account the triennial's unique characteristics, the author suggests on potential applications of the other Yekaterinburg festivals experience.*

Keywords: *triennial; decorative arts; arts and crafts; Yekaterinburg art; art textiles; ceramics; art glass; jewelry art.*

Citation: *Koposova, L.V. (2023). DECORATIVE ART: NEW OR GONE OLD? Izobrazitel`noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal`nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 1 (14), pp. 98-111.*

Л. В. Копосова
Независимый исследователь
Екатеринбург, Российская Федерация

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО: НОВОЕ ИЛИ УШЕДШЕЕ СТАРОЕ?

В статье делается аналитический обзор трех уральских триеннале декоративного искусства, последняя из которых прошла летом 2022 года. Автор разбирает структуру проектов, их особенности и возможности стать еще одним проектом-идентификатором Екатеринбурга. Дается краткий экскурс характера формирования структуры декоративно-прикладного искусства в нашей стране и возникающих в связи с этим особенностей и проблем. Рассматриваются возможные способы использования опыта других фестивалей Екатеринбурга с учетом специфики триеннале.

Ключевые слова: *триеннале; декоративное искусство; декоративно-прикладное искусство; искусство Екатеринбурга; художественный текстиль; керамика; художественное стекло; ювелирное искусство.*

В августе 2022 года в Екатеринбурге завершила свою работу Третья Уральская триеннале декоративного искусства. Улеглись первые эмоции, пришло время для осмысления и размышлений на тему чуть более широкую, чем сама выставка.

Проект, состоявшийся в 2016 году, был создан для популяризации и развития современного декоративно-прикладного искусства. Его идейным вдохновителем стала художник, преподаватель, исследователь и куратор Е.Ю. Манерова. В состав каждого из триеннале входят выставка-конкурс, научно-практическая конференция или круглый стол. В зависимости от ситуации те или иные составляющие имели бóльший вес и значимость.

Актуальность подобной выставки не вызывает сомнений: после распада Советского Союза декоративное искусство по разным причинам ушло с большой арены, во многом по причине сложности доставки работ и их экспонирования. Поэтому триеннале, которая предоставляет возможность художникам представить, а зрителям познакомиться с широким спектром высококлассных работ мастеров декоративно-прикладного искусства, крайне важна не только для города.

Базовыми для триеннале стали выставочные площадки Уральского центра развития дизайна (Музей архитектуры и дизайна) – пространства, которые практически идеально подходят для таких проектов. У каждой из трех триеннале свое лицо, определяемое не только и не столько заданной темой.

Большее фольклорное наполнение первой триеннале сменилось взрывным великолепием стекла и керамики на второй. Третья максимально проявила себя в текстиле, солидном разделе эмали на металле в уютном пространстве Музея архитектуры и дизайна и большой ювелирной секции, организованной при участии международного проекта GoodWood. Кроме того, на ней впервые было выделено арт-пространство для показа работ студентов и выпускников Уральского государственного архитектурно-художественного университета (УрГАХУ).

Отказ двух последних выставок от раздела художественных промыслов, с одной стороны, понятен: порой сложно вписать в экспозицию авторского искусства работы, опирающиеся на закрепившиеся, часто застывшие эстетические парадигмы художественных промыслов. Кроме того, за советский период изделия промыслов основательно закрепили в разделе сувениров. Однако даже в жестких рамках традиции бывают яркие художественные феномены. И обсуждение проблем промыслов, связанных с обновлением художественного языка, роли в художественном мире, системой юридического и экономического бытования, которые поднимались, например, на круглом столе второй биеннале, показало, что профессиональное художественное сообщество не сможет просто отстраниться от проблем этой области прикладного искусства. Тем более, что в городе есть не одна музейно-галерейная площадка, занимающаяся изучением, экспонированием и продвижением народного искусства: это Центр традиционной народной культуры Среднего Урала и Екатеринбургский музейный центр Гамаюн.



Пространство Уральского центра развития дизайна с экспозицией выставки I Уральской триеннале декоративного искусства. 2016.
URL: https://uraldi.ru/fotoarhiv/2342/

The space of the Ural Center for Design Development with the exposition of the 1st Ural Triennial of Decorative Arts. 2016
available at: https://uraldi.ru/fotoarhiv/2342/



Экспозиция I Уральской триеннале декоративного искусства. Уральский центр развития дизайна. 2016
URL: https://uraldi.ru/fotoarhiv/2342/

The exposition of the 1st Ural Triennial of Decorative Arts. Ural Center for Design Development. 2016
available at: https://uraldi.ru/fotoarhiv/2342/

Вторая триеннале проходила как одно из мероприятий I Уральского культурного форума. Его целью стали консолидация творческих центров УрФО, создание единого социокультурного пространства округа, определение перспектив развития социально-культурной сферы и художественного образования в регионах, что очень соответствовало целям и задачам самой триеннале. Благодаря этому удалось организовать большую дискуссионную площадку не только в рамках традиционного круглого стола. Участники триеннале вынесли обсуждение своих достижений и проблем в профессиональное дискуссионное поле конференции экспертизы и реставрации, которая была организована кафедрой истории искусств и музееведения департамента искусствоведения, культурологии и дизайна Уральского федерального университета (УрФУ). Это позволило включиться в обсуждение вопросов, связанных с развитием и современным состоянием декоративно-прикладного искусства, широкому кругу как практиков, так и теоретиков искусства.

Третья триеннале с символической темой «Диалог» оказалась в силу форс-мажорных обстоятельств, пожалуй, в самой непростой ситуации в связи с усложнившейся доставкой работ, сократившейся географией участников. Однако и в этот раз экспозиция выставки оказалась достойной, были интересные участники и оригинальные работы. Триеннале сохранила свою уникальность и актуальность.

В отношении декоративно-прикладного искусства в России за прошедшие годы сформировались достаточно шаблонов восприятия, неоправданных подходов к его рассмотрению.

Основная проблема связана с разрывом естественного развития этого вида искусства в советский период и попыткой направлять его в нужном русле, что достаточно трагично сказалось на этой сфере искусства, особенно важной в силу ее «приложенности» или, скорее, «прилаженности» к человеку, обеспечивающей во многом его психологический комфорт.

Другой существенной проблемой стало долгое затормаживание экспозиционной деятельности объектов ДПИ и дизайна после распада СССР и соответственно осмысление его роли в нашей жизни.

Еще в 1970-х годах М.С. Каган[1] предложил систематизацию и очень оправданное определение места архитектонических форм искусства – архитектуры, ДПИ и дизайна – в иерархии искусств. Так, например, дизайн был однозначно отнесен к сфере искусства (что в западном искусствознании вообще не является проблемой, т.к. не произошло разрыва в ходе его развития).

В нашей стране роль, функция и структура этих искусств до сих пор определяются в соответствии с советской традицией: первоначальное отрицание роли и значимости ДПИ, низведение его до уровня сувениров, раз уж оно не может достойно, наряду с живописью и графикой, проповедовать ценности соцреалистической традиции, затем несколькими волнами определенное ослабление негатива по поводу мещанской сущности ДПИ и даже попытка восстановления в своих правах дизайна, или, как в начале XX века его определяли в европейской практике, «индустриального искусства», в 70-е годы с появлением Сенежской студии и ВНИИТЭ[2]. И поныне как для прикладного искусства, так и дизайна существуют структурные проблемы художественной среды и рынка в нашей стране.

Прикладное, декоративное искусство оказывает, пожалуй, самое сильное воздействие на человека. Ребенок начинает познавать мир с тактильных ощущений. Такая форма восприятия, как визуальная тактильность, свойственная человеку, на всем протяжении его жизни оказывает гораздо большее воздействие, чем просто визуальная составляющая.

Проявляясь в прикладном искусстве, «древние архетипы не теряют свой первоначальный смысл, но, оживая в руках мастера, становятся актуальным инструментом познания мира, его скрытых закономерностей и возможностей, предлагая зрителю осязаемые, видимые, чувственные образы миропорядка. Эстетическое восприятие реальности и художественное воплощение констант бытия всегда находились и находятся на грани магии, медитации и просветления, когда за грубыми формами камня,

нити, дерева автор и зритель ощущают не абстрактный мир идей, но прикасаются к древним основам устройства материального мира, могут ощутить их дух и жизненную силу» [4, с. 117]. Неслучайно для формирования нового – советского – человека необходимы были уничтожение старого быта со всеми его составляющими и нивелирование ремесленных изделий до уровня сувениров, не имеющих тесного, на уровне подсознания, взаимодействия с человеком, какое имеют объекты прикладного искусства – одежда, посуда, мебель и т.д.

Любой современный проект, в том числе в области искусства, опирается на концепцию, идею, вырастающую на основе образной структуры конкретного места в конкретном времени. На основе этой идеи формируются уникальная брендовая составляющая, узнаваемый облик, стиль, характер.

По мнению социологов, маркетологов общественных пространств Г. Эшворта и М. Кавараттзиса, «место должно дифференцироваться через уникальную идентичность бренда, если оно хочет, во-первых, восприниматься как существующее, во-вторых, обладать конкурентными преимуществами в глазах потребителей и, в-третьих, потребляться в соответствии со своими целями» [9, с. 507].

Применяя это определение к проектам в области искусства, можно перефразировать от обратного – проект становится уникальным и востребованным, если он является, во-первых, актуальным, если есть большая потребность в подобных мероприятиях. Что применительно к рассматриваемому проекту не вызывает никаких сомнений.

Во-вторых, проект должен обладать концепцией, соответствующей месту и времени, и иметь характеристики, отличающие его в ряду других. Это положение требует отдельного рассмотрения в силу особенностей развития искусства в нашей стране. Одной из ключевых аудиторий любого проекта являются жители, которые конструируют образ места в ходе своей повседневной жизни. Но самобытность территориального брендинга, концепта определяется тем, что он включает в себя большое количество привходящих составляющих.

У Екатеринбурга есть опыт организации фестивалей, имеющих уникальное лицо, характеристики site-specific. В первую очередь, это, конечно, Уральская индустриальная биеннале (УИБ): к своей шестой реинкарнации она пришла с солидным весом в российской и международной художественной среде, зрители приезжают в Екатеринбург со всех концов именно на этот проект[3].

В этом же ряду можно с полным правом назвать ежегодные фестивали «Не темно», Ural music night.

Однако не все проекты предполагают включенность художника/зрителя в пространство города и среду каждого конкретного человека. И такими возможностями обладает проект, сердцем которого является искусство, теснейшим образом связанное с повседневной жизнью человека.

Современный характер развития и функционирования декоративного искусства, на наш взгляд, имеет явную тенденцию к «кооперированию» различных материалов и форм искусства при создании тех или иных объектов. И при расширении пространственных габаритов экспозиций было бы оправданным обращение к опыту проектов ленд-арт-фестивалей или арт-парков типа «Никола-Ленивец» (Калужская область), «Острова Ершовы» (Касли, Челябинская область).

Для развития в этом аспекте у Уральской триеннале декоративного искусства есть хорошая опора на крепкий массив художников-прикладников Екатеринбурга, школу гобелена, сформировавшуюся на базе УрГАХУ, активно развивающуюся сферу искусства горячей эмали, которая становится все более узнаваемой и интересной. Интересным дополнительным вариантом коллаборации могли бы стать привлечение коллективов современного танца, уральского рока, анимации в мероприятия проекта и формирование таким образом новых визуально-тактильных образов, метафор и пространств.

Для жителей большое значение приобретает общий опыт места, ведь именно этот опыт аккумулирует культурные характеристики места: «чувство места основывается на уникальности опыта места и, в свою очередь, создает его» [8, с. 155]. В Екатеринбурге большая необходимость в создании в пространстве города дополнительного «третьего места» – среды для формирования и аккумулирования новых художественных и культурных контекстов[4]. Идентичность места произрастает из самосознания места, ощущения его культуры, истории не только жителями, но и гостями города. Поэтому актуализация, включение объектов триеннале в пространство города могут способствовать «проникновению» в мировосприятие его жителей естественности существования качественных форм искусства в повседневности и придать городу ту самую уникальность. Однако необходимо отметить, что в этом пункте при кажущейся его слаженности присутствуют подводные камни, к которым мы вернемся позже.

Таким образом, у нас уже есть составляющие, которые формально позволяют феномену проекта затронуть максимальное количество связей в пространстве города: образ места, его материализация через структуру самого города, художественные институции, которые могут быть задействованы, а также устоявшиеся социально-личностные отношения и практические навыки включения искусства в среду города. Что подводит нас к третьему условию уникальности, брендовости проекта – потребление в соответствии со своими целями.

Частичные сложности второго пункта в полной мере проявляют свой норов в третьем. Каковы же могут быть цели выставки декоративного искусства? Нам видится, что это в первую очередь восстановление связей, утраченных прикладным искусством, искусством дизайна на протяжении XX века в культурном пространстве жителя нашей страны, а также связей между этими двумя сферами искусства, оказавшимися невероятным образом разъединенными в понимании не только потребителей, но и профессионалов. Отсюда следует еще одна проблема – ненайденность формы представления декоративного искусства и дизайна: все существующие выставки декоративно-прикладного искусства опираются на практику подобных выставок, заложенных еще в советское время, объекты которых предполагались к последующему использованию, например, в частном интерьере крайне редко и, как правило, в узком кругу не просто любителей, но имеющих возможность приобрести и хранить такие объекты.

Оторванность сферы выставочного прикладного искусства и бытового варианта украшения быта стала совершенно очевидной с возможностью функционирования открытого арт-рынка в постперестроечное время. Не сформировавшиеся бытовые эстетические нарративы, невозможность, за небольшим исключением, встроить выставочные объекты в повседневный интерьер создали ситуацию разрыва в восприя-



Экспозиция I Уральской триеннале декоративного искусства. Уральский центр развития дизайна. 2016
URL: https://uraldi.ru/fotoarhiv/2342/

The exposition of the 1st Ural Triennial of Decorative Arts. Ural Center for Design Development. 2016
available at: https://uraldi.ru/fotoarhiv/2342/



Экспозиция II Уральской триеннале декоративного искусства. Уральский центр развития дизайна. 2019
URL: https://uraldi.ru/fotoarhiv/vserossiyskaya-otkrytaya-vystavka-ii-uralskaya-triennale-deko/

The exposition of the 2st Ural Triennial of Decorative Arts. Ural Center for Design Development. 2019
available at: https://uraldi.ru/fotoarhiv/vserossiyskaya-otkrytaya-vystavka-ii-uralskaya-triennale-deko/



Экспозиция III Уральской триеннале декоративного искусства. Уральский центр развития дизайна. 2022
Фото М. Глазыриной

The exposition of the 3st Ural Triennial of Decorative Arts. Ural Center for Design Development. 2022
Photographed by M. Glazyrinam





тии объектов выставочных и экспонируемых на ярмарках типа «УралЮвелир» и др. В то время как, говоря об объектах декоративного (-прикладного) искусства, нужно иметь ввиду, что это объекты должны сущностно предполагать функционирование в современном пространстве как интерьера, так и экстерьера. И подобные проблемы с бытованием и развитием декоративного искусства хорошо обозначились в обсуждениях и докладах на круглых столах и конференциях триеннале.

Вопрос актуализации в пространстве повседневности объектов декоративного искусства тесно связан с идеей идентичности города. Современное биеннальное движение демонстрирует хорошие примеры актуализации места через внедрение в их ткань объектов искусства[5]. При этом необходимо отметить, что УИБ, одной из декларируемых целей которой является выход современного искусства в городскую среду, пока не удалась в полной мере эта сложная задача. Например, город упустил возможность создания музея современного искусства на базе биеннале, сохранения некоторых объектов в качестве постоянных в пространстве города, что несомненно усилило бы его туристическую привлекательность. То же касается и объектов фестиваля «Не темно», которые, прижившись в городе, могли бы придать ему изюминку, остроту восприятия. К сожалению, проведенная уже третья триеннале декоративного искусства продемонстрировала так же не только незаинтересованность города в таких важных событиях, которые могут стать еще одним символом, магнитом города, но и просматривается странная незаинтересованность УрГАХУ, его выставочной составляющей, в развитии и продвижении этого проекта.

Несмотря на формально увеличившуюся на некоторых площадках в 2022 году продолжительность третьего выставочного проекта, он проходил с разной длительностью на разных площадках. И на главной площадке экспозиция присутствовала самое короткое время. Она меняла состав, а для посетителей Уральского центра дизайна даже в рамках открытия было совершенно очевидно, что для них выставка, как, видимо, и сам проект, вторична.

Это особенно прискорбно потому, что вуз с уникально широким для города спектром художественных специальностей пока демонстрирует нескоординированность студентов-художников различного профиля, практически полное отсутствие их взаимодействия в творческом поле. И триеннале могла бы стать хорошей практикой по консолидации и нахождению

Экспозиция I Уральской триеннале декоративного искусства. Центр традиционной народной культуры Среднего Урала. 2016
Фото М. Глазыриной

The exposition of the 1st Ural Triennial of Decorative Arts. Center for the Middle Urals Folk Culture. 2016
Photographed by M. Glazyrinam



Экспозиция I Уральской триеннале декоративного искусства. Центр традиционной народной культуры Среднего Урала. 2016
Фото М. Глазыриной

The exposition of the 1st Ural Triennial of Decorative Arts. Center for the Middle Urals Folk Culture. 2016
Photographed by M. Glazyrinam

возможностей взаимодействия разных областей визуального искусства. Несмотря на то, что в УрГАХУ одновременно с архитекторами проходят обучение художники декоративно-прикладного профиля, в Екатеринбурге хватит пальцев одной руки, чтобы назвать примеры качественного включения в интерьер или экстерьер объектов искусства за последние 15–20 лет. Рассмотрение причин этой ситуации не входит в цели этой статьи. Однако опыт симпозиумов, мастерских для создания работ на основе идентичности места или создания site-specific работ, который мог бы изменить подход к этой проблеме, предполагает гораздо большую партнерскую включенность не только организаций типа Союза художников или Регионального отделения Российской академии художеств.

Проблема функционирования ДПИ в пространстве города уже поднималась в статье Н.С. Медведевой и Д.Л. Плесовских, предлагавших в качестве решения, к примеру, «сезонный фестиваль малой пластики, проходящий в более благоприятный период для экспозиции работ на открытом воздухе. В разных странах и городах существуют акции, фестивали, посвященные искусству и проходящие именно на улицах городов» [3, с. 144]. Решение, очень подходящее как вариант пространственного взаимодействия триеннале и города в широком смысле. При этом необходимо все же отметить, что прикладные материалы – керамика, дерево, мозаика, стекло, – несмотря на опасения авторов в малопригодности из-за климатических условий, технологически созданные для экспонирования на улице, достаточно хорошо перенесут экстерьерное размещение. Кроме того, есть достаточно пространств, относительно защищенных от погодных условий, например, входные группы как офисных, так и торговых центров, в данный момент, как правило, напичканных объектами, демонстрирующими вопиющее дурновкусие их владельцев. Использование центров в качестве дополнительных экспозиционных пространств может удачно привести к практике переосмысления, переформатирования вкусовых предпочтений горожан.

Очевидно неудобным временем проведения, поднимающим вопрос, кому же адресовано это масштабное мероприятие, особенно с учетом его кратковременности, можно считать летние месяцы, когда многие уезжают отдыхать, а студенты разъезжаются по домам. Если посмотреть на время осуществления других фестивалей и масштабных проектов (УИБ, Ural Music Night, Ночь музеев), они проводятся или весной, или в начале лета, или в еще теплое время осенью, когда студенческая молодежь еще в городе, бодра и активна, а взрослое население не разъехалось по дачам, коттеджам и далеким пляжам.

Несмотря на наличие на всех трех триеннале круглого стола, эти мероприятия идут по пути советской практики организации подобных проектов и, к сожалению, не дают необходимого результата, продуктивного диалога – почти отчаянные попытки художников и организаторов мастерских озвучить свои проблемы остаются просто их констатацией. Во многом это, конечно, связано с отсутствием печатного (интернет-) издания – специализированного, аналитического, по типу журнала «Декоративное искусство», где могла бы продолжиться дискуссия. Опыт появления новых направлений исследований и деятельности последних десятилетий показывает, что часто наиболее продуктивным становится создание своего журнала, в котором могли бы в период между выставками продолжаться дискуссии, обмен мнениями. В отличие от ситуации с различными формами декоративно-прикладного искусства, дизайна, у фестивальных проек-

тов современного искусства есть огромное преимущество. Несмотря на то, что в русскоязычном пространстве все более сужается поле многочитаемых изданий, где ведется обсуждение проблем современного искусства, всё же не происходит серьезной оторванности в ходе развития в российском и зарубежном художественном поле. Крупные фестивали современного искусства у всех на слуху. Для области декоративного искусства ситуация совершенно иная. Недавно начавшее «оживать» декоративно-прикладное искусство все еще ищет свое новое место в пространстве современного социума в нашей стране. Добавление уже упоминавшегося отрыва от индустриального искусства, дизайна, часто выводимого вообще за пределы поля искусства (в результате чего появляются курсы и направления так называемого арт-дизайна), ставит перед практиками и теоретиками этой области художественной деятельности большие проблемы, решение которых невозможно директивным путем. С другой стороны, опыт прививки современным искусством Уральской индустриальной биеннале оказался достаточно успешным. Удалось взрастить новое поколение зрителя, любящего и понимающего современное искусство и считающего обязательным для себя посещение, и не единожды, проектов биеннале. Это свидетельствует о том, что и казавшееся почти невозможным оказывается в результате решаемым, значимым, интересным и уникальным[6].

Возможным для «активации» зрителя, его диалога с художником видится использование практики, хорошо освоенной проектами актуального искусства: более широкое приглашение крупных мастеров для практических семинаров и их освещение, организация мастер-классов для молодых художников и любителей, стимулирующих их стремление к эксперименту, поиску новых форм, актуальных современному пространству, времени и нашему мироощущению. Вероятно, это можно было бы осуществить через формирование соответствующего раздела в программе выставки. Формально такой платформой может стать раздел арт-объекта. На данный момент он остается в рамках уже сформировавшихся как культурных, так и эстетических парадигм, причем порой довольно застоявшихся и не вызывающих бодрящих эмоций как положительных, так и отрицательных, не запускающих дискуссию, процесс распознавания, осознания, приятия или неприятия.





Экспозиция III Уральской триеннале декоративного искусства. Уральский центр развития дизайна. 2022
Фото М. Глазыриной

The exposition of the 3st Ural Triennial of Decorative Arts. Ural Center for Design Development. 2022
Photographed by M. Glazyrinam

Фрагмент экспозиции III Уральской триеннале декоративного искусства. Музей истории камнерезного и ювелирного искусства. 2022
Фото автора

The fragment of the exposition of the 3st Ural Triennial of Decorative Arts. Museum of Stone Carving and Jewelry Art History. 2022
Photographed by the author

Конечно, в условиях современности ситуация диалога, дискуссии достаточно проблематична. Но она совершенно необходима. Искусство не ходит и тем более не развивается строем. Кроме того, организация мероприятий между самими выставками, как это делает УИБ, могла бы способствовать постоянной активизации проекта в памяти зрителя, подготовке его восприятия, воспитании вкуса и желания постигать.

Если же учитывать масштабность задуманного и его направленность, в том числе на стимулирование творческой активности молодежи, то было бы обоснованно шире привлекать студентов в качестве волонтеров, как это делается на других городских выставочных или музыкальных проектах – Уральской индустриальной биеннале, Ural Music Night, фестивале «Не темно». По крайней мере в Уральском федеральном университете есть практически полный комплект специальностей творческих индустрий – от будущих искусствоведов до маркетологов и организаторов мероприятий. Привлечение их могло бы, с одной стороны, получить дополнительные руки, которые в таких проектах лишними не бывают, с другой – дать возможность ребятам гораздо ближе познакомиться со сферой декоративного искусства.

Что касается состава участников, то причастность организаторов, самих замечательных мастеров к креативному контексту не только Екатеринбурга помогает им привлечь к выставке наиболее интересных художников. И две последних триеннале по уровню представленных работ существенно отличаются в лучшую сторону от первой, которая больше была похожа на нащупывание пути, направления. Выбранная стратегия совмещения общей выставки и персональных позволяет показать, с одной стороны, большое разнообразие подходов к творчеству, с другой – представить небольшую ретроспективу работ крупных, состоявшихся мастеров.

Однако несколько архаичным и сдерживающим началом видится традиционное деление по материалам и техникам исполнения (текстиль, керамика и т.д.). И все, что не подходит к ним, отходит к разделу арт-объектов. Это совершенно оправданное структурирование в рамках выставочного проекта текстиля, гобелена, керамических воркшопов и симпозиумов. Но при расширенном диапазоне типов объектов наиболее способствующим творческому поиску и диалогу может служить структура на основе образов и метафор – по типу структурирования разделов на фестивале World of WearableArt (WOW)[7] в Новой Зеландии, основным объектом которого является в максимально широком смысле «одетое». Причем такой подход можно совместить и с более традиционной формой структурирования выставочного проекта. Но в любом случае сохранение достаточно консервативного, устоявшегося подхода к экспонированию объектов прикладного искусства вряд ли приведет к изменению его места и роли в обществе. Прикладное искусство нашей страны не прошло того пути, которое прошло оно и дизайн на западе. Там не было такого функционального, концептуального, мировоззренческого разрыва в развитии этих видов искусств. Так, в течение всего XX века в выставочно-конкурсной деятельности ведется продуктивный диалог их коммерческой и творческой составляющих, примером чего является триеннале в г. Яблонец-над-Нисоу (Чешская Республика) (6, с. 334, 335). Однако совершенно очевидно, что и нашему искусству по другим причинам, но все же необходима та «революция», которая произошла в 1960-е годы в прикладном искусстве за рубежом, когда дизайнеры перестают прислушиваться к потребителю, перестают «разрабатывать продукты высокого качества[8], а начинают экспериментировать» [5, с. 279]. Необходимо нечто, похожее на слом шаблона восприятия, которое устроил Олег Еловой, организовав в 1990-е годы проекты «Мастер гвоздь» (1997), «Ложка дальше» (1998), «Искусственная банка» (1999). Естественно, экспериментами сыт не будешь – красивые продукты высокого качества позволяют зарабатывать. Поэтому, чтобы эксперимент произошел, осуществился, необходимо создавать условия. Это сложно. Но появление оригинальных художников, нового видения стоит поиска этих возможностей.

Одним из факторов появления ситуации поиска, конечно, становится уже сам международный статус проекта. И хочется пожелать организаторам триеннале в дальнейшем расширить представительство зарубежных художников не только мастерами из Казахстана, творческие связи с которыми понятны в силу географической близости и установившихся за долгие годы контактов, но и имеющими свои оригинальные, интересные традиции в прикладном искусстве странами ближнего зарубежья Центральной Азии, Кавказа и др.

Выставочные проекты, подобные триеннале декоративного искусства в Екатеринбурге, играют огромную роль в структурировании общественного вкуса и запроса на те или иные формы искусства для современной среды. С самого начала своего появления выставки, институализировавшие прикладное искусство и дизайн международными выставочными проектами, начиная с выставки декоративного и индустри-

ального искусства в Париже в 1925 году, демонстрировали как включенность объектов в бытовую среду, так и экспериментальные практики, следовавшие по пути поиска новой идентичности, новых форм и концептов в соответствии с изменяющимся мировосприятием, бытом. Анализ их опыта может подсказать пути дальнейшего развития подобных выставочных проектов в условиях конкретного места и времени.

Несмотря на то, что последняя триеннале, в силу форс-мажорных обстоятельств, оказалась очевидно не совсем такой по составу и наполнению, как ее задумывали организаторы, остается надежда, что у них не опустятся руки, и мы сможем пройти по пространствам четвертой уральской триеннале декоративного искусства, открывая для себя новые образы, переосмысливая пространства, подпитываясь от креатива и драйва художников.

I УРАЛЬСКАЯ ТРИЕННАЛЕ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА (6 ОКТЯБРЯ – 6 НОЯБРЯ 2016)[9] [7]

Тема: «Единство природных элементов»

Номинации: «Арт-объект», «Художественная керамика», «Художественные промыслы», «Художественное стекло», «Художественный текстиль», «Ювелирное искусство», «Эмали».

Количество участников: 328

География проекта: РФ, Казахстан, Прибалтика, Турция, ОАЭ

Выставочные площадки проекта: Центр традиционной народной культуры Среднего Урала, Большой и Малый зал Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз художников России», Свердловская киностудия, Выставочный зал УрГАХУ, Музейно-выставочный центр Дом Поклевских-Козелл, Музей истории камнерезного и ювелирного искусства, Уральский центр развития дизайна

Персональные выставки: Василисы Портновой (Ханты-Мансийск); Татьяны Колточихиной, батик, эмаль (Омск); Михаила Селищева, эмаль (Ростов Великий); Елены Сахаровой-Староверовой, эмаль (Владимир); Малика Муканова, Айдара Жамхана, Бауыржана Досжанова (Казахстан); Надежды Кузнецовой, Кирилла Глазырина, Александра Мирошникова (Екатеринбург)

Дискуссионные площадки: Всероссийская научно-практическая конференция «Декоративно-прикладное искусство: исторический опыт, современное состояние, перспективы развития» (14.10.2016)

II УРАЛЬСКАЯ ТРИЕННАЛЕ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА (6 ИЮНЯ – 10 ИЮЛЯ 2019) [1]

Тема: «Сотворение мира»

Номинации: «Арт-объект», «Художественная керамика», «Художественное стекло», «Художественный текстиль», «Эмальерное искусство», «Ювелирное искусство»

Количество участников: 275

География проекта: РФ, Казахстан, Беларусь, Литовская Республика, Латвийская Республика, США, Республика Северная Македония

Выставочные площадки проекта: Уральский центр развития дизайна УрГАХУ, Международный центр искусств «Главный проспект», Центр современной культуры УрФУ им. Б.Н. Ельцина, выставочный зал Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз художников России»

Персональные выставки: Александр Самвел, скульптура; Владимир Зуев, графика. Выставочный проект «Микро. Точка отсчета».

Дискуссионные площадки: конференция «Вопросы экспертизы в области культуры, искусства, дизайна», Уральский федеральный университет им. Б.Н. Ельцина, 06.06.2019 – 07.06.2019; круглый стол «Современное состояние декоративно-прикладного искусства», Музей архитектуры и дизайна, 8.06.2019, Уральский центр развития дизайна УрГАХУ, выставочный зал Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз художников России»

III УРАЛЬСКАЯ ТРИЕННАЛЕ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА (13 июля – 12 августа 2022) [2]

Тема: «Диалог»

Номинации: «Арт-объект», «Художественная керамика», «Художественное стекло», «Художественный текстиль», «Эмальерное искусство», «Ювелирное искусство»

Количество участников: более 730

География проекта: РФ, Казахстан, Беларусь, Финляндия, Латвийская Республика, Израиль

Выставочные площадки проекта: Уральский центр развития дизайна УрГАХУ, выставочный зал Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз художников России», Музей истории камнерезного и ювелирного искусства, АРТ-ЦЕХ на Арамильской суконной фабрике.

Персональные выставки: групповая выставка Бориса Клочкова, Веры Грековой, Екатерины Клочковой, текстиль, эмаль; Ольги Орешко, гобелен

Дискуссионные площадки: круглый стол «Диалоги о декоративном искусстве»



Экспозиция III Уральской триеннале декоративного искусства. Уральский центр развития дизайна. 2022
Фото М. Глазыриной

The exposition of the 3st Ural Triennial of Decorative Arts. Ural Center for Design Development. 2022
Photographed by M. Glazyrina

Примечания

1. См.: Каган, М.С. О прикладном искусстве: некоторые вопросы теории. – Ленинград : Художник РСФСР, 1961. – 160 с.; Каган, М.С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. – Ленинград : Искусство, 1972. – 440 с.

2. Сенежская студия (студия дизайна «Сенеж»), 1964–1991 – учебно-экспериментальная студия Союза художников. Созданная в подмосковном Доме творчества «Сенеж» под руководством Евгения Розенблюма и Карла Кантора, она сыграла большую роль в развитии теории, творческой практики и педагогики художественного проектирования в сфере промышленного и общественного интерьера, дизайна машин и механизмов, музейной и выставочной экспозиции, в становлении современной школы проектирования развития городской среды.

Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ) – научно-исследовательский и проектно-экспериментальный институт, учебно-методический и информационный центр в области дизайна. Создан в 1962 году в Москве на территории ВДНХ СССР в соответствии с постановлением Совета Министров СССР № 349 «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования». Создание ВНИИТЭ послужило началом системного развития промышленного дизайна в стране и определило роль института как главной проектной и исследовательской организации в области промышленного проектирования. По инициативе и при участии ВНИИТЭ в Москве в 1964 году проведена первая зарубежная выставка «Роль художественного конструирования в промышленности Великобритании».

3. По свидетельствам приехавших по другим надобностям в период, когда проходила биеннале, у них были большие проблемы с поселением из-за переполненных гостиниц.

4. См.: Старостова, Л.Э. Уральская индустриальная биеннале современного искусства как поиск территориальной идентичности // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. – 2014. – № 4 (132). – С. 100–112.

5. ссылка на лекцию о биеннале в Японии

6. Старостова, Л.Э. Уральская индустриальная биеннале современного искусства как поиск территориальной идентичности // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. – 2014. – № 4 (132). – С. 100–112; Кудрявцева, И.В. От биеннале до бараков и обратно: современное искусство в Екатеринбурге в 2010-е годы // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2022. – № 2. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ot-biennale-do-barakov-i-obratno-sovremennoe-iskusstvo-v-ekaterinburge-v-2010-e-gody (дата обращения 14.02.2023).

7. World of WearableArt (WOW). – URL: https://www.worldofwearableart.com/ (дата обращения 18.03.2023).

8. Высокого качества в данном случае с позиции их последующей продажи.

9. Даты проведения на основе данных каталогов

Литература

1. Всероссийская открытая выставка «II Уральская триеннале декоративного искусства» : каталог / сост. Е.Ю. Манерова, Г.Б. Храмцова, Э.Х. Дементьева и др. – Екатеринбург : УрГАХУ, 2019. – 152 с. : ил.

2. Всероссийская открытая выставка «III Уральская триеннале декоративного искусства» : каталог / сост. Е.Ю. Манерова, Г.Б. Храмцова, О.В. Базуева. – Екатеринбург : УрГАХУ, 2022. – 232 с. : ил.

3. Медведева, Н.С., Плесовских, Д.Л. Современное декоративно-прикладное искусство в архитектурной среде Екатеринбурга // Новые идеи нового века – 2018 : материалы Восемнадцатой международной научной конференции : в трех томах / ТОГУ ; Институт архитектуры дизайна и др. – Т. 3. – Хабаровск, 2018. – С. 143–146.

4. Никифорова, А.А., Воронова, Н.И. Дерево, камень, нить: эстетика древнейших архетипов в современном декоративно-прикладном искусстве // Философия и культура. – 2022. – № 9. – URL: https://cyberleninka.

ru/article/n/derevo-kamen-nit-estetika-drevneyshih-arhetipov-v-sovremennom-dekorativno-prikladnom-iskusstve (дата обращения 14.02.2023).
5. Поликарпова, С.В. «Подрывные инновации» в декоративно-прикладном искусстве рубежа XX–XXI веков // Художественная культура. – 2020. – № 1. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/podryvnye-inno-vatsii-v-dekorativno-prikladnom-iskusstve-rubezha-xx-xxi-vekov (дата обращения 14.02.2023).
6. Перфильева, И.Ю. Художественные конкурсы в авторском ювелирном искусстве России. 1930–2010-е // Художественная культура. – 2020. – № 4. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennye-konkursy-v-avtorskom-yuvelirnom-iskusstve-rossii-1930-2010-e (дата обращения: 12.02.2023).
7. Уральская триеннале декоративного искусства : каталог / сост. Е.Ю. Манерова, С.К. Хабибуллина, О.В. Базуева и др. – Екатеринбург : УрГАХУ, 2016. – 172 с.: ил.
8. Campelo, A., Aitken, R., Thyne, M., Gnoth, J. Sense of Place: The Importance for Destination Branding // Journal of Travel Research. – 2014. – Vol. 53 (2). – P. 154–166.
9. Kavaratzis, M., Ashworth, G. City branding: an effective assertion of Identity or a transitory Marketing Trick? // Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie. – 2005. – Vol. 96, № 5. – P. 506–514.

References

1. Vserossijskaya otkrytaya vystavka «II Ural'skaya triennale dekorativnogo iskusstva»: katalog [The all-Russian open exhibition "The 2nd Ural Triennial of decorative art": a catalogue]. Compilers E.Yu. Manerova, G.B. Khramtsova, E.Kh. Dementyeva and others. Yekaterinburg, Ural State University of Architecture and Arts, 2019, 152 p.
2. Vserossijskaya otkrytaya vystavka «III Ural'skaya triennale dekorativnogo iskusstva»: katalog [The all-Russian open exhibition "The 3nd Ural Triennial of decorative art": a catalogue]. Compilers E.Yu. Manerova, G.B. Khramtsova, O.V. Bazueva. Yekaterinburg, Ural State University of Architecture and Arts, 2022, 232 p.
3. Medvedeva, N.S., Plesovskikh, D.L. Sovremennoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo v arhitekturnoj srede Ekaterinburga [Modern decorative and applied arts in Yekaterinburg architectural environment]. Novye idei novogo veka – 2018: materialy Vosemnadcatoj mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii: v trekh tomah / TOGU; Institute of architecture and design and others. V. 3. Khabarovsk, 2018, pp. 143–146.
4. Nikiforova, A.A., Voronova, N.I. Derevo, kamen', nit': estetika drevnejshih arhetipov v sovremennom dekorativno-prikladnom iskusstve [Wood, stone, thread: the oldest archetypes' esthetics in modern decorative and applied arts]. Filosofiya i kul'tura, 2022, no. 9, available at: https://cyberleninka.ru/article/n/derevo-kamen-nit-estetika-drevneyshih-arhetipov-v-sovremennom-dekorativno-prikladnom-iskusstve (accessed 14.02.2023).
5. Polikarpova, S.V. «Podryvnye innovacii» v dekorativno-prikladnom iskusstve rubezha XX–XXI vekov ["Subversive innovations" in decorative and applied arts at the turn of the 20-21th centuries]. Hudozhestvennaya kul'tura, 2020, no. 1, available at: https://cyberleninka.ru/article/n/podryvnye-inno-vatsii-v-dekorativno-prikladnom-iskusstve-rubezha-xx-xxi-vekov (accessed 14.02.2023).
6. Perfilyeva, I.Yu. Hudozhestvennye konkursy v avtorskom yuvelirnom iskusstve Rossii. 1930–2010-e [Artistic contests in the Russian jewelry art of the 1930-2010s]. Hudozhestvennaya kul'tura, 2020, no. 4, available at: https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennye-konkursy-v-avtorskom-yuvelirnom-iskusstve-rossii-1930-2010-e (accessed 12.02.2023).
7. Ural'skaya triennale dekorativnogo iskusstva : katalog [The Ural triennial of decorative and applied arts: a catalogue]. Compilers E.Yu. Manerova, S.K. Khabibullina, O.V. Bazueva and others. Yekaterinburg, Ural State University of Architecture and Arts, 2016, 172 p.
8. Campelo, A., Aitken, R., Thyne, M., Gnoth, J. Sense of Place: The Importance for Destination Branding. Journal of Travel Research, 2014, vol. 53 (2), pp. 154–166.
9. Kavaratzis, M., Ashworth, G. City branding: an effective assertion of Identity or a transitory Marketing Trick? Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie, 2005, vol. 96, no. 5, pp. 506–514.

Об авторе
Копосова Любовь Валентиновна – искусствовед
E-mail: dobryvecher@mail.ru

Koposova Lyubov Valentinovna
Art critic

Экспозиция II Уральской триеннале декоративного искусства. Уральский центр развития дизайна. 2019
URL: https://uraldi.ru/fotoarhiv/vserossiyskaya-otkrytaya-vystavka-ii-uralskaya-triennale-deko/

The exposition of the 2st Ural Triennial of Decorative Arts. Ural Center for Design Development. 2019
available at: https://uraldi.ru/fotoarhiv/vserossiyskaya-otkrytaya-vystavka-ii-uralskaya-triennale-deko/



АРТ-ЦЕХ на Арамильской суконной фабрике, экспозиция выставки. 2022
Фото М. Глазыриной

ART-SHOP in the Aramil Broadcloth Factory, the exhibition's exposition. 2022
Photographed by M. Glazyrina



Персональная выставка Ольги Орешко. Уральский центр развития дизайна. Фрагмент экспозиции. 2022
URL: https://uraldi.ru/fotoarhiv/foto-otchet-s-otkrytiya-iii-uralskoy-triennale-dekorativnogo/

Olga Oreshko's personal exhibition. Ural Center for Design Development. The exposition's fragment. 2022, available at: https://uraldi.ru/fotoarhiv/foto-otchet-s-otkrytiya-iii-uralskoy-triennale-dekorativnogo/





Журнал «Дубль».
1991. № 2
Частная коллекция

Journal "Double".
1991. No. 2
Private collection

EDN: UKCYFE
УДК 7.036

FROM THE HISTORY OF SVERDLOVSK UNOFFICIAL ART IN THE 1980s–1990s: MAIL ART IN THE WORKS OF THE "UKTUS SCHOOL" ARTISTS

Vlada I. Lapteva
Yekaterinburg Museum of Fine Arts
Yekaterinburg, Russian Federation

Abstract: *The article focuses on the activities of members of the Sverdlovsk informal group "Uktus school" (1964–1974), who had been working in the field of mail art, which became one of the city's unofficial art phenomena in the 1980s–1990s. A special emphasis is placed on the creative tandem of two members of the group – Anna Tarshis/Rea Nikonova (1942-2014) and Sergey Sigov/Segay (1947–2014), who initiated the first mail art exhibition in Russia in 1989. Their departure in 1974 from Sverdlovsk to Yeysk became a kind of incentive for the artistic communications development between the group members in the format of mail art, involving other participants in it (V. Dyachenko, E. Arbeneva).*

Keywords: *mail art; Uktus School; Sergey Segay; Rea Nikonova; Sverdlovsk underground art.*

Citation: *Lapteva, V.I. (2023). FROM THE HISTORY OF UNOFFICIAL ART OF SVERDLOVSK IN THE 1980s–1990s: MAIL ART IN THE WORKS OF THE "UKTUS SCHOOL" ARTISTS. Izobrazitel`noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal`nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 1 (14), pp. 112-119.*

В. И. Лаптева
Екатеринбургский музей изобразительных искусств
Екатеринбург, Российская Федерация

ИЗ ИСТОРИИ НЕОФИЦИАЛЬНОГО ИСКУССТВА СВЕРДЛОВСКА 1980–1990-Х ГОДОВ: МЕЙЛ-АРТ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ «УКТУССКОЙ ШКОЛЫ»

В центре внимания статьи – деятельность членов свердловской неформальной группы «Уктусская школа» (1964–1974) в области мейл-арта, ставшего одним из неофициальных художественных явлений города 1980–1990-х годов. Особый акцент сделан на творческом тандеме двух участников группы – Анны Таршис / Ры Никоновой (1942–2014) и Сергея Сигова / Сигея (1947–2014), которые были инициаторами первой в России выставки мейл-арта в 1989 году. Их отъезд в 1974 году из Свердловска в Ейск стал своеобразным стимулом для развития художественных коммуникаций между членами группы в формате мейл-арта, вовлечения в них и других участников (В. Дьяченко, Е. Арбенева).

Ключевые слова: *мейл-арт; Уктусская школа; Сергей Сигей; Ры Никонова; Свердловский художественный андеграунд.*

Мейл-арт (почтовое искусство) – художественное движение, основанное на принципе взаимообмена между авторами сравнительно небольшими предметами графического искусства через почтовые службы, которые становятся участниками создания конечного объекта. В первую очередь, это именно система коммуникаций, носящая художественный характер. Мейл-арт может принимать любую форму, но, как правило, обязательным условием для него являются габариты, которые позволяют объектам стать почтовыми отправлениями, а также сам факт прохождения через почтовую службу. Движение зародилось в конце 1950-х годов в ответ на массовую коммерциализацию искусства, подобно тому, как реакцией на этот процесс стали перформативные практики (акционизм, хеппенинг, перформанс и т. д.). Его участники противопоставляли свою деятельность коммерческому искусству, стремились к преодолению границ между искусством и жизнью, к взаимодействию между художниками на принципах равенства и доверия. К 1980-м годам, когда к созданию объектов мейл-арта обратились уральские художники, движение успело пережить волну популярности, кратковременный период застоя и вновь продолжить свое развитие [8].

Среди последователей мейл-арта на Урале в эти годы оказались, в частности, члены неформального объединения «Уктусская школа», сложившегося в Свердловске еще в 1964 году. В ядро группы входили Анна Таршис, Сергей Сигов, Валерий Дьяченко, Александр Галамага, Виктор Кикин и Евгений Арбенев. Их личные встречи зачастую проходили в городе в районе горы Уктус (отсюда название), а творчество было связано с традициями русского футуризма. Мейл-арт, наряду с другими видами деятельности членов группы, способствовал формированию в их визуальных произведениях идей концептуализма.

Валерий Дьяченко (р. 1939) вспоминает, как в начале 1970-х годов, заинтересовавшись статьей Евы Корелюки «Fluxsus», он начал отправлять по почте «флючки» своим единомышленникам из «Уктусской школы»[1]. А Сергей Сигей (Сигов) датирует начало своей «флакс-переписки» 1973 годом, когда ему пришли первые подобные отправления от В. Дьяченко и В. Кикина [5]. Переписка велась на почтовых карточках, демонстрировала своеобразные визуально-поэтические эксперименты. Объектами отправления были единичные открытки со стихами, придуманными на ходу, или несколько открыток, содержавших отдельные фразы (например: «Здравствуй. Сережа. Ты. Там?»), которые складывались в общей цепочке «флючек» в последовательный текст. Особенно активно поддерживали «флакс-переписку» друг с другом В. Дьяченко и С. Сигов, что, вероятно, способствовало дальнейшему развитию интереса в этом направлении.



Журнал «Дубль». 1991. № 2
Частная коллекция

Journal "Double". 1991. No. 2
Private collection

Мейл-арт в своей условно классической форме появился на Урале немного позже – во второй половине 1980-х годов, когда члены группы уже разъехались и оказались в разных локациях. В интервью с Руудом Янсеном – художником, писателем, издателем и основателем IUOMA (Международного союза мейл-арт-художников) – Анна Таршис связывает именно с этим периодом их совместное с Сергеем Сигеем серьезное увлечение почтовым искусством [6]. Это стимулировалось, среди прочего, их участием в международной выставке экспериментального искусства, организованной Клубом молодых художников Будапешта 21 октября – 21 ноября 1985 года, в печатном каталоге которой их фамилии и адреса приводятся на страницах

165–166. После этой экспозиции российских художников пригласили еще в несколько международных проектов.

Именно с выставки 1985 года началось активное приобщение Анны Таршис к международной мейл-арт-сети: первые знакомства с ее участниками, рассылка объектов почтового искусства по России и за границу [6]. Это подтверждают и другие участники и сообщества мейл-арта. Так, Евгений Арбенев (р. 1942) вспоминает, что уже после переезда А. Таршис с С. Сиговым в Ейск он начал регулярно делать свои почтовые отправления. Таким образом, художники «Уктусской школы» были знакомы с мейл-артом с начала 1970-х годов, времени существования их группы в Свердловске: вели «флакс-переписку», были знакомы с зарубежными Fluxus-проектами, что подтверждается упоминанием мейл-арта на страницах журнала «Транспонанс» в 1980 году (№ 7).

В мейл-арте художники переносят свою уже сложившуюся индивидуальную стилистику в своеобразные графические объекты, в которых интегрируются разные виды визуального и вербального искусства. Из станковых форм творчества в мейл-арт-объекты членов группы, разделенных расстояниями, приходят приемы работы со структурами текста, шрифтами, отдельные графические образы (глазастые человечки), формы работы с книгой и другие индивидуальные творческие особенности. Несомненно, в их мейл-арт-произведениях существенна связь с традициями авангарда и в визуальном языке, и в текстовой работе с «заумью», идеи которой ранее развивали В. Хлебников, В. Гнедов, А. Крученых. Однако в своем творчестве «уктусцы» были уже постмодернистами и подходили к использованию «зауми» с большей иронией. В частности, Сергей Сигей подчеркивал, что мейл-арт-художники «любят поиграть со словом» [2].

Эта особенность в целом характерна для российских мейл-арт-художников, чей стиль сложился во второй половине XX века. Вероятно, именно особая связь с русским авангардом и визуальной поэзией выделяет их среди представителей мейл-арта в Европе и Америке, где корни современных практик лежали больше в области неодадаизма и движения Fluxus (идеи антиискусства, антикоммерциализма и антихудожественности, эстетика «сделай сам», специфический юмор).

Вместе с тем и российских, и зарубежных представителей мейл-арта многое сближает:



Журнал «Дубль». 1991. № 2
Частная коллекция

Journal "Double". 1991. No. 2
Private collection

формальные приемы работы с арт-штампами, сканографией, коллажем, ксерокопиями; а также идейные основы – ощущение свободы, децентрализация структуры, отсутствие иерархии и демократические правила внутри всего международного сообщества мейл-артистов, идеи антихудожественности, специфическое чувство юмора и иронии и др.

В 1989 году А. Таршис и С. Сигей организовали «Первую выставку мейл-арта в России» из пришедших к ним по почте объектов: участвовали 105 художников из 25 стран. Сначала она экспонировалась в Ейске в Историко-краеведческом музее (январь), затем в Свердловске в Доме культуры «Автомобилист» (июнь–июль) и, наконец, в Перми. В тексте афиши свердловской выставки сообщалось, что «в мейл-арте работают представители "крайних" направлений, не признающих диктата моды, не подвластных искусствоведам. Мейл-арт – веселая игра в искусство, не знающая границ» [2].

В этих словах отмечена одна из важных черт этого вида искусства, в котором целью творчества становится не произведение искусства, а сам процесс коммуникации между людьми. Конечный объект отходит на второй план, и многие художники мейл-арта считают, что они не занимаются созданием произведения искусства, а лишь коммуницируют с другими членами сети при помощи художественных средств. Выставка проходила в перестроечное время, вероятно, отсюда в ее анонсе сделан акцент на «представителях крайних направлений».

Благодаря сохранившимся в частных архивах[3] и опубликованным в периодике фотографиям очевидно, что на выставке были представлены коллажи, оригинальная и печатная графика. Из газетной заметки Б. Баделина «Впервые в Ейске, впервые в стране»[4] известно, что помимо зарубежных художников в экспозиции участвовали не только сами А. Таршис и С. Сигей (Ейск), но и Е. Арбенев (Свердловск), Б. Констриктор (Ленинград), А. Жигалов (Москва).

Из личной переписки С. Сигея и Е. Арбенева известны организационные подробности этой выставки: трудности с возвратом работ в Ейск после экспонирования (пропажи); способ получения художниками (в частности Е. Арбеневым) приглашения к участию в международных мейл-арт-проектах (внутрь конвертов помещались небольшие бумажные распечатки с обозначением темы и почтового адреса, по которому принимались работы)[5,3]. Такой способ распространения информации о мейл-арт-проектах применяется и в настоящее время.

Стоит отметить, что в этом же 1989 году был осуществлен еще один мейл-арт-проект, о котором часто забывают, – Scare-Crow (курировала А. Таршис). В нем приняли участие 95 художников из 23 стран, а выставка состоялась в Историко-краеведческом музее Ейска. В книге американского исследователя и художника Чака Уэлча (Chuck Welch) опубликована архивная фотография с выставки с инсталляцией художницы, предположительно располагавшейся в начале залов [7]. Более подробно говорить об этом проекте пока не представляется возможным из-за неизвестности местонахождения работ и отсутствия доступа к архиву фотографий, созданных С. Сигеем.

В связи с выставкой 1989 года Сигей издал мини-сборник и первую в России статью о мейл-арте [2]. В разгар гласности редакторы российского журнала «Искусство» предложили свои страницы авангардистам: в десятом номере специализированного искусствоведческого издания за 1989 год появились статьи Сергея Сигея и Анны Таршис, сопровождаемые репродукциями от западных коллег [4; 3]. После выхода статьи, как отмечала Таршис, мейл-артом заинтересовались многие советские художники. Летом 1990 года были запланированы две следующие важные выставки: показ коллекции артимарок Джона Хелда-младшего (США) и международная экспозиция, связанная с визуальной поэзией и мейл-артом. Однако обе они не состоялись из-за слишком пристального внимания властей, как и две другие запланированные выставки мейл-арта в Ленинграде и Свердловске. Зато успешно прошли две масштабные экспозиции мейл-арта в Литве, организованные Йонасом Некрасиусом [7].



Журнал «Дубль». 1993. № 5
Частная коллекция

Journal "Double". 1993. No. 5
Private collection

Едва ли не самым крупным мейл-арт-проектом Анны Таршис и Сергея Сигея стал международный журнал-зин «Дубль» (Double), выходивший тиражом в 50 экземпляров (8 выпусков) и собиравшийся из работ художников разных стран. У издателей был уже опыт работы с самиздатом в 1970–1980-е годы: выпуск журналов «Номер» (1965–1974) и «Транспонанс» (1979–1987).

Визуальная форма журнала, состоящая из прямоугольника и треугольника (в некоторых случаях из двух треугольников), вписанных друг в друга, была уже привычной для самиздата А. Таршис и С. Сигея. Ее можно встретить и в других изданиях художников («Транспонанс», «Book mask», «Chineese Cheese» и др.). В каждом выпуске-номере журнала присутствуют также общие приемы работы художников мейл-арта: использование найденных объектов – готовых бланков, старых обоев, журнальных страниц, распечаток и другой готовой полиграфической продукции, ксерокопий, фотографий; создание коллажей, авторских штампов с изображениями и образами визуальной и вакуумной поэзии, лозунгами, именами (или псевдонимами) художников. Им свойственны также тяготение к эффекту незавершенности, иронические интерпретации, что «дает художнику шанс свободы в заведомо не свободных условиях» [1, с. 29].

В ряде выпусков немало внимания уделено текстам, в том числе штампам с лозунгами. Различные авторские штампы в мейл-арте представляют особый интерес, являясь не только проводником идей, но и личной подписью. У большинства художников мейл-арта был це-

Конверт для сообщения Р. Никоновой и С. Сигея к Д. Хэлду (США). 1991

The envelope for the message by R. Nikonova and S. Segay to J. Held (USA). 1991



лый набор личных штампов, которые служили дополнением/подписью к созданному предмету (так, у А. Таршис и С. Сигея, наряду с именными, были и такие штампы: «ZAUM mail», «GLASNOST? ZAUMNOST!», «Brain cell, NO ISM!» и др.) либо были самостоятельными.

К примеру, в 1989 году был создан штамп «Soviet Mail Art Dragon», авторами которого были Д. Джарвис, А. Таршис и С. Сигов. В нем тело дракона разбито на множество секторов, которые включают в себя имена важных для них поэтов/художников (например, ILiazd – И.М. Зданевич, Б. Констриктор), политических фигур (Ленин, Сталин, Гитлер и др.), художников мейл-арта (FaGaGa, The Cracker Jack Kid и др.), а ногами являются сами Р. Никонова и С. Сигей.

Подобные работы имели большую популярность в сообществе мейл-артистов. Они берут свое начало в издании Informazione Гульельмо Акилле Кавеллини (1914–1990). В 1970-х годах он создал первую подобную наклейку, на ней была изображена корова с линиями, обозначающими части мясной вырезки, и представляла собой своеобразную ироничную критику многочисленных попыток схематизировать историю искусства, а также отношение к развивающимся арт-рынкам – автор буквально представил наследие художников в виде куска мяса на витрине. Свои наклейки Кавеллини активно распространял среди мейл-арт-художников, и идея настолько была созвучна этому сообществу, что начали появляться многочисленные интерпретации в других странах. Российский штамп с драконом также является одним из таких переосмыслений.

Возвращаясь к «Дублю», необходимо отметить пути распространения этого издания. Конечный вариант самиздатовского журнала рассылался с помощью почтовой службы. Художники сети вспоминают, что много номеров было утеряно почтой, они не доходили. Это в целом было проблемой А. Таршис и С. Сигея как художников из Советского Союза. К их отправкам за границу было пристальное внимание, часто письма не доходили. В интервью с Чаком Уэлчем А. Таршис также вспоминает, что нередко конверты приходили вскрытыми, а после заклеенными стикером «Повреждено» [7]. Несомненно, в СССР активная переписка с людьми из других стран вызывала внимание со стороны властей, поэтому подобные инциденты были неизбежны.

Трудно сказать, сколько точно сохранилось экземпляров этого журнала-зина, так как в подавляющем большинстве они находятся в частных коллекциях и в зарубежных архивах (Бремен, Восточно-Европейский архив; Вашингтон, Смитсоновский институт и др.), что создает сложности в их изучении. Однако открытость преимущественно зарубежных коллекционеров позволяет работать хотя бы с оцифрованными изображениями страниц «Дубля». Схожая проблема и с изучением мейл-арта других уктусцев, закрытость личных архивов которых не дает пока возможности провести анализ их работ и вписать в историю развития мейл-арта в России.

Мейл-арт оказался важен для замкнутых художественных систем, он позволял закрытым российским городам, подобным Свердловску, находить международные контакты для обмена опытом и информацией. Отчасти благодаря мейл-арт-проектам свердловский андеграунд вводился постепенно в международный контекст, художники становились известными за пределами СССР.

В данной публикации только намечены направления более детального изучения свердловского мейл-арта. Импульс, формально пришедший с Запада, был воспринят А. Таршис, С. Сигеем, Е. Арбеневым, В. Дьяченко и наполнен их собственными художественными поисками, смыслами, исключая бездумное подражание и копирование уже найденных приемов и идей в международной мейл-арт-среде.

Примечания

1. Интервью В.Д. Дьяченко с Л. Макаренко от 15 февраля 2019. Аудиозапись. Личный архив Л. Макаренко (Екатеринбург). Не опубликовано.
2. Интервью Е.В. Арбенева с В.И. Лаптевой от 11 мая 2019. Екатеринбург. Аудиозапись. Личный архив В. И. Лаптевой. Не опубликовано.
3. Личный архив художника «Уктусской школы» Е.В. Арбенева (Екатеринбург). Не опубликован.
4. Вырезка из неизвестной газеты 1989 года. Личный архив художника «Уктусской школы» Е.В. Арбенева (Екатеринбург).
5. Личный архив художника «Уктусской школы» Е.В. Арбенева (Екатеринбург). Не опубликован

Литература

1. Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность : сб. статей / УрГУ ; Свердл. отд. Российского фонда культуры. – Екатеринбург, 1993. – 101 с.
2. Мейл-арт. К выставке в Ейском музее. – Ейск : Ейская головная тип. Ейского ППО, 1989. – С. 2–15.
3. Никонова, Ры (Таршис). Выставка мейл-арта // Искусство. – 1989. – № 10. – С. 9–10.
4. Сигей, С. Где собака зарыта // Искусство. – 1989. – № 10. – С. 4–9.
5. Сигей, С., Никонова, Р. и др. Транспонанс [Transponans]. – 1980. – № 7. – С. 56–61.
6. Janssen, R. The mail-interview with Rea Nikonova, 1995 // IUOMA blog. – 2015, June 17. – URL: http://iuoma.org/blog_new_2015/2015/06/17/mail-interview-with-rea-nikonova-russia/ (дата обращения 14.03.2023).
7. Nikonova, R. Mail Art in the the U.S.S.R. // Eternal Network. A Mail Art Anthology / ed. by Chuck Welch. – Calgary : University of Calgary Press, 1995. – P. 95–99.
8. Röder, K. Topology and Functionality of the Mail Art Network and its specific significance for Eastern Europe between 1960 and 1989 // Schriftenreihe für Künstlerpublikationen. – Cologne : Salon Verlag, 2008. – Vol. 5.

References

1. Avangardnye napravleniya v sovetskom izobrazitel'nom iskusstve: istoriya i sovremennost' : sb. statej [The avant-garde movements in the Soviet fine art: history and modernity: a collection of articles]. Ural State University; Sverdlovsk brunch of the Russian Culture Foundation. Yekaterinburg, 1993, 101 p.
2. Mejl-art. K vystavke v Ejskom muzee [Mail art. To the exhibition at the Yeysk Museum]. Yeysk, Ejskaya golovnaya tipografiia Ejskogo PPO, 1989, pp. 2–15.
3. Nikonova, Rea (Tarshis). Vystavka mejl-arta [Mail art exhibition]. Iskusstvo, 1989, no. 10, pp. 9–10.
4. Segay, S. Gde sobaka zaryta [Where the shoe pinches]. Iskusstvo, 1989, no. 10, pp. 4–9.
5. Segay, S., Nikonova, R. and others. Transponans, 1980, no. 7, pp. 56–61.
6. Janssen, R. The mail-interview with Rea Nikonova, 1995. IUOMA blog, 2015, June 17, available at: http://iuoma.org/blog_new_2015/2015/06/17/mail-interview-with-rea-nikonova-russia/ (accessed 14.03.2023).
7. Nikonova, R. Mail Art in the the U.S.S.R. / Eternal Network. A Mail Art Anthology. Ed. by Chuck Welch. Calgary, University of Calgary Press, 1995, pp. 95–99.
8. Röder, K. Topology and Functionality of the Mail Art Network and its specific significance for Eastern Europe between 1960 and 1989. / Schriftenreihe für Künstlerpublikationen. Cologne, Salon Verlag, 2008, Vol. 5.

Об авторе

Лаптева Влада Игоревна – научный сотрудник сектора зарубежного искусства Екатеринбургского музея изобразительных искусств (Екатеринбург)
E-mail: vladalapteva1@gmail.com

Lapteva Vlada Igorevna
Researcher at the Sector of Foreign Art, Yekaterinburg Museum of Fine Arts, Yekaterinburg



Руджеро Маджи.
Без названия.
Графика. Италия. Обложка брошюры: Мейл-арт.
К выставке в Ейском музее. - Ейск :
Ейская головная тип.
Ейского ППО, 1989. – С.1.

Ruggero Maggi.
Without a name. Graphics.
Italy. Brochure cover:
Mail art. For the exhibition
at the Yeisk Museum. -
Yeisk : Yeisk head type.
Yeisk PPO, 1989. – p.1.

EDN: TMLTVT
УДК 726

THE RENOVATION AND RESTORATION OF THE ST. SERAPHIM MONASTERY ON THE RUSSIAN ISLAND (VLADIVOSTOK)

Natalya V. Ponomarenko
Vladimir V. Chirtik
Anastasia A. Vasyakina

Far Eastern Federal University
Vladivostok, Russian Federation

Abstract: *The article gives a brief history of the foundation of the Temple named after St. Seraphim of Sarov, which was under the jurisdiction of the 34th Siberian Rifle Regiment (9th East Siberian Rifle Division), and the St. Seraphim Monastery on the Russian Island – the only island monastery on the Far East, founded in the end the 1990s.*

The stages of the temple's renovation and restoration work, which began in the early 2000s, are given in the article. A detailed description of the restoration work of the temple and the St. Seraphim's Monastery is also given; newly created buildings and additional auxiliary structures, that complement the overall architectural ensemble, are noted. The article also describes the renovation and restoration of the temple's interior, which is of great importance for modern residents of the Podnozhye settlement, as well as for pilgrims and tourists of the Russian Island, such as the general restoration work after the fire, masonry walls, and interior decoration.

Keywords: *Russian Island; St. Seraphim Monastery; church; restoration; renovation.*

Citation: *Vasyakina, A. A., Ponomarenko, N. V., Chirtik, V.V. (2023). THE RENOVATION AND RESTORATION OF THE ST. SERAPHIM MONASTERY ON THE RUSSIAN ISLAND. Izobrazitel`noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal`nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 1 (14), pp. 120-129.*



Внутренний интерьер храма.
Фото из личного архива А. А. Васякиной, 2022

The tenple's interior.
A photo from A.A. Vasyakina's personal archive, 2022

Н. В. Пономаренко
В. В. Чиртик
А. А. Васякина

Дальневосточный федеральный университет
Владивосток, Российская Федерация

ВОССТАНОВИТЕЛЬНО-РЕСТАВРАЦИОННЫЕ РАБОТЫ СВЯТО-СЕРАФИМОВСКОГО МУЖСКОГО МОНАСТЫРЯ НА ОСТРОВЕ РУССКОМ (ВЛАДИВОСТОК)

В статье приводится краткая история возникновения храма, названного в честь преподобного Серафима Саровского, состоявшего в ведении 34-го Сибирского стрелкового полка (9-ой Восточно-Сибирской стрелковой дивизии), и Свято-Серафимовского мужского монастыря на острове Русском – единственного островного монастыря на Дальнем Востоке, основанного в конце 1990-х годов. Представлены этапы проведения реставрационных и восстановительных работ храма, начатых в начале 2000-х годов. Дается подробное описание проведенных работ по восстановлению храма и Свято-Серафимовского мужского монастыря: вновь созданных зданий и дополнительных вспомогательных сооружений, дополняющих общий сложившийся архитектурный ансамбль. Также дается описание проделанных работ по восстановлению и реставрации внутреннего убранства храма, имеющего большое значение для современных жителей пос. Подножье, паломников и туристов острова Русского: общие восстановительные работы после пожара, кладка стен, внутреннее убранство, интерьер.

Ключевые слова: *Свято-Серафимовский мужской монастырь; храм; остров Русский; реставрация; восстановление.*

С 2000-х годов в связи с процессом духовного подъема в обществе и возросшим интересом к истории культовой архитектуры, поднявшимся авторитетом религиозности населения по всей России ведется храмовое строительство и восстанавливаются ранее утраченные культовые сооружения. С начала 2000-х годов на Дальнем Востоке появилось не менее сотни православных храмов, в Приморском крае построили 32 новые православные церкви [2, с. 335]. Помимо нового православного культового строительства, также уделяется большое внимание восстановлению и реставрации храмов. Речь пойдет о единственном островном монастыре на Дальнем Востоке – Свято-Серафимовском мужском монастыре и храме, названном в честь преподобного Серафима Саровского, которые образованы на острове Русском, вблизи Владивостока.

До революции на острове было около двенадцати воинских православных храмов. Уцелела лишь одна постройка в поселке Подножье – здание храма преподобного Серафима Саровского 34-го Восточно-Сибирского стрелкового полка. Документы православной храмовой архитектуры и строительства того времени в Приморском крае редки: во время Гражданской войны и в послевоенное время немногое уцелело.

Храм в честь преподобного Серафима Саровского был основан в 1904 году как походная приполковая церковь, находящаяся в управлении 34-го Сибирского стрелкового полка. 5 декабря 1903 года был организован полк из восьми рот различных Восточно-Сибирских стрелковых полков как 34-й Восточно-Сибирский, с 20 февраля 1910 г. – 34-й Сибирский стрелковый полк. Во время участия в Русско-японской войне 1904–1905 гг. домовая церковь находилась вместе с полком. 8 июня 1907 г. полк был награжден Георгиевским знаменем «За Чинь-Чжоу и доблестную оборону Порт-Артура в 1904 году». После Русско-японской войны – с 1906 г. и до ухода на Первую мировую войну в 1914 г. – походная церковь располагалась вместе с полком на Русском острове, рядом с бухтой Рында, в деревянном бараке инженерного ведомства. Вмещала такая церковь до 800 человек. В церкви хранилось благословение полку от царской семьи 1904 г. – небольшой образ преподобного Серафима Саровского с надписью: «Благословение полку от Их Императорских Величеств Государя Императора Николая Александровича и супруги Его Императрицы Александры Феодоровны» [1, с. 273].

У подножья горы Русских, вблизи бухты Полеводина[1], в 1914 г. был построен капитальный кирпичный храм. Походная церковь обрела свое здание, которое расположилось недалеко от Полкового собрания. Сейчас на его фундаменте находится средняя школа № 20 в пос. Подножье.

Храмовое здание построено по типу базилики – прямоугольной формы, удлиненное в плане, одноэтажное, с алтарной апсидой. Стены выполнены из красного кирпича, а цоколь выложен из тесаного песчаника. Внутреннее пространство разделено на три нефа двумя рядами металлических восьмигранных колонн. На крыльце черной керамической плиткой на песочном фоне выложен год окончания постройки – 1914.



Общий вид территории в начале восстановительно-реставрационных работ Свято-Серафимовского мужского монастыря на острове Русском
Фото из личного архива В. В. Чиртика, 2004

Panorama of the St. Seraphim of Sarov Monastery's territory on the Russian Island at the beginning of the renovation and restoration work
A photo from V.V. Chirtik's personal archive, 2004

В 1925 г. здание было передано военным, а в декабре 1929 г. квартирным отделом военного ведомства храм был отдан Клубу имени товарища Сергеева, командира (участника) партизанского отряда, замученного интервентами на острове Русском в годы Гражданской войны и интервенции 1917–1922 годов. Потом Клуб имени Сергеева принадлежал воинской части и стал Матросским клубом 5 августа 1985 г. [5, с. 280].

В 1960–1980-е гг. в здании отмечали социалистические праздники, проходили праздничные мероприятия и концерты, танцевальные вечера, новогодние елки, проводили выпускные балы. В бывшем храме также действовал кинотеатр. В здании во время выборов располагали избирательный участок, на месте свечной лавки устраивали буфет. В начале 1990-х гг. часть помещений сдавали в аренду под видеосалон. Здание постепенно приходило в негодность и при начавшемся распаде Вооруженных Сил было брошено [1].

5 августа 1995 г. на острове регистрируется православная община и просит городские и флотские власти о возвращении здания бывшего храма. В 1996 г. в храме случился пожар, после которого выгорела практически вся внутренняя часть, рухнули потолки. Уцелело всего 20 процентов крыши и остов здания. Лишь после этого, в таком запущенном состоянии, чиновники отдали здание храма прихожанам [5, с. 280]. В еще не восстановленном храме, только после ремонтных работ кровли, стало возможным проведение служб приезжающими священнослужителями. Здание нуждалось в серьезной реставрации.

В 1999 г., по документам Государственного архива Приморского края, вернули прежнее имя храма – преподобного Серафима Саровского и всея России чудотворца. Идея создать монаше-



Общий вид храма в начале восстановительно-реставрационных работ
Фото из личного архива В. В. Чиртика, 2004

The temple's overall view at the beginning of the renovation and restoration work
A photo from V.V. Chirtik's personal archive, 2004

скую обитель при Свято-Серафимовском храме появилась у епископа Владивостокского и Приморского Вениамина (Пушкаря), и 6 октября 2001 г. на заседании Священного Синода Русской Православной Церкви было принято решение «благословить преобразование прихода в честь преподобного Серафима Саровского на острове Русском города Владивостока в Свято-Серафимовский мужской монастырь» [1, с. 6].

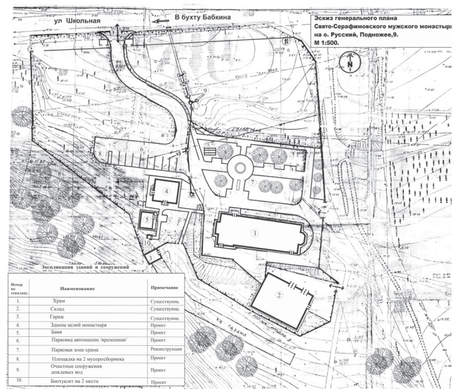
Первым настоятелем храма преподобного Серафима Саровского и монашеской обители назначается иеромонах Никон (Анненков), который внес большой вклад в восстановление храма и обустройство территории монастыря.

В 2003 году архитектурной группой ОАО ДНИИМФ[2] под руководством главного архитектора А.С. Котлярова, главного специалиста архитектора В.В. Чиртика проведен подробный анализ состояния храма, сделаны обмерные чертежи, изучались строительные техники, которые использовались во время возведения храма, исследовались материалы, применявшиеся для внешних и внутренних отделочных работ. После исследования было сделано заключение об инженерном состоянии храма, степени его изношенности и вынесено решение, что здание можно реставрировать и реконструировать.

Архитекторы предложили эскизные разработки генерального плана монастыря и сделали проекты надалтарной части храма (реконструкцией предусматривались замена и установка нового купола с барабаном) и здания келий для монастыря. И уже в 2004 г. был установлен новый купол храма, а в 2005 г. построен келейный корпус.

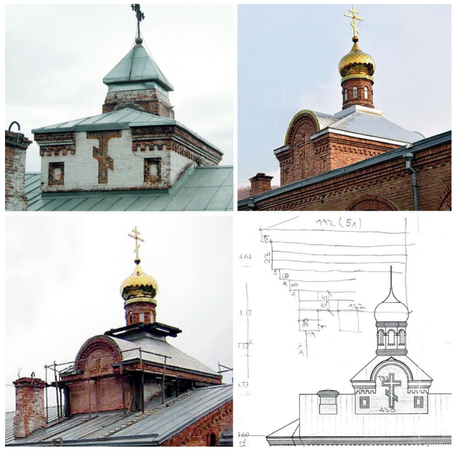
Для реставрации подыскивались материалы, которые будут сохранять свои свойства в течение многих лет и не причинят ущерб храму. Найдено решение применить в ремонтных и строительных фасадных работах старый царский кирпич, добытый на острове при разборе брошенных казарм.

Перед архитекторами стоял комплекс задач по реставрации кирпичной кладки, восстановлению внешнего вида и функциональности стен. Сохранившаяся кладка стен храма была сильно загрязнена и скрыта под толстым слоем цементной штукатурки, наблюдалась ее деструкция, что весьма усложняло задачу придать поверхности красивый вид старо-



Первые эскизные разработки территории монастыря
Фото из личного архива В. В. Чиртика, 2003

The first sketches of the Monastery's territory
A photo from V.V. Chirtik's personal archive, 2003



Надалтарная часть храма во время реконструкции (слева) и после реконструкции
Фото из личного архива В. В. Чиртика, 2004

The temple's altarpiece during (to the left) and after reconstruction (to the right)
A photo from V.V. Chirtik's personal archive, 2004



Фрагменты фасадов храма до реставрации кирпичной кладки
Фото из личного архива В. В. Чиртика, 2004

The fragments of the temple's facades before the masonry's restoration
A photo from V.V. Chirtik's personal archive, 2004



Общий вид храма в начале восстановительно-реставрационных работ
Фото из личного архива В. В. Чиртика, 2004

The temple's overall view at the beginning of the renovation and restoration work
A photo from V.V. Chirtik's personal archive, 2004

го камня. Ремонтно-реставрационные работы стен храма включали: удаление (вычинку) старых разрушившихся элементов кладки; очистку от загрязнений – плесени, цемента; расшивку (разделку) швов; реставрацию участков с поврежденным кирпичом; заделку швов; заделку трещин; обработку пропитками, защищающими от воздействий атмосферных осадков.

В восстановлении исторического облика храма, в ремонтно-восстановительных работах кроме профессиональных строителей также принимают участие все насельники монастыря – монашествующие, послушники и трудники.

Одновременно наполняется внутреннее пространство храма, обновляется интерьер. Был установлен новый деревянный иконостас. Его местоположение, проемы дьяконских и царских врат определили по сохранившемуся узору старой напольной немецкой плитки 1914 года. Точно такая же плитка еще сохранилась в женском монастыре на территории села Линевичи (в Уссурийском городском округе Приморского края)[3].

Со временем в интерьере появились деревянные киоты, аналои, стасидии и паникадило. Церковная мебель была изготовлена во Владивостоке на заказ по чертежам, созданным в монастыре. В 2011 г. паникадило дополнил величественный хорос[4], выполненный по афонским образцам. Иконы для иконостаса и большая часть храмовых икон были написаны в собственной иконописной мастерской при монастыре местными иконописцами и насельниками монастыря. Для сохранения старой напольной керамической плитки в храме поверх ее положили дубовый паркет. В 2012 г. начата внутренняя роспись стен.

После восстановления храма стали строить и другие необходимые для жизни монашеской общины здания и сооружения. Чтобы сохранить общий архитектурный стиль, все постройки проектировались со сложившимся архитектурным образом существующего храма, с применением фасадных архитектурных деталей. Применяется в основном старый царский кирпич, который по прочности не уступает, а в некоторых случаях превосходит современные образцы.

Строительство ведется за счет средств приморской епархии и сбора средств частных лиц. В проектировании зданий и сооружений активно принимают участие архитекторы ОАО ДНИИМФ (архитектурная мастерская главного архитектора).

В 2006–2010 гг. строятся привратницкая и котельная. С 2010 г. настоятелем монастыря становится игумен Климент (Кривоносов), продолжающий восстановительно-реставрационные работы Свято-Серафимовского мужского мона-

стыря. В этот год идет строительство трапезного корпуса, включающего в себя, помимо братской и паломнической трапезных, также домовой храм, библиотеку, жилые кельи, складские помещения и гараж. Устраивается рядом с храмом летняя часовня с вырезанной в натуральную величину деревянной скульптурой преподобного Серафима, молящегося на камне. Камень был взят на острове Русском в районе бухты Мелководной[5].

После постройки и открытия моста на остров Русский в 2012 г. возросло количество приезжающих в монастырь паломников. Для их приема и размещения построена гостиница.

В 2021 году завершилось строительство главной монастырской колокольни, которая объединяет существующие монастырские постройки в целостный ансамбль, став его архитектурной доминантой.

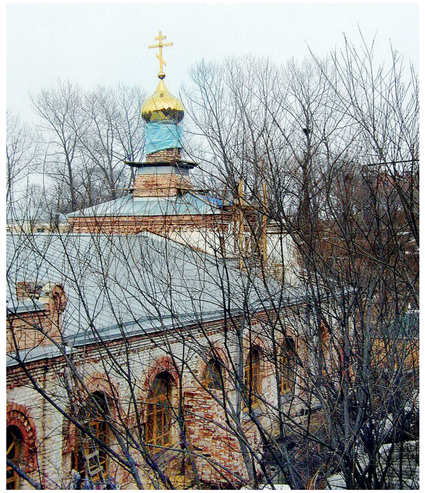
Монастырская звонница была составлена из корабельных рынд и сохранившихся старинных церковных колоколов. Самый большой благовестник отлит в 1880-х гг. в Ярославле. Долгие годы он использовался военными на маяке в заливе Посьет для подачи звукового сигнала при сильном тумане. Это второй по величине колокол в Приморье (5 тонн), первый находится в Находке (6 тонн). Средний благовестник весит 1 тонну 200 кг. Малый благовестник (700 кг) еще «царский» – ранее служил на маяке в Посьете.

На старой звоннице вблизи трапезной на створном знаке остались нерабочие колокола[6].

Восстановительно-реставрационные работы Свято-Серафимовского мужского монастыря на острове Русском продолжаются и на сегодняшний день. Сейчас на территории монастыря планируется новая постройка – небольшая восьмигранная башня из красного кирпича с куполом[7,2].

Проведение реставрационно-восстановительных работ всегда должно сопровождаться историческими исследованиями архитектуры. Значительная часть таких работ предполагает воссоздание исторического облика здания, сохранение его предназначения. Исторические события напрямую повлияли как на крушение, так и на строительство и возрождение храма.

Храм имеет большое значение и для современных жителей пос. Подножье, и для туристов острова. Сейчас в храме проводятся богослужения, молебны и требы. В обители около тридцати братьев, из них половина черноризцы – монахи и послушники. Другая половина – трудники [4].



Работы по реконструкции кровли и фасадов храма
Фото из личного архива В. В. Чиртика, 2004

The temple's roof and facades reconstruction work
A photo from V.V. Chirtik's personal archive, 2004

Восстановление и реставрация храмов и церквей – это память и долг перед нашими предками, это продолжение истории православия, укрепление системы ценностей, заложенных в традиции и культуру страны. Восстановление храма преподобного Серафима Саровского на о. Русском является вкладом в историю Дальнего Востока.

Примечания

1. Названа в 1912 г. П.В. Виттенбургом по фамилии офицера Владивостокского гарнизона М.Х. Полеводина, предоставившего Виттенбургу фотографии видов побережья полуострова Муравьева-Амурского для включения в его труд по геологическим изысканиям в этом районе.
2. ОАО ДНИИМФ – Дальневосточный научно-исследовательский, проектно-изыскательский и конструкторско-технологический институт морского флота, г. Владивосток.
3. Личная беседа А.А. Васякиной с настоятелем Свято-Серафимовского мужского монастыря игуменом Климентом (Кривоносовым).
4. Хорос (др.-греч. круг, хор) – люстра (паникадило) особой формы, которая освещает православный храм.
5. Личная беседа А.А. Васякиной с настоятелем Свято-Серафимовского мужского монастыря игуменом Климентом (Кривоносовым).
6. Личная беседа А.А. Васякиной с настоятелем Свято-Серафимовского мужского монастыря игуменом Климентом (Кривоносовым).
7. Личная беседа А.А. Васякиной с настоятелем Свято-Серафимовского мужского монастыря игуменом Климентом (Кривоносовым).





Входное решение в храм преподобного Серафима Саровского с сохранением старых напольных плиток строительства 1914 г
Фото из личного архива А. А. Васякиной, 2022

The St. Seraphim of Sarov Temple's entrance group with the old floor tiles built in 1914
A photo from A.A. Vasyakina's personal archive, 2022



Зачистка кирпичной кладки и заполнение оконных проемов храма
Фото из личного архива В. В. Чиртика, 2004

The masonry's cleaning and the windows openings filling
A photo from V.V. Chirtik's personal archive, 2004





Фрагменты храмовой росписи
Фото из личного архива А. А. Васякиной, 2022

The temple murals' fragments
A photo from A.A. Vasyakina's personal archive, 2022

Литература

1. Игумен Климент (Кривоносов). 100 лет храму преподобного Серафима Саровского. 1914–2014. Свято-Серафимовский мужской монастырь, остров Русский (По благословению Высокопреосвященнейшего Вениамина Митрополита Владивостокского и Приморского) : путеводитель-справочник. – Владивосток : религиозная организация Свято-Серафимовский мужской монастырь, о. Русский, Владивостокской епархии Русской Православной Церкви (Московский Патриархат), 2014. – 9 с.
2. Подойницына, Э.С., Крадин, Н.П. Развитие православного церковного зодчества на Дальнем Востоке России в 90-е годы XX – начале XXI веков // Новые идеи нового века : материалы международной научной конференции ФАД ТОГУ, 2012. – Т. 1. – Хабаровск, 2012. – С. 333–337.
3. Православные храмы Владивостока. Храм преподобного Серафима Саровского (на о. Русском), Владивосток. – URL: http://www.vladhram.narod.ru/serafsarovrusskii.htm (дата обращения 25.02.2023).
4. Приморская епархия. Серафима Саровского мужской монастырь. – URL: https://www.vladivostok-eparhia.ru/eparhia/monah/serafim/ (дата обращения 25.02.2023).
5. Стратиевский, О.Б. Остров Русский: страницы истории. – Владивосток : Дальнаука, 2013. – 488 с.

References

1. Igumen Kliment (Krivonosov). «100 let hramu Prepodobnogo Serafima Sarovskogo. 1914–-2014. Svyato-Serafimovskij muzhskoj monastyr', ostrov Russkij» (Po blagosloveniyu Vysokopreosvyashchennejshego Veniamina Mitropolita Vladivostokskogo i Primorskogo) [Hegumen Kliment (Krivonosov). "St. Seraphim of Sarov Temple's 100th anniversary. 1914-2014. St. Seraphim Monastery, the Russian Island (With the blessing of his eminence Veniamin the metropolitan of Vladivostok and Primorye)], a guide-reference book. Vladivostok, St. Seraphim Monastery, the Russian Island, religious organization of the Vladivostok Eparchy of the Russian Orthodox Church (Moscow Patriarchy), 2014, 9 p.
2. Podoynitsyna, E.S., Kradin, N.P. Razvitie pravoslavnogo cerkovnogo zodchestva na Dal'nem Vostoke Rossii v 90-e gody XX – nachale XXI vekov [The development of the orthodox church architecture on the Russian Far East in the 1990s – the beginning of 21th century]. Novye idei novogo veka: materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii FAD TOGU, 2012, V. 1. Khabarovsk, 2012, pp. 333–337.
3. Pravoslavnye hramy Vladivostoka. Hram prepodobnogo Serafima Sarovskogo (na o. Russkom) [The Vladivostok orthodox churches. St. Seraphim of Sarov Temple (on the Russian Island)], Vladivostok, available at: http://www.vladhram.narod.ru/serafsarovrusskii.htm (accessed 25.02.2023).
4. Primorskaya eparhiya. Serafima Sarovskogo muzhskoj monastyr' [The Primorye Eparchy. St. Seraphim of Sarov Monastery], available at: https://www.vladivostok-eparhia.ru/eparhia/monah/serafim/ (accessed 25.02.2023).
5. Stratievsky, O.B. Ostrov Russkij: stranicy istorii [The Russian Island: the pages of history]. Vladivostok, Dal'nauka, 2013, 488 p.





Современный вид храма преподобного Серафима Саровского (на о. Русском). Рядом навигационное сооружение – створный знак
Фото из личного архива А. А. Васякиной, 2022

The nowadays view of the St. Seraphim of Sarov Temple (on the Russian Island). The navigation construction – the direction sign is located nearby
A photo from A.A. Vasyakina's personal archive, 2022

Трапезный корпус монастыря.
Фото из личного архива А. А. Васякиной, 2022

The Monastery's refectory.
A photo from A.A. Vasyakina's personal archive, 2022

Об авторах

Пономаренко Наталья Витальевна – доцент департамента архитектуры и дизайна Политехнического института Дальневосточного федерального университета; член правления Союза архитекторов России (Приморское отделение)
E-mail: ponomarenko_nvi@dvfu.ru

Чиртик Владимир Васильевич – доцент департамента архитектуры и дизайна Политехнического института Дальневосточного федерального университета; член Союза архитекторов России (Приморское отделение)
E-mail: chirtik.vv@dvfu.ru

Васякина Анастасия Андреевна – студентка департамента архитектуры и дизайна Политехнического института Дальневосточного федерального университета
E-mail: vasiakina.aa@students.dvfu.ru

Ponomarenko Natalya Vitalievna
Associate professor at the Department of Architecture and Design, Polytechnic Institute of the Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russia; member of the Board of the Union of Architects of Russia (Primorye branch)

Chirtik Vladimir Vasilievich
Associate professor at the Department of Architecture and Design, Polytechnic Institute of the Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russia; member of the Board of the Union of Architects of Russia (Primorye branch)

Vasyakina Anastasia Andreevna
Student of the Department of Architecture and Design, Polytechnic Institute of the Far Eastern Federal University

Вид со стороны входа в Свято-Серафимовский монастырь на о. Русском, Владивосток.
Фото из личного архива А. А. Васякиной, 2022

A view at the entrance of the St. Seraphim of Sarov Monastery on the Russian Island, Vladivostok.
A photo from A.A. Vasyakina's personal archive, 2022

Старые колокола на створном знаке.
Фото из личного архива А. А. Васякиной, 2022

The old bells on the direction sign
A photo from A.A. Vasyakina's personal archive, 2022





EDN: UEBDDP
УДК 7.03

THE WORLDS OF THE ARTIST KINTEN

Zinaida I. Ivanova-Unarova
Arctic State Institute of Culture and Arts
Yakutsk, Russian Federation

Abstract: *The article is devoted to the work of the People's Artist and Honored Artist of Yakutia, a member of the creative association of artists of Yakutia Kirill Petrovich Gavrilyev-Kinten. Deeply delving into the culture and history of his Sakha people, the artist created a vivid picturesque image of the world, permeated with myths, legends, enriched with the author's imagination and deep symbolism. He is an artist-researcher and thinker who builds a religious and mythological map of the universe, based on the study of world religions and his own reflections on life in the universal sense.*

Keywords: *K.P. Gavrilyev-Kinten; nature; folk traditions; symbolism; Tengrianism, mythological archetype.*

Citation: *Ivanova-Unarova, Z.I. (2023). THE WORLDS OF THE ARTIST KINTEN. Izobrazitel`noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal`nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 1 (14), pp. 130-137.*

З. И. Иванова-Унарова
Арктический государственный институт культуры и искусств
Якутск, Российская Федерация

МИРЫ ХУДОЖНИКА КИНТЭНА

Статья посвящена творчеству народного художника и заслуженного деятеля искусств Якутии, члена творческого объединения художников Якутии Кирилла Петровича Гаврильева-Кинтэна. Глубоко вникая в культуру и историю своего народа саха, художник создал яркую живописную картину мира, пронизанную мифами, легендами, обогащенную фантазией автора и глубинным символизмом. Он выступает как художник-исследователь и мыслитель, выстраивая религиозно-мифологическую карту мироздания на основе изучения мировых религий и собственных размышлений о жизни в общечеловеческом масштабе.

Ключевые слова: *К.П. Гаврильев-Кинтэн; природа; народные традиции; символизм; тенгрианство; мифологический архетип.*

К. П. Гаврильев-Кинтэн.
У вечного источника.
2022. Холст, масло.
99,5×84,5
Собственность автора

K. P. Gavrilyev-Kinten.
At the eternal spring.
2022. Canvas, oil.
99,5×84,5
The author's property

Кинтэн – это творческое имя якутского художника Кирилла Петровича Гаврильева и также название местности, где родились и жили его предки.

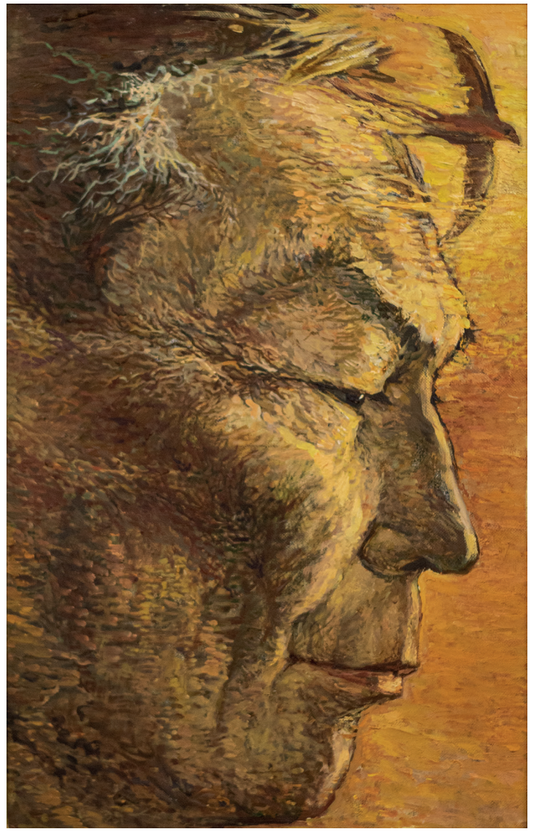
У народа саха был старинный обычай: перед тем, как разговориться с человеком, его спрашивали: «*Кимтэн киинээх, хантан хааннаах киhи буолаҕын*? – Откуда родом, чьих кровей ты будешь?» В XVI веке в эпоху междоусобных войн от ответа часто зависела судьба человека, ибо считалось, что личность человека формируют его кровная родословная и местность, откуда он пришел.

Кирилл Петрович Гаврильев родился в небольшом селении Рассолода на правом берегу реки Лены. Окончил Якутское художественное училище, а в 1985 г. – факультет живописи института имени И.Е. Репина (Санкт-Петербургская академия художеств) у профессоров А.Д. Зайцева, В.В. Соколова, Л.А. Худякова. После окончания института вернулся в Якутск преподавателем, затем работал директором художественного училища им. П.П. Романова, ставшего под его руководством одним из лучших образовательных учреждений среднего художественного звена Сибири и Дальнего Востока [2].

Кирилл Гаврильев-Кинтэн всеми своими корнями и думами связан с окружающей средой, чувствует себя частичкой природы и своего народа и неслучайно назвал персональную выставку, проходившую в ноябре 2022 г. в Якутске, «Лики Вселенной». Философское осмысление жизни, времени и пространства он проводит через духовный символизм, через персонификацию космической сущности. Не впервые якутские художники обращаются к духовному наследию своего народа, к эпосу олонхо, к древним сказаниям, обрядам и обычаям. Но каждый по-своему переосмысливает мифологию и верования.

Творчество живописца Тимофея Степанова было откровением в 1980–1990-х гг., когда впервые якутский устный героический эпос олонхо предстал мощно в живописи с подробностями сюжетов и былинных образов богатырей и жителей трех миров.

Кирилл Гаврильев не использует непосредственно сюжеты олонхо. Чтобы понять суть его творчества, надо обратиться к религиозно-философской карте мироздания, созданной художником на основе изучения большого количества олонхо, крупных религий мира и мифов разных народов. Кинтэн искренне убежден, что всё сущее на земле заложено природой, ее космическим происхождением, а управляют жизнью вера и религии [1]. Возвышающий дух творческой личности питают природная среда и народные традиции, идущие из глубин веков. Основой составленной им карты мироздания являются Дух и Память предков, Вечность, Время и Пространство, Движение и Истина, нравственные ценности, заложенные в народной культуре. Главный мотив его произведений – благословенный высшими силами Срединный мир, где рождается человек, дающий начало жизни. Если в Библии было вначале Слово, то в якутских олонхо сказ начинается с описания времени и пространства, разбуженных изначальным Звуком. Об этом картина художника «Звук. *Доргоон*». Звуки исполинского шаманского бубна зарождают жизнь и расширяют Вселенную.



К. П. Гаврильев-Кинтэн. Автопортрет. 2015. Холст, масло. 70×50
Национальный художественный музей Республики Саха (Я)

K. P. Gavrilyev-Kinten. Self-portrait. 2015. Canvas, oil. 70×50
National Art Museum of the Republic of Sakha

Ритуальные сооружения саха – летний высокий конический дом из бересты *ураса*, вселенское дерево *Аал Луук Мас*, коновязь *сэргэ*, встречающиеся во многих картинах как мифологический архетип. Они исполняют роль пространства, связующего человека с небесным куполом и с Верховным божеством *Айыы Тангара*. Получивший благословение алгыс житель Срединной земли устремляется за пределы земного пространства к Небу, к Солнцу, где его три души включаются в круговорот Вселенной.

По якутскому верованию, у человека есть три души, органично впитавшие силы Земли, Воздуха и Матери: *салгын кут* («воздух-душа») означает разум, *сир кут* – это физическое тело и *ийэ кут* – материнская душа.

Ощущение себя частью живого организма единой Природы привело Кинтэна к тенгрианству. Тенгри (на якутском языке Тангара) и есть древняя религия народа саха. Сакральная сторона древнего учения тенгризма и *Айыы Yerэгэ* отражаются в метафизике его обрядов.

Одним из ранних произведений художника является картина «*Алгыс*» – благословление священного огня кормлением кумысом из деревянных ритуальных сосудов *чоронов*. Вещный мир народа саха главенствует на летнем празднике Ысыах. Об этом говорят сами названия картин «Небесная *ураса*», «Посуда предков. Осмысление», «У вечного источника».

Всё сущее на этом свете имеет свою душу. В триптихе «Свет *сэргэ*» художник обращается к старине, когда предки-коневоды воспринимали культовую коновязь-*сэргэ* как хранитель-оберег, дарующий табунное богатство. Душа коновязи, таинственным светом осененная, хранится в



К. П. Гаврильев-Кинтэн. Звук. Доргоон. 2020. Холст, масло. 90×90
Собственность автора

K. P. Gavrilyev-Kinten. Sound. Dorgoon. 2020. Canvas, oil. 90x90
The author's property



К. П. Гаврильев-Кинтэн. Посуда предков. Осмысление. 2022. Холст, масло. 80×100
Собственность автора

K. P. Gavrilyev-Kinten. Ancestors' utensils. Comprehension. 2022. Canvas, oil. 80×100
The author's property

ее дупле; младенец, лежащий на медвежьей лапе, символизирует защиту человека силами природы.

Медведь на якутском языке называется уважительно-боязно «дедушкой *эһэ*», и это слово якуты вслух не произносят, заменяя его «*тыатаа5ы* – живущий в лесу». Вечные спутники кочевников – олени, кони, коровы и деревянный, нарядно орнаментированный сосуд *чорон*, из которого пьют богатырский напиток кумыс. Всё это, дарующее источник жизненной силы, составляет этнический генетический код народа саха.

Природа в свою очередь требует бережного к ней отношения. В картинах «Олень», «Крик белого оленя», «Прыжок» трепетный силуэт оленя на фоне тончайших кружев веток и ягеля, словно запорошенных инеем, символизирует хрупкую красоту природы. Художник не стремится к реальному воссозданию предметов и событий, в то же время не уходит в область абстракций. Почти живым взглядом смотрит на нас космическое всевидящее око («Взгляд»).

Цикличность времени как бесконечный ритм движения природы в прошлом, настоящем и будущем художник рассматривает в триптихе «Бесконечность». Тысячелетия разделяют изящную чайку северных морей и мамонта, на чей бивень она вспорхнула, но это реалия современности.

Наряду с шаманами и их атрибутами органично вплетаются в картины художника мотивы христианства и буддизма. Размышляя о корнях народа саха, художник обращается к истории монголов, тюрков, скифов и гуннов. Сакральный облик Чингисхана запечатлен в картине «Лик» в тяжелых раздумьях о великом пути, данном ему небесными повелителями судьбы.

Встречу Аттилы с папой римским Лионом I можно воспринять как столкновение двух идеологий по названию картины «Крест или Меч». Но спокойно беседующие Аттила и папа не воспринимаются как вражеские силы. На религиозно-философской карте мира Кинтэна значительное место занимает борьба идей, ставшая злободневной в современном мире. Сложную гамму чувств – тревогу, ожидание, радость и счастье – выражает палитра художника от торжествующих золотистых, перламутрово-серебристых оттенков до темных, почти трагических тонов, отражающих душевное смятение автора. Особый эмоциональный настрой придает картинам техника рельефного нанесения краски то широкими мазками, местами тонкими штрихами и точками.

К. П. Гаврильев-Кинтэн. Портрет А. Е. Кулаковского. 2002. Холст, масло. 148×120
Собственность автора

K. P. Gavrilyev-Kinten. Portrait of A. E. Kulakovsky. 2002. Canvas, oil. 148×120
The author's property





К. П. Гаврильев-Кинтэн. Бесконечность. 1997. Холст, масло. 90×90
Национальный художественный музей Республики Саха (Я)

K. P. Gavrilyev-Kinten. Infinity. 1997. Canvas, oil. 90×90
National Art Museum of the Republic of Sakha

Жанр портрета занимает не самое главное место в творчестве художника, но это перспективный жанр для художника в будущем, ибо он точно подмечает не только внешнее сходство, но передает его наиболее характерные черты.

Портрет основоположника якутской литературы А.Е. Кулаковского, сердечно обращающегося к потомкам, вызывает в памяти его знаменитое «Письмо якутской интеллигенции».

Портрет выдающегося кардиохирурга, доктора медицинских наук, профессора П.И. Захарова в синем докторском халате замечателен жизненной энергией, силой внутренней напряженной мысли и одновременно открытостью характера.

Декоративный символизм, присущий описанию художником мира Вселенной, позволяет по-новому раскрыть и образы современников, каковы портреты любимых народом артистов Гаврилы Колесова и Герасима Васильева.

Мифологическая философская картина мира Кирилла Петровича Кинтэна увлекательна и занимательна и в то же время требует глубокого внимания и осмысления.

Литература

1. Грипич, Н. «Неисчерпаемы культурные традиции моего народа, к которым я только прикоснулся» // Восход. Россазия. – Новосибирск : издание Сибирского Рериховского общества, 2015. – № 9 (257). – С. 15–19.
2. К. П. Гаврильев – Кинтэн. Живопись. Графика. Каталог / М-во культуры и духовного развития Республики Саха (Якутия) ; Якутское худ. училище им. П.П. Романова ; изд. проект «Художники-педагоги» ; ред. А.А. Нестерова ; авторы текста М.А. Федорова, В.В. Тимофеева. – Якутск, 2005. – 71 с.

References

1. Gripich, N. «Neischerpaemy kul'turnye tradicii moego naroda, k kotorym ya tol'ko prikosnulsya» ["My people's inexhaustible cultural traditions that I've just touched"]. Voskhod. Rossaziya. Novosibirsk, izdanie Sibirskogo Rerihovskogo obshchestva, 2015, no. 9 (257), pp. 15–19.

2. K. P. Gavrilyev – Kinten. Zhivopis'. Grafika. Katalog [K. P. Gavrilyev-Kinten. Painting, Graphics. Catalogue]. Ministry of Culture and Spiritual Growth of the Republic of Sakha (Yakutia), Yakutia Art College named after P. P. Romanov, editorial project "Artists and teachers", ed. by A. A. Nesterov, authors M. A. Fedorova, V. V. Timofeeva. Yakutsk, 2005, 71 p.

Об авторе

Иванова-Унарова Зинаида Ивановна – искусствовед, член Союза художников России, заслуженный деятель искусств России и Республики Саха, профессор Арктического государственного института культуры и искусств

E-mail: sign37@mail.ru

Ivanova-Unarova Zinaida Ivanovna

Art critic, member of the Union of Artists of Russia, Honored Artist of Russia and the Sakha Republic, Professor at the Arctic State Institute of Culture and Arts



К. П. Гаврильев-Кинтэн. Алгыс. Благословление. 1997. Холст, масло. 108×118,5
Национальный художественный музей Республики Саха (Я)

K. P. Gavrilyev-Kinten. Algys. Blessing. 1997. Canvas, oil. 108×118,5
National Art Museum of the Republic of Sakha



К. П. Гаврильев-Кинтэн. Крик белого оленя. 2004. Холст, масло. 120×138
Собственность автора

K. P. Gavrilyev-Kinten. A white deer's cry. 2004. Canvas, oil. 120×138
The author's property



К. П. Гаврильев-Кинтэн. Лик. 1999. Холст, масло. 150×120
Национальный художественный музей Республики Саха (Я)

K. P. Gavrilyev-Kinten. Face. 1999. Canvas, oil. 150×120
National Art Museum of the Republic of Sakha

К. П. Гаврильев-Кинтэн. Портрет кардиохирурга П.И. Захарова, доктора медицинских наук, профессора. 2021. Холст, масло. 90×90
Частная коллекция

K. P. Gavrilyev-Kinten. Portrait of the heart surgeon P. I. Zakharov, doctor of medical sciences, professor. 2021. Canvas, oil. 90×90
Private collection





К. П. Гаврильев-Кинтэн. Свет сэргэ. Центральная часть триптиха. 1997. Холст, масло. 85×110
Собственность автора

K. P. Gavrilyev-Kinten. The serge light. The triptych's central part 1997. Canvas, oil. 85×110
The author's property

EDN: UCTXAK
УДК 7.07

THE ACTIVITY OF THE ART CRITIC M.E. KULIKOVA IN THE CONTEXT OF THE ARTISTIC LIFE OF VLADIVOSTOK IN THE 1980s

Ksenia A. Sukhanova
Contemporary Art Gallery "Arka"
Vladivostok, Russian Federation

Abstract: *The article presents a chronological analysis of the activities of art critic and curator M.E. Kulikova in the 1980s. This very decade had been a period of the nonconformist art's active development in Vladivostok. The contribution of M.E. Kulikova as a representative of cultural management to the development of the artistic scene of Vladivostok is investigated.*

Keywords: *M.E. Kulikova; art critic; curator; Far Eastern avant-garde; Vladivostok; nonconformism; 1980s.*

Citation: *Sukhanova, K.A. (2023). THE ACTIVITY OF THE ART CRITIC M.E. KULIKOVA IN THE CONTEXT OF THE ARTISTIC LIFE OF VLADIVOSTOK IN THE 1980s. Izobrazitel`noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal`nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 1 (14), pp. 138-145.*

К.А. Суханова
Галерея современного искусства «Арка»
Владивосток, Российская Федерация

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ИСКУССТВОВЕДА М.Э. КУЛИКОВОЙ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ Г. ВЛАДИВОСТОКА 1980-Х ГОДОВ

В статье приведен хронологический анализ деятельности искусствоведа и куратора М.Э. Куликовой в 1980-е гг. Именно с этого десятилетия во Владивостоке начался активный период развития нонконформистского искусства. Исследуется вклад М.Э. Куликовой как представителя культурного менеджмента в развитие художественной сцены г. Владивостока.

Ключевые слова: *М.Э. Куликова; искусствовед; куратор; дальневосточный авангард; Владивосток; нонконформизм; 1980-е гг.*

Деятельность М.Э. Куликовой как профессионального искусствоведа и куратора, придерживающегося нонконформистских взглядов на искусство, тесно связана с художественной жизнью г. Владивостока. Активный период развития нонконформистского искусства во Владивостоке справедливо можно отнести к 1980–1990-м гг., что не раз было отмечено в трудах Н.А. Левданской, А.М. Лобычева и других исследователей региональной художественной жизни.

Знакомство с личностью Марины Эдуардовны Куликовой следует начать с небольшого отрывка в газете «Владивосток» от 18 июня 1999 г.: «Ни одна выставка современного искусства во Владивостоке не обходится без присутствия этой эффектной женщины. Не все, правда, догадываются, что большинство их – плод ее усилий. Кстати, у Марины Куликовой есть еще один талант – собирать на выставках вокруг себя толпы журналистов, которые потом выдают ее мысли за свои […]. Многие художники обязаны ей именем. А следуя банальной истине, что для настоящего художника творчество – это жизнь, то…» [1].

Марина Эдуардовна (1957–2000) родилась во Владивостоке, где впоследствии провела бóльшую часть жизни[1]. Окончив школу, она не сразу приходит работать в сферу искусства – первое время будущий искусствовед занимает должность лаборанта в биолого-почвенном институте[2], куда устраивается сразу после школы в возрасте 18 лет. Но М.Э. Куликова долго работать там не планировала и уже в 1976 г., примерно через год, устраивается на должность музейного смотрителя в Приморскую государственную картинную галерею (далее – ПГКГ).

Еще год спустя, в 1977 г., Марина Эдуардовна поступает в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (в настоящее время Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина) целенаправленно на заочное обучение, оставаясь работать в ПГКГ. Там она активно участвует в организационных вопросах, пишет статьи и аннотации к выставкам, знакомится с работающими художниками и их творчеством.

М.Э. Куликова была активным, молодым и ответственным работником, благодаря чему быстро получала повышения: экскурсовод, младший научный сотрудник, затем старший научный сотрудник отдела советского искусства ПГКГ (в 1980 г., спустя 4 года после трудоустройства в галерею)[3]. Еще с неоконченным высшим образованием будущий искусствовед стала ответственной за ведение научно-исследовательской работы по выявлению и учету частных собраний, комплектование советского отдела и каталогизацию собраний ПГКГ.

В архивных данных, предоставленных супругом А.П. Куликовым, имеются сведения, что статьи искусствоведа уже с 1983 г. печатались в краевых газетах «Красное знамя» и «Тихоокеанский комсомолец». Первая официально задокументированная статья в периодике была опубликована 3 марта 1983 г. в газете «Красное знамя» под названием «Взгляни на свою землю» [5]; вторая – в той же газете 11 марта 1984 г. под названием «Вглядимся еще раз…» [6]. В этих работах Марина Эдуардовна продолжила анализ художественной жизни в городе, начатый в свое время В.И. Кандыбой (1943–2016) – первым профессиональным искусствоведом и арт-критиком.

К 1984 г. формирование профессиональных знаний М.Э. Куликовой подходило к завершающему этапу. Выпускаясь в этом году из института по специальности «история и теория изобразительного искусства», искусствовед успешно защитила дипломную работу по теме «Традиции и поиски новых путей в советской пейзажной живописи 1960–1970-х годов». Получение диплома не открыло профессиональные границы начинающему искусствоведу, но дало возможность уверенно презентовать и обосновывать свою яркую нонконформистскую позицию в среде профессиональной культурной интеллигенции, которая пока еще не была готова к большим переменам в сфере искусства.

С 1985 года М.Э. Куликова активно поднимает в своих работах проблемные вопросы современного искусства. В статье «Социальные позиции дальневосточного пейзажа» от 17 июля 1985 г. она дает критический обзор VI зональной выставки «Советский Дальний Восток» [9] и отмечает отсутствие рефлексии по происходящим в стране социальным, культурным и политическим переменам: работы художников посвящены истории, событиям, произошедшим ранее, большое внимание уделено ими пейзажной живописи. М. Куликова пишет: «Непривычно мало,

на наш взгляд, в экспозиции сюжетно-тематических полотен, связанных с сегодняшним днем, современными проблемами. В основном преобладают картины на историческую и историко-революционную тему. […] Явно недостаточно представлен портретный жанр, теснейшим образом связанный с современной окружающей художника жизнью, являющийся одним из важнейших способов художественного осмысления действительности. Портрет дает возможность нам, зрителям, увидеть себя, свое поколение в этом изображении современника» [9].

Завершая обзор, М.Э. Куликова отмечает у выставки «некоторую пассивность и спокойствие. Нет произведений пусть спорных, но заставляющих размышлять, дающих возможность проявиться каким-то новым тенденциям, по которым можно было бы судить о развитии искусства в следующем пятилетии. Скорее на ней представлен уже сложившийся и устоявшийся круг тем, образов, художественных решений, за которыми трудно смоделировать искусство завтрашнего дня» [9].

Марина Эдуардовна хорошо понимала, что во Владивостоке работают художники, способные раскрывать в своем творчестве иные темы, ищущие и использующие всевозможные техники рисунка как способа самовыражения и интерпретации мира и переживаемых эмоций. Это были художники-нонконформисты, в большинстве своем молодые и начинающие творцы, находившиеся в вечном поиске и исследующие окружающий мир.

Следует отметить, что будет фактической ошибкой утверждать, что в официальных культурных институциях могли выставляться лишь заслуженные и уважаемые художники СССР. Регулярно в залах Приморского отделения Союза художников РСФСР проводились молодежные выставки. Помимо того, был ряд и других доступных для зрителей неофициальных площадок, где уже нонконформисты могли выставлять свои работы, однако особого внимания и интереса ни со стороны зрителей, ни со стороны коллег они не вызывали.

По нашему мнению, это было связано с культурной обстановкой, которая накладывала свой отпечаток на взгляды и мысли граждан 1980-х гг. Как утверждает Н.А. Левданская, в те времена художники-неомодернисты даже между собой не поддерживали связи: «Особенностью нонконформизма в Приморье стало то, что художники, ступившие на путь формальных поисков вне мейнстрима, оставались разобщенными. Несмотря на то, что в 1980-х гг. во Владивостоке одновременно работали Виктор Федоров, Рюрик Тушкин, Виктор Шлихт, Александр Пырков, Юрий Собченко, Федор Морозов, Валерий Ненаживин, Владимир Самойлов, Геннадий Омельченко и другие, – ими ни разу не была предпринята попытка организовать коллективный показ своих работ» [10, с. 36].



М.Э. Куликова работает над экспозицией в галерее «Арка». Владивосток. 1998
Личный архив А.П. Куликова

M.E. Kulikova is getting an exposition ready at the "Arka" gallery. 1998
A.P. Kulikov's personal archive

Искусствовед Н.А. Левданская считает, что такая обстановка случалась по двум причинам. Во-первых, это отсутствие среди талантливых творцов лидера, который смог бы сформировать группу. В данной работе мы предполагаем, что таким сильным лицом не должен был стать художник. В дальнейшем анализе взятой исторической эпохи можно заметить, что объединение авангардных художников в группы было обусловлено внешним участием. Под ним имеется в виду деятельность искусствоведов или культурных деятелей, которые, организовывая выставки и работая с художниками, формировали группы сами или были инициаторами создания групп (а художники уже после объединялись). Одним из таких профессионалов выступала М.Э. Куликова, которая поддерживала связь со многими художниками-нонконформистами по отдельности.

Второй причиной разобщенности художников-нонконформистов в те годы Н.А. Левданская считает разный путь в способе выражения мыслей посредством творчества: «Во-вторых, идя каждый своим путем, они зачастую не умели уважать творческие поиски друг друга, не оказывали друг другу хотя бы моральной поддержки, а иногда враждовали между собой. Их не объединяла, в отличие от членов Лианозовской группы, даже несвобода, некоторые из них враждебно относились не только к системе, соцреализму, но и друг к другу – настолько различным и непримиримым было их мировосприятие и понимание задач искусства» [10, с. 36].



Диплом о высшем образовании М.Э. Куликовой. 1984
Личный архив А.П. Куликова

M.E. Kulikova's degree. 1984
A.P. Kulikov's personal archive

Во Владивостоке к 1980-м годам уже активно работали авангардные художники, но, не находя поддержки, они не сильно афишировали свою деятельность. К тому времени М.Э. Куликова была достаточно хорошо погружена в среду художественной интеллигенции, в том числе представителей нонконформистов. Искусствовед понимала, что молодежные выставки – это лучший способ познакомиться публике с непопулярной деятельностью последних.

В личном деле М.Э. Куликовой отмечено, что уже с 1984 по 1990 г. искусствовед занималась организацией и информационным сопровождением первых пяти молодежных групповых выставок Приморья, сопровождая их аннотациями, публикациями в прессе и сюжетами на телевидении[4]. По официально задокументированным данным, с 1984 г. М.Э. Куликова занималась не только искусствоведческими исследованиями, но и непосредственно организацией выставок.

Организуя и сопровождая подобные выставки, Марина Эдуардовна погружалась в деятельность и жизнь людей, которые отличались свободолюбием и иными взглядами на мир, отражающими ту самую актуальную повестку, которую искусствовед не нашла в творчестве художников в зональной выставке 1985 г.

М.Э. Куликова, будучи профессионалом, обладала даром нахождения потенциальных молодых творцов. Организация молодежных групповых выставок на протяжении многих лет помогла ей провести анализ культурной ситуации, найти еще не раскрытые таланты и, самое главное, познакомиться и подружиться с нонконформистами, до сих пор не признанными в среде представителей культурных элит.

По словам заместителя директора ПГКГ по научной работе Н.А. Левданской, «Марина была самым активным сотрудником ПГКГ, которая занималась закупкой именно молодых приморских художников. Она часто встречалась и взаимодействовала с молодежью, следовательно, была в курсе, кто что делает, и понимала, что можно предложить. […] Стоит сказать, что в те годы я была директором ПГКГ и доверяла Марине, даже когда была не очень согласна, потому что понимала: она хорошо знакома с данной темой. Думала так: лучше ошибиться, приняв что-то лишнее, нежели потерять что-то. Сталкиваясь с большим сопротивлением закупочной комиссии нашего совета, Марина, будучи бойцом по характеру, не отступала, а аргументированно доказывала свою точку зрения. Сейчас мы должны быть очень ей благодарны за это: у нас в коллекции хорошие работы шикотанцев, Грачева Виктора и других представителей авангарда»[5].

К 1986 г. проблема легитимизации новых направлений не исчезла. В критической статье «А был ли диалог?» от 1986 г. о локальной групповой молодежной выставке М.Э. Куликова отмечает отсутствие смелых решений, характерных для молодых художников, которых, к сожалению, таковыми по возрасту назвать сложно, так как средний возраст авторов, представленных на выставке, – это 30 лет. Искусствовед с сожалением пишет, что «на выставке же складывается впечатление, что большинство авторов ничего нового сказать зрителям не могут. Не чувствуется, что это выставка молодых: настолько мало здесь работ необычных по решению. Сюжеты, мотивы, композиции, стилистика картин – всё это уже много раз видено, узнаваемо и… однообразно» [3, с. 535–536].

В попытках объяснить сложившуюся ситуацию искусствовед предполагает, что причина кроется в пассивной и однообразной художе-

ственной жизни: «Такое положение сложилось не вдруг, не сразу. И, может быть, не совсем виноваты в этом молодые. Ведь художественная жизнь определенного региона, района, края складывается из целого ряда больших и малых событий. […] Во Владивостоке же пока такой художественной жизни нет. […] работа с молодежью сводится подчас к формальным бумажным отчетам. Не потому ли молодые чувствуют себя первооткрывателями, по сути повторяя азы?» [3, с. 536].

В то же время М.Э. Куликова отмечает ряд авторов, в работах которых чувствуются уникальность, личные поиски и рефлексия. Это живописцы В. Погребняк, Н. Калинин, В. Максимов, графики Ю. Аксенов, А. Камалов, В. Поспелова, С. Горбачев [3, с. 536]. В дальнейшем с некоторыми из них искусствовед станет работать отдельно.

М.Э. Куликова была не только тем профессионалом, который пишет критические статьи, обозревая проблемные места местного искусства, но и тем, кто их решает, прилагая для этого большие усилия, где-то вступая в противоречия с коллегами. Например, уже к 1987 г. искусствовед могла выделить ряд художников-нонконформистов со сформированной картиной мира и стилем работы. В этом году она организовала персональную выставку Александра Пыркова – яркого представителя владивостокской авангардной школы[6].

М.Э. Куликова отмечала, что с ранними произведениями Александра Пыркова была хорошо знакома по выставкам, но личное знакомство с художником произошло лишь в 1980 г.: «Тогда, впервые придя в его мастерскую, я открыла для себя другого художника, отметив, что он выбрал себе новый путь – трудный и сложный. Без оглядки на прошлые творческие удачи, на опробованную и устоявшуюся стилистику Пырков ищет свой художественный стиль, свой язык» [8, с. 314].

Спустя несколько лет напряженного труда, поисков, ошибок и удач состоялась первая персональная выставка в залах Приморской картинной галереи. На выставке экспонировались произведения, созданные с 1978 по 1986 год. Экспозиция была примечательна хронологической и стилистической ценностью: картины были отмечены единым художественным замыслом, стремлением по-своему решить проблему взаимосвязи пространства, композиции и колорита [8, с. 315]. Творческие поиски А.А. Пыркова были связаны с переоценкой ценностей, которая была свойственна общественности в конце XX в., и это требовало публичной огласки.

Одной из первых (если не первой) искусствовед также работала с такими художниками, как В. Шлихт, С. Симаков, В. Мечковский, И. Зинатулин, А. Камалов, В. Федоров, Р. Тушкин, и другими[7]. Сегодня эти авторы являются мэтрами художественной сцены г. Владивостока.

1988 г. – революционный год для истории искусства Владивостока. До 1992 года город был закрытым, являясь военным объектом и главной базой Тихоокеанского флота. Но, несмотря на данный факт, именно Владивосток в 1988 г. был выбран местом для проведения международного конгресса стран Тихоокеанского бассейна. В рамках данного события Управление культуры Приморского края выступило инициатором выставки художников-нонконформистов в государственной галерее – ПГКГ. По воспоминаниям Н.А. Левданской, «совершенно уникально то, что мы не сами решили организовать эту выставку. Пришел представитель крайкома партии с просьбой показать гостям города, что у нас есть разное искусство»[8].

Выставка, ставшая катализатором распространения авангардного искусства и его дальнейшей легитимизации, была организована ПГКГ и проходила с 23 сентября по 23 октября 1988 г. [7, с. 45]. В одной экспозиции под названием «Выставка шести художников» были показаны работы представителей нонконформистского искусства: Юрия Собченко, Александра Пыркова, Валерия Ненаживина, Рюрика Тушкина, Федора Морозова, Виктора Шлихта. Позже этот коллектив художников объединится и сделает не одну выставку в составе группы «Владивосток».

Состав участников и полный перечень произведений, экспонировавшихся на выставке, был опубликован в материале М. Куликовой «Выставка шести художников (Владивосток, 1988)» [7]. Рукопись статьи из личного архива автора хранится в фондах Приморской государственной картинной галереи.

Творчество выставляемых авторов носило модернистский характер, что свидетельствует об их отстраненности от официальной повестки в искусстве. Зачастую многие из них подвергались всевозможной критике, не имея возможности выставлять желаемые работы. С выставки 1988 г. началась новая страница в жизни художников-нонконформистов и изобразительного искусства Приморья.

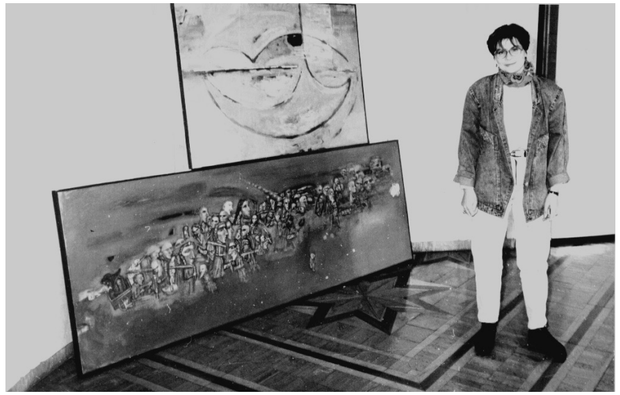
М.Э. Куликова как старший научный сотрудник ПГКГ и на тот момент единственный специалист в молодом местном авангардном искусстве сыграла ключевую роль в создании той экспозиции. Л.И. Варламова отмечает, что именно Марина Эдуардовна занималась подборкой выставляемых художников[9].

Спустя лишь два месяца после закрытия «Выставки шести художников» в залах ПГКГ открывается молодежная выставка, которая стала вторым важным событием в художественной жизни города и края. М.Э. Куликова, являясь одним из организаторов данного события, написала обзорную статью, отметив тот факт, что на выставке было представлено 117 работ 45 авторов. «Вся экспозиция представляет широкий спектр поисков молодых от реалистической до авангардной живописи. […] Если говорить о выставке в целом, то несомненно: это – серьезный рубеж в работе молодых художников» [4].

Искусствовед Н.А. Левданская при анализе представленных работ в своей диссертации пришла к выводу, что экспонаты выставки свидетельствуют о перестройке жанрово-видового состава, что является характерной особенностью этой и следующих выставок молодого поколения приморских художников. Это говорит о появлении постмодернистских тенденций в изобразительном искусстве города и края [10, с. 52].

1988 г. был примечателен не только групповыми выставками, но и персональными экспозициями, которые, на наш взгляд, стали возможны по причине меняющейся художественной повестки. Организатором таких событий была М.Э. Куликова, боровшаяся за внимание и уважение к творчеству авангардных художников. С 1988 по 1989 гг. в залах ПГКГ проводилась серия персональных мини-выставок под названием «Картинная галерея представляет...» молодых художников Сергея Симакова, Всеволода Мечковского, Ильяса Зинатулина, Андрея Камалова и других[10].

Отбором художников для данных событий занималась М.Э. Куликова. Помимо того, искусствовед исследовала творчество каждого представленного автора и писала сопроводительные аннотации и публицистические статьи. В одной из таких можно узнать, что идея проведения подобных небольших выставок возникла еще в 1987 г., но лишь в 1988 г. получилось открыть первую выставку такого характера (художника А. Камалова): «Цель подобных мини-выставок – познакомить зрителей с творчеством художников Приморья, представляя их работы – в основном этюды, рисунки или небольшие картины – на таких моноэкспозициях небольшим количеством […] Частный характер этих выставок дает возможность зрителям поближе познакомиться с самим процессом творческого поиска художников» [3, с. 540]. Отмечая ранний этап зарождения идеи серии небольших мини-выставок, М.Э. Куликова дала понять, что круг местных авангардных авторов сформировался



М.Э. Куликова у работы А. Камалова «Пассионариум». Владивосток. 1993
Личный архив А.И. Городнего

M.E. Kulikova at the work by A. Kamalov "Passionarium". Vladivostok. 1993
A.I. Gorodny's personal archive



М.Э. Куликова вместе с художником А. Куценко из группы «Штиль». Владивосток. 1993
Личный архив А.И. Городнего

M.E. Kulikova together with the artist A. Kutsenko from the group "Stil". Vladivostok. 1993
A.I. Gorodny's personal archive

давно, но показать индивидуально свое творчество художники смогли только сейчас.

«Выставка шести художников» и групповая молодежная выставка стали знаменательными событиями в истории приморского изобразительного искусства, заложив активный вектор развития новой художественной традиции. Кроме того, они выступили катализатором начала дальнейших объединений авангардных художников в группы: «Владивосток», «Штиль», «ЛИК» и т.д.

Деятельность нонконформистов была настолько яркой и резонансной, что получила широкую общественную огласку. Например, художники, объединившиеся в группу «Штиль», уже годом спустя (1989) сделали свою первую выставку в главных залах Дальневосточного художественного музея г. Хабаровска под кураторством работающего там заместителя директора по научной деятельности Л.Г Козловой [2], которая познакомилась с их творчеством именно на выставке во Владивостоке в 1988 г.

Анализ и изучение деятельности куратора и искусствоведа М.Э. Куликовой как представителя творческого менеджмента выявили ее ключевую роль в развитии современного изобразительного искусства г. Владивостока 1980-х гг. Помогая художникам-нонконформистам в популяризации их творчества, М. Куликова выступила в роли катализатора событий, которые в дальнейшем оказали значительное влияние на изменение тенденций в изобразительном искусстве Владивостока.

Столкнувшись с такими трудностями, как недопонимание в лице коллег и друзей, оставаясь верной себе, М.Э. Куликова еще с 1980-х гг. начала знакомить общественность с творчеством авангардных художников, освещая их деятельность в статьях и газетах, тем самым приобщая их к официальной культурной повестке.

Заметим, что в формировании актуальной культурной повестки принимает участие не один человек, а коллектив в лице разнообразных представителей творческих профессий, начиная с художников и заканчивая работниками культурных институций. Легитимизация авангардного искусства во Владивостоке смогла положительно пройти благодаря совместным усилиям всех деятелей искусства, активно работающих в синергии в последующее десятилетие – в 1990-х годах.


Газ. „Дальневосточный ученый" №44, 1988 г.

Вернисаж молодости

СПРАВКА

Дана ИВАНОВУ И.А. в том, что он действительно в настоящее время является человеком.

Начальник

Выставка картин молодых художников, которая проходила в Приморской картинной галерее, — важное событие в культурной жизни города и края. Если нынешнюю экспозицию сравнивать с прошлогодней, то различия существенны, — был организован более строгий отбор произведений. Почти нет случайных работ.

В залах экспонировалось 117 работ 45 авторов. Кроме произведений художников нашего края, участвовавших в выставке 1987 года, в нынешнюю экспозицию включены картины малоизвестных авторов. В основном это студенты, выпускники Института искусств.

Вся экспозиция представляет широкий спектр поисков молодых от реалистической до авангардной живописи. Целый ряд произведений свидетельствует о том, что традиции реализма не теряются в искусстве, а обогащенные, пусть и небольшим еще пока опытом молодых, продолжают жить и развиваться.

Неоднозначны по художественному и живописному решению картины А. Донского, В. Серова, С. Симакова и А. Камалова. Два последних автора кроме интересных графических серий показали ряд живописных работ. Картина А. Камалова «Сеанс», на мой взгляд, стала настоящим украшением выставки.

Среди довольно необычных экспонатов выставки — произведения авангардного характера, выполненные Е. Кандыбой в технике коллажа — «Инфаркт», «Агония», «Смерть». Три состояния переданы с настоящим накалом чувств, хотя используемый материал заведомо ординарен — это три расплющенных ведра. Но автор сумела найти такой художественный ход, что этот визуальный план легко переходит в эмоциональный. Слабее, несколько прямолинейнее решена тема в другой ее работе, выполненной также в технике коллажа, — «Писателям и поэтам 1930—1950 посвящается».

Среди графических работ отметила бы листы Т. Кузьминой «Портрет Петра Мамонова» (руководителя группы «Звуки Му»), «Портрет Настиа», «Город», серию А. Камалова «Ракушки», листы на тему афоризмов Гете А. Куценко, цветные пастели А. Шапранова и иллюстрации к сказкам Гофмана, выполненные В. Хмелик.

Если говорить о выставке в целом, то, несомненно, это — серьезный рубеж в работе молодых художников, так как в творчестве многих из них экспонирующиеся картины представляют этап творческой биографии.

М. КУЛИКОВА, искусствовед.

НА СНИМКАХ: один из плакатов выставки; член объединения молодых художников-искусствоведов Александр Куценко; художники Виктор Серов, Ильяс Зинатулин, Сергей Симаков; посетители выставки в залах картинной галереи.

Фото Ю. ШУБИНА.

Для того чтобы подобная картина стала возможной, необходимо было подготовить почву – актуализировать мир дальневосточного авангарда и творчество нонконформистов, знакомить общественность с новыми авторами. Этим в конце 1970 – начале 1980-х гг. и занялась искусствовед и куратор М.Э. Куликова.

Примечания

1. Биографическая справка М.Э. Куликовой. Из личного архива А.П. Куликова.
2. Интервью с А.П. Куликовым. Владивосток, 19.12.2021. 82 мин., аудиофайл. Из личного архива К.А. Сухановой.
3. Характеристика научного сотрудника Приморской картинной галереи Поляковой Марины Эдуардовны. Владивосток, 1977. 1 с., машинопись. Из личного архива А.П. Куликова.
4. Основные направления деятельности М.Э. Куликовой. Из личного архива А.П. Куликова
5. Интервью с Н.А. Левданской. Владивосток, 14.03.2022. 43 мин., аудиофайл. Из личного архива К.А. Сухановой.
6. Карточка персонального учета члена Союза художников СССР. Владивосток, 1994. 4 с. Из личного архива А.П. Куликова.
7. Основные направления деятельности М.Э. Куликовой. Из личного архива А.П. Куликова.
8. Интервью с Н.А. Левданской. Владивосток, 14.03.2022. 43 мин., аудиофайл. Из личного архива К.А. Сухановой.
9. Интервью с Л.И. Варламовой. Владивосток, 22.03.2022. 2 л. Из личного архива К.А. Сухановой.
10. Основные направления деятельности М.Э. Куликовой. Из личного архива А.П. Куликова.

Статья М.Э. Куликовой об открывшейся молодежной выставке. 1988

Личный архив А.П. Куликова

M.E. Kulikova's article about the recently opened youth exhibition. 1988

A.P. Kulikov's personal archive

Литература

1. Вороной, А. Антипровинциалка // Владивосток. – 1999. – 18 июня. – С. 9.
2. Козлова, Л.Г. Слышал. Видел. Чувствовал. Андрей Камалов: In memoriam // В потоке времени и памяти... Живопись, графика А.В. Камалова. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2006. – С. 404–409. См. также: Дилакторская, О. Фольклорные и библейские параллели как один из путей эстетических исканий в постмодернизме художников группы «Штиль» // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – № 2 (6). – 2009. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/folklornye-i-bibleyskie-paralleli-kak-odin-iz-putey-esteticheskih-iskaniy-v-postmodernizme-hudozhnikov-gruppy-shtil (дата обращения 13.03.2022).
3. Куликова, М. А был ли диалог? // В потоке времени и памяти… Живопись, графика А.В. Камалова. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2006. – С. 535–536.
4. Куликова, М.Э. Вернисаж молодости // Дальневосточный ученый. – 1988. – № 44. – С. 7.
5. Куликова, М.Э. Взгляни на свою землю // Красное знамя. – 1983. – 3 марта. – С. 3.
6. Куликова, М.Э. Вглядимся еще раз… // Красное знамя. – 1984. – 11 марта. – С. 3.
7. Куликова, М.Э. Выставка шести художников (Владивосток, 1988) // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2011. – № 1. – С. 5–6.
8. Куликова, М.Э. Живопись Александра Пыркова // Панорама искусств. Ежегодник. – Вып. 13. – Москва : Советский художник, 1990. –С. 314–318.
9. Куликова, М.Э. Социальные позиции дальневосточного пейзажа // Дальневосточный ученый. – 1985. – 17 июля. – С. 12.
10. Левданская, Н.А. Изобразительное искусство Приморья конца XX – начала XXI века: «неомодернистские» и постмодернистские тенденции : дис. ... канд. искусствоведения / [Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. – Владивосток, 2015. – 197 с. : ил.

References

1. Voronoy, A. Antiprovincialka [Antiprovincial girl]. Vladivostok, 1999, 18 June, p. 9.
2. Kozlova, L.G. Slyshal. Videl. Chuvstvoval. Andrej Kamalov: In memoriam [I've heard. I've seen. I've felt. Andrey Kamalov: In memoriam]. In the stream of time and memory… Painting and graphics by A.V. Kamalov. Saint Petersburg, Dmitrij Bulanin, 2006, pp. 404–409. See also: Dilaktorskaya, O. Fol'klornye i biblejskie paralleli kak odin iz putej esteticheskih iskanij v postmodernizme hudozhnikov gruppy «Shtil'» [Folklore and biblical parallels as one of the ways of esthetic searches in postmodernism of the "Stil" group's artists]. Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke, no. 2 (6), 2009, available at: https://cyberleninka.ru/article/n/folklornye-i-bibleyskie-paralleli-kak-odin-iz-putey-esteticheskih-iskaniy-v-postmodernizme-hudozhnikov-gruppy-shtil (accessed 13.03.2022).
3. Kulikova, M. A byl li dialog? [Was there a dialogue?]. In the stream of time and memory… Painting and graphics by A.V. Kamalov. Saint Petersburg, Dmitrij Bulanin, 2006, pp. 535–536.
4. Kulikova, M.E. Vernisazh molodosti [Vernissage of youth]. Dal'nevostochnyj uchenyj, 1988, no. 44, p. 7.
5. Kulikova, M.E. Vzglyani na svoyu zemlyu [Look at your land]. Krasnoe znamya, 1983, 3 March, p. 3.
6. Kulikova, M.E. Vglyadimsya eshche raz… [Let's peer one more time…]. Krasnoe znamya, 1984, 11 March, p. 3.
7. Kulikova, M.E. Vystavka shesti hudozhnikov [6 artists' exhibition] (Vladivostok, 1988). Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke, 2011, no. 1, pp. 5–6.
8. Kulikova, M.E. Zhivopis' Aleksandra Pyrkova [Alexander Pyrkov's painting]. Panorama iskusstv. Ezhegodnik, issue no. 13. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1990, pp. 314–318.
9. Kulikova, M.E. Social'nye pozicii dal'nevostochnogo pejzazha [The Far Eastern landscape's social positions]. Dal'nevostochnyj uchenyj, 1985, 17 July, p. 12.
10. Levdanskaya, N.A. Izobrazitel'noe iskusstvo Primor'ya konca XX – nachala XXI veka: «neomodernistskie» i postmodernistskie tendencii [Primorye fine art in the end of the 20th – in the beginning of the 21th centuries: "neomodernist" and postmodernist tendencies]. Cand. Sci. (Arts) Dissertation. Vladivostok, Russian State Pedagogical University named after A.I. Gertsen, 2015, 197 p.

Об авторе

Суханова Ксения Андреевна – арт-менеджер галереи современного искусства «Арка» (Владивосток)
E-mail: suhanovakse2@gmail.com

Sukhanova Ksenia Andreevna
Art Manager at the Contemporary Art Gallery "Arka"

EDN: RNGGDE
УДК 75.04

PAINTING BY VYACHESLAV GLINSKY. THE IMAGES' VERSATILITY

Raisa M. Lobatskaya
Irkutsk National Research Technical University
Irkutsk, Russian Federation

Abstract: *The article is devoted to analyzing the artistic style of Vyacheslav Glinsky, which is based on the original painting techniques, as well as on the creation of works as images: legends, messages, grotesques, lyrical images, images as places, and images as associations. The artist achieves the highest emotional expressiveness through external, often fantastic distortions, giving a deeper semantic reading to the real things. His picturesque compositions shock, attract, stop and make you peer, reflect on the deep essence of being, and ponder the unexpected interpretation of familiar plots, events, and landscapes.*

Keywords: *Vyacheslav Glinsky; modern painting; painting techniques; painting textures; artistic images*

Citation: *Lobatskaya, R.M. (2023). PAINTING BY VYACHESLAV GLINSKY. THE IMAGES' VERSATILITY. Izobrazitel`noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal`nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 1 (14), pp. 146-155.*

Р. М. Лобацкая
Иркутский национальный исследовательский технический университет
Иркутск, Российская Федерация

ЖИВОПИСЬ ВЯЧЕСЛАВА ГЛИНСКОГО. МНОГОГРАННОСТЬ ОБРАЗОВ



В.О. Глинский.
Улица Лунных кошек.
Фрагмент. 2023.
Холст, акрил.
160×120
Собственность автора

V.O. Glinsky.
Street of Lunar Cats.
Fragment. 2023.
Canvas, acrylic.
160×120
Author's property

Статья посвящена анализу художественного почерка Вячеслава Глинского, который базируется на оригинальных живописных техниках и приемах, а также на создании произведений-образов: легенд, посланий, гротесков, лирических образов, образов мест и образов-ассоциаций. Художник достигает максимальной экспрессивно-эмоциональной выразительности через внешние, часто фантастические искажения, придающие реальному более глубокое смысловое прочтение. Его живописные композиции шокируют, притягивают, останавливают и заставляют вглядываться, размышлять над глубинной сутью бытия, вдумываться в неожиданную трактовку привычных сюжетов, событий и даже пейзажей.

Ключевые слова: *Вячеслав Глинский; современная живопись; живописные техники; живописные фактуры; художественные образы.*

Вячеслав Глинский родился в городе Усолье-Сибирском Иркутской области. Окончил в 1987 году живописно-педагогическое отделение Иркутского художественного училища, в 2002 вступил в Союз художников, в 2010 получил диплом искусствоведа. Преподавал рисунок, живопись и композицию в различных учебных заведениях. Значительную часть творческого пути работал в художественных школах в Иркутске, а затем и в Санкт-Петербурге и до сегодняшнего дня остается верен этому делу. Много занимался сценографией шоу. Он является участником и дипломантом многих выставок в России, Франции, Китае и Корее, в том числе персональных. Работы Вячеслава Глинского отмечены дипломами и серебряной медалью Союза художников России, дипломом Российской академии художеств. Его произведения находятся в собраниях Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева, Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова, Государственного историко-архитектурного и природно-ландшафтного музея-заповедника Изборск, картинной галереи «Традиция» имени Германа Прянишникова (Светлогорск, Белоруссия), Музея русского искусства (Харбин, Китай), муниципального музея города Анси во Франции, а также в частных коллекциях России, Белоруссии, Франции, Англии, Китая, Кореи. Для современного художника это вполне добротная биография, но, казалось бы, в ней нет ничего необычного, кроме неординарной живописи художника и тех загадочных сюжетов, которыми наполнены его полотна [6].

Жанровые работы Вячеслава Глинского – это всегда неожиданный и глубокий анализ человеческого бытия, на первый взгляд беспристрастный, но при этом непременно направленный словно сквозь некий магический кристалл. Именно взгляд в глубину этой фантастической оптики позволяет художнику открыть «третий глаз», заглянуть в зазеркалье, где внешнее искажается, преображается, деформируется вслед за внутренней логикой автора, а главное, за истинной сутью человеческих душ, поступков, сложным смешением трагедий, драм, фарсов и водевилей. Глаз мастера воспринимает открывающуюся ему картину в ракурсах мистического прозрачного многогранника, а самому художнику только и остается точной своей кистью перенести эти реалии, подправленные личным



В.О. Глинский. Птица Феникс. 2022. Холст, акрил. 170×120
Собственность автора

V.O. Glinsky. Phoenix. 2022. Canvas, acrylic. 170×120
Author's property

эмоциональным восприятием и опытом, на загрунтованный холст.

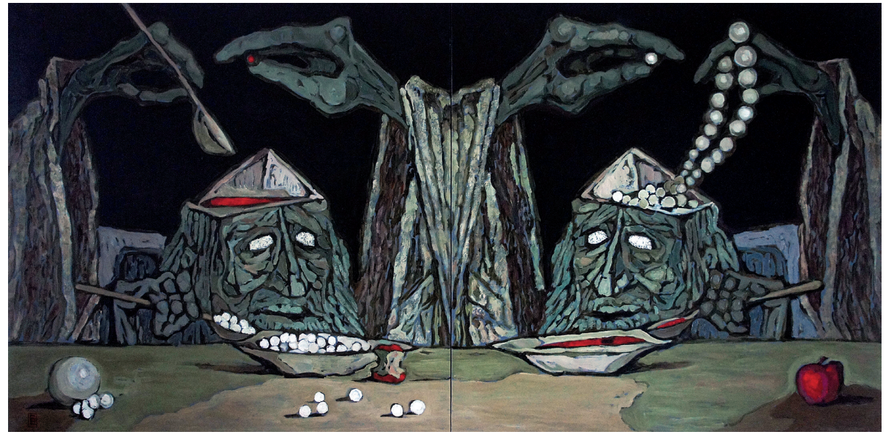
Рассмотрим ряд разноплановых жанровых работ Глинского, следуя за его логикой и разбираясь в тех художественных приемах, которыми он пользуется для достижения максимальной выразительности своих полотен.

Каждая его картина – это всегда некий довольно сложный метафорический образ с глубоким философским смыслом. Его картины настолько необычны, а иногда с первого взгляда и непонятны по своему замыслу, сложны по выбранным композиционным решениям и живописным приемам воплощения, что всякий раз так или иначе возникает внутренняя потребность их вербализации, обычно противопоказанной живописи.

Хорошо образованный художник, книгочей, он часто обращается к литературным и мифологическим сюжетам: «Сизиф», «Похищение Европы», «Единорог», «Король. Дама. Валет», «Рыбаки», «Game over» [2, 6, 7, 8] и ряд других. При этом любой из его литературных образов с

В.О. Глинский. Мелкий жемчуг – жидкий суп. 2018. Холст, масло. 100×200
Собственность автора

V.O. Glinsky. Small pearls – watery soup. 2018. Canvas, oil. 100×200
Author's property



первого же взгляда заставляет остановиться – настолько нетривиальным, даже шокирующим, диаметрально противоположным устоявшимся представлениям оказывается прочтение известного сюжета, в пандан к которому выстраиваются и колорит, и композиционное решение, и буквально «лепные» фактуры, формирующие почти осязаемые, «тактильные» изображения.

Таковым, например, является «Похищение Европы» [6, 7]. К этому сюжету неоднократно обращались многие живописцы в разные художественные эпохи, и тогда влюбленный Зевс в образе быка невероятной божественной красоты и властной силы всегда был «соблазнителем» и «похитителем», а нежная, чувственная, податливая Европа – вольно или невольно – «жертвой». Трактовки разнились в нюансах, но идея оставалась прежней.

Вячеслав Глинский пишет этот сюжет, взглянув на него с диаметрально противоположного ракурса: вначале XXI века инициатива уже не у Зевса, а у Европы – женщины, твердо и властно оседлавшей свою судьбу если и не богини, то точно королевы. В «Похищении Европы» драматизм образа-легенды пишет на жестких контрастных сочетаниях красного и зеленого. Некрасивое и немолодое лицо, голубовато-зеленоватое тело, сливающееся с цветом бурной морской пучины, утрированно крупные руки (только такими руками и можно удержать за рога самого бога!).

В картине, как, впрочем, и во всех работах Глинского, масса загадочных деталей-вопросов, не имеющих однозначного ответа. Это и крест в левой руке Европы, и странная деревянная платформа с непонятными металлическими колесами, и утонувшее в морских волнах солнце, продолжающее подсвечивать теплыми лучами шкуру быка, и платформы, на которой он стоит, настраивая зрителя на мысль об «игрушечности» персонажа. Каждое красочное пятно на холсте фактурировано взвихряющимися, хаотически разбросанными мазками. Что-то неспокойное и жутковатое видится в этой трактовке древней легенды, но приходится признать: она отражает реалии, конкретные социальные типажи сегодняшнего дня, одновременно отталкивающие и притягивающие. Этот дуализм восприятия при соприкосновении с живописью автора возникает постоянно.

Так, одной из последних работ Глинского является «Птица Феникс». Эта легенда существует у многих народов Востока и Запада, и у каждого, с его индивидуальным культурным кодом, есть свое представление о вечном возрождении всего живого из пепла войны, утраченной власти, забвения и прочих коллизий, выжигающих прошлое, казалось бы, безвозвратно. Эта легенда без этнических деталей и конкретной ассоциативной реализации неизменно щемяще понятна всем на некоем глубинном интуитивном срезе души. На полотне Глинского мифическая птица феникс, представшая в женском облике, грустна и возвышенна одновременно: светлоликая птица из славянских сказов с проникновенным, всепонимающим лицом среди пепла, руин раз-



В.О. Глинский.
Божьи коровки.
Диптих. 2022.
Холст, акрил.
130×180
Собственность автора

V.O. Glinsky.
Ladybugs. Diptych.
2022. Canvas, acrylic.
130×180
Author's property

рушения, разорения и горя готова поддержать сильного, поднять слабого и вселить надежду в каждого, кто поверит в нее.

В трактовке Глинского «Птица Феникс» – это образ-послание, решенный в колорите холодных сиреневатых оттенков на переднем плане, подчеркнутых красными всполохами в беспросветно черной ночи на заднем. В картине много загадочных, трудно расшифровываемых деталей: черные замочные скважины в обгорелых дверях, черный ключ, который не подойдет ни к одной из них, крупная мужская рука, пытающаяся отодвинуть обгоревшие доски, и неясная согбенная мужская фигура, заслоняющая женскую.

В живописных полотнах Глинского огромную роль играет сочетание фактур. Художник изобретает их вновь и вновь, для каждой работы – новый прием, чтобы показать материал (кожу, дерево, металл), сделать смысловые акценты или добавить художественной выразительности и драматургической целостности. В рассматриваемой картине контрастными фактурами структурированы обугленные фрагменты досок и тканей обветшалой одежды, подчеркнута внутренняя напряженность сюжета.

Нередко Вячеслав Глинский обращается к ироничным образам-гротескам, таким, как в работах «Катание серого козла», «Марс», «Хор голых королей», «Корабль дураков», «Шепот», «Побег», «Период полураспада» и многие другие [1, 7]. К образам-гротескам можно отнести полотно с фантазией на тему «Мелкий жемчуг – жидкий суп». Автор переносит зрителя в призрачный лес, погруженный в глухие сумерки зависти, жадности, вечной неудовлетворенности. Здесь, как и практически во всех своих сюжетных работах, Глинский использует эмоционально насыщенный художественный прием создания утрированно уродливых персонажей.

Со времен Средневековья художники поняли, что удачно переданное на полотне уродство открывает в донесении до зрителя любой глубинной идеи гораздо большие возможности, чем красота. Данная сентенция достаточно убедительно раскрыта в коллективном труде «История красоты» [3] и книге, являющейся его логическим продолжением, «История уродства» [4], которые вышли под редакцией автора этой

В.О. Глинский.
Три бабочки. 2022.
Холст, масло.
120×160
Собственность автора

V.O. Glinsky.
Three butterflies.
2022. Canvas, oil.
120×160
Author's property



глобальной идеи в искусстве, философа и писателя Умберто Эко. Красивое и безобразное рассмотрены им как взаимодополняющие понятия. При этом Умберто Эко справедливо утверждает, что именно уродство веками проявляло себя в искусстве в формах куда более разнообразных и непредсказуемых, чем принято думать. Сравнивая понятия, он приходит к выводу, что синонимы прекрасного отражают реакцию беспристрастной, незаинтересованной оценки, в то время как почти все слова со значением «безобразный» отражают сильные, часто противоречивые эмоции, а сами «безобразные образы» никогда не оставляют человека равнодушным.

Глинский неизменно следует именно этой логике. Причем создаваемый им образный мир таков, что чаще всего острое эмоциональное восприятие его работ, заставляющее остановиться и задуматься, приводит к тому, что на любой из его выставок зритель мгновенно перестает воспринимать изображенное как безобразное и глубоко проникается переживаниями этих вымышленных утрированных персонажей.

Поверхностное суждение о красивом и безобразном часто приводит к ложным ассоциациям, будто через красивое художник доносит до зрителя гармонию добра и справедливости, а через внешнее уродство – внутреннюю порочность в разнообразных ее проявлениях. В реальных же произведениях искусства мир изображен намного более сложным. И в литературе, и в живописи давно доказано, что с помощью такого инструментария, как внешне безобразное, можно изобразить доброту, ласку, живой интерес к людям и явлениям, гармонию природы и человеческих отношений. По сути, безобразное позволяет художнику работать в эмоциональном пространстве, не ограниченном никакими кажущимися условностями, включая и создание глубоко лирических образов. К работам, в которых на первый план выходят сострадание, взаимопонимание, любовь и многоплановый лирический герой – при сохранении принципа изображения «некрасивого» в качестве главного инструмента достижения максимальной художественной выразительности, – относятся многие полотна автора. Это прежде всего «Единорог» и «Кормление единорога», «Кентавр» [1, 6, 7], «Ловец снов», «Бабочки», «Звездочка» и другие.

Среди последних картин Глинского в качестве примера полноценного лирического образа может выступать диптих «Божьи коровки». Мужчина и женщина, несмотря на всю условность изображения, запечатлены в момент ранней влюбленности. Символика цвета отражает различный внутренний настрой каждого: красный – разгорающуюся страсть мужчины, лиловый – едва пробуждающуюся страсть женщины. Оба персонажа заняты трогательной игрой, примеряя божьих коровок у себя на груди в качестве парных украшений.

Живописной выразительности автор достигает скульптурной лепкой формы задумчивых лиц с их слегка отстраненным выражением, но главное – чрезвычайно сложными, ритмичными фактурами реализует возможность раскрыть перед зрителем не только настроение своих героев в момент высокого эмоционального напряжения, но и их характеры: волевую мужественность мужчины и меланхолическую нежность женщины. Автор вновь использует художественный прием изображения красоты через ее противоположность, что делает эти лирические образы трогательными и возвышенно-прекрасными.

Образный ряд в жанровых работах Вячеслава Глинского постоянно пополняется. В его творчестве с особым взглядом на все сущее просто обязаны были появиться живописные прочтения явлений современного цифрового мира. Это прежде всего серия «QR-кодов», выполненных в символических цветах – золотом, синем, красном – и словно процарапанных фактурах фона. Цифровые образы, заполонившие повседневную жизнь, олицетворяют наши почти формальные сиюминутные взаимоотношения с повседневной действительностью и социумом, рождают новых идолов.

Странное соприкосновение цифрового и реального мира и возникшей на миг неустойчивой гармонии вызывает щемящее ностальгическое чувство утраты при взгляде на полотно «Три бабочки». Жутковатые персонажи в неуютном пространстве олицетворяют искусственный интеллект: компьютерные идолы, изо лбов которых словно прорастают утрированные лампы или металлические винты, электронные платы, ровные ритмичные ряды иконок интерфейса, выведенные на огромный светящийся экран. Виртуальная жизнь вне жизни, некий новый культурный код XXI века. Но вот скользящий по полотну взгляд зрителя неожиданно натыкается в правом верхнем углу на трех бабочек с золотистыми крылышками, попавших сюда из иной реальности. Что это? Конфликт прошлого и будущего или сосуществование двух параллельных миров?

В любой работе Глинского всегда интересно смелое использование художественных приемов, которые моделируют объемы, варьруют ими, создают некие оптические иллюзии. Так, в полотне «Три бабочки» в этом смысле представляет большой интерес игра с алым цветом. Изменяя способы его нанесения, художник то выводит с помощью алого знаковые детали картины на передний план, то, напротив, уводит его в глубину, акцентируя внимание на мощной работе искусственного интеллекта, очень тактично и сдержанно добавляет поталь к сложным фактурам. Однако при всей сложности живописных приемов, используемых в одной работе, художника сложно обвинить в излишней многословности. Именно сконцентрированность мысли, вложенной в сюжетную канву полотна, приковывает к нему внимание и дает повод для диалога художника со зрителем.

Образно-метафорический подход Вячеслава Глинского к живописи позволяет ему создавать не только необычные, яркие и загадочные сюжетные полотна, но и столь же оригинальные пейзажи с аллегориями и философским контекстом. В пространство городского пейзажа автор нередко вводит дополнительные образы, усиливая тем самым эмоциональное восприятие через многогранность прочтения. К таким работам следует отнести серию европейских зарисовок: «Прогулка господина Кафки», «Ночной прохожий у дворца дожей», «Немного абсента», «Пражское такси» и ряд других [5, 7].

В создании пейзажа, где появляются элементы гротеска и острый драматизм повествования, сказывается богатый опыт художника в качестве сценографа театрализованных массовых мероприятий, приобретенный им в Иркутске задолго до отъезда в Санкт-Петербург и сформировавший особое видение мастера, благодаря которому философский нарратив в его пейзажных полотнах достигает своего апогея посредством экспрессивной эмоциональной живописности.

Городской пейзаж Глинского – это всегда обобщенный образ места, наполненный противоречивыми настроениями, отраженными через цельную совокупность авторских живописных приемов. Нередко в полотнах появляются романтические ноты, сожаление о чем-то безвозвратно утраченном. Именно к таким городским пейзажам можно отнести «Старопражский мотив» с зыбкими очертаниями средневековых построек или «Стокгольмский трамвай», парящий, словно ангел, над крышами старинного города.

В.О. Глинский. Стокгольмский трамвай. 2012. Холст, масло. 70×70
Частная коллекция

V.O. Glinsky. Stockholm tram. 2012. Canvas, oil. 70×70
Private collection

В.О. Глинский. Стрелка Васильевского острова. 2020. Холст, масло. 100×200
Собственность автора

V.O. Glinsky. Spit of Vasilyevsky Island. 2020. Canvas, oil. 100×200
Author's property

В.О. Глинский. Старопражский мотив. 2012. Холст, масло. 80×100
Частная коллекция

V.O. Glinsky. Old Prague motif. 2012. Canvas, oil. 80×100
Private collection







Вячеслав Глинский нашел свой узнаваемый индивидуальный творческий почерк много лет назад, тем не менее каждая его новая работа является результатом непрекращающегося поиска новых технических приемов донесения сюжетов и адекватной им образности. В его картинах метафизические, экзистенциальные начала удивительным образом сочетаются с мягким романтизмом и лиричностью, фактурированные поверхности и нарочито абсурдные колористические решения – с четкой, продуманной композиционной цельностью.

Помимо живописи, художник время от времени обращается к графике и коллажу. Удачным опытом являются динамичные коллажи «Черный Петербург» и «Белый Петербург» – мятежные образы города на гофрированном картоне, поданные в историческом контексте, с неясными силуэтами домов, улиц, людей, контурами машин, трамваев, обрывками газет и плакатов, подчеркивающих события и обозначающих время.

Примером динамичного городского пейзажа является и живописная работа «Стрелка Васильевского острова» с ростральной колонной и стремительно несущимися потоками машин в рассеянном свете ночных фонарей. Здесь опять буквально завораживают колористическое решение и фактурные «набрызги» беспорядочно вихрящейся метели в сгущающихся сумерках.

Питерские улицы, площади, острова на Неве, окутанные романтическим литературным и историческим флером, наталкивают художника на совершенно неожиданные ассоциативные прочтения. Он пишет пространство города уже не как образ места, а как образ-ассоциацию или образ-метафору. Таковыми, например, являются одни из его последних работ – «Заячий остров» и «Улица Лунных кошек». Называть эти работы пейзажами в привычном понимании, разумеется, невозможно, но вне зависимости от отнесения их к конкретному живописному жанру они вызывают интерес и живой эмоциональный отклик у зрителя благодаря нестандартному осмыслению и мастерскому художественному прочтению.

Логическим завершением размышлений о многогранности образной палитры Вячеслава Глинского может служить работа «Культ личности». Это автопортрет, написанный в яркой, экспрессивной манере, причем автопортрет – условный, обобщенный образ художника как такового. Название обманчиво: картина не имеет ни малейшего отношения к социальным или политическим проблемам. Она исключительно об искусстве, о личности мастера, для кисти которого равноценны все явления в мире: люди, судьбы, пейзажи, реалии и фантазии, сплетенные в жесткий неразрывный узел личностного восприятия. Аллегорическое сознание Глинского позволило ему создать в данной работе образ-анаморфозу, в котором с разных ракурсов считывается то вполне узнаваемое лицо автора, то плавящийся в закатном мареве пейзаж. В этом «дуалистическом автопортрете» прописаны глубоко личный внутренний мир художника, его желание создавать сложные, многозначные композиции, тревожность поиска, метания мастера между любимыми жанрами, тяга к метафоре и символизму цветов, форм, образов. Как и во многих работах художника, здесь мы имеем дело с выразительными, необычными фактурами: авторскими находками, рваным локальным колоритом больших плоскостей, игрой с внутренним светом. Полотно получилось очень сложным по драматургии.

Именно в этом произведении концентрированно отразились главные творческие привязанности мастера, реализованные в его многогранных работах: любовь к крупным, сценографическим формам с глубокими, экспрессивными цветами и фантазийными, метафорическими образами, тяга к пейзажу в самых разных его выражениях – от пейзажа места до пейзажа-символа.

Искусство, как и наука, не изобилует причинами, но всегда радует неожиданными идеями, находками и их талантливой реализацией, как это происходит в случае с художником Вячеславом Глинским.

Литература

1. Вячеслав Глинский. Живопись : каталог выставки GLINSKII.RU / кураторы проекта Н.С. Сысоева, С.Е. Ануфриев ; РО Урала, Сибири и Дальнего Востока РАХ ; ИОХМ им. В.П. Сукачева ; ИРО ВТОО «Союз художников России». – Иркутск, 2018. – 88 с.
2. Искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока : каталог Третьей Новосибирской межрегиональной художественной выставки «Красный проспект» / кураторы проекта В.В. Иванкин, К.Б. Кузьминых, А.С. Новик. – Новосибирск : НРО ВТОО «Союз художников России», 2017. – 144 с.
3. История красоты / под ред. Умберто Эко ; пер. с итал. А.А. Сабашниковой. – Москва : СЛОВО/SLOVO, 2020. – 440 с. : ил.
4. История уродства / под ред. Умберто Эко ; пер. с итал. А.А. Сабашниковой, И.В. Макарова, Е.Л. Кассировой, М.М. Сокольской. – Москва : СЛОВО/SLOVO, 2017. – 456 с. : ил.
5. Ларёва, Т.Г. История изобразительного искусства Прибайкалья XX – начала XXI века. – Иркутск : Принт Лайн, 2015. – 616 с. : ил.
6. Лобацкая, Р.М. Сюжетная живопись В. Глинского: через парадокс к философскому осмыслению реалий бытия // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2018. – № 3–1. – С. 219–235.
7. Театр абсурда. Слава Глинский. Живопись : каталог выставки / куратор Н.С. Сысоева ; вступ. ст. Р.М. Лобацкой. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский союз художников, 2019. – 32 с.
8. Художники Иркутской области: посвящается 80-летию Иркутской области и 85-летию ИРО ВТОО «Союз художников России» : альбом / сост. Н.С. Сысоева ; вступ. ст. Т.Г. Ларёвой, Я.Ю. Лисицыной, Р.М. Лобацкой, Е.А. Алёшиной. – Иркутск : ИОХМ им. В.П. Сукачёва, 2017. – 440 с. : ил.

References

1. Vyacheslav Glinskij. Zhivopis': katalog vystavki GLINSKII.RU [Vyacheslav Glinsky. Painting: a catalogue of the exhibition GLINSKII.RU], the project's curators N.S. Sysoeva, S.E. Anufriev; Regional Branch of the Russian Academy of Arts "The Urals, Siberia and the Far East"; Irkutsk Regional Museum of Arts named after V.P. Sukachev; Irkutsk Regional Branch of the "Union of Artists of Russia". Irkutsk, 2018, 88 p.
2. Iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka: katalog Tret'ej Novosibirskoj mezhregional'noj hudozhestvennoj vystavki «Krasnyj prospekt» [Art of the Urals, Siberia and the Far East: a catalogue of 3rd Novosibirsk Interregional Art Exhibition "The Red Avenue"], the project's curators V.V. Ivankin, K.B. Kuzminykh, A.S. Novik. Novosibirsk, Novosibirsk Regional Branch of the "Union of Artists of Russia", 2017, 144 p.
3. Istoriya krasoty [History of Beauty], ed. by Umberto Eko, translated from Italian A.A. Sabashnikova. Moscow, SLOVO, 2020, 440 p.
4. Istoriya urodstva [History of Ugliness], ed. by Umberto Eko, translated from Italian A.A. Sabashnikova, I.V. Makarov, E.L. Kassirova, M.M. Sokolskaya, Moscow, SLOVO, 2017, 456 p.
5. Laryova, T.G. Istoriya izobrazitel'nogo iskusstva Pribajkal'ya XX – nachala XXI veka [History of the Pribaikalye fine arts in the 20th century – the beginning of the 21th century]. Irkutsk, LLC "Print Line", 2015, 616 p.
6. Lobackaya, R.M. Syuzhetnaya zhivopis' V. Glinskogo: cherez paradoks k filosofskomu osmysleniyu realij bytiya [V. Glinsky's thematic painting: through a paradox to a philosophic thinking of the existence's reality]. Decorative art and subject special environment. Vestnik MGHPA, 2018, no. 3–1, pp. 219–235.
7. Teatr absurda. Slava Glinskij. Zhivopis' : katalog vystavki [Theatre of the absurd. Slava Glinsky. Painting: the exhibition's catalogue], curator N.S. Sysoeva, introduction by R.M. Lobatskaya. Saint Petersburg, Saint Petersburg Union of Artists, 2019, 32 p.
8. Hudozhniki Irkutskoj oblasti: posvyashchaetsya 80-letiyu Irkutskoj oblasti i 85-letiyu IRO VTOO «Soyuz hudozhnikov Rossii» : al'bom [The Irkutsk region artists: to the 80th anniversary of the Irkusk Region and 85th anniversary of the Irkutsk Regional Branch of the "Union of Artists of Russia"], compiler N.S. Sysoeva, introduction by T.G. Laryova, Ya.Yu. Lisitsyna, R.M. Lobatskaya, E.A. Alyoshina. Irkutsk, Irkutsk Regional Art Museum named after V.P. Sukachev, 2017, 440 p.

Об авторе
Лобацкая Раиса Моисеевна – искусствовед, профессор, зав. кафедрой ювелирного дизайна и технологий Иркутского национального исследовательского технического университета
E-mail: lobatskaya@gmail.com

Lobatskaya Raisa Moiseevna
Art critic, professor, head of the Jewelry Design and Technology Department at the Irkutsk Natural Research Technical University

В.О. Глинский.
Заячий остров.
2023. Холст, акрил.
160×110
Собственность автора

V.O. Glinsky.
Zayachiy Island.
2023. Canvas, acrylic.
160×110
Author's property



В.О. Глинский.
Культ личности.
2020. Холст, масло.
155×115
Собственность автора

V.O. Glinsky.
The cult of personality.
2020. Canvas, oil.
155×115
Author's property



EDN: QJESVZ
УДК 7.038.6

SERGEY LAUSHKIN: "THE MYTH OF THE STEP ZONE – 2"

Alexandra M. Burmantova
Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin
Yekaterinburg, Russian Federation

Abstract: *The article examines the late creative period of the Yekaterinburg artist Sergey Laushkin, whose works were presented at the exhibition "The Myth of the Step Zone – 2" at the Center for Contemporary Culture of the Ural Federal University. Particular attention is paid to the study of the "stepped rhythms" concept which had been developed by the artist in the mid-2010s. The meaning of the concept is revealed in detail on the examples of the works shown at the exhibition, the features of the composition and perspective are described. The artist's creative path is also considered: his work's origins, the theme of the "stepped rhythms", the artist's further plans.*

Keywords: *Sergey Laushkin; "stepped rhythm"; painting; sculpture; art of Yekaterinburg.*
Citation: *Burmantova, A.M. (2023). SERGEY LAUSHKIN: "THE MYTH OF THE STEP ZONE – 2". Izobrazitel`noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal`nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 1 (14), pp. 156-161.*

А. М. Бурмантова
Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина
Екатеринбург, Российская Федерация

СЕРГЕЙ ЛАУШКИН: «МИФ О ЗОНЕ СТУПЕНЕЙ – 2»

В статье анализируются произведения екатеринбургского художника Сергея Лаушкина, представленные на выставке «Миф о зоне ступеней – 2» в Центре современной культуры Уральского федерального университета[1]. Кратко рассматриваются творческий путь художника, истоки творчества, современные поиски. Особое внимание уделяется рассмотрению концепции «ступенчатых ритмов», разработанной художником в середине 2010-х годов. На примере ряда работ раскрываются суть концепции, ее визуальное воплощение в живописи, особенности композиционного и перспективного построения.

Ключевые слова: *Сергей Лаушкин; «ступенчатый ритм»; живопись; современное искусство Екатеринбурга.*

С. Г. Лаушкин.
Люди-город. 2018
Холст, акрил.
150,5×119,5
Собственность автора

S. G. Laushkin.
People-city. 2018.
Canvas, acrylic.
150,5×119,5
The author's property

Екатеринбург – один из важных центров развития современного искусства в России. Его художественная сцена отмечена деятельностью многих ярких личностей, одной из которых является Сергей Лаушкин Как художник он очень разносторонен: работает в разных видах и направлениях современного искусства, использует как традиционные материалы (холст, масло – любимые), так и новые, неожиданные. Живопись, скульптура, видео-арт и паблик-арт – вот те виды искусства, в которых автор уже на протяжении более двадцати лет реализует запоминающиеся яркие проекты, вкладывая в них собственное видение мира и свою философию.

Сергей Лаушкин родился в 1953 году в селе Преображенке в Оренбургской области. Окончив Чебоксарское художественное училище в 1973 году, он переехал в Свердловск, где поначалу работал художником-оформителем в Уральском научно-исследовательском химическом институте [1]. Только в 1990-е годы Сергей начинает самостоятельную творческую практику: с 1994 года становится постоянным участником групповых выставок, в 1999 открывает первую персональную экспозицию. В 1996 году он стал одним из организаторов «Союза хороших художников», ироничное название которого говорит о неформальности дружеского объединения молодых авторов[2].

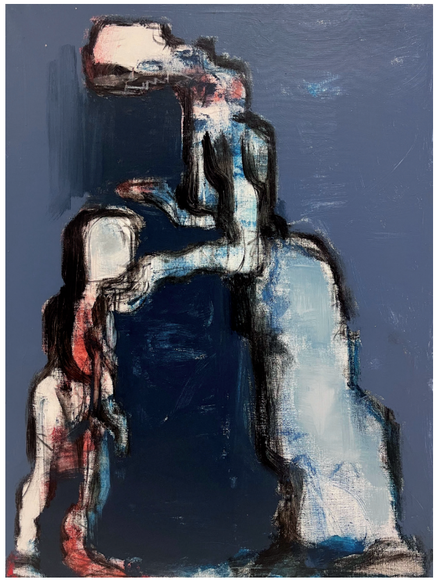
В 1990-е годы художник в основном писал натюрморты, пейзажи и портреты экспрессивного характера. Он сразу зарекомендовал себя автором, откровенно и открыто говорящим со своими зрителями [2, с. 3–4]. Уже тогда серийность стала одной из отличительных черт его творчества. Кстати, Лаушкин всегда работает без натуры, руководствуясь лишь острой зрительной памятью и собственным воображением, что, однако, не мешает ему изображать реальный мир таковым, какой он есть на самом деле, придерживаться при этом своего видения. Художник принял участие более чем в 150 выставках, проходивших в городах России, Европы и Америки: Москве, Санкт-Петербурге, Уфе, Екатеринбурге, Ферентино (Италия), Портленде, Сиэтле, Вашингтоне (США), Лондоне (Великобритания) и других. В Екатеринбурге работы художника представлялись в стенах ведущих выставочных пространств: Музея изобразительных искусств, галереи Ельцин Центра, галереи Синара Арт, Центра современной культуры Уральского федерального университета (ЦСК УрФУ).

Именно в ЦСК УрФУ прошла одна из последних выставок Лаушкина «Миф о зоне ступеней – 2» (сентябрь–октябрь 2022 года). Название университетской экспозиции связано с сериями картин «Миф о зоне ступеней» и «Zona ступеней», частично показанных в галерее Ельцин Центра в 2018 году.



С. Г. Лаушкин. Вечером. Левая часть диптиха. 2019. Холст, акрил. 147×97
Собственность автора

S. G. Laushkin. Tonight. The diptych's left part. 2019. Canvas, acrylic. 147×97
The author's property



С. Г. Лаушкин. Бабушка. № 16. Из серии «Внутренние связи». 2016. Холст, масло. 130×97
Собственность автора

S. G. Laushkin. Granny. No. 16. From the series "The inner connections". 2016. Canvas, oil. 130×97
The author's property

Разработку темы «ступенчатых ритмов» Сергей Лаушкин начал еще в 2012 году. «Они [ступенчатые ритмы] всегда были и есть в природе, просто никто не обращал на них внимания»[3], – считает художник, обнаруживший геометрическую систему формы в окружающем пространстве.

Толчком для него стала работа над проектом «Свора ступеней» для «Ночи музеев – 2012» в Екатеринбурге. Разместив в центре города на лестнице возле Водонапорной башни силуэтные фигуры собак, Сергей сделал с ними серию фотографий, на которых были запечатлены и человеческие ноги в движении. Именно тогда художник заметил, что в основе тела человека лежит геометрическая «ступенчатость», идею которой он стал разрабатывать в своем дальнейшем творчестве. Основополагающими для художника стали три определения – «ступенчатые ритмы», «ступенчатая перспектива» и «зона ступеней». Сначала геометрические изломы фигур людей обрели воплощение в скульптуре, а уже в 2015 году они перешли в живопись, переплетаясь с другими формальными поисками автора.

Экспозиция «Миф о зоне ступеней – 2» представляет полотна 2015–2022 годов, что позволяет проследить развитие темы «ступенчатых ритмов» на протяжении семи лет. Часть работ ранее уже фигурировала на персональных выставках Сергея Лаушкина, однако в университетской экспозиции были представлены и совсем новые произведения, только что вышедшие из стен мастерской.

Важным дополнением экспозиции стали две скульптуры, созданные художником специально для университетского пространства. Они заняли свои места перед выставкой, встречая и провожая посетителей на входе и выходе из зала, направляя и постепенно погружая в мир полуабстрактной образности, отражая объемно-пространственные особенности воплощения идеи «ступенчатости», зачастую невидимые в живописи. В скульптурах геометрический ритм читается со всех ракурсов, каждая их сторона подчинена ступенчатой перспективе, рождающейся не на плоскости, а в объемном реальном мире. Однако скульптура и живопись на выставке не пересекаются: художник сознательно разделил два этих мира, живописный и скульптурный, не допуская их смешения. Их нужно видеть в отрыве друг от друга, так как приемы, используемые для формального воплощения образа, совершенно разные.

В живописи и скульптуре Лаушкин выявляет ступенчатость художественной формы в разных ракурсах, смотрит на нее через призму различных цветовых и композиционных решений. Так, на самых масштабных полотнах («Люди-город», 2018; «Люди и тени», 2021; «Улица», 2021) изображены статично сидящие группы людей. В них будто бы отсутствует центр композиции, существует только множество людей в пространстве ступеней. Изображенные в анфас персонажи обезличены, смотрят прямо на зрителя. А вот в диптихе «Вечером» (2019) автор использует одновременно разные ракурсы: сидящие на ступенях люди видны и в анфас, и сбоку, и в повороте, создавая впечатление, что у краев холста меняется характер перспективы.

Сергей Лаушкин вносит в свои картины тему взаимодействия человека и городской среды, самого существования города. Многим он известен благодаря ряду проведенных перформансов и установке паблик-арт-объектов в пространстве Екатеринбурга (проекты «Город как текст. Знаки препинания», «Тротуарная косточка» и другие). Сам мотив ступеней также впервые открылся художнику в городском пространстве, поэтому автор, хорошо понимающий жизнь большого города, переносит его образы в свои живописные работы. В некоторых произведениях к городской тематике отсылают лишь их названия, в других же урбанистический образ легко прочитывается: ощущаются широта, высота и объем городских пространств, в которые помещается огромное количество людей, как в реальном мегаполисе. Город сам по себе является важной составляющей в концепции художника и воплощением «зоны ступеней», задающей определенный ритм.

В экспозиции в ЦСК УрФУ также было представлено несколько работ из серии «Внутренние связи», в которой художник исследует взаимоотношения между людьми. В ней Сергей Лаушкин совмещает ступени и тени: тени, отбрасываемые персонажами, начинают взаимодействовать друг с другом, накладываться друг на друга и, наконец, сами становятся ступенями. Художник отходит от привычного изображения людей анфас и рисует их в профиль, выявляя новую перспективу образования ступенчатости в человеческой фигуре. По мнению художника, «люди и есть ступени»[4], они «носят» ступени внутри себя как в статическом состоянии, так и в движении. Любое чело-

веческое действие – приседание, сгибание руки или ноги – приводит к образованию «ступени» в человеческом теле. Это процесс постоянный и цикличный. В университетской экспозиции работы с разными фазами ступенчатого движения чередуются, что позволяет воспринимать человеческое тело сразу с нескольких сторон, что формирует полноценное представление о концепции Сергея Лаушкина.

«Предыдущие работы здесь [среди картин, представленных на выставке] тоже присутствуют. Мои пространственные работы – с полосками, степь-река-роща, – они тоже являются ступенями, как и портреты», – отмечает сам художник [4]. Он подтверждает связь между его ранними экспериментами и современными решениями.

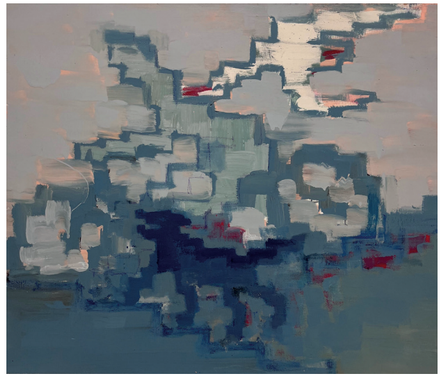
На выставке «Миф о зоне ступеней – 2» представлено несколько портретов, в которых тема «ступенчатых ритмов» звучит ярко и неожиданно. Еще в своих ранних портретах Сергей Лаушкин изображал человеческие лица достаточно условно, не прорабатывая отдельные черты, намечая их отрывистыми линиями или тенями. С приходом в его творчество «ступенчатых ритмов» художник отказывается от сугубо реалистического изображения, все больше переходя к условности: лица на портретах лишаются любых персонализированных черт, хотя и остаются именно конкретными изображениями, каждое из которых отлично от другого, по-своему характерно. Настроение художнику удается передать не с помощью выражения лица, а с помощью поз, жестов, цвета. Минималистичность изображения прекрасно работает в живописной вселенной, созданной Сергеем Лаушкиным. Отсутствие детализированности концентрирует внимание на композиционном строе и моделировке фигуры, а также позволяет в полной мере оценить особые законы изобразительного поля, по которым живут картины художника.

В своем творчестве художник не использует много разных техник. Он остается верен холсту и маслу (технике ХМ, по его выражению), но предпочитает акриловые краски как более экологичные. Его излюбленным инструментом является мастихин: на некоторых картинах он намеренно создает им текстуру, тем самым оживляя изображение (например в работе «Портрет»). Текстура придает портретам ощущение некоего неуловимого движения. Сам художник признается, что продолжит разрабатывать портретную линию в будущем. «Лицо ведь тоже является ступенькой:



С. Г. Лаушкин. Портрет. 2021 Холст, масло. 90×70
Собственность автора

S. G. Laushkin. Portrait. 2021. Canvas, oil. 90×70
The author's property



С. Г. Лаушкин. Поэт, гонимый гусями и собаками. 2016. Холст, акрил. 96,5×115
Собственность автора

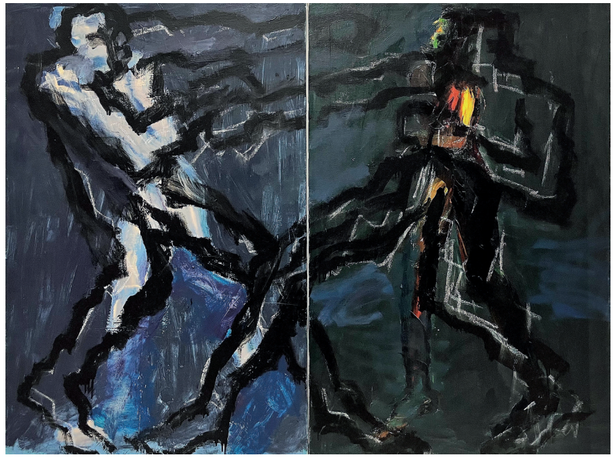
S. G. Laushkin. The poet persecuted by geese and dogs. 2016. Canvas, acrylic. 96,5×115
The author's property

то есть щеки, глаза, нос, рот – всё это из ступенек, – говорит он, – но это следующий этап, над которым я собираюсь работать»[5].

Сергей Лаушкин создает не только внешне статичные композиции. В рамках выставки показан, например, диптих «Бойцы» (2019), который отличается от остальных динамичной композицией, хотя на ней изображены всего два человека в момент поединка. Их тела занимают боевые позиции, в которых читается все та же угловатая ритмика. Бойцы, в отличие от многих персонажей картин Лаушкина, находятся в бесступенчатом

темном пространстве, что совсем не мешает художнику передать изломы и напряжение их тел. Работа «Поэт, гонимый гусями и собаками» (2016) тоже наполнена движением, но главное в ней – это ступенчатость не только самого человека, а еще птиц и животных, предметов, окружающего пространства: этой перспективе оказываются подвластны не только люди, но вообще весь мир; всё оказывается охвачено «ступенчатыми ритмами».

Сергей Лаушкин – художник, внимательно изучающий мир и тонко его чувствующий, создающий свои собственные правила в искусстве. Он не претендует на строгую научность своих концепций, они лишь отражают его личное мнение и мировоззрение, особое художническое видение мира. Однако «ступенчатые ритмы» Лаушкина сделали его известным далеко за пределами Екатеринбурга: прошли успешные показы произведений этого цикла в разных городах России. Идеи автора претерпели достаточно долгий путь развития: художническое исследование началось еще в начале самостоятельного творческого пути, когда он искал подходящие для себя мотивы и приемы. По признанию художника, старые темы до сих пор его не отпускают. Он вспоминает о них, хранит многочисленные зарисовки, которые ждут своего осуществления. Но в попытках завершить что-то другое он все равно возвращается к теме «ступенчатых ритмов», ведь, по его словам, ступени не могут отпустить его: «[они] не спрашивают, а диктуют… я бессилен перед ними; я оказался у них в зависимости»[6].



С. Г. Лаушкин. Бойцы. Диптих. 2019. Холст, акрил. 145,5×96,5, 145,5×96,5
Собственность автора

S. G. Laushkin. Fighters. Diptych. 2019. Canvas, acrylic. 145,5×96,5, 145,5×96,5
The author's property

Примечания

1. Центр современной культуры УрФУ (ЦСК) – подразделение департамента искусствоведения, культурологии и дизайна УрФУ, существующее с 2001 года и выполняющее функции экспериментальной выставочной площадки, на которой студенты, преподаватели, сотрудники реализуют свои творческие проекты. Деятельность ЦСК УрФУ направлена на поддержку культурных инициатив и развитие актуальных художественных практик в Уральском регионе. Он стимулирует внимание студентов к научному анализу современных процессов в искусстве, формирует уникальную архивную базу для исследований в области актуального искусства Урала.
2. Союз хороших художников – неформальное творческое объединение, созданное в Екатеринбурге в 1996 году группой художников, ведущими среди которых на первом этапе были Олег Еловой, Виктор Давыдов и Сергей Лаушкин.
3. Из личной беседы автора с Сергеем Лаушкиным. 05.10.2022.
4. Из личной беседы автора с Сергеем Лаушкиным. 05.10.2022.
5. Из личной беседы автора с Сергеем Лаушкиным. 05.10.2022.
6. Из личной беседы автора с Сергеем Лаушкиным. 05.10.2022.

Литература

1. Сергей Лаушкин // Арт-платформа. – URL: https://uralartplatform.ru/hudozhniki/sergej-laushkin/ (дата обращения 10.02.2023).
2. Сергеева, М. [Вступительная статья] // Сергей Лаушкин. Живопись : каталог выставки. – Первоуральск, 1999. – С. 3–4.
3. Сергей Лаушкин // Malyshchuk foundation. – URL: http://malyshchuk.com/ru/laushkin#rec68351557 (дата обращения 15.02.2023).
4. Щипанова, Н. Ступенчатая перспектива // Арт-платформа. – URL: https://uralartplatform.ru/teksty/stupenchataya-perspektiva/ (дата обращения 13.02.2023).

References

1. Sergey Laushkin. Art-platforma, available at: https://uralartplatform.ru/hudozhniki/sergej-laushkin/ (accessed 10.02.2023).
2. Sergeeva, M. Vstupitel'naya stat'ya [Introduction]. Sergey Laushkin. Painting: the exhibition's catalogue. Pervouralsk, 1999, pp. 3–4.
3. Sergey Laushkin. Malyshchuk foundation, available at: http://malyshchuk.com/ru/laushkin#rec68351557 (accessed 15.02.2023).
4. Shchipanova, N. Stupenchataya perspektiva [The stepped perspective]. Art-platforma, available at: https://uralartplatform.ru/teksty/stupenchataya-perspektiva/ (accessed 13.02.2023).

Об авторе

Бурмантова Александра Михайловна – студентка 4-го курса департамента искусствоведения, культурологии и дизайна Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина
E-mail: alexa2002rus@gmail.com

Burmantova Alexandra Mikhailovna
4th year student of the Department of Art History, Cultural Studies and Design at the Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin



П. Ходаев.
Сюита № 1.
1991–2010.
Холст, масло.
202×155
Собрание
семьи художника

P. Khodaev.
Suite No. 1.
1991-2010.
Oil on canvas.
202×155
Collection
of the artist's family

EDN: XCUQBS
УДК 7.036

LAND, SKY AND THEIR INHABITANTS: PAINTINGS BY MIKHAIL NAZAROV AND PAVEL KHODAEV

Irina A. Riznychok
Yekaterinburg Museum of Fine Arts
Yekaterinburg, Russian Federation

Abstract: *: The article is devoted to the paintings of Mikhail Nazarov and Pavel Khodaev, the key figures of the art scenes of Ufa and Chelyabinsk in the 1970–2000s. Written in the wake of the joint exhibition at the Yekaterinburg Museum of Fine Arts, the article examines the artists' approaches to painting, analyzes the influence of the Ufa artistic environment on the formation and development of the authors' creative methods as well as traces the connection with the Russian historical avant-garde and Western modernism. The author emphasizes the universal nature of the artistic searches of Nazarov and Khodaev while keeping local identity.*

Keywords: *painting; Soviet art; modernism; Russian artistic avant-garde; Mikhail Nazarov; Pavel Khodaev.*

Citation: *Riznychok, I.A. (2023). LAND, SKY AND THEIR INHABITANTS: PAINTINGS BY MIKHAIL NAZAROV AND PAVEL KHODAEV. Izobrazitel`noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal`nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 1 (14), pp. 162-171.*

ЗЕМЛЯ, НЕБО И ИХ ОБИТАТЕЛИ: ЖИВОПИСЬ МИХАИЛА НАЗАРОВА И ПАВЛА ХОДАЕВА

И. А. Ризнычок
Екатеринбургский музей изобразительных искусств
Екатеринбург, Российская Федерация

Статья посвящена живописи Михаила Назарова и Павла Ходаева, значимых художников уфимской и челябинской художественной сцены 1970–2000-х годов. В статье по следам их совместной выставки в Екатеринбургском музее изобразительных искусств рассматриваются подходы художников к живописи, анализируется влияние уфимской художественной среды на становление и развитие творческих методов авторов, а также прослеживается связь с русским историческим авангардом и западным модернизмом. Автор подчеркивает универсальный характер художественных поисков Назарова и Ходаева при сохранении локальной самобытности.

Ключевые слова: *живопись; советское искусство; модернизм; русский художественный авангард; Михаил Назаров; Павел Ходаев.*

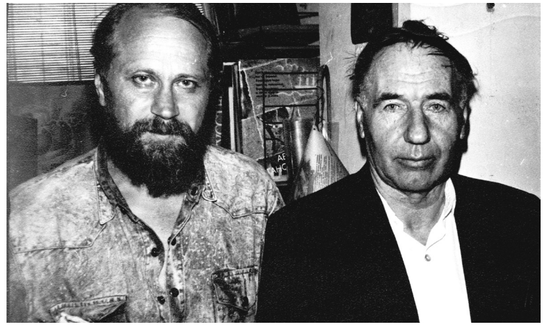
Михаил Назаров и Павел Ходаев – очень разные живописцы, связанные друг с другом местом, временем, искусством и дружбой.

Оба художника родились на юге Башкирии, богатый природный ландшафт и самобытный деревенский уклад которой определили первые детские впечатления и подарили неисчерпаемый материал для последующей творческой жизни.

Михаил Назаров родился в селе Кананикольском Зилаирского района[1], а почти на двадцать лет позже в селе Мраково Кугарчинского района на свет появился Павел Ходаев[2]. По стечению обстоятельств, именно в этом месте в начале 1930-х годов, задолго до рождения Ходаева, жила семья Назаровых, впоследствии перебравшаяся в Тубинск. Несмотря на трудности военного и послевоенного времени, деревня детства стала для художников отправной точкой, местом силы и одновременно возможностью глубоко личного, чувственного восприятия земли и векового уклада жизни ее обитателей. С исключительной теплотой и любовью Михаил Назаров описывал в своих воспоминаниях Кананикольское: «...такой изумительной девственной природы, как там, я не встречал больше нигде» [3, с. 5]. Для Павла Ходаева «детство – это река, это блики на воде. Это бесконечное, безграничное счастье, невзирая на все невзгоды, которые переживали наши родители» [2].

Впоследствии Михаил Назаров и Павел Ходаев встретились в Уфе, в художественной жизни которой принимали активное участие. С определенной разницей во времени оба учились в Уфимском художественном училище, оба находились в «питательной среде» уфимской художественной жизни – доме художника и педагога А.Э. Тюлькина (1888–1980), интеллектуала, поддерживающего неформальную атмосферу и открытые дискуссии об искусстве. Однако их творческие стратегии сильно разнились.

Окончив в 1951 году художественное отделение Башкирского театрально-художественного училища, Назаров поступил на факультет живописи Государственного художественного института Эстонской ССР в Таллине (ныне Эстонская академия художеств). Значительно позже Назаров напишет о периоде обучения: «В Таллине была очень яркая и интенсивная творческая жизнь. На меня обратил внимание сам Фридрих Карлович Лехт, наш директор. Я много писал,



Михаил Назаров и Павел Ходаев в мастерской Ходаева в Челябинске. 1993.
Архив семьи П.П. Ходаева

Mikhail Nazarov and Pavel Khodaev in Khodaev's studio in Chelyabinsk. 1993.
P. P. Khodaev's family archive

изучал академический рисунок. Одновременно много экспериментировал, искал себя. Все студенты имели полную творческую свободу. Тогда я еще не понимал, какое это благо…» [3, с. 11].

Вернувшись в Уфу, художник столкнулся с непониманием и был вынужден вести «подпольную» творческую жизнь, игнорируемую Союзом художников, в который он безуспешно пытался вступить. Почти 30 лет он выполнял заказы на мозаики и монументальные росписи в Башкирском творческо-производственном комбинате Художественного фонда РСФСР, работал научным сотрудником Башкирского государственного художественного музея им. М.В. Нестерова, преподавал в детской художественной школе и Уфимском государственном институте искусств им. Загира Исмагилова.

Павел Ходаев, напротив, в ранние годы своего творчества активно работал в русле реалистической живописи как портретист и мастер индустриального пейзажа. Однако после переезда в Челябинск в 1974 году он начал поиски своего художественного языка и авторской манеры. На протяжении 1980-х годов он все чаще обращается к полуабстрактным формам, условным сюжетам, лишенным конкретной географической и персональной привязки.

В этот период начинается история дружеских отношений между Ходаевым и Назаровым, путешествий из Уфы в Челябинск и наоборот, долгих разговоров и обсуждения искусства.

В 1990-е годы в названиях работ Павла Ходаева появляются музыкальные термины, обозначающие свойства и масштаб произведений: фуга, прелюдия, сюита, соната и т.д.

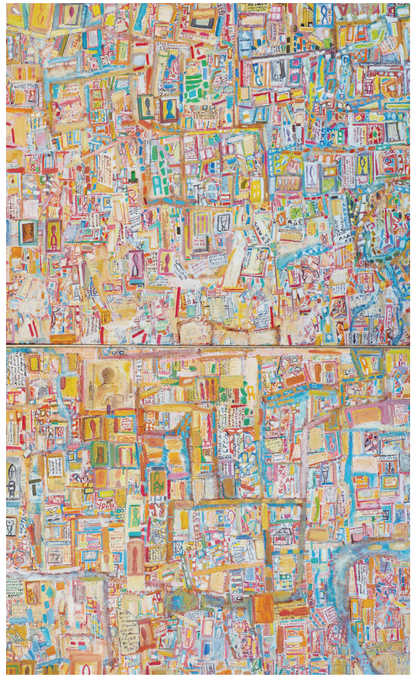
Поиск утраченных связей

Для многих художников, сформировавшихся в период оттепели, 1960-е годы стали временем



М. Назаров. Мраково. 2007. Холст, акрил. 126×162
Собрание А. М. Назарова

M. Nazarov. Mrakovo. 2007. Acrylic on canvas. 126×162
A. M. Nazarov's collection



М. Назаров. Композиция № 5 (Кананикольский завод). Двухчастная композиция. 2003. Холст, смеш. техника. Каждая часть 119×150
Собрание А. М. Назарова

M. Nazarov. Composition No. 5 (Kananikolsky plant). Two part composition. 2003. Canvas, mixed technique. Each part 119×150
A. M. Nazarov's collection

поиска утраченных связей как с русским историческим авангардом, так и с западноевропейским искусством модернизма.

Достаточно рано оба художника стали проявлять интерес к авангарду. Среди заинтересовавших их имен – Павел Филонов, Василий Кандинский, Казимир Малевич. По воспоминаниям Николая Пахомова, близкого друга Михаила Назарова и одного из организаторов группы «Сарыбия»[3], они собирали информацию об интересующих художниках буквально по крупицам. «Сделаешь работу, получишь деньги и едешь в Москву смотреть выставки, покупать книги иностранные. В самолете встретится Нурмухаметов[4] и говорит, что мы “опять 3 килограмма формализма везем”» [1]. Художники передавали друг другу журналы и черно-белые иллюстрации, ездили в командировки в Москву и в поисках редких изданий посещали Библиотеку им. Ленина в Москве, знаковые выставки ГМИИ им. Пушкина, среди которых – П. Пикассо (1956) и Ф. Леже (1963). Отметим, что выставка последнего оказала сильнейшее влияние на Михаила Назарова, став импульсом к стилистическим экспериментам художника в середине 1960-х годов.

Павел Ходаев в интервью автору статьи вспоминал, какое множество вопросов вызвала приобретенная им брошюра о Пабло Пикассо И. Голомштока и А. Синявского, вышедшая в 1960 году. Также художник признался, что знакомство с русским авангардом началось для него с журнала «Америка», принесенного знакомым музыкантом на первом курсе Уфимского училища искусств. Весь номер был посвящен Василию Кандинскому, а на обложке красовался броский заголовок: «Абстрактные работы Василия Кандинского пролили свет на зарождение абстрактной живописи» [2].

С одной стороны, этот интерес подпитывала насыщенная уфимская среда, в которой быстро находились единомышленники, а в постоянной экспозиции художественного музея были доступны картины Давида Бурлюка (1882–1967). С именем последнего в Уфе связано очень многое, коль скоро Бурлюк прожил в Уфе три года (1915–1918), оставив городу внушительное собрание своих работ. Михаил Назаров познакомился с произведениями Бурлюка уже в 1960-е годы, когда служил научным сотрудником Башкирского художественного музея им. М.В. Нестерова, а позже имел возможность видеть его картины в экспозиции музея как зритель.





М. Назаров.
Базар. Мясо. 1966.
Холст, темпера.
102×143
Башкирский государственный художественный музей им. М. В. Нестерова

M.Nazarov.
Market. Meat. 1966.
Tempera on canvas.
102×143
The Bashkortostan State Art Museum named after M.V. Nesterov

М. Назаров.
Тубинский базар.
2006. Холст, акрил.
140×166
Собрание А. М. Назарова

M. Nazarov.
Tubinsky market.
2006. Acrylic on canvas. 140×166
A. M. Nazarov's collection

С другой стороны, ощутимая привязанность к земле, своим корням, народной культуре заставляла художников исследовать опыт предшественников-авангардистов начала XX века, сумевших передать дух народной жизни в своих примитивистских работах.

Михаил Назаров

Земля для Михаила Назарова не была понятием абстрактным, она вполне конкретна и осязаема, а всякий пейзажный мотив в картинах художника – реальное место на карте Башкирии.

Так, в начале 1930-х годов Назаров жил с родителями в селе Мраково Кугарчинского района БАССР. В работе «Мраково» (2007) художник передает пронзительное ощущение неустроенности и беззащитности.

Еще один «герой» полотен Назарова – поселок Тубинск Баймакского района, где в годы Великой Отечественной войны будущий художник подростком работал наравне со взрослыми в шахте и кузнице. Несмотря на пережитые в этом месте тяготы, «Рудник. Тубинск» (2008, собрание А.М. Назарова) величав и полон умиротворения.

Своеобразным посвящением и признанием в любви становится двухчастная работа «Кананикольский завод» (2003), сотканная из воспоминаний, фрагментов истории и быта этого села, которое сам художник вместо «Кананикольское» уважительно именовал не иначе, как «Кананикольск». Назаров использует иконописный прием организации пространства, выстраивая композицию из сюжетов-клейм с той лишь разницей, что в них заключены не традиционные житийные сцены, а эпизоды жизни реальных крестьян. Обыденное канонизируется, а истории простых людей, порой горестные и трагические, обобщаются, приобретая вселенский масштаб.

Земля в живописной системе художника не представима без людей, ее населяющих. Назаров искренне восхищался традиционным укладом жизни русских и башкирских крестьян, особенно волнительными в его воспоминаниях представали праздники и народные гуляния: «Народ умел веселиться, петь старинные песни, плясать, умел радоваться». В работе «Пир» (1964, ЕМИИ) крепко сбитые мужики и бабы, дети и животные, нарочно взятые крупным планом, – всё подчинено мощному композиционному коловращению, а резкие сопоставления красных и зеленых пятен лишь усиливают это энергичное движение, создавая впечатление безудержной стихии.

Одним из центральных сюжетов в творчестве Михаила Назарова был базар, тесно связанный с детством и юностью художника, военной и послевоенной нищетой и скудностью жизни. Оттого назаровские рынки изобилуют почти документальными деталями и персонажами: широкими, зияющими унылой пустотой деревянными прилавками и скамьями, одинокими гирьками и весами, бойкими продавцами и разномастной людской гурьбой, среди которой – бабы-кликуши, калеки и нищие, картежники и воры, праздные зеваки и сплетники.

В ранних произведениях на эту тему художника привлекают яркие, запоминающиеся типы: смеющаяся баба в цветастом платке («Базар с гусями», 1972, ЕМИИ), мощный мясник («Базар. Мясо», 1966) или меланхоличный продавец самоварных труб («Продавец труб самоварных», 1969, БГХМ им. М.В. Нестерова). Смакуя пестроту и многоцветье людской толпы на рынке в час азартного торга, Назаров выбирает крупные планы и звучные сочетания цветов, утрирует и огрубляет фигуры. В более позднем «Тубинском базаре» (2006) арсенал его выразительных средств заметно меняется. Автора влечет аскетичность и тишина пустеющего рынка, чье пространство растекается, сливаясь с пейзажем, становится всеохватным и всеобъемлющим.

Стилистика изображения человеческих фигур в работах Михаила Назарова – с их намеренной геометризацией форм, контурной обводкой и яркими локальными пятнами – неизбежно рифмуется с «крестьянскими» работами Натальи Гончаровой, знаменитой «амазонки авангарда», вдохновлявшейся образцами народного искусства (иконой, архаической скульптурой и религиозным лубком).

В работах «Женщины войны. I вариант» (1976–1991) и «Трудовики» (1974, собрание А.М. Назарова) художнику удается создать «портрет» толпы – лишенцев, трудовиков, вдов, несущих непосильную ношу.

При этом для всех без исключения работ Михаила Назарова, связанных с темой земли и ее обитателей, характерна пронзительная интонация тоски по ушедшему времени. Глядя на многочисленные пейзажные и жанровые сцены, изображающие крестьян Кананикольска, Тубинска, Темясово, Кучумово, становится очевидным тот факт, что перед нами – уходящая натура. Отсюда щемящее чувство мимолетности и незащищенности, нередко возникающее в зазорах этой идиллической, но отнюдь не пасторальной жизни. Деревня – такая, какой он помнил ее с детства, – исчезала на глазах художника, свидетеля больших перемен. В своих воспоминаниях Назаров искренне сокрушался: «Было много родственников, большие семьи. Кто их отвернул от этой жизни, какая нелегкая? Кто их попутал?» [3, с. 5].



М.Назаров.
Женщины войны.
I вариант.
1976–1991. Холст, темпера, фрагменты газет; коллаж.
113×157
Башкирский государственный художественный музей им. М. В. Нестерова

M.Nazarov.
Women of war.
Version I. 1976–1991.
Canvas, tempera, fragments of newspapers; collage.
113×157
The Bashkortostan State Art Museum named after M.V. Nesterov

Павел Ходаев

Земля в работах Павла Ходаева – это прежде всего пространство и чувственное его проживание. Пространство вообще, без привязки к конкретному месту и промежутку времени. Частное в этой картине – пережитые автором ощущения и эмоции, точно зафиксированные впечатления, перенесенные на холст с особой бережностью. В попытке «не расплескать» пережитое и «остаться в моменте» художник тщательно и кропотливо подбирает наиболее подходящую форму – почти формулу мимолетного впечатления. «Цвет и звук объективны», – утверждает художник и добавляет: «А восприятие их субъективно. Мне представляется интересным разрешать это противоречие. Для работы в этом направлении нужны знания, которых бывает всегда недостаточно, и это стимулирует деятельность» [4, с. 5].

Устойчивый прием в работах художника – пейзаж, увиденный с высоты птичьего полета. Лишенный мелких деталей и подробностей, лаконичный, а порою и возвышенный, он сводится к емким знакам и символам. К примеру, горизонт буквально «стелется» плавно очерченной линией «Пейзажа» (2010, собрание семьи художника), колодец трансформируется в бесконечно закручивающуюся спираль – символ вечности, а радуга превращается в цветную полосу, напоминающую домотканый деревенский коврик-дорожку («На взгляд птицы», 2021). Художник легко сопрягает пространства, а головокружительные ракурсы позволяют «сшивать» их особенно эффектно.

В начале 1990-х годов художник, экспериментируя с формой и композицией, нащупывает свой вариант гармонических структур, ритмически соразмерных музыкальным формам. Так появляются его ноктюрны, сюиты и фуги. Представленная на выставке «Сюита» (1991–2010) собрана из произведений разных лет, объединенных не сюжетно, а эмоционально. Сюита как музыкальная форма – это произведение из нескольких разнохарактерных пьес, объединенных единством замысла. Живописная сюита Ходаева скроена из тонкой ткани воспоминаний, мимолетных историй и житейских «неважностей»: дорога к колодцу; мать, заплетающая волосы дочери в косу.

«Самые красивые цветы растут на обочине», – утверждает художник. Мотив простой, неброской красоты, найденной в обыденных и привычных фрагментах действительности, – один из центральных в творчестве Ходаева. Следуя логике «от частного к универсальному», автор удачно подмечает синхронности и параллели – в малом видится большое.



П. Ходаев.
На взгляд птицы.
2021.
Холст, темпера.
144×194
Екатеринбургский музей изобразительных искусств

P. Khodaev.
In the eyes of a bird.
2021.
Tempera on canvas.
144×194
Yekaterinburg Museum of Fine Arts

Так, не примечательный на первый взгляд этюд «Татарник» (1970; на выставке была представлена поздняя версия этой работы 2010 года из собрания семьи художника) стал отправной точкой для творческих поисков Павла Ходаева. В 1970 году художник сделал скромный этюд с цветов татарника, растущих у дорожной обочины, и повесил его в своей мастерской. Этюд просуществовал на видном месте много лет, прежде чем в 1990 году Ходаев неожиданно обратился к этому мотиву вновь. Тянущиеся к небу головки цветов татарника, их острые стебли с колючками, создающие динамичный, многократно повторяющийся ритм, стали прообразом первой абстрактной «Фуги» художника, написанной им в 1990 году.

Так между этюдом растущего у обочины растения и первой фугой прошло 20 лет – достаточное время для того, чтобы созрели идеи и художник прошел свой путь «органического роста» в искусстве – подобно тому, как выросли и созрели цветы татарника.

Как признается Ходаев, как живописца его мало интересуют крупные исторические события и социальные потрясения, зато привлекают частности: скользящие отблески на воде или сорная трава у забора... «Мне кажется, что человек все-таки рождается для того, чтобы мелькнуть



П. Ходаев.
Татарник. 2010.
Холст, масло.
92×96
Собрание семьи художника

P. Khodaev.
Cotton thistle. 2010.
Oil on canvas.
92×96
Collection of the artist's family

в каком-то блике счастья, и большего нам не дано. Я не хочу делиться угрюмыми темами. Я только и занимаюсь искусством для того, чтобы подарить себе мгновения счастья, которые мне были даны однажды» [2].

Фуги

«Фуга № 13» Павла Ходаева (2006) напоминает природный ландшафт, увиденный с высоты птичьего полета, и одновременно визуально рифмуется с традиционным лоскутным одеялом, скроенным из пестрых кусочков материи. При этом художник добивается гармонического сочетания формы и цвета, наполняя структурную сетку, как гибкий каркас, живым вибрирующим цветом. Так чувственное начало цвета уравновешивается четкой геометрией форм, организующей и упорядочивающей силой.

В «Фуге № 6» (2006) удачно найденная гармоническая структурная форма – это и круг, и компас, и солнечный или лунный диск – выстраивает пространство, собирая, как в пучок, пестроту живописной стихии.

В «Фуге № 21» (2006, собрание семьи художника) художник обращается к фактуре древесины с ее шероховатой поверхностью и концентрическими годовыми кольцами. Сложенные поленья задают четко отмеренный метрономом ритм, необходимую структурную сетку, в рамках которой становится возможной живописная импровизация.

В творчестве Михаила Назарова абстрактные и полуабстрактные формы возникают значительно позже – лишь в 2000-е годы. Сегодня сложно установить реальные предпосылки появления серий «Мои фуги и прелюдии» и «Мой опыт». Но, исходя из логики художественных поисков Назарова, можно предположить, что созданы они под влиянием работ Павла Ходаева, с которым он особенно тесно общался в эту пору. Серию «Мои фуги и прелюдии» можно расценивать как художественный ответ или жест поддержки, дружеского посвящения.

Для представленных на выставке работ из серии «Мои фуги и прелюдии» (2014, собрание А.М. Назарова) отправной точкой послужила форма креста, задающая направление для свободной живописной импровизации. Такой принцип работы сравним с джазовым стандартом, дающим исполнителю возможность создавать свои вариации на основе закрепленных и всем известных мотивов. При этом Назаров не пользуется структурной сеткой, его желание упорядочить не столь очевидно, а визуальные опыты максимально приближены к импровизации и желанию эксперимента.

В серии «Мой опыт» (2014–2015) художник преобразует реальные пейзажные мотивы в чувственные впечатления, воплощенные в абстрактных формах. Так, башкирская Масим-гора (Масим-тау) преобразуется в набор визуальных впечатлений, сплавленных в емкую знаковую и цветовую характеристику этого места.

Нельзя сказать, что художники дружили всю жизнь, – сказывалась разница в возрасте. Но в последние годы, когда они уже были на равных в солидном статусе «мудрецов», эта разница стала почти незаметной. Начиная с 1990-х годов художники ездили друг к другу в гости и подолгу общались, обыкновенно – в окружении картин. Без лести и заискивания честно обсуждали работы друг друга, советовались, делились опытом. По признанию Павла Ходаева, эти разговоры были важной частью их творческой жизни, поддерживая и стимулируя ее развитие.

Каждая работа художника – монолог, но, помещая картины двух этих очень разных художников в одном выставочном зале, мы можем увидеть пересечения и рифмы, а порою и посвящения. Можем наблюдать, как выстраиваются

эти визуальные высказывания в диалог – открытый, внимательный к собеседнику, честный диалог двух художников.

Примечания

1. Назаров Михаил Алексеевич (1927, с. Кананикольское Зилаирского района Башкирской АССР – 2019, Уфа) – советский и российский живописец, график, педагог. Член Союза художников СССР (РФ) с 1980 года. Заслуженный художник Республики Башкортостан (2002). С 1932 года семья Назаровых жила в селе Мраково Кугарчинского района БАССР, в 1936 году переехала на Тубинский рудник Баймакского района. С 1941 по 1945 год будущий художник работал в шахте наравне со взрослыми. Среднюю школу окончил в Магнитогорске. Учился в Башкирском художественно-театральном училище в Уфе (1946–1951) у А.Э. Тюлькина и Б.Ф. Лалетина. В 1958 году окончил факультет живописи Государственного художественного института в Таллине (мастерская И.А. Кимма). С 1958 года жил и работал в Уфе. Преподавал на кафедре живописи, рисунка и композиции Уфимского государственного института искусств (1979–1982). Входил в состав художественной группы «Сары Бия» (Уфа, 1989–1993). Работы находятся в музейных коллекциях Москвы, Санкт-Петербурга, Уфы, Челябинска, Екатеринбурга, Новосибирска, а также в частных собраниях в России и за рубежом (Австрия, Германия, Китай, Финляндия, Швеция).

2. Ходаев Павел Петрович (род. 1946, с. Мраково Кугарчинского района Башкирской АССР) – советский и российский живописец, график, монументалист. Член Союза художников СССР (РФ) с 1975 года. В ранние годы большое влияние оказал уфимский живописец А.А. Кузнецов (1927–1990). Учился в Уфимском художественном училище искусств (1961–1967) у А.М. Кудрявцева, И.Ф. Кибальника, Я.М. Кащеева. С 1974 года живет и работает в Челябинске. После 1975 года – член правления Челябинского отделения Союза художников СССР (РФ), председатель секции живописи, член художественного совета, член экспертно-закупочной комиссии при Управлении культуры Челябинской области. Входил в состав творческой группы «Традиция» (Челябинск, 1992–1997). Работы находятся в музейных коллекциях Челябинска, Екатеринбурга, Уфы, Магнитогорска, Барнаула, Оренбурга, а также в частных собраниях в России и за рубежом (США, Германия, Израиль, Франция).

3. «Сары бия» (в переводе с башк. «желтая кобыла») – художественная группа, образованная в 1989 году в Уфе. Состав группы: М.А. Назаров, И.К. Газизуллин, М.И. Давлетбаев, Ф.Р. Ергалиев, Д.Н. Ишемгулов, В.Г. Кузнецова, Н.С. Латфуллин, С.А. Лебедев, Н.А. Пахомов, М.М. Саттаров. Выставки проходили в Москве, Уфе, Челябинске, Йошкар-Оле и Новосибирске. Группа прекратила выставочную деятельность в 1993 году.

4. Нурмухаметов Рашит Мухаметбареевич (1927–1986) – живописец. В 1960–1965 и 1971–1980 годы председатель правления Союза художников БАССР. В 1975 году избирался депутатом Верховного Совета БАССР.

Литература

1. Видеоинтервью с Николаем Пахомовым для документального фильма «Земля, небо и их обитатели», запись от 01.12.2022, Уфа. Архив ЕМИИ.



М. Назаров.
Серия «Мой опыт»
№ 6. Масим-гора.
2015. Холст, акрил.
164×200
Собрание
А. М. Назарова

M. Nazarov.
Series
“My experience”
No. 6. Masim
mountain. 2015.
Acrylic on canvas.
164×200
A. M. Nazarov’s
collection

2. Видеоинтервью с Павлом Ходаевым для документального фильма «Земля, небо и их обитатели», запись от 05.12.2022, Челябинск. Архив ЕМИИ.
3. Назаров, М. Мои корни // Михаил Назаров. Живопись. Рисунок. Акварель : альбом-каталог / авт.-сост. С.В. Игнатенко. – Уфа : Автор, 2004. – 60 с.
4. Павел Ходаев. Цветы на обочине / сост. Н.А. Козлова, Т.М. Ходаева. – Челябинск : Книга, 2012. – 96 с.

References

1. Video-interv'iu s Nikolaem Pakhomovym dlia dokumental'nogo fil'ma «Zemlia, nebo i ikh obitateli» [Video interview with Nikolai Pakhomov for the documentary film “Land, sky and their inhabitants”], recording from 12 January 2022, Ufa. EMII archive.
2. Video-interv'iu s Pavlom Khodaevym dlia dokumental'nogo fil'ma «Zemlia, nebo i ikh obitateli» [Video interview with Pavel Khodaev for the documentary film “Land, sky and their inhabitants»], recording from 12 May 2022, Chelyabinsk. EMII archive.
3. Mikhail Nazarov. Moi korni // Mikhail Nazarov. Zhivopis'. Risunok. Akvarel': Al'bom-katalog [Mikhail Nazarov. My roots // Mikhail Nazarov. Paintings. Drawings. Water-colors: an album-catalogue]. Ed. by S. Ignatenko. Ufa, “Avtor”, 2004, 60 p.
4. Pavel Khodaev. Tsvety na obochine [Pavel Khodaev. Flowers on the side]. Ed. by N. Kozlova, T. Khodayeva. Chelyabinsk, “Kniga”, 2012, 96 p.

Об авторе

Ризнычок Ирина Андреевна – заведующая сектором отечественного искусства XX века Екатеринбургского музея изобразительных искусств
E-mail: riznychok@gmail.com

Riznychok Irina Andreevna
Head of the sector of the Russian Art of the 20th century at the Yekaterinburg Museum of Fine Arts

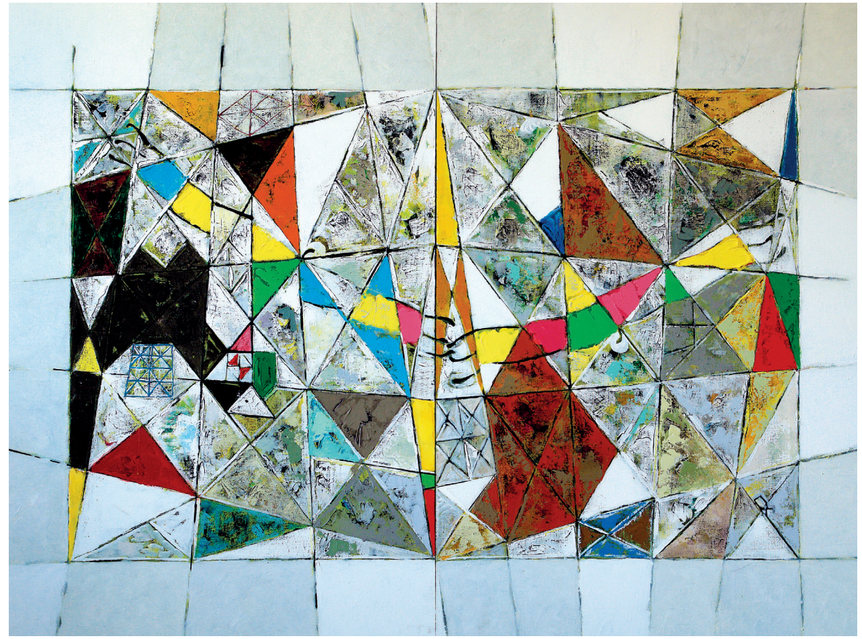


П. Ходаев.
Фуга № 6. 2006.
Холст, темпера.
194×194
Собрание
семьи художника

P. Khodaev.
Fugue No. 6. 2006.
Tempera on canvas.
194×194
Collection
of the artist’s family

П. Ходаев.
Фуга № 13. 2006.
Холст, темпера.
194×260
Собрание
семьи художника

P. Khodaev.
Fugue No. 13. 2006.
Tempera on canvas.
194×260
Collection
of the artist’s family



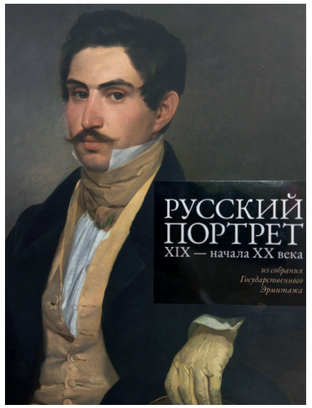
НОВЫЕ ИЗДАНИЯ В РЕГИОНАХ



Гутарева, Ю.И. Ким Коваль. Живопись, графика : монография. – Владивосток : Русский остров, 2023. – 240 с. : цв. ил., фото.

В монографии представлено исследование творческого наследия уссурийского художника Кима Петровича Коваля (1930–1994) в контексте общего развития дальневосточного и отечественного искусства второй половины XX века. Рассматриваются особенности формирования художественного языка мастера, влияние на него художественной и природной среды Дальнего Востока. Осмысляются результаты работы живописца в Доме творчества «Академическая дача им. И. Е. Репина», поездок в другие регионы России и за рубеж. Анализируется феномен формирования стилистических особенностей творчества художника, способствовавших основанию Уссурийской школы живописи, которая в дальнейшем заняла важное место в приморском искусстве. Рассматриваются основные темы творчества К.П. Коваля, где выделяются пейзажно-жанровые композиции. Дается оценка значимости общественной и творческой деятельности живописца для развития художественной жизни Уссурийска и Приморья. Отмечается преемственность традиций стиля живописи К.П. Коваля и творчества уссурийских художников Ольги и Ивана Никитчик, являющихся представителями художественной династии. Впервые в оборот вводятся важные биографические сведения о К.П. Ковале из личных воспоминаний художника и его близких.

Для специалистов в области искусствоведения, а также всех интересующихся живописью.



Русский портрет XIX – начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа : каталог выставки / Екатеринбургский музей изобразительных искусств ; культурно-просветительский центр «Эрмитаж – Урал», 26 февраля 2022 – 17 июля 2022. – Екатеринбург, 2022. – 158 с.

Издание знакомит с материалами выставки, состоявшейся в Екатеринбургском музее изобразительных искусств. В каталоге нашли отражение все 57 полотен почти трех десятков русских живописцев (среди них В. Боровиковский, О. Кипренский, В. Тропинин, К. Брюллов, В. Перов, С. Зарянко, И. Крамской, Н. Ге, И. Макаров, К. Маковский, В. Серов, Л. Пастернак, Н. Богданов-Бельский, Б. Кустодиев и др.). В текстах и изобразительном ряде каталога прослеживается эволюция русской портретной живописи на протяжении целого столетия: от продолжателей традиций романтизма начала XIX века к приверженцам реалистического метода, до экспериментаторских поисков представителей новейших художественных тенденций рубежа XIX–XX веков. Особое место в подборке заняли парадные портреты членов императорской династии (И. Макаров, К. Маковский, В. Серов, Л. Пастернак, Н. Богданов-Бельский, Б. Кустодиев др.).



Искусство Испании в собрании Государственного Эрмитажа : каталог выставки / Екатеринбургский музей изобразительных искусств ; культурно-просветительский центр «Эрмитаж – Урал», 26 октября 2022 –26 марта 2023. – Екатеринбург, 2022. – 168 с.

Издание знакомит с избранными произведениями из богатейшей коллекции испанского искусства Государственного Эрмитажа, показанными на выставке Екатеринбургского музея изобразительных искусств в 2022–2023 гг. Каталог содержит обзорные статьи о живописи Испании, искусстве оружейников и мастеров декоративно-прикладного искусства XIV – начала XIX века. Особое внимание уделено гравюрному творчеству Франциско Гойи (1746–1828).



Союз художников. Свердловск – Екатеринбург. 1932–2022 : альбом / сост. С.С. Айнутдинов, Г.А. Шарко, А.Ф. Агзамов ; Свердловское региональное отделение ВТОО «Союз художников России». – Екатеринбург : Уральский рабочий, 2022. – 416 с.

Издание приурочено к 90-летию Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз художников России», которое отмечает 90-летие.

За это время отделение пережило немало переименований: Уральский союз советских художников (1932–1934); Свердловский союз советских художников (1934–1957); Свердловское отделение Союза художников СССР (1957–1960); Свердловское отделение Союза художников РСФСР (1960–1969); Свердловская организация Союза художников РСФСР (1969–1992); Екатеринбургская организация Союза художников РФ (1992–2007); Свердловское региональное отделение ВТОО «Союз художников России» (с 2007 г. по настоящее время), оставаясь при этом ядром и генератором развития изобразительного искусства Урала.

В структуру издания вошли статьи, посвященные первому председателю оргбюро Уральского союза советских художников Н.И. Козлову и изменениям в наименовании Свердловского отделения СХР. Они открыли новые факты из истории организации, подтвержденные архивными и иными материалами (документами, фотографиями, художественными работами и т.д.).

В историческом разделе художники и искусствоведы, творчество которых составляет славу уральского искусства, представлены неизвестными широкой публике работами и биографическими сведениями, в результате чего художественная жизнь Урала через призму издания обретает более масштабный, панорамный характер: это живописцы А.Ф. Бурак, В.С. Зинов, О.Э. Бернгард, Н.Г. Чесноков, И.И. Симонов, Г.С. Мосин, М.Ш. Брусиловский, Г.С. Метелёв, А.И. Бурлаков, В.Я. Бушуев, Н.В. Костина, В.А. Чурсин; скульпторы П.А. Сажин, В. Егоров, А.Г. Антонов; графики Е.В. Гилёва, О.Д. Коровин, В.М. Волович, Л.П. Вейберт, С.С. Киприн, Ю.Н. Филоненко; театральные художники А.В. Дубровин, А.А. Кузьмин, В.А. Людмилин, Н.В. Ситников; искусствоведы Б.В. Павловский, С.В. Голынец и др.

Значительная часть альбома посвящена творчеству мастеров Нижнетагильского отделения Союза художников, которое до 1988 г. входило в Свердловскую организацию.

Обозначена роль мэтров искусства, которые, добиваясь профессиональных успехов, в своей деятельности соединяли и художественную жизнь, и науку, и образование. Неслучайно члены СХР академики В.М. Волович, С.В. Голынец, Б.В. Павловский, Г.С. Райшев и др. подняли статус организации на высокий профессиональный уровень.

Кроме того, альбом представляет анализ современной художественной жизни Среднего Урала, персоналии художников, список всех членов отделения с 1932 по 2022 г.

Издание адресовано художникам, искусствоведам, любителям искусства. Помимо художественной ценности, оно имеет историко-культурное значение, носит справочно-информативный характер.

Авторы издания: С.С. Айнутдинов – председатель Свердловского регионального отделения Союза художников России, заслуженный художник РФ, член-корреспондент Российской академии художеств; Г.А. Шарко – член СХР, искусствовед; А.Ф. Агзамов – член СХР, художник-график, дизайнер.

О. И. Зотова

Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока
Российской академии художеств
Красноярск, Российская Федерация

СИМВОЛИКА ЦВЕТА В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ ЕВГЕНИЯ КУЗНЕЦОВА. ФИОЛЕТОВЫЙ

По мнению ряда исследователей, пейзаж в XIX веке стал метафорой русской жизни. В пейзажах А. Саврасова, И. Левитана, И. Шишкина и других художников воплощены основы национальной идеи и поиски нравственной концепции. «Анализ традиций русской пейзажной школы актуален, так как в пейзаже коренится наиболее устойчивый арсенал архетипов и символов искусства. В настоящее время с развитием глобализации, провозглашающей равенство всех традиций и тенденций всего многоликого мира, актуальность темы возросла», – пишет Л.И. Нехвядович [2].

Этот тезис продолжил тему, о которой размышляли не только русские (Н. Бердяев, которому принадлежит фраза «пейзаж русской души соответствовал пейзажу русской земли»), но и европейские философы XIX века. В частности, одно из сочинений Ф. Шеллинга «Об отношении изобразительных искусств к природе» посвящено одному из древних культов – культу природы, проблеме ее обожествления, размышлению о соотношении красоты природы и красоты души [5]. В этом же ключе размышляет художник К.В. Фокин, в статье-эссе предлагая рассматривать русский пейзаж как феномен культуры [4].

В ряду мастеров российского пейзажа исследователи особенно выделяют И. Левитана, творчество которого замыкало столетие, когда в русском искусстве этот жанр оформился и пережил стремительную эволюцию. Именно Левитан реализовал линию пейзажа, в котором природа не только проецировалась художником на его собственные чувства, эмоциональное состояние, но и будила эти чувства в зрителе. Мощь и сила природы, отображение бесконечного простора как символа вечности, эпическая величавость были выразителями осмысленности жизни, делали его произведения «пейзажами с философской программой».

В XX веке продолжателями этой линии оказались художники региональных школ, одной из которых является алтайская. Замечательная природа Алтая – эпическая, вызывающая мысли о первозданности, – вдохновляла многих ал-



Е. Н. Кузнецов. Туман на горной речке. 2021. Холст, масло. 55×40
Частная коллекция





Е. Н. Кузнецов. Страж Чокпартаса. Заяц. 2021. Холст, масло. 60×130
Международный центр культурных обменов и произведений искусства (КНР, провинция Хайнань)

Е. Н. Кузнецов. Туманы осени. 2022. Холст, масло. 70×130
Частная коллекция

тайских художников. Коллекция Государственного художественного музея Алтайского края насчитывает десятки полотен, созданных Г.Ф. Боруновым, М.Я. Будкеевым, М.Д. Ковешниковой, Н.П. Ивановым, Ф.С. Торховым, В.А. Зотеевым и др.

Достойным продолжателем традиций алтайского пейзажа является Евгений Николаевич Кузнецов, творчеству которого была посвящена статья в № 3 (8) журнала «Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока» [1].

Алтайский край – заповедная земля – стал одной из главных тем в творчестве Кузнецова: «Страж Чокпартаса. Заяц», «Морозное утро. Катунь», «Сказка вечера», «Туман на горной речке» – в названиях работ проявлено поэтическое отношение автора к изображаемой природе. Варьирование мотива, хорошо знакомого художнику, воплощается в последовательную разработку темы, а пейзаж, в котором природа изображена в разное время дня и в разные сезоны, дает понимание многообразия состояний.

В указанной выше статье исследовались истоки становления художника, особенности его произведений: композиция с линией горизонта, сопоставление планов, колористический строй, живописная культура. Одним из приемов, которые характеризуют художника, было названо чувство цвета. «Неповторимый цвет», – такой характеристикой наделяют пейзажи Е.Н. Кузнецова исследователи. Один из любимых его цветов – фиолетовый и его оттенки.

История цвета, которую изучает М. Пастуро [3], включает синий и его сочетания. Синий как производный фиолетового Пастуро исследует в аспекте генезиса цвета, влияющего на человека и его эмоциональное состояние. Оставив в стороне физические, химические, технические свойства, связанные с материалами, М. Пастуро полагает, что при исследовании цвета следует учитывать опыт восприятия искусства древней эпохи: именно тогда человек не имел исследований по теории цвета, текстовых описаний и т.д. Он имел только чувственный опыт. Этот опыт – основа пейзажей Кузнецова.

Фиолетовый цвет впервые встречается в древности: «тирский пурпурный» (аналог фиолетового) упоминается в описании искусства персов и египтян. А в средние века фиолетовый цвет – один из символических цветов витражных композиций соборов. Но к нынешнему использованию в палитре художника больше имеет отношение опыт работы на пленэре, который хорошо знаком Евгению Кузнецову.

В свое время импрессионисты открыли новую палитру в связи с выходом из студии на открытый воздух. Э. Мане сказал: «Цвет атмосферы – фиолетовый! Не пройдет и трех лет, как все будут работать фиолетовым». Эта фраза относится к 1880-м годам. Импрессионисты увидели фиолетовый цвет в результате пребывания на воздухе. Фиолетовый, который сочетается с синим, оттенками голубого, бежевым, серым, белым, дает богатую гамму цвета, позволяющего отразить состояния природы.

В пейзажах Е.Н. Кузнецова этот дополнительный цвет усиливает значение основного. Теория тонов хроматического спектра в конце XIX века получила стремительное развитие благодаря импрессионистической практике. А в XX и XXI веке в пленэрных поездках художников наполнилась новым опытом.

Фиолетовый в пейзажах Е. Кузнецова можно назвать мистическим не потому, что он отсылает к глубокой духовности раннего христианства, но потому, что художник в пейзажах, где есть тончайшие градации цвета с использованием фиолетового, остается сам и побуждает

оставаться зрителя наедине с космосом природы. Восторг от фиолетового Е.Н. Кузнецова возникает в связи со способностью увидеть противоположный желтому – солнечному – цвет и воплотить его на холсте.

«Конец нефиолетового искусства», – так говорили об импрессионистах. «Фиолетовое искусство», – можно сказать о Кузнецове.

Литература

1. Зотова, О.И. Творчество Евгения Кузнецова в аспекте пейзажной живописи Сибири // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2021. – № 3 (8). – С. 174–176.
2. Нехвядович, Л.И. Русская пейзажная школа как объект исследования в современном искусствоведении // Мир науки, культуры, образования. – 2010. – № 4 (23). – С. 76–78. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-peyzazhnaya-shkola-kak-obekt-issledovaniya-v-sovremennom-iskusstvovedenii (дата обращения 24.03.2023).
3. Пастуро, М. Синий. История цвета // НЛО. – 2006. – 83 с.
4. Фокин, К.В. Размышления о русской пейзажной живописи // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2013. – № 2 (34). – С. 120–127. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/razmyshleniya-o-russkoy-peyzazhnoy-zhivopisi (дата обращения 24.03.2023).
5. Шеллинг, Ф.В.И. Об отношении изобразительных искусств к природе // Шеллинг, Ф.В.И. Сочинения : в 2 т. – Т. 2. – Москва : Мысль, 1989. – 636 с. – С. 52–85.



Е. Н. Кузнецов. Вечер. Большая вода. Обь. 2018. Холст, масло. 60×130,5
Частная коллекция



Е. Н. Кузнецов. Морозное утро. Катунь. 2022. Холст, масло. 55×90
Частная коллекция

Е. Н. Кузнецов. Сказка вечера. 2022. Холст, масло. 90×130
Частная коллекция



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

ТВОРЧЕСКИЕ МАСТЕРСКИЕ

ЖИВОПИСЬ
руководитель В. В. Иванкин, заслуженный художник
Российской Федерации, академик Российской академии художеств

СКУЛЬПТУРА
руководитель А. Е. Ткачук, профессор кафедры скульптуры
Сибирского государственного института искусств имени Д. Хворостовского,
член–корреспондент Российской академии художеств

ГРАФИКА
руководитель Г. С. Паштов, народный художник Российской Федерации,
академик Российской академии художеств

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
руководитель М. Ю. Шишин, доктор философских наук,
академик Российской академии художеств

660064, Россия, Красноярск,
проспект имени газеты
«Красноярский рабочий», 197
+7 (391) 236-54-89

www.rahusdv.ru
vk.com/rahusdv



ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА ПО СРАВНЕНИЮ С ИСТОРИЕЙ ИСКУССТВА ОЧЕНЬ КОРОТКА: ВСЕГО-ТО СТО С НЕБОЛЬШИМ ЛЕТ.

НО ЭТО ОДНА ИЗ САМЫХ ТВОРЧЕСКИХ И МНОГОГРАННЫХ СФЕР, В КОТОРОЙ СЕГОДНЯ РАБОТАЮТ СОТНИ ТАЛАНТЛИВЫХ СПЕЦИАЛИСТОВ.

ДИЗАЙН КАК ИСКУССТВО - ТЕМА СЛЕДУЮЩЕГО НОМЕРА