

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



УРАЛА, СИБИРИ И
ДАЛЬНОГО ВОСТОКА

FINE ART OF THE URALS, SIBERIA AND THE FAR EAST

ИЗДАНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ И СИБИРСКОГО ФЕДЕРАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА

№ 2 (15)

ИЮНЬ | 2023

ТЕМА НОМЕРА

ДИЗАЙН КАК ИСКУССТВО

ISSN online 2713-2714
ISSN print 2713-2722

ISSN 2713-2722



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
Сибирский федеральный университет

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
Корректоры О.Н. Мальцева, Е.Л. Кириллова
Верстка И.В. Царинного

Обложка
Нагрудно-наспинное
украшение, женское,
илин-кэлин кэбиһэр.
Фрагмент.
XIX век. Серебро, латунь,
стеклярус, ткань, ровдуга,
ковка, литье ажурное,
штамповка,
гравировка.
Якутский
государственный
объединенный музей
истории и культуры народов Севера
имени Е.М. Ярославского
Фото автора

Анонс
В.С. Чеботарев.
Автопортрет. 1989.
Бумага, уголь, мелки.
90×60
Государственный объединенный
музей-заповедник истории Дальнего
Востока имени В.К. Арсеньева



Формат 60×90/8
Бумага мелованная
Заказ № 47546
Гарнитура Minion Pro
Печать офсетная
Усл. печ. л. 23
Подписано в печать 22.06.2023
Тираж 600 экз.

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

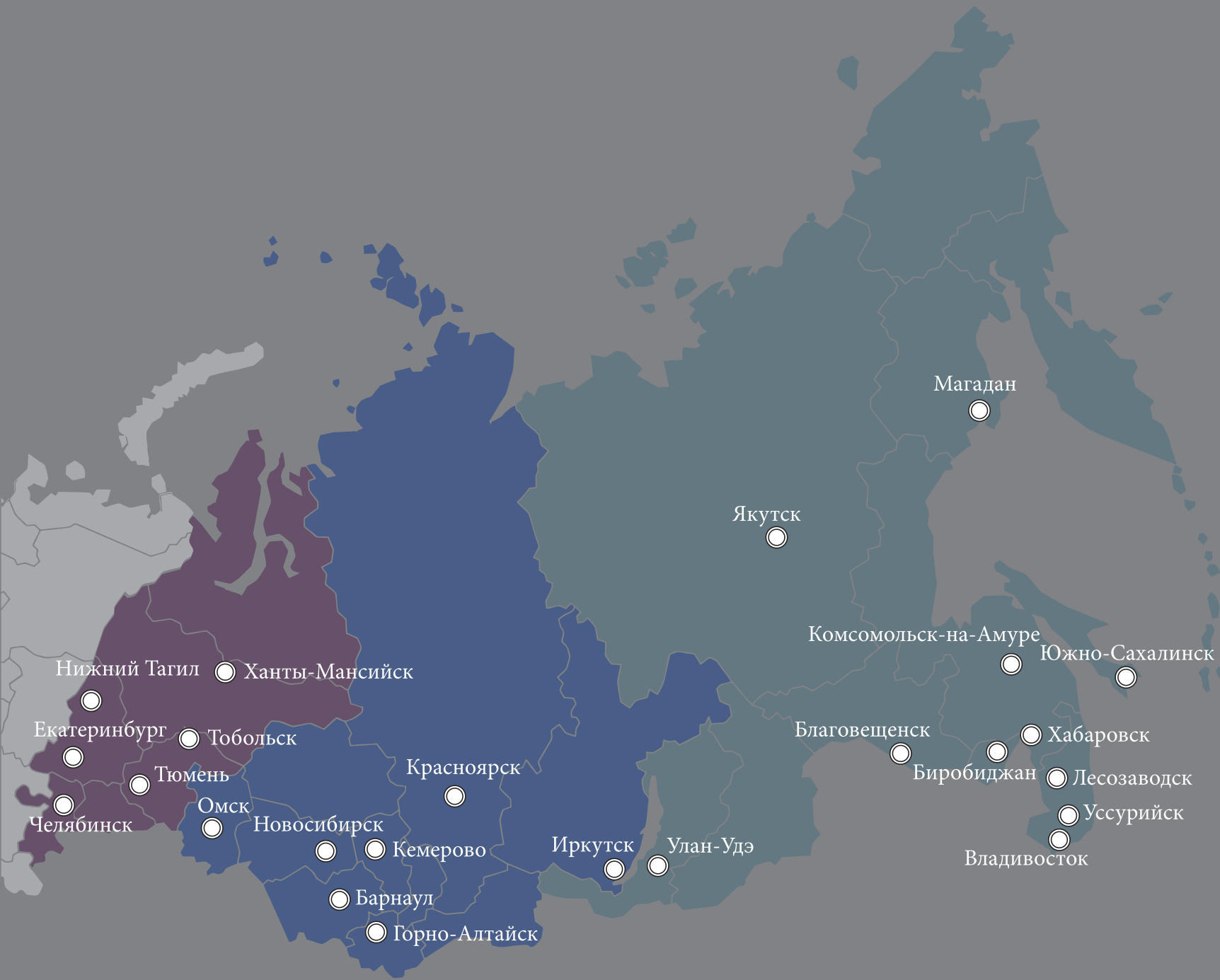
Зарегистрировано в Енисейском управлении Роскомнадзора
Свидетельство: серия ПИ № ТУ 24-01191 от 14 октября 2021 года

Цена свободная
Адрес редакции/издателя:
г. Красноярск, Свободный проспект, 79, Сибирский федеральный университет
+7 (902) 508-83-62, +7 (914) 792-31-61

<https://submissions.journal.sfu-kras.ru>
E-mail: usdv.art@mail.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»

УРАЛ, СИБИРЬ, ДАЛЬНИЙ ВОСТОК



Российская академия художеств является отраслевой академией наук в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства, архитектуры, дизайна и художественного образования.

Научный центр в области изучения, сохранения и развития изобразительного искусства и искусствоведения в России, включающий в себя ряд высших и средних учебных заведений, научно-исследовательских учреждений, творческие мастерские живописи, графики и скульптуры в Москве, Санкт-Петербурге, Казани, Красноярске и Ростове-на-Дону.

Журнал «Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока», учредителями которого являются Российская академия художеств и Сибирский федеральный университет, посвящен художественной жизни трех крупнейших регионов России.

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)
Raissa 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

Тема нового номера посвящена дизайну в самом широком смысле этого понятия: дизайн как искусство. Изначально связываемая с промышленным проектированием, сегодня эта область имеет очень широкие рамки. Один из самых известных теоретиков дизайна XX века Томас Мальдонадо сказал о разнообразности определений дизайна: «Различные философии дизайна являются выражением различного отношения к миру». Благодаря его трудам дизайн получил статус науки, имеющей определенные законы и возможности и тесно связанной с культурой в целом.

В рубрике представлены статьи, подтверждающие широту применения этой науки: дизайн музейных экспозиций, ювелирных изделий, интерьеров, печатных изданий. В них авторы размышляют не только о принципах проектирования применительно к конкретной области, но прежде всего о том, как формируется предметный мир в связи с развитием дизайна, какие культурные коды лежат в том или ином решении.

В других рубриках по-разному интерпретирована тема наследия и преемственности. Так, в одной из статей показан опыт развития литературного наследия М.М. Пришвина, которому в 2023 году исполнилось 150 лет, в творчестве художников группы «Дом Пришвина». Поездка на Дальний Восток одного из самых значительных писателей-натуралистов продолжилась в XXI веке в произведениях живописи и графики. В этой же рубрике статья о творчестве замечательного сибирского художника Р. Руйги, оставившего яркий след в графическом искусстве.

Из других материалов номера отметим исследование, посвященное опыту самоизоляции в интерпретации современных художников Владивостока.

В этом номере, как и всегда, отражено многообразие точек зрения авторов.



Ольга Зотова
главный редактор

Zotova

СОДЕРЖАНИЕ

8 VLADIMIR KULIKOV.
THE FIRST TOUCHES
TO THE PORTRAIT.
Marina V. Moskalyuk
Maria P. Kulikova

ВЛАДИМИР КУЛИКОВ.
ПЕРВЫЕ ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ
М.В. Москалюк
М.П. Куликова

16 SCHOOL MUSEUM DESIGN:
CONCEPT,
FUNCTIONS, PRINCIPLES
Tatiana Y. Bystrova

ДИЗАЙН ШКОЛЬНОГО МУЗЕЯ:
КОНЦЕПЦИЯ,
ФУНКЦИИ, ПРИНЦИПЫ
Т.Ю. Быстрова

24 THE URAL
REGION’S POSITIONING
BY MEANS OF ART DESIGN
Marina V. Pankina

ПОЗИЦИОНИРОВАНИЕ
УРАЛЬСКОГО РЕГИОНА
СРЕДСТВАМИ АРТ-ДИЗАЙНА
М.В. Панкина

32 SCHOOL OF GRAPHIC DESIGN
OF THE URAL STATE UNIVERSITY
OF ART AND ARCHITECTURE:
ABOUT PROFESSIONAL
AND REGIONAL IDENTITY
Elena E. Pavlovskaya

ШКОЛА ГРАФИЧЕСКОГО
ДИЗАЙНА УРГАХУ:
О ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ
И РЕГИОНАЛЬНОЙ
ИДЕНТИЧНОСТИ
Е.Э. Павловская

40 THE YAKUT CODE
IN ART AND DESIGN
A.G. Petrova-Carehit

ЯКУТСКИЙ КОД
В ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ
А.Г. Петрова-Кэрэһит

48 THE ROLE
OF FIGURATIVE AND
NON-OBJECTIVE ART
IN THE WORK OF S.I. NAROLOV
Natalya S. Popova
Victoria A. Korneva

РОЛЬ ФИГУРАТИВНОГО
И БЕСПРЕДМЕТНОГО
В ТВОРЧЕСТВЕ С.И. НАПОЛОВА
Н.С. Попова
В.А. Корнева

CONTENT

56 ART AND DESIGN
IN THE STUDIO
OF VICTOR ALEKSEEVICH
EROFEEV
Angelina B. Medvedeva

ИСКУССТВО И ДИЗАЙН
В МАСТЕРСКОЙ
ВИКТОРА АЛЕКСЕЕВИЧА
ЕРОФЕЕВА
А.Б. Медведева

64 DESIGN AND ART
AT THE UNIVERSITY:
HOW, WHY AND FOR WHOM
Nadezhda V. Sukhareva

ДИЗАЙН И ИСКУССТВО В ВУЗЕ:
КАК, ЗАЧЕМ И ДЛЯ КОГО
Н.В. Сухарева

72 IS DESIGN AN ART?
PRO! CONTRA!
Maria P. Kulikova
Polina V. Rybakova

ДИЗАЙН – ЭТО ИСКУССТВО?
ДА! НЕТ!
М.П. Куликова
П.В. Рыбакова

84 “PRISHVIN’S HOUSE”
ON PRIMORYE LAND:
ON THE QUESTION OF
THE HISTORY OF THE LITERARY
AND ART ASSOCIATION
Lyudmila I. Varlamova

«ДОМ ПРИШВИНА»
НА ЗЕМЛЕ ПРИМОРЬЯ:
К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ
ЛИТЕРАТУРНО-
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ОБЪЕДИНЕНИЯ
Л.И. Варламова

94 THE TIME BINDING THREAD.
ARTISTS OF KAMCHATKA
To the 45th anniversary
of the Kamchatka regional branch
of the Union of Artists of Russia
Antonina S. Cherkashina

ВРЕМЕН СВЯЗУЮЩАЯ НИТЬ.
ХУДОЖНИКИ КАМЧАТКИ
К 45-летию
Камчатского регионального отделения
ВТОО «Союз художников России»
А.С. Черкашина

СОДЕРЖАНИЕ

102 DIARIES OF I.L. VANDYSHEV
AS AN EGO-DOCUMENT OF
THE INSTITUTIONAL ASPECT
OF THE ARTISTIC ENVIRONMENT
OF CHELYABINSK
IN THE 1930s – EARLY 1960s
Tatyana S. Balaban

ДНЕВНИКИ И.Л. ВАНДЫШЕВА
КАК ЭГО-ДОКУМЕНТ
ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОГО АСПЕКТА
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЫ
ЧЕЛЯБИНСКА
1930 – НАЧАЛА 1960-Х ГОДОВ
Т.С. Балабан

108 FU LEI'S CREATIVE
BIOGRAPHY PAGES
Liu Tianqian

СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОЙ
БИОГРАФИИ ФУ ЛЭЯ
Лю Тяньцюань

118 RUDOLF RUIGA'S ART
OF PEN AND INK
Elena V. Kopersak

ИСКУССТВО ПЕРА И ТУШИ
РУДОЛЬФА РУЙГИ
Е.В. Коперсак

128 THE IMAGE OF CHUSOVAYA
IN THE WORKS
OF ALEXEY BURLAKOV
Marina S. Kosenkova

ОБРАЗ ЧУСОВОЙ
В ТВОРЧЕСТВЕ
АЛЕКСЕЯ БУРЛАКОВА
М.С. Косенкова

136 REPRESENTATION OF MEMORY
IN LEONID TISHKOV'S ART:
EXHIBITION “IN MY FATHER'S
FIELD” IN SINARA ART GALLERY
Yulia A. Borzenkova

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПАМЯТИ
В ТВОРЧЕСТВЕ
ЛЕОНИДА ТИШКОВА:
ВЫСТАВКА «В ПОЛЕ МОЕГО ОТЦА»
В ГАЛЕРЕЕ СИНАРА АРТ
Ю.А. Борзенкова

144 THE EXHIBITION PROJECT
“UNITY OF OPPOSITES”
Asya L. Gabysheva

ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ
«ЕДИНСТВО
ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЕЙ»
А.Л. Габышева

CONTENT

156 THE ART OF THE JEWELER
ALEXANDER MANZHURYEV
IN THE CONTEXT OF THE SEARCH
FOR THE SAKHA ACADEMIC
NAMED AFTER P.A. OYUNSKY
THEATER'S EPIC STYLE
Zinaida I. Ivanova-Unarova

ИСКУССТВО ЮВЕЛИРА
АЛЕКСАНДРА МАНЖУРЬЕВА
В КОНТЕКСТЕ ПОИСКОВ
ЭПИЧЕСКОГО СТИЛЯ
САХА АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА
ИМЕНИ П.А. ОЙУНСКОГО
З.И. Иванова-Унарова

164 INNER MIGRATION:
THE STRATEGY
OF SELF-ISOLATION
IN THE INTERPRETATION
OF CONTEMPORARY ARTISTS
OF VLADIVOSTOK
Yana E. Garonenko

ВНУТРЕННЯЯ МИГРАЦИЯ:
СТРАТЕГИЯ САМОИЗОЛЯЦИИ
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ
СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ
ВЛАДИВОСТОКА
Я.Е. Гапоненко

176 NEW EDITIONS
IN THE REGIONS

НОВЫЕ ИЗДАНИЯ
В РЕГИОНАХ



Куликово поле. русичи. ЗК

В.М. Куликов.
Куликово поле.
Русские. Триптих.
2017. Бумага,
карандаш.
190×260
Собственность
семьи художника

V.M. Kulikov.
Kulikovo field.
Russians. Triptych.
2017. Paper, pencil.
190×260
Property of the
artist's family

EDN: WCZVSE
УДК 7.071.1

VLADIMIR KULIKOV. THE FIRST TOUCHES TO THE PORTRAIT

Marina V. Moskalyuk

Siberian Federal University
Siberian State Institute named after Dmitry Khvorostovsky
Krasnoyarsk, Russian Federation

Maria P. Kulikova

Siberian State Institute named after Dmitry Khvorostovsky,
Krasnoyarsk, Russian Federation



Abstract: This article examines the main directions of the creative biography of Vladimir Kulikov (1959–2022), designer, artist, teacher, and mentor, for the first time. Such personality traits as artistic talent, sociability, attentiveness to people, constant creative searches, which allowed him to achieve the highest results in multidirectional activities, are noted. Kulikov's successful teaching activity marked the beginning of the formation of the professional design school in Krasnoyarsk. He and his students have carried out the most significant design projects in the Krasnoyarsk Territory from the 1990s to the present. The program statements of the master about the importance of genuine professionalism in this field of activity are given. It is also shown that Kulikov was a bright graphic artist both in the author's techniques (ink, pen, pencil) and in print. A special position is occupied by animated films, the artistic significance and modernity of which is confirmed by the inexhaustible interest of the audience. Another touch to the creative portrait of Vladimir is his passion for calligraphy. Consideration of the versatile talent of Vladimir Kulikov characterizes him as a bright personality, his creative and pedagogical heritage requires further systematic study.

Keywords: Kulikov Vladimir; design; graphics; animation; calligraphy; teacher-mentor.

Citation: Moskalyuk, M.V., Kulikova, M.P. (2023). VLADIMIR KULIKOV. THE FIRST TOUCHES TO THE PORTRAIT. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 2, № 2(15). pp. 8-15.

М.В. Москалюк

Сибирский федеральный университет
Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
Красноярск, Российская Федерация

М.П. Куликова

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
Красноярск, Российская Федерация

ВЛАДИМИР КУЛИКОВ. ПЕРВЫЕ ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

В данной статье впервые рассматриваются основные направления творческой биографии Владимира Михайловича Куликова (1959–2022) – дизайнера, художника, педагога-наставника. Отмечаются такие черты личности как художественная одаренность, коммуникабельность, внимательность к людям, постоянные творческие поиски, что позволило ему достичь самых высоких результатов в разнонаправленной деятельности. Успешная преподавательская работа Куликова положила на-

чало созданию школы профессионального дизайна в г. Красноярске. Он и его ученики осуществили самые значимые дизайнерские проекты на территории Красноярского края с 1990-х годов по настоящее время. Приводятся программные высказывания мастера о значении подлинного профессионализма в данной сфере деятельности. Также показано, что Куликов был ярким художником-графиком как в авторских техниках (тушь, перо, карандаш), так и в печатных. Особое положение в его творчестве занимают анимационные фильмы, художественная значимость и современность которых подтверждена неиссякаемым интересом зрителей. Еще один штрих к творческому портрету Владимира Михайловича – его увлечение каллиграфией. Рассмотрение разностороннего таланта Владимира Куликова характеризует его как яркую личность, чье творческое и педагогическое наследие требует дальнейшего систематического изучения.

Ключевые слова: Куликов Владимир Михайлович; дизайн; графика; анимация; каллиграфия; педагог-наставник.

Куликов Владимир Михайлович (1959–2022)¹ – один из основателей школы графического дизайна в Красноярске, талантливейший педагог-наставник, разносторонний художник-график с неповторимым авторским почерком. Конечно, прежде всего, Куликов – высокопрофессиональный дизайнер: разработчик региональных и туристических брендов знаковых территорий огромной России, создатель айдентики и фирменных стилей крупных фирм и институций, автор рекламных анимационных роликов. Но даже близкий к художнику круг совсем немного знает об этой уникальной личности. Данная статья является первой попыткой исследования его творчества, первыми штрихами к его творческому портрету.

«Лицом к лицу лица не увидать. Большое видится на расстоянии», – часто цитируемые есенинские строки неизменно вспоминаются, когда многие годы человек был рядом и все, что происходило во время профессиональных и личных контактов, воспринималось как само собой разумеющееся, повседневное. С уходом же человека возникает совершенно иной масштаб измерений, многое осознается заново и встает на свои места...

Владимир Михайлович, как вспоминают все близко знавшие его люди: друзья, коллеги и ученики, – был «негромким человеком», но он нес в себе яркий свет высокой культуры, таланта и знаний, которые заставляли слушать и слышать самую тихую его фразу. Нередко во время горячих дебатов по различным вопросам развития и становления дизайна на красноярской земле, в жюри международных и российских конкурсов по графическому дизайну, на просмотрах студенческих курсовых и дипломных работ именно его мнение и его замечания определяли



Куликов Владимир Михайлович. 2021

Kulikov Vladimir Mikhailovich. 2021

содержание и тон всей дискуссии. Ощущение тишины и внутреннего спокойствия, незримо возникавшее вокруг Владимира Михайловича, подкупало, помогало установить контакт с собеседниками, позволяло снять негативные аспекты и избежать лишних фраз.

Будучи одним из основоположников дизайна на сибирской земле, Владимир Михайлович весьма высоко оценивал целеполагание в данной профессии: «К сожалению, наш российский рынок дизайна исторически не очень правильно сложился. Речь идет о том, что, когда клиент приходил к дизайнеру (или человеку, который называл себя таковым) и говорил: „А можно сюда добавить чего-нибудь розовенького?“ – дизайнер (или, подчеркиваю, тот человек, называвший себя дизайнером) добавлял это „розовенькое“, хотя это для профессионала непозволительно. На мой взгляд, только у нас в России так много тех, кто, научившись нажимать на пару компью-



Открытие выставки «Владимир Куликов – наедине с карандашом». 2023. Красноярск

The opening of the exhibition "Vladimir Kulikov – alone with a pencil". 2023. Krasnoyarsk

терных кнопок, считает, что он уже полноценный дизайнер, готовый работать с заказами. И по этой причине нашего российского клиента стал удовлетворять довольно низкий уровень дизайна» [4].

Персональная выставка Владимира Куликова «Наедине с карандашом», организованная семьей художника и его друзьями в мае 2023 года в выставочных залах Союза художников Красноярска, неожиданно «громко» раскрыла все грани разностороннего таланта мастера. Интерес к выставке и творчеству Владимира Куликова в художественных кругах и у зрителей непрерывно нарастал со дня вернисажа. Выставка, благодаря концепции, всесторонне продуманной М.П. Куликовой и П.В. Рыбаковой, гармонично совместила в себе академические по своей сути графические листы и иллюстрации, а также динамичные дизайнерские проекты. Герои Куликова с графических листов в виде трехмерных объектов вышли в зал и придали экспозиции столь необходимую ныне интерактивность.

ГРАФИК, ИЛЛЮСТРАТОР, ДИЗАЙНЕР, АНИМАТОР

Для того чтобы лучше понять наследие Владимира Михайловича Куликова, нужно разделить его творчество на шесть магистральных направлений: его деятельность как классического художника-графика; как рассказчика рисованных историй, или комикс-рассказов; как художника-мультипликатора, создателя рекламных анимационных роликов и компьютерных игр; как дизайнера, разработчика фирменных стилей и брендов территорий; как мастера станковой и

классической каллиграфии и, наконец, как педагога, разработчика уникальных авторских программ и методик, причем достигшего высокого профессионального уровня во всех перечисленных случаях.

Работы мастера, связанные с первым направлением деятельности (классический художник-график), подразделяются на две большие группы: рисованные и печатные. Трудно отдать предпочтение той или иной форме: с одинаковым энтузиазмом и вдохновением он относился к любому виду графики, будь то гравюра, офорт, акватинта или просто рисунок. Его графика притягательна, ее хочется рассматривать, в ней всегда есть что разглядеть: свет и тень, ночь и день, белое и черное, линия, пятно, штрих, точка.

Куликов Владимир Михайлович – философ-иллюстратор, мастер рисованных историй. Все сюжеты его повествований продуманные, невероятно смешные и поднимающие настроение своей тонкостью и креативностью. Немногие «классические» художники могут позволить себе такую эмоциональную заразительность контрастности и осязаемую экспрессивность движения персонажей, которая свойственна рисункам Владимира Михайловича.

Любовь и интерес к рисованным историям в наибольшей степени раскрылись в анимации. Это одно из любимых увлечений мастера, его хобби. Сила этого искусства в том, что оно не требует перевода на другие языки. В анимации надо сочинять все – от первой линии на белом поле до последнего наложения звука при перезаписи [8]. Как и в рисованных историях, все создается самим автором. На одной странице формата А4 в десяти с небольшим эпизодах кадров плана Владимир Михайлович рассказывает полноценную историю с завязкой, кульминацией, развязкой, с раскрытием характеров и тончайшим психологизмом. Он ухватывает обыденность и, разбавляя ее фантазией, гиперболизируя подробности на свой вкус, выжимает из нее весь спектр возможных эмоций. Видеоролики Владимира Куликова всегда неожиданны, построены на тонком юмористическом подтексте. Зачастую они перерастают свою функциональную рекламную задачу и становятся самостоятельными анимационными зарисовками. Показанные на выставке «Наедине с карандашом», они не только демонстрируют уникальный дар анимации, присущий



их автору, но и вызывают абсолютно живую, непосредственную реакцию зрителя.

С другой стороны раскрывается личность мастера в работе над созданием айдентики и фирменных стилей. Эта работа требует от дизайнера весьма основательно владения массой знаний, умений, навыков, чтобы не просто разбираться в вопросе, а уверенно творить [1; 2]. Дизайн – это не графика, где самовыражение художника стоит на первом месте. Дизайн – это, прежде всего, гармония взаимосвязи вещи / предмета / территории и человека, где важное место всегда будет занимать потребитель – его удобство, комфорт, чувства. Фирменные стили, региональные и туристические бренды и многие другие визуальные элементы бренд-айдентики – большая работа, великое вдохновение мастера, где все настолько хорошо, настолько выверено и на своих местах, что по-другому и быть не может.

Еще один штрих к творческому портрету Владимира Михайловича – это увлечение каллиграфией. Последняя является одной из разновидностей изобразительного искусства, которая добавляет красоту и характер в этот мир, служит средством художественного самовыражения автора и способом доступного отображения текстовой информации [3]. Красивое письмо оживляет слова на странице книги, в буквенных логотипах и элементах фирменного стиля, придавая работам утонченность и аристократизм.



ПЕДАГОГ-НАСТАВНИК

И наконец, очень важное направление деятельности Владимира Куликова, которому он посвятил всю свою жизнь, – работа педагога-наставника. Он преподавал на разных площадках в ведущих вузах г. Красноярка – Сибирском государственном университете, Сибирском государственном институте искусств имени Дмитрия Хворостовского. Им написан справочник «Словарь терминов графического дизайнера» [9], адресованный студентам и преподавателям вузов. Актуальность этой темы обусловлена необходимостью использования «единого языка», принятого в профессионально-образовательной среде. Для иллюстрирования некоторых терминов им привлекались известные крылатые фразы, цитаты из литературных произведений.

Педагогический стаж Владимира Михайловича – 35 лет. За этот период под его руководством прошли обучение более 700 студентов [6, с. 301]. Круглый стол «Педагог-наставник», проведенный параллельно с выставкой «Наедине с карандашом», показал уникальность педагогического дара художника-дизайнера. Ученики Куликова, которые уже сами стали профессорами и высокклассными специалистами в сфере дизайна, и студенты, еще не закончившие вуз, занимавшиеся у Владимира Михайловича в его последние преподавательские годы, многое вспоминали с необыкновенной теплотой. Практически все

В.М. Куликов.
Виктор Петрович
Астафьев.
Портрет
к книге «Затеси».
2008. Тушь, перо.
200×200
Собственность
семьи художника

V.M. Kulikov.
Victor Petrovich
Astafiev. The portrait
for the book “Zatesi”.
2008. Ink, pen.
200×200
Property
of the artist's family

В.М. Куликов.
Дмитрий
Хворостовский.
Портрет
к фирменному
стилю СГИИ
имени Дмитрия
Хворостовско-
го. 2019. Бумага,
угольный карандаш.
200×200

Собственность
семьи художника

V.M. Kulikov.
Dmitry
Khvorostovsky.
Portrait for the
corporate style
of the Siberian State
Institute of Arts
named after Dmitri
Khvorostovsky. 2019.
Paper, charcoal
pencil.
200×200
Property
of the artist's family



В.М. Куликов.
Дмитрий Донской.
Бумага, карандаш.
190×260
Собственность
семьи художника

V.M. Kulikov.
Dmitry Donskoy.
Paper, pencil.
190×260
Property
of the artist's family

выступающие отмечали высочайшие человеческие качества Учителя – доброту, терпение, умение точно и внятно объяснять самую сложную проблему – и тот бесценный профессиональный опыт, которым Куликов щедро делился. Владимир Михайлович любил ставить перед студентами неожиданные творческие задачи, например, нарисовать окно, не рисуя окна, что заставляло мыслить метафорически, развивало ассоциативный круг и, конечно, всемерно активизировало индивидуальность и интерес к творчеству.

Начал же свой наставнический путь Владимир Михайлович Куликов в тесном тандеме с супругой – Марией Павловной – в Красноярском государственном художественном институте (ныне Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского) в 1987 году. Интересно, что переманил из столицы в Сибирь самых талантливых выпускников специальности «Декоративно-прикладное искусство (промышленная графика и упаковка)» Московского высшего художественно-промышленного училища (бывшее Строгановское) нынешний заведующий кафедрой дизайна Степан Степанович Ливак. Сегодня невозможно представить, как бы

развивался дизайн на красноярской земле, если бы чета Куликовых не предложила и не внедрила в жизнь уникальную, творчески и методически выстроенную систему художественного образования в этой сфере. Система эта, опирающаяся на высочайшие традиции Строгановки, успешно работает и по сей день, пластично меняется с учетом современных тенденций, обогащается мудростью и опытом самого Владимира Михайловича, Марии Павловны и их учеников.

ПРОФЕССИОНАЛ

Всю «кухню» дизайна Куликов знал от а до я. Он был не только уникальным художником и педагогом, но и создателем и руководителем дизайнерских студий «Вездеход», «LOOK» и «Q-GROUP. Дизайн и производство рекламы». Множество успешно выполненных заказов свидетельствует, что он мог найти золотую середину между концентрированной информацией и эмоционально-образной составляющей любого дизайн-проекта [5; 7]. Отмеченная выше высокая культура и уникальный способ «негромкого общения» позволяли убеждать заказчика в правильности выбранного пути, при этом к каждому своему клиенту Куликов находил индивидуальный подход. В одном из своих интервью он так определял задачи дизайна: «В торговой марке все начинается, условно говоря, с „пошива пиджака“. То есть владельцы торговых марок могут сколь угодно долго говорить о том, какие хорошие их товары и услуги, но пока не „сшит пиджак“, пока нет запоминающегося зрительного образа, который дифференцировал бы себя на рынке, заявлять о себе бесполезно. У каждой марки должна быть своя фирменная стилистика. Эта стилистика и есть своего рода имидж марки» [4].

Охватывая все грани жизни и творчества мастера, мы видим, что Владимир Михайлович Куликов – это личность, для которой творчество являлось самоспасением, медитацией, неким ритуалом, тем, что не делать нельзя. Это один из способов познания мира и себя в мире, конечная бесконечность, допускающая бесчисленные исследования, которые никогда не будут завершены. Его наследие облагораживает нас тем, что помогает получить новый, недоступный до этого эмоциональный опыт и переживание. Оно позволяет почувствовать себя человеком, который живет, видит и чувствует. Вывод прост: художники ценны для общества тем, что вкладывают частичку искусства в каждого из нас.

Примечание

1. Владимир Михайлович Куликов (1959–2022) – художник, дизайнер, являлся членом Союза дизайнеров России, Международной ассоциации TYPOGRAPHIQUE ATypI, входил в состав правления Сибирской академии дизайна и в совет Красноярского краевого отделения Союза дизайнеров России. Подробная информация о работах проектах, созданных под руководством В.М. Куликова, его публикациях, посвященных дизайну: URL: <https://kgii.ru/structura/23-hf/design/1295-kulikov-vladimir-mikhajlovich> (дата обращения 31.05.2023).

Литература

- Быстрова, Т.Ю. Вещь. Форма. Стиль. Введение в философию дизайна. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2015. – 286 с.
- Быстрова, Т.Ю. Философия дизайна: учебно-методическое пособие. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. – 128 с.
- Глазычев, В.Л. О дизайне. – Москва : Искусство, 1970. – 113 с.
- Итигменева, И. Владимир Куликов: «Красота всегда стоит дорого». 05.10.2005. – URL: <https://dela.ru/articles/17774/> (дата обращения 31.05.2023).
- Лола, Г.Н. Дизайн как социо-культурный феномен (философский анализ) : автореф. дис. ... д-ра филос. наук. – Санкт-Петербург, 1999. – 46 с.
- Москалюк, М.В. Художественное образование / М.В. Москалюк, Т.М. Ломанова // Учить творчеству! К истории профессионального образования в области искусства в Красноярске. – Красноярск : Сибирский гос. ин-т имени Дмитрия Хворостовского, 2019. – С. 294–334.
- Папанек, В. Дизайн для реального мира. – Москва : Д. Аронов. 2008. – 414 с.
- Савинов, А.М. Рисунки в графическом дизайне. – Киров : Кировский филиал МГЭИ, 2014. – 112 с.
- Словарь терминов графического дизайна: учебно-методическое пособие для студентов-бакалавров и магистров направления 54.03.01 «Дизайн». – Красноярск : Сибирский гос. ин-т имени Дмитрия Хворостовского, 2019. – 243 с.

References

- Bystrova, T.Yu. Veshch'. Forma. Stil'. Vvedenie v filosofiyu dizajna [Items, Form, Style. Introduction into philosophy of design]. Yekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo Universiteta, 2015, 286 p.
- Bystrova, T.Yu. Filosofiya dizajna: uchebno-metodicheskoe posobie [Philosophy of design: a study guide]. Yekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo Universiteta, 2015, 128 p.
- Glazychev, V.L. O dizajne [About design]. Moscow, Iskustvo, 1970, 113 p.
- Itigmeneva, I. Vladimir Kulikov: «Krasota vsegda stoit dorogo» [Vladimir Kulikov: “Beauty always takes its tall”], 05.10.2005, available at: <https://dela.ru/articles/17774/> (accessed 31.05.2023)
- Lola, G.N. Dizajn kak socio-kul'turnyj fenomen (filosofskij analiz) : avtoref. dis. ... d-ra filos. nauk [Design as social and cultural phenomenon (philosophical analysis). Extended Abstract of Doctoral (Philosophical sciences) Dissertation]. Saint Petersburg, 1999, 46 p.
- Moskalyuk, M.V. Hudozhestvennoe obrazovanie [Art education] / M.V. Moskalyuk, T.M. Lomanova. Uchit' tvorchestvu! K istorii professional'nogo obrazovaniya v oblasti iskusstva v Krasnoyarske [Teach creativity! On the history of art professional education in Krasnoyarsk]. Krasnoyarsk, Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Khvorostovsky, 2019, pp. 294–334.
- Papanek, V. Dizajn dlya real'nogo mira [Design for the real world]. Moscow, D. Aronov, 2008, 414 p.
- Savinov, A.M. Risunok v graficheskom dizajne



В.М. Куликов.
Князь Владимир.
Иллюстрация
к повести
«Посланец»
В.В. Ильющенкова.
2005. Бумага,
ручка капиллярная.
130×170
Собственность
семьи художника

V.M. Kulikov.
Knyaz Vladimir.
Illustration for
the story “Messenger”
by V.V. Ilyushchenkov.
2005. Paper,
capillary pen.
130×170
Property
of the artist's family



В.М. Куликов.
Джангар.
Говорящая гора.
Иллюстрация
к Калмыцкому
народному эпосу.
1987. Граттаж.
130×170
Собственность
семьи художника

V.M. Kulikov.
Jangar. The talking
mountain. Illustration
for the Kalmyk
folk epic. 1987.
Grattage. 130×170
Property
of the artist's family

[A drawing in graphic design]. Kirov, Kirovskij filial MGEI, 2014, 112 p.

9. Slovar' terminov graficheskogo dizajna: uchebno-metodicheskoe posobie dlya studentov-bakalavrov i magistrrov napravleniya 54.03.01 «Dizajn» [A terminological dictionary of graphic design: a study guide for bachelor's degree students in design]. Krasnoyarsk, Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Khvorostovsky, 2019, 243 p.

Об авторах

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

В.М. Куликов.
Северный круг.
1985. Офорт.
240×350
Собственность
семьи художника

V.M. Kulikov.
Northern circle.
1985. Etching.
240×350
Property
of the artist's family



Круглый стол
«Владимир Куликов –
наедине
с карандашом».
2023. Красноярск

The Round Table
“Vladimir Kulikov –
alone with a pencil”.
2023. Krasnoyarsk



EDN: WHNUKB
УДК 747.012

SCHOOL MUSEUM DESIGN: CONCEPT, FUNCTIONS, PRINCIPLES

Tatiana Y. Bystrova

Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin
Yekaterinburg, Russian Federation



Abstract: The article presents the experience of creating a school museum in the Gymnasium no. 8 named after S. P. Diaghilev in Yekaterinburg, whose main task is to strengthen school identity. The main stages of the design process are characterized. Theoretical and methodological approaches that are advisable to be based on while designing a school museum are identified as following: a systematic approach and design based on evidence. Their design potential is also illustrated. The design's conceptual framework, the stages of work in a small space, and a parallel process of online museum's format creation, which is supposed to be a communicative space, are substantiated. Design functions are shown in relation to visitors and exposure. The boundaries of design's presence in different areas of the school museum are determined.

Keywords: museum design; school museum; museum space; online museum; design functions; school museum design concept.

Citation: Bystrova, T.Y. (2023). SCHOOL MUSEUM DESIGN: CONCEPT, FUNCTIONS, PRINCIPLES. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 2 (15), pp. 16-23.

Т.Ю. Быстрова

Уральский федеральный университет
имени первого президента России Б.Н. Ельцина
Екатеринбург, Российская Федерация

ДИЗАЙН ШКОЛЬНОГО МУЗЕЯ: КОНЦЕПЦИЯ, ФУНКЦИИ, ПРИНЦИПЫ¹

В статье представлен опыт создания школьного музея гимназии № 8 имени С.П. Дягилева в Екатеринбурге, главной задачей которого является усиление школьной идентичности. Охарактеризованы основные этапы дизайн-процесса. Выявлены теоретико-методологические подходы, на которые целесообразно опираться при планировании школьного музея, в частности системный подход и дизайн, основанный на очевидности (доказательствах), проиллюстрирован их проектный потенциал. Обоснованы концептуальные рамки дизайна и этапы работы над небольшим пространством и параллельным ему онлайн-форматом музея, создаваемого, прежде всего, как коммуникативное пространство. Показаны функции дизайна в отношении посетителей и экспозиции. Определены границы его присутствия в разных зонах школьного музея.

Ключевые слова: дизайн музея; школьный музей; пространство музея; онлайн-музей; функции дизайна; концепция дизайна школьного музея.

ВВЕДЕНИЕ

Расширяя присутствие в пространстве культуры, дизайн каждый раз четко определяет конкретные задачи, которые, в свою очередь, задают круг приемов, выразительных средств, направлений развития дизайн-системы и т.п. Создание школьного музея с небольшим бюджетом и очень маленьким помещением увеличивает число детерминант дизайна, с одной стороны, и степень ответственности дизайнера, с другой. Именно дизайн-мышление, равно как и арсенал средств дизайна, обеспечивающие поиск инновационных решений в жестких финансовых и временных рамках, часто необходимы в социокультурных проектах. Частный случай, представленный в данной статье, показывает, как много вопросов позволяет решить дизайн.

В гимназии № 8 имени С.П. Дягилева в Екатеринбурге музей создавался с целью усиления школьной идентичности, которая, по мнению руководства учебного заведения, подтвержденному опросами учеников и учителей, размывалась в последний годы. Стала заметна утрата авторитета и популярности гимназией, традиционно выпускавшей значительное число будущих студентов творческих специальностей для вузов города. Беспокойство вызывало нежелание школьников, заканчивающих образовательное учреждение с циклом художественных дисциплин (музыка, хореография, изобразительное искусство), рассматривать полученные умения как основу будущей профессиональной деятельности, в ряде случаев даже избегать занятий искусством, пренебрегая тем важным, что дала школа. Сорокалетняя история гимназии хотя и отражена на ее сайте, но фрагментарно. В преддверии юбилея, совпадавшего с 150-летием С.П. Дягилева, чье имя носит учебное заведение, возникла идея систематизации материала, в том числе и через поиск и представление недостающих блоков информации. Сделать это можно только с помощью тех, кто в разные годы имел отношение к жизни гимназии, поэтому проект задумывался как партисипационный (соучаствующий, совместный), но без передачи полномочий профессиональных дизайнеров представителям школы, в том числе и по причине большой загруженности последних.

КРАТКОЕ ОПИСАНИЕ ХОДА РАБОТЫ СОГЛАСНО ТРЕБОВАНИЯМ СОУЧАСТВУЮЩЕГО ДИЗАЙНА

В отличие от чисто художественных проектов, позволяющих и даже предполагающих самовыражение творца, которые были популярны в музейной сфере в постмодернистские 2000-е годы [6], дизайнер работает, отталкиваясь от потребностей, сценариев, системы ценностей целевой аудитории проекта. При этом авторитетный исследователь музейных процессов Н. Саймон указывает на прямую зависимость форм подачи материала от особенностей тех, кто создает и наполняет музей [13, с. 45–49].

Для изучения аудиторий нами были проведены опросы, показавшие необходимость осмысления создаваемого музея как площадки взаимодействия людей разных возрастов и устремлений. Не описывая процедуры их проведения, отметим сам факт: на первом этапе работы основное внимание уделялось общению с будущими посетителями и соучастниками создания школьного музея.

На основе их реакций, предложений, анализа их активности на воркшопах и т.д. разработана концепция дизайна, позволившая целостно и компактно представить на нескольких уровнях историю школы в связи с биографией человека, чьим именем она названа, – С.П. Дягилева (1872–1929). Жесткость пространственных границ в совокупности с обилием плоскостного материала (фотографии, рисунки и картины учеников и учителей) сразу подсказала, что музею необходима виртуальная составляющая. Цифровые технологии решают вопрос нехватки физического места [7, с. 86], однако при этом нужно строить реальную и виртуальную экспозиции как единое целое, на общих эстетических, стиливых, структурных основаниях, чтобы посетителю не приходилось дважды проделывать серьезную работу по освоению музея или приводить разные части в визуальное соответствие друг с другом.

Помимо учета информации об аудитории музея, необходимо определиться с методологией проектирования, не растворяясь только в гуманитарных теориях (семиотика, теория диалога, идеи вовлечения и соучастия). Точный выбор проектных инструментов усиливает обоснованность решений и их инновационность.

На этапе формирования «физической» части школьного музея мы привлекли специалистов гимназии для подбора и сборки оборудования. Такое расширение команды привело к увеличению не только продуктивности, но и дискуссионности проекта.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ДИЗАЙНА СОВРЕМЕННОГО ШКОЛЬНОГО МУЗЕЯ И ИХ РОЛЬ В ОБЩЕЙ КОНЦЕПЦИИ

Под музейным дизайном нами понимается специфический вид дизайна, продукт которого выполняет не только функциональные (сохранность музейных предметов, удобство представления и освоения информации), эстетические, но и интерпретационные задачи в музее определенного профиля. Помимо следования стандартам, музейный дизайнер решает целый ряд сложных задач, касающихся работы с документальными источниками, артефактами, организации процессов восприятия и понимания, создания определенных атмосферы и стиля пространства, разработки его идентификаторов. Следовательно, необходимо выбрать теоретико-методологические подходы, которые облегчат решение таких задач. Перечислим эти подходы с опорой на источники по дизайну [2; 3; 9; 10; 11; 12], кратко проиллюстрировав их роль в создании экспозиции школьного музея.

Системный подход – основа любого комплексного дизайн-проекта, разработан в 1960-х годах представителями ВНИИТЭ [3; 9]. Один из его аспектов – признание системности мышления проектировщика, другой – взгляд на проектируемый предмет или совокупность предметов как на систему. Сегодня этот подход декларируется многими проектировщиками, но при этом не всегда реализуется в полном объеме: в частности, не принимается во внимание изначальная холистическая позиция «отцов-основателей» – Л. фон Бергаланфи и Г.П. Щедровицкого. Проектируемый объект мыслится дизайнером и воспринимается пользователем как целое. Это обеспечивает антропоцентричность проектирования и особую эстетику продукта.

Несмотря на то, что дизайн сегодня довольно далеко ушел от стратегии упорядоченного поиска, предложенной Б. Арчером 70 лет назад, после успехов Д. Карсона специалисты признают роль интуитивных находок, но в целом проектирование продолжает мыслиться как алгоритмизиро-

ванный процесс. При этом идеология системного подхода размывается и дискретностью, и чрезмерной стереотипизированностью мышления практикующих дизайнеров. Наиболее частым недочетом проектов, где системность заявлена, но не раскрыта, являются: а) формализация системообразующих элементов без возможности их последующих изменений – тогда как системы могут мыслиться нами как открытые и динамичные образования; б) невнимание к связям системы, играющим решающую роль в ее целостности [3]; в) в графическом дизайне – произвольная семантика элементов (к примеру, фирменного стиля). Независимо от того, абстрактна графика или фигуративна, ей нужно воплощать легко считываемые смыслы, что не всегда происходит, если дизайнер слабо представляет адресата своего продукта.

В нашем случае проектируемая система включала в себя продукты разных видов дизайна (графического, интерьерного, музейного, веб-дизайна), которым нужны были общие системообразующие свойства и элементы. В результате проведения нами семи воркшопов с учителями и учениками такими единицами стали цветовая гамма, а также образ здания гимназии и образ С.П. Дягилева, выполненные в сдержанной манере. Необычные, узнаваемые фасад и крыльцо школы воспроизводились в опросах, воркшопе по созданию логотипа музея, рисунках учеников. Музей как подсистема школьного пространства в целом воспринял его основные цвета и стилистику.

Дизайн, основанный на очевидности (доказательности), – концепция британского исследователя Брайана Лоусона, который говорил о необходимости отталкиваться при проектировании от конкретных параметров участка или ситуации [11], «начинать с самого начала» [12, с. 182], учитывая технические ограничения, проблемы аудитории и требуемые номинации проектируемых продуктов [12, с. 188]. Этот подход мало известен среди российских специалистов, но в полной мере соответствует установкам постнеклассического знания на восхождение от частного к общему, позволяющее избежать излишней умозрительности. Как и другие представители когнитивистики (Г. Саймон, Д.А. Норман), Б. Лоусон считает, что произвольные, фантазийные ходы недопустимы для дизайнера. Локальный опыт дает знание, уводящее от стандартных решений. Именно эмпирический

Интерактивная зона со старой партой, приподнятая на подиуме. Дизайнер Е.А. Лаптева. Школьный музей гимназии № 8 имени С.П. Дягилева. 2023. Фото А.А. Мурзина

An interactive podium zone with the old school desk. Designer E.A. Lapteva. School museum in the Gymnasium no. 8 named after S.P. Diaghilev. 2023. Photographed by A. A. Murzin



анализ предпроектной ситуации подсказывает отдельные ходы в формообразовании. Дизайн, при учете этой информации, приобретает нестандартность и новизну. Часть этой работы в музее выполняют сами экспонаты [10, с. 30].

Помимо них, незначительные «мелочи» типа радиаторов, ниш и углов подсказывали места размещения оборудования и экспонатов. Например, одна из таких ниш подсказала место размещения «уголка С.П. Дягилева», подсветка которого визуальнo углубила часть первой комнаты музея.

ФУНКЦИИ ДИЗАЙНА В ШКОЛЬНОМ МУЗЕЕ

Среди наиболее ярко проявившихся функций упомянем в первую очередь *организующую* – в отношении как экспонатов, так и взаимодействия посетителя с ними. К ее превалированию подталкивала сама конфигурация помещения – два перпендикулярно расположенных по отношению друг к другу прямоугольника (оба 2,4 м × 5,4 м), в дальнем из которых есть небольшое квадратное окно, выходящее в угол Г-образного корпуса.

Решались следующие задачи:

– Организация траекторий передвижения – привлечение посетителя в музей, входные двери которого находятся в темном и узком коридоре. Фотоколлаж-панно «Дягилев», созданное дизай-

нером проекта В. Новиковой из более чем 500 фотографий школьников и учителей гимназии разных лет, расположено за 6 м до входа. Человек, поднимающийся по лестнице, обязательно обратит внимание на него. Далее взгляд переместится на противоположную стену коридора, где находятся три постера, показывающие художественные специальности, которым обучают в гимназии № 8. Завершение – полупрозрачные двери в помещение музея, сквозь которые видна часть экспозиции.

– Организация освоения экспонатов. Эта задача решена пока не в полной мере, поскольку наиболее сложным делом оказалась разработка графической навигации по экспозиции. Линейный способ прохождения по музею задается исключительно развеской картин, фотографий и иных материалов, но этого недостаточно.

– Организация нахождения школьников в пространстве музея. Эта задача совмещена с организацией размещения части фондов на подиуме под окном. Он позволяет приподнять интерактивную зону со старой партой и доской, на нем располагаются подушки для сидения на случай проведения занятия в музее.

– Организация освоения виртуальной части музея. QR-коды сопровождают физическую часть экспозиции, обеспечивая связь с виртуальным музеем, дающем больше разнообразной текстовой информации об отдельных событиях и экспонатах.

Эстетическая функция (функция гармонизации пространства музея) важна именно в своей дизайнерской ипостаси – как красота, усиливающая удобство и практичность. Помещение в здании типа «хрущевка», бывшем общежитии школы-интерната, маленькое и темное. Дизайн решал вопрос визуального расширения пространства за счет цвета (легкий бежево-сиреневый тон разной насыщенности на разных стенах), цвета (расположение светильников не только на потолке, но и в оборудовании), расстановки мебели и артефактов (зеркало в части экспозиции, посвященной балету, расширяет помещение и увеличивает количество света), определенных конфигураций оборудования (использование динамичных многослойных конструкций).

При этом мы руководствовались тезисами Д. Нормана о понятности вещей [8, с. 14] и С. Беркуна о том, что хороший дизайн не замечен [1, с. 127]. Такие решения сложно оценить

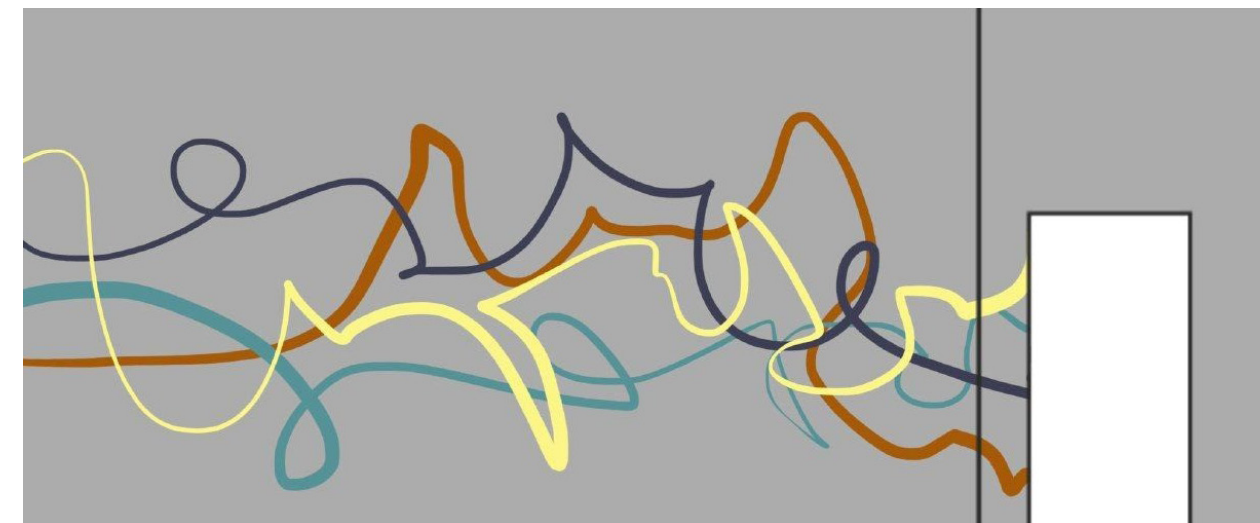


неспециалисту, поэтому в дальнейшем необходима обратная связь от посетителей.

Знаковая функция дизайна проявляется в действиях по формированию «духа» музея. Необходимо определить и адекватно выразить смыслы, максимально далекие от стереотипов скучного, серого, непривлекательного места, и при этом не скатиться в аттракцион. Часть этой задачи еще до появления дизайнеров была решена самим фактом преобразования бывшего подсобного помещения в новую школьную локацию. Мы делали акцент на новизне материалов и технологий (в том числе, создании виртуального музея), хотя были сильно ограничены финансовыми рамками проекта.

Эскиз навигации по музею.
Дизайнер
Е.А. Лаптева.
Школьный музей гимназии № 8 имени С.П. Дягилева. 2023

Museum navigation sketch. Designer
E.A. Lapteva.
School museum in the Gymnasium no. 8 named after S.P. Diaghilev. 2023.



ПРИНЦИПЫ ДИЗАЙНА ЭКСПОЗИЦИИ ШКОЛЬНОГО МУЗЕЯ

Принцип единства экспозиционного решения

Даже при наличии различных зон необходимо стремиться объединить музейную экспозицию некоей сквозной мыслью, общей интонацией. Это связано как с относительно небольшим пространством большинства школьных музеев, так и с закономерностями усвоения человеком информации. Общая линия продолжается логотипом, элементами навигации, цветовым решением стен и т.д. В результате экспозиция становится своеобразным хронотопом, некоторой картиной мира, отражающей историю школы. В нашем случае экспозиция строится как личные истории учеников любого возраста, в том числе и тех, кто давно закончил лицей.

К этой, казалось бы, простой идее инициативная группа проекта пришла не сразу. Первоначально замысел включал в себя два направления: «Школьная идентичность. Я – ученик своей школы» и «Творческий метод С.П. Дягилева, или человек в истории». По мере реализации материальной части экспозиции и осознания нами происходящих в школе процессов вторая линия сокращалась. Осталась небольшая зона, посвященная С.П. Дягилеву, и «Лента времени», рождающая у посетителя впечатление непрерывной связи поколений, начиная с него.

Личная история – это совокупность знаний человека о самом себе, являющаяся продуктом его опыта в прошлом и настоящем. Человек приходит в музей, который дает ему возможность осмыслить себя в школе или вспомнить о ней. Индивидуальная окрашенность происходящего позволяет минимизировать оборудование для

экспонирования каких-либо физических объектов (картин, рисунков других людей и т.п.).

Идея, определившая концепцию дизайна пространства, связана с тем, что личные истории – вневременный социальный механизм, сплачивающий людей, дающий возможность не только осознать свой опыт, но и поделиться им с другими. Посетитель оценивает свой жизненный путь от момента прихода в школу до настоящего времени. Такую, линейную по способу организации, экспозицию необходимо, особенно при первом посещении, сопровождать рассказом (экскурсовод, волонтер проекта, аудиогид), иначе минималистичное решение не будет прочитано.

На иллюстрациях представлена часть экспозиции школьного музея гимназии № 8 и отвергнутый нами из-за стилистического несоответствия элемент навигации по ней. Хаотичность линий и их драматизм не укладывались в тему личных историй посетителей, даже при том, что дизайнер предлагал закрепить цвет за каждым из художественных направлений гимназии.

Принцип первичности экспоната

Правило «не перебивать экспонат» было введено уже на первых этапах проектирования. Оно не раз упоминалось, в частности когда привлеченные специалисты настаивали на усилении художественности помещения. Правило актуально, в том числе потому, что экспозиция содержит в себе достаточное количество художественных продуктов – от фотографий дягилевских «русских сезонов» до живописных работ учителей и учеников гимназии в зоне временных выставок. Визуальная конкуренция

Балетный станок и зеркало – музейное оборудование. Юбка-«шопенка» и пуанты – экспонаты школьного музея.
Школьный музей гимназии № 8 имени С.П. Дягилева. 2023.
Фото А.А. Мурзина

A ballet barre and a mirror – museum stuff. A Chopin skirt and pointe shoes – school museum exhibits.
School museum in the Gymnasium no. 8 named after S.P. Diaghilev. 2023.
Photographed by A. A. Murzin

с другими художественными работами здесь нецелесообразна.

Тот же подход соблюден и в виртуальной части школьного музея. Однако заглавные страницы и тексты здесь выполнены более ярко для того, чтобы привлечь внимание читающего.

Принцип научности

Основой дизайна и экспозиции в целом является концепция, разработанная на научных основаниях. Речь идет не только об истории, но и психологии (восприятия, освоения материала), и эргономике в интерактивных экспонатах. Здесь задействованы сведения из разных гуманитарных дисциплин.

Материал представляется объективно, без предвзятости. Уровень готовности и информированности посетителей, конечно, учитывается, в том числе на основе результатов опросов аудиторий. Но факты не искажаются. Эту позицию обеспечивает научная основа музейного дизайна.

Принцип интерактивности

Одной из новых форм организации музейной экспозиции является усиление ее интерактивности. Без новых методов привлечения аудитории и предоставления информации музеев из социально значимого института культуры может превратиться в «техническое хранилище» неактуальных предметов. Интеракция обеспечивает привлечение внимания и информирование посетителя о музее, удержание внимания во время непосредственного ознакомления с экспозицией и закрепление в памяти посетителя информации о музее и положительных впечатлений от посещения, усиливает стремление поделиться впечатлением с другими людьми [4].

В основном этот принцип реализовался за счет экспонатов, имеющих отношение к школьной истории, но доступных для взаимодействия, – старой парты и балетного станка. Наряду с ними предусмотрены две дизайнерские разработки с неполным завершением формы – инсталляции, в которых есть место под предметы и слова современных посетителей, адресованные школе, связанные с ее будущим. Они формируют своеобразный гипертекст, расшифровка которого может дополнительно заинтересовать новых участников музейного процесса и вторично привести на площадку тех, кто уже побывал на ней.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Приведенный кейс показывает необходимость дизайнерского подхода на всех уровнях и этапах создания школьного музея. Это важно потому, что дизайн начинается с эмпатии и предполагает исследование адресатов [5]. Это эффективно, поскольку при маленьких бюджетах или других сложных обстоятельствах проектное мышление работает более активно и находит более креативные, инновационные решения. Это целесообразно, поскольку основные ориентиры современных партисипационных музейных проектов совпадают с установками дизайнеров по вовлечению пользователей в проектирование. Аналитика на уровне кейса обеспечивает актуализацию разнообразных источников по теории дизайна, уводя от умозрительности.

Примечание

1. Статья написана при поддержке Фонда президентских грантов в рамках реализации проекта № 22-1-009530 «Лицейский круг: дягилевцы».

Литература

1. Беркун, С. Дизайн всего. Как появляются вещи, о которых мы не задумываемся. – Москва : Альпина Паблишер, 2022. – 192 с.
2. Браун, Т. Дизайн-мышление: от разработки новых продуктов до проектирования бизнес-моделей / пер. с англ. Владимира Хозинского. – Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2012. – 256 с.
3. Быстрова, Т.Ю. Системный метод в дизайне: становление российской версии // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2021. – № 2 (49). – С. 46–52.
4. Быстрова, Т.Ю., Сусарова, К.С. Опыт создания музейного проекта: уход от плоскостных материалов в музее 2.0 // Известия УрФУ. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. – 2016. – Т. 22, № 4 (156). – С. 156–162.
5. Кемпкенс, О. Дизайн-мышление. Все инструменты в одной книге. – Москва : Бомбора, 2019. – 224 с.
6. Микаелян, М.П. Три музейных десятилетия. Архитектура и экспозиция музеев современного искусства 1970-х–1990-х гг. : монография. – Ставрополь : Логос, 2021. – 103 с.
7. Мурзина, И.Я. Школьный музей: Теория, практика, перспективы. – Екатеринбург : Ин-т образовательных стратегий, 2021. – 200 с.
8. Норман, Д. Дизайн привычных вещей. – Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2021. – 384 с.
9. Теоретические и методологические исследования в дизайне: избр. материалы. – Москва : Школа культурной политики, 2004. – 372 с.
10. Lauer, D.A., Pentak, S. Design Basics. Eighth edition. – Wadsworth : Cengage Learning, 2012. – 322 p.
11. Lowson, B. Evidence Based Design for Healthcare // Hospital Engineering and Facilities Management. – 2005. – № 2. – P. 25–27.
12. Lowson, B. How Designers Think. The design process demystified. Fourth edition. – Oxford : Elsevier, 2005. – 335 p.
13. Simon, N. The Participatory Museum. – Santa Cruz, CA : Museum 2.0, 2010. – 372 p.

References

1. Berkun, S. Dizajn vsego. Kak poyavlyayutsya veshchi, o kotoryh my ne zadumyvayemsya [Design of everything. How do things that we don't think over appear]. Moscow, Al'pina Publisher, 2022, 192 p.
2. Brown, T. Dizajn-myshlenie: ot razrabotki novykh produktov do proektirovaniya biznes-modelej [Design thinking: thinking like a designer can transform the way you develop products, services, processes – and even strategy]. Transl. from English by Vladimir Hozinsky. Moscow, Mann, Ivanov i Ferber, 2012, 256 p.
3. Bystrova, T.Yu. Sistemnyy metod v dizajne: stanovlenie rossijskoj versii [The system's approach in design: the Russian version's development]. Akademicheskij vestnik UralNIIProekt RAASN, 2021, no. 2 (49), pp. 46–52.
4. Bystrova, T.Yu. Opyt sozdaniya muzejnogo proekta: uhod ot ploskostnykh materialov v muzee 2.0 [Experience of making a museum project: planar materials aversion in museum 2.0]. Bystrova, T.Yu., Susarova, K.S. Izvestiya UrFU. Series 1, Problems of education, science, and culture, 2016, v. 22, no. 4 (156), pp. 156–162.
5. Kempkens, O. Dizajn-myshlenie. Vse instrumenty v odnoj knige [Design-thinking. All the instruments in one book]. Moscow, Bombora, 2019, 224 p.
6. Mikaelyan, M.P. Tri muzejnyh desyatiletiya. Arhitektura i ekspozitsiya muzeev sovremennogo iskusstva 1970-h–1990-h gg.: monografiya [Three museum decades. Architecture and exposition of contemporary art museums in the 1970-1990s: a monograph]. Stavropol, Logos, 2021, 103 p.
7. Murzina, I.Ya. Shkol'nyj muzej: Teoriya, praktika, perspektivy [A school museum: theory, practice, prospects]. Yekaterinburg, Institut obrazovatel'nyh strategij, 2021, 200 p.
8. Norman, D. Dizajn privychnykh veshchej [Familiar things design]. Moscow, Mann, Ivanov i Ferber, 2021, 384 p.
9. Teoreticheskie i metodologicheskie issledovaniya v dizajne: izbr. materialy [Theoretical and methodological design studies: selected works]. Moscow, Shkola kul'turnoj politiki, 2004, 372 p.
10. Lauer, D.A., Pentak, S. Design Basics. Eighth edition. Wadsworth, Cengage Learning, 2012, 322 p.
11. Lowson, B. Evidence Based Design for Healthcare. Hospital Engineering and Facilities Management, 2005, no. 2, pp. 25–27.
12. Lowson, B. How Designers Think. The design process demystified. Fourth edition. Oxford, Elsevier, 2005, 335 p.
13. Simon, N. The Participatory Museum, Santa Cruz, CA, Museum 2.0, 2010, 372 p.

Об авторе

Быстрова Татьяна Юрьевна – доктор философских наук, профессор Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина
E-mail: taby27@yandex.ru

Bystrova Tatiana Yuryevna

Doctor of Philosophical Sciences, Professor at the Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin

EDN: WMARZG
УДК 74 (075.8)

THE URAL REGION’S POSITIONING BY MEANS OF ART DESIGN

Marina V. Pankina

Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin

Yekaterinburg, Russian Federation

Abstract: The article discusses the concepts of a territory’s image and art design, highlights their essence, the role of art design in shaping the image of a region and a city. The educational potential of the real art objects and their ability to form a regional image are shown. Educational and competitive projects of students of the Ural Federal University, dedicated to regional topics, make it possible to draw future designers’ attention to the problems of a “small motherland”, to direct their empirical research into a real project situation. The format of project-based learning, actively implemented in universities in cooperation with employers, plays an important role in the formation of project culture, soft skills, and environmental thinking in the context of sustainable development.

Keywords: art design; art object; image; territory; city; sustainable development; design education; project culture; soft skills project training.

Citation: Pankina, M.V. THE URAL REGION’S POSITIONING BY MEANS OF ART DESIGN. *Izobrazitel’noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal’nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 2, № 2 (15), pp. 24-31.



М.В. Панкина

Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина

Екатеринбург, Российская Федерация

ПОЗИЦИОНИРОВАНИЕ УРАЛЬСКОГО РЕГИОНА СРЕДСТВАМИ АРТ-ДИЗАЙНА

В статье рассматриваются понятия «имидж территории» и «арт-дизайн», определена их сущность, роль арт-дизайна в формировании образа региона и города. Показан воспитательный потенциал существующих арт-объектов, их способность формировать региональный имидж. Учебные и конкурсные проекты студентов Уральского федерального университета, посвященные региональной тематике, позволяют привлечь внимание будущих дизайнеров к проблемам «малой родины», направить их эмпирические исследования в реальную проектную ситуацию. Активно внедряемый в вузах формат проектного обучения в сотрудничестве с работодателями играет важную роль в формировании проектной культуры и навыков soft skills, экологического мышления в контексте устойчивого развития.

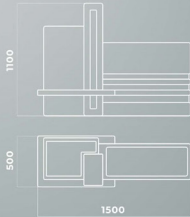
Ключевые слова: арт-дизайн; арт-объект; имидж; территория; город; устойчивое развитие; дизайн-образование; проектная культура; soft skills; проектное обучение.



1933

В объекте главным композиционным элементом стал крупный вертикальный выступающий объём, пересекающийся с малым горизонтальным. На верхней части объекта высажено растительное насаждение

ДОМ СВЯЗИ

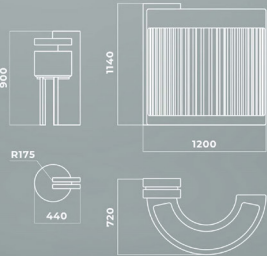


БЕЛАЯ БАШНЯ

Объект представляет собой пересечение массивного объёма цилиндра и призматической пластины, где цилиндр опирается на три небольшие изящные опоры и создаёт ощущение невесомости и парения

ГОСТИНИЦА ИСЕТЬ

Объект выполнен в виде необычной полукруглой формы с подчеркнутым вертикальными тягами. Высота объекта комфортна для того, чтобы человек мог облокотиться на него и передохнуть. На поверхности также высажены диорастущие уральские растения



М. Зыков,
В. Черных.
Проект
системы малых
архитектурных форм
«Конструкт»
перед аэропортом
Кольцово. 2021.
Екатеринбург

M. Zykov,
V. Chernykh.
The project of the system
of small architectural
forms “Construct”
in front of
the Koltsovo airport.
2021. Yekaterinburg

Социокультурные и экономические проблемы территорий требуют поиска различных эффективных средств для их решения. Социолог и философ культуры, теоретик и историк архитектуры, градостроительства и урбанизма Льюис Мамфорд рассматривал городское пространство как сценическую площадку, на которой разыгрывалась историческая драма. Каждый акт соответствовал сценарию своего времени: ритуально-мифологическому или политическому, сценарию церковных мистерий или театральных зрелищ. Новое время породило механистический порядок и палеотехническую драму, на смену которой пришла биотехническая цивилизация с ее грезами и мифами больших городов-мегаполисов [11].

Немаловажную роль для развития региона, города имеет их положительный имидж, что помогает уменьшить миграционный отток местного населения, привлечь инвесторов, туристов, улучшить жизнь горожан. Позиционирование территории и города – это трудоемкий и многофакторный процесс обеспечения индивидуальности, места и роли, которую будет занимать эта территория среди других, а также в сознании местных жителей и гостей [16]. Необходимо проведение маркетинговых исследований для определения перспективных и конкурентных социально-экономических

ниш, формирование концепции и характеристик перспективного имиджа территории, определение целевой аудитории маркетинга, планирование маркетинговой стратегии города, дизайн городского бренда [13].

Цель статьи – рассмотреть роль и возможности арт-дизайна в позиционировании территории. В ходе исследования были использованы следующие методы: системный анализ особенностей городского маркетинга, брендинга, имиджевого дизайна; исторический подход при оценке существующих дизайн-объектов и проектов; систематизация – в процессе отбора, анализа и структурирования примеров; обобщение при формулировании выводов и рекомендаций.

Городской маркетинг осуществляется различными методами, выделяют следующие его типы: инвестиционный, инфраструктурный, имиджевый, туристический, маркетинг достопримечательностей [4]. Успешность городов оценивают по качеству жизни в них, высокому уровню развития культуры, толерантности и идентичности [15].

Комплексное выявление историко-культурных ресурсов, то есть идентификация места и разработка самой концепции охраны культурного наследия, изучение и популяризация его среди местного населения, профессиональная организация культур-

Московское бюро
«Новое». Арт-объект
«Звезда надежды». 2015. Алюминий, светодиоды. Дворец молодежи, Екатеринбург

Moscow bureau
“Novoye”. Art object
“Star of hope”. 2015. Aluminum, LEDs. Youth Palace, Yekaterinburg

А. Вяткин. Памятник клавиатуре на набережной реки Исеть. 2005. Бетон. Екатеринбург

A. Vyatkin. Monument to a keyboard on the embankment of the Iset River. 2005. Concrete. Yekaterinburg

Агентство «СтритАрт» и МБУ «Столица Урала». Арт-объект «Барометр настроения». 2012. Медь, стекло. Площадь 1905 г., Екатеринбург

Agency “StreetArt” and Municipal Budget Institution “Capital of the Urals”. Art object “Mood barometer”. 2012. Copper, glass. The Square of 1905, Yekaterinburg

Р. Ермаков. Арт-объект «Небоскреб». 2020. Металл, самоклеющаяся пленка. Площадь коммунаров, Екатеринбург

R. Ermakov. Art object “Skyscraper”. 2020. Metal, self-adhesive film. Communards Square, Yekaterinburg

А. Зальцман, команда «Свечение». Городской сканер Pin Art 3D. 2016. Металл. Площадь 1905 г., Екатеринбург

A. Salzman, Glow team. City Scanner Pin Art 3D. 2016. Metal. The Square of 1905, Yekaterinburg



ного туризма являются актуальными задачами [7]. У любого города, места, как и у человека, имеется своя энергетика, которую мы ощущаем не зрительно-дистанционно, а всем своим существом, телесно. Гармония среды позволяет освоить эстетическое как осознание человеком себя присутствующим в пространстве, некоторым образом организованным и доступным пониманию [16].

Позиционировать территорию возможно через различные ее качества и особенности: природные;

рекреационные; культурно-исторические; этнические (национальная культура, фольклор, эпос, ремесла, декоративно-прикладное искусство); событийные (выставки, фестивали, ярмарки, форумы, соревнования, конкурсы, юбилеи, театральные сезоны и др.); мифологические (легенды, эпос, народные предания, художественный вымысел, устное народное творчество, рассказы очевидцев о мистических событиях и местах).

Имидж территории включает впечатления, представления, убеждения, отражает личное восприятие, может быть у каждого различным [6]. Его трактуют как целенаправленно сформированный образ, обладающий определенными ценностными характеристиками. Имидж должен обеспечивать конкурентоспособность города, привлекать ресурсы для его развития [10].

Помимо маркетинговой и экономической функций имиджа территории, особую роль играют социокультурная и эстетическая. Социокультурная функция предполагает презентацию, то есть создание целостного и благоприятного впечатления; коммуникацию, то есть связь с историей и современной культурой; облагораживание (для современников и потомков); идеализацию (создание образа достижимого будущего); формирование духовно-ценностной атмосферы, «духа места» [2; 3]. Эстетическая функция выражается в стремлении сделать место эстетически привлекательным.

Под брендом города мы понимаем его идентичность в сознании жителей и гостей, выраженную как в комплексе ассоциаций, устойчивых качествах и характеристиках, так и визуально – в логотипе, знаке, гербе, флаге, местных уникальных атрибутах, героях и традициях, инфраструктуре, архитектуре, дизайн-коде. Брендинг – процесс создания и продвижения бренда, поиск уникальности города или местности.

Важнейшим фактором создания комфортной и узнаваемой среды для успешного позиционирования территории и города является дизайн. С помощью его средств решают вопросы организации, функционирования и удобства городского пространства, гармонизации элементов благоустройства и визуальной навигации, малых архитектурных форм. Объекты дизайна вписываются в архитектурную среду и ландшафт, сосуществуют с объектами монументального искусства, создают «человеческий» масштаб, отражают «дух места» и актуальные запросы и потребности горожан, быстро в сравнении с архитектурой изменяются, адаптируются и соответствуют экономической ситуации.



Объектами имиджевого дизайна являются элементы визуальной идентификации и навигации, константы бренда (шрифт, логотип, цветовая гамма), карты, сувениры, буклеты, арт-объекты, малые архитектурные формы – в целом, визуальный образ, который создается в сознании потребителей (жителей и гостей города). Образ запоминается быстрее и прочнее, чем слово, воздействует опосредованно.

Арт-дизайн – направление проектной деятельности, в котором преобладает художественная и эмоциональная составляющие по сравнению с решением утилитарных задач. Это проектирование выразительных образов и смыслов, художественного впечатления от воспринимаемого объекта, эмоций, которые должен испытать потребитель [12]. Объект арт-дизайна может не иметь потребительской функции (выставочный арт-дизайн), часто существует в единственном экземпляре. В общественном пространстве это могут быть светильники, скамейки, павильоны, указатели, мебель, выставочные объекты, витрины, а также интерактивные инсталляции, мобильные конструкции, рекламные установки, полиграфическая продукция для визуального сопровождения фестивалей, выставок, событий.

Арт-объект в городской среде является социокультурным феноменом с эстетическим потенциалом и функциональным назначением, композиционной доминантой, наполняет пространство смыслом. Образная направленность, интеграция в существующую архитектурную композицию, функциональность и дружелюбность дизайна способствуют снижению негативного воздействия урбанизированной среды на людей, созданию позитивной комфортной атмосферы [8].

В городской среде арт-объекты являются композиционными акцентами, формируют дух места, личное отношение горожан к родному городу. Они узнаваемы, часто интерактивны, рядом с ними фотографируются туристы. Арт-объекты могут отражать актуальные события и проблемы, заставить задуматься, под новым углом взглянуть на привычное. Их отличают разнообразие материалов и техник, эстетический и художественно-образный подходы к созданию формы, колорита, фактуры, переосмысление традиций и современность [14].

Задачи арт-дизайна – формирование системы ценностей с помощью его информационной, смысловой, аттрактивной, образной и художественной составляющих. Форма лишь внешнее проявление, она определяется смыслом и значима благодаря



Часы обратного отсчета к 300-летию города. 2022. Металл, пластик, стекло. Ул. Вайнера, Екатеринбург

Countdown clock to the 300th anniversary of the city. 2022. Metal, plastic, glass. Weiner st., Yekaterinburg



М. Плассина, Е. Ефремов (Художественное объединение «Гуй»). Арт-объект «Визмут». 2022. Листовая горячекатаная сталь, керамика, глазурь. Ул. Кирова, ВИЗ, Екатеринбург

M. Plaksina, E. Efremov (Art Association "Gui"). Art object "Vizmut". 2022. Sheet hot-rolled steel, ceramics, glaze. Kirova st., VIZ, Yekaterinburg

ему. Многие произведения арт-дизайна близки к произведениям современного искусства и наоборот [9].

Значение арт-объекта в городском пространстве определяется рядом его качеств: жанровость, интегративность, самодостаточность, функциональность, возможность трансформации, модульность, что способствует его адаптивности к разным ситуациям [8].

На примере Екатеринбурга, который будет в 2023 году отмечать 300-летний юбилей, можно проследить, как средства арт-дизайна помогают создавать образ города, позиционировать его в качестве современного и развивающегося, но помня-

щего свою историю. Помимо замечательных произведений классического монументального искусства (панно, мозаики, муралы, городская скульптура), малых архитектурных форм, в городе можно встретить множество необычных памятников, например, «Человеку-невидимке», «Любопытству», «группе The Beatles», памятник клавиатуре. Екатеринбург называют столицей стрит-арта, здесь состоялись и проходят в настоящее время фестивали «Длинные истории Екатеринбурга» (2003–2010 годы), «Стенография» (с 2010 года), Public Art, партизанский фестиваль нелегального искусства «Карт-бланш», Уральский фестиваль публичного искусства «ЧО». Уральская биеннале современного искусства (с 2010 года) стала своеобразным брендом города. Отметим, что объекты искусства, в отличие от дизайна, отражают субъективный взгляд автора, могут не вписываться в контекст окружения, быть провокационными, непонятными для неподготовленного зрителя.

Произведения арт-дизайна по своему назначению могут являться информационными, сообщать об истории и особенностях территории, о предстоящем событии (соревнования, фестиваль, выставка), являться ориентиром, местом встреч, знаком; просто создавать настроение, атмосферу; сообщать об экологических или социальных проблемах, призывать к действию.

В контексте данной статьи остановимся на объектах арт-дизайна, которые позиционируют идентичность Екатеринбурга. Арт-объект «Небоскреб» (автор Роман Ермаков) отправляет нас к слогану «Екатеринбург – столица конструктивизма». Динамичная шестиметровая композиция из простых прямоугольных форм с ярким цветовым решением, по задумке художника, напоминает о важности баланса и способности человека трансформироваться под влиянием обстоятельств, о динамике и стабильности, внутренней гармонии. Абстрактная композиция преобразует окружающее пространство. Основная мысль: «Стабильность – это не монолитность, а пластичность. Чем мы пластичнее и быстрее умеем приспосабливаться к новой ситуации, тем мы и устойчивее по жизни» [1].

«Городской сканер» Pin Art 3D (автор А. Зальцман, команда «Свечение») – это интерактивный объект, инструмент для создания скульптур, благодаря которому каждый сможет проявить себя, оставить свой рельеф или порадоваться коллективному творчеству с друзьями.

Часы обратного отсчета времени ежегодно появляются накануне важных спортивных соревнований, например, марафона «Европа – Азия», Чемпионата мира по футболу в 2018 году, соревнований «Забег». К 300-летию Екатеринбурга на ул. Вайнера установили такие часы. В основе их композиции фирменный стиль, принятый для сопровождения праздничных мероприятий. Знак представляет собой стилизацию стен города-крепости, линия по центру символи-

зирует реку и бесконечность. Ко дню юбилея цвет реки будет постепенно изменяться и станет бирюзовым.

Арт-объект «Визмут» отправляет не только к названию Верх-Исетского завода (ВИЗ), но и названию металла (висмут). Художники объединения «Гуй» переосмыслили кристаллическую форму материала, создали образ растущих кристаллов – стальной зиккурат. «Мут» в названии звучит как имя египетской богини материнства Мут. Горожанами на мастер-классах созданы 365 керамических табличек, которые декорируют плоскости и представляют собой скриншот экрана телефона, запечатленное мгновение истории.

К юбилею Екатеринбурга был проведен конкурс на арт-объект – символ города на площади перед аэропортом Кольцово. Один из проектов представляет собой слово «Урал» из абстрактных геометрических фигур, которое будет читаться только под определенным углом. По задумке авторов (П. Любавин, Г. Родионов, С. Каменский, В. Селезнев), образ отправляет к Шигирскому идолу, горам Урала, заводским механизмам и конструктивизму.

При подготовке студентов-дизайнеров в Уральском федеральном университете (УрФУ) преподаватели кафедры культурологии и дизайна большое внимание уделяют формированию проектной культуры, экологического мышления будущих специалистов. Проектная культура включает в себя экологическую составляющую (технологические и ху-



дожественно-образные детерминанты); концептуальную составляющую (ценностные установки субъектов проектирования, методики, правила, принципы и нормы проектирования); творческую волю и сознание, креативное мышление, необходимые для личной и коллективной реализации проекта [5]. Самоопределение и социализация на основе социокультурных, духовно-нравственных ценностей влияют в дальнейшем на приоритеты профессиональных интересов и мотивацию специалиста, его ценностные установки.

С 2019 года департамент искусствоведения, культурологии и дизайна (кафедра культурологии и дизайна) УрФУ проводит международный хакатон Postindustrial design. За эти годы заказчиками выступали многие компании с различными задачами, в том числе касающимися имиджа территории, например: Атомстройкомплекс («Дизайн добрососедства»); УрФУ («Сувенир как образ территории», «Дизайн общественных пространств в условиях социального дистанцирования»); ООО АКУРА-С («Разработка игровой горки на плейхабе в ЖК „Новокольцовский“ в Екатеринбурге»); Управление культуры г. Екатеринбург («Разработка фирменного стиля „Екатеринбург-300“»); Нижнесинячихинский музей-заповедник деревянного зодчества и народного искусства («Концепция детской площадки и малых архитектурных форм», «Фирменный стиль фестиваля уральской росписи»). Формат хакатона предполагает интенсивную командную работу в течение 5–8 дней, защиту концепт-проекта перед заказчиком, частичную реализацию проектов-победителей. Участие в профессиональных конкурсах активизирует творческую активность студентов, развивает навыки soft skills, дает отличный опыт предпроектных исследований и коллективной работы, понимание потребностей региона, местного профессионального рынка.

Система арт-объектов – малых архитектурных форм «Конструкт» – представляет образы известных зданий Екатеринбурга в стиле конструктивизм: главпочтамт, Дом физкультуры «Динамо», гостиницу «Исеть», Белую башню. Туристы запомнят эти объекты, расположенные на площади перед аэропортом «Кольцово», увидят и узнают их в городе, уезжая, снова зафиксируют их в памяти. Авторы – М. Зыков, В. Черных, студенты УрФУ.

Скалы-останцы природного парка «Каменные палатки» в Екатеринбурге и древние образы людей и птиц вдохновили автора Аллу Айшпор (УрФУ) на создание арт-объекта «Чудь». Наложение фигур создает портал между двумя мирами – человеческим и звериным. Если два человека встанут с двух сторон объекта, они увидят друг друга сквозь два силуэта – человека и птицы. Общая форма и слоистость напоминает пе-

щерные своды, сталактиты и древние каменные сооружения. Днем – это история про трансформацию из птицы в человека, про мечту людей, быть свободными, как птицы. В ночное время сам объект не подсвечивается, но светятся рисунки, накопившие солнечный свет за день. Ночью объект трансформируется в историю про «подземный» народ Урала – чудь. Именно с наступлением темноты можно почувствовать, сколько легенд и загадок может таиться рядом.

Интерьерный светильник «Наследие» напоминает Уральские горы, изображение на стеклах основано на стилизации древних наскальных рисунков Автор – В. Черных, студентка УрФУ.

Многие вопросы, на которые должны ответить студенты в процессе создания проектов (где и для кого планируется этот объект, зачем, что действительно нужно, как это возможно сделать, какие ресурсы необходимы, как дорого, какая польза, надолго ли, затраты на обслуживание, куда это денется...), заставляют осознать свою ответственность и востребованность, возможность внести вклад в создание действительно актуальных для формирования образа города и региона объектов.

Таким образом, арт-дизайн может выступать связующим между архитектурой, социумом и природной средой. В отличие от иных функциональных объектов средового, индустриального и графического дизайна арт-объекты являются необычными знаками, обращая на себя внимание жителей и гостей города, поскольку всегда современные, актуальны и концептуальны, аттрактивны, вызывают эмоциональную реакцию, способны идентифицировать город, позиционировать его, обозначить уникальность.

Литература

1. Арт-объект «Небоскреб» установлен в Екатеринбурге. – URL: <https://artuzel.com/content/art-obekt-neboskreb-ustanovlen-v-ekaterinburge> (дата обращения 24.04.23)
2. Белобрагин, В.Я. Современная имиджеология и проблемы имиджа региона. – Москва : РИЦ, 2003. – 15 с.
3. Булгари, М.В. Паблсити, имидж, реклама, паблик релейшанс. – Санкт-Петербург : АТА «БОЛГАР», 2003. – 198 с.
4. Визгалов, Д.В. Маркетинг города: учебное пособие. – Москва : 2008. – 144 с.
5. Генисаретский, О.И. Проектная культура и концептуализм // Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды. Труды ВНИИТЭ. – Вып. 52. – Москва : ВНИИТЭ, 1987. – С. 39–54.
6. Котлер, Ф. Маркетинг мест / Ф. Котлер, К. Асплунд, И. Рейн, Д. Хайдер. – Санкт-Петербург : Стокгольмская школа экономики, 2005. – 390 с.
7. Кудрякова, С.О. Проблемы развития малых исторических городов и пути их решения // Сервис в России и за рубежом. – 2012. – № 3. – С. 24–26.
8. Курочкин, В.А. Экологическая тематика в городском арт-дизайне. – Екатеринбург: Архитектон, 2013. – 36 с.
9. Кухта, М.С. Особенности создания и восприятия изделий арт-дизайна / М.С. Кухта, А.П. Соколов // Дизайн. Тео-

рия и практика. – 2013. – № 13. – С. 82–89.

10. Логунцова, И.В. Имидж российских территорий как объект управления // Вестник Московского университета. Сер. 21. – 2011. – № 1. – С. 29–38.

11. Мамфорд Л. Город в истории. – Нью-Йорк, 1961. – 123 с.

12. Медведев, В.Ю. Роль дизайна в формировании культуры. – Санкт-Петербург : СПГУТД, 2004. – 108 с.

13. Михайлов, С.М. Дизайн городской среды как вид синтетической деятельности. Исторический аспект // Дизайн ревью. – 2016. – № 2. – URL: <http://design-review.net/index.php?show=article&id=219&year=2009&number=1> (дата обращения 12.05.2023)

14. Панкина, М.В. Основы методологии дизайн-проектирования: учебное пособие. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2020. – 150 с.

15. Позиционирование города. – URL: <http://vocabulary.ru/termin/pozicionirovanie-goroda.html> (дата обращения 24.04.23)

16. Трушина, Л.Е. Образ города и городской среды: автореф. дис. ... канд. фил. наук. – Санкт-Петербург, 2000. – 28 с.

References

1. Art-ob'ekt «Neboskreb» ustanovlen v Ekaterinburge [The art object "Skyscraper" is installed in Yekaterinburg], available at: <https://artuzel.com/content/art-obekt-neboskreb-ustanovlen-v-ekaterinburge> (accessed 24.04.23)
2. Belobragin, V.Ya. Sovremennaya imidzheologiya i problemy imidzha regiona [Modern imageology and problems of a region's image]. Moscow, RIC, 2003, 15 p.
3. Bulgari, M.V. Pablisiti, imidzh, reklama, pablik relejshans [Publicity, image, advertising, public relations]. Saint Petersburg, ATA "BOLGAR", 2003, 198 p.
4. Vizgalov, D.V. Marketing goroda: uchebnoe posobie [City marketing: a study guide]. Moscow, 2008, 144 p.
5. Genisaretsky, O.I. Proektnaya kul'tura i konceptualizm [Design culture and conceptualism]. Social'no-kul'turnye problemy obraza zhizni i predmetnoj sredy. Trudy VNIITE, no. 52. Moscow, VNIITE, 1987, pp. 39–54.
6. Kotler, Ph. Marketing mest [Marketing places]. Ph. Kotler, Ch. Asplund, I. Rein, D. Haider. Sankt Petersburg, Stockholm School of Economics, 2005, 390 p.
7. Kudryakova, S.O. Problemy razvitiya malyh istoricheskikh gorodov i puti ih resheniya [Problems of small historical towns' development and ways to solve them]. Servis v Rossii i za rubezhom, 2012, no. 3, pp. 24–26.
8. Kurochkin, V.A. Ekologicheskaya tematika v gorodskom art-dizajne [Ecological themes in urban art design]. Yekaterinburg, Arhitekton, 2013, 36 p.
9. Kukhta, M.S. Osobennosti sozdaniya i vospriyatiya izdelij art-dizajna [Features of creation and perception of art design products]. M.S. Kukhta, A.P. Sokolov. Design. Theory and practice, 2013, no. 13, pp. 82–89.
10. Loguntsova, I.V. Imidzh rossijskikh territorij kak ob'ekt upravleniya [The image of Russian territories as an object of management]. Vestnik Moskovskogo universiteta, Series 21, 2011, no. 1, pp. 29–38.
11. Mumford L. Gorod v istorii [The city in history]. New York, 1961, 123 p.
12. Medvedev, V.Yu. Rol' dizajna v formirovanii kul'tury [The role of design in culture's formation]. Saint Petersburg, SPGUTD, 2004, 108 p.
13. Mikhailov, S.M. Dizajn gorodskoj sredy kak vid sinteticheskoy deyatel'nosti. Istoricheskij aspekt [Urban environment design as a kind of synthetic activity. Historical aspect]. Dizajn revyu, 2016, no. 2, available at: <http://design-review.net/index.php?show=article&id=219&year=2009&number=1> (accessed 12.05.2023)
14. Pankina, M.V. Osnovy metodologii dizajna-

*A. Айшпор.
Проект
арт-объекта
«Чудь» в природном
парке «Каменные
палатки». 2022.
Екатеринбург*

*A. Aishpor.
The project
of the art object
"Chud" in the natural
park "Stone tents".
2022. Yekaterinburg*

*В. Черных.
Проект сувени-
ра-светильника
«Наследие». 2022.
Екатеринбург*

*V. Chernykh.
The project
of a souvenir-lamp
"Heritage". 2022.
Yekaterinburg*

proektirovaniya: uchebnoe posobie [Fundamentals of design engineering methodology: a study guide]. Yekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 2020, 150 p.

15. Pozicionirovanie goroda [A city's positioning], available at: <http://vocabulary.ru/termin/pozicionirovanie-goroda.html> (accessed 24.04.23)

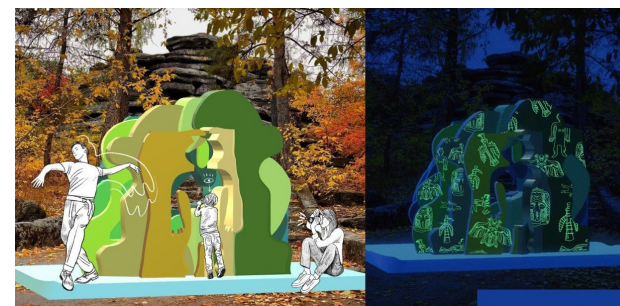
16. Trushina, L.E. Obraz goroda i gorodskoj sredy [The image of a city and the urban environment]. Extended Abstract of Candidate (Philosophical Sciences) Dissertation. Saint Petersburg, 2000, 28 p.

Об авторе

Панкина Марина Владимировна – доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и дизайна Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург
E-mail: m.v.pankina@urfu.ru

Pankina Marina Vladimirovna

Doctor of Cultural Studies, Professor of the Department of Cultural Studies and Design, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Yekaterinburg



EDN: XACKSA
УДК 711

SCHOOL OF GRAPHIC DESIGN OF THE URAL STATE UNIVERSITY OF ART AND ARCHITECTURE: ABOUT PROFESSIONAL AND REGIONAL IDENTITY

Elena E. Pavlovskaya

Ural State University of Art and Architecture
Yekaterinburg, Russian Federation



Abstract: The article is devoted to the methods of work used at the Department of Graphic Design of the Ural University of Art and Architecture. The methodology features of the activity of the department's professional staff, the thematic areas, specifics of design stages, and creative tasks for students are studied.

Keywords: Ural State University of Art and Architecture; graphic design; design.

Citation: Pavlovskaya, E.E. SCHOOL OF GRAPHIC DESIGN OF THE URAL STATE UNIVERSITY OF ART AND ARCHITECTURE: ABOUT PROFESSIONAL AND REGIONAL IDENTITY. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 2 (15), pp. 32-39.

Е.Э. Павловская

Уральский государственный художественно-архитектурный университет
Екатеринбург, Российская Федерация

ШКОЛА ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА УРГАХУ: О ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ И РЕГИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Статья посвящена методам работы, используемым на кафедре графического дизайна Уральского архитектурно-художественного университета. Исследуются особенности методологии деятельности профессионального коллектива кафедры, тематические направления, специфика этапов проектирования, творческие задания для студентов.

Ключевые слова: Уральский государственный художественно-архитектурный университет; графический дизайн; проектирование.

В 2023 году исполнилось ровно 20 лет с момента создания кафедры графического дизайна в Уральском государственном архитектурно-художественном университете имени Н.С. Алферова (на тот момент Уральская государственная архитектурно-художественная академия). Она стала четвертой дизайнерской кафедрой вуза вслед кафедрами индустриального дизайна, дизайна одежды, дизайна среды. Ее появление явилось не только естественным ответом на стремительный рост потребностей российской экономики в специалистах различных направлений графического дизайна – разработчиков товарных знаков, корпоративной айдентики, упаковки, рекламного сопровождения различных мероприятий и т.д. Немалую роль сыграл всплеск интереса к дизайну со стороны социума: некогда недоступный для народа дизайн как символ красивой и обеспеченной жизни оказался чрезвычайно востребован формирующимся «обществом потребления». На этой волне подготовкой графических дизайнеров занялись десятки российских вузов, дотоле не имевшие подобного опыта.

В этом отношении у кафедры графического дизайна УрГАХУ уникальная «родословная»: преподавательский костяк кафедры составили не просто выпускники-дизайнеры прошлых лет – большинство из них прошло серьезную школу профессиональной работы в Уральском филиале ВНИИТЭ (Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики)¹. О значении этой организации в становлении отечественного дизайна написано немало, но практически ничего не сказано о ее влиянии на развитие дизайн-образования [1; 2; 3]. Важнейшая роль ВНИИТЭ и его филиалов заключалась в формировании уникальной среды, обеспечивающей подготовку профессионалов высочайшего класса в сфере дизайна. Лучшие студенты профильных вузов (в России до перестройки их было всего три: МГХПУ имени С. Строганова, ЛГХПУ имени В. Мухиной, Свердловский архитектурный институт) проходили во ВНИИТЭ двухмесячную преддипломную практику, а затем перспективные молодые специалисты попадали в филиалы ВНИИТЭ по распределению.

Основными характеристиками этой среды можно считать следующие:

- **межпрофессиональное взаимодействие** – в команды проектировщиков входили дизайнеры, инженеры, конструкторы, техноло-

ги, эргономисты. Научную поддержку оказывали философы, социологи, культурологи, искусствоведы, психологи. При этом именно дизайнер (художник-конструктор) всегда становился руководителем проекта, играл ведущую роль в процессе проектирования и нес ответственность за конечный результат;

- **конкурентная, состязательная среда** – каждый завершённый проект принимался и оценивался художественно-техническим советом. Полученные баллы влияли как на официальный рейтинг дизайнеров и последующее распределение проектов, уровень зарплаты, должностное продвижение (дизайнер, ведущий дизайнер, главный дизайнер, руководитель отдела и пр.), так и неформальный статус;

- **непосредственная связь с производственными предприятиями** – в процессе разработки технического задания, проектирования, сдачи проекта, осуществления авторского надзора дизайнеры постоянно взаимодействовали с заказчиками на их территории, вникая во все технологические процессы и проблемы;

- **регулярные проектные семинары** (орienteirobностные игры, первая из которых была проведена Г.П. Щедровицким на базе Уральского филиала ВНИИТЭ) обеспечивали постоянную рефлексию профессиональной деятельности и интеллектуальный драйв, создававший особую творческую атмосферу.

Фактически структуры ВНИИТЭ выполняли роль «дизайн-инкубаторов», позволявших в короткие сроки довести молодого специалиста до уровня профессионала. Стоит отметить, что именно во ВНИИТЭ активно обсуждалась идея «опережающего дизайн-образования», которая предписывала этой сфере обязанность не просто отвечать существующим потребностям общества, но и опережать их, быть в авангарде проектной культуры. К сожалению, созданный в советские времена и патронированный государством Институт технической эстетики как методологическая, теоретическая, проектно-экспериментальная база развития российского дизайна, будучи брошен в рыночную стихию, прекратил свое существование. Однако его бывшие специалисты в большинстве своем сумели сохранить связь с дизайном, более того – существенно усилить свои профессиональные компетенции за счет нового опыта самостоятельной работы с заказчиками в условиях экономической, социальной, культурной неопределенности.

Это небольшое отступление необходимо для того, чтобы показать, что с самого начала кафедра формировалась как сообщество высококлассных профессионалов, которые в понятии «графический дизайн» на первое место ставили слово «дизайн». Соответственно, позиционировали это направление не как декоративно-оформительскую, поверхностно-украшательскую деятельность, что характерно для многих начинающих кафедр... Графический дизайн был определен как профессиональный инструмент различных видов социальных коммуникаций, использующих визуальные образы для достижения четко поставленных целей. Методология работы формировалась на основных проектных подходах, выработанных во ВНИИТЭ и представляющих собой логическую цепочку: проблематизация, целеполагание, разработка проектной концепции, поиск визуальных образов и средств (каналов) коммуникации. Неразрывная связь преподавателей с реальной профессиональной жизнью позволила наполнить образовательный процесс не только учебными или конкурсными заданиями, но и проектами, выполняемыми по заказам общественных и коммерческих организаций Екатеринбурга и области.

За 20 лет в жизни кафедры произошло множество ярких и уникальных событий: в 2005 году была открыта первая в России магистратура по направлению «Дизайн», в 2012 году кафедра заняла первое место в конкурсе на разработку официальных плакатов для Олимпийских и паралимпийских игр в Сочи среди 50 художественных вузов и кафедр России, в 2018 году кафедра одной из первых в стране открыла чрезвычайно востребованный профиль подготовки «Дизайн мультимедиа», курсовые проекты и выпускные квалификационные работы студентов многократно принимали участие в конкурсных и выставочных проектах регионального, российского и международного уровня, завоевывая самые высокие награды, многие работы были внедрены.

Одним из сквозных тематических направлений на протяжении всех лет на кафедре графического дизайна остается тематика территориального брендинга. Хотя стоит отметить, что в начале 2000-х годов даже само понятие «территориальный брендинг» в русскоязычной версии отсутствовало, получив широкое распространение лишь десятком лет спустя. Актуальность задач по созданию достойного имиджа



своего города – «проектное освоение» его истории, уникальных достижений, незримого духа и зримых образов, запоминающихся событий, интересов и проблем жителей и приезжих – существовала и будет существовать всегда. Конечно же, география проектов не ограничилась Екатеринбургом, ведь к нам приезжают учиться студенты из многих городов Урала, Сибири, Поволжья и даже стран ближнего зарубежья.

В процессе разработки самых разных тем, связанных с образами городской среды, у нас постепенно выработалось отчетливое понимание: город может стать брендом только при условии, что его жители из равнодушных и пассивных получателей «брендовых благ» превращаются в соавторов и соучастников формирования живых и развивающихся представлений о месте. А это,

М. Черепанова.
Серия плакатов
для общественного
движения
«Контрфорс».
Руководитель
В.Б. Семенов. 2007

M. Cherepanova.
A series of posters
for the public
movement
“Counter-Force”.
Scientific adviser
V.B. Semenov. 2007

в свою очередь, возможно только тогда, когда появляются и оформляются (вот здесь и обнаруживается уникальность и незаменимость графического дизайна) открытые для диалога коммуникационные пространства... В связи с этим сразу хотелось бы отметить именно коммуникационную роль проектных идей, которые не следует оценивать как некий дизайн-продукт, предназначенный для немедленного внедрения. Их основная роль – спровоцировать обсуждение, дискуссию, заставить задуматься о тех или иных проблемах города и возможностях, которые могут способствовать созданию привлекательного и открытого к развитию образа-бренда... Помимо этого, мы говорим о «тестирующем» значении проектов: они дают возможность заинтересованным лицам увидеть и оценить идеи, образы с точки зрения их коммуникативного потенциала (популярности среди различных адресных групп, «приживаемости» в городском пространстве, смысловой функциональности и т.п.).

В качестве примера приведу проект Марии Черепановой 2007 года. Работа представляет собой серию плакатов для общественного движения «Контрфорс», призванного бороться с неуправляемой застройкой города, произволом чиновников и застройщиков. Для формирования и трансляции протестного отношения, привлечения медийного внимания к проблемам деградации городской среды используется графика, стилизованная под детские рисунки: наивные сюжеты о дяденьках-чудовищах, пожирающих город, как торт, с легкостью манипулирующих домами и людьми, эмоцио-нально выразительнее множества слов.

Одним из наиболее любимых и популярных среди студентов (да и преподавателей) подходов к созданию проектов в сфере территориального брендинга стал подход, который мы называем «ироничная айдентика». Стоит отметить, что тема иронии и самоиронии в территориальных бренд-коммуникациях становится все более популярной, особенно в городах, где исторические события и традиции, с точки зрения молодежи и «продвинутых» пожилых туристов, давно пора переосмыслить, убрав излишне прямолинейные шаблоны восприятия. Если говорить об Урале, где мрачные события времен революции и суровые образы тяжелого промышленного края до сих пор доминируют в тематике туристических маршрутов, подобный подход представляется весьма оправданным. Возможно, именно поэто-

му в студенческих работах нередко появляются весьма неожиданные и достаточно эпатажные образы, резко контрастирующие с официальными атрибутами города. Не претендуя, разумеется, на какой-либо официальный статус, эти образы призваны «раскачать» устоявшиеся стереотипы и задать яркий эмоциональный посыл событиям, создаваемым с их участием.

В качестве примеров мы остановимся на нескольких проектах, которые достаточно ярко, на наш взгляд, иллюстрируют это направление. Одним из первых стал бакалаврский проект Марии Ковалевой, выполненный еще в 2004 году. Однако проблема, которую поставил перед собой автор, остается актуальной до сих пор. Набившие оскомину местные сувениры, которые предлагают гостям почти в любом российском городе, как правило, дышат официозом и напыщенностью. Если речь не идет о подарочных краеведческих изданиях, то гости редко могут почерпнуть из таких сувениров какую-либо интересную или полезную информацию. О том, чтобы классическими местными сувенирами увлечь молодежную аудиторию, говорить вообще не приходится. Предложенная студенткой сувенирная продукция Екатеринбурга, адресованная юным жителям и гостям города, в легких ироничных образах открыток и календариков отражает исторические события, достопримечательные места, высказывания знаменитых людей, побывавших когда-либо в нашем городе.

Вообще, необычный сувенирный продукт, адресованный молодежной аудитории, – надежный способ сформировать яркий, запоминающийся образ региона у его гостей и жителей. Идея работы Натальи Феоктистовой основана на «переинтерпретации» творчества П.П. Бажова и Д.Н. Мамина-Сибиряка, их сюжетов, связанных с искателями и добычей уральских камней-самоцветов. Новая мифология раскрывает перед нами тайну недр Урала через версию о драгоценных конфетках – «бирюликах», которые добывает собака Мавра. Лубочно-авторская графика отсылает нас к истории и в то же время воспринимается достаточно актуально. В проекте представлены различные виды упаковок для сувенирных конфет – от бумажного стаканчика до дорогой и памятной жестяной коробочки, продумано оформление мест продаж и нестандартные приемы рекламного продвижения.

Работа Анны Маслаковой «Дизайн-продвижение народных промыслов в контексте разви-



тия регионального туризма» затрагивает еще один аспект мифосозидательного брендинга. Яркие инвестиционные проекты становятся одним из наиболее эффективных средств создания имиджа региона. В данной работе решались две взаимосвязанные задачи: спроектировать визуальный образ «живого музея» народных уральских промыслов, привлекательный как для потенциальных инвесторов, так и для будущих его посетителей, которые смогут окунуться в сказочно-историческую среду. Автором был создан целый ряд анимационных сюжетов и печатных носителей для представления необычного замысла. Красочная, объемная пластилиновая фактура, ставшая базовым компонентом айдентики, отражает главную идею проекта: уникальность, самобытность и «самолепность» народной культуры Урала мягко и пластично соединяются с духовными запросами жителей современных мегаполисов. Ироничные образы персонажей, кажущиеся, на первый взгляд, давно знакомыми по знаменитым пластилиновым мультикам и телевизионным заставкам, постепенно раскрывают зрителю свой неповторимый уральский характер, пробуждая к нему живой интерес.

На самом деле, легкая ирония, неотъемлемая спутница «пластилиновой деревни» и лубоч-

ной графики проекта «Бирюлики», отнюдь не является обязательным атрибутом проектных разработок в рамках описываемого концептуального подхода. Хотя во многих, более поздних студенческих работах она получает свое новое развитие, каждый раз воплощаясь в неожиданных, но весьма привлекательных образах. Визуальная концепция айдентики и продвижения Музея наивного искусства (по сути – народного творчества) основана на свободной, как бы естественной, компоновке экспозиций, встроенных в лаконичную нейтральную шрифтографику с элементами акциденции. Сопричастность потенциального зрителя наивному творчеству подчеркивается оригинальными слоганами, призванными вдохновить на соучастие в процессе.

Уже отмечалось, многие наши студенты приезжают учиться из других городов, но в своих регионально ориентированных проектах нередко сохраняют этот же иронично-провокационный дух. В основе разработанной Анной Степановой и Марией Сивухиной модели информационно-навигационной системы для Сургута лежит необычная концепция продвижения северного города для привлечения новых жителей (молодежь, бизнесмены, востребованные специалисты для промышленных предприятий

Н. Феоктистова.
Дизайн-проект сувенирной кондитерской продукции.
Руководитель
Н.В. Колбина. 2020

N. Feoktistova.
Design project of souvenir candy products.
Scientific adviser
N. V. Kolbin. 2020

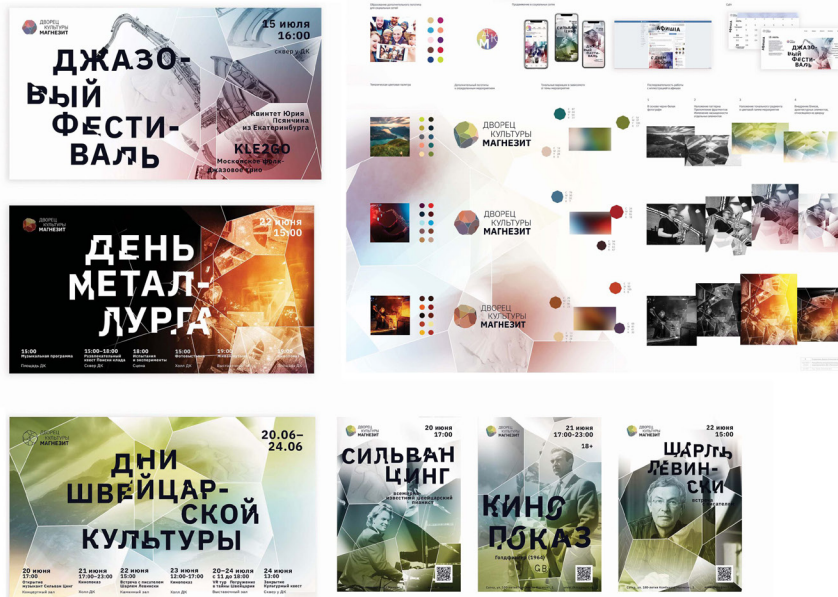
А. Демишева.
Разработка айдентики и продвижения Музея наивного искусства в Екатеринбурге.
Руководитель
В.Б. Семенов. 2017

A. Demisheva.
Development of identity and promotion of the Museum of Naive Art in Yekaterinburg.
Scientific adviser
V.B. Semenov. 2017



и социальной сферы). Сложность в том, что в сознании большинства потенциальных горожан сложился устойчивый образ холодного и сурового края: Сургут приравнен к районам Крайнего Севера из-за продолжительной и холодной зимы, обильных осадков, устойчивого снежного покрова и перепада температур. Для того чтобы заинтересовать потенциальных жителей, была разработана ироничная инфографика, которая,

с одной стороны, переформатировала недостатки сурового климата в достоинства (в холодном климате люди лучше сохраняются), а с другой стороны – образно представила те преимущества, которые дает работа на Севере (вы будете купаться в деньгах). При этом каждый «завлекающий» призыв сопровождается официальной информацией и статистикой, доказывающей реальность рекламных обещаний.



Завершить «региональную часть» статьи хотелось бы еще одним примером. В магистерской работе Анны Галимовой представлено концептуальное решение проблемы формирования, развития, обновления, корректировки имиджа Екатеринбурга на основе запуска инициативного интерактивного пространства дизайн-интерпретации актуальных событий. Предполагается, что профессионалы в сфере визуальных коммуникаций (дизайнеры, художники, фотографы, диджитал-специалисты, творческие группы и команды) получат возможность оперативно и авторски интерпретировать самые разные события, интересные и волнующие горожан, включая внешние инфоповоды. Интернет-площадка «Безбашни» (название которой отсылает и к вызвавшему большой резонанс сносу екатеринбургской телебашни и призывает к бескомпромиссному твор-

В общей структуре рынка дизайнерских услуг в России с начала 2000-х годов услуги графических дизайнеров составляют от 70 до 80%, и эти позиции с развитием современных информационных технологий, казалось бы, только усиливаются. Однако новая реальность, которая создается и развивается на наших глазах – искусственный интеллект, стремительно захватывающий визуальные пространства, – ставит перед графическим дизайном задачи совершенно иного уровня, решать которые придется уже сейчас преподавателям, студентам и выпускникам кафедр...

*D. Starikova.
Development
of a visual concept
for events in the House
of Culture "Magnezit".
Scientific adviser
V.B. Semenov. 2020*

A. Ignatova.
Visual concept
and promotion
of the ethnic festival
“Za ugolye”.
Scientific adviser
M.S. Svalov. 2022

1. С первых дней на кафедре работают опытные и активно практикующие специалисты в области графического дизайна – выпускники Арха: Павел Ковалев, Владимир Типикин, Леонид Салмин, Наталья Худякова, Зоя Пестерева, Игорь Левит, Михаил Наумов, Олег Клещев, Татьяна Луканина, Татьяна Игошина, Мария Семенкина, Денис Абрамов; выпускники кафедры искусствования УрГУ: Валерий Семенов и Нина Кузвесова, выпускница Удмуртского государственного университета Ирина Босых. В последние годы коллектив кафедры расширяется за счет недавних выпускников факультета дизайна, успешно сочетающих преподавательскую, научную и проектную деятельность: Наталья Колбиной, Павла Кузьмина, Полины Наумовой, Михаила Свалова, Марии Третьяковой, Надежды Филоненко, Дмитрия Филоненко, Дарьи Теплоуховой, Екатерины Ашбелъ.

1. Барышева, В.Е. Дизайн-программы ВНИИТЭ 1960–1980-х годов как истоки современной методологии / В.Е. Барышева, О.Б. Дружинина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2019. – № 2-1. – С. 272–283.
2. Костенко, И.Г. Центр технической эстетики Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2020. – № 2-2. – С. 70–74.
3. Первина, Л.И. Особенности методики подготовки специалистов отечественным дизайнерским образованием // Вестник Удмуртского университета. Серия «Философия. Психология. Педагогика». – 2015. – № 4. – С. 81–86.

1. Barysheva, V.E. Dizajn-programmy VNIITE 1960–1980-h godov kak istoki sovremen-noj metodologii [Moscow Technological University Design Programs of the 1960s–1980s as the origins of modern methodology]. V.E. Barysheva, O.B. Druzhinina. Dekorativnoe is-kusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGHPU im. S.G. Stroganova, 2019, no. 2-1, pp. 272–283.
2. Kostenko, I.G. Centr tekhnicheskoy estetiki i Vsesoyuznogo nachno-issledovatel'skogo insti-tuta tekhnicheskoy estetiki (VNIITE) [Center for Technical Aesthetics of the All-Union Re-search Institute of Technical Aesthetics]. Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGHPU im. S.G. Stroganova, 2020, no. 2-2, pp. 70–74.
3. Pervina, L.I. Osobennosti metodiki podgotovki specialistov otechestvennym dizajnerskim obrazovaniem [Features of the methodology for training specialists with domestic design education]. Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya "Filosofiya. Psiho-logiya. Pedagogi-ka", 2015, no. 4, pp. 81–86.

Павловская Елена Эммануиловна – доктор искусствоведения, заведующая кафедрой графического дизайна Московской государственной архитектурно-художественной академии
E-mail: digra2006@list.ru

Doctor of Art History, Head of the Department of
Graphic Design at the Ural State Academy of Architecture
and Art



EDN: JWUYWQ
УДК 74+ 7.05

THE YAKUT CODE IN ART AND DESIGN

A.G. Petrova-Carehit
Arctic State Institute of Culture and Arts
Yakutsk, Russian Federation



Abstract: The article examines the components of the concept of “cultural code”, cultural basis and changing trends on the example of Yakut traditional art. Ideological, mythological, figurative form of comprehension is defined as the basis of traditional art’s origin. The author comes to a conclusion that artistic tradition is the forming principle of Yakut art that influences modern forms of art and design.

Keywords: cultural code; traditional art; Yakut choron; metal jewelry; design.
Citation: Petrova–Carehit, A.G. (2023). THE YAKUT CODE IN ART AND DESIGN. Izobrazitel' noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal' nego Vostoka.Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 2 (15), pp. 40-47.

А.Г. Петрова-Кэрэһит
Арктический государственный институт культуры и искусств
Якутск, Российская Федерация

ЯКУТСКИЙ КОД
В ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ

В статье рассматриваются компоненты понятия «культурный код», культурная основа и меняющиеся течения на примере якутского традиционного искусства. Мировоззренческая, мифологическая образная форма осознания определяется как основа происхождения традиционного искусства. Делается вывод о том, что художественная традиция является формообразующим началом якутского искусства, которое влияет на современные формы искусства и дизайна.

Ключевые слова: культурный код; традиционное искусство; якутский чорон; металлические украшения; дизайн.

Вещная форма произведений народного, традиционного искусства – ключ к пониманию региональной культуры, уникального культурного кода. Осваиваемые и используемые в современном искусстве художественные традиции, являясь основой культурного кода, обусловлены укладом жизни, мировоззрением. Они восходят к древнейшим истокам, сохраняют исторически сложившиеся и передаваемые из поколения в поколение обычаи, навыки, правила,

принципы, нормы, образы прошлого. «Традиция обеспечивает преемственность, передачу художественных ценностей в руки новых творцов, которые возвращают эти ценности в мир в виде соответствующей художественной формы» [11, с. 272]. Яркое и самобытное якутское традиционное искусство развивалось на основе преемственности и традиции, являвшейся формообразующим началом. Характерная для традиционного искусства коллективность определила устойчи-



И.А. Захаров.
Комплект
нагрудно-наспинных
украшений. 2005.
Серебро, бисер,
ковка, литые
ажурные,
штамповка,
гравировка.
Собственность автора

I.A. Zakharov.
A set of chest and back
decorations. 2005.
Silver, beads, forging,
openwork casting,
stamping, engraving.
Author’s property

вость и консерватизм искусства, но в то же время это качество не означало неподвижности, поскольку искусство обогащается и развивается всегда, заимствуя элементы художественных пластов, запечатлевая то значительное и ценное, которое, сохраняясь, становится основой для нового. В.М. Савицкий отмечает: «Любая культура включает в себя два основных компонента: сформировавшаяся с течением истории культурная база (статический компонент) и постоянно меняющиеся актуальные культурные течения (динамический компонент). Динамическое развитие культуры подразумевает возникновение и изменение неких правил поведения людей в процессе исторического, социального, культурного развития в целом. Подобные правила не наследуются биологически; они передаются следующим поколениям посредством обучения и воспитания. В данном случае эти правила и программы (культурное наследие), которые можно сравнить с биологическими генами, образующими генетический код, могут рассматриваться как своего рода «культурные гены», в своей совокупности образующие культурный код [14, с. 71].

Здесь важны рассуждения не столько о культурном коде, но и о сущности традиционного искусства. В свое время В.Б. Мириманов отмечал, что «искусство в своей основе сохраняет некоторые постоянные исходные элементы. Но при этом само оно отнюдь не является консервативным элементом культуры. Напротив, именно искусство прежде всего откликается на изменения, происходящие в недрах общества» [10, с. 88]. Именно искусство выступает квинтэссенцией многих скрытых процессов. Культурный код в дизайне и искусстве, основа которых традиционные формы «производственного искусства», – это всегда безусловная договоренность с внешней средой, способ сотрудничества с ней, в данной среде и в данном месте. Культурный, семантико-функциональный код говорит нам об универсалиях в создании первовещей, любой древнейшей культуры.

Каждая этнокультурная традиция – неповторимый опыт человеческого самопознания и взаимоотношений с миром – и выработанные веками технологии традиционных сообществ актуальны для нашего времени. В создании вещного мира традиционной культуры применялись материалы, которые предоставляла сама природа, потому и формы рождались удивительно органичные, они, как артефакты «топокосма», отражали тонкое понимание ее ритмов. В традиционном



обществе вещь изготавливалась и воспринималась иным образом, каждая несла на себе печать «соавторства» поколений, что определило нормативность, каноничность искусства, устойчивость технических и художественных приемов, повторяемость тех или иных форм. Данная особенность отмечалась Л.Н. Гумилевым: «Изобразительное искусство – это фиксация переживания и формы в исключительно долговечном материале или, если материал нестойкий, повторение формы из поколения в поколение... народное искусство – это кристаллизация той же самой энергии живого вещества биосферы» [5, с. 137–138].

Традиционное искусство целостно: оно одновременно и изобразительное, и декоративное, и прикладное. А функции предметов при этом – эстетические, культовые и утилитарные.

Мировоззренческая основа происхождения древнейших артефактов, широко раскрытая во множестве исследований, показывает, что любая древняя форма вещи может быть дешифрована с позиций мифа – поэтической, образной формы осознания. Весь предметный мир древности является плодом мифологического мышления. Традиционное жилище, предметы, наполняющие его, орнаментированные одеяния, украшения предстают вещественными воплощениями мифа. Одной из основных его черт является многозначность, усложняющая интерпретацию древнейшего искусства. Но при всей вариативности он в пределах той или иной культуры воспроизводился в определенных и конкретных образах, превращаясь в символ или архетип – составля-



Чорон на поддоне с арочным орнаментом. XIX век. Дерево, резьба. Якутский государственный объединенный музей истории и культуры народов Севера имени Е.М. Ярославского. Фото автора

Choron on a pallet with an arched ornament. 19th century. Wood, carving. Yakut State United Museum of History and Culture of the Peoples of the North named after E.M. Yaroslavsky. Author's photo

Чорон на трех ножках. XIX век. Дерево, резьба. Якутский государственный объединенный музей истории и культуры народов Севера имени Е.М. Ярославского. Фото автора

Choron on three legs. 19th century. Wood, carving. Yakut State United Museum of History and Culture of the Peoples of the North named after E.M. Yaroslavsky. Author's photo

ющие культурного кода. «Существуя в неразрывном единстве всех своих элементов, традиционная культура воплощает некую универсальную мифологическую модель, которая реализуется в словесной, действенной, вещной формах... на всех уровнях воспроизводятся одни и те же символы, образы, идеи» [8, с. 107]. Этим объясняется устойчивость всеобщих элементарных символов, знаков, орнаментальных образований, которые присутствуют во всех культурах. В этом проявляется исконная связь форм народного искусства с глубинами «коллективного бессознательного». Т. Манн когда-то тонко подметил: «...В типичном всегда есть очень много мифического, мифического в том смысле, что типичное, как и всякий миф, – это изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предначертанные ей приметы» [17, с. 40].

В.Б. Мириманов писал, что именно органическое сочетание с бытом считается одной из характерных черт особенностей традиционного искусства. Это обстоятельство, а также отсутствие «чистого» искусства, считавшегося «единственно настоящим», заставляло вплоть до начала XX века отказывать традиционному искусству в праве называться искусством» [10, с. 44].

В традиционном искусстве предмет обладает функциональной многоплановостью. Это отличное качество отражает синкретический характер архаичного искусства. Каждая вещь имела определенный семиотический статус, и синтетизм ее художественной формы был необычайно тесно связан с элементами культурного кода – семантикой, ритуалом, обрядом. И то, что мы обозначаем как признаки художественной формы, зачастую зависели от «внехудожественных», «внекомпозиционных» факторов.



Ус атахтаах кытыя – кытыя на трех ножках. XIX век. Дерево, резьба. Якутский государственный объединенный музей истории и культуры народов Севера имени Е.М. Ярославского. Фото автора

Us atakhtah kytiya – kytiya on three legs. 19th century. Wood, carving. Yakut State United Museum of History and Culture of the Peoples of the North named after E.M. Yaroslavsky. Author's photo

Продолжая мысль об отражении в традиционном искусстве и современном дизайне универсальных символов – элементов культурного кода, коснемся некоторых образов. Рассмотрим, например, архетипический образ мирового дерева. Космос в архаичном сознании воспринимался как периодически обновляемый живой организм, и он логично ассоциировался с деревом, с его способностью к возрождению, потому что «тайна неисчерпаемого проявления жизни связана с ритмическим обновлением Космоса» [16, с. 94]. Известно, что у саха, как и у многих тюрко-монгольских народов, береза и лиственница являлись наиболее почитаемыми – из них и производилось большинство необходимых вещей, утварь, жилища. Образ дерева не только символ Космоса, но и жизни, молодости, бессмертия, знания. Якутское мировое дерево – Улуу Аар Кудук мас или Аал Кудук мас – дерево изобилия, которое по своим характеристикам ближе к образу мирового дерева индоевропейских народов, в частности индоиранского круга. В Олонхо Аал кудук мас воспринимается как ось Вселенной и связывает все три ее мира, вертикальную и горизонтальную структуру. Корни Аал кудук мас уходят под землю, спускаясь в Нижний мир, прорастают обратно, чтобы стать столбом для «вешания посуды со сливками у владельцев рогатого скота» [4, с. 27]. Его вершина, достигая небес, доходит до страны Аар Айыы Тойона и становится его коновязью. Ствол дерева находится в Среднем мире, в нем обитает Аан Алахчын Хотун – богиня земли и плодородия. Моделью мирового дерева на земле выступает коновязь – сэргэ. Дерево также может представлять архитектурную модель в мировосприятии древних саха, в которой воплощается идея организованного пространства и сопряженного с ним предметного мира. Якуты всегда придавали большое значение подобию земных сооружений и воображаемой структуры небесного свода и горизонтального пространства Серединой земли [15, с. 23]. Жилище и предметы, наполняющие его, – тоже модель микрокосмоса, это иллюстрируется конструктивной системой традиционной могол-урасы.

Являясь северными номадами, якуты-саха создали своеобразную материальную культуру и эффективную форму взаимодействия со средой, приспособленную к суровым климатическим условиям. В предметно-художественном мире саха сохранились традиции общего для тюркских народов наследия скифо-сибирского времени.



Исторически сложившиеся формы жилищ, организация жилого пространства, архитектурный стиль (в широком смысле, как совокупность характерных конструктивных решений и художественных признаков) саха восходят к тюрко-монгольскому ареалу. Но эти некие изначальные формы, появившиеся в других ландшафтных реалиях, в условиях северного этнокультурного территориального комплекса, приобрели эндемические черты. Таким образом, традиционный художественно-предметный мир саха, развивавшийся в рамках мифологического модуса, закодировал важнейшие универсальные представления – структуру мироздания, жизненные, созидательные образы, понятия сакрализованной скотоводческой практики.

Современный региональный дизайн, воспринимающий ту или иную традицию, этнокультурный код, несет его «экологический опыт», своеобразие предметно-пространственной среды, социально-функциональное устройство, образы жизни этой традиции – культурный код. Н.Г. Меркулова дает такое определение этого понятия: «Оформление в гуманитарном знании понятия „культурный код“ является результатом заимствования из лексикона точных наук термина „код“, трактуемого как системы условных обозначений, сигналов, передающих информацию. Культурный код является набором основных понятий, установок, ценностей и норм, служащих для прочтения текстов культуры» [9, с. 83].

Определяя роль культурного кода в формообразовании вещного мира, обратимся к размышлениям Готфрида Земпера, архитектора и теоретика искусства. Он еще во второй половине XIX века, описывая развитие первоначальных производств, отмечал, что в основе искусства (прикладного) лежат определенные первичные, исходные формы, обусловленные первоначальной идеей. Анализируя формы египетской ситутлы и греческой гидрии, функциональное предназначение которых одинаково, он отмечает исключительную целесообразность этих сосудов и то, как возвышенное отношение к животворящей воде символически отразилось в их художественном облике. «Эти полные глубокого значения формы сосудов получили всеобщее признание и были возвышены до значения религиозного и национального символа. Более того, – пишет автор, – основные черты всей египетской архитектуры в виде как бы зародыша заложены в форме ведра для нильской воды; не менее поразительно сродство между формой гидрии и некоторыми произведениями архитектуры дорического стиля. Формы обоих сосудов являются провозвестниками тех архитектурных форм, в которых стремились дать монументальное выражение сущности обоих народов» [6, с. 266]. Конструктивные, художественные формы могут насыщаться в процессе развития духовной культуры разнообразным знаково-символическим содержанием. А унаследованные формы предметов приобретают особо

Нагрудно-наспинное украшение, женское, илин-кэлин кэбиһэр. XIX век. Серебро, латунь, стеклярус, ткань, ровдуга, ковка, литье ажурное, штамповка, гравировка.

Якутский государственный объединенный музей истории и культуры народов Севера имени Е.М. Ярославского. Фото автора

Female breast and back decoration, ilin-kelin kebiher. 19th century. Silver, brass, glass beads, fabric, rovduka, forging, openwork casting, stamping, engraving

Yakut State United Museum of History and Culture of the Peoples of the North named after E.M. Yaroslavsky. Author's photo

Нагрудно-наспинное украшение, женское, илин-кэлин кэбиһэр. XIX век. Фрагмент.

Якутский государственный объединенный музей истории и культуры народов Севера имени Е.М. Ярославского. Фото автора

Female breast and back decoration, ilin-kelin kebiher. 19th century. Fragment.

Yakut State United Museum of History and Culture of the Peoples of the North named after E.M. Yaroslavsky. Author's photo

бережно охраняемую традиционность, что ведет к формированию и закреплению стойких форм материальной культуры и, в частности, искусства [7, с. 8].

Один из символов якутской культуры – чорон (ритуальный сосуд для кумыса) – идеальное воплощение якутского культурного кода: в нем отразились и этногенез, и жизненный уклад, пласты, формировавшие культуру саха. В целом якутская кумысная посуда – это структура цельная, и центральное место в ней принадлежит чорону. Единство деревянной кумысной утвари подчеркивается специфичным орнаментальным комплексом. Например, орнаментация чоронов, сосудов цилиндрической формы матаарчах, мутюков хамнатар (бюльор), воронок кенкелей имеет принципиальное сходство, проявляющееся не только в мотивах и технике, но и в стиле декорирования. Пластическая организация форм предметов круга кумысной посуды имеет непосредственную связь с культом Коня, но и во многих элементах обнаруживает связь с универсальными представлениями, кодами – это образы и символы Вселенной, Земли, мирового древа, плодородия.

Семиотическая интерпретация форм и орнамента архаичного чорона также говорит об очевидной связи с моделью мира. В работах многих авторов высказывается мысль о том, что различные по форме выражения культурные явления и символы соотносимы между собой по структуре и содержанию и разными способами кодируют одно и то же. Так, три основные части архаичного чорона взаимосвязаны: рукоять (поддон или ножка) соответствует Нижнему миру. Средняя, расширяющаяся часть, перевернутый конус, опирающийся на коническую ножку, – Среднему миру, и верхняя часть тулова, представляющая собой усеченный конус, ассоциируется с Верхним миром. На архаичном чороне орнаментальные пояса расположены в определенном ритме раппорта с широкими безорнаментальными полосами. «Якутский культурный код» в чороне отмечается Р.С. Гаврильевой: «Соразмерностью конструктивного строя, выразительностью ритмики орнаментального декора чорон соответствует образному восприятию, связанному со многими важными понятиями духовной жизни народа, такими как мифологические представления о мироздании и поэзия обрядового фольклора якутов» [3, с. 87]. Связь декора чорона с пространственными представлениями и мифологией отмечал в своей работе И.А. Потапов [13, с. 68].

Ритм многих явлений окружающего мира, элементов ритуальной обрядности якутов чаще всего осмысливался через символику чисел: три (троекратность), семь (семикратность), девять (девятикратность). Пояса чоронов также могли представлять эти сакральные числа [12, с. 95]. Действительно, это характерно для архаичных чоронов, так как образцы более позднего времени (XIX век) подобным свойством не обладают. Кроме того, подобная связь объясняется тем, что расположение поясов чорона может представлять собой приближенную систему количественных символов, принятую у якутов, т.е. числа от трех и до семи = три, число от семи до девяти = семь, от девяти = девять.

Чорон мог являться воплощением художественного образа мирового древа, что проявилось в декоре ножек, или поддона, в виде гравировки, напоминающей рисунок растущих деревьев. Округлая пластика также связывалась с образом женщины-матери, воплощением которой выступала живущая в древе Аан-Алахчын Хотун – хозяйка древа, символ Матери-Земли.

Семантико-функциональные характеристики чорона, представляющие его как сугубо ритуальный сосуд, с течением времени изменились. Чорон – это один из ярких примеров проявления закономерности исторического развития традиционного искусства, когда содержательная сторона предмета неизбежно предается забвению, но отточенная и значимая форма продолжает жить. По мнению В.Г. Власова, «утилитарность и конструктивность, которые понимаются применительно к определенному промежутку времени, преобразуются в эстетические качества формы, а затем и в художественный образ предмета» [2, с. 708–709]. Весьма точно отметил А.Н. Алексеев, что «мы считаем чороны результатом симбиоза аборигенной культуры палеоазиатов (тулово и орнамент чорона) и культуры пришлых тюрков (ножки, ритуально-культовое предназначение). В настоящее время чороны имеются только у якутов и являются, по нашему мнению, своеобразным показателем синтезированного этнического происхождения народа саха» [1, с. 56]. Образно говоря, в чоронах отразился исторический путь, пройденный предками якутов, направление формирования их самобытной этнической культуры.

Исторический путь и формирование «якутского культурного кода» мы видим и в металлических украшениях – наиболее ярком элементе традиционной культуры. Они выполняли важ-

ные знаковые функции: маркировали семейно-социальное положение, являлись действенным оберегом и магическим средством, отражали эстетические идеалы, были одним из устойчивых показателей самоидентификации. Традиция изготовления и ношения украшений у народов Сибири имела свои особенности, обусловленные историческим развитием каждого этноса, средой его обитания, этнокультурными контактами, эстетическими представлениями. В ассортименте якутских изделий из серебра и золота преобладали украшения для женского наряда. Будучи с древности связанными с коневодством, саха уделяли большое внимание красоте и разнообразию верховного убранства этого животного.

Якутские украшения по своим конструктивным особенностям и характеру изготовления не имеют прямых аналогий среди металлических украшений других близкородственных тюрко-монгольских народов. Это также объясняется особенностями формирования «якутского кода». Присутствие в составе металлических украшений таких архаичных форм, как витые гривны скифского типа, проволочные серги в виде знака вопроса, кольца с незапаянными концами, наборный пояс и другие, позволяет сделать вывод, что истоки якутских украшений уходят своими корнями в культуру ранних кочевников Южной Сибири и Центральной Азии. Своеобразная стилизация, зооморфность – реминисценции скифо-сибирского стиля.

Обилие металлических украшений – характерная особенность костюма тюркских народов. В якутских можно обнаружить типичные для южносибирских и среднеазиатских украшений общие и сходные черты, к которым относятся, например, торевтика, композиционный облик и ансамблевый принцип построения многосоставного комплекта Якутские украшения весьма близки искусству туркмен, узбеков, казахов и киргизов.

Как и у других тюркских народов, у народа саха ювелирное дело происходит от кузнечного ремесла. Кузнецы пользовались всеобщим уважением и в своем могуществе приравнивались к шаманам. Ювелирное дело – яркая ветвь якутского кузнечества, оно отличается разнообразием, своими традициями и особым художественным стилем. Этим тонким и сложным ремеслом занимались повсеместно. В каждом наслеге существовали свои династии мастеров серебряного дела, искусными руками которых изготавливались женские украшения, посуда, мелкие декоративные детали для костюма и конского убранства. Основным материалом для создания якутских ювелирных изделий, как и у тюркских народов Южной Сибири, являлось

серебро. Металлические украшения саха отличаются красотой простых монументальных форм и гравированным орнаментом. Большинство названий имеет тюркскую основу.

Мастера выработали свой устойчивый стиль орнаментации серебряных изделий. Расцвет якутской гравировки по этому металлу приходится на первую половину – середину XIX века, в период небывалого развития местной художественной металлообработки. Орнаментальные мотивы этого периода композиционно выдержаны, их отличает стилистическая законченность. Но в целом в традиционном составе якутского орнамента нетрудно обнаружить отдельные элементы восточных стилей и характерные мотивы русского народного искусства.

Ювелирный дизайн саха с сильным культурным кодом – пример того, как традиционная форма способна жить в новых динамично меняющихся условиях. Созданные с учетом современной эстетики и дизайна, украшения приобрели легкость и изящность. Переработка «освоенных» форм является одним из успешно развивающихся направлений в ювелирном дизайне и производстве. Сочетание материала и формы – вековая традиция, «обретенная» целостность, потому ювелирам удается, сохраняя традиционность, работать с формой свободно, варьировать, обогащать ее, создавая удивительно гармоничные вещи.

Занимаясь вопросами развития современного дизайна, ювелирной индустрии, мы говорим о существовании мощной платформы народных, региональных, национальных традиций материальной культуры, на основе которых формируется культурный код. «Якутский культурный код» в дизайне, искусстве – впечатляющий пример жизнеспособности, востребованности и актуальности традиции.

Литература

1. Алексеев, А.Н. Древняя Якутия: железный век и эпоха средневековья. – Новосибирск : Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 1996. – 95 с.
2. Власов, В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства : [в 8 т.]. – Санкт-Петербург : ЛИТА, 2000. – Т. 2. – 848 с.
3. Гаврильева, Р.С. Кумысный чорон, миф и обрядовая поэзия якутов // Язык – миф – культура народов Сибири: сб. науч. тр. – Якутск : ЯГУ, 1991. – Вып. 1. – С. 79–92.
4. Гоголев, А.И. Истоки мифологии и традиционный календарь якутов. – Якутск : Изд-во ЯГУ, 2002. – 98 с.
5. Гумилев, Л.Н. Ритмы Евразии. Эпохи и цивилизации. – Москва : АСТ, 2007. – 528 с.
6. Земпер, Г. Практическая эстетика. – Москва : Искусство, 1970. – 328 с.
7. Кожин, П.М. Предисловие // Палагута, И.В. Искусство Древней Европы: эпоха ранних земледельцев (VII–III тыс. до н.э.): учеб. пособие. – Санкт-Петербург : СПбГУП, 2007. – С. 5–12.
8. Львова, Э.Л. Традиционное мировоззрение тюрков

Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир / Э.Л. Львова, И.В. Октябрьская, А.М. Сагалаев, М.С. Усманова. – Новосибирск: Наука. Сибирское отделение, 1988. – 224 с.

9. Меркулова, Н.Г. Генезис, дефиниция и типологические характеристики понятия «культурный код» в гуманитарном дискурсе // Обсерватория культуры. – 2015. – № 6. – С. 80–84.

10. Мириманов, В.Б. Первобытное и традиционное искусство. – Москва : Форум, 2009. – 271 с.

11. Муриан, И.Ф. Традиция и художественная форма: терминологический подход // Искусство Востока: художественная форма и традиция. Сб. ст. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2004. – С. 272–283.

12. Петрова, А.Г. Традиционное искусство народов Арктики: резьба по дереву и посудная пластика саха. Якутск : АГИКИ, 2014. – 137 с.

13. Потапов, И.А. Якутская народная резьба по дереву. – Якутск : Кн. изд-во, 1972. – 143 с.

14. Савицкий, В.М. Культурные коды: сущность, состав и функционирование в процессе общения // Дискурс профессиональной коммуникации. – 2019. – № 1-4. – С. 68–74.

15. Уткин, К.Д. Архитектурное воплощение мировоззрения якутов. – Якутск : Част. изд. фирма «Ситим», 1994. – 31 с.

16. Элиаде, М. Священное и мирское. – Москва : Изд-во МГУ, 1994. – 143 с.

17. Энциклопедия символов, знаков и эмблем / авт.-сост. К.М. Королев. – Санкт-Петербург : Мидгард, 2005. – 603 с.

References

1. Alekseev, A.N. Drevnyaya Yakutiya: zheleznyy vek i epoha srednevekov'ya [Ancient Yakutia: the Iron Age and the Middle Ages]. Novosibirsk, Izdatel'stvo Instituta Arheologii i Etnografii SO RAN, 1996, 95 p.
2. Vlasov, V.G. Bol'shoj enciklopedicheskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva: v 8 t. [Big encyclopedic dictionary of fine arts: in 8 vol.]. Saint Petersburg, LITA, 2000, vol. 2, 848 p.
3. Gavril'eva, R.S. Kumysnyy choron, mif i obryadovaya poeziya yakutov [Koumiss choron, myth and ritual poetry of the Yakuts]. Language – myth – culture of Siberian peoples: collection of scientific papers. Yakutsk, YAGU, 1991, issue no. 1, pp. 79–92.
4. Gogolev, A.I. Istoki mifologii i tradicionnyy kalendar' yakutov [The origins of mythology and the traditional calendar of the Yakuts]. Yakutsk, Izdatel'stvo YAGU, 2002, 98 p.
5. Gumilev, L.N. Ritmy Evrazii. Epohi i civilizatsii [Rhythms of Eurasia. Epochs and civilizations]. Moscow, AST, 2007, 528 p.
6. Zemper, G. Prakticheskaya estetika [Practical esthetics]. Moscow, Iskusstvo, 1970, 328 p.
7. Kozhin, P.M. Predislovie [Foreword] // Palaguta, I.V. Iskusstvo Drevnej Evropy: epoha rannih zemledelev (VII–III tys. do n.e.): uchebnoye posobie [Art of Ancient Europe: the era of early farmers (7–3 thousands BC): a study guide]. Saint Petersburg, SPbGUP, 2007, pp. 5–12.
8. Lvova, E.L., Oktyabrskaya, I.V., Sagalaev, A.M., Usmanova, M.S. Tradicionnoe mirovozzrenie tyurkov Yuzhnoy Sibiri. Prostranstvo i vremya. Veshchnyy mir [The traditional worldview of the Southern Siberia Turks. Space and time. The world of things]. Novosibirsk, Nauka, Sibirskoe otdelenie, 1988, 224 p.
9. Merkulova, N.G. Genезis, definiciya i tipologicheskie harakteristiki ponyatiya «kul'turnyy kod» v gumanitarnom diskurse [Genesis, definition and typological characteristics of the “cultural code” concept in the humanities discourse].

Observatoriya kul'tury, 2015, no. 6, pp. 80–84.

10. Mirimanov, V.B. Pervobytnoe i tradicionnoe iskusstvo [Primitive and traditional art]. Moscow, Forum, 2009, 271 p.

11. Murian, I.F. Tradiciya i hudozhestvennaya forma: terminologicheskij podhod [Tradition and art form: terminological approach]. Oriental art: art form and tradition. Collection of articles. Saint Petersburg, Dmitriy Bulanin, 2004, pp. 272–283.

12. Petrova, A.G. Tradicionnoe iskusstvo narodov Arktiki: rez'ba po derevu i posudnaya plastika saha [Traditional art of the Arctic peoples: woodcarving and Sakha utensils]. Yakutsk, AGIKI, 2014, 137 p.

13. Potapov, I.A. Yakutskaya narodnaya rez'ba po derevu [Yakut folk woodcarving]. Yakutsk, Knizhnoye izdatel'stvo, 1972, 143 p.

14. Savicky, V.M. Kul'turnye kody: sushchnost', sostav i funkcionirovanie v processe obshcheniya [Cultural codes: its nature, composition and functioning in the process of communication]. Diskurs professional'noj kommunikacii, 2019, no. 1-4, pp. 68–74.

15. Utkin, K.D. Arhitekturnoe voploshchenie mirovozzreniya yakutov [Architectural embodiment of the Yakuts worldviews]. Yakutsk, Chastnaya izdatel'skaja firma “Sitim”, 1994, 31 p.

16. Eliade, M. Svyashchennoe i mirskoe [The sacred and the profane]. Moscow, Izdatel'stvo MGU, 1994, 143 p.

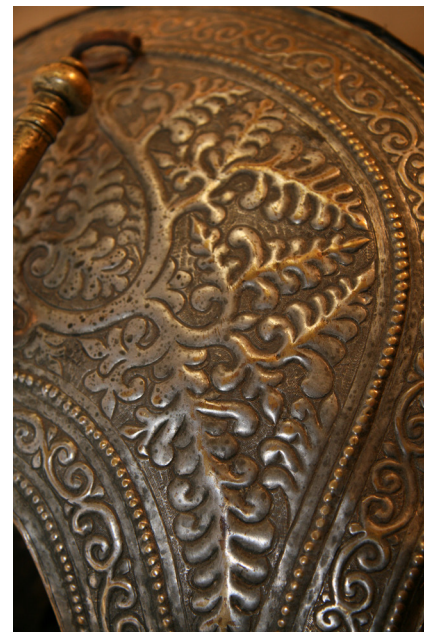
17. Enciklopediya simvolov, znakov i emblem [Encyclopedia of symbols, signs and emblems]. Author and compiler K.M. Korolev, Saint Petersburg, Midgard, 2005, 603 p.

Об авторе

Петрова-Кэрэһит Анна Григорьевна – художник, искусствовед, кандидат искусствоведения, профессор Арктического государственного института культуры и искусств, член Союза художников России
E-mail: kundune@mail.ru

Petrova-Carehit Anna Grigoryevna

Artist, art critic, Professor, Candidate of Arts, member of the Union of Artists of Russia, Arctic State Institute of Culture and Arts



Седло мужское.
XIX век. Фрагмент.
Металл, литье,
чеканка, гравировка.
Якутский
государственный
объединенный музей
истории и культуры
народов Севера
имени Е.М. Ярославского.
Фото автора

Men's saddle.
19th century.
Fragment. Metal,
casting, chasing,
engraving.
Yakut State
United Museum of History
and Culture of the Peoples
of the North named
after E.M. Yaroslavsky.
Author's photo

EDN: JKXEWQ
УДК 7.038.6

THE ROLE OF FIGURATIVE AND NON-OBJECTIVE ART IN THE WORK OF S.I. NAPOLOV

Natalya S. Popova

Victoria A. Korneva

Kemerovo State Institute of Culture

Kemerovo, Russian Federation



Abstract: The article focuses on the study of the works of Kemerovo artist and designer Sergey Ivanovich Napolov. The authors examine the artist's creative method in the context of figurativeness and non-objectiveness in the abstract art of the 20th century. The authors of the article characterize the tradition of reference to abstraction in the post-Soviet art of Siberia and reveal its modernist character. The authors submit the practice of referring to abstraction from the perspective of the history of the formation of socio-cultural ideas about artistry in easel painting. The article presents an analysis of the abstract series paintings of the mid-2000s. A special attention in the article is paid to the question of the place of S.I. Napolov's artistic creativity in the regional tradition in the post-Soviet space. The author's gradual figurativeness rejection in favor of non-objectiveness is revealed. In the characteristic of the periods of his work, the emphasis is placed on the time of the artist's work in the field of newspaper graphics. During this period the artist had learned design techniques. The research gives a conclusion about S.I. Napolov's creative method. The creative method of the Kemerovo artist is based on the limitation of color and experimentation with geometric shapes. The Kemerovo artist S.I. Napolov came to object abstraction, focusing on the proportions of geometric shapes and textures of the paint layer, as a result of his form-making experiment.

Keywords: abstractionism; pointlessness; design; objectness; the art of Siberia; the art of Kuzbass.

Citation: Popova, N.S., Korneva, V.A. (2023). THE ROLE OF FIGURATIVE AND NON-OBJECTIVE ART IN THE WORK OF S.I. NAPOLOV. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 2, № 2 (15), pp. 48-55.

Н.С. Попова

В.А. Корнева

Кемеровский государственный институт культуры

Кемерово, Российская Федерация

РОЛЬ ФИГУРАТИВНОГО И БЕСПРЕДМЕТНОГО В ТВОРЧЕСТВЕ С.И. НАПОЛОВА

Статья посвящена изучению творчества кемеровского художника и дизайнера Сергея Ивановича Наполова. Исследуется творческий метод мастера в контексте фигуративности и беспредметности в абстрактном искусстве XX века. Дается характеристика традиции обращения к абстракции в постсоветском искусстве

Сибири, выявляется модернистский характер последнего. Указанная практика рассматривается с позиции истории формирования социокультурных представлений о художественности в станковой живописи. В статье представлен анализ картин абстрактной серии середины 2000-х годов. Актуализируется вопрос о месте художественного творчества С.И. Наполова в региональной традиции на постсоветском пространстве. Выявлен постепенный отход мастера от фигуративности к беспредметности. При характеристике периодов его творчества акцент сделан на времени работы художника в сфере газетной графики. В этот период он осваивает приемы дизайна. Итогом исследования стал вывод о творческом методе С.И. Наполова – ограничение колорита и эксперимент с геометрическими формами. Кемеровский художник в результате своего форматворческого эксперимента пришел к объектной абстракции, сосредоточившись на пропорциях геометрических форм и фактур красочного слоя.

Ключевые слова: абстракционизм; беспредметность; дизайн; объектность; искусство Сибири; искусство Кузбасса.

В рамках исследования сибирского абстракционизма выявился ряд поколенческих особенностей в понимании беспредметной живописи. При более внимательном рассмотрении данного аспекта следует выделить несколько векторов в интерпретации разницы подходов к беспредметной живописи у художников, прошедших через советскую систему художественного образования. В постсоветском сибирском искусстве в творчестве молодых художников наблюдается определенная оппозиция соцреалистическим тенденциям. Проявления индивидуальной системы ценностей нашли свое отражение в мифологических и архетипических аспектах различных форм изобразительного искусства. Создание собственной знаковой символики, особенная мифологическая идентичность и ориентация на художественно-философскую рефлексию выводит предметы искусства на новый уровень. Одной из высших точек эволюции молодежного постсоветского искусства стало самостоятельное обращение к дизайну. С одной стороны, развитие в сфере дизайна для молодых художников было экономически выгодно. С другой – в постсоветский период постепенно компенсировался перекос системы художественного образования в сторону станковизма и монументализма, в ущерб прикладным сферам развития искусства. Освоение достижений мирового нон-фигуративизма часто становилось этапом в развитии художника, работающего в сфере дизайна.

Целью публикации является изучение и описание роли фигуративного и беспредметного в творчестве кемеровского художника С.И. Наполова. В число задач входит выявление особенностей интерпретации традиции регионального аб-

стракционизма, а также анализ знаковых работ мастера.

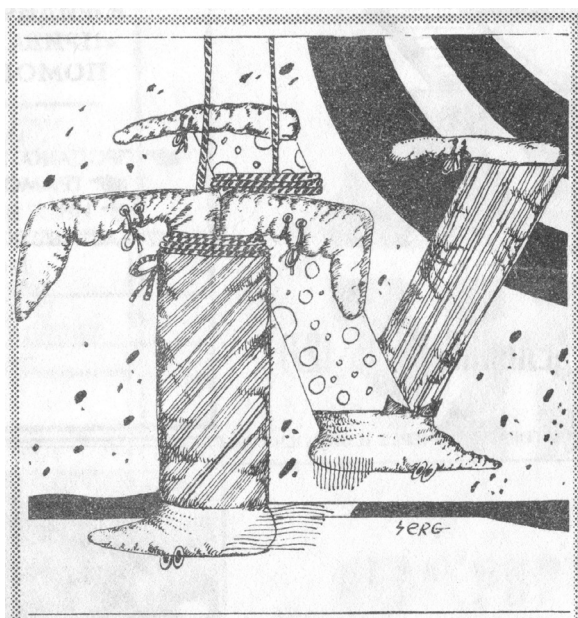
Литература, посвященная исследованиям беспредметности, а также переходу от станковизма к дизайну, достаточно разнообразна. Фундаментальным трудом можно назвать коллективную монографию американских исследователей Х. Фостера, Р. Краусс, И.-А. Буа, Б. Бухло и Д. Джослит «Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм», в которой представлены самые разнообразные и иногда противоречивые интерпретации версий беспредметного искусства [3]. Так, в частности, на примере анализа творчества Дж. Альберса авторы обозначили связь американского дизайна и абстракционизма [3, с. 376]. Взаимосвязь предметного и беспредметно подробно проанализировала В.А. Крючкова в монографии «Мимесис в эпоху абстракции. Образы реальности в искусстве второй парижской школы» [4]. Отечественный исследователь позднесоветского искусства А.К. Флорковская в статье «Московская школа живописи в творчестве художников позднесоветского времени» коллективной монографии «Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества» выявляет интерес к беспредметности как у представителей «союзного» искусства, так и у тех, кто стремился к независимости от государственной идеологии [5]. В двухтомном каталоге «Абстракция в России. XX век» сделана попытка обобщить опыт обращения к абстракции в русском искусстве XX века [1]. С позиции синхронизации процессов в искусстве России и Европы второй половины XX века вызывает интерес монография Д.А. Булатова «Возрождение модернизма: немец-

кое искусство 1945–1965 годов. Художественная теория и выставочная практика» [2].

Сибирское абстрактное искусство развивается по закономерностям регионального искусства с отставанием от столичных процессов. Преимущественно художники обращаются к модернистскому варианту абстракции, фокусируясь на конструировании абстрактной формы. У всех живописцев, членов региональных отделений «Союза художников России», есть опыт реалистической живописи. Обращение к беспредметности происходит при постановке автором художественной задачи. Наиболее распространенными объектами исследования являются такие средства художественной выразительности, как цвет и пространство. Еще одним приемом перехода от фигуративного искусства к беспредметности стало абстрагирование от вполне узнаваемой предметной композиции пейзажа или натюрморта. Путь к беспредметности выстраивается по схожим траекториям развития от предметной живописи к абстракционизму. Общим свойством абстрактного творчества сибирских художников, членов региональных отделений «Союза художников России», стала ориентация на модернистскую версию абстракции. Ее отличительной особенностью является его позитивный, познавательный характер и стремление к новому творческому осмыслению мира.

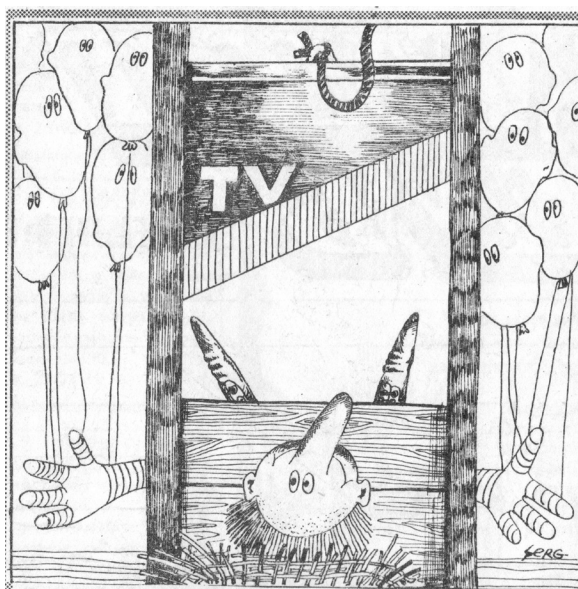
Почему именно модернистская версия абстракции утвердилась в творчестве региональных «союзных» художников и дизайнеров? Ответ на этот вопрос следует искать в социокультурных аспектах развития сибирского искусства. Его оторванность от мировых процессов была еще более длительной и глубокой, чем в столичном и республиканском искусстве позднесоветского периода.

Переход к постмодернистским интерпретациям абстракционизма в западной культуре связан с изменениями в обществе, новым поиском путей самоопределения художника, иных форм коммуникации художника и зрителя. В результате этих процессов западный художник выходит за пределы станкового искусства. Для России ориентация на станковое искусство остается постоянной. Опора на традицию художественного образования так или иначе прививает определенное восприятие эстетического. Но главный фактор, влияющий на склонность художников к модернистской абстракции, связан с доминирующим типом творческой личности – художником с ярко выраженным созидательным началом. Формиро-



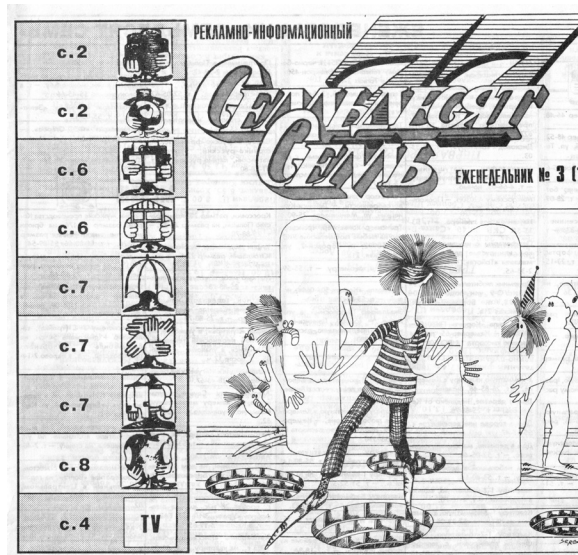
С.И. Наполов.
Рисунок к программе
телепередач газеты
«Семьдесят семь».
1992. 17 апреля.
№ 15 (27)

S.I. Napolov.
A drawing for the TV
guide of the newspaper
“Seventy-seven”. 1992.
April 17. No. 15 (27)



С.И. Наполов.
Рисунок к программе
телепередач газеты
«Семьдесят семь».
1992. 12 февраля.
№ 6 (18)

S.I. Napolov.
A drawing for the TV
guide of the newspaper
“Seventy-seven”. 1992.
February 12. No. 6 (18)



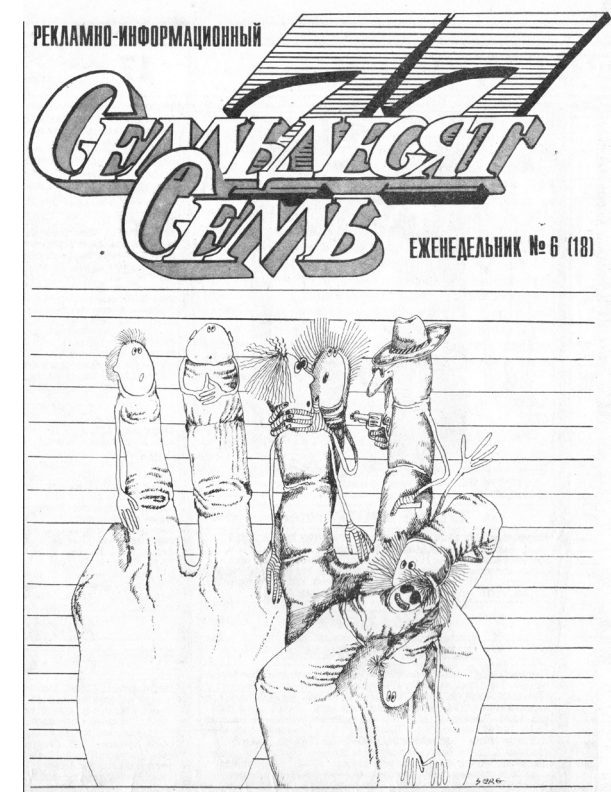
С.И. Наполов.
Заставка первой
страницы газеты
«Семьдесят семь».
1992. 22 января.
№ 3 (15)

S.I. Napolov.
The first page
of the newspaper
“Seventy-seven”. 1992.
January 22. No. 3 (15)

вание такого созидającego образа художника, а главное, устойчивость этого типажа в региональном искусстве обусловлена не столько системой художественного образования, сколько, скорее, импульсом послевоенного культурного строительства в Сибири. Для художников, приехавших в этот регион в 1950–1960-е годы, Великая Отечественная война была воспоминанием детства и юношества. Они творили в исключительно созидательном ключе. Они не только работали творчески, но строили систему художественной культуры в Сибири. Следующее поколение художников,

С.И. Наполов.
Заставка первой
страницы газеты
«Семьдесят семь».
1992. 12 февраля.
№ 6 (18)

S.I. Napolov.
The first page
of the newspaper
“Seventy-seven”. 1992.
February 12.
No. 6 (18)



рожденное после войны, воспитанное фронтовиками (родителями и учителями), сохранило эту ориентацию на витальное, жизнеутверждающее искусство. В этих условиях складывается образ художника – Творца, Мастера, Мыслителя. Поэтому при анализе процессов освоения сибирскими живописцами форм абстракции из традиции русского авангарда и западного искусства следует учитывать, что автор-творец предпочтет такие варианты, в которых будет отражен «героический» контекст и философский характер интерпретации беспредметности. Именно этим единообразным типом креативности, присущим сибирским художникам 1960–1990-х годов, об-

условлен скепсис и игнорирование опыта постмодернистского абстракционизма, а также беспредметности, в основе которой самовандализм, автоматизм, случайность формального решения.

Кемеровский художник-график Сергей Иванович Наполов относится к плеяде мастеров, прошедших советскую систему образования. В 1980 году он оканчивает Кемеровское областное художественное училище. После этого художник работал в местной газете, рисовал заставки к статьям, шрифты, рисунки на злобу дня. Помимо этого, С.И. Наполов некоторое время подрабатывал в театре кукол Кузбасса имени А. Гайдара в качестве сценографа. Мастер не был в составе регионального отделения «Союза художников России», однако у него имелся крепкий опыт реалистической живописи благодаря художественному колледжу. Переход С.И. Наполова к экспериментам с абстракцией происходил через практику работу в области газетной графики, где он, по сути, выполнял функции дизайнера. В стилистике его газетных работ проявился интерес к карикатуре, поиски новых актуальных образов современников, сарказм и скрытая грусть из-за кризисной современности. Художник обращается к таким приемам, как гиперболизация, утрирование образа, но в целом остается в пределах предметности.

Опыт обращения С.И. Наполова к абстракции датируется серединой 2000-х годов. Художник ориентировался больше на собственный умозрительный опыт, чем на региональные или национальные тенденции живописи. Небольшая серия безымянных работ 2005 и 2007 года всецело посвящена художественно-философской рефлексии автора посредством абстракции. В данном случае переход от фигуративного искусства к беспредметности объясняется не столько абстрагированием от классической предметной композиции, сколько ее переосмыслением. Новое прочтение, в частности, пейзажной живописи приобретает особую пластичность и выразительность. Вся серия работ выполнена в достаточно скромном колористическом решении: бордовые, черные и белые оттенки. Однако от этого полотна не выглядят ограниченно. Художник компенсирует минимальную цветовую гамму новыми пластическими приемами в работе с формой и материалом. В данной серии картин можно проследить явную эволюцию от более фигуративного искусства к объектной беспредметности, свойственной абстракции еще советских времен.

Ранние работы тяготеют к стилизации, которая, вероятно, берет свое начало в иллюстраторской деятельности С.И. Наполова. Поздние полотна, напротив, имеют тенденции к более крупному обобщению изображаемых элементов.

Например, одно из произведений 2005 года представляет собой изображение головы рыбы, которая рассекает водную гладь своим острым треугольным силуэтом. Угловатый зооморфный образ больше напоминает доисторическое морское животное. Фактурная чешуя багрового цвета, маленький зоркий глаз с развивающимися вокруг волокнами, напоминающие ресницы. Все это отсылает зрителя к архаическим прообразам первых живых существ на Земле. Отдельное внимание художник уделил многоликим, фактурным водам Мирового океана. Работая с маслом, С.И. Наполов смог создать удивительные лессировки, показать всю многослойность водного пространства. Транслируемые автором читаемые образы говорят об явной фигуративности и предметности на раннем этапе перехода к абстрактным работам. Созданные художником изображения выполнены с долей детализации и проработки, достаточной для реалистического изображения. Однако многолетний опыт стилизации и умение грамотно обыграть художественный образ позволяют оценивать работу в контексте сверхдекоративности.

Тему древнего Мирового океана художник также раскрывает в одной из своих ранних работ. Тема воды в данной серии является базовой, архетипической. Композиция картины поделена на четыре равные части по горизонтали, представляющие собой темное океанское дно, бушующие воды, светлеющую линию горизонта и алый небосвод соответственно. Над водной гладью Мирового океана разрастается огромная водяная воронка, напоминающая ядерный гриб после взрыва. Тему природных стихий художник переосмысливает особым образом. Сверху слева направо по диагонали изображено антропоморфное существо, не имеющее конечностей, только некое подобие скелета, состоящего из позвоночника, грудной клетки и головы. Руки и ноги существа представляют собой длинные багряные ленты, которые сворачиваются в широкие трубы. Небесное существо пролетает прямо над воронкой древнего океана, тем самым становясь его частью. Багряные ленты, переплетаются в замысловатые узлы и в конце концов превращаются в разрушительную стихию огня. Словно языки пламени, они соединяются с водяной воронкой,



представляя собой синергию двух противоположных друг другу стихий. Большой взрыв и Великий потоп слились воедино под знаком Великой Матери – небесного существа. С.И. Наполов создает собственную мифологию на основе универсальных значений мировой символики. Безусловно, в данной картине также присутствует объектность, однако она не столь очевидна и читаема, как в первой работе. Онтологическая тема переосмысления сотворения мира является центральной в данной серии картин.

Более уверенный переход к абстракции начался, когда художник освоил универсальность геометрических форм. Так, следующие три произведения объединяет геометризация и формализм. Первая картина представлена перевернутым клином вниз треугольником, в который входит еще две подобные фигуры. Композиционный центр несколько смещен вправо, что является типичным для многих работ данной серии. Нижний угол геометрической фигуры как бы касается тверди и будто рассекает невидимые волокна пространства. На заднем фоне можно видеть сплошное бордовое небо. Примечательно то, как художник создает новые пластические формы.

С.И. Наполов.
Рисунок к
рекламе в газете
«Семьдесят семь».
1992.
5 марта. № 9 (21)

S.I. Napolov.
An advertising drawing
for the newspaper
“Seventy-seven”. 1992.
March 5. No. 9 (21)



С.И. Наполов.
Без названия. 2005.
Картон, масло.
Частная коллекция

S.I. Napolov.
Untitled. 2005.
Oil on cardboard.
Private collection

С.И. Наполов.
Без названия. 2005.
Картон, масло.
Частная коллекция

S.I. Napolov.
Untitled. 2005.
Oil on cardboard.
Private collection

Три подобных треугольника имеют фактурный контур, вероятно, густой слой масляной краски. Контур фигур также затонирован бордовым и серым цветом. Подобным образом выполнены и другие «геометрические» произведения.

Следующая картина представляет собой изображение прямоугольника, немного вытянутого по вертикали, будто висащего в воздухе. Внутри фигуры можно видеть окружность, напоминающую жерло вулкана. Вся геометрия картины также, как и в первом примере, имеет прерывистый затонированный контур, выполненный маслом. Вокруг «жерла» расположены густые капли, стилизованные под застывающую на глазах лаву. На заднем фоне можно видеть линию горизонта, вдоль которой мелким шрифтом изображены архаические петроглифы, напоминающие триграммы китайского космогенеза. В сущности, тема космоса раскрывается посредством падающих на заднем фоне комет и далекого звездного неба.

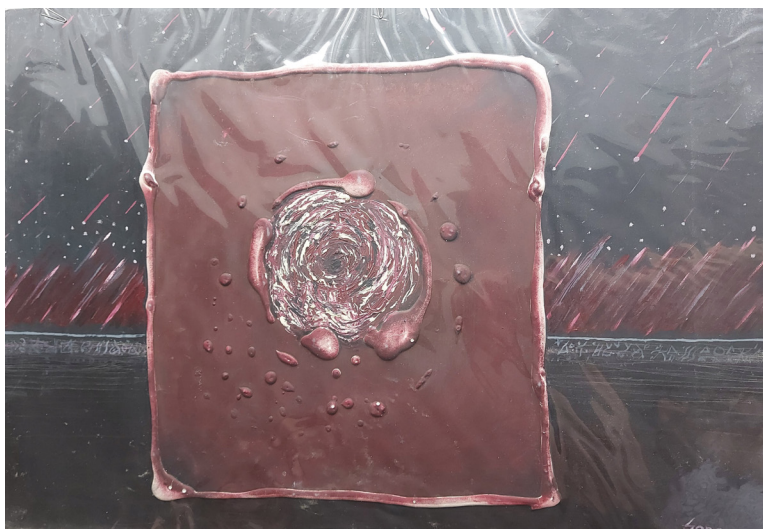
Завершает «геометрическое трио» картина с изображением другой базовой фигуры – круга. Как известно, круг традиционно символизирует бесконечность, непрерывность жизни. Эту гипотезу подтверждает вращающаяся фактурная спираль, которая является диском времени. Колесо времени также представляет собой перекасти-поле – об этом говорит динамика картины. Слева художник показал движение колеса, подгоняемого ветром. Также на заднем фоне можно заметить колосающую пшеницу, которая является символическим образом вселенского поля. Общее пространство зрительно поделено на две части по горизонту: небо и землю. Однако спираль времени представляет собой искаженную версию мира. Колесо меняет местами небо и землю, соединяя все в единое космическое пространство. Таким образом, в картинах с геометрическими узорами прослеживается тенденция к более широкому обобщению. Несмотря на отсутствие явной фигуративности в изображении смысловых элементов, в данных полотнах появляется динамика.

Также автор продолжает развивать онтологические темы, но уже в несколько другой плоскости. Для более полного понимания концептуального перехода к абстракции в творчестве С.И. Наполова необходимо проанализировать и более поздние произведения. Так, в одной из работ без названия 2007 год отчетливо прослеживается обращение к беспредметной живописи. Полотно зрительно поделено на четыре части, которые попарно отражают друг друга. Эти прямоугольники представляют собой четыре стихии, четыре состояния жизни: небо, землю, воду и космос. Земля и вода находятся в малых прямоугольниках, космос и небо – в больших. Все части картины взаимосвязаны и плавно перетекают друг в друга. В данной работе композиционный центр сильно смещен влево и вверх, практически полностью перекрывая «небесную» часть. Этим центром является спиралевидное стилизованное солнце. С помощью прерывистых линий от центра к периферии художник показывает рассеивание солнечных лучей. Данная картина является самой техничной и зрелой во всей серии, так как С.И. Наполов применяет смешанные дизайнерские техники и более сложную работу с фактурой. Так, в правой нижней «космической части» явно использовалась пирография в качестве эскиза. Помимо этого, художник уделяет огромное внимание проработке фактуры воды и ветра. Таким

образом, в работе также присутствует динамика. Данное произведение можно назвать обобщающим для всей серии картин С.И. Наполова. Четыре стихии сплетаются воедино и создают синергию природного и антропоморфного. Энергия вселенского Солнца дает жизнь всему сущему и одновременно является мерой хаоса. Мастер обращается к архетипическим образам мировых мифологий, чтобы транслировать собственную истину. Несмотря на то, что художник работает с беспредметностью, данная работа представлена объектным абстракционизмом.

Сравнивая творчество С.И. Наполова и опытами с беспредметностью зарубежных художников-модернистов, необходимо отметить близость его идей творческим поискам Дж. Альберса и Б. Ньюмана. Оба художника отразили финал модернистской интерпретации беспредметного образа. Избирая в качестве объекта своего эксперимента минималистскую геометрическую форму, Дж. Альберс и Б. Ньюман ставили перед собой разные цели, отражающие личное самоощущение авторов в мире. Так, Дж. Альберс, в ходе опыта самоограничения в выразительных средствах, обратился к стандартизированной композиции квадратного полотна с симметричными друг другу цветными квадратами. Сосредоточение на минимуме выразительных средств стало одним из методов Дж. Альберса в практике обучения студентов-дизайнеров в колледже «Блэк Маунтин». Навыки создания абстрактной композиции стали важным этапом обучения дизайнера в мировой практике. Можно предположить, что С.И. Наполов обратился к беспредметным композициям в процессе самообразования в сфере дизайна, так как его профессиональная деятельность требовала от него этих навыков.

Близость творчества С.И. Наполова к практике абстрагирования Б. Ньюмана проявляется в психоаналитической роли работ обоих художников в развитии истории искусства. По мнению авторов монографии «Искусство с 1900 года», Б. Ньюман вернул мировое искусство в сферу гуманистических смыслов. Его картина «Единое I» утверждает мысль о роли человека как личности, созидающей мировую культуру [3, с. 402]. Поиск С.И. Наполовым минималистской формы в условиях ограничения колорита можно объяснить желанием найти опору, стабильность и гармонию. То есть художник в своих экспериментах с беспредметностью стремится компенсировать нестабильность и дефицитарность своего



социального бытия. Но показательно, что в творчестве С.И. Наполова нет практики самовандализма, дриппинга или автоматического письма, что можно интерпретировать как верность традициям отечественной художественной школы.

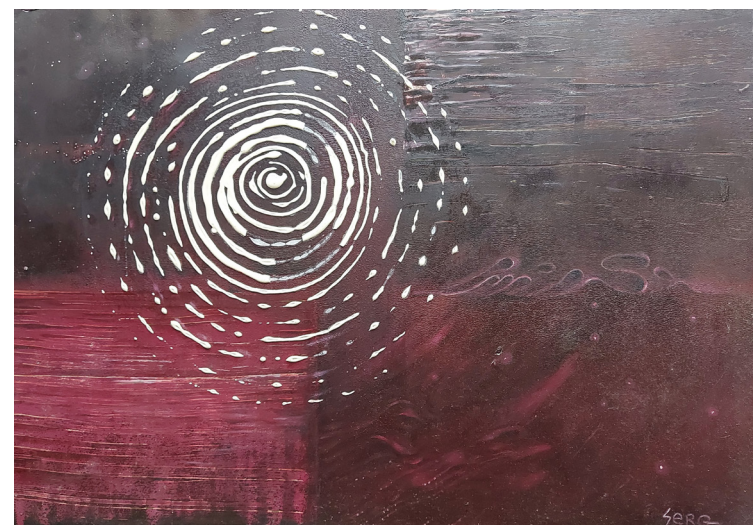
Резюмируя, можно заключить, что Сергей Иванович Наполов продолжает модернистскую интерпретацию абстрактного искусства на постсоветском пространстве. Несмотря на то, что художник большую часть жизни занимался графикой, его работы в области абстракции обладают достаточной техничностью. Серия картин 2005 и 2007 года посвящена онтологическим темам переосмысления сотворения мира. Ранние работы в большей степени тяготеют к стилизации, которая может быть связана с многолетней иллюстраторской деятельностью художника. Так, во многих полотнах 2005 года прослеживаются реалистические тенденции, явная фигуративность. Непосредственный переход к абстракции начался в

С.И. Наполов.
Без названия. 2005.
Картон, масло.
Частная коллекция

S.I. Napolov.
Untitled. 2005.
Oil on cardboard.
Private collection

С.И. Наполов.
Без названия. 2005.
Картон, масло.
Частная коллекция

S.I. Napolov.
Untitled. 2005.
Oil on cardboard.
Private collection



С.И. Наполов.
Без названия. 2005.
Картон, масло.
Частная коллекция

S.I. Napolov.
Untitled. 2005.
Oil on cardboard.
Private collection

С.И. Наполов.
Без названия. 2007.
Картон, масло.
Частная коллекция

S.I. Napolov.
Untitled. 2007.
Oil on cardboard.
Private collection

тот момент, когда мастер освоил универсальность геометрических форм. Так, в основе некоторых работ 2005 года заложена строгая вымеренность и геометризация. Именно в своих геометрических произведениях С.И. Наполов смело обращается к работе с фактурами. Кроме того, появляется динамика. Таким образом, картины приобретают совершенно новую пластичность, которая в поздних работах плавно перетекает в отчетливую беспредметность. Произведения 2007 года имеют явные тенденции к более широкому обобщению изображаемых элементов. Однако даже при работе с абстракцией во многих полотнах мастера можно проследить тенденции к предметности, что является типичным для художников, прошедших советскую систему образования.

Литература

1. Абстракция в России. XX век : в 2 т. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2001.
2. Булатов, Д.А. Возрождение модернизма : немецкое искусство 1945–1965 годов. Художественная теория и выставочная практика. – Москва: Рип-холдинг, 2016. – 440 с.
3. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа, Б. Бухло, Д. Джослит. – Москва : Ад Маргинем, 2015. – 816 с.
4. Крючкова, В.А. Мимесис в эпоху абстракции. Образы реальности в искусстве второй парижской школы. – Москва : Прогресс-традиция, 2010. – 472 с.
5. Флорковская, А.К. Московская школа живописи в творчестве художников позднесоветского времени // Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества. – Москва : БуксМарт, 2019. – С. 64–102.

References

1. Abstrakciya v Rossii. XX vek: v 2 t [Abstract art in Russia. 20th century. In 2 vol.]. Saint Petersburg, Palace Editions, 2001.
2. Bulatov, D.A. Vozrozhdenie modernizma: nemeckoe iskusstvo 1945–1965 godov. Hudozhestvennaya teoriya i vystavochnaya praktika [Modernism's renaissance: German art in 1945–1965]. Moscow, Rip-holding, 2016, 440 p.
3. Iskusstvo s 1900 goda. Modernizm, antimodernizm, postmodernizm [Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism]. H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. Buchloh, D. Joselit. Moscow, Ad Marginem, 2015, 816 p.
4. Kryuchkova, V.A. Mimesis v epohu abstrakcii. Obrazy real'nosti v iskusstve vtoroj parizhskoj shkoly [Mimesis in the age of abstraction. Images of reality in the art of the second Parisian school]. Moscow, Progress-tradiciya, 2010, 472 p.
5. Florkovskaya, A.K. Moskovskaya shkola zhivopisi v tvorchestve hudozhnikov pozdnesovetskogo vremeni. Pozdnesovetskoe iskusstvo Rossii. Problemy hudozhestvennogo tvorchestva [Moscow school of painting in the works of late Soviet artists. Late Soviet art of Russia. Problems of artistic creativity]. Moscow, BuksMart, 2019, pp. 64–102.

Об авторах

Попова Наталья Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения Кемеровского государственного института культуры
E-mail: bublikova2007@yandex.ru

Popova Natalya Sergeevna

Candidate of arts, Associate Professor of the Department of Cultural Studies, Philosophy, and History of Art at the Kemerovo State Institute of Culture

Корнева Виктория Алексеевна – студентка кафедры культурологии, философии и искусствоведения Кемеровского государственного института культуры
E-mail: cornevika@yandex.ru

Korneva Victoria Alekseevna

Student of the Department of Cultural Studies, Philosophy, and History of Art at the Kemerovo State Institute of Culture

EDN: OKNIOD
УДК 745/749

ART AND DESIGN IN THE STUDIO OF VICTOR
ALEKSEEVICH EROFEEV

Angelina B. Medvedeva
Kemerovo State University of Culture
Kemerovo, Russian Federation



Abstract: The article is devoted to the work of the Kuzbass artist – Viktor Alekseevich Erofeev. The master's activity has never been the subject of art history research until now. The specifics of how the author reflects the theme of ecology are determined, and the connections of his creative method with the art and design of the 20th century are revealed based on the analysis of individual works from V. A. Erofeev's workshop, in which the modern trend of art and design synthesis is manifested.

Keywords: Viktor Alekseevich Erofeev; design; art design; arts and crafts; art of Siberia.

Citation: Medvedeva, A.B. (2023). ART AND DESIGN IN THE STUDIO OF VICTOR ALEKSEEVICH EROFEEV. *Izobrazitel' noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal' nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 2 (15), pp. 56-63.*

А.Б. Медведева
Кемеровский государственный институт культуры
Кемерово, Российская Федерация

ИСКУССТВО И ДИЗАЙН
В МАСТЕРСКОЙ
ВИКТОРА АЛЕКСЕЕВИЧА
ЕРОФЕЕВА

Статья посвящена творчеству кузбасского художника Виктора Алексеевича Ерофеева. До сих пор деятельность мастера не становилась предметом искусствоведческого исследования. На основе анализа отдельных работ из мастерской В.А. Ерофеева, в которых проявляется современная тенденция синтеза искусства и дизайна, определяется специфика отражения автором темы экологии, а также выявляются связи его творческого метода с искусством и дизайном XX века.

Ключевые слова: Виктор Алексеевич Ерофеев; дизайн; арт-дизайн; декоративно-прикладное искусство; искусство Сибири.

В.А. Ерофеев.
Единение. Фрагмент.
1998. Титано-марганцевый сплав, стекло.
175×30×30
Собственность автора

V.A. Erofeev.
Unity. Fragment.
1998. Titanium-manganese alloy, glass.
175×30×30
Author's property

Вторая половина XX века ознаменована расцветом постмодернистского искусства с его многообразием направлений и художественных движений, с отсутствием строгой иерархии эстетических норм. Художники соединяют в своем творчестве разнообразные стили и виды художественного творчества, что дает толчок к появлению таких сложных новых его форм, как перформанс, инсталляция, видео-арт.

Встраивается в эту тенденцию и творчество кузбасского художника Виктора Алексеевича Ерофеева (1954–2023). Он родился в городе Осинники (Кемеровская область) и с 1978 по 1982 год обучался в Кемеровском художественном училище на художественно-оформительском отделении. Занимаясь декоративно-прикладным искусством, графикой, живописью, скульптурой, созданием инсталляций, художественным проектированием и дизайном, он стал автором уникальных произведений, многие из которых находятся на пересечении этих видов искусства. Особенно интересны поиски автора в области дизайна среды.

Для современного дизайна характерно сближение с искусством, и, наоборот, искусство во второй половине XX века становится ближе к дизайну, что особенно справедливо по отношению к скульптуре. Об этом говорят и авторы книги «Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм», отмечая, что «состояние индустриального производства и утопического конструирования определяло скульптуру большей части двадцатого столетия», а сама скульптура в это время «открывается таким сферам опыта, которые раньше считались нежелательными и немислимыми в рамках скульптурной формы: моде, дизайну, домашнему быту» [4, с. 727]. На это указывает, например, такая тенденция развития скульптуры, как создание небольших по размеру произведений, часто прикладного характера.

Особый вклад в развитие отечественного художественного проектирования внесла Сенежская Центральная учебно-экспериментальная студия Союза художников СССР под руководством Е.А. Розенблюма, в которой стажировались многие члены Союза дизайнеров России, в том числе и В.А. Ерофеев. Студия стала знаковым явлением для развития теории и практики художественного проектирования в таких сферах, как городская среда, общественный и промышленный интерьер, дизайн механизмов и музейной экспозиции. Главная идея состояла в том, что дизайнером должен быть художник, чей подход к



В.А. Ерофеев.
Хирургический
инструментарий.
Инсталляция. 2008.
Рентгенологические
лампы, металл,
стекло. 200×100
Музей истории ГАУЗ
«Новокузнецкая
городская клиническая
больница №1»

V.A. Erofeev.
Surgical instruments.
Installation. 2008.
X-ray lamps, metal,
glass. 200×100
Museum of the History
of the Novokuznetsk City
Clinical Hospital no. 1

индустриальному дизайну, по словам Д. Моранди, определяется как «поиски решения технических проблем художественными средствами и методами, требующими разработки своего специфического языка» [6, с. 37]. В студии также разрабатывалась концепция «открытой формы», которая может развиваться во времени вместе с человеком и побуждать его к сотворчеству.

Продолжая традицию «Сенежа», на протяжении всего творческого пути Виктор Ерофеев активно сотрудничал с музеями, создавая для них художественное оформление выставочных экспозиций и отдельные образно-символические произведения. Среди его работ, например, экспозиция Осинниковского краеведческого музея (1983), Кемеровского областного музея здравоохранения (1985), Научно-технического музея КМК (2001) и экспозиция «Сталинск в годы репрессий» в Новокузнецком краеведческом музее (1997–1998).

Среди отдельных произведений – инсталляция «Хирургический инструментарий» для музея Первой городской клинической больницы имени Г.П. Курбатова. Художник взял уже готовые детали, которые собрал в арт-объект. В основе – аппарат для лечения кожных заболеваний, оснащен-

ный рентгенологическими лампами и другими инструментами для проведения осмотров и операций. Таким образом, инсталляция одновременно является и наглядным пособием, демонстрирующим зрителям разнообразие хирургического инструментария, и произведением художественного творчества. Динамическая композиция разворачивается в пространстве в диагональном направлении и создает интенцию восходящего движения. Хирургические приспособления составляют неординарную комбинацию, освобождаясь от своей практической функции и приобретая функцию символическую. В обычной жизни подобные инструменты имеют отрицательную окраску для человека, однако смена контекста создает образную и смысловую модификацию. Медицинские приспособления больше не пугают, а наоборот, призывают зрителя к сотворчеству, предлагая дать собственную интерпретацию. У многих посетителей, например, возникает ассоциация с машиной времени из фильма «Иван Васильевич меняет профессию». Им разрешается трогать инсталляцию и взаимодействовать с ее деталями, что дополнительно снимает негативную смысловую нагрузку. В работе отражается постмодернистская идея деконструкции, так как произведение собирается из уже готовых форм.

Интерьер
мастерской
В.А. Ерофеева. 2023

Interior of
V.A. Erofeev's
workshop. 2023

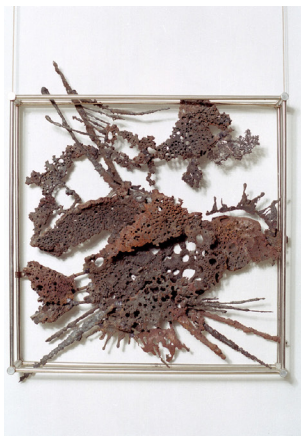


Принципы коллажности и создания нового образа из готового материала, характерные для постмодерна, прослеживаются во всех дизайнерских разработках Виктора Алексеевича. Мастерская художника сама представляет собой инсталляцию, состоящую из живописных и графических станковых и скульптурных работ, найденных объектов-артефактов и переработанной с помощью металлических деталей мебели. При этом все элементы, внедренные в пространство двух этажей мастерской, близки друг другу по духу и эстетическим характеристикам, благодаря чему рождается единый образ механизированного мира.

Стремление переработать старое в нечто совершенно новое роднит творчество мастера с идеалами движения «Креативная утилизация», возникшего в 1980-е годы в Лондоне. Его участники – молодые дизайнеры, выступавшие против перепроизводства массовой продукции, – призывали к «переработке утиля для создания стильных и функциональных артефактов для дома и офиса» [7, с. 464]. Для продвижения своих идей они устраивали перформансы, создавая прямо на сценах клубов скульптурные конструкции из металла и утильсырья. Подобное отрицание традиционных материалов характерно для скульптуры XX века. В.А. Ерофеев, как и многие другие художники, использовал уже не дерево, гипс и камень, а металлы и стекло, которые ранее выступали лишь как вспомогательные материалы. Подобная работа требует не только творческого видения, но и умения работать с металлом, инженерных навыков проектирования, знания функциональных особенностей предметов.

В мастерской художника можно увидеть такие необычные элементы интерьера, как перила из вертолетных труб, воздушный винт – настенное панно, светильник из хирургической лампы, настенные вешалки из лезвий сельскохозяйственного орудия и т.д. Куратор, искусствовед и художественный критик Николя Буррио, анализируя ситуацию в искусстве 1990-х годов, когда художники задействовали в своем творчестве уже готовые объекты, отмечает, что использование какого-либо изделия предполагает необходимость его интерпретации и возможное «извращение его концепции» [2, с. 129]. Поэтому все эти предметы в технике реди-мейда становятся объектами искусства и дизайна в момент осмысления художником их эстетической и прикладной функции.

Мастер перерабатывал бывшие в употреблении детали сложных устройств и конструкций,



В.А. Ерофеев.
Эволюция металла.
Полиптих. 1997.
Металл.
80×70×10;
90×70×10;
120×70×20;
80×70×10.
Собственность автора
Фото Олег Белобородов.

В.А. Ерофеев.
The evolution of metal.
Polyptych. 1997. Metal.
80×70×10;
90×70×10;
120×70×20;
80×70×10.
Author's property
Photo by O. Beloborodov

машин и самолетов, а также отходы производств, создавая уникальные произведения. В.А. Краснощекоев и Т.В. Белько подчеркивают, что методами создания произведений искусства и дизайна эпохи постмодерна являются интерпретация и эклектизм, а сам художник «заимствуя готовый материал, извлекая его из привычной среды и помещая в чужеродную, иногда предварительно слегка изменив... использует любую художественную форму как строительный материал, объявляя вторичность творческим методом» [5, с 599]. Эти принципы справедливы и для творчества Виктора Ерофеева, в котором каждая деталь производства осмыслилась как обладающая художественной выразительностью и способная стать частью нового произведения.

Все произведения художника можно поделить на тяготеющие к дизайну и относящиеся, скорее, к абстрактной скульптуре. Критерием деления выступает возможность их практического применения. Столы, кресла, стулья, стеллажи, светильники, кашпо и часы, полностью состоящие из металлического мусора или частично им модифицированные, имеют функциональное значение. Остальные работы имеют в себе лишь эстетическое и смысловое содержание.

В арт-объектах Виктора Алексеевича находят отражение важная для изобразительного искусства Кузбасса тема человека и завода. Нагляднее всего она раскрывается в индустриальных пейзажах местных художников, взгляд которых на проблему трансформируется от романтизации явления в 1960-х годах, что было связано с масштабным строительством промышленных гигантов и идеями советского общества об индустриализации, до критического осмысления в 1970–1980-е годы с точки зрения дегуманизации среды. В конце 1990-х годов тема экологии

начинает восприниматься иначе. Вместо резкого противопоставления города и промышленного производства с явно негативной окраской появляется идея их возможного гармоничного сосуществования, которая отражается в выставочных проектах Марины Авдеевой – «100 видов завода КМК» (1997), частью чего стала пастельная композиция В.А. Ерофеева «Город металла» (1991), и «Сад металла» (1999), на котором был представлен тетраптих «Эволюция металла» (1997). На картине «Город металла» художник изображает темные трубы завода на фоне закатного неба с ярким, окруженным дымом солнечным диском, который становится символом надежды на светлое будущее. Замысел Марины Авдеевой состоял в попытке преодоления «негативного восприятия завода и города, им порожденного» и приравнивании завода как причины экологической катастрофы, к природным явлениям, являющимися также причинами катастроф и имеющими устоявшуюся традицию эстетического освоения в искусстве [3, с. 9].

В полиптихе «Эволюция металла» помещенные в рамы из стальных прутков композиции из плесков металла уподобляются станковой картине. Рамы сохраняются, но организация материалов утрачивает свойства классической станковой картины: металлические структуры развертываются в трехмерном пространстве. Художник поместил в них различные по своим качествам и структуре металлы – от пористой и ржавой материи свободной формы до обработанных металлических пластин, выстроенных в геометрическую абстрактную композицию. Построение и название полиптиха отсылают нас к свойству живой материи – способности эволюционировать, которая присуща живым организмам. Однако художник наделил ею неживую материю – металл. Такая игра материала и мотивов органического мира

В.А. Ерофеев.
Магический пейот.
Декоративная композиция.
1999. Сталь, шлак.
120×55×50
Собственность автора
Фото Олег Белобородов.

В.А. Ерофеев.
Magic peyote.
Decorative composition. 1999.
Steel, slag.
120×55×50
Author's property
Photo by O. Beloborodov

В.А. Ерофеев.
Интегральная структура. 2017.
Легированная сталь, стекло.
150×50×50
Собственность автора

В.А. Ерофеев.
Integral structure.
2017. Alloy steel, glass.
150×50×50
Author's property

В.А. Ерофеев.
Доспехи. Металл.
Собственность автора
Фото Олег Белобородов

В.А. Ерофеев.
Armor. Metal.
Author's property
Photo by O. Beloborodov

заметна и в других декоративных композициях. В «Магическом пейоте» (1999) в четкую металлическую конструкцию из стали, выполняющую роль кашпо, помещен кактус, сделанный из шлака. Его черные хаотичные и словно обгорелые структуры напоминают доисторические, окаменелые растительные формы. В произведении сочетается современное, индустриальное и разумное с древним, природным, в чем-то иррациональным и даже мистическим.

Продолжает тему симбиоза живого и неживого декоративная скульптура «Единение» (2013), которая представляет собой полую металлическую сферу с отверстиями. Сверху на нее прикреплены вертикальные структуры, вызывающие ассоциацию с морскими водорослями. В этой работе художник использовал титано-марганцевый сплав, который местами под воздействием электрического тока приобрел радужную расцветку, придающую произведению фантастичность. Сфера размещена на стеклянной трубке, благодаря чему вся композиция становится пропорциональной человеку. В работе под названием «Интегральная структура» (2017) роль подставки уже выполняет конструкция из пересекающихся между собой прутков из легированной стали. Наверху пористая бурая металлическая структура как бы нарастает на эту конструкцию подобно мху или морским кораллам. У ее основания находят-

ся деталь полуцилиндрической формы. Четкие стальные формы вступают в симбиоз с «природными», причем последние только имитируют под органику, собственно ей не являясь. В вышеупомянутых композициях природа и индустрия выступают как диалог двух противоположных, но взаимодополняющих друг друга первоначал, каждое из которых раскрывает себя через другое.

В.А. Ерофеев прибегал к эстетизации отходов металлургического производства для создания разнообразных художественных конструкций. Материалы напоминают органические формы, но при этом сохраняют свои качества, будь то прочность, плавкость или серебристый цвет с металлическим блеском. В качестве произведений искусства использовался металлургический мусор – скрапы в виде застывших брызг и капель, излишки, образовавшиеся на формах при литье металла. Например, как уже готовые декоративные объекты художник размещал на стеллаже в мастерской три остаточные части от заливки металла в формы.

Другая половина объектов в мастерской художника имеет утилитарное назначение. Одними из первых в этом пространстве появились две масштабные объемно-пространственные светодинамические композиции – «Поглощение положительной энергии» (1997) и «Парализующее приближение» (1998). Они представляют собой



подвешенные под потолком лампы сложной конфигурации. В работе «Поглощение положительной энергии» за основу взяты две небольшие хирургические лампы в форме полусферы. В «Парализующем приближении» основа – светильник более крупного масштаба. К ним добавляются всевозможные металлические детали – шланги, трубки, кольца, барабаны, воронки, балки, манжеты с включением стеклянных трубок и лампочек, которые выстраиваются в, на первый взгляд, хаотичную форму. Они используются как «сырье для создания качественно нового объекта, из совершенно другого функционально-типологического ряда» [1, с. 19]. Элементы скрепляются между собой достаточно свободно и создается ощущение хрупкости механизма. Внушительные размеры, сложность композиции, важную роль в которой играют переплетения четких и плавных линий, создают впечатление развивающегося в пространстве механического организма.

Интересным дизайнерско-скульптурным объектом Виктора Алексеевича является шкаф в виде доспехов, состоящих из нагрудника и шлема. Атрибут средневекового рыцаря выполнен с использованием металла различной фактуры и асимметрии деталей. Половинки нагрудника раскрываются и представляют собой дверцы шкафа, а размещенные над ними наплечники могут выступать в роли вешалки. Металлическая сетка на задней части имитирует кольчугу. Аутентичные формы доспехов даются художником в современном прочтении, тем самым устанавливается связь между символом доиндустриальной эпохи и признаками индустриальной. Утилитарная функция отходит на второй план, однако имеет место. По этой причине данную работу можно с уверенностью причислить к синтетическому творческому течению арт-дизайн, произведения которого представляют собой годные к практическому использованию произведения искусства.

Стоит отметить, что мастер родился и вырос в эпоху надежды на скорое освоение космических пространств. Вероятно, детские впечатления от полета первого человека в космос и от массового увлечения этой темой повлияли на то, что во многих дизайнерских разработках художника обнаруживаются футуристичные черты космической эстетики, получившей широкое распространение в 1950–1960-х годах. В работах В.А. Ерофеева используется белый и серебряный цвет, округлые и продолговатые формы, отражающие поверхности. Один из светильников мастера имеет плафон в форме матовой стеклянной сферы, а в качестве его основания использован опорный изолятор белого цвета. Простая минималистичная геометрическая форма усиливается тонкими деталями дизайна: добавлены металлические элементы, усложняющие лаконичную композицию. Другой «космический» объект – столик-подставка для чайника. Выполненный из металла, с нестандартными ножками, он своим видом напоминает космический аппарат для исследования других планет.

Одна из последних и незаконченных работ – большие напольные часы с маятником, совсем не похожие на их привычный вариант с циферблатом, деревянным корпусом и дверцей. В композиции художника в основании находится система штырей, балок и шестеренок. На вертикальном стержне крепится окружность часового



В.А. Ерофеев.
Часы. 2023. Металл.
Собственность автора

В.А. Ерофеев.
Watch. 2023. Metal
Author's property

В.А. Ерофеев.
«Поглощение
положительной
энергии» (слева) и
«Парализующее
приближение»
(справа). Светоди-
намические компо-
зиции. 1997; 1998.
Стекло, металл.
120×150×180;
280×150×120

Собственность автора

В.А. Ерофеев.
“Positive energy
absorption” (left) and
“Paralyzing approach”
(right). Light-dynamic
compositions. 1997;
1998. Glass, metal.
120×150×180;
280×150×120
Author's property

механизма, который полностью открыт зрителю. Демонстрация деталей конструкции как элементов дизайна соответствует эстетике стиля хай-тек, возникшего в 1970-е годы и активно использовавшего, помимо прочего, промышленные материалы. Если вручную начать раскачивать маятник часов, то можно увидеть движение шестеренок механизма. Подобным стремлением внести в произведение движение известно кинетическое искусство. Его объектами являются скульптуры, приводимые в движение различными способами – с помощью двигателя, энергии, воздуха или действий наблюдателя. Неизвестно, как выглядело бы завершенное изделие, однако на этапе разработки в нем прослеживается влияние различных художественных течений.

В разработках Виктора Ерофеева нашли отражение и появившиеся на рубеже веков тенденции развития постиндустриального дизайна. Это, например, создание уникальных изделий вне промышленного производства с учетом индивидуальности потребителя и преобладанием эмоциональной составляющей. Художник не занимался промышленным проектированием: большинство арт-объектов и дизайнерских изделий в его мастерской созданы специально для этого пространства. И как любой другой интерьер, этот отражает устремления и идеалы живущего или работающего в нем человека.

Таким образом, творчество В.А. Ерофеева можно назвать продолжением поисков художников в искусстве и дизайне XX века. В нем отразились идеи постмодернизма о деконструкции, элементы стиля хай-тек и космической эстетики, идеалы движения «Креативная утилизация». Используя в качестве материалов уже готовые объекты, детали и отходы металлических производств, мастер помещал их в другой контекст и создавал новые по форме и замыслу работы, многие из которых одновременно являются и предметами быта, и произведениями искусства. Его декоративные композиции затрагивают важную для Кузбасса тему человека и промышленности, которую Виктор Алексеевич трактовал в оптимистичном ключе. Он прибегал к дихотомии живого и неживого, современного и несовременного, при этом стирая между ними грань. Следуя путем, намеченным Сенежской студией, художник в своих произведениях стремился к открытости форм и индивидуализации, а его мастерская сама стала инсталляцией, воплотившей творческие и философские устремления автора.

Литература

1. Белов, М.И. Дизайн постиндустриального общества: учебное пособие / сост. М.И. Белов, С.М. Михайлов, А. С. Михайлова. – Казань : Дизайн-квартал, 2016. – 120 с.
2. Буррио, Н. Реляционная эстетика. Постпродукция / пер. А. Шестаков. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 216 с.
3. Данилова, Л. Г. Развитие темы «Человек. Город. Завод» в творчестве новокузнецких художников. – URL: <https://artkuznetsk.ru/chelovek-gorod-zavod/> (дата обращения 20.05.2023).
4. Искусство с 1900 года: Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм / Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа, Б. Бухло, Д. Джослит. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2015. – 816 с.
5. Краснощеков, В.А. Редизайн и ретродизайн как методы создания произведений современного искусства и дизайна / В.А. Краснощеков, Т.В. Белько // Обсерватория культуры. – 2020. – Т. 17, № 6. – С. 594–605.
6. Сенежская студия. Евгений Розенблум. 1964–1991 / сост. И. Прокопенко; под ред. Э. Кубенского. – Екатеринбург : TATLIN, 2019. – 288 с.
7. Филл, Ш. История дизайна / Ш. Филл, П. Филл; пер. с англ. С. Бавина. – Москва : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2014. – 512 с.

References

1. Belov, M.I. Dizajn postindustrial'nogo obshchestva: uchebnoe posobie [Design of post-industrial society: a study guide]. Compilers M.I. Belov, S.M. Mikhajlov, A.S. Mikhajlova. Kazan, Dizajn-kvartal, 2016, 120 p.
2. Bourriaud, N. Relyacionnaya estetika. Postprodukcija [Relational aesthetics. Post-production]. Transl. by A. Shestakov. Moscow, Ad Marginem Press, 2016, 216 p.
3. Danilova, L. G. Razvitiye temy «Chelovek. Gorod. Zavod» v tvorchestve novokuznetskih hudozhnikov [Development of the theme “Man. City. Factory” in the work of Novokuznetsk artists], available at: <https://artkuznetsk.ru/chelovek-gorod-zavod/> (accessed 20.05.2023).
4. Iskustvo s 1900 goda: Modernizm. Antimodernizm. Postmodernizm [Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism]. H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. Buchloh, D. Joselit. Transl. by G. Abdushelishvili. Moscow, Ad Marginem Press, 2015, 816 p.
5. Krasnoshchekov, V.A., Belko, T. V. Redizajn i retrodizajn kak metody sozdaniya proizvedenij sovremennoego iskusstva i dizajna [Redesign and retrodesign as methods for creating works of contemporary art and design]. Observatoriya kul'tury, 2020, vol. 17, no. 6, pp. 594–605.
6. Senezhskaya studiya. Evgeniy Rozenblyum. 1964–1991 [Senezh studio. Evgeniy Rosenblum. 1964–1991]. Compiler I. Prokopenko, ed. by E. Kubensky. Yekaterinburg, TATLIN, 2019, 288 p.
7. Fill, Ch., Fill, P. Istoriya dizajna [The history of design]. Transl. from English by S. Bavin. Moscow, KoLibri, Azbuka-Attikus, 2014, 512 p.

Об авторе

Медведева Ангелина Борисовна – студентка кафедры культурологии, философии и искусствоведения Кемеровского государственного института культуры
E-mail: angelinamedvedeva1101@gmail.com

Medvedeva Angelina Borisovna

Student of the Kemerovo State Institute of Culture, Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History



EDN: MBBZCS
УДК 069.1

DESIGN AND ART AT THE UNIVERSITY: HOW, WHY AND FOR WHOM

Nadezhda V. Sukhareva

Museum and Exhibition Complex of the Vladivostok State University
Vladivostok, Russian Federation



Abstract: The article is devoted to the practices of design and exposition work, the formation of an exhibition program in an educational organization. Different types of exhibition spaces, their connection with educational and professional activities, the formation of identity and corporate values are investigated. The historical approach to the analysis of the material allows us to trace the development of museum and exhibition practices from a corporate museum to an exhibition center and a multifunctional exhibition space at the Vladivostok State University.

Keywords: VVSU Museum and Exhibition Complex; exhibition design; design solutions, exhibition activities.

Citation: Sukhareva, N. V. (2023). DESIGN AND ART AT THE UNIVERSITY: HOW, WHY AND FOR WHOM. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 2, № 2(15). pp. 64-71.

Н.В. Сухарева

Музейно-выставочный комплекс Владивостокского государственного университета
Владивосток, Российская Федерация

ДИЗАЙН И ИСКУССТВО В ВУЗЕ: КАК, ЗАЧЕМ И ДЛЯ КОГО

Статья посвящена практикам проектирования и экспозиционной работы, формирования выставочной программы в образовательной организации. Исследуются разные типологические виды выставочных пространств, связь с учебной и профессиональной деятельностью, формированием идентичности и корпоративных ценностей. Исторический подход к анализу материала позволяет проследить развитие музейных и экспозиционных практик от корпоративного музея к выставочному центру и многофункциональному выставочному пространству во Владивостокском государственном университете.

Ключевые слова: Музейно-выставочный комплекс ВВГУ; проектирование выставок; дизайнерские решения, выставочная деятельность.

А. Андрейченко.
Театральный
конструктивизм.
2019.
Собственность автора

A. Andreichenko.
Theatrical
constructivism. 2019.
Author's property

История вузовских музеев в России начинается в XVIII веке, к первым таким музеям можно отнести Кунсткамеру, созданную в Петром Первым в Москве, а затем перевезенную в Петербург. Собрание редкостей и диковин (каковым и была Кунсткамера) изначально имело научное и образовательное значение и входило с 1724 года в академическую структуру. С этого же времени в России начали появляться университеты и университетские музеи. Число их со временем увеличивалось, росли музейные коллекции и фонды при университетах, сами музеи получили различную специализацию (этнографические, минералогические, палеонтологические, археологические, технологические, художественные и т.д.). В советский и постсоветский период вузовские музеи, выставочные центры, галереи помогали сохранять и систематизировать многообразный научный и художественный материал, экспонировать произведения искусства, служили творческими лабораториями и просветительскими центрами [1].

К основным направлениям деятельности университетских музеев и выставочных центров сегодня можно отнести музейно-коллекционную, информационно-ресурсную, воспитательно-педагогическую и выставочно-экспозиционную. Для Музейно-выставочного комплекса Владивостокского государственного университета (ВВГУ) приоритет имеют три последних направления. Здесь следует отметить, что особое значение выставочная деятельность имеет в вузах, где в программе обучения есть художественные и дизайнерские дисциплины, как во Владивостокском государственном университете (ранее Владивостокском государственном университете экономики и сервиса (ВГУЭС)). В этом случае выставки важны не только для эстетического воспитания и выработки общекультурных компетенций, но и для формирования профессиональных умений и навыков студентов творческих специальностей, таких как графический дизайн, дизайн костюма, среды, цифровой дизайн, фотография и т.д.

Начало музейно-выставочной деятельности в вузе было положено, когда по инициативе ректора Г.И. Лазарева 5 октября 2000 года создали Музей истории ДВТИ-ВГУЭС, цель которого – сохранение истории образовательной организации, а также освещение нынешних достижений вуза. Директор музея Т.Н. Вьюн проделала

значительную работу, собрав архив документов и фотографий об истории университета. Совместно с преподавателями и сотрудниками ВГУЭС была сформирована коллекция экспонатов, отражающая отраслевую и образовательную специфику учебной организации. Эти фонды, значимые для истории вуза, имеют высокую востребованность и сегодня.

Экспозиционные решения, предложенные преподавателями кафедры дизайна ВГУЭС под руководством Е.И. Филоненко, позволяли познакомиться с историей университета, проследить поэтапный рост и развитие вуза, демонстрируемые на «Древе ВГУЭС», оценить студенческий городок на подробном макете. Экспозиции бытовой техники от конца XIX до середины XX века давали возможность проследить развитие сферы бытового обслуживания во Владивостоке и Приморском крае, что было уместно в вузе, изначально созданном для подготовки специалистов в сфере экономики и сервиса.

Помимо постоянных экспозиций об истории университета, сотрудниками музея создавались временные выставки художественно-образовательной направленности. Среди наиболее интересных из них были экспозиции работ преподавателей и студентов кафедры рисунка и живописи ВГУЭС, а также выставочные проекты с приморским отделением Союза дизайнеров России. В музее проводились встречи с ветеранами университета, творческие встречи и мастер-классы с художниками, дизайнерами, каллиграфами. Таким образом, с самого начала музейно-выставочная работа в университете была направлена не только на сохранение исторической памяти вуза, но и на решение задач по эстетическому воспитанию студентов, формированию профессиональных компетенций в области искусства и дизайна.

В 2012 году экспозиционная деятельность в университете получила новый импульс: на базе Музея истории ДВТИ-ВГУЭС был создан Музейно-выставочный комплекс ВГУЭС. Как и первый музей, новой выставочное пространство создавалось специалистами университета (концепция – Н.В. Сухарева, дизайн-проект – Т.В. Вознесенская, тематико-экспозиционный план – Н.В. Сухарева, Т.Н. Вьюн, интерактивное оборудование – Д.А. Мордвинцев, графический дизайн – Т.В. Вознесенская, Л.Л. Вахрушева). Экспозиционные площади увеличились



В. Фурашов,
А. Антошкина.
Кони бегодут
в роднике
и страдают
неудачей. 2019.
Фотография

V. Furashov,
A. Antoshkina.
Horses run
in the spring
and suffer
failure. 2019.
Photo

со 140 кв. м до 226 кв. м, вспомогательные – с 12 кв. м до 62 кв. м. Выставочные залы, выполненные в лаконичном стиле с отсылкой к идее «white cube», были дополнены интерактивными и мультимедийными компонентами экспозиции. Система развески картин STAS, которой оборудовали все выставочные залы, дала возможность быстро менять экспозиции, проводить выставки регионального и международного уровня.

Вытянутое прямоугольное в плане помещение было разделено на отдельные залы-компартименты, что позволило выделить отдельные пространства для экспозиций об истории университета и текущих выставок, имевших высокую сменяемость. Выставочные постаменты, шкафы-витрины дополняли экспозиционные возможности площадки. Потолки с ячеистой структурой использовались для монтажа легких работ из бумаги, керамики и металла и, соответственно, выстраивания экспозиций на разном уровне. Практически все выставки дополняли материалы, представленные на мультимедийном оборудовании.

Главным куратором выставок стала кандидат искусствоведения О.И. Зотова, интегрировавшая новое выставочное пространство университета в систему художественных и креативных площадок Владивостока и Приморского края.

Удобное расположение в центре города, транспортная доступность, высокая оснащенность площадки и организации пространства, активная позиция и профессионализм сотрудников позволили принимать в Музейно-вы-

ставочном комплексе ВГУЭС выставки представительного уровня, привлекавшие большое количество посетителей не только из самого университета, но и Владивостока, Приморского края, что соответствовало социальной миссии университета в городе и регионе.

В качестве примера можно назвать передвижные выставки Японского фонда («Сяраку в интерпретации современных японских художников», «Куклы Японии», «Современные нэцкэ» и др.), персональные и коллективные выставки известных владивостокских и приморских художников (А. Шалагина, В. Убираева, Л. Козьминой, М. Холмогоровой, Е. Макеева, С. Черкасова, О. Подсочина), выставки профессиональных художественных, дизайнерских и фотографических союзов (например, «Искусство графики» и «Новосибирская графика» совместно с ПКО «Союза художников России»). В залах ВГУЭС проходили многочисленные выставки авторов из европейских и азиатских стран, что, безусловно, способствовало развитию межкультурной коммуникации в регионе. Далеко не все университетские выставочные залы могут отметить среди своих экспонентов российских художников-академиков, участников Венецианской биеннале, признанных мастеров в области живописи, графики, фотографии, дизайна, декоративно-прикладного искусства.

Некоторые виды выставок сохранили преемственность с проектами, проводившимися в прежних залах, как, например, экспозиции в формате «учитель – ученик», «профессионал – начинающий автор». Такие выставки оказываются полезны всем ее участникам, когда «молодость и бесшабашность начинающего художника подчас оказываются убедительнее опыта, эксплуатирующего одни и те же находки, хотя такое бывает и не всегда. Чаще все-таки такие выставки оказываются настоящим мастер-классом, где студенты на живом примере находят для себя образцы современного решения сложных художественных задач и технических приемов. Методическая ценность таких выставок (то есть ориентир и эталон, к которому должен стремиться студент) несравненно выше обычных выставок лучших студенческих работ, так как содержит все ступени мастерства и сильно поднимает планку творческих высот, которые должен мечтать достигнуть каждый будущий график, живописец. Скульптор или иной художник» [2, с. 125].

Экспериментальный, поисковый характер имели многие дизайнерские выставки, в том числе выявляющие смысловые организующие свойства самих средств дизайна. Ярким примером такого рода экспозиций являются проекты В. Фурашова и А. Антошкиной, например, выставка «Кони бегодут в роднике и страдают неудачей». Эта выставка исследовала судьбу исторического наследия Китая: в экспозиции фотографии известных религиозных и исторических памятников буквально проступали сквозь маоистские и современные политические лозунги.

Наличие собственного выставочного пространства, вовлеченность студентов в поле музейно-выставочной деятельности находило



отражение и в учебно-профессиональной ориентации студентов университета. В курсовых и дипломных работах были нередки темы проектирования и дизайна выставочных и музейных пространств, анализ экспозиционной деятельности в разных региональных институциях и т.д. [3].

В 2022 году выставочная деятельность в университете пережила очередную трансформацию. Владивостокский государственный университет экономики и сервиса в связи с переходом на образовательную модель классического университета получил новый статус и новое название – Владивостокский государственный университет (ВВГУ). В этом же году по традиции уже в третий раз, к своему юбилею, университет создал новые выставочные залы.

Музейно-выставочный комплекс ВВГУ сегодня располагается в открытом пространстве с высокой проходимостью и доступностью для учащихся и сотрудников университета. Проект реновации подготовила команда, уже работавшая вместе (концепция – Н.В. Сухарева, дизайн-проект – Т.В. Вознесенская). За основу был взят формат open-space, дающий максимальную открытость экспозиций для зрителя, а колористическое решение с использованием белого и графитового цветов позволило выделить функциональные части пространства. Три зала общей площадью 200 кв. м. оснащены системой развески и имеют необходимое экспозиционное оборудование, подведены компьютерные сети, дающие возможность использовать различные

мультимедиа.

Среди выставок, проведенных в новом пространстве, можно отметить совместную выставку «В диалоге» преподавателей Института креативных индустрий ВВГУ, членов Союза художников России О.О. Петухова и Г.Г. Добрыниной (живопись, графика, керамика, арт-объекты). Большой интерес у посетителей вызвала выставка каллиграфии «Латиница и кириллица» (Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина, куратор Л.К. Козырева). На этой выставке студенты кафедры дизайна и технологий ВВГУ в качестве оммажа московским участникам подготовили проект по цифровой каллиграфии, включенный в экспозицию.

Разнообразный художественный и дизайнерский материал представила международная выставка «Арт-практики в японском саду имени

Л.А. Козьмина.
Окна старого
Харбина. 2009.
Холст, масло.
100×80
Частная коллекция

L.A. Kozmina.
Windows of the
old Harbin. 2009.
Canvas, oil.
100×80
Private collection

Л.А. Козьмина.
Чудесное
отражение. 2014.
Бумага, смеш.
техника. 32×57
Собственность автора

L.A. Kozmina.
A wonderful
reflection. 2014.
Paper, mixed
technique. 32×57
Author's property

Кинетические
цифровые мобили.
Выставка
«Два измерения».
2023

Kinetic d
igital mobiles.
Exhibition
“Two dimensions”.
2023

Выставка
«Филигранное
мастерство
Японии». 2019.
Итио Ямамото.
Композиция из
керамики

Exhibition
“Filigree
craftsmanship
Japan”. 2019.
Ichiro Yamamoto.
Composition of
ceramics

Моримото» (куратор Н.Н. Личманюк, председатель ПКОО «Союз дизайнеров России»). Фотография, керамика, коллаж, каллиграфия, чигире-э¹, суми-э², авторская техника ручной росписи ракушек, икебана и инсталляция с природными материалами, бумагопластика, дизайн костюма и интерьера – перечень представленных участниками-экспонентами жанров и направлений оказался очень широк. Особый интерес вызвал эксперимент по созданию икебаны непосредственно в пространстве сада и из растущих в нем растений. Автор композиций – Наталья Личманюк, фотосъемка была сделана студентами ВВГУ под руководством Евгении Кокуриной. Для студентов это был первый опыт художественного осмысления японского сада, который



показал, что принципы иной эстетической системы могут быть не только заинтересовать, но и побуждать к творческим поискам, как в жанре фотографии, так и в коллаже. Всего в выставке приняло участие тридцать авторов из России, Японии и Республики Корея.

По-прежнему в залах проводятся выставки в формате «учитель – ученик» (например, «Опыты и пробы»), проходят апробацию студенческие проекты в области дизайна. Новое направление в работе выставочной площадки – цифровое искусство и медиадизайн. Так, в мае 2023 года в залах МВК ВВГУ был представлен исследовательский проект студентов и преподавателей в области визуальной коммуникации и цифрового искусства «Два измерения» (руководитель – доцент кафедры дизайна и технологий ВВГУ Е.В. Погребняк). Проект изучал возможности взаи-

модействия (контакта) зрителя с виртуальным миром с помощью современных технологий и компьютерного зрения без использования какого-либо технического оборудования со стороны человека, через простые жесты, максимально доступные и интуитивно понятные каждому. На экспериментальных стендах были представлены кинетические скульптуры, доступные для активного изучения зрителем через взаимодействие с маркерами – предметами-посредниками между цифровым и реальным пространствами. Цифровые динамичные скульптуры (мобили), созданные с помощью компьютерных программ и существующие в виртуальной реальности, являются новым этапом в развитии кинети-

ческого искусства, наследуя традиции русских конструктивистов и работ А. Колдера. Авторы цифровых моделей – студентки Института креативных индустрий А. Павлова, А. Левагина, Н. Суханкина, А. Осельская, А. Тимошенко, С. Жукова.

Также в рамках представления программы цифрового искусства и дизайна был показан проект «Играй, выбирай, потребляй», объединившей цифровые технологии и проблематику современного общества потребления. Иммерсивная инсталляция фокусировала внимание на вопросах избыточного потребления, экологии, цифрового шума. Руководитель проекта – преподаватель кафедры дизайна и технологий ИКИ ВВГУ Ю.В. Бочкарникова, авторы – студенты Института креативных индустрий Н. Мосиевский, П. Селемнева, Д. Железная.

В планах Музейно-выставочного комплекса ВВГУ на ближайшие годы выставки живописи и графики владивостокских художников и авторов из Сибири и Дальнего Востока, продолжение сотрудничества с мастерами из стран Северо-Восточной и Юго-Восточной Азии, развитие проектов в области фотографии, шрифтового дизайна и каллиграфии. Дальнейшую поддержку получают выставки в различных областях дизайна – фэшн, графического, ландшафтного, цифрового.

Подводя некий итог выставочной деятельности во Владивостокском государственном университете, можно отметить высокую динамику проектов, нацеленность на региональное и международное сотрудничество, активную работу со студенческой и в целом молодежной аудиторией с целью выработки общекультурных и профессиональных компетенций. К очевидным достоинствам площадки стоит также отнести доступность выставок широкому зрителю, в том числе и за счет их посещения исключительно на бесплатной основе, просветительский характер деятельности, подкрепляемый, помимо выставок, многочисленными лекциями и мастер-классами. За годы работы Музейно-выставочного комплекса ВВГУ в разных его локациях было проведено более 260 выставок, мастер-классов, лекций, модных показов, конференций и творческих встреч. Универсальность, широта интересов и открытость новому знанию – эти черты университета в полной мере можно отнести и к его выставочной программе. Сталкиваясь с объективными трудностями, характерными в целом для всей музейно-выставочной сферы, залам Владивостокского государственного университета удастся на протяжении многих лет быть одним из центров выставочной и просветительской деятельности в столице Приморского края.

Примечания

1. Чигире-э – техника обрывной аппликации из бумаги васи (washi).
2. Суми-э – монохромная живопись тушью.

Литература

1. Ворошин, С.Д. К истории формирования университетских музеев // Вестник Южно-Уральского университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2015. – Т. 15, № 2. – С. 97–102.
2. Пугин, В.В. Проблемы педагогики и методики преподавания в монументальном искусстве / В.В. Пугин, В.Ю. Семенов, К.К. Константинов // Актуальные проблемы монументального искусства: сб. науч. тр. / под ред. Д.О. Антипиной. – Санкт-Петербург : СПб-

ГУПТД, 2020. – С. 118–25.

3. Филоненко, Е.В. Проектирование музейно-выставочных пространств в системе профессионального образования дизайнера / Е.В. Филоненко, М.А. Щекалева, В.В. Петухов // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2-2. – URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=22988> (дата обращения 15.05.2023)

References

1. Voroshin, S.D. K istorii formirovaniya universitetskikh muzeev [On the history of university museums formation]. Vestnik Yuzhno-Ural'skogo universiteta, series: social studies and humanities, 2015, vol. 15, no. 2, pp. 97–102.
2. Pugin, V.V., Semenov, V.Yu., Konstantinov, K.K. Problemy pedagogiki i metodiki prepodavaniya v monumental'nom iskusstve [Problems of pedagogy and teaching methods in monumental art]. Aktual'nye problemy monumental'nogo iskusstva: collection of scientific papers. Ed. by D.O. Antipina. Saint Petersburg, SPbGUPTD, 2020, pp. 118–25.
3. Filonenko, E.V., Shchekaleva, M.A., Petukhov, V.V. Proektirovanie muzejno-vystavocnykh prostranstv v sisteme professional'nogo obrazovaniya dizajnera [Design of museum and exhibition spaces in the system of design professional education]. Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya, 2015, no. 2-2, available at: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=22988> (accessed 15.05.2023)

Об авторе

Сухарева Надежда Валерьевна – директор Музейно-выставочного комплекса Владивостокского государственного университета
E-mail: forsukhareva@yandex.ru

Sukhareva Nadezhda Valerievna
Head of the Museum and Exhibition Complex of the Vladivostok State University



Г.Г. Добрынина.
«Я шагнула,
на корабль...».
2018.

Инсталляция
Собственность автора

G.G. Dobrynina.
“I stepped
onto the boat ...”
2018.
Installation
Author's property

Выставка
студенческих
и магистерских
работ РГУ имени
А.Н. Косыгина
«Латиница
и кириллица».
Фрагмент
экспозиции.
2022. ВВГУ
Фото М. Ещенко

Exhibition of student
and master's works
of the Russian State
University named
after A.N. Kosygin
“Latin and Cyrillic”.
Fragment of the
exposition. 2022.
VVSU
Photo by M. Yeshchenko



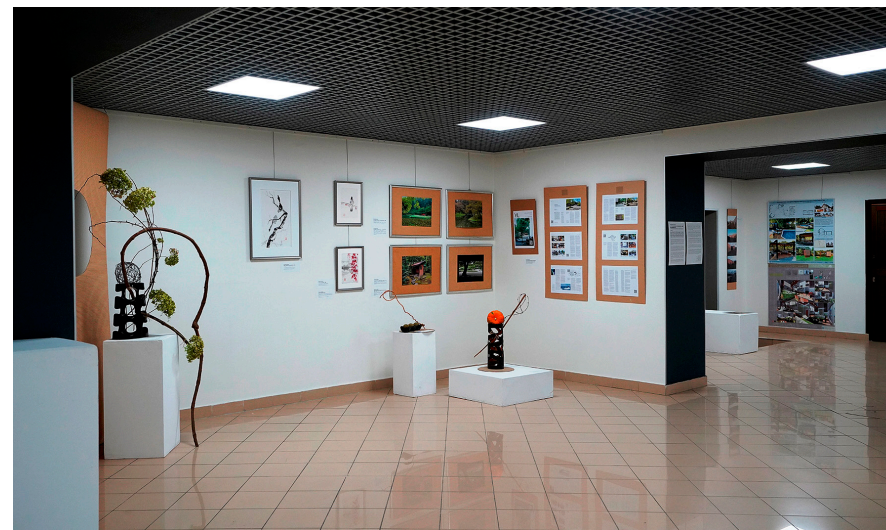
Выставка
«Арт-практики
в саду имени Мори-
мото». 2022. ВВГУ.
Фото М. Ещенко

Exhibition “Art
practices in the
Morimoto Garden”.
2022. VVSU.
Photo by M. Yeshchenko



Выставка
«Лист березы,
лепестки сакуры».
Фрагмент
экспозиции. 2018.
ВГУЭС (ВВГУ)
Фото М. Трубицкой

Exhibition
“Birch leaf, sakura
petals”. Fragment
of the exposition.
2018.
VSUES (VVSU)
Photo by M. Trubitskaya



№1



ТАЙМЕНЬ / РЕЧНОЙ ТИГР

60·80
киллограмм

РЫБАЛКА НА РЕКЕ БАХТА
И ЕЕ ПРИТОКАХ: ТЫНЕП, АЯХТА
ХУРИНГА, ДЕЛЬТУЛА, ГОЛДАЙКА
МАЛАЯ БАХТИНКА, СУХАЯ БАХТА

ДЛИНА ОСОБИ ДОСТИГАЕТ
ДО ДВУХ МЕРТОВ, ЖИВУТ ЭТИ РЫБЫ
ОБЫЧНО 15-18 ЛЕТ, НО ИЗВЕСТНЫ
И ОСОБИ, ДОСТИГШИЕ 30 ЛЕТ

рыба хитра, а человек премудр

едажность



гастрономическая ценность



КРАСНОЯРСК / 2019

№5
8·35
у щуки каждый день рыбный



the radio voice's view
Acrylic, ink and spray paint on linen
62 x 72 in. (detail - 18 x 28 in.), 2011

March 18th through April 9th
Opening reception on Friday
March 18th from 7 - 10pm

Cole Sternberg
is here for just a moment

ГРАДИСНОЕ СИБИРСКОЕ ПРИКЛЮЧЕНИЕ
БОЛЬШАЯ РЫБА
РЫБОЛОВНЫЙ ТУР
www.grandefishing.ru
+7 (391) 210 26 07 (44 MCK) Красноярск
135, РОВНИ, Красноярск, ул. Ватутина, 30
e-mail: land@1b-11b.com

EDN: QUKDHL
УДК 74.01/.09

IS DESIGN AN ART? PRO! CONTRA!

Maria P. Kulikova

Siberian State Institute named after Dmitry Khvorostovsky,
Krasnoyarsk, Russian Federation

Polina V. Rybakova

Siberian State Institute named after Dmitry Khvorostovsky,
Krasnoyarsk, Russian Federation

Abstract: The article is devoted to the definition of the essence of graphic design and how this type of activity relates to the concept of "art". The authors offer a number of arguments in which design is interpreted as a type of activity aimed at creating aesthetically expressive forms that satisfy a person's love for beauty. Works of art are works in which the hand of the master is visible, which are characterized by an absolute measure of morality, which help a viewer to get positive emotions and a sublime state of mind and soul. These are works that inspire and leave a mark on a person's heart. In the most general sense, art is called craftsmanship, the product of which gives aesthetic pleasure. The designer, in its turn, is understood as a creative person who implements his ideas, emotions and vision in original works. At the same time, a number of arguments are proposed in which design is interpreted as a special kind of creative and project activity, in which the designer is understood as the carrier and implementer of project thinking, synthesizing innovation, consistency and imagery, but in which a work of art is increasingly understood as a project, and aesthetic qualities fade into the background. The purpose of the article is to consider such notions as beauty, creativity, inspiration, true art.

Keywords: art; artist; work; design; project; creativity; society; empathy; interaction; synthesis.

Citation: Kulikova M.P., Rybakova P.V.(2023). IS DESIGN AN ART? PRO! CONTRA! Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 2(15). pp. 72-83.



М.П. Куликова

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
Красноярск, Российская Федерация

П.В. Рыбакова

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
Красноярск, Российская Федерация

ДИЗАЙН – ЭТО ИСКУССТВО? ДА! НЕТ!

Статья посвящена определению сущности графического дизайна и тому, как данный вид деятельности соотносится с понятием «искусство». Авторы предлагают ряд аргументов, которые обосновывают тезис о том, что дизайн является видом деятельности, направленным на создание эстетически-выразительных форм, удовлетворяющих любовь человека к прекрасному. Произведения искусства – это работы, в которых

М.П. Куликова,
В.М. Куликов,
П.В. Рыбакова.
Фирменный стиль
для рыболовного
тура «Большая
рыба»
(Красноярск). 2019

M.P. Kulikova,
V.M. Kulikov,
P.V. Rybakov.
Corporate style for
the fishing tour
"Big Fish"
(Krasnoyarsk). 2019

видна рука мастера, им присуща абсолютная мера нравственности, они вызывают у зрителя положительные эмоции и возвышенное состояние духа и души. В наиболее общем смысле искусством называют мастерство, продукт которого доставляет эстетическое удовольствие. Дизайнер в таком случае понимается как творческая личность, реализующая свои идеи, эмоции и видение в оригинальных работах. Также дизайн трактуется как особый вид творческой и проектной деятельности, в которой дизайнер – носитель и реализатор проектного мышления, синтезирующего в себе инновационность, системность и образность, но в которой произведение искусства все чаще понимается как проект, а эстетические качества уходят на второй план.

Ключевые слова: искусство; художник; произведение; дизайн; проект; творчество; общество; эмпатия; взаимодействие, синтез.

«Дизайн и искусство – две независимые координаты, которые приносят наибольшее удовлетворение при одновременном использовании».

Милтон Глейзер

В статье рассматривается один из наиболее обсуждаемых вопросов: «Дизайн – это искусство?» и дается ответ: «Да». Здесь же рассматривается точка зрения: «Нет». Так ли различны эти два мнения? Может, истина посередине и дизайн синтезирует все лучшее, что есть в обоих видах творчества? Важно, чтобы люди рассматривали процесс создания художественного произведения как окно, дающее возможность заглянуть в иной мир.

Отношения дизайна и искусства всегда были достаточно сложны, поскольку базовые ценности у них одни и те же, а экстраполяция этих ценностей выдвигает к проектированию дизайн-объектов такие же требования, как и к произведениям искусства, – гармония, честность, целостность. Опираясь на них, современный дизайн, выставляя на первый план образно-эмоциональную составляющую предмета проектирования. И в чем тогда отличие дизайна от искусства?

В рамках данной статьи мы попробуем найти те точки соприкосновения, которые присущи обоим видам творчества. **Попробуем обобщить, почему дизайн является искусством**, разберемся в смыслополагании и формообразовании, а также проанализируем язык выразительности, свойственный обоим изобразительным культурам.

Аргумент 1. Хороший дизайн обладает всем арсеналом выразительных художественных средств, современное искусство – проектно-стью и технологичностью.

Дизайн синтезирует выразительные средства многих видов пластических искусств (живопись, графика, скульптура, архитектура и т.д.). А. Ярыгина в своих трудах указывает на то, что графический дизайн, являясь синтезом прикладной графики и предметного творчества, базируется на выразительных средствах, присущих обоим видам художественной деятельности. Это линия, пятно, композиция, цвет, символ, шрифт. По ее мнению, графический дизайн – это вид искусства, чьи произведения создаются на плоскости. Основным материал – бумага, на которой особую выразительность приобретают линия и пятно [12, с. 37].

Сложно представить дизайнера, который не владел бы основами изобразительной грамотности, законами композиции, конструктивными приемами, пластическими приемами. Более того, не так давно многие дизайнеры проходили такой же образовательный путь, как и художники. Авторы статьи могут сослаться на свой опыт: художественная школа – живописно-педагогическое отделение училища – графический дизайн в «Строгановке». И до недавних пор трудно было представить, чтобы дизайнер не получал классического образования, как музыкант, не играющий с «младых ногтей», или актер, не про-



М.П. Куликова,
В.М. Куликов,
П.В. Рыбакова.
Фирменный стиль
для Сибирского
государственно-
го института
искусств имени
Дмитрия
Хворостовского
(Красноярск). 2018

M.P. Kulikova,
V.M. Kulikov,
P.V. Rybakov.
Corporate style
for the Siberian
State Institute of Arts
named after Dmitry
Khvorostovsky
(Krasnoyarsk). 2018

шедший «школу лицедейства» в драматическом кружке.

Высокие технологии произвели взрыв не только в предметном мире, они вторглись и в святая святых – искусство. Во благо или нет – покажет время. Следует признать, искусство стало настолько экспериментальным, что кажется нарушенной та форма самовыражения художника, которая отвечала за эстетические чувствования: сегодня все строится на эпатаже, шоке и экзальтации. Порой даже кажется, что художники совсем отошли от понимания прекрасного. Мир не стоит на месте. Чтобы привлечь внимание посетителей, многие галереи переходят на интерактивный диалог со зрителем, в котором за счет погружения в виртуальную реальность с помощью VR-технологий заставляют взглянуть на привычные вещи под новым, неожиданным углом. Заметим, с появлением современного искусства все стало искусством – во всяком случае так декларируют многие художники.

Аргумент 2. Искусство ответственно за дизайн, поскольку он сложился внутри искусства.

По поводу возникновения дизайна существует различные точки зрения: одни утверждают, что дизайн существует с момента появления человечества; другие связывают его появление с XIX веком, с промышленной революцией и массовым производством; третьи – с формированием дизайнерских школ в 20-е годы прошлого столетия – «Баухаус» в Германии и ВХУТЕМАС в Советской России. В рамках данной статьи это не является предметом дискуссии. Для нас важно, что истоки дизайна находятся в искусстве, произрастают из него, подпитываются им. Теоретик дизайна Г.В. Вершинин говорит (и многие исследователи феномена дизайна с ним согласны) о том, что современный дизайн «сложился внутри искусства как следующая его форма: проектирование среды жизни» [3, с. 14].

При этом искусство для дизайна всегда выступало в роли своеобразного естествоиспытателя, способного осваивать новые творческие технологии и приемы выразительности. Если взять в качестве примера конструктивизм, отличавшийся строгостью, геометризмом и лаконичностью форм, то именно он положил начало модернистской эстетике дизайна, просуществовавшей практически на протяжении всего XX века. Именно в этой эстетике доминантой профессии стала ось «хаос – порядок», где деятельность дизайнера понимается как «наведение порядка» и борьба с «визуальным хаосом», максимальное упорядочивание мира минимальными средствами. Проводимые сегодня эксперименты актуального искусства также находят живой отклик в сфере дизайна, прокладывая дорогу для новых технологий и инноваций, способных вывести проектирование из чисто утилитарной ниши в область непознанного, превращая при этом сам дизайн в арт, где он пересекает границу «прикладного» предмета и приобретает статус полноценного произведения искусства.

Аргумент 3. Дизайн способен говорить на языке искусства (созидать «вечное»), искусство – на языке дизайна (генерировать идеи).

Искусство и дизайн являются средствами коммуникации, при этом первое опирается на эмоциональную составляющую (образы и чувства), а второй – на интеллектуальную (знаки и символы). Но в современном мире все настолько взаимосвязано, что провести разделитель-

ную линию порой совершенно невозможно: искусство становится символьным, дизайн – чувственным. Возникает новый тип коммуникации – эмоционально-интеллектуальный. И если искусство говорит на языке образов, а дизайн – на языке символов, то взаимообогащение явлений создает новую реальность – язык визуальных коммуникаций, который посредством образов и метафор способен донести символическое значение смыслов.

При этом дизайн, вторгаясь в область чувственного, эмоционального, создает самобытные художественные формы и посылает смысловые метафоры для передачи вечных ценностей, за счет своего уникально-близкого контакта с потребителем. А искусство ищет новые идеи, не отягощенные никакими табу или ограничениями, поскольку владеет всеми возможностями метода проектирования.

Аргумент 4. Отличный дизайн, как и великое искусство, способен вызывать эмпатию.

Эмпатия – сопереживание, вызванное любым эмоциональным состоянием человека – от печали до радости... В искусстве это наиболее действенный путь общения со зрителем. Причем автор должен найти единственно верный способ для передачи своего взгляда на этот вечно удивляющий мир, заставив человека окунуться в царство собственных переживаний, чувствований и грез. Именно тогда происходит процесс сопричастности, при которой творческий посыл художника начинает звучать в унисон с эмоциональным восприятием зрителя, наполняя его новыми смыслами и образами.

То же самое происходит и в дизайне, поскольку он напрямую направлен на коммуникацию с потребителем – через визуальные образы, эмоцию, обратную связь, вовлеченность в процесс разработки новых дизайн-продуктов. При этом дизайн может быть не только массовым (как и искусство), но и уникальным, персонифицированным, избирательно направленным на каждого потребителя.

Американский графический дизайнер, создатель журнала «New York Magazine» Милтон Глейзер утверждал, что: «Есть три ответа на результат дизайна – да, нет и НИЧЕГО СЕБЕ! «Ничего себе» – это то, к чему надо стремиться» [6, с. 144].



Аргумент 5. Дизайн, как и искусство, должен сделать смысл зримого таким же глубоким и многообразным, как смысл познаваемого.

На сегодняшний день роль и значение зрительного образа значительно усиливается, поскольку человек все больше переориентируется в сторону визуализации. При этом зримая и познавательная части сливаются воедино, где доминантой явно выступает первая, как самая доступная. А поскольку искусство, также как и дизайн, из него произрастающий, наиболее рельефно и выразительно представляют визуальные образы, то это накладывает на них определенную ответственность перед обществом.

Быстрое переключение с одной картинки на другую не позволяет современному человеку считывать глубину изображенного и воспринимать более сложные визуальные образы. Проявляется «клиповое» сознание. Постоянный визуальный «шум» заставляет людей становиться пассивными потребителями потока никем не

М.П. Куликова,
В.М. Куликов,
П.В. Рыбакова.
Бренд территории
«Адыгея,
регион № 1»
(Красноярск). 2018

M.P. Kulikova,
V.M. Kulikov,
P.V. Rybakov.
Territory brand
“Adygea,
region no. 1”
(Krasnoyarsk). 2018

контролируемой информации. И в этих условиях дизайн должен взять на себя функцию формирования «чистого» жизненного пространства, свободного от визуального «мусора» и пригодного для создания предрасположенной к человеку внешней среды. Все это возможно только при одном условии: дизайн необходимо воспринимать как искусство и требования, к нему предъявляемые, должны быть такими же, как и к искусству. И общество, как заказчик дизайнерских услуг, должно быть ориентировано на творческий потенциал специалистов-творцов, а не на низкопробную продукцию бессильных «мажоров» от профессии. Низкая стоимость – не критерий оценки искусства.

Аргумент 6. Первообразом дизайна является художественность, для которой не существует границы между искусством и проектированием.

Вячеслав Глазычев, рассматривая социальную природу дизайна опирается на мысли искусствоведа Герберта Рида [4], автора вышедшей в 1934 г. первой серьезной работы о дизайне, названной «Искусство и промышленность». Он рассматривает дизайн как высшую форму искусства, независимую сверхпрофессию, свободную от узкоспециализированного профессионализма. Вполне естественно, что искусствовед Герберт Рид считает не только возможным, но и естественным начать создание новых стандартов именно от искусства, а не от производства или сбыта. Он утверждает, что первым шагом является определение искусства, а уже вторым – оценка способности машины создать произведение искусства

Дизайн в практике проектирования опирается на многовековой опыт искусства, поскольку свои корни находит именно в нем. А художественная оснащенность позволяет ему становиться своеобразным проводником культурных ценностей, порожденных искусством. При этом художественный образ, возникающий при проектировании дизайн-объекта, всегда имеет свою специфику, которая, не отвергая эстетического смыслополагания, содержит и функциональную составляющую. Но рамки рационального, продиктованные модернистской эстетикой, настолько ограничили возможности развития дизайна, что эпоха постмодернизма была встречена им с распростертыми объятиями и легким сердцем. Ведь эстетика постмодернизма исповедует стилистику, говорящую о том, что форма

следует за эмоцией и никак иначе, обращается к страстям и фантазиям, к стиливому многообразию и образной неоднозначности.

Поэтому на современном этапе, кроме специалистов, напрямую отвечающих за формирование предметно-средового пространства (дизайнеров, архитекторов, конструкторов), в процессе становления и формирования дизайна на передний план стали выдвигаться представители других визуальных искусств (живописцы, графики, скульпторы), приносящие в проектирование элементы творческого художественного начала. Постмодернистский дизайн уже не являет собой сплав техники и искусства, поскольку не отражает в полной мере развитие и совершенствование проектной культуры. За счет эмоций и чувствований, составляющих нерв искусства, проектирование само становится искусством, находит новый язык выразительности для донесения до потребителя своих художественных посылов.

Аргумент 7. Дизайнер – человек с умом ученого, но душой художника.

Понять философию дизайнерского творчества можно на основе критического реализма «Философии искусства» Антонио Банфи [1]. Дизайнер – творец, способный с помощью образов и технологий передавать смыслы, постоянно находиться в режиме мультизадачности и разнонаправленности, потому что перед ним всегда стоят диаметрально противоположные проблемы – функциональность и привлекательность. Человек, в голове которого постоянно проходит процесс брожения и созревания решения проектной задачи, напоминающий кубик Рубика, который необходимо крутить до тех пор, пока все его стороны не совпадут.

Дизайнер – своего рода аранжировщик, способный объединить все аспекты проектирования для создания единого целого. Это художник, владеющий технологиями, и в то же время ученый с обостренным чувством прекрасного. Дизайнер – ребенок, рожденный от союза высокого искусства и приземленной технологии. Это человек, витающий в вышине волшебных грез и постоянно низвергающийся в рутинную бездну их воплощения. Дизайнер – художник, сумевший направить собственное эго на решение конкретной задачи клиента. Это человек, который утром мечтает увидеть свою работу на маленькой улице заштатного города, а вечером – в главной

экспозиции Нью-Йоркского музея современно-го искусства.

Аргумент 8. Отличный дизайн – это пред-мет самовыражения, как и искусство. Или все же ничего личного – просто бизнес?

В этом на самом деле нет противоречия, по-скольку дизайн – это искусство, которое может быть бизнесом. Даже если дизайн направлен, в первую очередь, на реализацию проектной задачи, исходящей от заказчика, все равно он несет в себе элементы самовыражения. Ведь дизайнер опирается на собственное образное мышление, опыт, представление о прекрасном, свои идеи и технику исполнения. А умение решать пробле-мы заказчика всего лишь незначительная часть его таланта. При этом если работа дизайнера строится на внутреннем «чувствилище», то он, несомненно, занимается искусством. Если же она основывается только на своде правил, по-лученных в ходе обучения или на совокупности наработанных приемов, то он ремесленник.

Еще одним аргументом в пользу самовыра-жения может послужить то, следующее: если одну и ту же проектную задачу будут решать два дизайнера, то они предложат два абсолютно разных решения. Кроме этого, дизайнеру, перед тем как самовыражаться, необходимо пройти хорошую школу изобразительного искусства. А если этого нет, то полуграмотным начинаю-щим «творцам» приходится маскировать «само-выражением» и «креативностью» собственную никчемность и криворукость.

Аргумент 9. Дизайн в силу своего проблемно-го характера и новизны решений интегрирует в себя различные виды искусства.

Дизайн по своей природе синтетичен. По-скольку его основная задача и заключается в том, чтобы фрагментарные части отдельных видов ис-кусств «ассимилировать» в единое целое – про-ектный образ, лежащий в основе творческой концепции, посредством которой формируется основная идея, создается смысловая наполнен-ность и исходя из которой отбираются выра-зительные средства. Именно синтез в дизайне приводит к созданию сбалансированной, адек-ватной, более крупной сущности, несущей в себе элементы живительной свежести и новизны.

В наши дни дизайн стал объемным поняти-ем. Часто, когда человек не знает, как предста-вить перед публикой свое творение, он, чтобы

исключить различные толкования и предпо-ложения, называет его «простым», но емким словом «ДИЗАЙН», поскольку «всекультура» дизайнерской профессии позволяет постоянно создавать новые формы выражения, а синтез искусств способствует их реализации. Мы не будем касаться известных видов дизайна, назо-вем лишь несколько недавно появившихся на-правлений. *Футуродизайн* разрабатывает нова-торские концепции, ориентированные на образ будущего. Звуковой дизайн создает оригиналь-ные звукошумовые эффекты. *Световой дизайн* применяется для внедрения креативных идей в сфере красочного светового оформления празд-ников, фестивалей и авторских художественных инсталляций. *Кинетическая типографика* по-зволяет создавать текстовые композиции в дви-жении с помощью анимации.

Аргумент 10. Хотя произведения искусства часто создаются по заказу, а дизайн «заточен» под запросы клиента, творцы не идут на поводу у заказчика.

Наверное, нет необходимости приводить примеры, когда произведения искусства созда-вались по заказу власти, меценатов, церкви, однако это никогда не мешало художникам до-носить свое понимание мира и видение пре-красного до зрителя. Авангардистские течения начала XX века, с абстрактными композициями и геометрическими плоскостными решениями, послужили реакцией на происходящее в стра-не и мире. И это был заказ общества – отразить сложившуюся ситуацию, когда старое уничто-жалось «до основания, а затем...», а новое тре-бовало самобытных форм выразительности. Считается, что художники работают на упре-ждение, поскольку являются провидцами бу-дущего. Отсюда вытекает тот факт, что многое изначально апробируется в искусстве, а затем становится обыденным в жизни общества.

Ведущий испанский дизайнер Хорхе Пенси говорил, что успех его работ заключается в сле-дующем: «Главное для дизайнера – создавать такие вещи, которые радуют его самого, чтобы работа приносила удовлетворение, а сотру-дничество с заказчиком – удовольствие. Нужно понять, что хочет заказчик, и соединить это со своими желаниями и возможностями. Чтобы создать что-то выдающееся, нужен энтузиазм обоих [7, с. 13]».

М.П. Куликова,
В.М. Куликов,
П.В. Рыбакова.
Фирменный стиль
для первого между-
народного конкурса
скрипачей Виктора
Третьякова
(Красноярск). 2018

M.P. Kulikova,
V.M. Kulikov,
P.V. Rybakov.
Corporate style for
the first international
violin competition
of Viktor Tretyakov
(Krasnoyarsk). 2018



Все вышесказанное в полной мере относится и к дизайну, поскольку так или иначе все твор-чество дизайнера неразрывно связано с челове-ком, и неважно, чем он занимается на данном этапе – коммерческим, социальным или худо-жественным проектом. Если отношения между заказчиком и исполнителем не описываются фразой «утром – деньги, вечером – стулья», то работа становится творчеством, так как проис-ходит в условиях неопределенности, с «размы-тыми» задачами и непонятным конечным резуль-татом. В этом и заключается сходство художника и дизайнера: от них постоянно требуется «пойти туда – неизвестно куда, принести то – неизвестно что». Идут и приносят.

Существует **противоположная точка зре-ния на отношения дизайна и искусства**. Далее попытаемся определить, почему дизайн не яв-ляется искусством. Важно то, что художники и дизайнеры опираются на общую базу знаний, но имеют абсолютно разное целеполагание. Ар-гументируем эту позицию.

Аргумент 1. Произведение искусства способ-но волновать и окрылять, настоящий дизайн побуждать и мотивировать.

Цель художника на начальном этапе весьма «размыта», поскольку он иногда не понимает, что им движет – рука, мысль или провидение Божье, но результатом всегда непредсказуем. Начало его работы – чистый холст и предвку-шение! И художник всегда пытается говорить со зрителем, поскольку не может не делиться чувствами, мыслями, образами, рожденными его внутренним состоянием, когда сосуд пере-живаний переполнен и требует эмоционального выхода. Если при этом художник доносит до ау-дитории свое видение и понимание мира, то он находит ответный горячий отклик и его работы становятся настоящими произведениями иску-ства, способными вызывать чувства у многих поколений зрителей.

Советский писатель и сценарист Ю.В. Бонда-рев в своих трудах [2] утверждает, что искусство может сильно повлиять на человека, ведь имен-но оно является самым прекрасным в его жиз-ни. Искусство способно изменить человека, его внутренний мир.

Что касается дизайнера, то в отличие от худож-ника цель его всегда конкретна и очевидна – доне-сти до зрителя некий посыл, сообщение, расска-зать о сложном простым языком визуальных образов. И дизайнер тем успешней, чем более ярко и убедительно сможет мотивировать ау-диторию к действию – купить товар, воспользо-ваться услугой, предоставить информацию. При этом он, в противовес художнику, остается «бойцом невидимого фронта» – безымянным, но не безликим, поскольку за него говорит соз-данный им дизайн-продукт.

Это подтверждается словами американского дизайнера-новатора Чарльза Имза: «Правиль-ные вопросы, которые должен адресовать себе дизайнер, таковы: решает ли данный проект или объект конкретную проблему? И как он будет выглядеть через десять лет?» [5, с. 317].

Аргумент 2. Искусство уже фактом своего существования создает проблему, дизайн же создан для ее разрешения.

В самом развитии искусства заложен парадокс: чтобы двигаться, ему всегда нужно создавать проблему, будоражить умы, низвергать «незыблемое». Примеров тому не счесть – это и художники эпохи Возрождения, и Ван Гог, и авангардисты с прочими кубистами. Сейчас для общества главным раздражителем, вызывающим острую полемику, является актуальное искусство, основная задача которого – создание арт-впечатления, подкрепленного абсолютной свободой самовыражения.

Дизайн – это всегда решение проблемы. Как сделать мир более лояльным, существование более комфортным, объект более удобным, интерфейс более понятным. Дизайн не должен нести только эстетическую ценность, он должен работать. Даниэль Миллер, дизайнер из отмеченной наградами команды Clockwork, пишет: «Умный дизайн взаимодействия с пользователем начинается с выявления проблемы и поиска идей для ее решения. Успешные продукты решают проблемы. Говорим ли мы о приложении, веб-сайте или более детальном цифровом интерфейсе, дизайн не может позволить добавить функцию только ради функции» [8, с. 371].

Аргумент 3. Искусство ищет ответы, дизайн – вопросы.

Ценность искусства заключается в том, что оно позволяет нам прочувствовать и осознать истинность этого мира, реальность других людей и осознание самого себя. Благодаря художнику мы пытаемся взглянуть на мир другими глазами. Глазами творца. Увидеть потаенное в улыбке «Моны Лизы» Леонардо да Винчи, безысходность «Черного квадрата» Казимира Малевича, благодатный покой «Троицы» Андрея Рублева. Искусство рождает чувства, провоцирует их к сопереживанию, заставляет размышлять, помогает остановиться для осознания вневременной сущности бытия.

Дизайн, перед тем как решать поставленную задачу, пытается найти глубинные потаенные смыслы: где, когда и для чего они были сформулированы. Поэтому дизайнер вначале изучает людей и их потребности, пожелания к разработке дизайн-продукта и только после этого решает задачу, проходя четыре этапа – исследовать, сформировать, создать и передать. Именно этот



принцип помогает создавать человекоориентированный дизайн, который способствует эволюции всего общества.

Аргумент 4. Произведение искусства каждый интерпретирует по-своему. Истинный дизайн воспринимается однозначно.

Каждый художник путем создания художественного произведения пытается донести до зрителя смысл своей работы, передать своеобразное послание, собственное представление о сущем. Он наполняет произведение эмоционально и зрелищно, заставляя аудиторию восторгаться, сопереживать и проникаться теми же чувствами, которые испытывал сам художник, создавая свое творение. Несмотря на это, искусство все интерпретируют по-разному. Казалось бы, что проще – «Черный квадрат» Малевича, заявленный как гимн концептуальному искусству, одна из самых известных картин в мировом искусстве и самая обсуждаемая. При этом

М.П. Куликова,
П.В. Рыбакова.
Фирменный стиль
для Красноярского
фонда развития
искусства имени
Дмитрия
Хворостовского
(Красноярск), 2019

M.P. Kulikova,
P.V. Rybakov.
Corporate style
for the Krasnoyarsk
Art Development
Fund named
after Dmitry
Khvorostovsky.
(Krasnoyarsk). 2019

обыватель просто пожмет плечами и пройдет мимо, а искусствовед напишет очередную книгу в твердом переплете, по поводу того, что имел в виду художник, создавая свое произведение.

В дизайне все в точности до наоборот. Цель конкретна и лапидарна, и если трактуется потребителем по-разному, то это провал, неудача. И задача дизайнера создать такой продукт, который способен воспринимать и принимать абсолютно все, тогда это успех.

Аргумент 5. Великое произведение искусства субъективно. Профессиональный дизайн всегда объективен.

Каждый человек имеет свое мнение по поводу искусства, и зависит оно в большей степени от собственных симпатий и антипатий. И не всегда этому есть объяснение, логика здесь отсутствует. Либо искусство принимается душой, нутром и возникает чувство эмпатии, либо оно бесспорно отвергается. Кому-то нравится Питер Брейгель или Иероним Босх, кто-то любит «малых» голландцев, кто-то восторгается живописью импрессионистов, а бабушка в деревне не видела ничего милее «Утра в сосновом бору» Шишкина. Каждый находит свою нишу в искусстве, исходя из субъективного чувства близости.

В дизайне все не так. Успешность его зависит не от личных предпочтений дизайнера или отдельного пользователя, а от всей потребительской аудитории (чем больше, тем лучше), продвижения на рынке и поиска новых форм для выделения дизайн-продукта на фоне никогда не дремлющих конкурентов. Майкл Каммингс говорил: «Дизайн – это искусство служения, а не самовыражения» [10, с. 414] – и был абсолютно прав, поскольку мерилем дизайна всегда служил человек, для которого он был задуман и создан.

Аргумент 6. Искусство – удел избранных. Дизайн создается для всех.

Несомненно, художника интересует мнение общества о его творчестве. Но если контакт не состоится и мастер будет подвержен обструкции, то у него всегда есть возможность сказать: «Я так вижу!», и он будет по-своему прав, поскольку создал произведение в первую очередь для себя и себе подобных. Художник одновременно и с обществом, и вне его – он сам выбирает свою роль, становясь активным участником событий или отстраненно наблюдая за ними.

К примеру, однажды по телевизору показывали опрос жителей Чили об отношении к Пиночету. Когда очередь дошла до художника, он ответил: «Я всю жизнь пишу одну и ту же реку, которой абсолютно все равно, был Пиночет или не нет». Очевидно, в это время он думал о вечном, а не о сегодняшнем дне.

Дизайн же живет настоящим. Дизайн ради дизайна абсурден. Дизайн социален, поскольку решает каждодневные задачи общества. Он понятлив, потому что пытается овладеть мыслями общества. Он искусен, так как должен быть востребован и желаем. Дизайн необходим, поскольку является культурным феноменом развития цивилизации. Он актуален, потому что основывается на приоритете общечеловеческих ценностей.

Аргумент 7. Искусство канонично. Хороший дизайн по своей природе синтетичен.

Вся жизнь искусства – это борьба с канонами, устоявшимися взглядами через преодоление насмешливой толпы, сомнения, тревоги и неожиданные открытия. И вот наконец-то признание и успех. Но метафоричность и парадоксальность этого действия в том и заключается, что вчерашний ниспровергатель укоренившихся традиций сам становится канонем. И все возвращается на круги своя.

Дизайн другой. Он соединяет, синтезирует объекты из самых разных областей на основе принципов сочетания функциональной значимости, эстетической ценности и удобства для человека [11]. Дизайн активно собирает и ассимилирует методы и средства фактически всех без исключения искусств – архитектуры и пластики, живописи и графики, литературы и музыки, кинематографа и театра. Таким образом, дизайн синтетичен «изнутри». При этом он не только с радостью вбирает, но и без сожаления отдает, проникая в различные виды искусства и приводя к возникновению новых его разновидностей, таких как кинетическое искусство, или к трансформации традиционных, например «дизайн-архитектуры». Порой доходит до смешного, когда в округе не остается ни одного портного, парикмахера, стоматолога: все дизайнеры. А если серьезно, то в силу своего широкого всепроникновения дизайн может выступать как некий инструмент-синтезатор, аккумулирующий возможности различных направлений деятельности человека, способный удовлетворять

материальные и духовные потребности всего общества.

Аргумент 8. Искусство создается в тишине. Дизайн открыт и публичен.

Творцы по своей натуре интроверты. И хотя общество смотрит на них снисходительно, надевая такими эпитетами, как «отшельник», «одиночка», «мизантроп», именно они создают историю, предпочитая оставаться наедине с собой. Они очерчивают границы, никого не пуская на свою территорию, при этом создают тот волшебный мир, который потрясает нас своей глубиной, вызывает ответную реакцию, пробуждает чувства. И хотя мир населяют экстраверты, создают его интроверты, размышляя о зрительных коммуникациях Мунари Бруно приводит слова американского психолога Лори Хелго: «Интроверты – это собиратели мыслей, а одиночество – то место, где эта коллекция хранится и перестраивается, чтобы осмыслить настоящее и будущее» [9, с. 46].

У дизайнера в этом вопросе возникает конфликт со своей самостью, некий когнитивный диссонанс. Поскольку в его работе, несомненно, присутствует творческая составляющая, то ему необходимо погружение в свой мир образов и ассоциаций, отключение от внешнего окружения, отрешение от забот дня нынешнего. Выходит, он интроверт? Но спрятаться в своей «норке» дизайнер попросту не может, поскольку его специальность требует публичности и он должен налаживать контакты с клиентами, коллегами и представителями смежных профессий – менеджерами, маркетологами, копирайтерами и т.д. Кроме этого он должен отслеживать технологический процесс – изучать возможности производства, материалы, ценообразование, «разруливать» рабочие моменты и т.п. Выходит, он экстраверт? Или хорошо адаптированный интроверт? Вероятно, именно отсюда возникают многие сложности в работе дизайнера. Основное – это неумение, как у всех творческих людей, «продать» свои таланты, поскольку его мышление «заточено» под другое.

Аргумент 9. Жизнь коротка, искусство вечно (Гиппократ). Дизайн актуален, он «здесь и сейчас».

Любое произведение искусства (если это искусство) переживает своего создателя. Все, что связано с искусством, пробуждает в человеке

тонкие нити чувствования, будоражит, волнует, пьянит... Заставляет людей смотреть на мир глазами художника, находить его в себе, ощущать и понимать красоту окружающего мира, как он, и творить сообразно ее законам.

Дизайн о том, с чем сталкивается человек каждую минуту своей жизни, поскольку все вокруг дизайн – это и упаковка чипсов, и лампа на нашем рабочем столе, и удобное расположение кнопок на смартфоне. И задача дизайнера сделать предметный мир, окружающий нас, не только функциональным, но и красивым. Грусть и тоска повелевала бы миром, если бы люди постоянно сталкивались с сухой и невыразительной функцией. Человеку нужны краски и эмоции, звонкий и радостный мир, способный сделать его счастливым. Все это способен дать дизайн, здесь и сейчас, потому что завтра это станет не актуальным. Концерт завершится, поезд уйдет – появятся новые задачи. Может быть, поэтому все произведения искусства подписываются автором, а работа дизайнера остается нераскрытой.

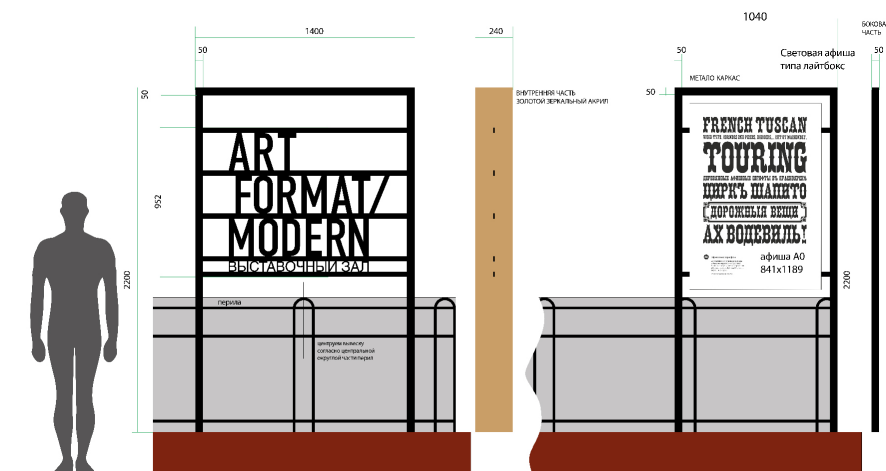
Аргумент 10. Произведение искусства – это прокрустово ложе человечества. Дизайн – пуховая перина.

Задача искусства состоит не в том, чтобы дарить нам удовольствие, а прежде всего в том, чтобы заставлять нас думать. Сопереживание – это титанический труд, который не просто тренирует душу, будит воображение, заставляет познавать и осознавать, оно позволяет ощутить те эмоции, то чувство, которое пытается донести до нас автор. Многие мировые шедевры искусства потрясают, выбивают из колеи, расстраивают, огорчают. Но в то же время очищают, указывают путь, благодаря проводникам – художникам, поэтам, музыкантам, которые обладают той «мягкой» силой, которая способна заставить нас взглянуть на мир совсем другими глазами.

Дизайн призван обеспечивать потребности пользователей, поскольку все, созданное дизайнерами, предназначено для блага человека, для удовлетворения его потребностей, для потакания его прихотям и сиюминутным желаниям [6]. Как индивидуален каждый человек, так и неповторима среда, которую он вокруг себя создает. И главная задача дизайнера – гармонизация этой среды, создание комфортного существования человека, при условии успешной коммуникации с окружающим пространством. Той

CLASSIC MODERN AVANGUARD

ART FORMAT EXHIBITION



М.П. Куликова,
П.В. Рыбакова.
Фирменный стиль
для выставочного
комплекса Сибир-
ского государствен-
ного института
искусств имени
Дмитрия
Хворостовского
(Красноярск). 2019

M.P. Kulikova,
P.V. Rybakov.
Corporate style
for the exhibition
complex of the
Siberian State
Institute of Arts
named after Dmitry
Khvorostovsky
(Krasnoyarsk). 2019

среды, в которой каждая вещь, рассчитывающая называться продуктом дизайна, должна интегрировать в себе две основополагающие характеристики – быть эстетически привлекательной и функциональной.

Литература

1. Банфи, А. Философия искусства / пер. с итал. Г. Смирнова. – Москва : Искусство, 1989. – 383 с.
2. Бондарев, Ю.В. О формулах и красоте // Образованье и общество. – 2010. – № 6. – С. 31–35.
3. Вершинин, Г.В. Контекст в архитектуре, дизайне, искусстве XX века: автореф. дис. ... д-ра филос. наук, д-ра культурологии, д-ра искусствоведения. – Екатеринбург, 2005. – 32 с.
4. Глазычев, В. Дизайн как он есть. Изд. 2-е, доп. – Москва : Европа. – 2006 – 167 с.
5. Имз, Ч., Имз, Р. Мебель Чарльза и Рэй Имз. – Санкт-Петербург : Астрель, 2017. – 317 с.
6. Кидд, Ч. Судите сами. Как отличить хороший дизайн от плохого / пер. с англ. П. Миронова. – Москва : АСТ, Corpus, 2016. – 144 с.
7. Лола, Г.Н. Дизайн как социо-культурный феномен (философский анализ): автореф. дис. ... д-ра филос. наук. – Санкт-Петербург, 1999. – 46 с.
8. Миллер, Д. Удобство вещей. – Москва: АСТ, 2006. – 371 с.
9. Мунари, Б. Фантазия: изобретение, креатив и воображение в зрительных коммуникациях / пер. с итал. Т. Стамовой. – Москва : Изд. Д. Аронов, 2014. – 213 с.
10. Папанек, В. Дизайн для реального мира. – Москва : Изд. Д. Аронов. 2008. – 414 с.

11. Рэнд, П. Дизайн: форма и хаос. – Москва : Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2013. – 244 с.
12. Ярыгина, А. Графический дизайн // Дошкольное воспитание. – 2005. – № 2. – С. 35–42.

References

1. Banfi, A. Filosofiya iskusstva [Philosophy of art]. Transl. from Italian by G. Smirnov. Moscow, Iskustvo, 1989, 383 p.
2. Bondarev, Yu.V. O formulah i krasote [About formulas and beauty]. Obrazovanie i obshchestvo, 2010, no. 6, pp. 31–35.
3. Vershinin, G.V. Kontekst v arhitekture, dizajne, iskusstve XX veka [Context in architecture, design, art of the 20th century]. Extended Abstract of a Doctoral (Philosophical sciences, cultural studies, arts) Dissertation. Scientific library of the Ural State University named after A.M. Gorky. Yekaterinburg, 2005, 32 p.
4. Glazychyev V. Dizajn kak on est', Izdanie vtoroe, dopolnennoe [Design as it is. Second edition, implemented]. Moscow, Evropa, 2006, 167p.
5. Eames, Ch., Eames R. Furniture by Charles and Ray Eames. Saint Petersburg, Astrel, 2017, 317 p.
6. Kidd, Ch. Sudite sami. Kak otlichit' horoshij dizajn ot plohogo [Judge this. How to tell good design from bad one]. Transl. from English by P. Mironova. Moscow, AST, Corpus, 2016, 144 p.
7. Lola, G.N. Dizajn kak socio-kul'turnyj fenomen (filosofskij analiz) [Design as a social and cultural phenomenon (a philosophical analysis)]. Saint Petersburg, 1999, 46 p.
8. Miller, D. Udobstvo veshchey [The comfort of things]. Moscow, AST, 2006, 371 p.
9. Munari, B. Fantaziya: izobretenie, kreativ i voobrazhenie v zritel'nykh kommunikatsiyah [Fantasy as an exact science]. Transl. from Italian by T. Stamovaya. Moscow, Izdatel'stvo D. Aronov, 2014, 213 p.
10. Papanek, V. Dizajn dlya real'nogo mira [Design for real world]. Moscow, D. Aronov, 2008, 414 p.
11. Rand, P. Dizajn: forma i haos [Design: form and chaos]. Moscow, Izdatel'stvo Studiya Artemiya Lebedeva, 2013, 244 p.
12. Yarygina A. Graficheskij dizajn [Graphic design]. Doshkol'noe vospitanie, 2005, no. 2, pp. 35–42.

Об авторах

Куликова Мария Павловна – профессор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, почетный член Союза дизайнеров России, член Международной ассоциации TYPOGRAPHIQUE ATypI
E-mail: concept_m@list.ru

Maria Pavlovna Kulikova

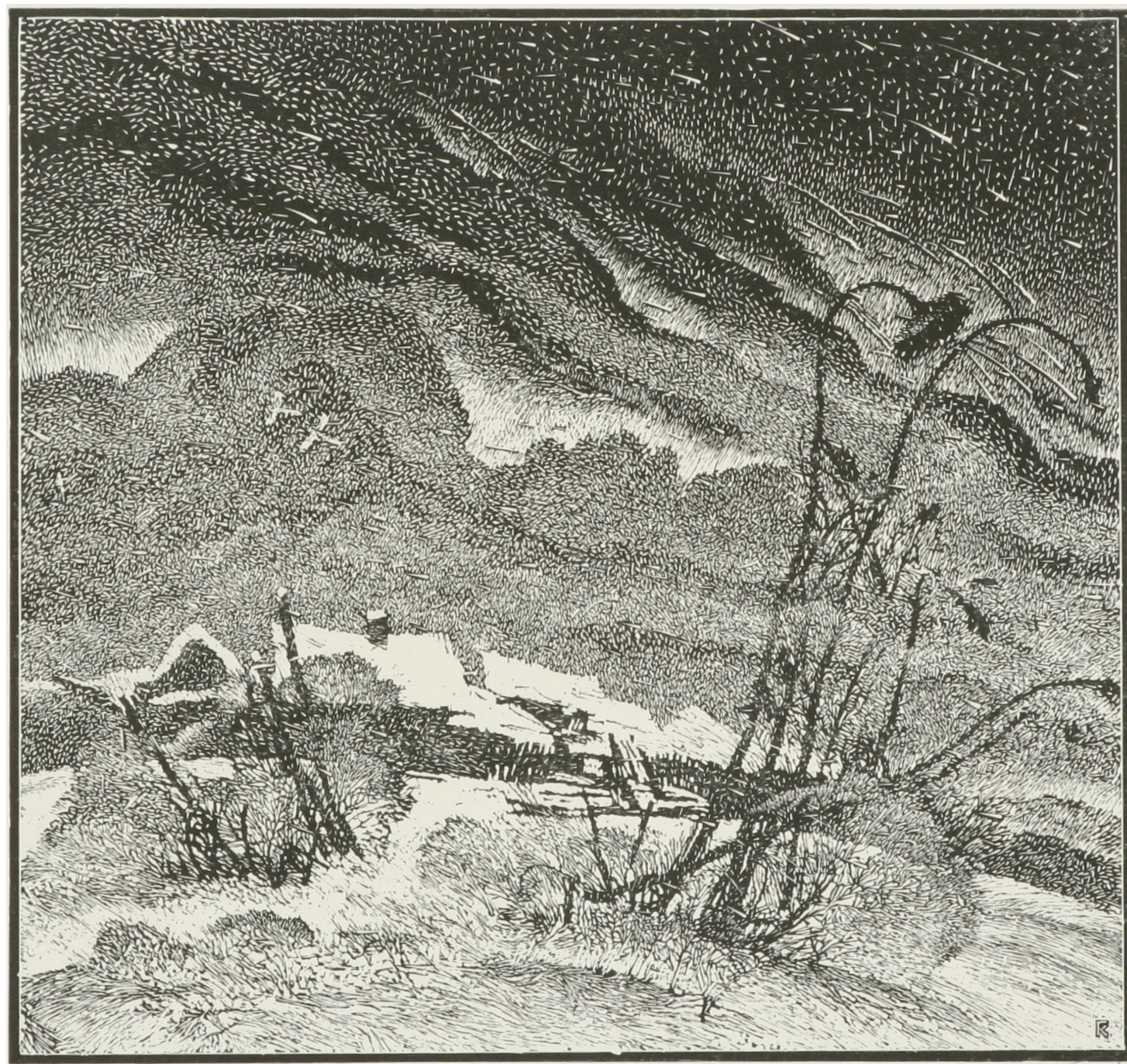
Professor at the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Khvorostovsky, Honorary member of the Union of Designers of Russia, member of the International Association TYPOGRAPHIQUE ATypI

Рыбакова Полина Владимировна – старший преподаватель Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, член Союза дизайнеров России

E-mail: poli_ka@inbox.ru

Rybakova Polina Vladimirovna

Senior lecturer at the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Khvorostovsky, member of the Union of Designers of Russia



Г.Л. Кунгуров.
Зима. 1995
Бумага, ксилография.
Л.: 31,5х34,5
И.: 21,5х22,5
Приморская
государственная
картинная галерея

G.L. Kungurov.
Winter. 1995.
Paper, woodcut.
L.: 31,5×34,5.
I.: 21,5×22,5
Primorye State
Art Gallery

EDN: PVZAGS
УДК 7.03

“PRISHVIN’S HOUSE” ON PRIMORYE LAND: ON THE QUESTION OF THE HISTORY OF THE LITERARY AND ART ASSOCIATION

Lyudmila I. Varlamova

Primorye State Art Gallery

Vladivostok, Russian Federation



Abstract: The article is devoted to the history of the creation of the Primorye artists group “Prishvin’s House”, and to the work of its members. The work of painters, who belonged to the group, presented in the Primorye State Art Gallery, is considered. The biographical information about the artists V.I. Oleinikov, Zh.S. Kochubey, G.L. Kungurov, V.G. Ubirayev, S.A. Barsukov is supplemented and corrected. The study is based on the collection and archives of the Primorye State Art Gallery, the archives of the Primorye Regional Branch of the All-Russian Union of Artists of Russia, the Museum-Reserve of the History of the Far East named after V.K. Arseniev, personal archives of artists.

Keywords: creative group of artists “Prishvin’s House”; Primorye; Artem; Vladivostok; Primorye State Art Gallery, Museum-Reserve of the History of the Far East named after V.K. Arseniev.

Citation: Varlamova, L.V. (2023). “PRISHVIN’S HOUSE” ON PRIMORYE LAND: ON THE QUESTION OF THE HISTORY OF THE LITERARY AND ART ASSOCIATION. *Izobrazitel’noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal’nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 2, № 2(15). pp. 84-93.

Л.И. Варламова

Приморская государственная картинная галерея

Владивосток, Российская Федерация

«ДОМ ПРИШВИНА» НА ЗЕМЛЕ ПРИМОРЬЯ: К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ

Статья посвящена истории создания группы приморских художников «Дом Пришвина», творчеству ее членов. Рассматриваются произведения живописцев этой группы, представленные в Приморской государственной картинной галерее. Дополнены и уточнены биографические сведения художников В.И. Олейникова, Ж.С. Кочубея, Г.Л. Кунгурова, В.Г. Убираева, С.А. Барсукова. Исследование основано на коллекции и архивах Приморской государственной картинной галереи, архивах Приморского краевого отделения ВТОО «Союз художников России», Музея-заповедника истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева, личных архивах художников.

Ключевые слова: творческая группа художников «Дом Пришвина»; Приморье; Артем; Владивосток; Приморская государственная картинная галерея, Музей-заповедник истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева.

В июне 2023 года во Владивостоке в Музее Истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева открылась выставка «В царстве Берендея», посвященная 150-летию со дня рождения одного из крупнейших российских литераторов, прозаика, публициста, фотографа и путешественника Михаила Михайловича Пришвина (1873–1954). Здесь представлены книги, дневники, копии документов и фотографии писателя из фондов музея, а также картины пяти приморских художников творческой группы «Дом Пришвина»¹. В основе концепции экспозиции лежит идея реконструкции интерьера рабочего кабинета писателя в его мемориальном доме-музее в селе Дунино. Также частью экспозиции стали произведения художников-участников творческой группы «Дом Пришвина», которые передают поэтику природы Приморского края, воспетую М.М. Пришвиным во время его поездки на Дальний Восток.

«Творческая группа художников „Дом Пришвина“ сформировалась в рамках одноименного общественного движения творческой интеллигенции Артема и Владивостока. Название связано с домом, в котором останавливался Пришвин и который до недавнего времени существовал в поселке Олений на слиянии рек Майхе и Батальянза (Артемовка и Кневичанка). Каждый художник группы отличается своей неповторимой живописной манерой и в то же время качеством, объединяющим всех, – высоким профессионализмом. Жанровая картина их интересов разнообразна. Это не только лирический сельский пейзаж, но и марина, портрет, натюрморт, книжная иллюстрация, в том числе так называемая ботаническая, натурные зарисовки. Создание в память о писателе в 2001 году в Приморье движения „Дом Пришвина“ было абсолютно закономерным явлением. Перестройка, начавшаяся в 1990 году, побудила творческих людей. жителей г. Артема и Владивостока, искать точку опоры в связи с родной землей, с ее историей, с энергией мест, в которых бывал и которыми восхищался путешественник-писатель М.М. Пришвин», – пишет искусствовед О.И. Зотова [5, с. 271].

В 1931 году М.М. Пришвин посетил юг Приморья, где провел три с половиной месяца, собрав большой материал для создания лирической повести «Корень жизни» («Женьшень»), очерковых произведений «Олень-цветок» и «Голубые песцы». В своих произведениях он исследовал философские вопросы человеческого бытия и

морали, веры в Бога и места человека в природе. «Здесь он вел дневник, в котором Приморью и его природе, осмыслению связи человека и окружающей его среды, глубинного влияния земли на внутренний мир и характер человека, его способность чувствовать, посвящены десятки страниц», – отмечает О.И. Зотова [7, с. 2].

Маршрут дальневосточной командировки М.М. Пришвина (от газеты «Известия») был навеян книгой Владимира Клавдиевича Арсеньева «В дебрях Уссурийского края». Известно, что 58-летний писатель совершил около 20 поездок по Приморью, в том числе в долину реки Майхе, в бухту Посьет, в поселок Сидими (Безверхово), на мысы Гамова и Песчаный. Наибольшее впечатление произвел на него юг Приморского края (Хасанский район) и острова залива Петра Великого. В его дневниковых записях о природе Приморья чувствуется восхищение [13]. Восприятие места не единожды становилось основой литературных произведений, особенно в дневниковых формах: М.М. Пришвин создал удивительно поэтичный образ природы Приморского края, одухотворил ее, увидев в природе источник витальной энергии. В этой ситуации уместно считать писателя одним из *genius loci*.

Через 70 лет после поездки писателя на Дальний Восток в приморском городе Артеме возникло единственное в России творческое движение «Дом Пришвина», в которое вошли журналисты, писатели, поэты, библиотекари, музыканты, художники. Его возглавил заслуженный работник культуры РФ, член правления Приморского отделения ВТОО «Союз художников России» Владимир Иванович Олейников. Активными участниками стали директор библиотечной системы Артема Валентина Саленко, член Русского географического общества, собиратель и хранитель работ дальневосточных художников коллекционер Юрий Шпилев, член Союза писателей России поэтесса Вера Гундарева, журналист и поэтесса Нина Полуполтинных, журналист и поэтесса Зоя Нестеренко, педагог и поэтесса Любовь Старовойтова, журналист и поэт Михаил Матвеев, бард и поэт Иван Гаман, поэт, бард и руководитель бардовской группы «Лаборатория» Сергей Перминов, журналист, поэт, директор Музейно-выставочного центра «Галерея» Сергей Славгородский, журналист, ныне редактор артемовской газеты «Выбор» Ирина Шпак [2; 3].

Сначала пришивинцы раз в месяц собирались в библиотеке имени Н.К. Крупской г. Артема на



Ж.С. Кочубей.
Натюрморт
приморский. 1980.
Холст, масло.
70×80

Приморская
государственная
картинная галерея

Zh.S. Kochubey.
Primorye still life.
1980. Oil on canvas.
70×80

Primorye State
Art Gallery

Ж.С. Кочубей.
Апрель. 1988.
Картон, масло.
38×70

Приморская
государственная
картинная галерея

Zh.S. Kochubey.
April. 1988.
Oil on cardboard.
38×70

Primorye State
Art Gallery

литературно-музыкальные вечера. Потом стали организовывать концерты, литературные чтения и художественные выставки в городах и весях края. Патриотический тон общественной культурно-просветительной работе задавали поэты и журналисты, но лидировать сразу стали художники, первыми выступившими с идеей создания движения «Дом Пришвина» и выделившиеся в его самостоятельную часть. За 22 года они подготовили и провели 27 выставок живописи и графики в Артеме, Владивостоке, Находке, Большом Камне, поселках Артемовский, Олений, Заводской, Кировский и др. [2].

Группа художников «Дом Пришвина» продолжает традиции классической живописной школы и Товарищества передвижных выставок. Кроме Владимира Олейникова, мастера акварели и живописца, жителя поселка Артемовский (пригород Артема), в нее вошли художники Владивостока: график, живописец, художник театра и педагог Геннадий Кунгуров, график, живописец, акварелист Виктор Убираев, живописцы Сергей Барсуков и Жорж Кочубей (1946–2005) [11, с. 47]. Все они зрелые, состоявшиеся мастера. В собрании Приморской государственной картинной галереи (ПГКГ) хранится 219 работ этих авторов.

Главным принципом существования группы можно назвать творческое взаимодействие: это и помощь друг другу, и здоровая конкуренция, в условиях которой растут требования к качеству работ. Разные по характеру и по манере живописи, работающие в разных видах, жанрах и техни-



ках изобразительного искусства, члены группы оказались близкими по творческим устремлениям, духовному миру, чувству искренней любви к природе, приверженности к реалистической натурной живописи. Общей темой для всех стала приморская глубинка, основными жанрами живописи – пейзаж и натюрморт.

С этюдником художники совершили много путешествий по краю: долине небольшой приморской реки Майхе, впадающей в Уссурийский залив, живописным окрестностям сел Анисимовка, Лукьяновка, Новонежино, Смоляниново, Романовка, Шкотово, Штыково. Ездили на пленэр в заповедник уссурийской тайги «Кедровая падь», расположенный в юго-западной части залива Петра Великого Японского моря, и в морской поселок Андреевка. Кроме того, посетили острова Русский, Путятина, Попова, Рейнеке, северные бухты края: Валентин, Ольга, Каменка [2]. На пленэре главная творческая задача у всех художников была одна – перенести на холст или лист благодатную, животворную музыку природы через личные натурные впечатления без глянцевого слащавости открыток.

Остановимся более подробно на каждом из участников группы. Владимир Иванович Олейников родился в 1944 году в селе Усть-Большерецк Камчатской области, с 1948 живет в Приморье в поселке Артемовский. С отличием окончил отделение промышленной графики Владивостокского художественного училища (ВХУ) в 1974 году, мастерская Фернана Гибавича Зинатулина. Дваж-

ды совершенствовал мастерство в группах акварелистов на творческой даче «Челюскинская». Участник выставок всех рангов с 1974 года, в том числе четырех Всероссийских выставок акварели в Кургане. Был депутатом городского совета Артемовского городского округа, председателем постоянной депутатской комиссии по культуре, искусству и охране исторического наследия (1990–1993). С 2001 года член Приморского отделения Союза художников России. Награжден дипломом Гран-при Министерства культуры РФ на аквабиеннале Дальнего Востока (2012), дипломами Всероссийских выставок акварели (2006, 2011), Почетными грамотами Законодательного собрания Приморского края (2006, 2012) и главы города Артема (1999–2009) [9].

Самобытность художественного дарования Владимира Олейникова помножена на его любовь к родному городу и краю. В этом неординарном человеке живет мощное лирико-поэтическое начало, соединенное с образно-философским видением мира. Творчески он свободен, а вдохновение находит во всем. «Окунает он кисти в траву, цветы, приморские туманы, в радость, в печаль... в жизнь. И пишет. Эмоционально выражает себя. Его работы – отражение души. Каждая картина – неповторимый миг бытия, увиденный и прочувствованный. От его акварели приходит какое-то просветление, она лечит душу. Горожане задумываются: неужели все это есть: синий снег, высокое небо, сиреневое утро? Такая в них красота, ширь и свобода», – пишет о творчестве мастера журналист и поэт Зоя Нестеренко [4, с. 181].

В собрании Приморской государственной картинной галереи (ПГКГ) хранится 18 акварельных шедевров мастера. Среди них лирико-поэтические пейзажи «Еще белеет снег» из серии «Март», «Дорога к морю», «Майхэ. Вечер», «Березы над тихой водой», «Под хрупким льдом ключа», натюрморты «Красный цветок», «Осенний свет», «Натюрморт с кленом» [1]. Доминирующая техника художника – акварель, которой он владеет в совершенстве, создавая живое ощущение объема формы и глубины пространства. Обычно он работает экспромтом, без предварительного рисунка, хотя такой процесс акварельной живописи трудно контролировать. Любимая техника – письмо по сырому, ее В. Олейников применяет на натуре даже в морозную погоду, добиваясь специфического эффекта, однако хорошо владеет и лессировкой.



В.И. Олейников.
Сырой снег. Серия
«Март». 1994.
Бумага, акварель.
49,5×62,5
Приморская
государственная
картинная галерея

V.I. Oleinikov.
Fresh snow. Series
“March”. 1994.
Watercolor on paper.
49,5×62,5
Primorye State
Art Gallery



В.И. Олейников.
Еще белеет снег.
Серия «Март».
1998. Бумага,
картон, акварель.
43×66,4
Приморская
государственная
картинная галерея

V.I. Oleinikov.
The snow is still white.
Series “March”. 1998.
Paper, cardboard,
watercolor.
43×66,4
Primorye State
Art Gallery

М.М. Пришвину художник посвятил серию графических листов, выполненных с приемами каллиграфии, редкого сейчас вида рукописного искусства. Произведения М.М. Пришвина стали основой для листов, в которых собственно текст становится объектом изображения, таким образом запечатлевается не только визуальный образ природы, но и словесный. На маршрутах, которые прошел Пришвин в Приморье, произошло соприкосновение Владимира Ивановича с памятью, которую оставил о себе писатель на приморской земле. Историческую память художник считает самым дорогим и важным. Он говорит: «Без памяти мы ничто. Для меня чрезвычайно

важно все, что связано с историей нашей страны, края и города, где я живу» [10]. Большинство из его работ родилось под впечатлением красоты пришивинских мест Приморского края².

Жорж Семенович Кочубей (1946–2005) – родился и вырос на Украине, но вся его творческая жизнь связана с Приморьем. В 1964 году, после окончания художественной школы, он поступил в Днепропетровское художественное училище (педагоги Борис Григорьевич Волохов и Анатолий Яковлевич Корецкий), но со второго курса был призван на действительную службу. Служил на Тихоокеанском флоте (1965–1968) и принял решение остаться в Приморском крае. После службы поступил в Дальневосточный государственный институт искусств (ДВГИИ), мастерская Сергея Андреевича Литвинова (1968–1974), получил квалификацию «художник-живописец». С 1974 года – участник краевых, зональных, республиканских и всесоюзных выставок. С 1978 – художник Приморского отделения Художественного фонда Союза художников РСФСР. С 1989 года – член Приморского отделения Союза художников России, неоднократно избиравшийся в правление [9].

Жорж Кочубей был талантливым живописцем, автором пейзажей, портретов, натюрмортов, жанровых картин. Он много ездил по краю, постоянно бывал в творческих командировках на кораблях пограничников, также работал над рыбацкой темой. С начала 1990-х годов особое место в его творчестве заняла марина.

«В каждой картине художник оставляет частичку своей души. С большой теплотой и любовью он пишет избушки, занесенные снегом, деревенские дворики с покосившимися баньками, первые подснежники на весенней проталине... искренне удивляешься, как тонко он улавливает состояние природы, как трепетно живо на его холсте», – пишет о мастере Татьяна Федотова [9].

Ж.С. Кочубей был очень плодотворен, работал быстро и на хорошем профессиональном уровне. Произведения из собрания ПГКГ – «Апрель», «Натюрморт приморский», «Зимнее утро», «Пасмурный день», «Мостик», «Теплый вечер в Андреевке», «Дом Янковских», «Владивосток. Мыс Эгершельд» – эмоциональны, цветоносны, интересны по замыслу и композиции (всего 15 работ)³.

Геннадий Леонидович Кунгуров – художник книги, график-станковист и живописец родился в 1952 году в поселке Новиково Южно-Сахалинской области, но вырос на Алтае. В 1984 году окончил факультет графики Хабаровского госу-

дарственного педагогического института (мастерская Д.А. Романюка), преподавал в Детской художественной школе города Артема (1987–1988), работал главным художником Дальневосточного книжного издательства (1988–1992). В 1991 году окончил Московский полиграфический институт, факультет «Художественное и техническое оформление печатной продукции» (педагоги А.В. Васнецов, Н.А. Гончарова, специальность – «художник книги полиграфического дизайна»). В 1993 году был принят в члены Приморского отделения Союза художников России. С 1999 года – постоянно переизбираемый член правления. С 1980 года – участник краевых, зональных, республиканских и всесоюзных выставок. С 1996 года представлял работы на международных выставках графики и экслибриса. С 2001 года – преподаватель графики (гравюра) в ДВГУ (ныне Дальневосточный федеральный университет (ДВФУ)), ДВГИИ, ВХУ. Общий педагогический стаж – 21 год [9].

Книжная и станковая графика в творчестве Геннадия Кунгурова дополняют друг друга. Любимая графическая техника – ксилография – была освоена им в 1990 году на творческой даче «Челюскинская» под руководством Николая Ивановича Калиты. В собрании ПГКГ хранится 146 графических листов (ксилография, гравюра на пластике и линолеуме, акварель). В основном это серии иллюстраций к произведениям русских и зарубежных авторов, многочисленные экслибрисы (36) к книгам приморских писателей, поэтов, художников, искусствоведов. Для Дальнего Востока современный экслибрис как самостоятельное произведение и как феномен культуры явление нечастое. Очень немногие художники работают с ним здесь постоянно. Книжные знаки Г.Л. Кунгурова отличает философское осмысление жизни, обращение к символической ассоциации, изобразительной метафоре и прекрасное чувство юмора. Он участник многих международных выставок-конкурсов экслибриса, проходивших в Италии, Чехии, Турции, Польше, Хорватии в 2000-е годы [1].

Значительными работами мастера в области книжной графики можно считать иллюстрации к сборнику японских сказок «Веер Тэнгу», изданию Р. Киплинга «Маугли», романам С. Цвейга «Мария Антуанетта» и «Мария Стюарт», Ф. Достоевского «Бесы», в области книжного дизайна – фотоальбомы «Край России – Владивосток» и «Хабаровский край. Страницы истории», кни-

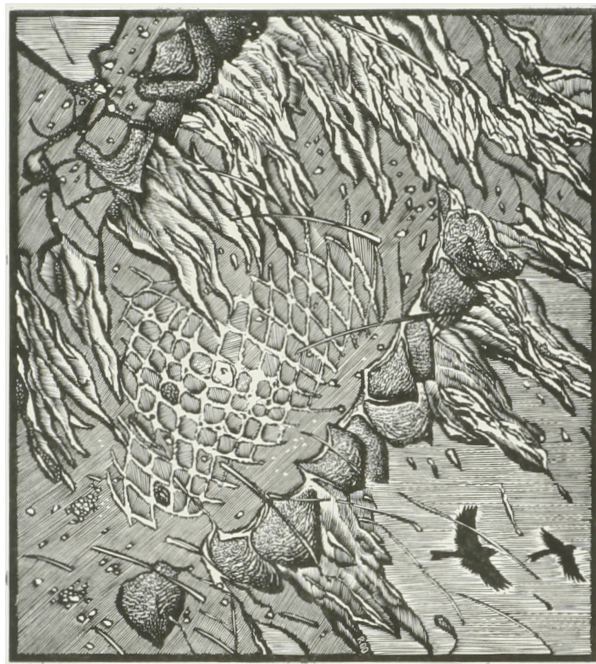
ги «Тайга у океана», «Тропю тигра», «Владивостокская крепость», «Краткий исторический очерк города Владивостока».

В циклах книжных иллюстраций Г.Л. Кунгурова литературные образы воплощены лаконично, сжато, точно. Охотнее всего он обращается к поэтическим произведениям. Любимый сборник стихов – книга лирической японской поэзии, один из любимых поэтов – Мати Товара. Изящные иллюстрации мастера не воспроизводят литературные сюжеты, а как бы аккумулируют наиболее значительное и философское в содержании. С 1990 по 1997 год в технике ксилографии им было создано 80 гравюр, 49 из них экспонировались на персональной выставке в Японии в городах Токио и Ниигата (1995).

Как и большинство современных художников, Г.Л. Кунгуров не ограничивается работой в одном направлении. В 1992 году он начал экспериментальные живописные искания, увлекся пленэром. В 1990-е годы пытался выработать свою технику работы масляными красками на оргалите на основе метода пуантилизма, но затем отказался от нее.

Главным качеством Геннадия Леонидовича является непреходящий интерес к жизни, людям, искусству. В 2005 году на своем автомобиле он предпринял большую творческую экспедицию на Алтай и Байкал. В 2006–2010 годах проехал по всему Северному и Южному Приморью. Тогда он добрался до села Каменка Дальнегорского района и реки Амгу в Тернейском районе. Дважды ездил на маяк Балюзек в Ольгинский район, а на юге Хасанского писал виды бухт Табунка, Миноноска, Теляковского. В собрании ПГКГ среди гравюр, посвященных Приморью, хранятся его строгие, изящные черно-белые ксилографии «Зима», «Лето», «Осень», «Сосна», «Калина» [1].

В 2012 году персональная выставка Г.Л. Кунгурова «От Родины до Родины» в Доме художника Владивостока, приуроченная к 60-летию мастера, обобщила его впечатления, полученные во время многочисленных путешествий. Основой экспозиции стали картины-воспоминания о красивейших местах Сибири и Дальнего Востока, созданные на основе натуральных впечатлений. Среди живописных работ, посвященных Приморью, которое постоянно питает творчество мастера, экспонировались полотна «Дом Егорыча», «Пасмурный день», «Тигровый», «Сидимый», «Стеклянуха. Вербза зацвела». В отличие от легких, изящных произведений черно-белой графики в живописи



Г.Л. Кунгуров.
Осень. 2000.
Бумага,
ксилография.
Л.: 31×20,5.
И.: 15×14
Приморская
государственная
картинная галерея

G.L. Kungurov.
Autumn. 2000.
Paper, woodcut.
L.: 31×20,5.
I.: 15×14
Primorye State
Art Gallery

Г.Л. Кунгуров стремится к передаче материальности мира через плотный, пастозный, многоцветный красочный слой⁴.

Виктор Георгиевич Убираев – график, живописец, акварелист родился в 1949 году во Владивостоке. Окончил живописно-педагогическое отделение ВХУ в 1971 году, мастерская Валентина Степановича Чеботарева. В 1971–1972 годах учился в ДВГИИ на художественном факультете у Василия Никаноровича Доронина. С 1972 года – участник выставок всех рангов. С 1974 года – художник Приморского отделения Художественного фонда Союза художников РСФСР, с 1990 года – член ВТОО «Союз художников России» [9].

Как и Г.Л. Кунгуров, Виктор Убираев, начинал творческий путь художником книги. В 1980-е годы сотрудничал с Дальневосточным книжным издательством (1978–1989), издательством ДВГУ и другими, оформил более 80 книг. Его иллюстрации к материалам о природе Приморского края и детским книгам экспонировались на V и VI зональных выставках «Советский Дальний Восток». Иллюстрации к «Лягушке-путешественнице» В.М. Гаршина, «Сказкам» М.Е. Салтыкова-Щедрина и книге М.С. Деменка «Тропинка в тайге», получившей премию А.А. Фадеева, поступили в фонд ПГКГ [1].

Сегодня В.Г. Убираева знают как художника-пейзажиста лирического склада. Среди работ приморских живописцев, традиционно тяготеющих к пейзажному жанру, его этюды считаются



С.А. Барсуков.
Лесные гости.
2010. Холст, масло.
49×66.

Приморская
государственная
картинная галерея

S.A. Barsukov.
Forest guests.
2010. Oil on canvas.
49×66

Primorye State
Art Gallery

оригинальным явлением. Их отличает импрессионистический подход к натуре, красочное ощущение изменчивости мира, радостное, жизнеутверждающее настроение, верность пейзажу родного края и законченность. Натурный подход мастера к работе отражается в названиях его картин из коллекции ПГКГ, наполненных живым дыханием природы: «Осень в Сидими», «Туман», «Лодки» (пастель), «Таежный ручей», «Распутица» (масло) [1].

«Виктора Убираева считают пленэристом, импровизатором. Чутким к настроению природы живописцем. Он ищет новые приемы для более верной передачи материальной фактуры предметов, световых эффектов, контрастов цвета. В его живописи воплотилось светлое ощущение мира, пишет ли он солнечный день или элегическое ненастье. Склонный к живописному эксперименту, художник оставляет незаписанным холст, усиливает линию пастозным штрихом масла, воссоздает поверхность берега густыми мазками или протяжной кистью в одно движение пишет небо», – отмечает О.И. Зотова [6, с. 2], курировавшая персональные выставки в Музейно-выставочном центре Владивостокского университета экономики и сервиса (ныне Владивостокский государственный университет (ВВГУ)) «Ожидание радуги», «Белый день» (2014), «Очарование ненастья» (2015), «Море, рыбы и цветы Сидими» (2015), «Храм и мастерская» (2018)⁵.

Сергей Александрович Барсуков – член Приморского отделения Союза художников России с 2003 года и творческой группы художников «Дом

Пришвина» с 2004 года. Он родился в 1951 году в шахтерском городе Артеме. Занимался в изостудии Дворца угольщиков у Павла Ивановича Холина. В 1981 году окончил театральное отделение ВХУ, мастерская В.А. Прохоренко и Л.Т. Убираевой. С 1995 года – участник краевых, региональных и всероссийских выставок, а также всех «пришвинских» и пяти персональных [8]. В 2000-е годы большое влияние на С.А. Барсукова оказала дружба с народным художником России Иваном Васильевичем Рыбачуком (1921–2008) и поездка с ним на Академическую дачу имени И.Е. Репина. После возвращения И.В. Рыбачук тепло отозвался о нем: «Он умный, слушать умеет и, главное, слышит. Он много там прихватил, много почерпнул, там же разные художники работали. Он очень способный, трудолюбивый, немногословный, но дело свое стремится знать. Он будет писать, будет выставляться» [9].

Творчество Сергея Барсукова – светлый мир камерной, лирико-поэтической живописи. Более 25 лет в разное время года он выезжает на пленэр в красивейшие места Приморья. Сельский пейзаж и море особенно привлекают его. О тонком понимании природы говорят работы «Лесные гости», «Скалистые берега», «Вечер на болоте» из собрания ПГКГ, сохранившие неброскую красоту и правду жизни [1]. Увязывая логику натуральных красок с прочувствованным и пережитым на пленэре, С.А. Барсуков создает преображенную, но вполне узнаваемую реальность. Используя цветовые акценты, замеченные в мотиве, он избегает открытой экспрессии цвета и, в отличие от Геннадия Кунгурова, не любит многослойной живописи. Заметное место в его творчестве, как и у Виктора Убираева, занимает натюрморт.

В коллективном портрете участников группы отражено главное: в период, когда для художника «вопрос финансовой выживаемости вышел на первый план, в связи с чем проблема самореализации в искусстве оказалась второстепенной» [12, с. 3], «Дому Пришвина» удастся найти точки опоры именно в творческом поиске, который происходит в русле понимания нравственных критериев личности и приверженности родной земле.

Примечания

1. Фонд Музея-заповедника истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева.
2. Произведения В.И. Олейникова находятся в собраниях Приморской государственной картинной галереи, Музея-заповедника истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева (Владивосток), Дальневосточном художественном музее (Хабаровск), Читинском и Курганском государственных областных художественных музеях, Национальной картинной галерее Республики Корея, галерее «Сан» (Сеул), Музее современного искусства префектуры Хитаги (Япония), Государственном художественном музее города Тайбэй (Тайвань), а также в частных собраниях в России и за рубежом (США, Великобритания, Чехия, Япония, Китай, Республика Корея) [9].
3. Произведения Ж.С. Кочубея находятся в собраниях Приморской государственной картинной галереи, Музея-заповедника истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева, Дальневосточном художественном музее, Читинском областном художественном музее, а также в частных коллекциях России, США, Франции, Японии, Китая, Республики Кореи [1].
4. Произведения Г.Л. Кунгурова находятся в Фонде «Современная графика» (Санкт-Петербург), в Калининградском областном музее «Художественная галерея», в Приморской государственной картинной галерее, Музее-заповеднике истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева, в галереях современного искусства «Артэтаж» и «Арка» (Владивосток), в многочисленных частных собраниях в стране и за рубежом [9].
5. Произведения В.Г. Убираева хранятся в Приморской государственной картинной галерее (37 работ), Музее-заповеднике истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева, Читинском областном художественном музее (серия акварелей «Уссурийская тайга»), в частных собраниях России, США, Испании, Японии, Республики Корея, Франции, Китая [9].

Литература

1. Архив Приморской государственной картинной галереи.
2. Архив художника В.И. Олейникова (г. Артем).
3. Архив коллекционера Ю.В. Шpileва (г. Артем).
4. Варламова, Л. 75 лет Олейникову Владимиру Ивановичу // Календарь дат и событий. 2019. Приморский край. – Владивосток : Дальприбор, 2019. – С. 181–187.
5. Зотова, О. Дом Пришвина // Литературный Владивосток: литературно-художественный альманах Приморского отделения Союза писателей России / гл. ред. В. А. Щербак. – Владивосток : Дальиздат, 2013. – С. 271.
6. Зотова, О. Море, рыбы и цветы Сидими // Буклет персональной выставки В.Г. Убираева «Море, рыбы и цветы Сидими». – Владивосток, 2015. – С. 2–3.
7. Зотова, О. Творческое движение «Дом Пришвина». Живопись. Графика. В. Олейников. Г. Кунгуров. В. Убираев. С. Барсуков. 140-летию М.М. Пришвина посвящается // Буклет выставки. – Владивосток, 201. – С. 2–3.
8. Климов, Ю. Сергей Барсуков. Живопись // Буклет выставки С.А. Барсукова, Владивосток, 2018. – С. 2–3.
9. Личные дела художников В.И. Олейникова, Г.Л. Кунгурова, В.Г. Убираева, Ж.С. Кочубея, С.А. Барсукова // Архив ПКОО ВТОО «Союз художников России».
10. Нестеренко, З. Посвящение малой родине // Артем+. – 2008. – № 34. – 22 августа. – С. 11.



11. Приморская организация Союза художников России. 70 лет. – Владивосток, Колизей-принт, 2008. – 159 с.
12. Приморское краевое отделение Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России». 75 лет. 1938–2013. – Владивосток, 2013. – 100 с.
13. Пришвин М.М. Дневники. 1930–1931. Кн. 7. – Санкт-Петербург : Росток, 2006. – 706 с.

References

1. Arhiv Primorskoj gosudarstvennoj kartinnoj galerei [Primorye State Art Gallery archive].
2. Arhiv hudozhnika V.I. Olejnikova (g. Artem) [Archive of the artist V.I. Oleinikov (Artem)].
3. Arhiv kollekcionera Yu.V. Shpileva (g. Artem) [Archive of the collector Yu.V. Shpilev (Artem)].
4. Varlamova, L. 75 let Olejnikovu Vladimiru Ivanovichu

В.Г. Убираев.
Таежный ручей. 2000.
Холст, масло.
40×55

Приморская
государственная
картинная галерея

V.G. Ubirayev.
Taiga stream. 2000.
Oil on canvas.
40×55
Primorye State
Art Gallery

В.Г. Убираев.
Распутица. 2002.
Холст, масло.
30×39

Приморская
государственная
картинная галерея

V.G. Ubirayev.
Mudslide. 2002.
Oil on canvas.
30×39
Primorye State
Art Gallery

[75th anniversary of Vladimir Ivanovich Oleinikov].
Kalendar' dat i sobytij. 2019. Primorskij kraj. Vladivostok,
Dal'pribor, 2019, pp. 181–187.

5. Zotova, O. Dom Prishvina [Prishvin's house].
Literaturnyj Vladivostok: literaturno-hudozhestvennyj
al'manah Primorskogo otdeleniya Soyuza pisatelej Rossii
[Literary Vladivostok: literary and artistic almanac of the
Primorye branch of the Union of Writers of Russia]. Ex. ed.
V. A. Shcherbak. Vladivostok, Dal'izdat, 2013, p. 271.

6. Zotova, O. More, ryby i cvety Sidimi [Sidimi sea, fish
and flowers]. Booklet of V.G. Ubirayev's personal exhibition
"Sidimi sea, fish and flowers". Vladivostok, 2015, pp. 2–3.

7. Zotova, O. Tvorcheskoe dvizhenie «Dom Prishvina».
Zhivopis'. Grafika. V. Olejnikov. G. Kungurov. V. Ubirayev.
S. Barsukov. 140-letiyu M.M. Prishvina posvyashchaetsya
[Creative group "Prishvin's house". Painting. Graphics.
V. Oleinikov. G. Kungurov. V. Ubirayev. S. Barsukov.
Dedicated to the 140th anniversary of M.M. Prishvin].
The exhibition's booklet. Vladivostok, 201, pp. 2–3.

8. Klimko, Yu. Sergej Barsukov. Zhivopis' [Sergey
Barsukov. Painting]. Booklet of S.A. Barsukov's exhibition,
Vladivostok, 2018, pp. 2–3.

9. Lichnye dela hudozhnikov V.I. Olejnikova, G.L. Kungurova,
V.G. Ubirayeva, Zh.S. Kochubeya, S.A. Barsukova [Personal
files of the artists V.I. Oleinikov, G.L. Kungurov, V.G. Ubirayev,
Zh.S. Kochubey, S.A. Barsukov]. Archive of the Primorye
branch of the Union of Artists of Russia.

10. Nesterenko, Z. Posvyashchenie maloj rodine
[A dedication to the small homeland]. Artem+, 2008, no.
34, 22 August, p. 11.

11. Primorskaya organizaciya Soyuza hudozhnikov
Rossii. 70 let [Primorye organization of the Union of Artists
of Russia. 70th anniversary]. Vladivostok, Kolizej-print,
2008, 159 p.

12. Primorskoe kraevoe otdelenie Vserossijskoj
tvorcheskoj obshchestvennoj organizacii «Soyuz
hudozhnikov Rossii». 75 let. 1938–2013 [Primorye branch
of the Union of Artists of Russia. 75th anniversary. 1938–
2013]. Vladivostok, 2013, 100 p.

13. Prishvin M.M. Dnevniky [Diaries]. 1930–1931. Book
7. Saint Petersburg, Rostok, 2006, 706 p.

Об авторе

Варламова Людмила Ивановна – член ВТОО «Союз
художников России», заслуженный работник культуры
РФ, старший научный сотрудник Приморской государ-
ственной картинной галереи
E-mail: ppt005@mail.ru

Varlamova Lyudmila Ivanovna

Member of the Union of Artists of Russia, Honored
Worker of Culture of the Russian Federation, senior
researcher at the Primorye State Art Gallery

Художники
творческого
объединения
«Дом Пришвина»
В.И. Олейников
Ж.С. Кочубей
Г.Л. Кунгуров
С.А. Барсуков
В.Г. Убираев
Владивосток, 2003
Фото С. Кирьянова

Artists
of the creative group
"Prishvin's house"
V.I. Oleinikov,
Zh.S. Kochubey,
G.L. Kungurov,
S.A. Barsukov.
V.G. Ubirayev
Vldivostok, 2003
Photo by S. Kiryanov



EDN: QELQWH
УДК 7.036

THE TIME BINDING THREAD. ARTISTS OF KAMCHATKA TO THE 45TH ANNIVERSARY OF THE KAMCHATKA REGIONAL BRANCH OF THE UNION OF ARTISTS OF RUSSIA

Antonina S. Cherkashina

Kamchatka Regional Art Museum

Petropavlovsk-Kamchatsky, Russian Federation



Abstract: The article is devoted to the history of formation of the Kamchatka organization of the Union of Artists of Russia (now the Kamchatka regional branch of the Union of Artists of Russia). It provides brief information about the members of the organization since its establishment (1976) to the present.

Keywords: history of organization formation; Kamchatka artists; art; Petropavlovsk-Kamchatsky.

Citation: Cherkashina, A.S. (2023). THE TIME BINDING THREAD. ARTISTS OF KAMCHATKA. To the 45th anniversary of the Kamchatka regional branch of the Union of Artists of Russia. Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 2 (15), pp. 94-101.

А.С. Черкашина

Камчатский краевой художественный музей

Петропавловск-Камчатский, Российская Федерация

ВРЕМЕН СВЯЗУЮЩАЯ НИТЬ. ХУДОЖНИКИ КАМЧАТКИ К 45-ЛЕТИЮ КАМЧАТСКОГО РЕГИОНАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ ВТОО «СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ РОССИИ»

Статья посвящена истории создания Камчатской организации Союза художников России (ныне Камчатское региональное отделение ВТОО «Союз художников России»), содержит краткую информацию о членах организации с момента ее создания (1976) по настоящее время.

Ключевые слова: история становления организации; камчатские художники; изобразительное искусство; Петропавловск-Камчатский.

Уникальная Камчатская земля имеет свои особые приметы: огнедышащие исполины-вулканы и безбрежные просторы Тихого океана, толщи снегов и пульсирующие горячие источники – гейзеры. Эта земля, открытая более 300 лет назад русскими казаками, имеет богатую историю. С ней связаны имена Владимира Атласова, Витуса Беринга, Алексея Чирикова, Георга Стеллера, Степана Крашенинникова и много других.

Эта земля взрастила и помогла раскрыть свои неповторимые таланты художникам.

В 2021 году Камчатскому региональному отделению Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России» исполнилось 45 лет [1; 3]. В связи со знаменательным событием организация подготовила отчетную ретроспективную выставку «Земля Камчатская», которая позволила увидеть характерные особенности искусства, сформированные во второй половине XX века, основанные на предшествующем опыте.

Долгое время Камчатка изображалась лишь в зарисовках художников-путешественников XVIII–XIX веков. Первые рисунки о Камчатке и народах, её населяющих были выполнены художником Иоганном Христианом Бергханом – участником Второй Камчатской экспедиции Витуса Беринга. Этими работами проиллюстрировано одно из лучших академических изданий XVIII века – «Описание земли Камчатки» Степана Крашенинникова (СПб., 1755).

Эта книга вдохновила к работе над документальным очерком о Камчатке великого русского поэта А.С. Пушкина, который посвятил ей строки: «Камчатка – страна печальная, гористая влажная...»¹.

В XIX и начале XX века на Камчатке возникают очаги местной культуры: Петропавловская

библиотека окружного управления (1828, ныне Камчатская краевая научная библиотека имени С.П. Крашенинникова), научно-промышленный музей (1911, ныне Камчатский краевой объединенный музей), театр Мономаховых (1914).

Профессиональные художники появились на Камчатке сравнительно недавно. Сказывалась отдаленность полуострова от центров культуры, и долгое время искусство бытовало здесь исключительно в русле народного. Прологом к возникновению Союза художников-профессионалов явилось стихийное развитие изобразительного искусства в любительской форме. Начиная с 1930–1940 годов в Петропавловске-Камчатском организовывались и художественные выставки, но они носили эпизодический характер и проходили в рамках смотров художественной самодеятельности. С появлением в 1957 году областного Дома народного творчества выставки народного творчества и художников-любителей стали носить регулярный характер.

В 1950-е годы на Камчатку в творческие командировки приезжают профессиональные художники-дальневосточники И. Рыбачук, К. Шебеко, москвич В. Давыдов и др.

В середине 1950-х годов здесь начинают работать выпускники Ростовского художественного училища имени М.Б. Грекова – Е. Горбатенко и Ф. Дьяков. В августе 1958 года при их активном участии и поддержке администрации города в Петропавловске-Камчатском была создана первая художественно-оформительская мастерская, которая тогда называлась художественным цехом при Камчатском областном хоровом обществе. За годы своей работы мастерская еще не раз меняла свою ведомственную принадлежность (от комбината бытового обслуживания – КБО № 1 – до Треста по благоустройству и озеленению города).

С 1960-х – начала 1970-х годов Камчатка все чаще оказывается под пристальным вниманием художников. Сюда приезжают жить и работать выпускники различных художественных вузов и училищ страны. Среди них – П. Елизов, К. Евдокимов, К. Чурсин, В. Мартынов, В. Шохин, Ф. Тебиев, А. Пироженко, В. Крупина, А. Колмакова, А. Лапин, В. Тришкин, А. Турчевский, Ю. Назаров, Ю. Колдаев, В. Ефимов, Ю. Ви, М. Лузин, З. Машихина, В. Денисов, В. Санакоев, В. Ворошилов и др. Среди приехавших в 1964 году были выпускники института имени В.И. Сурикова – Р. Яушев и член Союза художников СССР А. Винокуров. Это была первая очень ошутимая

Газета
«Камчатская правда».
1976. 7 ноября.
Отдел краеведения
Камчатской
краевой научной
библиотеки имени
С.П. Крашенинникова

The newspaper
“Kamchatskaya Pravda”.
1976. January 7.
Local History Department
of the Kamchatka Regional
Scientific Library named
after S.P. Krashenninikov



для полуострова «волна» молодых художников, относящихся к одному поколению. Их появление на Камчатке было вызвано общим для того времени романтическим порывом освоения неизведанного в изобразительном искусстве. Практически все они в недалеком будущем реализовались через тему Севера именно на Камчатке. Для многих из них суровая Камчатская земля стала второй родиной. Но главное, среди художников впервые были уроженцы Камчатки – А. Винокуров, В. Шохин, З. Машихина, В. Ворошилов.

В марте 1966 года при поддержке правления Хабаровской организации Союза художников РСФСР и местной администрации художники добились открытия в г. Петропавловске-Камчатском Камчатских художественно-производственных мастерских², тогда еще Хабаровского отделения Художественного фонда РСФСР, первым директором которых стал Е. Горбатенко.

Уже в те годы камчатские художники начинают заявлять о себе на зональных, республиканских, всесоюзных художественных выставках. По итогам участия в них Е. Горбатенко (1966) и Ф. Дьяков (1967) первыми на Камчатке были приняты с Союз художников СССР.

Важным аспектом становится педагогическая деятельность живописцев. На Камчатке началось формирование коллективов детских художественных школ и школ искусств. Особая заслуга в этом принадлежит художникам-педагогам, стоявшим у истоков ДХШ и ДШИ на Камчатке: А. Лапину, основателю первой ДХШ в г. Петропавловске-Камчатском (1966); его преемнику В. Шохину, впоследствии основавшему ДХШ в п. Приморский (1973); М. Лузину, основателю и директору ДХШ г. Елизово (1972), и др.

В Петропавловске в начале 1970-х годов была создана орггруппа камчатских художников, в правление которой вошли Рустам Яушев (председатель), Анатолий Винокуров и Федор Дьяков [2]. Она объединила вокруг себя творческие силы полуострова, координировала проведение выставок, много сделала для создания на Камчатке самостоятельной организации Союза художников.

Прошедшая в 1974 году IV зональная выставка «Советский Дальний Восток» во Владивостоке показала, что на Камчатке сложился профессиональный коллектив художников, способный к созданию самостоятельной организации Союза художников, независимой от Хабаровска.



А.Ф. Винокуров.
Весна. 1978.
Цв. литография.
52×35
Камчатский краевой
художественный музей

A.F. Vinokurov.
Spring. 1978.
Colored lithography.
52×35
Kamchatka Regional
Art Museum

А.И. Попова.
Ковер корякский
круглый. 1982.
Мех нерпы, морско-
го котика, камус
оленья, ровдуга,
меховая мозаика,
ручное шитье.
Диаметр 150
Камчатский краевой
объединенный музей

A.I. Popov.
Round Koryak
carpet. 1982. Fur of
Nerpa and fur seal,
deer skin, rovduga,
fur mosaic, hand
sewing.
Diameter 150
Kamchatka Regional
United Museum



Г.М. Клемин.
Композиция.
«Остров
Топорков». 2011.
Дерево, кость
коровы Стеллера,
оленья замша, кожа
рыбы, перо птицы,
бисер. 57×20×22;
28×13×10
Собственность автора

G.M. Klemín.
Composition.
Toporkov Island.
2011. Wood, Steller's
cow bone, deer suede,
fish skin, bird feather,
beads. 57×20×22;
28×13×10
Author's property

Многие из участников выставки по ее итогам были приняты в члены Союза художников СССР.

Летом 1976 года была создана Камчатская организация Союза художников РСФСР, организационное собрание состоялось в Петро-

С.П. Казарян.
Портрет
Яны. 1986.
Эпоксидная смола,
бронзовый
порошок,
патинирование.
57,5×38×28
Камчатский краевой
художественный музей

S.P. Kazarian.
Portrait of
Yana. 1986.
Epoxy resin, bronze
powder, patination.
57,5×38×28
Kamchatka Regional
Art Museum

В.В. Крупина,
А.И. Пироженко.
На морошечной
тундре. 1984.
Дерево, резьба.
134×147×99
(с подставкой)
Камчатский краевой
объединенный музей

V.V. Krupin,
A.I. Pirozhenko.
On cloudberry
tundra. 1984. Wood,
carving. 134×147×99
(with stand)
Kamchatka Regional
United Museum



павловске-Камчатском 6 июля 1976 года в Доме партпроса³. Первым председателем Камчатской организации Союза художников РСФСР стал Валерий Ефимов. Большую роль в создании и дальнейшем творческом ее росте сыграл комитет зональных выставок «Советский Дальний Восток» [4].

Камчатские художественно-производственные мастерские Художественного фонда РСФСР, до этого времени входившие в состав Хабаровского отделения, также получили самостоятельность.

В течение 1970–1980-х годов состав Камчатской организации Союза художников значительно пополнился. В члены Союза художников СССР были приняты Ю. Грициенко, А. Турчевский, П. Елизов, В. Ефимов, Ф. Тебиев, В. Тришкин, Г. Морозов, А. Лапин, А. Колмакова, А. Пироженко, В. Крупина, В. Шохин, М. Лузин, В. Ворошилов, В. Денисов, Ю. Колдаев, З. Машихина, Г. Клемин, С. Казарян, Ю. Ви, Л. Ткач, Ю. Назаров, народные мастерицы А. Попова, М. Чечулина, Е. Уварова, А. Тюменцева, О. Олелей, Я. Тнелхут, Н. Эвгур. В 1978 году на Камчатку приехал уже известный художник-график, член СХ СССР С. Степанов – автор известной серии гравюр, посвященной Красноярской ГЭС.

Многие годы с народными мастерами работала искусствовед М. Белова. Постоянно бывая в национальных поселках Карагинского, Олюторского, Тигильского, Алеутского и других районов Камчатки, она встречалась с мастери-

цами, давала квалифицированную оценку их творчеству, приглашала к сотрудничеству на художественных выставках.

В эти годы формируются коллекции изобразительного, декоративно-прикладного и народного искусства в фондах Камчатского областного краеведческого музея.

Художники активно работают, осуществляя культурные шефские связи с речными и морскими флотами России, выезжают на пограничные заставы, встречаются с жителями полуострова: рыбаками, вулканологами, охотниками, оленеводами и т.д. Идет непрерывный обмен опытом, общение с коллегами-художниками. Камчатские живописцы постоянно выезжают на творческие дачи – «Академическая имени И.Е. Репина», «Горячий ключ», «Челюскинскую», имени Д. Кардовского.

1980-е годы отмечены высоким уровнем выставочной деятельности Камчатской организации Союза художников. Живописцы активно участвуют в зональных, республиканских, всесоюзных и зарубежных художественных выставках, среди которых особое место принадлежит специализированным. Так, в 1985 году в Ленинграде прошла «Выставка произведений художников Камчатки», в экспозиции которой было представлено декоративно-прикладное и народное искусство коренных малочисленных народов полуострова. Такое сочетание творческих художественных культур придавало особый колорит и неповторимое своеобразие камчат-





Ф.Г. Дьяков.
Петропавловский
морской порт.
Триптих («У холо-
дильника» – левая
часть триптиха).
1990. Холст, масло.
90×113
Камчатский краевой
объединенный музей

F.G. Dyakov.
Petropavlovsk
seaport. Triptych
("At the refrigerator"
– the left side of
the triptych). 1990.
Oil on canvas.
90×113
Kamchatka Regional
United Museum



Ю.Е. Колдаев.
Землепроходец Вла-
димир Атласов
со товарищи
(Встречь солнцу).
1995. Холст, масло.
185×300
Камчатский краевой
художественный музей

Yu.E. Koldaev.
Pathfinder Vladimir
Atlasov with
comrades (Towards
the sun). 1995. Oil
on canvas. 185×300
Kamchatka Regional
Art Museum

В.П. Соколов-
Ширишов.
Второй Камчат-
ской экспедиции
посвящается.
Норд-Ост. 1993.
Холст, масло.
140×199
Камчатский краевой
художественный музей

V.P. Sokolov-
Shirshov.
Dedicated to the
Second Kamchatka
Expedition.
Nord-Ost. 1993.
Oil on canvas.
140×199
Kamchatka Regional
Art Museum

скому искусству, стало его характерной отличи-
тельной чертой на больших российских и зару-
бежных выставках.

В 1985 году у Камчатской организации Союза
художников РСФСР появился свой выставоч-
ный зал по ул. Ленинской, 36⁴.

Большим испытанием для организации, как
и для всей страны, стало последнее десятилетие
XX века. Несмотря на трудности, Камчатская
организация Союза художников России вместе
со всеми художниками страны прошла сложный
период адаптации к новым социальным услови-
ям, сохраняя и развивая традиции камчатской
и общероссийской культуры в целом, отстаивая
профессионализм в изобразительном искусстве.

В сложное для нашей страны время пере-
стройки 5 января 1992 года был основан Кам-
чатский областной художественный музей
(ныне Камчатский краевой художественный
музей), началось формирование его фондовой
коллекции.

Именно в эти годы на полуострове родилась и
уникальная общественная культурно-историче-
ская Портретная галерея «Скрижали Камчатки»,
благодаря подвижнической деятельности Арту-
ра Белашова, президента Фонда компенсации
(в пользу народов Севера). Идея запечатлеть и
увековечить для потомков имена исторических
личностей и современников, посвятивших свою
жизнь служению Камчатке, была горячо поддер-
жана камчатскими художниками, способствова-
ла дальнейшему развитию в регионе жанра пор-
трета, в том числе исторического, исторической
и жанровой картины. В 2018 году Портретная
галерея «Скрижали Камчатки» была передана её
основателем Артуром Белашовым на государ-
ственное хранение в Камчатский краевой худо-
жественный музей, и ее коллекция продолжает
пополняться.

В начале и середине 1990-х годов ряды Кам-
чатской организации Союза художников попол-
нили В. Санаков, В. Белых, А. Лылова, Г. Пи-
сковецкая, П. Степанов, В. Соколов-Ширишов,

В.В. Санаков.
Моя земля.
Триптих.
(«Кораль» – правая
часть триптиха).
1990. Холст, мас-
ло. 185×185
Камчатский краевой
художественный музей

V.V. Sanakoev.
My land. Triptych.
("Coral" – the right
side of the triptych).
1990. Oil on canvas.
185×185
Kamchatka Regional
Art Museum



В.М. Тришкин.
Эвенский
натюрморт. 1974.
Холст, масло.
100×80
Камчатский краевой
объединенный музей

V.M. Trishkin.
Even still life. 1974.
Oil on canvas.
100×80
Kamchatka Regional
United Museum

М.А. Лузин.
Натюрморт
камчатский. 2001.
Холт, темпера.
70×55
Собственность автора

M.A. Luzin.
Kamchatka still life.
2001. Holt, tempera.
70×55
Author's property

самобытный корякский художник К. Килпалин,
искусствовед А. Черкашина, на рубеже XX и нача-
ле XXI века – искусствовед В. Стародубцева, худо-
жники В. Говоров, И. Царьков, С. Клипинин, К. Са-
ушкина, В. Шарафутдинов, В. Белоглазов. В первой
четверти XXI века в ее состав вошли О. Стягликов
(Суздаев), В. Близнюк, С. Крюкова, И. Пискунов,
М. Набутовский, Э. Балюк, А. Ситников, О. Ситни-
кова, К. Черказыанов, И. Капитунова, А. Братухин,
мастерица А. Манько.

В 2005 году при Камчатском областном музы-
кальном училище (ныне Камчатский колледж ис-
кусств) создано отделение живописи, становление
и развитие которого во многом обязаны худо-
жнику-педагогу, писателю В. Соколову-Ширишову,
возглавившему отделение. В 2010 году состоялся
первый выпуск молодых художников. С 2016 года
отделение возглавляет А. Ситников.

Большая заслуга в организации художественной
среды, активной выставочной деятельности и при-
общения к искусству жителей Камчатского края,
особенно подрастающего поколения, принадлежит
творческому сотрудничеству Камчатской органи-
зации Союза художников России с Камчатским
краевым художественным музеем, с Портрет-
ной галереей «Скрижали Камчатки», Камчат-
ским краевым объединенным музеем, Камчат-
ским колледжем искусств, Камчатским центром
народного творчества, Краевым учебно-мето-



дическим центром и другими учреждениями
культуры, образования и общественными орга-
низациями.

За эти годы творчество художников региона
значительно выросло и пользуется заслуженным
авторитетом далеко за пределами Камчатского
края. Только за последние пять лет художники
организации стали участниками больших пре-
стижных выставок, среди которых Междуна-
родная художественная выставка, посвященная
70-летию Победы в Великой отечественной вой-
не (Москва, 2015), Межрегиональная художе-
ственная выставка «Сибирь – Дальний Восток»
(Красноярск, 2015), Вторая межрегиональная
художественная выставка «Сибирь – Дальний
Восток» (Нинбо, КНР, 2016), Третья Новоси-
бирская межрегиональная художественная вы-
ставка «Красный проспект. Искусство Урала.
Сибири, Дальнего Востока» (Новосибирск,
2017), Всероссийская художественная выставка
«Россия XIII» (Москва, 2019), Вторая межрегио-
нальная художественная выставка «Великая По-
беда», посвященная 75-летию Победы в Великой
Отечественной войне (Владивосток, 2020), вы-
ставка «Мирный Тихий», посвященная 76-го-
довщине окончания Второй мировой войны на
Тихом океане (Владивосток, 2021) и др.

Впервые в культурной жизни полуострова
на Камчатке состоялась XII региональная ху-

дожественная выставка «Дальний Восток» (Петропавловск-Камчатский, 2018). Камчатские художники стали участниками выставок за рубежом – в Китае (2016), Республике Корея и Франции (2019).

Уникальность камчатской природы привлекла сюда художников из разных частей России и зарубежных стран: с 2012 года организация постоянно проводит на полуострове международные и региональные пленэры.

Камчатским художникам есть, о чем сказать своему зрителю. В разные годы каждый из них внес свой вклад в общее развитие искусства региона. При всей разности творческого потенциала и несходства манеры исполнения в творчестве художников есть одна главная тема – Камчатка. В своих произведениях они обращаются к разным темам и жанрам изобразительного искусства, знакомя зрителей с уникальной природой, историей освоения полуострова, землепроходцами и мореплавателями, стремятся всесторонне охватить современные события, отразить характерные черты национальной культуры, рассказать о людях, живущих на этой суровой и прекрасной земле.

Примечания

1. Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений : в 10 т. Т. 9 : Заметки о Камчатке. – Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1979. – С. 327.
2. Камчатские художественно-производственные мастерские Хабаровского отделения Художественного фонда РСФСР с 1976 году получили самостоятельность и стали называться «Камчатские художественно-производственные мастерские Художественного фонда РСФСР». Они прекратили свое существование в 1992 году, после распада СССР.
3. Создана Камчатская организация Союза художников РСФСР на Камчатке // Камчатская правда. – 1976. – 7 июля. – С. 2.
4. В 1991 году выставочный зал Камчатской организации Союза художников РСФСР был передан Управлению культуры администрации Камчатской области, а в 1998 году вошел в состав Камчатского областного художественного музея.

Литература

1. Времен связующая нить. Художники Камчатки: К 45-летию Камчатского регионального отделения ВТОО «Союз художников России» : [альбом-справочник] / авт.-сост. А.С. Черкашина. – Петропавловск-Камчатский : Новая книга, 2021. – 384 с. : ил.
2. Интервью А.С. Черкашиной с Ф.Г. Дьяковым, народным художником России. 2001. Личный архив А.С. Черкашиной (Петропавловск-Камчатский). Не опубликовано.
3. Ляшук, А.В. Презентация «Друзья! Прекрасен наш союз...» : к 45-летию КРО ВТОО СХР : Камчатская краевая научная библиотека имени С.П. Кра-



шенинникова. 11.11.2021. – URL: https://kamlib.ru/events/news/k_45_letiyu_kamchatskogo_regionalnogo_otdeleniya_soyuza_khudozhnikov_rossii_predstavlyаем_prezentatsiyu_druzya_prekrasen_nash_soyuz_/?sphrase_id=82509 (дата обращения 15.05.2023)

4. Художники Камчатки. Камчатской организации Союза художников России 25 лет / вст. ст. А.С. Черкашиной, сост. М.И. Белова, А.С. Черкашина. – Петропавловск-Камчатский : Камчат. печат. двор : Кн. изд-во, 2002. – 24 с.

References

1. Vremen svyazuyushchaya nit'. Hudozhniki Kamchatki: K 45-letiyu Kamchatskogo regional'nogo otdeleniya VTOO «Soyuz hudozhnikov Rossii» : al'bom-spravochnik [The time binding thread. Artists of Kamchatka: to the 45th anniversary of the Kamchatka regional branch of the Union of Artists of Russia]. Author and compiler A.S. Cherkashina. Petropavlovsk-Kamchatsky, Novaya kniga, 2021, 384 p.

П.А. Степанов.
Вулкан Вачкажец.
Последний оскал
зимы. 2013.
Холст, масло.
90×120

Камчатский краевой
художественный музей

Р.А. Степанов.
Volcano Vachkazhets.
The last grin of
winter. 2013.
Oil on canvas.
90×120

Kamchatka Regional
Art Museum

В.А. Шохин.
Молодые конуса
Толбачика. 2011.
Бумага, акварель.
33×39,5

Камчатский краевой
художественный музей

В.А. Shokhin.
Young cones of
Tolbachik. 2011.
Watercolor on paper.
33×39,5

Kamchatka Regional
Art Museum

2. Interv'yu A.S. Cherkashinoj s F.G. D'yakovym, narodnym hudozhnikom Rossii [A.S. Cherkashina's interview with F.G. Dyakov, People's Artist of Russia], 2001, A.S. Cherkashina's personal archive (Petropavlovsk-Kamchatsky). Unpublished.

3. Lyashuk, A.V. Presentaciya «Druz'ya! Prekrasen nash soyuz...» : k 45-letiyu KRO VTOO SKHR : Kamchatskaya kraevaya nauchnaya biblioteka imeni S.P. Krashenninnikova [Presentation "Friends! Our union is wonderful...": to the 45th anniversary of the Kamchatka Regional Scientific Library named after S.P. Krashenninnikov], 11.11.2021, available at: https://kamlib.ru/events/news/k_45_letiyu_kamchatskogo_regionalnogo_otdeleniya_soyuza_khudozhnikov_rossii_predstavlyаем_prezentatsiyu_druzya_prekrasen_nash_soyuz_/?sphrase_id=82509 (accessed 15.05.2023)

4. Hudozhniki Kamchatki. Kamchatskoj organizacii Soyuzu hudozhnikov Rossii 25 let [Artists of Kamchatka. 25th anniversary of the Kamchatka organization of the Union of the Artists of Russia]. Introduction by A.S. Cherkashina, compiler M.I. Belova, A.S. Cherkashina. Petropavlovsk-Kamchatsky, Kamchatsky pechatny dvor: Knizhnoje izdatel'stvo, 2002, 24 p.

Международный
пленэр
на Камчатке. 2014
Фото из личного архива
В.И. Ворошилова

International plein
air in Kamchatka.
2014
Photo from
V.I. Voroshilov's
personal archive



Участники
XII региональной
художественной
выставки
«Дальний Восток».
2018. Петропав-
ловск-Камчатский
Фото из личного архива
А.С. Черкашиной

Participants of
the XII Regional
Art Exhibition
"Far East". 2018.
Petropavlovsk-
Kamchatsky
Photo from
A.S. Cherkashina's
personal archive



EDN: FKUSSJ
УДК 7.07(470.55)

DIARIES OF I.L. VANDYSHEV AS AN EGO-DOCUMENT OF THE INSTITUTIONAL ASPECT OF THE ARTISTIC ENVIRONMENT OF CHELYABINSK IN THE 1930s – EARLY 1960s

Tatyana S. Balaban

Chelyabinsk State Museum of Fine Arts
Chelyabinsk, Russian Federation



***Abstract:** An article analyzes the work of the cooperative partnership “Artist” in Chelyabinsk in the first decades of its existence, based on the diary entries of the artist Ignatiy Lukich Vandyshv in 1936-1964. As the first and largest art and production association of the city, it became not only the concentration of the city’s creative forces, but also a place where the artist’s interests collided with the mechanism of state institutions. This conflict and the ways to resolve it can be considered in its entirety only by referring to various sources, including the living language of diary entries.*

***Keywords:** artists of Chelyabinsk; diaries; cooperative partnership; art production; Chelyabinsk; artistic environment.*

***Citation:** Balaban, T.S. (2023). DIARIES OF VANDYSHEV I.L. AS AN EGO-DOCUMENT OF THE INSTITUTIONAL ASPECT OF THE ARTISTIC ENVIRONMENT OF CHELYABINSK IN THE 1930S – EARLY 1960S. Izobrazitel’noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal’nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 2 (15), pp. 102-107.*

Т.С. Балабан

Челябинский государственный музей изобразительных искусств
Челябинск, Российская Федерация

ДНЕВНИКИ И.Л. ВАНДЫШЕВА КАК ЭГО-ДОКУМЕНТ ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОГО АСПЕКТА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЫ ЧЕЛЯБИНСКА 1930 – НАЧАЛА 1960-Х ГОДОВ

На основании дневниковых записей художника Игнатия Лукича Вандышева 1936–1964 годов произведен анализ работы кооперативного товарищества «Художник» в Челябинске в первые десятилетия его существования. Как первое и наиболее крупное художественно-производственное объединение города, оно стало не только сосредоточием творческих сил города, но и местом столкновения интересов художника с механизмом государственных институций. Этот конфликт и способы его разрешения в полном объеме возможно рассмотреть, лишь обратившись к различным источникам, в том числе к живому языку дневниковых записей.

***Ключевые слова:** художники Челябинска; дневники; кооперативное товарищество; художественное производство; Челябинск; художественная среда.*

Для создания многомерной картины возникновения и развития художественной культуры Челябинска на протяжении XX столетия необходимо применение как искусствоведческого и культурологического, так и историко-антропологического подхода. Последний позволяет изучить не только творчество отдельных мастеров или вычлнить общие тенденции развития искусства в регионе, но и исследовать повседневность представителей художественной интеллигенции. В связи с этим представляется важным всестороннее изучение производственно-творческих объединений художников Челябинска советского периода, а именно Челябинского областного кооперативного товарищества «Художник», основанного в 1936 году, реорганизованного в Челябинское отделение Художественного Фонда СССР в 1953 году. Являясь важным социальным и экономическим звеном художественной жизни города, этот институциональный компонент в конечном счете оказал немалое влияние на зарождение и бытование изобразительного искусства Челябинска в 1930–1980-х годах. В данной статье предпринята попытка изучения повседневности художественного производства в городе в 1930-х – начале 1960-х годов на основе анализа эго-документа, связанного с жизнью и творчеством И.Л. Вандышева¹.

В художественной среде Челябинска, пожалуй, одним из наиболее известных документальных источников, свидетельствующих о культуре, искусстве и жизни города вообще в период 1930-х – начала 1960-х годов, стали дневники одного из старейших художников Челябинска – Игнатия Лукича Вандышева. Записи, которые он вел на протяжении почти 30 лет, хранятся в фондах Государственного исторического музея Южного Урал (г. Челябинск)², куда были переданы с комплексом документов и значительной частью художественного наследия И.Л. Вандышева в 1983 году внуком живописца Юрием Степановичем Выдриным [6, с. 179]. В 1991 году, в связи с подготовкой выставки к 100-летию мастера, Челябинской областной картинной галереей был выпущен наиболее полный каталог наследия И.Л. Вандышева, в нем же впервые опубликованы отрывки из дневников художника [2, с. 20–26]. Однако полный текст этого, без сомнения, интересного и ценного документа был издан лишь в 2002 году в краеведческом сборнике «Челябинск неизвестный» [8, с. 566–671]. С тех пор интерес среди исследователей художественной жизни Челябин-

ска к записям Игнатия Лукича не ослабевает. Так, в 2021 году, при подготовке юбилейной выставки художника в Государственном историческом музее Южного Урала, выдержки из дневников стали частью экспозиции, наравне с живописью и графическими произведениями [3].

Помимо размышлений о творчестве и описания процесса создания произведений и эпизодов из личной жизни, в записях Игнатий Лукич Вандышев неоднократно обращается к своей работе в Челябинском областном кооперативном товариществе «Художник», деятельности этой организации и людям, с которыми по долгу службы ему приходилось сталкиваться. Кооперативное товарищество «Художник» было основано в конце 1935 – начале 1936 года, оно объединило работников нескольких творческо-производственных предприятий Челябинска. Фактически кооперативное товарищество, трансформировавшееся в 1953 году в Челябинское отделение Художественного фонда СССР, просуществовало более пятидесяти лет и стало основным производственным объединением художников города [1].

Безусловно, субъективно отбирая события повседневной жизни для описания в дневнике, художник расставляет акценты на наиболее важных, на его взгляд, явлениях, историях, высказываниях коллег. А потому, располагая целым спектром документальных источников по работе художественных институций Челябинска в изучаемый период, исследователь имеет возможность комплексно подойти к анализу художественной культуры города как к социальной истории некоего профессионального сообщества.

И.Л. Вандышевым довольно подробно описаны первые годы существования кооператива «Художник», а точнее – трудности и проблемы, с которыми неизбежно сталкивается новая система организации труда. Записи второй половины 1930-х годов изобилуют заметками о тяжелом материальном положении художников – членов товарищества и в целом создают впечатление некоей неустроенности как в кооперативе «Художник», так и в недавно созданном Челябинском отделении Союза Советских художников (1936).

И.Л. Вандышев неоднократно отмечает в дневниках экономические проблемы кооперативного товарищества; срывы договоренностей по оформительским работам, часто по вине заказчика; отказ от готовых произведений, постоянные задержки выплат по уже выполненным

заказам и т.д. Вероятнее всего, большая часть этих проблем имела одну причину – неустоявшиеся еще механизмы регулирования отношений между кооперативом, покупателем и художником как контрагентами. Все это влияло не только на материальное обеспечение, но и на условия труда художников. И.Л. Вандышев 30 октября 1936 года пишет: «Труд художника-оформителя поставлен в самые скверные условия: сватание, утресание³, сочинение договоров, подписание их на работу затягивают до самых последних дней, до праздника, художники приступают к работе оформления в последние 2–3 дня, работают круглые сутки <...> Отсюда снижение, браковка. Художник-оформитель к большим праздникам страшно устает или заболевает и никогда не видит красивые торжества проходящего праздника, оформленного его руками...» [8, с. 582].

Смежной с высокой нагрузкой была, казалось бы, противоположная проблема – частое отсутствие заказов, которое грозило художнику безденежьем. Оформление красных уголков, подготовка панно, плакатов и щитов по технике безопасности и другая рутинная работа была, вместе с тем, наиболее востребованной и потому доходной для кооператива. Однако зачастую оформительские работы отдавали на исполнение случайным людям, в то время как талантливые и опытные живописцы не были востребованы ни в творчестве, ни в ремесле. «Со старыми членами администрация не считается. Кто умеет подсыпаться, тот и получает и вслух, и втихаря» [8, с. 582], – заключает Игнатий Лукич, усматривая в этом причины личного характера.

Вообще, административная составляющая товарищества «Художник», в первую очередь в лице председателя кооператива, была частым предметом конфликтов в 1936–1937 годах. Изучая архивные документы, нельзя не отметить частую смену руководителей товарищества, регулярные кадровые перестановки среди «нетворческих» штатных единиц – уполномоченных по приему заказов, бухгалтеров, секретарей, счетоводов. Дневниковые записи Вандышева освещают эти факты со стороны работника кооператива, человека творчества. Московский художник и искусствовед Борис Бессарабов, сменивший уже в августе 1936 года первого председателя товарищества А.М. Сосновского, показал себя бессистемным руководителем, слабо ориентирующимся как в деле организации труда коопе-



ратива, так и в распоряжении поступающими денежными средствами. Непонимание среди челябинских художников вызвал приезд по просьбе Б.А. Бессарабова московских оформителей, по сути отнявших наиболее прибыльное дело у местных мастеров. Но, пожалуй, наибольшее недовольство вызвало то, что с приездом столичного управленца из Москвы было привезено множество второстепенных работ известных живописцев К. Юона, И. Грабаря и других с целью реализации через Челябинский кооператив «Художник». «Московские картины – маршанство. Художник если за труд получил 300 рублей, то его труд воробушек, вылетел и стал коровушкой – здесь 1000–1500 р.» [8, с. 585], – красноречиво пишет И.Л. Вандышев.

Негодование автора дневников – мнение не единичное, очевидно, его придерживались многие члены кооператива. В мае 1937 года в газете «Челябинский рабочий» была опубликована

И.Л. Вандышев.
Автопортрет.
1940.
Бумага, масло.
36×22
Челябинский музей
изобразительных
искусств

I.L. Vandyshin.
Self-portrait. 1940.
Paper, oil.
36×22
Chelyabinsk Museum
of Fine Arts

статья – коллективное письмо художников города «Художник беспрезорен» [7], в которой резко критикуются как положение художественного сообщества Челябинска, так и состояние дел в кооперативе, с упором на те же трудности, о которых писал И.Л. Вандышев.

В 1938–1939 годах дневниковые записи И.Л. Вандышева все так же богаты заметками о затягивании сроков контракций, медленно идущей творческой работе. Упомянутая автором газетная статья «Есть ли художники в товариществе „Художник“?» [5], написанная М. Лаптевым, вновь, как и обозначенная выше статья 1937 года, обнажает слабые места единственного в городе творческого предприятия: преобладание производства вывесок и шрифтовой работы над созидательным трудом, исключение талантливых мастеров из членов кооператива, некомпетентность председателя товарищества, влекущая за собой убыточность заказов. Ситуация не менялась годами: спустя почти девять лет в заметках И.Л. Вандышева отмечено: «Вчера вечером закончили общее собрание т-ва „Художник“ <...> Выступающие резко и справедливо высказывались по слабому руководству правления, группировкам, семейственности и прочему и порочному поведению некоторых членов правления и ревизионной комиссии» [8, с. 617–618].

Отдельно следует сказать, что в период Великой Отечественной войны художник в своих дневниках проявляет определенную гражданскую позицию, не заостряя внимание на внутренних разногласиях внутри товарищества. В это время акценты в записях смещаются: Вандышев все больше пишет о текущей работе, готовящихся выставках, встречах с эвакуированными в Челябинск в 1941–1945 годах художниками и артистами. Упоминания работы в кооперативе редки, однако и из них можно заключить, что в годы войны товарищество начинает большую работу по выпуску агитационных плакатов, в первую очередь на тему противопожарной охраны.

Улучшение в организации процесса, очевидно, наметилось лишь после упомянутого выше заседания товарищества «Художник» в октябре 1946 года, на котором вновь поднимался вопрос о недопустимости превалировании кустарничества, было переизбрано правление из «людей свежих, фронтовиков в большинстве» [8, с. 618], что вселило в художников надежду на перемены в работе общества, поддержку творческой линии. В дальнейшем, в конце 1946 – начале 1949

года, Вандышев делает записи, из которых можно заключить, что чаяния художников в большей степени сбылись: в кооперативе вводится практика творческих отчетов, обсуждений выставок и произведений товарищей по цеху, более частыми становятся творческие командировки. В этот период заработная плата остается весьма скромной, однако все чаще от кооператива выделяется помощь для создания художественных работ, как деньгами, так и материалами, например багетом для оформления произведений [8, с. 619, 630, 633]. В дневнике И.Л. Вандышева 22 апреля 1949 года появляется запись: «Позавчера открыт „Салон“. Мне пришлось всю ночь до 7 часов утра участвовать в развеске» [8, с. 635]. Открытию художественного салона в Челябинске предшествовала недолгая работа салона-магазина, вероятно, не слишком успешного: записей о нем художник практически не ведет. Вместе с тем после апреля 1949 года в дневниках постоянно упоминается практика сдачи в «Салон» произведений – картин и этюдов, подробности о количестве проданных работ [8, с. 644, 646]. Из этого можно заключить, что открытие художественного салона отчасти помогло в решении одной из наиболее острых проблем, волновавших художников еще с 1930-х годов – не востребоваемости творческих работ челябинских мастеров среди мало подготовленного к восприятию искусства местного сообщества.

В 1953 году в институциональной структуре художественного общества СССР происходят важные изменения: ликвидировано Всесоюзное кооперативное объединение «Художник». Его предприятия на территории страны переходят под ведомство Художественного фонда СССР [9, с. 150, 182], в том числе и Челябинское товарищество. Краткие заметки о реорганизации в исследуемых записях относятся лишь к маю-июлю 1953 года. Очевидно, произошедшие перемены лишь укрепили связь между Союзом Художников и отделением Худфонда. Редкие замечания И.Л. Вандышева, относящиеся к 1950-м годам, касаются проводимых художественных советов, связанных с подготовками выставок, а также продажи произведений в организации города и области или Художественный салон. Записи показывают, что зачастую вопросы Художественным фондом и Союзом художников решались совместно, или же правление Челябинского отделения ССХ давало заключение о возможности

реализации работ через фонд, отправки произведений на доработку и др.

Надо отметить, что заключение о положительном или отрицательном влиянии обозначенных выше перемен на художественную среду города в 1950-х – начале 1960-х годов из выбранного нами для анализа эго-документа сделать затруднительно. В последнее десятилетие жизни И.Л. Вандышев – один из наиболее известных живописцев города, входит в плеяду старейших художников Челябинска. Начиная со второй половины 1940-х годов и позднее Игнатий Лукич Вандышев активно сотрудничает с Челябинским краеведческим музеем, выполняя живописные и графические работы на темы старого быта и дореволюционной жизни Челябинска по заказу первого директора музея И.Г. Горохова [8, с. 634, 642]. Художнику заказывает работы Комитет по делам искусств, мастер участвует в зональных и республиканских выставках. В 1958–1959 годах в Челябинской картинной галерее работает выставка «трех старейших художников» [4] – И.Л. Вандышева, Д.Ф. Фехнера, П.Г. Юдакова. Вероятнее всего, в это время работа во вновь образованном Челябинском отделении Художественного фонда СССР не столь сильно занимает художника, получившего, наконец, возможности обеспечивать себя материально не только плодами ремесленнического труда, но и по-настоящему творческой работой, получать от своей деятельности эстетическое удовлетворение. Редкие записи о работе Худфонда в основном касаются заметок о представлении на художественном совете работ, которые потом будут сданы в Салон, а также о назначении живописцу пенсии как работнику изобразительного искусства [8, с. 655].

Таким образом, исследование эго-документа, оставленного И.Л. Вандышевым – художником не только большого природного таланта, но и достаточно добросовестным для ведения дневников на протяжении нескольких десятилетий, – позволяет нам наблюдать за развитием института художественно-производственных объединений от зарождения в 1930-е годы, с закономерной неустроенностью и комплексом социальных, организационных и финансовых проблем, до устойчивой художественно-экономической модели конца 1950-х – начала 1960-х годов, которая смогла просуществовать с небольшими изменениями вплоть до окончания советской эпохи.

Примечания

1. Вандышев Игнатий Лукич (1891–1964) – родился 29.01.1891 на хуторе Вандышево Челябинской области. Занимался в Красноармейской изостудии в Омске (1920). В 1920-е гг. являлся активным участником выставок самодеятельных художников Урала. В 1927–1929 годах учился на рабфаке искусств в Москве (ВХУТЕИН). Живописец, член СХ СССР с 1936 г. Один из организаторов Союза советских художников в Челябинске (1936). В 1930-е годы работал в газете «Челябинский рабочий». В 1940–1960-х годах создал большую серию живописных произведений, посвященных прошлому Челябинска и края. В 1958 году в Челябинске состоялась персональная выставка художника. Его произведения хранятся в Челябинском государственном музее изобразительных искусств, Государственном историческом музее Южного Урала (г. Челябинск).
2. Место хранения: ОГБУК «Государственный исторический музей Южного Урала», учетные номера ЧОКМ-5302/126, ЧОКМ-5302/127, ЧОКМ-5302/131, ЧОКМ-5302/133, ЧОКМ-5302/139.
3. В цитате сохранена авторская орфография.

Литература

1. Балабан, Т.С. «Как скверно смешивать творчество с деньгами»: художники Челябинска в системе кооперации 1930-х годов // Искусство советского Урала: художественное воплощение и развенчание социальных мифов : Сборник статей всероссийской научно-практической конференции, Екатеринбург, 14–15 октября 2021 г. / редколлегия: М.Ю. Шишин, З.Ю. Таурова [и др.] ; Екатеринбург. музей изобр. искусств, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Рос. академии худож. в г. Красноярске. – Екатеринбург ; Красноярск : РО УСДВ РАХ в Красноярске, 2022. – С. 14–17.
2. Вандышев Игнатий Лукич. Живопись. Рисунок. Акварель: Выставка к 100-летию со дня рождения: каталог / авт.-сост. Г.С. Трифонова. – Челябинск : Книга, 1991. – 67 с.
3. Дневники Вандышева расскажут, как менялся Челябинск сто лет назад. – URL : <https://news.rambler.ru/tech/45927405-dnevniki-vandysheva-rasskazhut-kak-menyalsya-chelyabinsk-sto-let-nazad/> (дата обращения 12.04.2023)
4. Каталог выставки произведений живописи и графики трех старейших художников И.Л. Вандышева, Д.Ф. Фехнера, П.Г. Юдакова / вст. ст. А.П. Сабурова. – Челябинск, 1959. – 28 с., 6 л. ил.
5. Лаптев, М. Есть ли художники в товариществе «Художник»? // Челябинский рабочий. – 1939. – 29 сентября. – С. 4.
6. Прокопенко, Ю.А. «Дорогой товарищ Вандышев...»: публикация ранней переписки А.И. Шубина с художником (по материалам персонального архива в Фондах Государственного исторического музея Южного Урала) // Гороховские чтения: материалы десятой региональной музейной конференции. Челябинск, 01 ноября 2019 г. / сост., науч. ред. А.Н. Лымарев. – Челябинск : Государственный исторический музей Южного Урала, 2019. – С. 179–184.
7. Русаков, Н. Художник беспризорен / Н. Русаков, А. Самохвалов, Д. Фехнер // Челябинский рабочий. – 1937. – 18 мая. – С. 3.
8. Субботина, О.В. Дневник И.Л. Вандышева // Челябинск неизвестный: Краеведческий сборник.

Вып. 3 / сост. В.С. Боже. – Челябинск, 2002. – С. 566–668.

9. Янковская, Г.А. Искусство, деньги и политика: художник в годы позднего сталинизма: монография. – Пермь : Пермский гос. ун-т, 2007. – 312 с.

References

1. Balaban, T.S. «Kak skverno smeshivat' tvorchestvo s den'gami»: hudozhniki Chelyabinska v sisteme kooperacii 1930-h godov [“How bad it is to mix creativity with money”: artists of Chelyabinsk in the system of cooperation in the 1930s]. Iskustvo sovetского Urala: hudozhestvennoe voploshchenie i razvenchanie social'nyh mifov: Sbornik statej vsrossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii, Yekaterinburg, 14–15 Oktober, 2021. Ed. by M.Yu. Shishin, Z.Yu. Tayurova (and others), Yekaterinburg Museum of Fine Arts, The Urals, Siberia and the Far East Regional Branch of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk. Yekaterinburg, Krasnoyarsk, The Urals, Siberia and the Far East Regional Branch of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk, 2022, pp. 14–17.
2. Vandyshv Ignatij Lukich. Zhivopis'. Risunok. Akvarel': Vystavka k 100-letiyu so dnya rozhdeniya: katalog [Vandyshv Ignatij Lukich. Painting. Drawing. Watercolor: Exhibition dedicated to the 100th anniversary: a catalog]. Author and compiler G.S. Trifonova. Chelyabinsk, Kniga, 1991, 67 p.
3. Dnevnik Vandyshva rasskazhut, kak menyalsya Chelyabinsk sto let nazad [Vandyshv's diaries will tell how Chelyabinsk had been changing a hundred years ago], available at: <https://news.rambler.ru/tech/45927405-dnevniki-vandysheva-rasskazhut-kak-menyalsya-chelyabinsk-sto-let-nazad/> (accessed 12.04.2023)
4. Katalog vystavki proizvedenij zhivopisi i grafiki trekh starejsih hudozhnikov I.L. Vandyshva, D.F. Fekhnere, P.G. Yudakova [Catalog of the exhibition of paintings and drawings by three oldest artists I.L. Vandyshv, D.F. Fekhner, P.G. Yudakov]. Introduction by A.P. Saburova. Chelyabinsk, 1959, 28 p.
5. Laptev, M. Est' li hudozhniki v tovarishchestve «Hudozhnik»? [Are there any artists in the “Artist” association]. Chelyabinskij rabochij, 1939, 29 September, p. 4.
6. Prokopenko, Yu.A. «Dorogoj tovarishch Vandyshv...»: publikaciya rannej perepiski A.I. SHubina s hudozhnikom (po materialam personal'nogo arhiva v Fondah Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya Yuzhnogo Urala) [“Dear comrade Vandyshv...”: publication of A.I. Shubin's early correspondence with the artist (according to the materials of the personal archive in the Funds of the State Historical Museum of the Southern Urals)]. Gorohovskie chteniya: materialy desyatoj regional'noj muzejnoj konferencii. Chelyabinsk, 1 November, 2019. Compiler and scientific editor A.N. Lymarev. Chelyabinsk, State Historical Museum of the Southern Urals, 2019, pp. 179–184.
7. Rusakov, N. Hudozhnik besprizoren [The artist is homeless]. N. Rusakov, A. Samohvalov, D. Fekhner. Chelyabinskij rabochij, 1937, 18 May, p. 3.
8. Subbotina, O.V. Dnevnik I.L. Vandyshva [Diaries of I.L. Vandyshv]. Chelyabinsk neizvestnyj: Kraevedcheskij sbornik, issue no. 3. Compiler V.S. Bozhe. Chelyabinsk, 2002, pp. 566–668.
9. Yankovskaya, G.A. Iskustvo, den'gi i politika: hudozhnik v gody pozdnego stalinizma: monografiya [Art, money and politics: artist in the years of late Stalinism]. Perm, Perm State University, 2007, 312 p.

Об авторе

Балабан Татьяна Сергеевна – специалист по учету музейных предметов Челябинского государственного музея изобразительных искусств
E-mail: tanyacin74@mail.ru

Balaban Tatyana Sergeevna

Specialist in registration of museum items, Chelyabinsk State Museum of Fine Arts

EDN: AIQBNM
УДК 75.01

FU LEI'S CREATIVE BIOGRAPHY PAGES

Liu Tianquan

Institute of National Arts and Cultural Policy of the People's Republic of China

Beijing, China



Abstract: The article is devoted to the personality and creativity of Fu Lei, a critic, writer and teacher. This is one of the iconic figures in the history the 20th century Chinese art, whose activities determined the new cultural image of the country. In the last two decades, there has been a certain activation of foreign scientific thought in relation to Fu Lei and his works, which have not lost their sharpness and relevance and amaze the modern reader with piercing sincerity and philosophical depth. In Russia, little is known about the Chinese figure even in professional circles. It can be said that the personality of Fu Lei is little known for domestic art studies. The author focuses on the creative path of Fu Lei, inscribed in the context of the era. The study reconstructs the professional formation and stages of activity, reveals the circle of communication, historical and political events and socio-artistic processes that influenced his worldview and moral and value attitudes. The formation of the circle of Fu Lei's professional interests, embodied in a multifaceted creative heritage, is traced. For the first time, data from foreign publications that have not yet been translated into Russian, including the works and epistolary of Fu Lei himself, which are of particular value, are systematized and introduced into scientific circulation. Their analysis, where the artist's creative reflection appears in the texts as a sign of "author's self-presentation" (the term by A. V. Kuryanovich), made it possible to comprehend the ideological and aesthetic principles of Fu Lei, to better understand the nature of his personality of a unique Chinese master, whose fate reflected all the outstanding achievements and tragic contradictions of the era as in a mirror.

Keywords: Fu Lei; Chinese art; cultural revolution; art society "Storm".

Citation: Liu Tianquan (2023). FU LEI'S CREATIVE BIOGRAPHY PAGES. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 2, № 2 (15), pp. 108-117.

Лю Тяньцюань

Институт национального искусства и культурной политики КНР

Пекин, Китайская Народная Республика

СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ ФУ ЛЭЯ

Статья посвящена личности и творчеству Фу Лэя – критика, писателя и педагога. Это одна из знаковых фигур в истории искусства КНР XX столетия, деятельность которых определила новый культурный облик страны. В России о нем даже в профессиональных кругах знают немного. В центре внимания автора статьи – творческий путь Фу Лэя, вписанный в контекст эпохи. В исследовании реконструируется профессиональное становление и этапы деятельности, раскрывается круг общения, историко-политические события и социально-художественные процессы, оказавшие влияние на его мировоззрение и нравственно-ценностные установки. Прослеживается формирование круга профессиональных интересов Фу Лэя, воплотившихся в многогранном творческом наследии. Впервые систематизируются и

вводятся в научный оборот данные зарубежных публикаций, еще не переведенных на русский язык, в том числе труды и эпистолярий самого Фу Лэя, представляющие особую ценность. Анализ этих материалов, где творческая рефлексия художника выступает в текстах знаком авторской самопрезентации, дал возможность осмыслить идейно-эстетические принципы Фу Лэя, глубже осознать природу личности уникального китайского мастера, судьба которого, как в зеркале, отразила все выдающиеся достижения и трагические противоречия эпохи.

Ключевые слова: Фу Лэй; искусство Китая; культурная революция; художественное общество «Шторм».

В последние десятилетия многолика история художественной жизни Китая XX века начинает постепенно приоткрывать свои страницы. Многие из них связаны с противоречивыми, порой трагическими событиями, которые сотрясали Поднебесную на протяжении всего столетия. Напомним, что в XX веке Китай вступил в грандиозную эпоху «разлома» – разительных перемен на мировой политической арене, и, как следствие, модернизации и глобализации экономической, общественно-социальной, культурной жизни общества. Особенно сложным был период внутренних катаклизмов 1930–1970-х годов – время затяжной братоубийственной Гражданской войны между гоминьда-

новским правительством Китайской Республики с силами Коммунистической партии Китая¹, унесшей жизни более 13 миллионов людей, национально-освободительной войны против японских захватчиков (1937–1945), Корейской войны (сопротивления Китая Америке и помощь Северной Корее, 1950–1958), «Культурной революции» (1966–1976).

Для многих представителей творческой интеллигенции Китая, чья деятельность, неминуемо соприкасаясь с идеологической сферой, оказывалась под воздействием эпохальных событий, XX век стал временем суровых испытаний. В черед суждений выдающихся личностей – Лю Хайсу², Сюй Бэйхун³, Го Можо⁴, Лу Синь⁵ и др., которые оказали колоссальное влияние на «сценарий» развития искусства Поднебесной вопреки всем сложностям, – имя искусствоведа, переводчика, художественного критика, писателя и педагога Фу Лэя (кит. 傅雷, 1908–1966) выделяется особо.

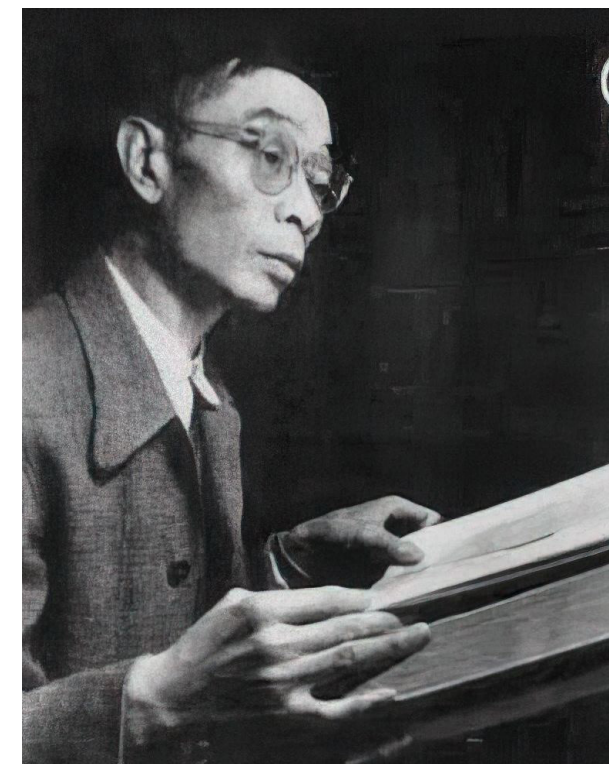
В начале XXI века история китайского искусства прошлого столетия сквозь призму биографий ее творцов постепенно начинает получать теоретическое осмысление в трудах зарубежных и отечественных ученых, например, «Искусство и художники Китая XX века» британского искусствоведа М. Салливана [20], «История китайской живописи 1542–2000» китайских авторов Чжао Ли и Юй Дина [14], «Китайская интеллигенция на изломах XX века» русского китаеведа С.Д. Марковой [3]. В русле данной проблематики находится ряд диссертаций, научных статей, посвященных многоаспектному изучению искусства Поднебесной XX века на разных исторических этапах. Интерес к личности и творческому наследию Фу Лэя активизировался в Китае в 2002 году. Накануне празднования 95-летия со дня его рождения Ляонинское педагогическое и образовательное

Фу Лэй.
1958

URL: <http://baike.baidu.com/view/39180.html>

Fu Lei.
1958

available at:
<http://baike.baidu.com/view/39180.html>



издательство выпустило 20-томное «Полное собрание работ Фу Лэя» («辽宁教育出版社 傅雷全集») [10]. С того момента начинается «духовное паломничество» к этому выдающемуся интеллектуалу Китая XX столетия. Новую жизнь получают его переводы, критические статьи, письма, после долгого забвения появляются исследовательские статьи Ло Синьчжана, Лю Хайсу, Ло Ши и других, посвященные рассмотрению биографии и анализу деятельности Фу Лэя. Из крупных работ назовем единственную монографию на английском языке Ху Минюань (китайско-британский историк искусства и литературы, научный сотрудник Humboldt-Universität zu Berlin) «Фу Лэй: упор на истину» (2017) [18], где автор на основе обнаруженных во Франции архивных документов рассматривает время профессионального становления китайского искусствоведа в парижский период жизни.

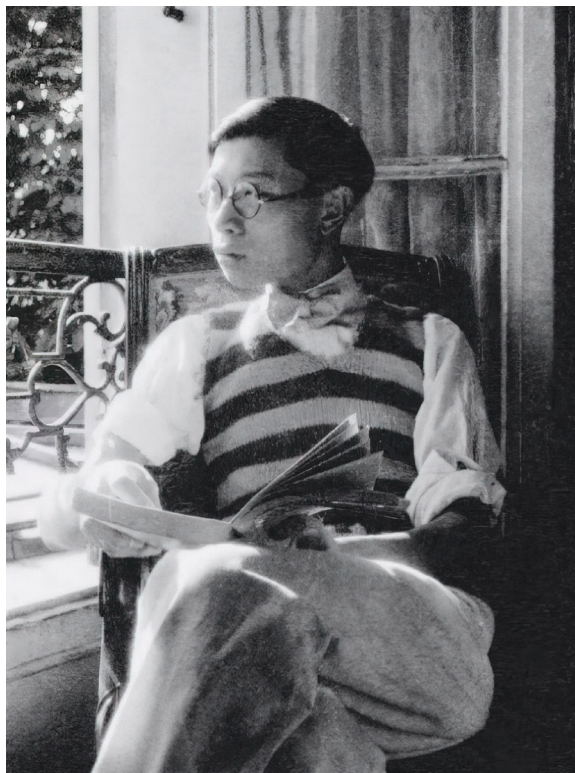
В России о Фу Лэе даже в профессиональных кругах знают гораздо меньше, какие-либо развернутые работы, посвященные его личности и творчеству, на сегодняшний день отсутствуют. Публикации же иностранных авторов на английском и китайских языках не переведены на русский и никак не комментируются в отечественной научной литературе. Это обстоятельство определило актуальность и научную новизну данной статьи, цель которой – реконструировать вехи творческой биографии выдающегося китайского деятеля искусства, обозначить его идейно-эстетические принципы в опоре на зарубежные материалы и творческое наследие самого Фу Лэя, никогда не переводившееся на русский язык.

Фу Лэй родился 7 апреля 1908 года в деревне Наньхуэй, которая ныне является Шанхаем, самым крупным портовым городом мира, финансовым и торговым центром Китая. Детские годы Фу Лэя окрашены в трагические тона. В четырехлетнем возрасте он потерял отца, скончавшегося от туберкулеза, подхваченного в тюрьме, куда он попал по ложному обвинению [15]. В течение следующего года умерли два его младших брата и сестра. Фу Лэй остался вдвоем с матерью, которая с огромным трудом пережила страшное горе утрат. Отношения мальчика с мамой были непростые. Поклявшись себе воспитать сына трудолюбивым, образованным и достойным человеком, она была строга по отношению к нему. Такое отношение чуть не стоило Фу Лэю жизни: в наказание за непослушание она хотела утопить-

ся вместе с ним в реке. Соседи, услышавшие крики ребенка, успели удержать женщину от страшного поступка [15]. Фу Лэй поклялся матери, что не будет делать ошибок, будет усердно учиться. В дальнейшем стало очевидно, жизненные перипетии не только не сломали, но закалили характер Фу Лэя, который с ранних лет поставил себе цель – достичь больших высот в жизни⁶.

Сведения о его первоначальном образовании противоречивы. В разных источниках указывается, что с 1919 года Фу Лэй обучался в средней школе города Наньян (до нее полгода был в школе города Шэньчжэнь), но был исключен из нее за смелую критику религии [16]. В 1921 году был принят в государственную школу города Сюйхуэй. Дальше он продолжил обучение в средней школе Датунского университета, расположенного в Шанхае (1921 или 1924 год по разным данным). Есть информация, что в 16 лет Фу Лэй поступил в Шанхайский университет [20].

Юноша вырос в бурный период «Движения 4 мая»⁷, «Движения 30 мая»⁸, последнее ознаменовало начало Революции 1925–1927 годов. Мировоззрение Фу Лэя формировалось в невероятной атмосфере перемен, охвативших и весь творческий мир, где был провозглашен лозунг «За новую культуру», поддержанный интеллектуальной элитой⁹. Как результат, к 1920-м годам XX века, менее чем за десятиле-



Фу Лэй во Франции.
1930.
URL: <http://baike.baidu.com/view/39180.html>

Fu Lei in France.
1930
available at:
<http://baike.baidu.com/view/39180.html>



Фу Лэй с женой
Чжу Мэйфу.
1935
URL: <http://baike.baidu.com/view/39180.html>

Fu Lei with his wife
Zhu Meifu
1935
available at:
<http://baike.baidu.com/view/39180.html>

тие, Шанхай из маленькой рыбацкой деревни стремительно превратился в центр межкультурной коммуникации, «восточный Париж» с китайским акцентом, где «Европа встречается с Азией» [3] – именно так современники образно описывали синтез культур, происходящий в этом городе Поднебесной¹⁰.

Столь мощным социально-художественным процессам способствовали китайские представители всех творческих профессий – художники, музыканты, режиссеры, писатели, поэты, которые в первые десятилетия XX века открывают для себя западный мир. Многие из них получали образование за рубежом, что стало достаточно распространенным явлением [4]. Прошедшие подготовку в профессиональных учебных заведениях Европы (а также России и Японии), по возвращении на родину они становились проводниками зарубежной культуры в стране [1]. В качестве показательного примера назовем обосновавшуюся в то время в Шанхае группу выдающихся китайских художников (Пан Сюньцин, Лю Хайсу, Чэнь Баои, Ли Шутун и др.), вошедших в историю изобразительного искусства Китая XX века как реформаторы традиционной национальной художественной культуры, переосмыслившие в своих работах современный язык западного искусства.

С другой стороны, открытие культурных каналов, интернациональная творческая диффузия происходили благодаря плодотворной деятельности иностранных представителей искусства, в большом количестве приезжавших в авангардный Шанхай со всех уголков мир¹⁰: они находили здесь простор для самовыражения,

поддержку коллег по профессиональному цеху и неподдельный интерес со стороны многочисленной городской публики.

Фу Лэй, окунувшись в уникальную атмосферу творческой свободы того времени, царившей в городе, загорелся идеей учиться в Европе. С помощью родственников и мамы, которая помогла ему финансово (продав землю семьи), в 1928 году он осуществил свою мечту. Фу Лэй на круизном лайнере «Andre Le Bon» прибывает во Францию. Он успешно поступает в Парижский университет на специальность «Теория искусства и художественная критика», параллельно посещая занятия в Луврской академии истории изящных искусств [20].

Прилежности в обучении Фу Лэю было не занимать. Он объездил разные страны Европы (Швейцария, Бельгия, Италия и др.), пропал в художественных галереях и музеях, посетил резиденции деятелей искусства и культуры (Моне, Гогена, Ван Гога, Родена, Бальзака и др.) [8]. За годы усердной учебы молодой человек накопил глубокие познания в литературе, живописи и музыке, как древней, так и современной, китайской и зарубежной. Во Франции он увлекся художественным переводом на китайский язык сочинений А. Додэ, П. Мериме и др. Об этом периоде своей биографии Фу Лэй вспоминал, что прожил его под колоссальным влиянием творчества выдающегося французского писателя Ромена Роллана, который не только зародил в нем страстную любовь к музыке, но и предопределил дальнейшую профессиональную судьбу. Позже, в своем письме Р. Роллану от 1934 года, он напишет следующие строки: «Прочитав „Жизнь Бетховена“, я расплакался и вдруг почувствовал, как будто меня озарил божественный свет и я получил силу перерождения. С того времени я чудесным образом воспрял духом, что стало поистине великим событием во всей моей жизни» [9, с. 103].

Так, полностью осознав собственную миссию во время обучения в Париже, Фу Лэй отныне посвящает себя служению искусству. Талантливый юноша мог продолжать жить в Европе, но искреннее стремление не оставаться в стороне, а внести посильный вклад в строительство новой страны и новой культуры Китая определили твердое решение Фу Лэя вернуться на родину. Осенью 1931 года он приезжает в Шанхай, где начинает педагогическую деятельность: известный художник Лю Хайсу, основатель Шанхайского колледжа (академии) изящных искусств¹²,

приглашает его на должность профессора французского языка и истории искусства, которую он успешно совмещал с обязанностями руководителя кафедры [7].

В 1932 году в биографии Фу Лэя открывается семейная страница: он связал себя узами брака с Чжу Мэйфу. Интеллектуалка, любительница английских романов, талантливая пианистка, она окружила его любовью и нежной заботой. «Живая бодхисаттва»¹³ (так называл жену Фу Лэя его друг, поэт и переводчик Чжоу Цзюжэнь) стала верной спутницей, помощником и творческим единомышленником, поддерживая его во всех начинаниях [13]. Ш. Меливан отмечает тот факт, что именно Чжу Мэйфу была личным секретарем мужа, до конца жизни помогая в переписке и оформлении его многочисленных рукописей [19].

Помимо преподавательской работы, в начале 1930-х годов Фу Лэй начинает реализовывать талант художественного критика. На основе материалов курса, читаемого в академии, он написал свои знаменитые «Двадцать лекций о мировых шедеврах». Это глубокомысленные аналитические эссе¹⁴, где Фу Лэй не только знакомит молодое поколение с великими произведениями европейского искусства (работы Джотто, Боттичелли, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэля, Рембрандта, Рубенса, Веласкеса и др.), но затрагивает вопросы литературы, музыки, встраивая рассуждения в широкий культурологический контекст. В «Лекциях» раскрываются и собственные философские взгляды Фу Лэя на миссию истинного художника, для которого искренность на экзистенциальном уровне должна быть ключевым подходом к искусству: «Они [творцы. – Л.Т.] должны быть более искренними, чем другие. <...> Трогательное художественное выражение должно исходить от чистоты души! Без чистого, как зеркало, сердца творцы не смогут проникнуть в сердца своих зрителей, слушателей...» [13]¹⁵.

Симптоматично, что Фу Лэй стал одним из первых в стране теоретиков в области изобразительного искусства. Погружение в мир живописи было обусловлено, прежде всего, тесным общением с художниками-современниками, полностью разделявшими его прогрессивные взгляды. Известно, что в 1932 году Фу Лэй вступил в общество «Шторм» (второй перевод «Хлынувшие волны» / «Цзюэ лань шэ») ¹⁶. Членами «Шторма» выступили талантливые молодые художники,

каждый из которых внес значительный вклад в развитие китайского современного искусства¹⁷. Это стало магистральной целью их творчества, выраженной в манифесте общества (автор Ни Идэ), опубликованном в журнале «Искусство»: «...Мы должны использовать новые методы, чтобы выразить дух времени. Крики фовистов, деформации кубистов, жестокость дадаистов, сюрреалистические видения. <...> В мире китайского искусства XX века также должна появиться новая погода» [2, с. 107]. В этом же журнале периодически публиковался и Фу Лэй (позже стал соредктором). Его критические статьи, где он поднимал и обсуждал различные проблемы, затрагивающие пути развития китайского современного искусства, всегда вызывали интерес профессионального сообщества¹⁸. Известно, что Фу Лэй участвовал в организации трех выставок общества «Шторм», после чего официально вышел из товарищества в 1934 году. Однако в дальнейшем он нередко способствовал пропаганде творчества своих коллег. Например, благодаря именно его стараниям, в 1943 году в Шанхае была организована первая выставка работ художника и историка искусств Хуан Биньхуна, талант которого впоследствии был признан во всем мире, а в 1946 году он помог устроить обширную экспозицию картин Пан Сюньцина [6].

В 1932–1933 годах страстное желание познать своих современников с достижениями европейского искусства, пробудить с помощью мировых литературных шедевров в соотечественниках волю к патриотической борьбе, вселить веру в будущее, открывает еще одну творческую ипостась Фу Лэя. Он уходит из Академии изящных искусств¹⁹, в которой проработал чуть больше двух лет, и начинает вплотную заниматься художественным переводом, став настоящей легендой Китая в этой сфере деятельности.

В последующее десятилетие он перевел на китайский язык сочинения П. Мериме, А. Моруа, биографии Микеланджело Буонарроти, Л. Толстого и Л. Бетховена, написанные Ролланом. К Бетховену, как одной из самых выдающихся личностей в истории человечества Фу Лэй, по его мнению, испытывал особо трепетное отношение, которое он выразил в предисловии к книге «Жизнь Бетховена»: «Только видение героической трагедии преодоления страдания может помочь нам перенести жестокую судьбу. <...> Отречение без борьбы – лицемерие, отрешенность без страдания – легкомыслие, мудрость, ускользающая от

реальности, – трусость; <...> вот во что я изо дня в день возвращал веру после того, как прочитал книгу. <...>. Теперь, когда все небо покрыто дымкой, мы как никогда нуждаемся в духовной поддержке, как никогда нам нужна настойчивость, борьба и мужество, чтобы бросить вызов богам. <...> Кроме того, у меня есть личные причины. Именно Бетховен исцелил меня, когда я был молод, и именно Бетховен помог мне бороться в жизни. Именно Бетховен оказал большое влияние на мой духовный рост. Сколько ран он залечил, не говоря уже об услуге, которая привела меня в царство музыки. Я не знаю другого способа отплатить свой долг Бетховену и его великому биографу Ролену Роллану, кроме как отдать свой долг молодому поколению...» [11] Позже, в своей статье «Произведения Бетховена и его дух» Фу Лэй выскажет еще несколько мыслей, ключевых для понимания его собственных нравственно-эстетических принципов: «Глухота – это смерть части мира для обычных людей. Для музыкантов – это разрушение всего мира. Но Бетховен не умер! И он восстановил разрушенный мир, восстановил царство музыки, не только для себя, но и для человечества! Такую сверхъестественную и творческую силу можно сравнить только с безымянной, первобытной силой в природе. Посреди великой пустыни, где смерть обволакивает все, только сила природы может дать тебе воды и травы! Что движет силой Бетховена? <...> Страдать, бороться, быть добрым. Ни один художник не был так предан нравственному воспитанию, как он. Ни у одного музыканта не было такой карьеры, как у Бетховена, похожей на рассказ святого. <...> Это должно научить людей терпеть, не сдаваться и радоваться, побеждать страдания и судьбу» [10, с. 126].

Завершив работу над биографическими книгами Роллана, Фу Лэй в течение последующих пяти лет кропотливо трудился над 10-томным романом «Жан-Кристоф» (первое издание – 1941), желая помочь современникам обрести надежду и найти силы бороться с врагом. Его перевод включал обширные предисловия и многочисленные сноски, в которых он объяснял своим китайским читателям европейскую культуру – музыкальную, религиозную, мифологическую. В самый трудный период антияпонской войны книга Роллана в потрясающем по стилю переводе Фу Лэя обрела невероятную популярность в стране, вызывая восхищение миллионов читателей¹⁹. Ученый Ван Юаньхуа позже напи-

шет: «Под властью японского марионеточного режима я не мог ясно видеть направление жизни. Я не единственный, кто обрел уверенность в жизни из книги. С помощью гигантской руки из нее. Тот, кто прочитает эту книгу, никогда не сможет стереть тень Кристофа из своего сердца» [20, с. 170].

После победы в антияпонской войне в 1945 году Фу Лэй, как и многие интеллектуалы той эпохи, с энтузиазмом посвятил себя социалистическому строительству. Он частично переключился с переводческой работы на публицистическую деятельность по общественно-социальным вопросам, участвовал в различных общественных мероприятиях. В январе 1946 года, чтобы противостоять Соединенным Штатам и гражданской войне Чан Кайши, он вместе с Ма Сюлуном и Чэнь Шутуном учредил «Китайскую ассоциацию содействия развитию демократии». В рамках деятельности ассоциации он некоторое время издает журнал «Синьуй» (新宇), в котором публиковались политические комментарии, очерки текущих событий, а также статьи, посвященные вопросам социальной помощи и образования. Также Фу Лэй регулярно пишет материалы для разных газет и журналов («Еженедельник искусства» (“艺术周刊”), «Демократия» (“民主”), «Наблюдение» (“观察结果观察结果”) и др.). Статьи этих лет, посвященные реальной политике, поражают широтой тематики и интересов – от атомной бомбы в Хиросиме и Нагасаки до суда над предателями, от повышения почтовых и железнодорожных тарифов до студенческих петиций и значения детских книг [19].

После основания Китайской Народной Республики в 1949 году Фу Лэй продолжал работать переводчиком-фрилансером. В данный период он начинает трудиться над сочинениями Оноре де Бальзака, так как этот французский писатель оставался приемлемым при социализме (как известно, его работы высоко ценились Марксом и Энгельсом). «Если книга может вселить надежду в упавших духом и добавить немного мужества борющимся китайским героям, значит, усилия переводчика не ограничиваются продажей знаний», – писал Фу Лэй [17]. За время работы над текстами Бальзака²¹ китайский мастер разработал свой собственный стиль перевода, известный сегодня как «стиль Фу Лэя», повлиявший на писателей нескольких поколений. Он объяснял его, сравнивая акт перевода с живописью: «То,

что ищется, – это не формальное сходство, а духовное» [7].

Страсть Фу Лэя к музыке была движущей силой на протяжении всей его жизни, которая нашла выражение в его старшем сыне Фу Цуне (1934–2020), ставшем всемирно известным классическим пианистом, непревзойденным интерпретатором творчества Ф. Шопена, «поэтом фортепиано». Его звездный путь определило выступление на международном конкурсе пианистов имени Шопена в 1955 году [5]. Фу Цун получил Третью премию и специальный приз «За лучшее исполнение мазурки» – в то время это был подвиг для китайского музыканта [14, с. 17].

В 1957 году, во время непростых отношений СССР и США, репутации Фу Лэя был нанесен серьезный удар: его критика политики правительства (а точнее размышления в публицистике о том, что нельзя придерживаться жесткого бинарного принципа мышления, необходимо противодействовать всем тем, кто вредит национальным интересам Китая, не принимая чью-либо сторону) была истолкована яростными борцами на идеологическом фронте как «жестокое нападение» и он был объявлен «правым»²². Подвергнутый гонениям и ostracism, Фу Лэй в течение нескольких лет практически не выходил из дома, часами, закрывшись в своем кабинете, неустанно продолжал переводить книги, среди которых «Философия искусства» выдающегося французского мыслителя И.-А. Тэна, сочинения П. Мериме, Вольтера и др.

Мощное давление, оказанное на семью, вынудило Фу Цуна принять решение не возвращаться в Китай, а эмигрировать в Великобританию. Непростой жизненный период нашел отражение в «Семейных письмах Фу Лэя» [9], ставших, по сути, единственным способом общения с сыном. В этих уникальных автобиографических монологах он наставляет Фу Цуна, раскрывает ему свои переживания и мысли о времени и культуре, передает свои ценностные и нравственные ориентиры по отношению к семье, людям, стране.

Печальный финал жизни и деятельности Фу Лэя связан с началом «культурной революции»²³ (1966–1976), которая привела к масштабным репрессиям и физическому уничтожению китайской интеллигенции, нанеся сильнейший урон национальной культуре. Некоторые выдающиеся деятели Китая приняли решение уйти из жизни в качестве протеста против надвигающегося террора²⁴. В их число вошел Фу Лэй. После



Фу Цун. 1965
URL: <http://baike.baidu.com/view/39180.html>

Fu Cong. 1965
available at:
<http://baike.baidu.com/view/39180.html>

унижения и пыток хунвэйбинов 3 сентября 1966 года Фу Лэй вместе с женой покончили жизнь самоубийством в своем доме. Их смерть стала одной из самых шокирующих трагедий «культурной революции»²⁵.

В завершение исследования сформулируем некоторые выводы. Без сомнения Фу Лэй был человеком истинно ренессансного размаха по своему широчайшему профессиональному и культурному кругозору, он повлиял на развитие и взаимодействие гуманитарных наук Китая в XX веке. На родине он известен как писатель, педагог, переводчик, художественный критик, историк искусства, посвятивший себя строительству нового Китая. Фу Лэй оставил для своих соотечественников богатейшее наследие в виде блистательно сделанных переводов сочинений Р. Роллана, О. де Бальзака, П. Мериме, И.-А. Тэна, Б. Рассела, Ф. Супо и других, оказавших влияние на мировоззрение нескольких поколений и остающихся непревзойденными уже более полувека. «Семейные письма Фу Лэя», впервые опубликованные в 1981 году, до настоящего времени являются бестселлером в Китае (ежегодно продается более 100 000 экз.), сыграв решающую роль в восстановлении нравственных и семейных ценностей, разрушенных «культурной революцией».

Фу Лэя можно назвать одним из первых искусствоведов Китая, который выступил в трех ипостасях – историка искусств, теоретика и художественного критика. Его очерки о живописи,

литературе и музыке отличаются острой критической пронизательностью и безошибочным вкусом. В кругу его общения были выдающиеся китайские интеллектуалы того времени – Цянь Чжуншу, Ян Цзянь, Стивен Сун и др. Кроме того, Фу Лэй всячески продвигал талантливых соотечественников. Так, например, он стал одним из первых, кто признал талант молодой писательницы Эйлин Чанг; был единственным защитником рано ушедшего из жизни композитора Тан Сяолина, одного из любимых учеников Пауля Хиндемита; смог добиться признания творчества художника Хуан Биньхуна.

Благодаря своей широкой образованности и цепкому аналитическому уму Фу Лэй имел тесные творческие контакты с мастерами художественного общества «Шторм». Несмотря на кратковременность существования объединения – с 1931 по 1935 год – его влияние на становление современного языка изобразительного искусства Китая было огромным. В своих статьях («Сезанн», «Сон Сюньцзиня» [12], «Британская живопись» и других) Фу Лэй излагал собственные размышления о художественной практике Запада и Китая, путях развития национального искусства и его новых «горизонтах», о возможности интеграции с западной культурой, о поощрении мастеров-соотечественников, содействующих синтезу восточного и европейского искусства, о необходимости создания обществ и издании специализированных журналов для художников, критиков, историков и теоретиков искусства, культурологов.

Несмотря на то, что преподавание не стало основной сферой его деятельности, значение Фу Лэя как педагога трудно переоценить. В Шанхайской академии изящных искусств он читал студентам курсы «История искусства» и «Введение в иностранную науку и искусство, популяризация памятников прошлого» (которые для китайских образовательных учреждений того времени были инновационными), существенно повлияв на взгляды и дальнейшую профессиональную жизнь многих своих учеников. Его фундаментальный труд «Двадцать лекций по изобразительному искусству» не теряет своей актуальности и сегодня.

Фу Лэй, к сожалению, разделил судьбу выдающихся китайских интеллектуалов своего поколения, многие из которых попали под «каток истории» XX века. Страстно преданный искусству и своей нации, он выбрал для себя выход, который

не задел честь, достоинство и жизнь других людей. Сын Фу Цун скажет об этом пронзительные слова: «Мой отец – одинокий пророк, одинокий лев, гневный, гордый и независимый. Он никогда не шел на компромисс с пошлостью; он никогда не склонялся перед силой. Как интеллектуал, он не позволил ни занять свой ум, ни осквернить свое сердце» [17].

Выдающийся вклад Фу Лэя в развитие китайской культуры только сейчас, когда временем разрушены жесткие идеологические догмы и преодолена необходимая историческая дистанция, начинает изучаться искусствоведами, постепенно приоткрывающими завесу творческого мира этой уникальной личности в истории Китая XX столетия, истинного патриота и интеллектуала.

Статья подготовлена в рамках аспирантуры Сибирского федерального университета.

Примечания

1. Начавшаяся в 1927 году Гражданская война длилась с перерывами до 1949 года, т.е. более 20 лет.
2. Лю Хайсу (кит. 刘海粟; 1896–1994) – известный китайский художник, преподаватель живописи.
3. Сюй Бэйхун (кит. 徐悲鸿, 1895–1953) – выдающийся китайский живописец, педагог.
4. Го Можо (кит. 郭沫若, 1892–1978) – знаменитый китайский поэт, писатель, историк.
5. Лу Синь (кит. 鲁迅, 1881–1936) – известный китайский писатель, основоположник современной китайской литературы.
6. Во взрослом возрасте Фу Лэй со слезами вспоминал детство, с благодарностью осознавая, что деспотичность матери была обусловлена ее огромной любовью, которая помогла ему достичь желаемого. В одном из писем читаем следующие строки: «Мама, в твоём сердце нет себя, только я, сын, который беспокоит тебя день и ночь! Ты живёшь и трудишься только для меня. Мама, за твою любовь, великую, всепоглощающую, искреннюю, чем мне вознаградить тебя?» [15].
7. «Движение 4 мая» – общественное движение (май-июнь 1919), одно из эпохальных исторических событий КНР, изменившее ход истории страны, инициировавшее переориентацию интеллигенции на западную культуру.
8. «Движение 30 мая» – общественное движение, выразившее в антиимпериалистических выступлениях рабочих по всему Китаю и положившее начало революционным событиям 1925–1927 годов. Поводом для этого послужил расстрел британскими солдатами-сикхами 30 мая 1925 года демонстрантов в Шанхае.
9. С 1915 года своеобразным рупором новостей о модернизации китайской культуры стал общественно-политический и литературный ежемесячный журнал «Новая молодёжь» («新青年»). Он издавался группой профессоров Пекинского уни-

верситета во главе с Чэнь Дусю и сыграл одну из ведущих ролей в «Движении за новую культуру».

10. Процесс вестернизации и интеграции культур нашел отражение абсолютно на всех уровнях – от архитектуры Шанхая, музыкальной атмосферы до одежды и разговорной речи, в которой переплетались французские и английские слова.

11. Население Шанхая первой половины XX века отличалось невероятной пестротой: помимо коренных шанхайцев и приезжих китайцев, в городе проживали выходцы из Европы, Северной и Латинской Америки, еврейские переселенцы, русские эмигранты и др. Консолидация множества культурных традиций сделала Шанхай одним из самых космополитичных городов в мире [1, с. 48].

12. С Лю Хайсу Фу Лэй познакомился еще во Франции, где между ними завязались тесные творческие и дружеские отношения, продолжавшиеся несколько десятилетий [7].

13. В буддизме бодхисаттва – это существо (или человек), принявшее решение стать Буддой для блага всех существ. Идеал бодхисаттвы как человека, который стремится не только к своему духовному просветлению, но и помогает просветлению окружающих, занимает центральное место в буддийской традиции Махаяны. В качестве ключевых характеристик бодхисаттвы выступают милосердие, доброта, эмпатия к боли и страданиям других.

14. Некоторые частично были опубликованы в 1932–1934 годах в журнале «Еженедельник искусства» (“艺术周刊”). Материалы лекций легли в основу книги «Двадцать лекций о мировых шедеврах», первый вариант которой был издан в 1934 году [7].

15. Стоит отметить, что требованию быть искренним Фу Лэй стремился соответствовать всю свою жизнь.

16. С основателем общества, Пан Сюньцинем, Фу Лэй познакомился еще во Франции, а с глашатаем идей объединения, Ни Идэ, сблизился в период работы в Шанхайской академии изящных искусств, где они оба преподавали [17].

17. Полный состав группы «Шторм»: Чжао Уцзи, Лин Баои, Дэн Юньти, Дуань Пинью, Чжао Лу, Вэй Тяньлинь, Фу Лэй, Чжоу До, Чжоу Чжэнтай, Ян Цюжэнь, Чэнь Чэнбо, Ван Цзиюань, Лян Сихун, Дин Яньюн, Ли Чжуншэн, Лю Хайсу, Ван Юэчжи, Цзэн Мин, Чжан Сянь, Гуань Лян, Лян Байбо, Фан Ганьминь, Сыту Цяо, Ли Дунпин, Ян Цюжэнь.

18. Известно, что Фу Лэй участвовал в организации трех выставок общества «Шторм», после чего официально вышел из товарищества в 1934 году [4, с. 85]. Сам он никогда публично не касался этого факта биографии.

19. В дальнейшем Фу Лэй не раз приглашали в разные образовательные учреждения, но он больше не преподавал.

20. Эту книгу впоследствии неоднократно переводили, но только перевод Фу Лэй, по общему мнению нескольких поколений китайцев, передает как дух оригинальной работы, так и красоту китайского языка.

21. Всего Фу Лэй перевел 15 романов Бальзака. В начале 1960-х годов благодаря его выдающемуся вкладу в перевод произведений этого писателя он стал членом Французского исследовательского общества Бальзака.

22. Такая участь постигла многих творческих деятелей. Даже кажущиеся нарушения существующих догм приводили к физическим и психологическим расправам над людьми. Так, художник Пан Сюньцин, чьи произведения оцениваются сегодня огромными суммами, выдержал двадцать два года преследований и абсолютное творческое забвение. Художник Фан Ганьмин в период кампании против модернистского искусства (1951–1952) потерял работу, был подвергнут ostracism. Можно привести и другие примеры.

23. На XI пленуме ЦК Коммунистической партии Китая 8 августа 1966 года было принято «Постановление о великой пролетарской культурной революции».

24. Назовем имена таких известных творческих личностей Китая, как писатель и драматург Лао Шэ, писатель Дэн То, оперный певец Ма Лянлянь и др.

25. Фу Лэй был посмертно реабилитирован в 1979 году.

Литература

1. Брук, Д. История городов будущего. – Москва : Strelka Press, 2014. – 436 с.

2. Лю, Тяньцюань. «Я всегда иду своим путем...»: изгибы творческой судьбы живописца Пан Сюньцина (1906–1985) // ARTE. – 2022. – № 2. – С. 101–111.

3. Маркова, С.Д. Китайская интеллигенция на изломах XX века. Очерки выживания. – Москва : Гуманитарий, 2004. – 571 с.

4. Сюй, Иньчэнь. Роль церковной школы в формировании системы музыкального образования в Китае // ARTE. – 2021. – № 2. – С. 83–87.

5. Чжан, Чуныцяцзы. Фу Цун: об истоках исполнительского мастерства пианиста // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2011. – № 1 (17). – С. 45–49.

6. Ши, Явэнь. Китайский пианист Фу Цун – выдающийся интерпретатор музыки Шопена // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. Т. 14. / отв. ред. Н.И. Верба; ред. Р.Г. Шитикова. – Санкт-Петербург : Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2019. – С. 126–130.

7. 徐敏. 傅雷的过去 = Сюй, Минь. Прошлое Фу Лэй. 23.09.2022. – URL: <https://www.bannedbook.org/ru/bnews/lifebaike/20220923/1788201.html> (дата обращения 15.11.2022). (На кит.)

8. 傅雷–孤独的良心 = Фу Лэй – одинокая совесть. 05.09.2020. – URL: <https://www.bannedbook.org/bnews/comments/20200905/1391297.html> (дата обращения 15.11.2022). (На кит.)

9. 付磊 傅雷家信 = Фу, Лэй. Семейные письма Фу Лэй. – Тяньцзинь: Академия общественных наук Тяньцзиня, 2005. – 223 с. (На кит.)

10. 福雷. 完整的作品 = Фу, Лэй. Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. – Пекин: Триптих, 2001. – 316 с. (На кит.)

11. 福雷. 译者的序言 = Фу, Лэй. Собрание переводов. – URL: https://baike.baidu.com/item/%E5%82%85%E9%9B%B7%E8%AF%91%E6%96%87%E9%9B%86/8182970?fromModule=lemma_inlink (дата обращения 15.11.2022). (На кит.)

12. 福雷. 迅琴的梦 = Фу, Лэй. Сон Сюньцина // Искусство. – 1932. – № 1. – С. 10–18. (На кит.)

13. 张晓杰. 傅来, 朱孟福 = Чжай, Сюэцзе. Фу Лэй и Чжу Мэйфу. – URL: <https://baike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=07a8754d08bee493674496f5&fromM>

odule=tashuo-article-list_tashuo-feed&fromLemmaModule=pcTopicList&fromTopicId=954bc47ea61dfa8666d5a029 (дата обращения 15.11.2022). (На кит.)

14. 赵丽, 于定. 中国画史1542–2000 = Чжао, Ли, Юй, Дин. История китайской живописи 1542–2000. – Чанша: Хунаньское издательство по изобразительному искусству, 2001. – 302 с. (На кит.)

15. 杨林祥. 傅磊的童年岁月 = Ян, Линьсян. Детские годы Фу Лэй. – URL: https://m.sohu.com/a/327895245_726937/?pvid=000115_3w_a (дата обращения 15.11.2022). (На кит.)

16. 杨林祥. 四大名门 (傅家) = Ян, Линьсян. Четыре известные семьи (семья Фу). – URL: https://baike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=4dc0f3e87ff450087f4e89f5&lemmaId=8182970&fromLemmaModule=pcBottom&lemmaTitle=%E%82%85%E9%9B%B7%E8%AF%91%E6%96%87%E9%9B%86&fromModule=lemma_bottom-tashuo-article (дата обращения 15.11.2022). (На кит.)

17. 陈光诚. 缅怀一个世界主义者的生活 : 傅雷自杀50周年 = Чэн, Гуанчэн. Вспоминая жизнь космополита: к 50-летию самоубийства Фу Лэй. 14.11.2016. – URL: <https://medium.com/fairbank-center/remembering-the-life-of-a-cosmopolite-on-the-50th-anniversary-of-fu-leis-suicide-e7327cb4e61f> (дата обращения 15.11.2022). (На кит.)

18. Hu, Mingyuan. Fou Lei. An Insistence on Truth. – Leiden/Boston : Brill, 2017. – 251 p.

19. Melvin, Sh. Fu Lei: A Spirit for the Ages. – URL: <http://english.caixin.com/2013-12-27/100622857.html> (дата обращения 15.11.2022).

20. Sullivan, M. Art and Artists of Twentieth-Century China. – Berkeley : University of California Press, 1996. – 392 p.

References

1. Brook, D. Istoriya gorodov budushchego [A history of future cities]. Moscow, Strelka Press, 2014, 436 p.

2. Lyu, Tanquan. «Ya vseгда idu svoim putem...»: izgiby tvorcheskoy sud'by zhivopisca Pan Syun'cinya (1906–1985) [“I always walk my way...”: the curves of the painter Pan Xunqin's creative destiny (1906–1985)]. ARTE, 2022, no. 2, pp. 101–111.

3. Markova, S.D. Kitajskaya intelligenciya na izlomah XX veka. Ocherki vyzhivaniya [Chinese intelligentsia at the breaks of the 20th century. Survival Essays]. Moscow, Gumanitarij, 2004, 571 p.

4. Xu, Yinchén. Rol' cerkovnoj shkoly v formirovanii sistemy muzykal'nogo obrazovaniya v Kitae [The role of the church school in shaping the system of music education in China]. ARTE, 2021, no. 2, pp. 83–87.

5. Zhang, Chunjiayi. Fu Cun: ob istokah ispolnitel'skogo masterstva pianista [Fu Cong: about the origins of the pianist's performing skills]. Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya, 2011, no. 1 (17), pp. 45–49.

6. Shi, Yawen. Kitajskij pianist Fu Cun – vydayushchijsya interpretator muzyki Shopena [Chinese pianist Fu Cong - an outstanding interpreter of Chopin's music]. Musical culture through the eyes of young scientists: Collection of scientific works. Vol. 14. Ex. ed. N.I. Verba; ed. by R.G. Shitikova. Saint Petersburg, Centr nauchno-informacionnyh tekhnologij “Asterion”, 2019, pp. 126–130.

7. 徐敏. 傅雷的过去 = Xu, Ming. Fu Lei's past. 09/23/2022, available at: <https://www.bannedbook.org/ru/bnews/lifebaike/20220923/1788201.html> (accessed 11/15/2022). (in Chinese)

8. 傅雷–孤独的良心 = Fu Lei – lonely conscience. 09/05/2020, available at: <https://www.bannedbook.org/bnews/comments/20200905/1391297.html> (accessed

11/15/2022). (in Chinese)

9. 付磊 傅雷家信 = Fu, Lei. Fu Lei's family letters. Tianqin, Tianqin Academy of Social Sciences, 2005, 223 p. (in Chinese)

10. 福雷. 完整的作品 = Fu, Lei. Complete works: in 20 volumes. Beijing, Triptych, 2001, 316 p. (in Chinese)

11. 福雷. 译者的序言 = Fu, Lei. Collection of translations, available at: https://baike.baidu.com/item/%E5%82%85%E9%9B%B7%E8%AF%91%E6%96%87%E9%9B%86/8182970?fromModule=lemma_inlink (accessed 11/15/2022). (in Chinese)

12. 福雷. 迅琴的梦 = Fu, Lei. Song of Xunqing. Art, 1932, no. 1, pp. 10–18. (in Chinese)

13. 张晓杰. 傅来, 朱孟福 = Zhai, Xiaojie. Fu Lei and Zhu Meifu, available at: https://baike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=07a8754d08bee493674496f5&fromModule=tashuo-article-list_tashuo-feed&fromLemmaModule=pcTopicList&fromTopicId=954bc47ea61dfa8666d5a029 (accessed 15.11.2022). (in Chinese)

14. 赵丽, 于定. 中国画史1542–2000 = Zhao, Li, Yu, Ding. History of Chinese Painting 1542–2000. Changsha, Hunan Fine Arts Publishing House, 2001, 302 p. (in Chinese)

15. 杨林祥. 傅磊的童年岁月 = Yang, Linxiang. Fu Lei's childhood, available at: https://m.sohu.com/a/327895245_726937/?pvid=000115_3w_a (accessed 11/15/2022). (in Chinese)

16. 杨林祥. 四大名门 (傅家) = Yang, Linxiang. Four famous families (Fu family), available at: https://baike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=4dc0f3e87ff450087f4e89f5&lemmaId=8182970&fromLemmaModule=pcBottom&lemmaTitle=%E%82%85%E9%9B%B7%E8%AF%91%E6%96%87%E9%9B%86&fromModule=lemma_bottom-tashuo-article (accessed 11/15/2022). (in Chinese)

17. 陈光诚. 缅怀一个世界主义者的生活 : 傅雷自杀50周年 = Cheng, Guangcheng. Remembering the Life of a Cosmopolitan: On the 50th Anniversary of Fu Lei's Suicide. 11/14/2016, available at: <https://medium.com/fairbank-center/remembering-the-life-of-a-cosmopolite-on-the-50th-anniversary-of-fu-leis-suicide-e7327cb4e61f> (accessed 11/15/2022). (in Chinese)

18. Hu, Mingyuan. Fou Lei. An Insistence on Truth. Leiden/Boston, Brill, 2017, 251 p.

19. Melvin, Sh. Fu Lei: A Spirit for the Ages, available at: <http://english.caixin.com/2013-12-27/100622857.html> (accessed 15.11.2022).

20. Sullivan, M. Art and Artists of Twentieth-Century China. Berkeley, University of California Press, 1996, 392 p.

Об авторе

Лю Тяньцюань – аспирант Сибирского федерального университета, представитель в России Института национального искусства и культурной политики КНР; ведущий специалист художественно-творческой, научной деятельности и международного сотрудничества управления международных и творческих связей Центральной академии изящных искусств (CAFA)

E-mail: ltq0125@gmail.com

Liu Tianquan

Postgraduate student of Siberian Federal University, representative of the Institute of National Art and Cultural Policy of the People's Republic of China in Russia; leading specialist in artistic, creative, scientific activities and international cooperation of the Department of International and Creative Relations of the Central Academy of Fine Arts (CAFA)



Р.К. Руйга.
Саяны. На та-
ежной реке. 1954.
Бумага, тушь, перо.
59,8×39,7
Нижегородский
художественный музей

R.K. Ruyga.
Sayany. At the river
in taiga. 1954.
Paper, ink, pen.
59,8×39,7 Nizhny
Novgorod
Art Museum

EDN: BETROL
УДК 76.03/09

RUDOLF RUIGA'S ART OF PEN AND INK

Elena V. Kopersak

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

Abstract: The article is devoted to the work of the famous Siberian graphic artist, Honored Art Worker of the RSFSR, master of pen and ink Rudolf Krustinovich Ruyga (1923–2002), whose centenary was celebrated in March 2023. The artist entered the artistic life of Krasnoyarsk immediately after the Great Patriotic War and remained one of the regional artistic process leading figures throughout his half-century creative biography. It is all the more surprising that, apart from general characteristics and brief biographical information in booklets, and rare mentions in the press, almost nothing has been written about him, and his work still remains a little-studied page in the history of Siberian art. The documents from the family archive, published for the first time, help to reveal in the article the original artist's creative biography in the context of the development of Siberian graphics, and for the first time to explore the origins of the master's stylistic features formation, his thematic and genre range, and to reveal the characteristic features of his graphic work. Previously practically unexplored material from the collections of Russian museums is introduced into scientific circulation.

Keywords: Ruyga Rudolf Krustinovich; fine arts of Krasnoyarsk; Siberian graphics; drawing; landscape; industrial landscape; artistic image.

Citation: Kopersak, E.V. (2023). RUDOLF RUIGA'S ART OF PEN AND INK. *Izobrazitel' noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal' nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 2, № 2 (15), pp. 118-127.

Е.В. Коперсак

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

ИСКУССТВО ПЕРА И ТУШИ РУДОЛЬФА РУЙГИ

Статья посвящена творчеству известного сибирского графика, заслуженного деятеля искусств РСФСР, мастера пера и туши Рудольфа Крустиновича Руйги (1923–2002), столетний юбилей которого отметили в марте 2023 года. Художник вошел в художественную жизнь Красноярска сразу после Великой Отечественной войны и на протяжении 50 лет оставался одной из ведущих фигур регионального художественного процесса. Тем удивительнее, что, кроме общих характеристик и кратких биографических сведений в буклетах, редких упоминаний в прессе, о нем практически ничего не написано и его творчество до сих пор остается малоизученной страницей истории искусств Сибири. С использованием опубликованных впервые документов из архива семьи Рудольфа Крустиновича в данной статье раскрывается творческая биография самобытного художника в контексте развития сибирской графики, исследуются истоки формирования стилистических особенностей мастера, его тематический и жанровый диапазон, выявляются характерные черты его графического творчества. В научный оборот вводится практически не исследованный ранее материал из коллекций российских музеев.

Ключевые слова: Руйга Рудольф Крустинович; изобразительное искусство Красноярска; сибирская графика; рисунок; пейзаж; индустриальный пейзаж; художественный образ.

Среди разных видов изобразительного искусства графика, а более всего рисование пером и тушью, занимает особое место. Думается, что в первую очередь это было связано с высокими требованиями, которые предъявляются к художнику. С одной стороны, возможности рисунка, по сравнению с той же живописью, более ограничены и надо обладать действительно высоким мастерством и большим талантом, чтобы уметь выразить материальность и цветность нашего мира скудными средствами черно-белой графики. С другой стороны, сама сложность техники не способствует ее широкому распространению, ведь рисунок пером и тушью – «это рисование наверняка. Если в карандаше или угле не совсем уместная линия или штрих малозаметны, то в перовом рисунке они обнажены до предела» [4, с. 3]. Так характеризовал этот вид графического искусства известный советский художник Алексей Михайлович Лаптев. Именно поэтому мастеров, блистательно владеющих такой техникой, не очень много и их творчество приковывает к себе внимание. Одним из ярких графиков был Рудольф Крустинович Руйга – представитель поколения, которое смогло преодолеть немало трудностей и реализовать творческие стремления.

Чтобы понять художника, необходимо представлять истоки его таланта. Путь Р. Руйги в искусство необычен. Исключительное трудолюбие и работоспособность графика – «самородка самой высокой пробы» [3] – стали залогом успешного осуществления его интересных творческих замыслов. По воспоминаниям самого мастера, он

никогда и не думал становиться художником, но сама судьба определила этот выбор.

Рудольф Крустинович – потомок латышских переселенцев, бежавших в Сибирь «навстречу солнцу, к девственной природе» [3] от немецкой оккупации в годы Первой мировой войны, – родился 20 марта 1923 года в Бийске, но его детство и юность прошли в селе Означенном (ныне город Саяногорск) в Хакасии, куда семья переехала в 1928 году¹. Там он закончил начальную школу. Будущего художника связывала дружба с бывшим моряком Андреем Кудрявцевым, работавшим тогда инженером-метеорологом². Рассказы старого морского волка о разных странах, книги из его огромной библиотеки, которыми он щедро делился, рождали в душе мальчишки мечты о путешествиях, будили фантазию и заставляли перерисовывать себе в тетрадку дивные иллюстрации, дополняя их всевозможными подробностями. Здесь были и скачущие на породистых скакунах герольды в развевающихся плащах и шляпах с пышными плюмажами, и закованные в доспехи рыцари, и одноглазые пираты... Юного графика явно привлекала динамика сражений. Его первые карандашные рисунки поражают законченностью изображенных сцен, характерностью героев и проникновением в атмосферу эпохи.

Может, именно тогда, когда юный Руйга рассматривал и перерисовывал репродукции известных художников, погружаясь в совершенно иные, волшебные сферы, и выросло желание постичь этот чарующий мир с его законами, правилами и секретами. И наверное, именно тогда и

Р.К. Руйга.
Вооруженная демонстрация
1905 г. в Красноярске. 1953. Бумага,
тушь, перо.
36×69,8

Государственный
центральный музей
современной истории
России

R.K. Ruiga.
The armed
demonstration in
Krasnoyarsk in 1905.
1953. Paper, ink, pen.
36×69,8

The State Central Museum
of Russia's Modern History

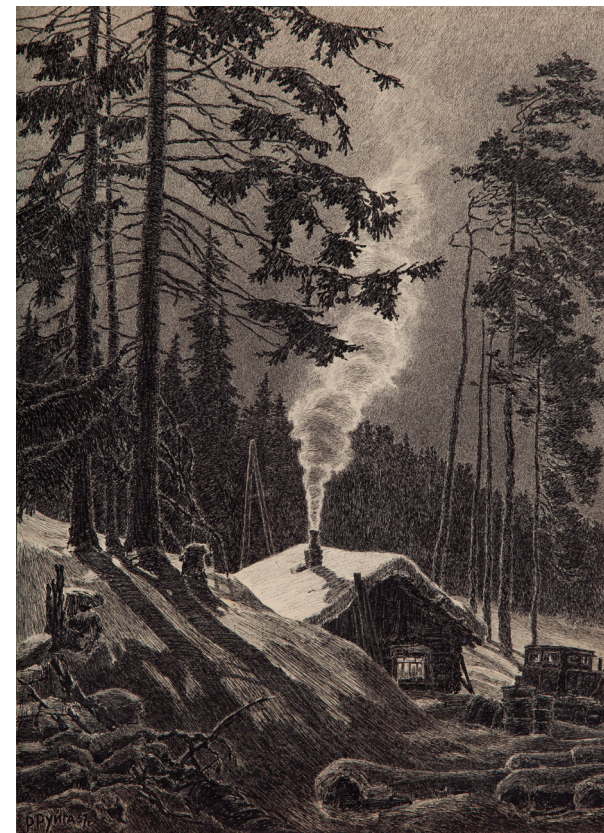


Р.К. Руйга.
Морозной ночью.
1957. Бумага,
тушь, перо.
40×29,5

Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова

R.K. Ruiga.
In a frosty night.
1957. Paper, ink, pen.
40×29,5

Krasnoyarsk Art Museum
named after V.I. Surikov



возникла его постоянная тяга к рисованию. Постепенно среди его набросков стали появляться изображения укромных уголков родного села. А рисовать там было что, ведь тишайшее Означенное располагалось в невероятно красивом месте – посреди бескрайних солнечных и цветущих степей с их чистейшими озерами, полужаросшими белыми водяными лилиями, – окруженном дремучей непроходимой тайгой с вековыми буреломами и могучими сибирскими кедрами в два обхвата, снежными кручами Саян, задевающими облака в синей дали, и кипящими Майнскими порогами... Енисей здесь многоводен и широк, а девственная природа гор и открывающиеся с их вершин пейзажи поразят любого. Именно село Означенное художник считал всю жизнь своей настоящей родиной³.

Но в 1936 году семья переехала на железнодорожную станцию Абакан, вокруг которой тогда строилась будущая столица Хакасии. Там Рудольф пошел в шестой класс железнодорожной средней школы. Никогда прежде специально не учившийся рисунку, он с трепетом принес свои наброски школьному учителю черчения – единственному тогда в Хакасии настоящему художнику Георгию Людвиговичу Лисовскому⁴. Почтенный мэтр, рассмотрев работы, благословил: «Твоим единственным учителем может быть

только натура – ее и изучай! Не сходи с собственного пути!» [3]. Этому завету Рудольф Руйга стал следовать всю жизнь.

Он мечтал после окончания семилетки поехать в художественное училище, но жизнь внесла свои коррективы. В 1938 году был арестован и расстрелян отец Крустин Карлович⁵, и Рудольф начал работать, чтобы помочь семье. Он поступил в производственную артель «Художник», а после ее распада был принят на должность оформителя в Хакаское областное книжное издательство, где, по сути, стал первым художником. Ему тогда было всего 16 лет! Здесь и пригодился многолетний опыт копирования рисунков из старых книг. Ему сразу было доверено иллюстрирование литературы для детей: А.И. Ульяновой «Детские и школьные годы Ильича» (1940), Н.А. Островского «Как закалялась сталь» (1940), Дж. Свифта «Гулливер у великанов» (1940) и «Гулливер у лилипутов» (1940), С.М. Балахчина «Букварь» (1941), «Хакаский фольклор» (1941), К.И. Чуковского «Доктор Айболит» (1942) и т. д.

В 1940 году вместе с другими хакасскими художниками Р. Руйга впервые принимает участие в художественной выставке в Красноярске с работой «Гражданская война» и серией рисунков на тему хакаского фольклора. У него были большие планы на будущее, но их реализации помешала война. В течение первых двух месяцев Великой Отечественной войны по призыву РККА Рудольф Крустинович работал в Кемерово, оформляя боевые листки и стенгазеты.

В 1942 году он вернулся в Абакан, где продолжил свою деятельность в издательстве, параллельно выполняя рисунки для двух областных газет – «Советская Хакасия» и «Хызылаал», создавая агитационные плакаты. Среди наиболее известных его работ, призывающих к борьбе с немецким захватчиком, плакаты «Против фашизма!» (1941), «Что ты сделал для фронта?» (1941) и «Подвиг» (1941), посвященный героизму летчика Н.Ф. Гастелло. За время войны Руйга создал более семисот рисунков для изданий различного рода, детской, художественной литературы, учебников – и это не считая газетной работы [5]. Его графические листы экспонировались на краевых выставках военных лет, а в 1942 году состоялась его первая персональная выставка в Красноярске. Тогда же за особые творческие заслуги девятнадцатилетнего парня принимают в члены Красноярского отделения Союза советских художников, а сразу после войны, в 1945 году, по указанию крайкома ВКП(б) краевой Союз художников

переводит его на постоянную работу в Красноярск, где его избирают председателем правления краевого отделения СХ СССР, и с тех пор вся его творческая жизнь тесно связана с этим городом.

Для каждого художника важно время, знаменующее его приход в искусство, время, когда его участие в художественном процессе становится ощутимым и значимым. Для Рудольфа Руйги это послевоенное двадцатилетие, когда целое поколение его сверстников – живописцев, графиков, скульпторов – стояло у истоков красноярского искусства.

Рудольф Крустинович по-прежнему уделял большое внимание книжной графике, активно сотрудничая с Красноярским книжным издательством, но его сложившаяся творческая личность была значительно шире понятия «книжный иллюстратор». Станковая графика стала не менее важной частью его творчества. Она заметно выделялась широтой тем, виртуозностью исполнения, современностью звучания, связанной с потребностью художника уловить и запечатлеть происходящее, максимально раскрыть выразительные возможности техники рисунка пером и тушью, к которой пристрастился еще в детстве и которой оставался верен всю жизнь, достигнув высокого совершенства и обретя свою индивидуальность. «И ранние, и последующие рисунки Руйги выполнены с исключительным мастерством. Его техника изящна и своеобразна, что позволяет художнику „извлечь поэтическую искру“ из самых, казалось бы, будничных и прозаичных мотивов», – писал о художнике в 1970-х годах его современник, красноярский искусствовед И. М. Давыденко [2, с. 131].

Стилистические поиски в творчестве Руйги отличались целеустремленностью. Сразу определив принципы художественного отражения мира, мастер стремился как можно более убедительно передать впечатления, чувства, переживания, мысли. Отсюда довольно рано проявившееся у него тяготение к ясности и уравновешенности композиционных построений, основанных на гармонии мировосприятия.

В 1946 году хакасская серия листов молодого графика впервые выставлялась в Москве на республиканской, а затем и на Всесоюзной выставках. Работы «Улус в горах», «В Саянах», «Заимка», «Бой богатырей» свидетельствовали о том, что молодому художнику еще не хватает широты охвата действительности, остроты видения новых явлений жизни в Сибири в послевоенные годы.



*R.K. Ruiga.
Груз для экспедиции.
1957. Бумага,
тушь, перо.
50×62*

*Астраханская
государственная
картинная галерея
имени П.М. Догадина*

*R.K. Ruiga.
The cargo for the
expedition. 1957.
Paper, ink, pen.
50×62*

*Astrakhan State
Art Gallery
named after P.M. Dogadin*



*R.K. Ruiga.
Брат океана Енисей.
1963. Бумага,
тушь, перо,
карандаш, кисть.
74×97*

*Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова*

*R.K. Ruiga.
An ocean's brother
Enisey. 1963.
Paper, ink, pen,
pencil, brush.
74×97*

*Krasnoyarsk Art Museum
named after V.I. Surikov*

Но несмотря на то, что творчество молодого Руйги было в какой-то степени ретроспективно, его искусство было согрето симпатией к своеобразию жизни хакаского народа, пристальным вниманием к его истории и культуре, любовью к уникальной природе Хакасии. Сохранившиеся работы 1940-х – начала 1950-х годов убедительно подтверждают: Рудольф Руйга вошел в художественную жизнь края уже вполне состоявшимся, оригинальным мастером.

В 1950-е годы обозначились основные тенденции творчества Рудольфа Крустиновича, касающиеся сюжетов и мотивов. Однако появляется ряд работ, выбивающихся из главной творческой линии художника. Так, нетипичны для Руйги его ранние работы на историко-революционную тематику, интерес к которой краевое изобразительное искусство переживало в начале 1950-х годов. В 1953 году, накануне полувековой годовщины событий, мастер создает лист «Вооруженная демонстрация 1905 года в Красноярске» (1953, Государственный центральный музей современной истории России). Панорамное решение произведения позволяет охватить взглядом огромное пространство улицы старого Красноярска, по которой сплоченным потоком надвигается народ – ничто не может остановить этот революционный порыв! Подчеркивая значение происходящего, художник создал сложную многофигурную композицию, мастерски передавая динамику и мажорный бодрый ритм решительного марша. Стремясь к исторической документальности и создавая эффект присутствия, Руйга демонстрирует свои возможности в передаче материальности не только фигур, но и окружающего процессию зимнего пейзажа, детализировки архитектуры зданий.

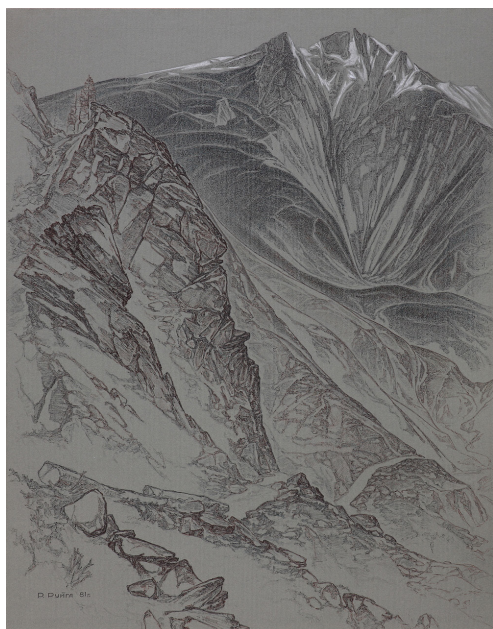
Композиционной сложностью и насыщенностью деталями отличается лист «Красные партизаны Сибири» (1957–1961, Красноярский краевой краеведческий музей⁶). Перебираясь через крутые сибирские горы, едет под знаменем отряд вооруженных красногвардейцев, а за ними простираются таежные горные дали, окутанные легкой дымкой утреннего тумана. Однако революционная тема оказалась для художника далекой, как некий легендарный сюжет. Историзм происходящего воспринят им как бы отстраненно, без личного переживания. В этих листах нет той особой проникновенности, которая обычно отличает образы произведений Р. Руйги.

Фоном изображаемых событий выступает природа. И это неслучайно: художника всегда отличало пейзажное мышление. Источником его вдохновения всю жизнь оставалась живая натура. Для творческой манеры раннего Руйги характерна чистосердечная влюбленность в удивительную и могучую красоту Сибирской земли. Прежде полагавшийся на свое воображение при создании иллюстраций, художник отказался от «придумывания» чего бы то ни было в станковой пейзажной графике. Он не искал выгодных ракурсов или световых эффектов, не привносил,

как правило, каких-либо изменений – рисовал то, что видел, выражая пантеистическое отношение к миру. Руйга тщательно разрабатывал форму, но эта тщательность, равно как и простота мотивов, необходима художнику для выявления строгой пластической красоты и гармонической цельности того, что он изображает. Кажется, что мастер принципиально стремился к точности и верности изображения, передавая реальные ценности этого мира. Так, например, на вытянутом по вертикали листе «Таежная глушь» (1950-е, КККМ) художник во всех подробностях изображает маленький фрагмент непроходимой глухой тайги с ее буреломами и высоченными разлапистыми елями, на фоне которых сложно сразу различить силуэт старого охотника.

Так же сложно увидеть за пышной прибрежной растительностью на первом плане фигуру молодой рыбачки, управляющей лодкой, в листе «В Енисейской тайге. Удоронга» (1961, Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова⁷). Руйга рисует увиденные таежные уголки, воплощая свое непосредственное наблюдение и переживание естественной, необработанной природы. Однако важно, что даже его ранние рисунки не являются всего лишь этюдами с натуры, несмотря на всю «дословность» изображения реального пейзажа. В них нет ни фиксации беглых впечатлений, ни случайных эффектов. В его работах все тщательно продумано и выстроено, все обладает внутренней законченностью и смыслом. Живописные срезы скал, сильные деревья, склоненные к воде огромные мохнатые сосновые лапы, передают мощь сибирской тайги. А присутствие людей в этих рисунках позволяет представить величественное явление природы как жизненное пространство человека. Тема гармонического слияния человека с природой решается математически точно – пропорциональные отношения фигур, пространства, светотень планов, уводящих взгляд зрителя в таежные дали... Перед зрителем встает образ жизни и места человека в этом мире.

Начиная с 1950-х годов Сибирь захлестнула волна индустриализации. Героизация и романтизация освоения труднопроходимых уголков, образы первопроходцев-строителей, возведенные государственной идеологией в приоритетный статус, были крайне притягательными для молодежи, жаждавшей романтики и больших свершений. Рудольф Крустинович всегда следил за событиями. Его творчество – это своего рода летопись полувекового преображения края. Он много ез-



дил по Сибири, наблюдал за героическим трудом строителей. Его листы представляют собой итог размышлений над увиденным, результат творческого переосмысления разнообразных впечатлений. Поэтому закономерно, что в эти годы у Руйги возникает стремление показать жизнь советских людей, романтику их трудовых подвигов, освоение новых земель. При этом возвышенность труда человека сплеталась в его рисунках с изображением величия природы – жизнь настоящая с вечностью. Природа сурова и неприступна, но она не существует сама по себе: большинство пейзажных листов этого периода отмечены присутствием человека – покорителя природы. Так, в путешествии по северной Подкаменной Тунгуске художник очарован не только красотой непроходимой тайги, но и героическим бесстрашием людей, живущих здесь. В своем листе «Подкаменная Тунгуска. На 62-й параллели» (1957, КХМ имени В. И. Сурикова) Руйга изображает вполне будничную переправу конной повозки на обычном маленьком плоту по студеным и беспокойным водам.

На таежной реке Удерея художник любитесь огромной конструкцией, выстроенной далеко в тайге, где нет дорог и куда добраться можно только лошадьми и на мотоциклах («В Енисейской тайге. Золото Удерея» (1961, КХМ имени В. И. Сурикова), «На золотых приисках. Драга» (1956, КХМ имени В. И. Сурикова)). Кажется, что художник, рисуя маленькие фигурки людей на фоне гигантской драги, делает не просто отражает будни золото-

добытчиков, а формулирует идею величия человека и его дела. Это рукотворное сооружение, почти полностью перекрывающее бурный поток реки, выступает у него как символ победы Человека над Природой. Характерными для этого периода стали листы «Саяны. Таежный тракт» (1956, КХМ имени В. И. Сурикова), «Люди упрямо пробираются сквозь тайгу» (1950-е, Мордовский республиканский музей изобразительных искусств имени С.Д. Эрьзи), «Абакан-Тайшет. На Козинском перевале» (1963, КХМ имени В.И. Сурикова) и др.

Этот же лейтмотив звучит в серии работ «Стройка на Енисее», посвященной строительству Красноярской ГЭС. Предпочитая поэзию факта, Руйга старается как можно глубже постичь происходящее, чтобы воссоздать его потом в своих листах. Добросовестная точность повествователя-иллюстратора помогает ему естественно, словно невзначай найти волнующе-романтические интонации в образном решении этой серии. Художника интересует не ценность мгновения, а движение жизни. Он ищет выразительность художественного образа в сопоставлении первозданной красоты и тех изменений, которые принес человек. Руйга избегает созерцательности, пассивности в изображении природы – в его пейзажах передано ощущение кипучего, наряженного и даже опасного труда. Природа словно едина с человеком, но в то же время подчинена его разумной воле: она как бы уступает его преобразовательным замыслам. При этом эмоциональное состояние в листах этой серии все же идет от пей-

зажного впечатления – будь то величие и гордое спокойствие скал, куда пришла группа строителей («Дорога на Дивногорск. Петли», 1959, КХМ имени В. И. Сурикова), либо непроходимость таежной глухомани, где неожиданно выросла новая улица молодого поселка («В тайге за Дивногорском», 1961, КХМ имени В.И. Сурикова), или просторы Енисея, вдоль которого поднялись опоры будущего моста («Енисей. Мост», 1959, КХМ имени В.И. Сурикова, «Мост. Перед ледоходом», 1959, КХМ имени В.И. Сурикова).

Однако уже через несколько лет в серии «Здесь будет Саяно-Шушенская ГЭС» на аналогичную тему – строительство гидроэлектростанции – Р. Руйга иначе расставляет акценты, предлагая свою интерпретацию увиденного. Кажется, что его больше не вдохновляют великие свершения: у него почти нет рисунков, посвященных непосредственно возведению плотины. А в тех немногих, где так или иначе ощущается присутствие человека, художник уже не может отрешиться от тяжести раздумий и просто фиксировать героiku будней строителей. Человек у него присутствует, но больше не довлеет, не навязывает природе свои ритмы, пространственные связи – он больше не венец творения, а органическая часть всего мироздания. Поэтому большинство листов серии воспевают природу, которая вскоре будет уничтожена. В одном из интервью Руйга так и определяет художническую задачу, поставленную им перед собой при создании этой серии: «Необходимо сохранить для людей первозданную красоту этих мест» [1, с. 3]. Саянские пейзажи художника величественны, как и сам горный хребет. Представленные завораживающие панорамы с покрытыми снегом скалами, бездонными пропастями, захватывающей дух высью и звенящей тишиной настраивают на мысли об отречении от всего суетного. Горы в его рисунках одухотворены. Каждый штрих, каждая впадина на их рельефе, являющиеся следствием титанической борьбы стихий на поверхности земной коры, так похожи у него на морщины на человеческом лице. Как напоминание о величии и одновременно немогущности Человека перед Природой петляет среди седых вершин и зеленого бархата тайги узкая опасная «Дорога на Джойскую Сосновку» (1982, КХМ имени В.И. Сурикова). Художник тонко чувствует особенность горного пейзажа и передает нам свою очарованность пространственными отношениями и специфической воздушной перспективой. Образный строй каждого

листа серии сдержан, но за этой сдержанностью кроется глубокое волнение. Передавая впечатление о могучей, мощной природе края, Руйга словно сжимает пространство, приближая друг к другу разные планы изображения. Отсюда и ощущение внутренней пластической напряженности. Композиции листов уравновешены, спокойны и четко выстроены. Неторопливость линейных ритмов придает монументальность и эпичность образам, а тонкая вязь штрихов позволяет буквально ощутить вибрацию влажного холодного воздуха. Руйга детально и подробно рисует знакомые с детства Саяны. При этом, изображая специфические особенности горного Саянского пейзажа, он не перегружает свои композиции пересчетом деталей. Главное для него не деталь, а цельный образ неукротимой и суровой природы Саян. В его внимательном, серьезном и любовном изображении мы «читаем», как дороги эти места художнику и как он обеспокоен за их дальнейшую судьбу.

Мир созданных Р. Руйгой образов обладает своей особой внутренней цельностью и особой поэтической интонацией. В основе подхода к художественному решению работ, воспевающих неприступную, непокорную природу региона, в самом выборе тем и сюжетов, даже в непривычно больших для трудоемкой техники рисунка пером форматах его листов лежит стремление передать эпичность, свойственную Сибири. Неслучайно «грандиозность», «величие», «мощь» – характеристики, которые приходят в голову при рассматривании произведений Руйги. И здесь речь не столько о масштабности, передаваемой, например, через выбор панорамного ракурса «сверху», сколько о способности художника отстраниться от сиюминутного, увидев нечто большее, преломленное через жизнь человека. Чувства и настроения мимолетны и суетны перед лицом этой нерукотворной красоты. Гордые в своем неприступном величии Саяны, нетронутая тишина горных озер, труднопроходимая тайга, бурлящие своенравные реки, ломающие скалы богатырские кедровые – обо всем этом величественном, первозданном и вечном мире Сибири мастер слагает эпос, наполняя его глубоким философским содержанием.

Мировосприятие художника, его видение отличаются определенным постоянством. Это проявляется и в самом творческом процессе, и в его человеческих и художественных привязанностях, и в отношении к любимым мотивам и сю-

*Р.К. Руйга.
Тува. Путь на
Кара-Холь. 1981.
Бумага, тушь, перо.
65×50
Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова*

*R.K. Ruiga.
Tiva. The way
to Kara-Khol. 1981.
Paper, ink, pen.
65×50
Krasnoyarsk Art Museum
named after V.I. Surikov*

*Р.К. Руйга.
Дорога на Джойскую
Сосновку. 1982.
Бумага,
смеш. техника.
48×36
Красноярский
художественный музей
имени В.И. Сурикова*

*R.K. Ruiga.
The road to Joysk
Sosnovka. 1982.
Paper,
mixed technique.
48×36
Krasnoyarsk Art Museum
named after V.I. Surikov*

*Р.К. Руйга.
На реке Таловой.
1983. Бумага,
смеш. техника.
48×36
Музей вечной мерзлоты
(г. Игарка,
Красноярский край)*

*R.K. Ruiga.
At the Talovaya river.
1983. Paper,
mixed technique.
48×36
Permafrost Museum
(Igarka, Krasnoyarsk
Region)*

жетам, к которым он неоднократно возвращался. Встреча с красноярским заповедником «Столбы», случившаяся в ранней молодости, повлияла на судьбу не только Рудольфа Крустиновича, но и всей его семьи: заядлыми «столбистами»-скалолазами стали и дети, и внуки художника. В 1952 году вышла книга «Край причудливых скал» известного педагога и краеведа Ивана Филипповича Беляка, ставшая настольной для многих поколений мальчишек и девчонок. Иллюстрации Рудольфа Крустиновича, созданные специально для этого издания, звали в дорогу. Многие нынешние известные «столбисты» впервые оказались на скалах именно потому, что когда-то давно Руйга оформил ту книгу. Всю жизнь он рисовал «Столбы». Эти работы мастера вылились в целую сюиту пейзажей, воспевающих неприступную красоту каменных исполинов, возвышающихся над таежным морем.

Много работ посвятил художник и Енисею: часто путешествуя по краю, писал его в разных состояниях. Одой великой сибирской реке можно назвать его лист «Брат океана Енисей» (1963, КХМ имени В.И. Сурикова), изображающий низовья могучей реки – те места, где Енисей становится особенно широким настолько, что «берега видны с борта теплохода только в бинокль, и то с трудом»⁸. Чтобы дать прочувствовать эту неохватность, Руйга строит пейзаж как горизонтальную развернутую панораму широкой волнующейся водной поверхности. Небу отведена в композиции большая роль: оно занимает практически три четверти площади листа. Собственно, там, на небе, и разворачивается драматическое столкновение стихий. Парящие на фоне тревожных кучевых туч чайки возвещают о скором приближении грозы. Однако северный холодный ветер гонит тяжелые облака к берегу, расчищая путь выглянувшему солнцу, лучом надежды проложившему сверкающую дорожку в центре Енисея.

Пейзаж насыщен воздухом и движением. В рисунке особо выразительны сложные сплетения тысяч разнонаправленных, порывистых штрихов – то широких и темных, то легких и прозрачных, позволяющих наполнить лист всепроникающей предгрозовой влажной свежестью. Большое значение в этом листе имеет точно определенное художником тоновое отношение земли, воды и неба. Казалось бы, насыщенный темный тон воды сочетается с такими же темными далекими берегами, на которые проливается холодный темный ливень, и все это бушующее пространство



укрыто грозowymi тучами, выполненными как будто все в той же тональности. Но работая черным материалом на белом листе, Руйга различает массу оттенков черного, от самых теплых до самых холодных, находя для изображения каждого отдельного элемента композиции нужную силу тона. Это произведение – одно из подтверждений тому, что мастеру присуще тонкое ощущение пейзажной среды, нюансировок ее колористических оттенков. Именно поэтому его графика воспринимается необыкновенно живописно.

Особенно талантливо художник отражает в своих рисунках мимолетные переходные состояния природы, когда снег почти сошел и темные стволы деревьев тянутся к яркому весеннему небу, а проснувшаяся от зимней спячки река «смотрит» в прорези медленно дрейфующих по ней льдин, как, например, в триптихе «Последний ледоход у деревни Означенной» (1989, КХМ имени В.И. Сурикова). Кажется, что раскинувшаяся перед художником панорама настолько потрясла его своим величием, мощью и безбрежностью, что он одновременно пытается и документально запечатлеть ее, и выразить свой восторг перед Вселенной. Кажется, что монохромность, свойственная технике, дает Руйге возможность выстраивать работы с хорошей композиционной цельностью, а мастерское владение линией и штрихом позволяет ему создавать поистине живописные произведения.

В своих поздних пейзажных рисунках Руйга добивается поразительно правдивой передачи сущности природы, формируя у зрителя сложное ответное чувство, не выразимое словами. Художника никогда не интересовала внешняя

*R.K. Ruyga.
Таежная речка.
1987. Бумага,
смеш. техника.
36×48
Картинная галерея
г. Усть-Илимска*

*R.K. Ruiga.
A stream in taiga.
1987. Paper,
mixed technique.
36×48
Ust-Ilimsk Art Gallery*

красота природного мотива, его перестало увлекать выражение субъективных переживаний от контакта с природой – он хочет передать психологизм природы, воплощенный в красоте линии и штриха. Интересны тувинские пейзажи Р. Руйги («Тува. На Алашском плато» (1981, КХМ имени В.И. Сурикова), «Тува. Кара-Холь» (1982, КХМ имени В.И. Сурикова), «Тува. Путь на Кара-Холь» (1981, КХМ имени В. И. Сурикова), «Тува» (1982, КХМ имени В. И. Сурикова) и др.), которые носят практически медитативный характер. В них художник, а следом за ним и зритель словно растворяются в природе этой древней земли, в ее спокойном величии и незыблемости, сохраняя при этом остроту видения как каждой детали, так и единой природной целостности. Мастер воспринимает и умеет передать минимальными средствами пластическую гармонию природных форм как строгую закономерность, обусловленную нераскрытыми тайнами мироздания. Р. Руйга талантливо рисует тишину, в которую хочется вслушиваться, одновременно вглядываясь в изображенное пространство горного хребта, которое психологически воспринимается шире и глубже плоскости листа. Оно словно полно беззвучной музыки, возвышающей нас над суетой обыденности и возвращающей к чистоте и ясности нашего человеческого предназначения.

За виртуозным владением техникой рисунка пером и тушью Рудольфа Крустиновича стояли колоссальный опыт повседневной работы и мастерство незаурядного художника. Все его пейзажи отличает аристократизм вкуса и в выборе мотива, и в характере трактовки, и в культуре исполнения. Листы Руйги не просто выразительны, за кажущейся гармонической легкостью – часы скрупулезного, ювелирного труда. Именно поэтому так интересно вглядываться в эти работы, детально рассматривая каждый штрих, каждую линию, наблюдать их музыкальное созвучие, помогающее художнику создать образ, раскрывающий величие и красоту Сибири, ставшей ему родной.

Примечания

- В 1928 г. отца художника Крустина Карловича Руйгу пригласили работать на Енисей, на строительство Уйской оросительной системы, которая выводила воду из теснин Западного Саяна в хакасскую степь.
- Ряannelь, Т. В. Рудольф Крустинович Руйга [неопубликованная статья]. Из личного архива семьи Руйги.
- Там же.

- Лисовский Георгий Людвигович – выпускник Казанской художественной школы, член минусинского общества «Новая Сибирь». С 1936 г. был учителем черчения и рисования в абаканской школе № 1.
- В 1938 году отец художника Крустин Карлович Руйга был арестован и приговорен к расстрелу за антисоветскую деятельность Особым совещанием НКВД. Постановлением Судебной коллегии Верховного Совета РСФСР от 10.03.1959 был реабилитирован.
- Далее – КККМ.
- Далее – КХМ имени В.И. Сурикова.
- Вагнер, Б.Б. 100 великих чудес природы. – Москва : Вече, 2011. С. 69.

Литература

- Бердюгина, Р. Выставка «Здесь будет Саяно-Шушенская ГЭС. Художник Р. Руйга» // Здесь будет Саяно-Шушенская ГЭС : каталог выставки. – Красноярск, 1967. – 6 с.
- Давыденко, И. М. Художники Красноярска. – Красноярск : Краснояр. кн. изд-во, 1978. – 180 с.
- Кызласов, Л. Р. Портрет художника в юности. К 80-летию Рудольфа Руйги // Красноярский рабочий. – 2003. – 02 апреля. – С. 3.
- Лаптев, А. М. Рисунок пером. – Москва : Эксмо, 2017. – 144 с.
- Рудольф Руйга: жизнь, творчество / вступ. ст. В.Б. Раковой. Рос. акад. художеств, отд. «Урал, Сибирь и Дальний Восток» [и др.]. – Красноярск : Реваль, 2004. – 36 с.

References

- Berdyugina, R. Vystavka «Zdes' budet Sayano-Shushenskaya GES. Hudozhnik R. Rujga». Zdes' budet Sayano-Shushenskaya GES: katalog vystavki [Exhibition "Sayano-Shushenskaya Hydroelectric Power Station will be built here. Artist R. Ruyga". Sayano-Shushenskaya Hydroelectric Power Station will be built here: exhibition's catalogue]. Krasnoyarsk, 1967, 6 p.
- Davydenko, I.M. Hudozhniki Krasnoyarska [Krasnoyarsk artists]. Krasnoyarsk, Krasnoyarskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1978, 180 p.
- Kyzlasov, L.R. Portret hudozhnika v yunosti. K 80-letiyu Rudol'fa Rujgi [A portrait of an artist as a young man. To Rudolf Ruyga's 80th anniversary]. Krasnoyarskoj rabochij, 2003, 2 April, 144 p.
- Laptev, A.M. Risunok perom [A pen drawing]. Moscow, Eksmo, 2017, p. 3.
- Rudol'f Rujga: Zhizn' i tvorchestvo [Rudolf Ruyga: life and work]. Intriduction by V. B. Rakova. Russian Academy of Arts, regional branch "The Urals, Siberia and the Far East". Krasnoyarsk, Reval', 2004, 36 p.

Об авторе

Коперсак Елена Васильевна – кандидат искусствоведения, куратор, старший научный сотрудник отдела искусств XX–XXI вв. Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова, член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов (Россия)
E-mail: a-lissa70@mail.ru

Kopersak Elena Vasilyevna

Candidate of Arts, curator, senior researcher at the Department of the XX–XXI Centuries Art, Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov, member of the Union of Artists of Russia, member of the Association of Art Critics and Historians (Russia)



EDN: GWEELV
УДК 75.04.047

THE IMAGE OF CHUSOVAYA IN THE WORKS OF ALEXEY BURLAKOV

Marina S. Kosenkova

Ural State University of Architecture and Art
Yekaterinburg, Russian Federation



Abstract: The article is devoted to a series of works related to the image of the Chusovaya River by Alexey Ivanovich Burlakov – a bright representative of landscape painting in the Ural region. When considering the key works of the cycle in the context of the historical development of the Ural landscape we trace the artist's continuity in the motif's pictorial interpretation and the link the genre's traditions. The artistic and figurative analysis of landscapes lets us reveal the painter's tendency to poetize nature of his native land and the multiplicity of emotional figurative solutions, which prove the uniqueness of this cycle of works.

Keywords: painting; Ural landscape; Alexey Burlakov; artists of Sverdlovsk-Yekaterinburg; Chusovaya River.

Citation: Kosenkova, M.S. (2023). THE IMAGE OF CHUSOVAYA IN THE WORKS OF ALEXEY BURLAKOV. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 2, № 2 (15), pp. 128-135.

М.С. Косенкова

Уральский государственный архитектурно-художественный университет
Екатеринбург, Российская Федерация

ОБРАЗ ЧУСОВОЙ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСЕЯ БУРЛАКОВА¹

А.И. Бурлаков.
Стынувшее зеркало реки.
1986. Картон, масло.
86×105
Собственность
семьи художника

A.I. Burlakov.
The cooling mirror
of the river. 1986.
Oil on cardboard.
86×105
Property of the artist's family

Статья посвящена циклу работ, связанных с образом реки Чусовой, Алексея Ивановича Бурлакова – яркого представителя пейзажной живописи уральского региона. При рассмотрении ключевых произведений цикла в контексте исторического развития уральского пейзажа прослеживается преемственность художника в живописном осмыслении мотива и взаимосвязь с традициями жанра. Художественно-образный анализ полотен позволил выявить тенденцию к поэтизации живописцем природы родного края и множественность эмоциональных образных решений, доказывающих уникальность этого цикла работ.

Ключевые слова: живопись; уральский пейзаж; Алексей Бурлаков; художники Свердловска-Екатеринбурга; река Чусовая.

Чусовая – красивейшая река Среднего Урала, прокладывая себе путь с юго-востока на северо-запад через Уральский хребет. Петляя между гор, она несет свои воды под гигантскими каменными выходами в виде отвесных стен и мощных столбов, мимо уральских суровых непроходимых лесов и некогда богатых селений. Попытки художественного осмысления Чусовой в живописи предпринимаются уральскими художниками начиная с XIX века. Изображение реки становится для жителей региона не только творческим самовыражением, но и способом идентификации, переживания кровной связи со своей землей.

Свою принадлежность Уралу отстаивали на рубеже XIX–XX веков А.К. Денисов-Уральский, В.Г. Казанцев, П.П. Верещагин, отражая характерные мотивы камней-бойцов по берегам реки. Лирическим характером пронизаны пейзажи родной природой в творчестве Л. Туржанского, И. Слюсарева, Н. Сазонова и других свердловских художников первых десятилетий советской власти.

«В конце 1950-х годов у молодых художников становится заметным желание отойти от устоявшихся принципов решения уральского пейзажа», – отмечает Б.В. Павловский [5, с. 79]. В 1960-х годах преобладающий метод работы

над пейзажем – этюдирование с натуры – сменяется серьезным осмыслением композиционно-образного решения сюжета. Продиктованные временем новые задачи требовали ухода от интимного, личного восприятия природы к эпическому образу окружающей «суровой» уральской природы. Они не могли быть решены в натурном этюде, без целенаправленной работы по отбору художественных средств и усложнению композиционного решения. Художники постепенно начинают достигать картинности построения в своих произведениях и выразительности образов, способствуя в региональном искусстве формированию так называемого «сурового стиля», яркими представителями которого на Урале становятся А. Бурак, Е. Гудин, А. Охлупин, Б. Витомский.

После некоторой свободы, появившейся в период хрущевской десталинизации, в 1970–1980-х годах ужесточается цензурный контроль в сфере культуры. Бессознательный уход живописцев Свердловска от идеологического гнета обеспечивает к 1980-м годам ведущую позицию пейзажному жанру. Художники активно обращаются к природным мотивам Урала. И если индустриальный пейзаж, актуальный в творчестве шестидесятников, еще был интересен мастерам старого поколения, то

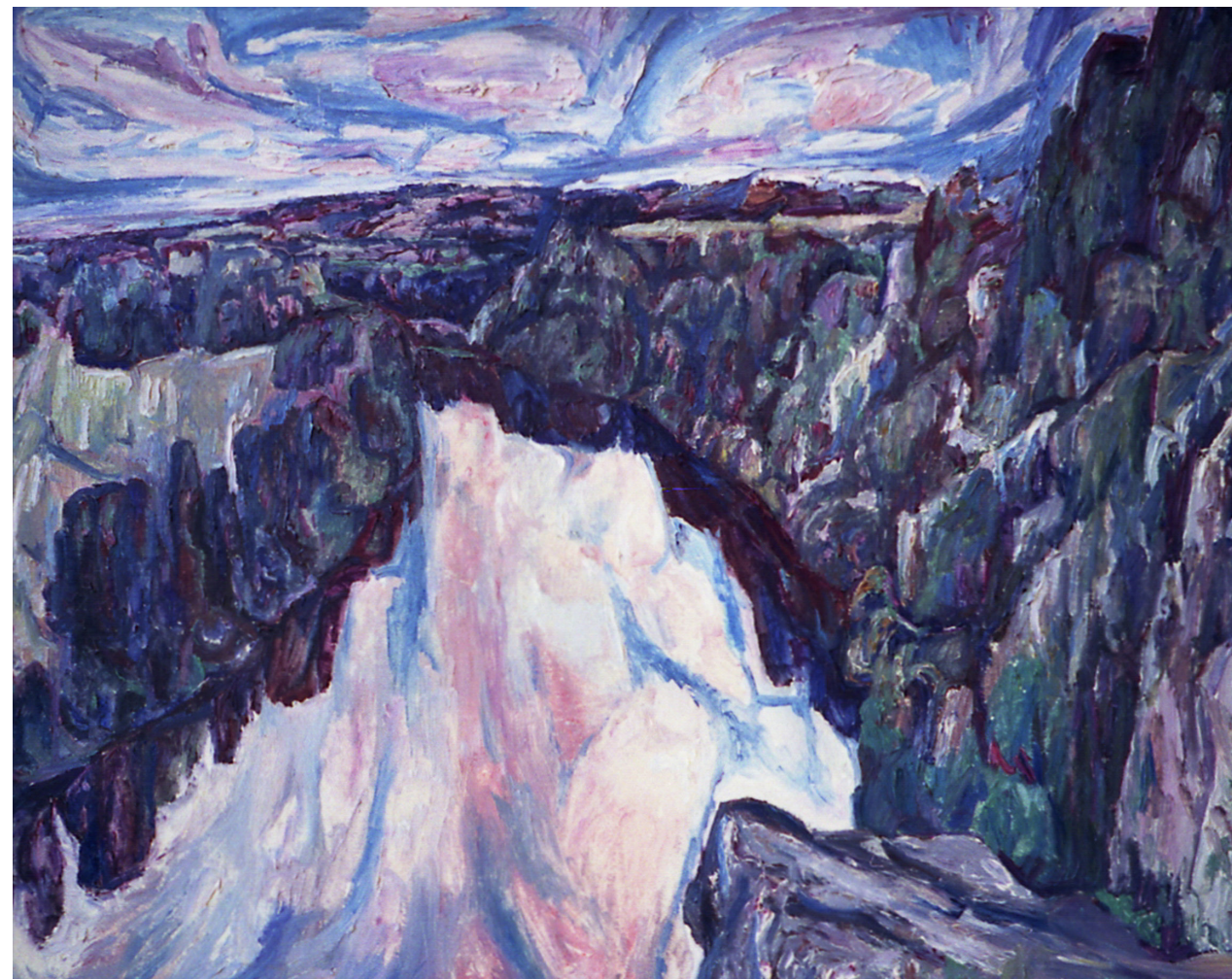


А.И. Бурлаков.
К ночи. 1977.
ДВП, масло
121×170
Собственность
семьи художника

A.I. Burlakov.
For the night.
1977. Oil on
fiberboard.
121×170
Property
of the artist's family

А.И. Бурлаков.
Небо в воде. 1979.
Картон, масло.
86×105
Собственность
семьи художника

A.I. Burlakov.
Sky on the water.
1979. Oil on
cardboard.
86×105
Property
of the artist's family



молодые живописцы с увлечением обратились к образу природы как таковой, раскрывая ее красоту и многоликость.

Условность и лаконичность цветового и пластического решения сменяется поисками в области образности. Авторы привносят свои впечатления от природы в полотна. Расширяется круг художественных средств. Но живописцы не отказываются от ранее достигнутого, и такая форма, как картина, остается главенствующей в пейзаже до конца столетия, поэтому, даже работая на пленэре, художники стремятся усложнить композицию, найти обобщенный характер ландшафта, добиться законченности работы, при этом сохранить эмоциональную наполненность своих произведений. Увеличение задач породило многообразность в пейзажной живописи и экспрессивность в трактовке.

Несмотря на развивающиеся в советском изобразительном искусстве в 1980-х годах формальные поиски, отвлеченные рефлексии, которые раньше считались губительными для живо-

писцев [2, с. 23], уральская пейзажная живопись сохраняет верность прежним традициям. Идя в разрез с общесоюзными тенденциями, искусство тем самым, по мнению И.Я. Мурзиной, все больше приобретает законченные черты провинциальности [3, с. 379]. Но необходимо отметить, что высокая творческая потенция ведущих живописцев Свердловска не дала многим из них отойти от правдивой передачи мироустройства в сторону создания эффектных деклараций собственной свободы.

Выбранный путь позволил «провинциальным» уральским художникам создать значительные полотна, посвященные природе родного края, по своему художественно-образному содержанию вставшие в один ряд с лучшими произведениями русской пейзажной живописи. К таким работам относятся пейзажи Е. Мосина, А. Бурлакова, В. Трясцина, Н. Костиной, Н. Чеснокова, Г. Мосина, Н. Засыпкина, И. Бурлакова, разнящиеся стилистическими подходами. Творчество каждого художника, основанное на

классических традициях пейзажного жанра и особенностях уральской культуры, отличается яркостью и неповторимостью стилистического решения, связанного с авторским выбором образительного языка.

На период идеологического гнета выпало становление свердловского живописца Алексея Ивановича Бурлакова (1940–1999). Его творчество, связанное в основном с изображением первозданной уральской природы, характеризуется своей неповторимой манерой работы, индивидуальностью почерка, разнообразием композиционных решений. Пейзаж как органичную часть своей жизни Алексей осознал еще с детства, которое прошло на окраине небольшого промышленного города Серова на севере Свердловской области. Заложенная в ранние годы любовь к природе оказала основополагающее влияние на выбор жанра.

В поисках интересных изобразительных мотивов живописец много путешествовал по стране, но неизменно возвращался к пейзажам Урала, с которым связал свою жизнь, судьбу и творчество, пронеся безмерную любовь к Родине, прежде всего через реализацию одухотворенного образа милого сердцу края. Мотивы природы малой родины, представленные в произведениях Алексея Бурлакова, выделяются особой поэтичностью. В самих названиях работ, выражающих основную идею, прослеживается поэтизация художником природы – например, «Уставший от зноя день» (1977) или «Заколдованная тишина» (1980).

В 1970–1990-е годы среди свердловских художников было модно иметь творческую дачу в окрестностях реки Чусовой. Алексей Бурлаков тоже приобрел дом-мастерскую в небольшой деревне Курья в нескольких километрах от берегового камня Винокуранный. С 1977 по 1986 год Чусовая становится главной темой творчества художника [1, с. 6]. Все свободное время живописец проводил в тишине и уединении, работая над изображениями реки, известной по произведениям кисти П.П. Верещагина и А.К. Денисова-Уральского. Так, с Винокуранный камня Алексей написал несколько десятков натюрных пейзажей. По эпичности образного строя многие из них ничуть не уступают произведениям его именитых предшественников.

В пейзаже «К ночи» (1977) перед зрителем предстает обширное пространство с характерным рельефом для Среднего Урала. Принцип

композиционного построения работы близок пейзажу «Река Тискос» (1909) А.К. Денисова-Уральского. Одинаковую роль в обоих произведениях играют камни, занимающие значительную часть полотна. Они подчеркивают конкретность первого плана, по сопоставлению с ним воздушнее становятся дали, лучше ощущается пространство [4, с. 41]. Но в отличие от пейзажа, выполненного в начале XX века, работа А. Бурлакова эмоционально насыщена настолько, что драматизм ее впечатляет зрителя. В арсенале автора уже присутствует опыт и импрессионистов, и русской живописи начала XX века,



поэтому произведение приобретает особую экспрессию как за счет цветового звучания, так и благодаря структуре красочного мазка.

В работе «Небо в воде» (1979) чувствуется увлечение художника творчеством П. Кончаловского и И. Машкова. Живописец изумительно передает состояние теплого летнего денька (подобное присутствует на пейзаже И. Машкова «Женевское озеро. Глион»), любясь водным зеркалом с застывшими в нем облаками. Пейзаж уральского мастера выделяется своим цветовым решением. Для передачи образного строя этого произведения автор намеренно ушел от распространенного в изображениях летней уральской природы зелено-охристого колорита.

А.И. Бурлаков.
Золотая осень.
Чусовая. 1981.
Картон, масло.
86×105
Собственность
семьи художника

A.I. Burlakov.
The golden autumn.
Chusovaya. 1981.
Oil on cardboard.
86×105
Property
of the artist's family

Среди работ живописца, где главным действующим лицом является река, а если быть точнее, то отражение неба в ней, можно выделить «Июльский полдень» (1978) и «Вечер на Чусовой» (1980).

Изображая в пейзажах одни и те же мотивы, каждый художник выражает свое понимание характера ландшафта, свое мироощущение. Полотна Алексея Бурлакова, посвященные Чусовой, будут примером пейзажных картин с эмоционально выраженным отношением к воспроизводимой жизни природы. Так, зритель может наблюдать то красочную феерию осе-



А.И. Бурлаков.
У воды. 1995.
Картон, масло.
104×85
Собственность
семьи художника

A.I. Burlakov.
Near the water. 1995.
Oil on cardboard.
104×85
Property
of the artist's family

ни в «Осенней музыке» (1979), то закованную в снега пленницу-реку в «Стынущем зеркале реки» (1986), то пылающий костер заката, отражающийся в воде в «Вечере на Чусовой» (1980), то напряжение всех сил природы в «Грозовой увертюре» (1982).

В каждом из перечисленных пейзажей с разным состоянием природы, выполненных практически с одного и того же места, художником предлагается свое композиционное решение. Так, в работе «Золотая осень. Чусовая» (1981) живописец отдает предпочтение скалам, отвесно уходящим в реку, играя вертикальными ритмами на первом плане. В центре полотна «Стынувшее зеркало реки» (1986) чернь ледяной

воды, обрамленной заснеженными берегами, вновь делает Чусовую главной героиней пейзажа. Уральский мастер ритмичным движением белых пятен усиливает круговое движение в композиции.

Поиски колористического решения в создании образа приводят к появлению тонких лирических картин, таких как «Винокуранный камень» (1979) или «У воды» (1995). На первом плане полотна «У воды» распустила косы молодая березка, представляющая юность как метафизический прообраз весны. Цветовое решение полотна автор выстраивает на созвучии зеленоватых и лиловых оттенков, свойственных нестеровскому колориту. Но интимность композиции и экспрессивная манера автора создает отличный от работ М. Нестерова образно-художественный строй произведения.

В арсенале Алексея Бурлакова есть работы и с декоративным обобщением формы, например «Гроза надвигается» (1980), но они не переходят ту грань, за которой начинается отчуждение от природы в пользу формальных поисков. Во второй половине XX века декоративность и повышенная яркость цветового решения в пейзаже получили развитие в живописи владимирских художников. В отличие от них уральский мастер усугубляет драматизм ситуации в своих произведениях, используя не только цветовой, но и тональный контраст, а благодаря разнообразному рельефу уральского ландшафта значительно усложняет композицию полотна. А. Бурлаков использует в некоторых своих пейзажах характерный для владимирской живописи прием выполнения работы «по свету», когда практически отсутствуют собственные тени и становится выразительным локальный цвет предмета. Но при этом он не стремится вывить силуэты каждого пятна и составлял цвет из множества оттенков.

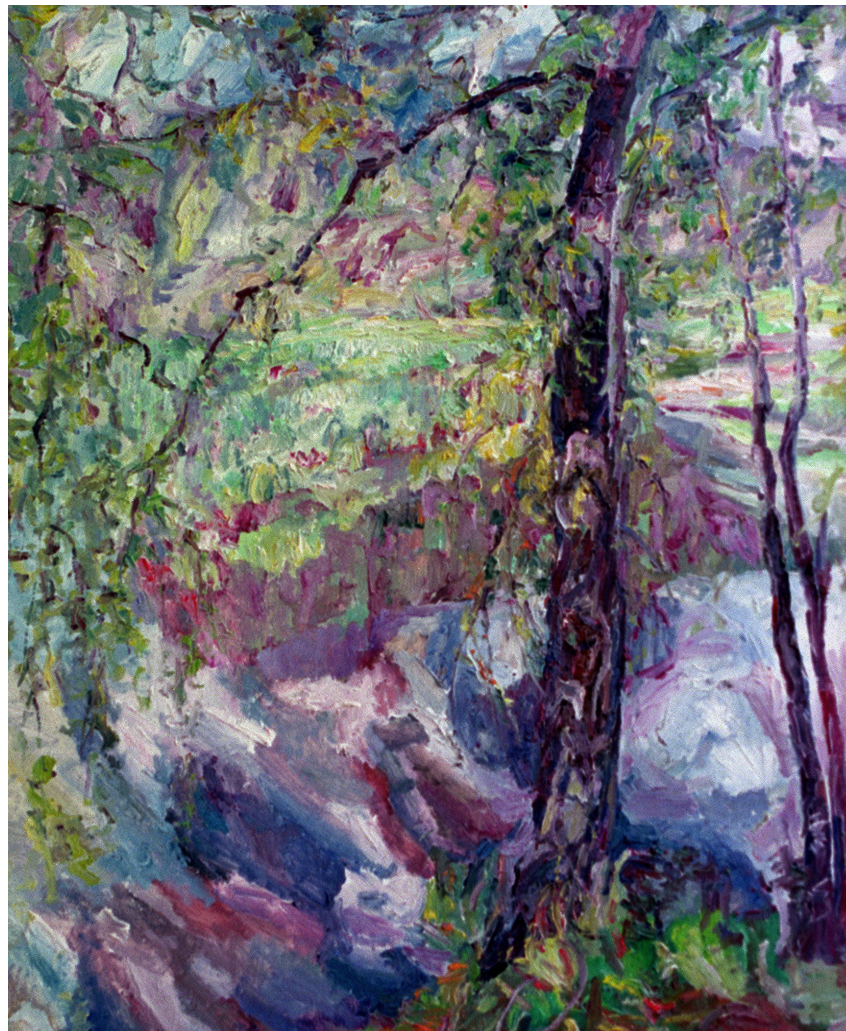
Творчество уральского живописца, сохраняя возвышенное отношение шестидесятников к природе, сосредоточилось исключительно на личностных переживаниях автора от общения с ней. Натурный метод работы художника, который лежит в основе уральской пейзажной живописи, привел к множеству композиционных и колористических решений, обусловленных, прежде всего, содержанием произведений. На полотнах появляются различные по глубине и охвату пространства изображения уральского ландшафта со всевозможными состояниями природы. Автор не уклонялся и от формальных

поисков, но в рамках связи с предметом изображения и своего понимания прекрасного.

Несмотря на самобытность и неповторимость, живопись Алексея Ивановича Бурлакова не обособленное явление. Она развивалась в рамках тенденций советского искусства. Большое значение на формирование выдающегося художника оказало творчество мастеров мирового и отечественного искусства. Живописец не остался в стороне от интереса к специфике развития пейзажного жанра в регионе, органичной уральской ментальности. Его живописные произведения впитали не только атмосферу эпохи, но и несут в себе заряд силы эмоций и восторга, ощущение духовного родства с уральской землей. Эту непосредственную связь искусства с окружающей средой подробно обосновал И. Тэн, говоря о влиянии состояния умов и нравов на общество и на художников, и, следовательно, на художественное произведение [6, с. 31].

В завершение хочется отметить значение художественно-образного осмысления уральского мотива, ставшего своеобразным брендом региона, в творчестве Алексея Ивановича Бурлакова. Живописное наследие художников последних десятилетий социалистической действительности подводит черту под принципами искусства, основанных не только на идеологической диктатуре, но и на следовании многовековым традициям отечественной живописи. С началом XXI века в художественном мире начинают заявлять о себе западные тенденции эпатирования. Художественный образ заменяется упрощенной фиксацией действительности салонного характера. В ситуации повсеместного пленэра в последние десятилетия река Чусовая становится местом паломничества «художников-этудистов», стремящихся найти для срисовывания красивый, пользующийся популярностью у заказчиков «видок», теряя связующую нить с прежними исканиями. Подобное потребительское отношение к природе, свойственное современному обществу, конечно, никак не может быть соотнесено с таким чувством, как любовь к родному краю, со стремлением к духовному освоению мира.

Алексей Бурлаков является тем художником, которому удалось создать свой яркий эмоционально выразительный образ реки Чусовой в каждом отдельном живописном произведении. Он наполнил пейзажи безудержным темпераментом и любовью к малой родине, опираясь на традицию осмысления в живописи Урала этого



мотива, воплощающего в себе своеобразие и уникальность родного края.

Примечания

1. Статья М.С. Косенковой продолжает цикл материалов о мастерах пейзажной живописи Урала, которые были опубликованы в журнале «Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока» (№ 2, 9, 11).

Литература

1. Алексей Бурлаков. Симфония цвета / вступ. ст. И. Солоп. – Омск, 2003. – С. 1–15.
2. Дубова, О.Б. Авангардизм и эпигонство // Художник. – 1989. – № 12. – С. 19–27.
3. Мурзина, И.Я. Очерки истории культуры Урала: монография / И.Я. Мурзина, А.Э. Мурзин. – Екатеринбург, 2008. – 412 с.: ил.
4. Павловский, Б.В. А.К. Денисов-Уральский. – Свердловск : Свердл. кн. изд-во, 1953. – 85 с.
5. Павловский, Б.В. Художники Свердловска. – Ленинград : Художник РСФСР, 1960. – 107 с. : ил.
6. Тэн, И. Философия искусства / подгот. к изд., общ. ред. и послесл. А.М. Микиши; вступ. ст. П.С. Гуревича. – Москва : Республика, 1996. – 351 с.: ил.

А.И. Бурлаков.
Гроза надвигается.
1980. Картон, масло.
86×105
Собственность
семьи художника

A.I. Burlakov.
Thunderstorm is coming. 1980.
Oil on cardboard.
86×105
Property
of the artist's family

References

1. Aleksey Burlakov. Simfoniya cveta [Alexey Burlakov. A symphony of light]. Introduction by I. Solop. Omsk, 2003, pp. 1–15.
2. Dubova, O.B. Avangardizm i epigonstvo [Avant-garde and epigonism]. Hudozhnik, 1989, no. 12, pp. 19–27.
3. Murzina, I.Ya. Ocherki istorii kul'tury Urala: monografiya [Notes on the Ural culture history: a monograph]. I.Ya. Murzina, A.E. Murzin. Yekaterinburg, 2008, 412 p.
4. Pavlovsky, B.V. A.K. Denisov-Ural'skij [A.K. Denisov-Uralsky]. Sverdlovsk, Sverdlovskoje knizhnoje izdatel'stvo, 1953, 85 p.
5. Pavlovsky, B.V. Hudozhniki Sverdlovskaja [Sverdlovsk Artists]. Leningrad, Hudozhnik RSFSR, 1960, 107 p.
6. Ten, I. Filosofiya iskusstva [Philosophy of art]. Ed. and afterword by A.M. Mikishi; introduction by P.S. Gurevich. Moscow, Respublika, 1996, 351 p.

Об авторе

Косенкова Марина Сергеевна – доцент кафедры монументально-декоративного искусства Уральского государственного архитектурно-художественного университета, член ВТОО «Союз художников России», аспирант Уральского государственного архитектурно-художественного университета (50.06.01 Искусствоведение, научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент кафедры рисунка Алиева Ольга Олеговна)

E-mail: mari-kos@mail.ru

Kosenkova Marina Sergeevna

Associate Professor at the Department of Monumental and Decorative Art of the Ural State University of Architecture and Art, member of the All-Russian creative public organization "Union of Artists of Russia", postgraduate student of the Ural State University of Architecture and Art

А.И. Бурлаков.
Июльский полдень.
1978.
Картон, масло.
86×105
Собственность
семьи художника

A.I. Burlakov.
At noon in July.
1978. Oil on
cardboard.
86×105
Property
of the artist's family



EDN: HOUBJM
УДК 7.03

REPRESENTATION OF MEMORY IN LEONID TISHKOV'S ART: EXHIBITION "IN MY FATHER'S FIELD" IN SINARA ART GALLERY

Yulia A. Borzenkova

Sinara Art Gallery

Yekaterinburg, Russian Federation



Abstract: Nowadays the representation of memory as a subject is actively comprehended by contemporary artists who often refer to personal and family archives. They become the background for an artist's statement and for the creation of visual images, as well as they became the form of the interaction with a viewer in an exhibition space. This article considers the formats of work with the archive documents that the artist Leonid Tishkov uses in his exhibitions, in particular in the exhibition "In my father's field", which had been presented in the Sinara Art gallery from September 2022 till January 2023. In the exhibition project the author showed the different ways of a memory's representation that were based on the work with the official archives, personal diaries, and family documents. These documents become the basis for creation of artistic images that go beyond personal history into the common cultural space.

Keywords: contemporary art; documents, archive; memory representation; family history.

Citation: Borzenkova, Yu.A. (2023). REPRESENTATION OF MEMORY IN LEONID TISHKOV'S ART: EXHIBITION "IN MY FATHER'S FIELD" IN SINARA ART GALLERY. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka*. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East. T. 2, № 2(15). pp. 136-143.

Ю.А. Борзенкова

Галерея Синара Арт

Екатеринбург, Российская Федерация

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПАМЯТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕОНИДА ТИШКОВА: ВЫСТАВКА «В ПОЛЕ МОЕГО ОТЦА» В ГАЛЕРЕЕ СИНАРА АРТ

Тема репрезентации памяти активно осмысливается современными художниками, которые в своих выставочных проектах часто обращаются к личным и семейным архивам. Они становятся основой авторского высказывания и построения визуальных образов, а также способом взаимодействия со зрителем в выставочном пространстве. В статье рассматриваются форматы использования архивных до-

Архивные
документы и личные
дневники художника
Л.А. Тишкова,
помещенные
в пространство
выставки «В поле
моего отца». 2022
Архив
галереи Синара Арт

Archives,
documents and
personal diaries
exhibited at Leonid
Tishkov's personal
exhibition "In my
father's field". 2022
Sinara
Art Gallery archives

кументов в выставочной практике художника Леонида Тишкова, в частности на материале экспозиции «В поле моего отца» (Екатеринбург, галерея Синара Арт, сентябрь 2022 – январь 2023), на которой автор представил разные варианты репрезентации памяти, основанные на работе с официальными архивами, а также с личными и семейными документами. Эти материалы становятся основой для создания художественных образов, выходящих за пределы личной истории в общее пространство культуры.

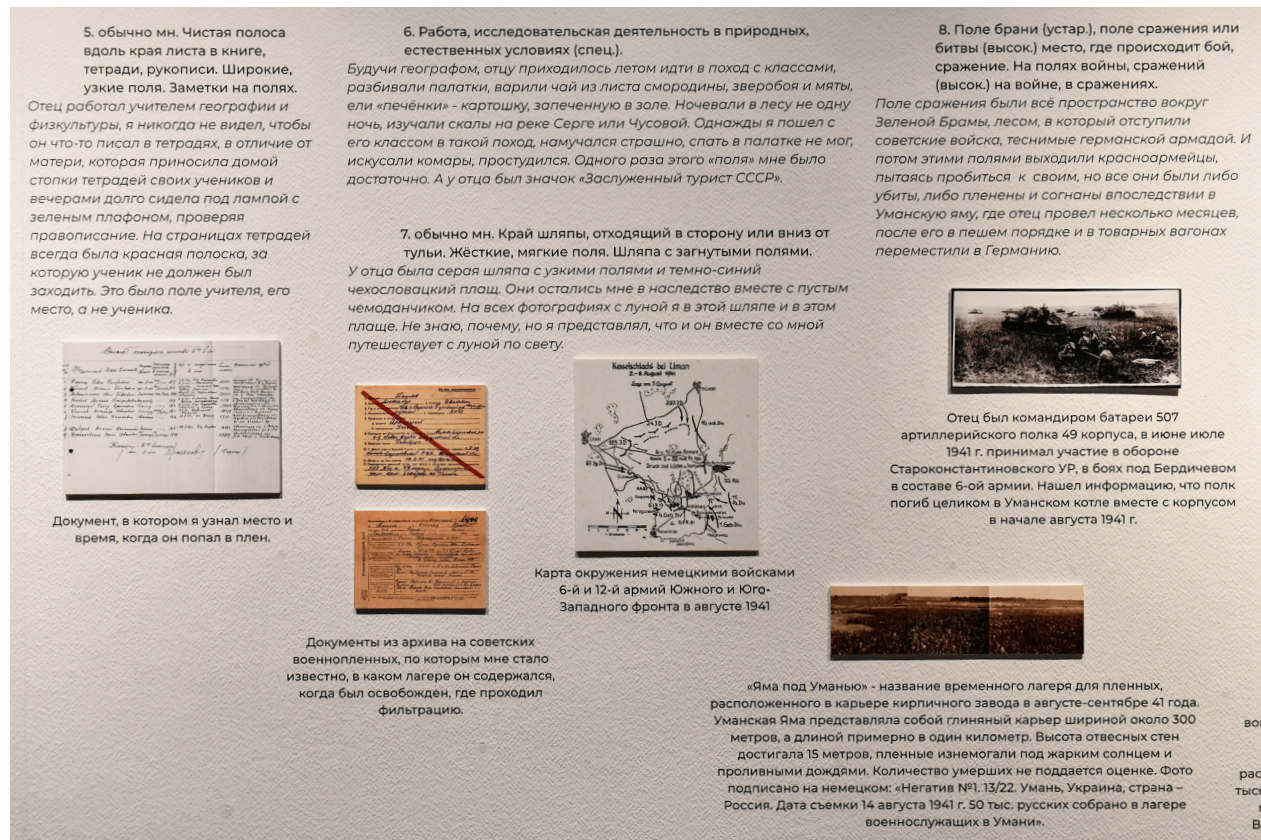
Ключевые слова: Леонид Тишков; современное искусство; документы; архив; репрезентация памяти; семейная история.

Выставка известного российского художника Леонида Тишкова «В поле моего отца» в галерее Синара Арт в Екатеринбурге (сентябрь 2022 – январь 2023) посвящена теме памяти. Обращаясь к личным воспоминаниям, художник рассказывает историю своего отца Александра Ивановича Тишкова, который в августе 1941 года попал в немецкий плен, прошел лагерь под Уманью, затем «Шталаг 326» в округе Штукенброк, а после освобождения в апреле 1945 года оказался в спецлагере НКВД «Борисенко» во Франкфурте-на-Одере. О пережитом в военные годы он никогда и никому не рассказывал, поэтому всю историю художник восстанавливал по крупицам. Фотографии и свидетельства прошлого стали ключевыми для создания экспозиции, возникшей на пересечении художественного и документального текстов как особый тип высказывания и репрезентации памяти [2, с. 56]. Семейная история вписывается в контекст всеобщих мировых событий.

Центральный образ экспозиции – поле как пространство, которое Леонид Тишков «переходит», преодолевает вместе со своим отцом с по-

мощью задокументированных воспоминаний: здесь совмещены исторические свидетельства, архивные фотографии, личные дневники и воспоминания. Художник разместил их на центральной стене зала в виде словарной статьи, которая дает несколько определений понятию «поле», сформировавшему название выставки. Каждое из определений, подкрепленное архивной фотографией или документом, становится для зрителя своего рода посланием, которое не объясняет прямо, но дает код к пониманию замыслов автора. Так, например, к значению «чистая полоса вдоль края листа в книге, тетради, рукописи. Широкие, узкие поля. Заметки на полях»¹, Тишков добавляет биографический факт и личное воспоминание о своем отце. Он пишет: «*Отец работал учителем географии, я никогда не видел, чтобы он что-то писал в тетрадях, в отличие от матери, которая приносила домой стопки тетрадей своих учеников и вечерами долго сидела под лампой с зеленым плафоном, проверяя правописание. На страницах тетрадей всегда была красная полоска, за которую ученик не должен был заходить. Это было поле учителя, его место, а не ученика*»¹.





Под записью автор располагает фото архивного документа – расчерченного в виде таблицы листа, из которого он узнал место и время попадания отца в плен. Фотография печатается отдельно от текста, выводится из письменного массива, создавая восприятие изображения как отдельного артефакта, к которому дана развернутая аннотация. Такой прием, соединяющий визуализацию словарной статьи с текстами архивных документов и дневниковых записей, позволяет зрителю взаимодействовать не только с текстом, но и с документами, изучать подробности и разгадывать «скрытые сообщения».

Дневники и архивные документы на выставке Тишкова повествуют не только о событиях из жизни его отца, но и рассказывают историю появления самих произведений, представленных в экспозиции. Например, архивная фотография, которую художник подписал «Яма под Уманью», свидетельствует о тысячах русских людей, которые были собраны в лагере военнопленных в Умани. Среди них – отец Тишкова. «Уманская яма» – название лагеря для пленных, расположенного в карьере кирпичного завода. Его ширина составляла 300 метров, длина 1000 метров, а высота отвесных стен достигала 15 метров. Леонид Тишков пишет: «Я всматриваюсь в фото-

графию Уманской ямы с несметным количеством людей, снятую немецким фотографом с неммым безразличием, увеличиваю на экране компьютера каждого человека, пытаюсь разглядеть лицо, вдруг я увижу своего отца среди пленных. Я хочу увеличить фотографию до такой степени, чтобы люди на нем стали в наш рост, чтобы этот документ вырос до небес, окружил меня, и я бы оказался внутри него. И тогда я бы ходил от человека к человеку, заглядывал бы им в лицо и нашел бы своего отца, но вряд ли смог бы ему помочь и забрать его оттуда»¹.

Работая с фотографией, которая зафиксировала масштаб человеческой катастрофы и чувство невозможности освободить отца, Тишков создает огромную графическую работу «Уманская яма» (260×560 см), которую сложно охватить взглядом. В экспозиции она располагается на противоположной от «словарной» стены стороне. Работа состоит из семи расположенных в определенном порядке вертикальных листов, открывающих зрителям трагическую страницу истории, одновременно личной и «большой». По нижнему краю композиции художник рисует солдат с «читаемыми» лицами, намеренно увеличивая архивное фото, словно погружая в него зрителя. С одной стороны, графическая композиция отражает

Архивные документы и личные дневники художника Л.А. Тишкова, помещенные в пространство выставки «В поле моего отца». 2022

Архив галереи Синара Арт

Archives, documents and personal diaries exhibited at Leonid Tishkov's personal exhibition "In my father's field". 2022
Sinara Art Gallery archives

Л.А. Тишков.
Уманская яма. 2015.
Бумага, тушь, акрил.
7 частей.
260×560
Собственность автора
Архив
галереи Синара Арт

L.A. Tishkov.
Umanskaya yama/
Uman pit. 2015.
Paper, ink, acrylic.
7 parts.
260×560
Author's property
Sinara
Art Gallery archives



метод создания выставки – кропотливую работу с архивами, когда общее событие складывается из фрагментов, суммирование которых постепенно дает ясность и понимание исторического события. С другой – зритель проникается эмоциональными переживаниями автора и ощущением трагедии, от которой не оправился мир.

Концептуально значимым произведением в пространстве выставки, в буквальном смысле слова подсвечивающим идею важности индивидуальной человеческой жизни перед лицом исто-

рии, является неоновая инсталляция (H)UMAN. Это световой объект, с мерцающей первой буквой H: когда она горит, зритель читает слово HUMAN (т.е. человек, человеческий), когда гаснет, то остается UMAN – та самая Уманская яма.

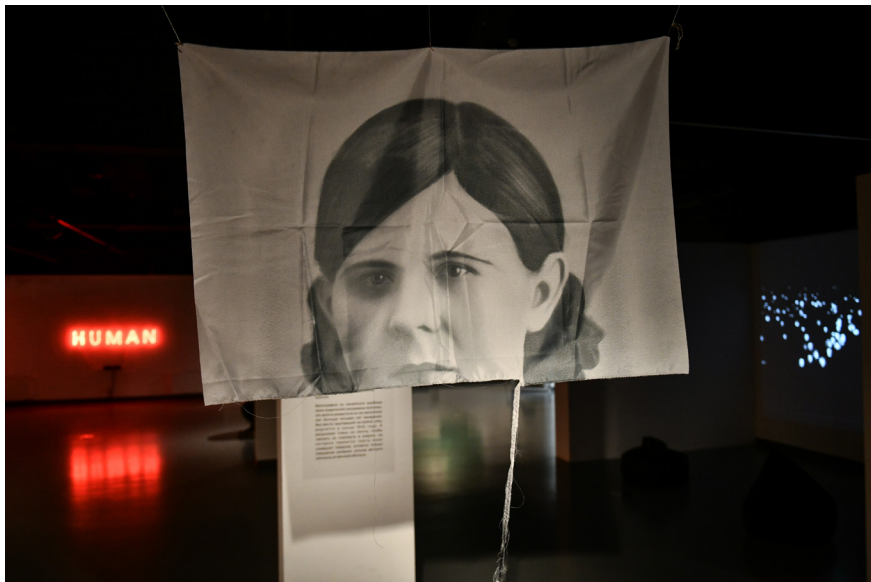
В красный свет инсталляции (H)UMAN попадает также бронзовая скульптура «Пуговица отца» – лирическая метафора значимости и весомости каждой детали, которые Леонид Тишков собирал, восстанавливая трагическую военную историю своего отца. «Александр Иванович Тишков был старшим лейтенантом 507-го артиллерийского полка 49 корпуса 6-й армии, на вопросы о войне после ее окончания старался ничего не отвечать, ничего не рассказывал, но его глаза темнели, как будто тени падали на его лицо, – поясняет Леонид Тишков в одном из текстов выставки. – Эти тени преследуют и меня, ведь я сын своего отца, что-то прячется неявленное внутри моей памяти. Думаю, это было то, от чего берег меня мой отец, не рассказывая нам все ужасы, которые настигли его во время войны. Но видимо, это все передается с кровью. Вот я, рожденный через восемь лет после войны, все продолжаю нести эту страшную ношу памяти, ношу своего отца через его поле, хотя руки мои, вздернутые к небу, пусты, только я немного сутулюсь, как будто что-то висит у меня за спиной»¹. Пуговицу с гимнастерки отца Тишков увеличил до ги-

гантского размера и отлил в бронзе. Ее вес около 100 килограммов. Так символически раскрывает художник тему груза и тяжести воспоминаний, которые невозможно измерить в каких-либо единицах.

Объект «Коврик памяти» представляет собой фотографию родителей художника из семейного альбома, напечатанную на ткани и разорванную пополам. Так война разделила их на несколько лет: без вести пропавший на войне отец художника вернулся лишь в конце 1945 года. Ткань с портретами родителей разорвана на ленты, которые вплетаются, связываются в коврик памяти, в котором теряются черты ушедших родных автора.

Плетение ковриков памяти – одна из важных тем в творчестве художника [4]. Такими половинками выстлана память Леонида Тишкова, а сам медитативный процесс их создания – важный для художника ритуал овеществления памяти. Коврик, сотканный из утратившей свою функциональность одежды, хранит истории близких людей, служит долгие годы и остается рядом [3, с. 9]. Другой важной практикой, связанной с созданием таких ковриков, является отпуская груза памяти, который накапливается за жизнь и ложится на плечи.

Заметным объектом выставки, вовлекающим зрителя в эмоциональное переживание через свет, стал лайтбокс «В поле моего отца», в котором используется увеличенная фотография Леонида Тишкова, сделанная в поле, где предположительно был пленен его отец. Художник поясняет: «Мне показалось, что это поле, которое мы проезжали, именно то, где это случилось. Я вышел из машины и побрел по колено в мокрой траве в сторону леса. Влажный туман окутывал мое тело, перенося в прошлое. Этой земле, траве и влаге было все равно, кто находится здесь и сейчас. Может, это был я или мой отец. Время остановилось и понеслось вспять. Все вокруг обернулось бесконечностью. Мой путь по этому полю стал вечным возвращением, символом пути и памяти. Когда я увидел туманные очертания деревьев вдали, то ощутил тот самый страх, который испытывал мой отец, когда увидел темные деревья и немецких солдат с оружием, направленным в его сторону. На какое-то время я стал своим отцом, потеряв себя, как теряет свое обозначение человек, оказавшийся в глухой степи, на пустырях, в лесу, без дороги. Все осталось только в памяти, но и она уже не нужна в этих местах, а есть только твоё пустое тело, невесомое, как стебель сухой кукурузы, и почти



Л.А. Тишков.
Пуговица отца. 2016.
Бронза,
литье, канат.
Диаметр 90
Собственность автора
Архив
галереи Синара Арт

L.A. Tishkov.
Father's button. 2016.
Bronze, casting, rope.
Diameter 90
Author's property
Sinara
Art Gallery archives

Л.А. Тишков.
Коврик памяти.
2017. Ткань, архив-
ное фото, вязание.
100×100. Диаметр 25
Собственность автора
Архив
галереи Синара Арт

L.A. Tishkov.
The rug of memory.
2017. Fabric, archive
photo, knitting.
100×100. Diameter 25.
Author's property
Sinara
Art Gallery archives

Л.А. Тишков.
(H)UMAN. 2016.
Неон, акриловое
стекло. Уманьская
яма. 2015. Бумага,
тушь, акрил.
7 частей. 260×560
Коврик памяти.
2017. Ткань, архив-
ное фото, вязание.
100×100
Диаметр 25
Архив
галереи Синара Арт

L.A. Tishkov.
(H)UMAN. 2016.
Neon, acrylic glass.
Uman'skaya yama/
Uman pit. 2015. Paper,
ink, acrylic. 7 parts.
260×560
The rug of memory.
2017. Fabric, archive
photo, knitting.
100×100
Diameter 25
Sinara
Art Gallery archives

незаметная тропинка, ведущая куда-то в туман. Наверное, ожидание смерти сродни ходьбе по такой дороге. На черно-белой фотографии виден человек с поднятыми руками. Он приходит к нам без оружия, без нажитого скарба, потерявший все, один как перст. Невозможно различить его лицо. Даже приближение к нему, не дает понимания, кто же это. Он так далек, что, кажется, сейчас он растворится в тумане, исчезнет как дым. Он – это я, мой отец, твой отец, ты сам, стоящий в поле, между землей и небом, в пустоте, как частичка немой вечности, сама вечность...»¹.

Эмоциональная оптика восприятия событий выставки поддерживается именно сочетанием документальности с личными воспоминаниями автора. Дневники и документы художник глубоко и масштабно переосмысляет в своих художественных образах. Произведения Тишкова интерпретируют информацию, полученную им из архивов, прожитые и пережитые воспоминания детства, его взрослую рефлекссию. Обращение к личной, семейной истории стало главной темой выставки. Жизненность историй Тишкова является образующим элементом художественного рассказа и важным связующим эмоциональным звеном между автором и зрителем [5, с. 189].

Инсталляция «Перекасти-поле», в виде огромной сферы, повествует о судьбе близкого художнику человека – его отчима. После смерти отца в 1983 году мать Леонида Тишкова вышла замуж за Александра Давидовича Гильгенберга, уроженца Поволжья и российского немца, который в 1941 был депортирован в Казахстан, а затем отправлен в Трудармию на Северный Урал в Ивдельлаг, где он женился на такой же трудармейке, немке Эмме Маерле, и у них родились две дочери. После 1968 года они жили в Нижних Сергах, по соседству с семьей Леонида Тишкова. Из текстов-дневников художника, представленных на выставке, зритель узнает, что «после смерти жены Александр Давидович остался один и моя мать, потеряв к тому времени моего отца, стала для него опорой... Он умер в нашем доме, его могила рядом с могилой моих родителей. История его жизни – это тоже моя история»¹.

Все изображения на сфере «Перекасти-поле» взяты из личных архивов поволжских немцев, а три из них принадлежали самому Александру Гильгенбергу, отчиму художника. Семейные архивные фотографии олицетворяют общность немцев Поволжья, жизнь и судьбу которых Тишков сравнивает со степным растением, которое

перекачивается в виде большого клубка по полям.

Видеоработа Леонида Тишкова «Переселение людей в космос», масштабно представленная в пространстве галереи, – это поэтическая метафора превращения людей в звезды. По замыслу художника, люди, наполненные светом вечности, устремляются в космос и превращаются в миллионы звезд, обретая бессмертие. Видео напоминает ритуал пролистывания семейного альбома и заполнение светом образовавшихся пустот от безвозвратно ушедших близких людей.

Леонид Тишков пишет об отце: «Когда его не стало, я ощутил потерю не сразу, но постепенно я стал заполнять пустоту после его ухода мыслями о нем. Отчетливо возникла потребность воссоздать его жизнь, я ощутил его поле тяготения, которое становилось все отчетливее и отчетливее, особенно, когда факты трагической военной истории раскрылись мне»¹. Связь с прошлым стала для Тишкова смыслом существования в настоящем и служит ему связью с вечностью [1].

Экспозиция выставки «В поле моего отца» завершается световой инсталляцией «До свиданья друг мой». После проживания трагедии человечества XX века через личную историю, рассказанную художником, зритель останавливается перед светящейся надписью, цитирующей первую строчку последнего стихотворения Сергея Есенина:

До свиданья, друг мой, до свиданья.
Милый мой, ты у меня в груди.
Предназначенное расставанье
Обещает встречу впереди².

Неоновое послание, расположенное на сконструированной в зале стене старого забора, проводами соединяется с чемоданом отца – реальным объектом из архива семьи Тишкова, символизирующим последний багаж человека. Его художник наполняет светящимися звездами: сквозь небольшие отверстия в стенке мерцает свет. «Что досталось мне в наследство от отца? Чехословацкий темно-синий плащ, шляпа, немного черно-белых фотографий и пустой чемоданчик. Открываешь его, думая, что там лежит что-то из ненужных или важных человеку вещей, а в нем пусто, только свет, только белый свет и больше ничего», – комментирует Леонид Тишков¹.

В итоге представленные на выставке артефакты становятся гораздо эмоциональнее, сложнее,

чем просто документы и архивы, из которых они были созданы. Леонид Тишков создал сильную и эмоциональную художественную историю, которая откликается в зрителе своей сопричастностью.

Примечания

1. Экспликации и тексты Леонида Тишкова к выставке «В поле моего отца» в Галерее Синара Арт. 2022.
2. Есенин, С.А. До свидания, друг мой, до свидания... – URL: <https://ilibrary.ru/text/4152/p.1/index.html> (дата обращения 13.03.2023).

Литература

1. Мизиано, В. Кураторский текст к выставке Леонида Тишкова «В поле моего отца». Галерея Синара Арт. Екатеринбург, 2022. Архив галереи Синара Арт.
2. Миронова, Т.Ю. Обращение к памяти в современной выставке: способы репрезентации документа // Новое прошлое. – 2020. – №1. – С. 54–65.
3. Тишков, Л. Взгляни на дом свой : [изд. к выст. в Екатеринбург. музее изобразит. искусств, ул. Вайнера, 26 февраля – 3 мая 2015]. Екатеринбург, 2015. – 102 с.
4. Тишков, Л. Взгляни на дом свой. – Москва : Новое литературное обозрение, 2020. – 192 с.
5. Трубина, Е. Феномен вторичного свидетельства: между безразличием и «отказом» // Травма: пункты. – Москва : Новое литературное обозрение, 2009. – С. 189–224.

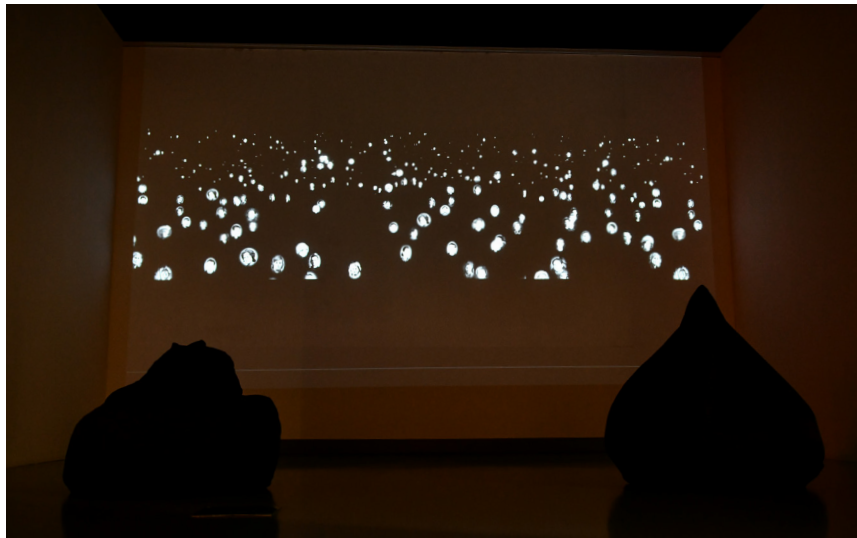
References

1. Miziano, V. Kuratorskij tekst k vystavke Leonida Tishkova «V pole moego otca» [The curator's text for the exhibition of Leonid Tishkov's works "In my father's field"]. Sinara Art Gallery. Yekaterinburg, 2022. Sinara Art Gallery's archive.
2. Mironova, T.Yu. Obrashchenie k pamyati v sovremennoj vystavke: sposoby reprezentacii dokumenta [The reference to memory in a modern exhibition: the ways of a document's representation]. Novoe proshloe, 2020, no.1, pp. 54–65.
3. Tishkov, L. Vzglyani na dom svoj: izd. k vyst. v Yekaterinburg. muzee izobrazit. iskusstv, ul. Vajnera, 26 fevralya – 3 maya 2015 [Look at your home: an edition for the exhibition in the Yekaterinburg Museum of Fine Arts, 26 February – 3 May 2015]. Yekaterinburg, 2015, 102 p.
4. Tishkov, L. Vzglyani na dom svoj [Look at your home]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2020, 192 p.
5. Trubina, E. Fenomen vtorichnogo svidetel'stva: mezhdu bezrazlichiem i «otkazom». Trauma: punkty [The phenomenon of secondary evidence: between an apathy and a "refuse". Trauma: points]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2009, pp. 189–224.

Об авторе

Борзенкова Юлия Анатольевна – арт-директор галереи Синара Арт (Екатеринбург)
E-mail: yulia.borzenkova@gmail.com

Borzenkova Yulia Anatolyevna
Art Director in the Sinara Art Gallery, Yekaterinburg



Л.А. Тишков.
В поле моего отца.
2006. Лайтбокс.
160×235
Собственность автора
Архив галереи
Синара Арт

L.A. Tishkov.
In my father's field.
2006. Lightbox.
160×235
Author's property
Sinara
Art Gallery archives

Л.А. Тишков.
*Переселение людей
в космос. 2012–2022.*
Видео
Собственность автора
Архив галереи
Синара Арт

L.A. Tishkov.
*People's migration
into Space.*
2012–2020. Video
Author's property
Sinara
Art Gallery archives

Л.А. Тишков.
Перекасти-поле. 2018.
Архивные фотографии,
сфера.
Диаметр 300 см;
До свидания друг
мой. 2017.
Неон, чемодан,
светодиоды.
300×160
Фрагмент экспозиции
«В поле моего
отца». 2022
Собственность автора
Архив
галереи Синара Арт

L.A. Tishkov.
Steppenläufer, 2018.
Archive photo, sphere.
Diameter 300.
Goodbye my friend.
2017.
Neon, suitcase, LEDs.
300×160
Author's property
Sinara
Art Gallery archives

Л.А. Тишков.
*До свидания друг
мой. 2017.*
Неоновая надпись,
чемодан,
светодиоды.
300×160
Собственность автора
Архив галереи
Синара Арт

L.A. Tishkov.
Goodbye my friend.
2017. Neon, suitcase,
LEDs.
300×160
Author's property
Sinara
Art Gallery archives



EDN: GDMNRO
УДК 7.03

THE EXHIBITION PROJECT “UNITY OF OPPOSITES”

A.L. Gabysheva

National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia)
Yakutsk, Russian Federation

Abstract: the exhibition project “Unity of Opposites” is presented in the context of different aesthetic systems and creative strategies based on the dialogue of two diametrically opposed creators. Colorful information flows, which are filled with energy, awaken the brightness and sharpness of emotional experiences in the exhibition space, involving the viewer into their game. The exhibition demonstrates a kind of a dialogue between the epochs, and generations: the pictorial legacy of the Honored artist Afanasy Sobakin timed to his 95th anniversary and the works of his daughter Olga Skorikova – a painter, and designer who also celebrates her anniversary. The idea of the exhibition “Unity of Opposites” comes from an understanding of the global historical changes in the country that took place during the 20th century and the associated destinies and visual searches of masters. The creative paths of artists do not intersect, the elder is a bright representative of the realistic school of the 20th century, the younger is an exponent of the “time of change” of the late 20th – early 21st centuries who represents one of the facets of the most interesting phenomena of Yakutia contemporary art.

Keywords: exhibition; artist; school; painting; realism; innovation; experiment; shape; color.

Citation: Gabysheva, A.L. (2023). THE EXHIBITION PROJECT “UNITY OF OPPOSITES”. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 2, № 2(15). pp. 144-155.



А.Л. Габышева

Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)
Якутск, Российская Федерация

ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ «ЕДИНСТВО ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЕЙ»

Выставочный проект «Единство противоположностей» представлен в контексте разных эстетических систем и творческих стратегий, базирующихся на диалоге двух диаметрально противоположных творцов. Наполненные энергией красочные информационные потоки в пространстве экспозиции пробуждают яркость и остроту эмоциональных переживаний, вовлекая зрителя в свою игру. Выставка демонстрирует своеобразную перекличку эпох, поколений: живописное наследие заслуженного деятеля искусств Афанасия Собакина, представленное в связи с 95-летием со дня его рождения, и произведения его дочери Ольги Скориковой – живописца, дизайнера, отмечающего свой юбилей. Идея вернисажа «Единство противоположностей» исходит из понимания глобальных исторических перемен в стране, произошедших в течение XX столетия, и связанными с ними судьбами и изобразительными поисками мастеров. Творческие пути художников не пересекаются, старший – яркий представитель реалистической школы XX века, младшая – выразитель «времени перемен» конца XX – начала XXI века, представляющая одну из граней интереснейшего явления современного искусства Якутии.

Ключевые слова: выставка; художник; школа; живопись; реализм; новаторство; эксперимент; форма; цвет.

О.А. Скорикова.
Великий полет.
2017. Холст,
смеш. техника.
70×55
Собственность автора

O.A. Skorikova.
Great flight.
2017. Canvas,
mixed technique.
70×55
Author's property

АФАНАСИЙ СОБАКИН

Афанасий Петрович Собакин родился в 1928 году в маленьком селе Кытанах Чурапчинского района. Этот год является значимым для якутских художников: тогда родилось целое поколение талантливых мастеров, сформировавших изобразительное искусство Якутии XX века. Среди них такие имена, как Элэй Сивцев, Афанасий Осипов, Олег Ковалевский, Виктор Петров и многие другие.

А.П. Собакин – рисовальщик традиционного склада – пришел в искусство в конце 1950-х годов. Ему были близки принципы русской академической художественной школы: реализм, социальная направленность, типизация и, конечно, романтический взгляд на действительность. В 1952 году он окончил Якутское художественное училище, после учебы был приглашен на работу в Якутский музей изобразительных искусств. В 1956 году музей посылает его в Москву на курсы при Государственных центральных художественно-реставрационных мастерских имени академика И.Э. Грабаря [2, с. 75]. В начале 1970-х годов живописец вспоминал, что Москва в тот период бурлила, в воздухе витали «свободы», только что прошел судьбоносный XX съезд КПСС. В творческих кругах обсуждался приезд в 1955 году мексиканского художника-мuralиста Давида Сикейроса. Он выступил с критикой советских художников: по его мнению, они в своем мышлении остались в XIX веке, а вокруг жизнь бьет ключом, пришли иные ритмы и надо идти в ногу со временем. Афанасий Петрович был свидетелем выставки Рокуэлла Кента – одного из крупнейших представителей американского реализма XX века, присутствовал на Международном фестивале молодежи и студентов, а в следующем году стал очевидцем феноменального культурного события – открытия выставки Николая Рериха в Выставочном зале Союза художников СССР на Кузнецком мосту. Пришла другая социальная и культурная реальность. Эти новые веяния, свежая струя впечатлений не могли не оказать влияния на молодого художника. Вернувшись на родину после учебы в ГЦХРМ имени академика И.Э. Грабаря, он по-новому стал решать живописные задачи. Это хорошо заметно по его работам. Ему удалось уйти от помпезного, выродившегося к тому времени приукрашенного соцреализма, который ярко проступает в его ранней работе – несколько лубочном «Охотнике» (1950-е). Коренные сдвиги



А.П. Собакин.
Молодая
учительница. 1963.
Холст, масло.
100×90,5
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)

A.P. Sobakin.
Young teacher.
1963.
Oil on canvas.
100×90,5
National Art Museum
of the Republic of Sakha
(Yakutia)

в общественных отношениях выразились в остроте его эстетических исканий: через живопись он словно познает смыслы бытия. Поиск выразительных средств в отображении реальной формы приведет к появлению у художника новых возможностей в области цвета, структуры красочной поверхности, он осваивает технику «а-ля прима»¹, вырабатывает свой образный язык. Афанасий Собакин никогда не обращался к беспредметным опусам, но его эмоциональная живая манера сочно накладывает мазок выявляла потенциал для сходственных интерпретаций. Это выразилось в обновленной эстетике его самовыражения. Новаторство в творчестве А.П. Собакина было предпрещено развитием самой реальности, устремления художника плодотворно воплотились в произведении «Танец

А.П. Собакин.
Старушка. 1960.
Холст, масло.
95×68,5
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)

A.P. Sobakin.
Old lady. 1960.
Oil on canvas.
95×68,5
National Art Museum
of the Republic of Sakha
(Yakutia)

стерхов» (1966), для которого были характерны импрессионистические и реалистические нюансы, он смело экспериментирует с цветом и техникой. Картина написана в технике «а-ля прима», говоря по-другому, живопись немногослойна, местами написана до полного высыхания корпусного красочного слоя без последующего нанесения мазков, а если встречается второй слой, то он прописан по сырому фону. Работа совершенно не напоминает его ранние приглушенные тоновые классические портреты подмалевком и лессировками. Здесь более смел и искусен подход к решению колористической задачи в пейзаже, где основными средствами являются экспрессивный размашистый пастозный мазок и яркое декоративное сочетание цвета. Случайно увиденный художником удивительный танец белых журавлей в естественной среде был удачно переложен им на язык живописи. Срезанный горизонт разворачивает плоскость картины вместе с танцующими птицами прямо на зрителя. Впечатление реальности происходящего усиливают плотные, густые краски, сложносоставной колорит. Белый стерх-журавль с



красным длинным клювом, чистым «серебряным» звуком курлыканья является эндемиком северных территорий страны, размах его крыльев с черными перьями на концах более двух метров [3, с. 4]. Древние предания народа саха гласят, что *кыталык'и*² могут перевоплощаться в красивых девушек. Поэтому существовал обычай случайно добытого во время брачного периода стерха наряжать в женскую одежду и вносить в дом через окно, при этом оказывать ему всяческие почести [1, с. 26]. Темпераментный цветовой ритм мазка кисти передает восторг автора от случайно увиденного «волшебного действия» образного пробуждения весенней природы. Редко кому посчастливится воочию видеть брачные игры прекрасных птиц... И художник остановил на полотне это удивительное мгновение. Холст организован, подчинен единому замыслу. Природа, ее совершенство и красота вместе с грациозными птицами предстают на картине как неразделимый художественный образ.

Тема белоснежных стерхов рефреном проходит сквозь творчество Афанасия Петровича. Он пишет еще шесть картин, каждый раз по-иному интерпретируя сцену с весенним танцем. В его поэтике образы белых гордых птиц воплощали надежду, вдохновение, красоту, которая возвышает душу. В 1990-е годы, характерные для якутского изобразительного искусства повышенным вниманием к национальной картине мира и мифологической символике, художник, приобщаясь к Универсуму, легко транслирует на холст строго выверенную композиционную историю с журавлями в новом ключе. Так, в фольклорно-сказочном мире картины «Утренняя песня» (1990) он пытается уловить метаморфозу превращений воздушных небесных дев в прекрасных грациозных особей, олицетворяющих стихию таинственных сил природы. Трепетные, живые мазки кисти задают легкую зыбь красочной поверхности. Колорит картины напоен тонкими серебристыми оттенками, тающими в заоблачных даях. Разрабатывая мифологический сюжет, автор сознательно взаимодействует с реальным пейзажем, при этом используя условный язык и утонченный цветовой колорит.

В его наследии достаточно широк арсенал жанров, представляющий портрет, тематическую картину, пейзаж и натюрморт. Примечательны работы «Портрет костореза В.П. Попова» (1958), «Портрет старушки» (1960), в которых ярко вы-

ражены черты народного характера. В дальнейшем он создает галерею современников, людей разных социальных групп и профессий. Художник писал лица колхозников, шахтеров, рыбаков, строителей, ветеранов Великой Отечественной войны 1941–1945 годов, представителей культуры и искусства, наделяя эти образы типическими чертами своей эпохи: «Молодая учительница» (1963), «Портрет комсомолки Люды Авдеевой» (1968), «Портрет профессора Ф.Г. Сафронова» (1976). Солидна серия, посвященная ветеранам Великой Отечественной войны 1941–1945 годов, где отдана дань уважения старшему поколению: «Портрет участника Отечественной войны писателя В.С. Соловьева – Болот Боотура» (1975), «Портрет участника сталин-

присущие только им жесты, дана социальная характеристика, свойственная человеку труда. Портрет ударников проникнут духом коллективизма, в нем впечатляет чувство времени и острота ощущения эпохи.

Особое место в творчестве А.П. Собакина занимал пейзаж и историческая картина: «Отцы и дети» (1970), «Уголок Ленских скал» (1979), «Берега Лены» (1981) и др. Его волновали такие непреходящие категории, как человеческая память – «Отстояли Сасыл-Сысы» (1978), «Мечта о будущем» (1987), «Память» (1989). В произведениях раскрывается сразу несколько тем: лирика и драма, красота природы и сыновняя любовь, но тема исторической памяти проявляется в них с особой силой и выражается сквозь призму личностного



градской битвы, заслуженного учителя ЯАССР и РСФСР Н.В. Егорова» (1974) и многие другие. Работы реалистичны, полны неприкрашенной правды, в них привлекает чувство внутреннего достоинства.

В истории изобразительного искусства Якутии А.П. Собакин является одним из первых художников, обратившихся к написанию группового портрета – сложнейшего жанра живописи [4, с. 54]. Правдивы и многогранны образы героев – ударников коммунистического труда якутской государственной типографии имени Ю.А. Гагарина Е. Ивановой, Л. Лыткиной, Л. Степановой, Н. Лукиной. Работа написана в период 1959 по 1962 год. Люди связаны единым процессом сборки книг, изображены в привычной для них рабочей обстановке, убедительно передана индивидуальность каждого, выражения лиц,

начала, авторского голоса с этическими и философскими размышлениями. Особенно ярко это проявляется в биографичном полотне «Память» (1989). Художник пишет автопортрет на фоне старой выцветшей семейной фотографии. В его усталых глазах читаются глубокие раздумья о судьбах своего народа, неизбывная тоска по утраченной семье и драма, постигшая старшее поколение: войны, репрессии, принудительное этапирование жителей Чурапчинского улуса в годы Великой Отечественной войны на необжитые Арктические земли для ловли рыбы. В те годы от голода и холода, тяжелого труда погибли тысячи чурапчинцев, среди них были близкие и друзья семьи [6, с. 96–102]. Одновременно картина отражает тревогу и за будущее своих современников. Так простая композиция с автопортретом обретает сложную смысловую

А.П. Собакин.
Танец стерхов.
1966.
Холст, масло.
118×350
Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)

A.P. Sobakin.
Dance of the cranes.
1966.
Oil on canvas.
118×350
National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia)



А.П. Собакин.
Портрет комсомолки Люды Авдеевой.
1968. Холст, масло.
145×100
Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)

A.P. Sobakin.
Portrait of the Komsomol member Luda Avdeeva.
1968. Oil on canvas.
145×100
National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia)

структуру и эмоциональное звучание. Известно, что автор планировал создать триптих-эпопею о поколении начала XX века, но не успел... в мастерской остались эскизы, поиски решений будущего произведения.

В творчестве художника, работавшего в духе реализма своей эпохи, особое внимание привлекает образное решение в работе «Морозная мозаика» (1976). Пейзаж обрисован по принципу кинокадра, с высоты птичьего полета. Работа выстроена на динамичном движении красочных мозаичных элементов, из ритмов которых среди заснеженного пространства возникает маленький якутский балаган³, купающийся в воздушной перспективе и пасущиеся лошади.

Заданный ритм не останавливает и полоса леса, ограничивающая горизонт, взгляд охватывает расположившийся на *аласе*⁴ второй балаган и круглый диск солнца, создающий иллюзию глубины высокого небесного купола. Этот затерянный красочный мир возникает как зыбкое воспоминание о детстве и старенькой отцовской юрте – время и вечность на полотне предстают в целостности художественной картины мира. Исполненное широким свободным мазком с применением ярких контрастов, цветоносное полотно вступает в явную переключку с «мозаичной» работой дочери (Ольги Скориковой) «Облако» (2011). В произведениях Афанасия Собакина проступает абсолютное понимание эстетической ценности окружающей действительности: будь это человек или дерево, старый *этёх*⁵, природные стихии, персонажи истории или народный фольклор. Мастер жил и самозабвенно творил, по-своему внося в этот мир понятия красоты, любви и гармонии – простые человеческие истины.

Многие его картины наполнены философскими размышлениями, романтикой или жизнеутверждающим пафосом. Со временем художник не утратил живость восприятия, чувство цвета и образное мышление, о чем свидетельствуют многочисленные работы, написанные на пленэре, – «Поздняя осень» (1990), «На сенокосе» (1994), «Разгар лета» (1995) и многие другие, где проступает любование родными мотивами с внимательным подходом к их претворению. Анализ произведений Афанасия Собакина, яркого представителя своего времени, свидетельствует о неповторимой творческой индивидуальности художника, его живописное наследие занимает достойное место в панораме изобразительного искусства Якутии второй половины XX века.

ОЛЬГА СКОРИКОВА

В 1991 г. не стало Советского Союза, пришла другая социальная и культурная реальность. Именно на это время приходится становление Ольги Скориковой как художника и первого профессионального дизайнера Якутии. В 1990 году она окончила факультет интерьера и оборудования Красноярского художественного института имени В.И. Сурикова, а до него в 1982 г. получила образование в Якутском художественном училище [5, с. 78]. В ее становлении как личности сыграла царившая в доме



А.П. Собакин.
Морозная мозаика.
1976.
Холст, темпера.
99×109
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутии)

A.P. Sobakin.
Frosty mosaic. 1976.
Tempera on canvas.
99×109
National Art Museum
of the Republic of Sakha
(Yakutia)

творческая атмосфера, часто бывавшие в гостях деятели искусства – друзья отца. После учебы она пробует себя в книжной иллюстрации, станковой живописи, графике и преподавательской работе. В 2002 году Ольга Скорикова была назначена главным художником-дизайнером г. Якутска. Она активно работает с архитекторами: по ее дизайн-проектам оформлено немало зданий в Якутске и наиболее заметен среди них интерьер Саха театра. Ярko заявляя о себе, Ольга Скорикова участвует в молодежных выставках, авангардном движении первого творческого объединения «Флогистон» в Якутске. За ее спиной десятки выставок, она работает в живописи, обращается и к таким смешанным техникам, как ассамбляж, текстиль, коллаж, вышивка. Ольга прочно «стоит на плечах» миро-

вого художественного наследия, и прежде всего мастеров эпохи Возрождения, авангардистов начала XX века, базируется на платформе мифов народов мира, народного искусства Якутии, на стремительных ритмах современного общества. Она не опирается на привычную сюжетную линию, по-своему интерпретируя и осмысливая реальную действительность. Вектор авторских исканий – в непрекращающемся самопознании, эстетическом постижении смысла бытия. Ее произведения заставляют вдуматься, взглянуть, приглашают к сотворчеству, требуя от зрителя самостоятельного полета мысли: это феерически ослепительный «Март» (1996), «Звездное» (2004), «Кариатиды моря» (2005), «День рождения» (2011), «В ожидании весны» (2023).

А.П. Собакин.
Память. 1989.
Холст, масло.
145,5×189,5
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутии)

A.P. Sobakin.
Memory. 1989.
Oil on canvas.
145,5×189,5
National Art Museum
of the Republic of Sakha
(Yakutia)



Художник стремится отойти от привычных форм, пытается отстраниться от традиций и взглядов, устоявшихся в изобразительном искусстве. Ее путь – поиск нового, особенного содержания, других средств выражения и форм произведения, в которых высвечиваются непростые сложные взаимоотношения художника с жизнью. В работах Ольги Скориковой мы редко встретим реалистичные изображения людей или пейзажей, в основном это простые формы, линии, квадраты, концентрические круги – основы макрокосма. Пышные букеты цветов и те рождаются из цветных треугольников и ритмики пересекающихся линий – «Букет с розовыми цветами» (2016), «Букет с вербой» (2021). Она экспериментирует с цветовыми плоскостями, создает видимость трехмерного пространства – «Август» (2013), диптих «Она», «Удачная суббота» (2013), «Ночь на Намцыре» (2013).

Используя приемы стилизации, художник обращается к античным мифам, по-своему их трактуя: пишет ритмичную декоративную композицию «Похищение Европы» (2006), в которой зеленовато-синюю тональность произведе-

ния рассекает по диагонали гигантский серый бык с драгоценной ношей на спине – прекрасной обнаженной женской фигурой, передающей все очарование образа юной Европы. Притягивает художника и ветхозаветная героиня Юдифь, представляемая автором не молодой воительницей, а зрелой женщиной с потаенным внутренним миром, которая с едва уловимой улыбкой склонилась над отсеченной статуарной белой головой Олоферна. И эта полуулыбка вносит неосознанное беспокойство, нарушающее красивую гармонию красок («Юдифь и Олоферн», 2015).

Пользуясь средствами дизайна, художник транслирует в белое пространство листа вещный мир, его цветовые ритмы, движение, симметрию и асимметрию, легко преодолевая условные пределы видимой среды, – «Танец» (2004). Ольга выработала свой арсенал средств, технологий для визуального воспроизведения реальности: «Озеро» (2015), «Перед грозой» (2020). Ее увлекает линия, форма, цвет и на различных этапах творчества она остается верной этой троице. Произведения требуют соучастия зрителя не в

созерцания, а в сотворчестве, игре мысли: «Белый знак» (1994), «В цветке» (2012).

В общем концептуальном ритме структуры выставки каждый из художников сохраняет индивидуальный характер и самобытность, в то же время их сближает особое целостное восприятие окружающей среды. Если сопоставить чарующую утреннюю зарю реалистичного пейзажа Афанасия Собакина («Утренняя песня», 1990) с вечерней зарей Ольги («Вечерняя заря», 2005), которая сплавлена из геометрических фигур-прямоугольников разных цветовых оттенков, то у этого выверенного многоголосья цвета форма разная, а суть одна: там и тут полное ощущение нежного утра.

«Чеканя» изображение на белом поле листа или холста, Ольга Скорикова преломляет зрительный образ сквозь призму своей художнической позиции, где в линейных и цветовых чередованиях угадываются фольклорные элементы, орнаментальность, которые значительно усиливают центральный замысел художника и раскрывают эмоциональный, внутренний мир автора. В черно-белой тональности и смешанной технике выполнены последние работы – диптих «В ожидании весны», «Уходит», «Молчание» (2023). В них четко прочитывается этническая ментальность, культурный код, смысловое свойство традиционного сознания отражать предопределенную национальную картину мира. На ослепительно белом поле, словно свершая некий ритуал, она выводит своеобразные символы – бесконечные по горизонтали большие ромбы, состоящие из таких же малых фигур, отмеченных в сочленениях бусинками или серебристыми металлическими бляшками, как на древних вышитых конских чепраках и праздничных якутских костюмах. В чеканном блеске этих бляшек отражается солнце, небо и звезды. Эти некие «константы» как отметины культуры, определяющие базу идентичности человека («С ноября по февраль», 2021; «Восемь зимних месяцев», 2022; «Март 2023»). Изучая поэтику ее произведений последних лет, обнаруживаешь, что в структуре работ нередко ключевую роль играет не только образ, но и слово. Интересны рассуждения художника об этих композициях: «Если прислушаться к собственным эмоциям, и ощущениям, то можно использовать их как источники вдохновения... Каждый начатый и законченный день как узелок. Четыре месяца узелков складываются в подобие пейзажа... Пейзаж природы,



и пейзаж – образ времени как символ текущей жизни. За монотонностью дней скрывается их похожесть и непохожесть. Конечность и бесконечность. Поиск вечной жизни и бесконечности существования в этом мире. Мое бесконечное «я» растворяется в бесконечной зиме, сливаясь с нею и обретая иное содержание, полное смысла и эмоций»⁶.

Удивительно, как художник находит в длинной жесткой якутской зиме радость, мечты и энергию, наполняя время новыми смыслами, действиями и планами. Так рождаются ее черно-белые символы зимнего Времени: зима пугает не холодом, а протяженностью. Ведь для того, кто научится проживать эту протяженность, она становится близкой, простой и понятной. Автор дарит свободу зрителю диалогически выстроить свою систему ассоциаций, усмотреть жизнь и свет, а возможно, и разрушение в предлагаемых

О.А. Скорикова.
Букет в жаркий день. 2022.
Оргалит, масло.
60×50
Собственность автора

О.А. Skorikova.
Bouquet
on a hot day. 2022.
Oil on hardboard.
60×50
Author's property

О.А. Скорикова.
Звездное. 2004.
Картон, масло.
42×53
Собственность автора

О.А. Skorikova.
Starry. 2004.
Oil on cardboard.
42×53
Author's property



образах. Образный язык, внутренний понятийный остов творца произрастает из глубинных корней. Опираясь на современные реалии, взгляд художника по-своему формирует оптику культурной идентичности, исходя из должного и возможного. Ее искусство организует пространство, преломляя зрительные образы через поиск новых пластических форм, в смешанных техниках которых проскальзывают якутские традиции с присутствием шитья и вышивки, имитирующей конский волос. Все это рождает взгляд сквозь прошлое-вчера и не наступившее, но уже видимое завтра («Шорохи в тишине», 2013; «Молчание», «Уходит», диптих «В ожидании весны», 2023). Автор стремится постичь и изобразить сокровища от глаз квинтэссенцию мироздания, многозначные смыслы и символы. Через свой духовный мир она делится размышлениями о красоте окружающего пространства и вечных ценностях. Искусство Ольги эмпирическое, импровизационное, в нем нет детализированного реализма. Эта свобода мышления, вно-

сит в художественную среду Якутии динамику, открытость и экспериментальность.

ДРУГАЯ ИПОСТАСЬ ОЛЬГИ СКОРИКОВОЙ

В 2021 году, в сложные времена пандемии, Ольга Скорикова была избрана председателем Российского отделения «Союз художников Якутии» ВТОО «СХР». И здесь проявились новые грани ее натуры: она личность общественная. Решение таких вопросов, как содержание материальной базы творческих мастерских, стационарная и передвижная выставочная деятельность, контакты с региональными союзами и др., легло на плечи Ольги. Пришлось разбираться в этом сложном хозяйстве. Ускорился ритм ее жизни, нужно было успевать многое, и это ей удавалось. Уже небольшой период работы на этом посту показал, что она не только креативный художник и дизайнер, но и талантливый организатор. Ольга Скорикова серьезно осознает, что за ее плечами стоит более ста членов СХ – представителей разных возрастов, творческих

направлений: живописцы, графики, скульпторы, художники прикладного искусства, искусствоведы. И она оправдывает их ожидания. Второй год при Союзе художников функционирует отремонтированный небольшой выставочный зал, ежегодно художники участвуют в выставках в других городах, в том числе экспонируются в региональном отделении «Урал, Сибирь и Дальний Восток» Российской академии художеств (г. Красноярск), в залах Национального художественного музея Республики Саха (Якутия). В союзе много молодых художников: ежегодно в члены СХ вступают пять-шесть человек, которых отбирают по строгим профессиональным критериям. Художники выезжают в творческие командировки на Камчатку и по родной Якутии, в другие города России и за рубеж – в Монголию и Китай. Публикации о творцах периодически выходят в журналах «Илин», «Полярная звезда», «Искусство Евразии», «Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока» и других изданиях. Союз художников Якутии по-прежнему остается одним из ведущих творческих союзов страны. Сейчас под руководством Ольги Скориковой успешно идет подготовка к очередной региональной XIII художественной выставке «Дальний Восток», которая состоится в г. Улан-Удэ (сентябрь 2023 г.).

Примечания

1. А-ля прима (от итал. a la prima «в один присест») – разновидность техники масляной живописи (также используется и в акварели), позволяющая выполнить картину за один сеанс.
2. Кыталык (якут.) – белый журавль, стерх.
3. Балаҕан (якут.) – древнее якутское жилище, построенное в виде усеченной пирамиды из тонких наклонно поставленных бревен.
4. Алаас (якут.) – круглое поле или круглый луг в лесу; поляна с озером.
5. Өтөх (якут.) – заброшенное старинное жилище.
6. Цит. по: текстовое пояснение художника к своим работам на выставке «Копи смех к зиме». Апрель 2023. Якутск. Не опубликовано.

Литература

1. Винокурова, У.А. Культ стерха в культуре народа Саха / У.А. Винокурова, А.А. Артамонов. – Якутск : Бичик, 2009. – 118 с.
2. Иванова-Унарова, З.И. Художники Якутии : члены Союза художников России. – Санкт-Петербург, 2006. – 288 с.
3. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия) / авт.-сост.: Г. Сафронова и др. ; авт. вступ. ст. А. Габышева ; науч. ред. И. Потапов. – Якутск : Сахаполиграфиздат, 2001. – 368 с.
4. Потапов, И.А. Творческие проблемы художников Якутии. – Якутск : ЯНЦ СО РАН, 1992. – 171 с.
5. Союзу художников Якутии 80 лет: альбом – каталог / сост. Н.А. Амыдаева ; авт. идеи В.Н. Амыдаев ; ред. З.И. Иванова-Унарова. – Якутск : Медиа-холдинг Якутия, 2021. – 204 с.
6. Чурапчинский улус : История. Культура. Фольклор / Администрация Чурапч. улуса, Ин-т гуманитар. исслед. АН РС(Я) ; [редкол.: Б. Н. Попов (отв. ред.) и др.]. – Якутск : Бичик, 2005. – 437 с.

References

1. Vinokurova, U.A., Artamonov, A.A. Kul't sterha v kul'ture naroda Saha [The cult of the siberian crane in the culture of the Sakha people]. Yakutsk, Bichik, 2009, 118 p.
2. Ivanova-Unarova, Z.I. Hudozhniki Yakutii: chleny Soyuza hudozhnikov Rossii [Yakutia artists: members of the Union of Artists of Russia]. Saint Petersburg, 2006, 288 p.
3. Nacional'nyj hudozhestvennyj muzej Respubliki Saha (Yakutiya) [National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia)]. Authors and compilers: G. Safronova and others, introduction by A. Gabysheva, scientific editor I. Potapov. Yakutsk, Sahapoligrafizdat, 2001, 368 p.
4. Potapov, I.A. Tvorcheskie problemy hudozhnikov Yakutii [Creative problems of Yakutia artists]. Yakutsk, YANC SO RAN, 1992, 171 p.
5. Soyuzu hudozhnikov Yakutii 80 let: al'bom – katalog [80th anniversary of the Union of artists of Yakutia: an album-catalogue]. Compiler N.A. Amydaeva, the author of the idea V.N. Amydaev, ed. by Z.I. Ivanova-Unarova. Yakutsk, Media-holding Yakutiya, 2021, 204 p.
6. Churapchinskij ulus: Istoriya. Kul'tura. Fol'klor [Churapchinsky ulus: History. Culture. Folklore]. Administration of Churapchinsky ulus, Institute of Humanities of the Academy of Science of the Russian Federation (Yakutia). Ed. by B. N. Popov (ex. ed.) and others. Yakutsk, Bichik, 2005, 437 p.

Об авторе

Габышева Ася Львовна – главный научный сотрудник Национального художественного музея Республики Саха (Якутия), заслуженный деятель искусств РФ и РС (Я), действительный член Академии духовности Республики Саха (Якутия)
E-mail: asiagabysheva@yandex.ru

Gabysheva Asya Lvovna

Chief Researcher at the National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia), Honored Artist of the Russian Federation and the Republic of Sakha (Yakutia), full member of the Academy of Spirituality of the Republic of Sakha (Yakutia)

О.А. Скорикова.
Март. 1996.
Оргалит, масло.
55×65
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутии)

O.A. Skorikova.
March. 1996.
Oil on hardboard.
55×65
National Art Museum
of the Republic of Sakha
(Yakutia)



О.А. Скорикова.
Она. 2013.
Холст, масло.
73×93
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутии)

O.A. Skorikova.
She. 2013.
Oil on canvas.
73×93
National Art Museum
of the Republic of Sakha
(Yakutia)



О.А. Скорикова.
Похищение Европы.
2006.
Оргалит, масло.
35×46
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутии)

O.A. Skorikova.
The abduction
of Europa. 2006.
Oil on hardboard.
35×46
National Art Museum
of the Republic of Sakha
(Yakutia)



EDN: GBMLPO
УДК 7.03

THE ART OF THE JEWELER ALEXANDER MANZHURYEV IN THE CONTEXT OF THE SEARCH FOR THE SAKHA ACADEMIC NAMED AFTER P.A. OYUNSKY THEATER'S EPIC STYLE

Zinaida I. Ivanova-Unarova

Arctic State Institute of Culture and Arts

Yakutsk, Russian Federation

Abstract: The article is devoted to the work of Yakut artist, jeweler and small-form sculptor Alexander Manzhuryev. The mythological and poetic thinking of the artist implement the ambiguous folk images as well as the avant-garde ones. The small form of his sculptural works and the epic power of the pectoral ornament influenced the imagery structure of the play's new production on the stage of the Yakut drama theater.

Keywords: jewelry; sculptural composition; symbolism; Scythian-Turkic parallels; bronze; silver.

Citation: Ivanova-Unarova, Z.I. (2023). THE ART OF THE JEWELER ALEXANDER MANZHURYEV IN THE CONTEXT OF THE SEARCH FOR THE SAKHA ACADEMIC NAMED AFTER P.A. OYUNSKY THEATER'S EPIC STYLE. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 2, № 2 (15), pp. 156-163.



З.И. Иванова-Унарова

Арктический государственный институт культуры и искусств

Якутск, Российская Федерация

ИСКУССТВО ЮВЕЛИРА АЛЕКСАНДРА МАНЖУРЬЕВА В КОНТЕКСТЕ ПОИСКОВ ЭПИЧЕСКОГО СТИЛЯ САХА АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМЕНИ П.А. ОЙУНСКОГО

Статья посвящена творчеству якутского художника, ювелира и скульптора малой формы Александра Манжурьева. Мифопоэтическое мышление художника рождает многозначные образы глубинного народного и в то же время авангардного характера. Малая форма его скульптурных произведений и этическая мощь ювелирного нагрудного украшения оказали влияние на образный строй новой постановки спектакля на сцене якутского драматического театра.

Ключевые слова: ювелирные украшения; скульптурная композиция; символика; скифо-тюркские параллели; бронза; серебро.

А.В. Манжурьев.
Нагрудное украшение
илин кэбиһэр
«Аан Алахчын
Хотун». 2016.
Серебро 925 пробы.
Литье, чеканка,
гравировка,
оксидирование.
810×240×20
Частная коллекция

A.V. Manzhuryev.
Pectoral ilin kebiher
"Aan Alakhchyn
Khotun". 2016. Silver
925. Casting, chasing,
engraving, oxidation.
810×240×20
Private collection



Знаменательным событием в культурной жизни Якутска стала постановка спектакля «Тулаайах ого» в Саха академическом драматическом театре имени П.А. Ойунского по роману классика якутской литературы В. Яковлева-Далана «Глухой Виллой» в день столетия образования Якутской автономной республики. Исторический роман с захватывающим сюжетом, повествующий о междоусобных войнах между местными тунгусскими племенами и якутскими родами в XVI веке, написан на основе архивных материалов и народных преданий, поставлен на сцене театра на стыке литературы, музыки и театрального действия. Главный режиссер театра Руслан Тараховский, художник-постановщик Михаил Егоров, художники по костюмам Сардана Федотова и Дария Дмитриева рассказали журналистам на пресс-конференции, что художественный образ спектакля, эмоциональность и метафоричность во многом подсказаны фантазийно-реалистическими произведениями ювелира и скульптора Александра Манжурьева. В образах персонажей, в костюмах и атрибутах, в пластике и стилистике игры артистов эффектно и узнаваемо вплелись детали ювелирных и скульптурных работ художника. Это уникальное событие, когда ювелир, скульптор малой формы, не будучи театральным художником, стал соавтором постановки монументального эпического произведения на сцене главного театра республики.

А. Манжурьева называют ювелиром и скульптором, но это не точное определение в традиционном понимании этих видов искусства. Он художник, создающий образы в малой пластике и ювелирных изделиях не утилитарного назначения, а произведений высокого искусства. Как сложился творческий путь мастера? Александр Владимирович Манжурьев родился в 1971 году в старинном якутском городе Вилуйске в семье, где интерес к искусству, к народной культуре занимал главное место среди жизненных ценностей. Отец и мать – заслуженные работники культуры Республики Саха. Мать Марфа Спиридоновна – педагог, автор учебников и хрестоматий по национальной культуре, отец Владимир Васильевич Васильев – музыкант-мелодист, мастер высокого уровня по обработке дерева и металла. Сестра Мария – культуролог.

В семье поощрялось не только знание эпоса и народных сказаний, здесь национальная культура соблюдалась в быту: обращали внимание



на приметы явлений природы, на символику обрядов, национальной одежды и утвари. Поэтому и выбор художественной специальности был неслучайным. Первоначальное образование Александр получил в Намском художественном училище (специализация по ювелирному искусству и художественной обработке металла), скульптурную лепку изучал в Восточно-Сибирской государственной Академии культуры и искусств в г. Улан-Удэ, окончив отделение «Декоративно-прикладное искусство и художественные промыслы» в 2000 году [2, с. 141]. С благодарностью вспоминает педагогов – заслуженного ху-

А.В. Манжурьев.
Шаман. 2009.
Литье, чеканка,
бронза, патина,
красное дерево.
180×95×85.
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)

A. V. Manzhuryev.
Shaman. 2009.
Casting, chasing,
bronze, patina,
mahogany.
180×95×85
National Art Museum
of the Republic of Sakha
(Yakutia)



дожника Бурятии В.С. Цыжибона, скульптора, член-корреспондента РАХ Г.Г. Васильева и выдающегося скульптора, и ювелира Даши Намдакова, в мастерской которого поработал некоторое время в качестве помощника.

После окончания института Манжурьев включается в творческую жизнь якутских художников, участвуя в региональных и всероссийских выставках. В 2010 году он принят в Союз художников России, сейчас – членом правления Союза художников Якутии. В формировании его мировоззрения сыграли важную роль творческие поездки во Францию, Монголию, Хакасию, Казахстан и Тыву, где он впервые увидел сокровища скифских курганов. Все увиденное и пережитое художник переносит на родную якутскую почву.

Первая персональная выставка Манжурьева состоялась в 2009 г. в Национальном художественном музее Республики Саха (Якутия). С тех пор прошло 14 лет, и за этот короткий срок он получил известность как художник, философски переосмысливающий этнические ценности, впитанные с детства, поднявший их на уровень духовного, мифологического символизма. С его ра-

ботами познакомились зрители, как он полагает, близкие ему по духу и этнической идентичности. В Москве выставку художника принял Государственный музей народов Востока, в Тыве – национальный музей «Алдан Маадыр», в Астане выставка прошла с говорящим названием «Тенгри. Связь времен и народов».

В творчестве мастера прослеживаются отголоски азиатских, тюркских, скифских общих корней на родной почве, что близко миропониманию якутских художников нового поколения. К воплощению задуманной идеи Манжурьев подходит как исследователь, изучающий историческую хронику, этнографию, археологию, фольклор, но полученные знания передает не в условно абстрактной форме, а в архетипических реалистически-фантастических образах, не привязывая их к конкретным историческим фактам, датам и событиям, используя сложную символику в скульптуре малой пластики с ювелирной точностью выполнения всех деталей. Бронза с патинированием создает богатую цветную палитру. Многие работы ювелир выполняет из серебра высокой пробы с инкрустацией драгоценными камнями, подставкой из красного дерева.

Из исторического прошлого якутов художника привлекают войны эпохи сражений *кыргыс уйэтэ*, облаченные в кольчуги, шлемы, с луками, стрелами и прочими военными атрибутами. В композиции «Кюлюмэн» («Овод») суровый воин-всадник изображен как мечтатель, любующийся золотистым оводом с нежными крылышками. Разнообразные эмоционально-выразительные образы художника воплотились в реальных героях враждующих родов-племен в постановке спектакля «Тулаайах ого». Одного и того же персонажа художник показывает с разных ракурсов, усиливая динамику и эмоциональное восприятие. Фигура шамана в экстазе камлания буквально преображается на глазах. Сбоку он воспринимается как грозная птица с орлиным клювом, в образе которой может проникать в иные миры, с другой стороны он предстает бьющим в бубен. Одним из атрибутов шамана является птица гагара, а у Манжурьева она живет своей отдельной мудрой жизнью, о чем говорит название работ – «Путь гагары» и «Предсказание гагары». Загадочный облик этой птицы зритель узнал в спектакле в виде масок, скрывающих лица подруг героини пьесы Нырбачаан.



Композиция «Айыы бэлэгэ» («Дар богов») воплотилась на сцене как трепетная любовь юноши Тёрэчэн и девушки Угэнчэ. В спектакле «Тулаайах ого» зрители узнали в сидящей невесте по имени Мэтти фигурку «Невеста» в высоком головном уборе с перьями. Как и во всех работах, каждая деталь композиции имеет свою историю и сложную символику. Александр сам и есть сказочник, но его сказки написаны не пером и кистью, а воплощены в твердом материале. Из воспоминаний детства родились забавные образы «Мальчик-журавль», «Маамытай» в виде головы утки, «Красавица на быке». Композиция последней напоминает засохшую заячью челюсть – игрушку детей, доставшуюся им после охотничьей трапезы.

Животный мир – отдельная тема в творчестве Манжурьева. По якутской мифологии, первый человек родился от Коня Айыы-Джесегей. Художник изображает его то в свободном полете, то лишь отдельные мотивы коня и упряжи (голова, копыта, хвост, седло) составляют основу его композиций «Хранительница ветров», «Овод», «Рождение». Он придумал браслеты на ногах и маску, защищающую морду настоящего коня. Постоянными героями его произведений являются птицы, бык, олень и фантастические существа. В композиции «Путь в страну солнца» человек, оседлав могучего орла, по воле бо-



гов отправляется в сторону светлого срединного мира, вовлекая в кружевную паутину злые силы, встречающиеся на пути. Виртуозное владение техникой литья, чеканки и виття позволило художнику создать из бронзы красочное волшебное зрелище.

Ювелирные изделия Манжурьева стилистически отходят от традиций, хотя по просьбе близких он может сделать классические украшения. Но предпочитает создавать художественные изделия, отражающие мотивы народных верований. В асимметричной паре серег «Тойон и Хотун» («Господин и Госпожа») в одном ухе изображается мужчина, в другом – женщина. Асимметричны серьги «Невеста»: на одной из них изображается невеста с открытым лицом в девичестве, на другой лицо невесты спрятано под покрывалом анньах. В старину невеста не должна была показывать никому свое лицо.

Интерес художника к скифо-сакской культуре привел к изготовлению кольца из белого золота с бриллиантами и раухтопазом с премудрым названием «Саки-тиай-пара-дарайя» что, по словам автора, переводится как «саки, живущие за морем». Необычны так называемые поющие кольца – серебряные кольца-хомусы (варганы). На лицевой стороне предмета отлит миниатюрный губной музыкальный инструмент хомус в виде сложной композиции: воин с доспехами, девушка на лошади верхом и в третьем случае – варган-жаворонок. На этом хомусе, надев кольцо на палец, сыграла импровизацию известная в

А.В. Манжурьев.
Предсказание
Гагары. 2012. Литье,
чеканка, патина,
бронза.
15×9×12

Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)

A. V. Manzhuryev.
Gagara's prophecy.
2012. Casting,
chasing,
patina, bronze.
15×9×12

National Art Museum
of the Republic of Sakha
(Yakutia)

Сцена из спектакля
«Тулаайах ого»

A scene from the play
“Tulaaiah oho”

А.В. Манжурьев.
Невеста. 2009.
Литье, чеканка,
резьба, инкрустация,
серебро 925 пробы,
бивень мамонта,
красное дерево.
18×9,4×7

Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)

A. V. Manzhuryev.
Bride. 2009. Casting,
chasing, carving,
inlay, silver 925,
mammoth tusk,
mahogany. 18×9,4×7
National Art Museum
of the Republic of Sakha
(Yakutia)

Невеста Мэтти.
Сцена из спектакля
«Тулаайах ого».

Bride Matty.
A scene from the play
“Tulaaiah oho”

музыкальном мире хомусистка Альбина Дегтярева.

Самым необычным ювелирным изделием Манжурьева является «Аан Алахчын Хотун» – нагрудное серебряное украшение илин-кэбиһэр традиционной формы, выполненное способом литья, чеканки и гравировки из чистого серебра весом 2,27 кг. Но это не украшение, а мифологическая модель трех миров Вселенной. Мощная витая гривна-пектораль представляет Верхний мир, где обитают боги-айыы создатели Чыныс Хаан, Одун Хаан, Иэйиэхсит и др. (всего 13) и дух Неба – Орел. Ниже по кругу гривны разворачивается сцена праздника ысыах с ведущим благословителем-алгысчытом в Среднем мире – земле людей. Художник придает особое внимание численной символике – для саха числа 3, 5, 7, 9 являются сакральными: существуют три мира Вселенной, пять духов стихий (вода, огонь, воздух, леса и горы), семь стрел в колчане воина, восемь девушек стерхов, девять парней-журавлей. С гривны, поддерживаемые конскими головками коней, со звоном струятся ажурные звенья, освещенные Солнцем-оберегом. Нижний мир представлен не злыми силами абааһы, как принято в мифологии, а шаманскими атрибутами, помогающими шаману нырнуть в преисподнюю через прорубь. Каждое звено подвески поддерживает головка лошади – священного первопредка народа саха. В традиционном национальном украшении органично вплетаются мотивы скифского звериного стиля. Разнообразие техники работы по серебру, начиная с тонкой гравировки, ажурных звеньев и заканчивая мощными литыми



жгутами ниспадающих звеньев серебра, создает иллюзию льющегося шумящего потока света. Мощное нагрудное украшение илин-кэбиһэр весом более двух килограммов может носить не земная женщина, а богиня материнства и жизненного благополучия Аан Алахчын Хотун. Под таким названием украшение илин кэбиһэр экспонировалось на многих выставках.

Произведения Александра Манжурьева хранятся в Государственном хранилище ценностей Республики Саха (Якутия), в Национальном художественном музее (Якутск), в музеях Тывы, Бурятии, в частных коллекциях Англии, Германии, Индии, Китая, Монголии, Польши, США, Франции, Швейцарии, Японии. Во время поездок по странам художника приняла в своем дворце Её Высочество Принцесса Королевства Бахрейн Дейя бинт Ибрагим Аль Халиф, ценитель искусства; также приобрела для своей коллекции ювелирные украшения принцесса Княжества Монако Стефани Мари Элизабет Гримальди.

Александр Манжурьев – художник с широкой эрудицией, поклонник классического евро-



пейского искусства, знаток якутских олонхо и народных сказаний, но его мифопоэтическое мышление рождает неподражаемые образы глубинного народного национального и в то же время авангардного характера. Такая форма творчества, как скульптурная минипластика из бронзы, серебра, инкрустированная драгоценными камнями, «говорящая» на языке символики, является новым направлением якутского изобразительного искусства. Она развивается параллельно с малой скульптурной пластикой косторезного искусства, где утвердились свои традиции, выработанные якутскими мастерами за более чем три столетия при работе над уникальным материалом – бивнем мамонта из вечной мерзлоты.

Литература

1. Александр Манжурьев. Иллюстрированный буклет / Автор текста З.И. Иванова-Унарова. – Якутск, 2021. – 28 с.
2. Альбом-каталог «Союзу художников Якутии 80 лет» / сост. Н.А. Амыдаева, ред. З.И. Иванова-Унарова. – Якутск : Медиа Холдинг Якутии, 2021. – 203 с.
3. Слепцова, Е.П. Ыллыыр биһилэхтэр. Кэлиэксийэ дыкти кестуулэрэ // Байдам. – 2022. – № 6. – С. 46–47.
4. Чусовская, В.А. Знак солнечного племени Айыы // Полярная звезда. – 2018. – № 1. – С. 89–91.
5. Шапошникова, А.Е. Александр Манжурьев: «Айымны кэрэ дыктар уобараһыгар сугуруууттан таһар» // Далбар Хотун. – 2010. – № 2. – С. 6–9.

References

1. Aleksandr Manzhur'ev. Illyustrirovannyj buklet [Alexander Manzhuryev. An illustrated booklet]. Author Z.I. Ivanova-Unarova. Yakutsk, 2021, 28 p.
2. Al'bom-katalog «Soyuzu hudozhnikov Yakutii 80 let» [Album-catalogue "80th anniversary of the Union of Artists of Yakutia"]. Compiler N.A. Amydaeva, ed. by Z.I. Ivanova-Unarova. Yakutsk, Media Holding Yakutii, 2021, 203 p.
3. Sleptsova, E.P. Yllyyr bihilekhter. Kelliiksije d'ikti kestuulere. Bajdam, 2022, no. 6, pp. 46–47.
4. Chusovskaya, V.A. Znak solnechnogo plemeni Ajyy [The sun tribe Aiyy's sign]. Polyarnaya zvezda, 2018, no. 1, pp. 89–91.
5. Shaposhnikova, A.E. Alexander Manzhuryev: "Ajymn'y kere d'ahtar uobarahygar sugurujuutten tahsar". Dalbar Hotun, 2010, no. 2, p. 6–9.

Об авторе

Иванова-Унарова Зинаида Ивановна – профессор кафедры искусствovedения, Арктический государственный институт культуры и искусств (Якутск)
E-mail: sign37@mail.ru

Ivanova-Unarova Zinaida Ivanovna

Professor of the Art History and Art Critic Department at the Arctic State Institute of Culture and Arts, Yakutsk



А.В. Манжурьев.
Айыы бэлэ5э
(Божий Дар). 2009.
Литье, чеканка,
резьба, красное
дерево,
серебро 925 пробы.
16,5×14,0×10,8
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)

A.V. Manzhuryev.
Aiyy bele5e
(God's Gift).
2009. Casting,
chasing, carving,
mahogany, silver 925.
16,5×14,0×10,8
National Art Museum
of the Republic of Sakha
(Yakutia)



А.В. Манжурьев.
Красавица на
быке. 2007. Литье,
чеканка, серебро 925
пробы, хромдиопсид.
12×9,5×4,5
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)

A.V. Manzhuryev.
Beauty on a bull.
2007. Casting,
chasing, silver 925,
chromium diopside.
12×9,5×4,5
National Art Museum
of the Republic of Sakha
(Yakutia)

► А.В. Манжурьев.
Серьги «Невеста».
2008. Литье,
инкрустация,
серебро 925
пробы, голубой
топаз, цирконы.
58,3×19,6×17,5
Частная коллекция

A.V. Manzhuryev.
Earrings "Bride".
2008. Casting,
inlay, silver 925,
blue topaz, zircons.
58,3×19,6×17,5
Private collection



А.В. Манжурьев.
Путь в страну
Солнца. 2012.
Литье, чеканка,
бронза.
33,0×25,5×9,5
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)

A.V. Manzhuryev.
Path to the Land
of the Sun. 2012.
Casting, chasing,
bronze.
33,0×25,5×9,5
National Art Museum
of the Republic of Sakha
(Yakutia)

А.В. Манжурьев.
Кольцо «Саки
тиай пара дарайа»
(Саки, живущие
за морем). 2008.
Литье, чеканка,
инкрустация, белое
золото 585 пробы,
раухтопаз,
бриллианты.
33,7×16,5×17
Частная коллекция

A.V. Manzhuryev.
Ring "Saki tiai para
daraya" (Saki that
live beyond the sea).
2008. Casting, chasing,
inlay, white gold 585,
rauchtopaz, diamonds.
33,7×16,5×17
Private collection

А.В. Манжурьев.
Кольцо-варган
«Древний жаворонок».
2020. Литье,
инкрустация,
гравировка, белое
золото 585 пробы,
бриллианты.
66,4×48,8×30,2
Частная коллекция

A.V. Manzhuriev.
Ring-vargan
"Ancient Lark".
2020. Casting, inlay,
engraving, white
gold 585, diamonds.
66,4×48,8×30,2
Private collection



С. Бухарина.
Детство кончилось.
2022–2023.
Холст, масло.
80×60
Собственность
автора

S. Bukharin.
Childhood is over.
2022–2023.
Oil on canvas.
80×60
The author's property

EDN: GCEHVE
УДК 7.08

INNER MIGRATION: THE STRATEGY OF SELF-ISOLATION IN THE INTERPRETATION OF CONTEMPORARY ARTISTS OF VLADIVOSTOK

Yana E. Gaponenko

Zarya Contemporary Art Center
Vladivostok, Russian Federation



Abstract: The article analyzes the experience of the participants of the art residence of the Zarya Center for Contemporary Art in the period from November 2022 to January 2023 under the curatorship of Yana Gaponenko. The topics uniting the authors can be formulated as shelter, self-isolation, the search for a safe space, which seems relevant in modern society.

Keywords: Zarya Contemporary Art Center; curatorship; self-isolation; artists of Vladivostok.

Citation: Gaponenko, Ya.E. (2023). INTERNAL MIGRATION: THE STRATEGY OF SELF-ISOLATION IN THE INTERPRETATION OF CONTEMPORARY ARTISTS OF VLADIVOSTOK. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 2, № 2 (15), pp. 164–175.

Я.Е. Гапоненко

Центр современного искусства «Заря»
Владивосток, Российская Федерация

ВНУТРЕННЯЯ МИГРАЦИЯ: СТРАТЕГИЯ САМОИЗОЛЯЦИИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ ВЛАДИВОСТОКА

Статья анализирует опыт участников арт-резиденции Центра современного искусства «Заря» в период с ноября 2022 по январь 2023 года под кураторством Яны Гапоненко. Темы, объединяющие авторов, можно сформулировать как укрытие, самоизоляция, поиск безопасного пространства, что представляется актуальным в современном социуме.

Ключевые слова: Центр современного искусства «Заря»; кураторство; самоизоляция; художники Владивостока.

Дом, укрытие, самоизоляция и безопасное пространство, вплоть до отшельничества, все чаще становятся не просто темами, к которым обращаются в своих работах молодые художники столицы Дальнего Востока сегодня, но и предметной оптикой, через которую можно проанализировать их художественные практики с кураторской точки зрения. Наиболее точным понятием в этом кризисном глоссарии кажется именно укрытие (или убежище) — в силу своей временности, как бы по умолчанию вшитой в этот термин, и экстренности, также скрыто присутствующей в коннотации. Изолированность Владивостоку была знакома до 1992 года: оставаясь портом, де-юре недоступным для въезда без прописки в нем, город стал частично вакуумным пространством, в котором автономно развивался оригинальный художественный язык. С середины 1990-х годов былая изолированность обернулась всплеском интереса (вплоть до экзотизации) к художникам портового города со стороны приезжих кураторов. Экстрактивный подход к культурному производству на периферии приводил к тому, что от международных связей в нулевые и десятые годы XXI века художники выигрывали в последнюю очередь. Будучи спорадически представленными в Москве, Нью-Джерси, городах Китая и Японии, они скорее стали строчками в резюме культуртрегеров и арт-институций, что во многих случаях приводило к фрустрации и последующей творческой самоизоляции художников, зачастую намеренной. Конкуренция за внимание из центра страны привела к некоторому разделению внутри местного сообщества, и фокус справедливо вновь сместился на работу с собственным контекстом. Особенно актуально это сегодня в силу объективных причин и атомизации общества, грозящей внутренним разделением. Ведомые чувством нарастающей тревоги, в последнее время молодые художники Владивостока все более активно внедряют изоляционизм и эскапизм как методологический жест в свои работы (в том числе вплоть до отказа от художественного производства).

Закрытые пространства в различных своих формах давно встречаются в работах неофициальных советских художников: как тех, кто остался по эту сторону железного занавеса, так и тех, кто смог выехать из СССР в Израиль, Западную Европу или США. Об эскапизме по-своему рассуждали Илья Кабаков, группа «Коллективные действия», Виктор Пивоваров и многие дру-

гие. Сами квартирные выставки в Москве с 1970-х годов следовали логике ухода от социального взаимодействия и невозможности показать работы в привычных выставочных пространствах [1]. Множество художников (особенно в вынужденной эмиграции) искали место, которое они могли бы назвать домом, и отъезд работников культуры из России в 2022 году вновь поднял эти вопросы, в том числе для живописцев из Приморья — региона, откуда традиционно уезжают выпускники школ или вузов в Центральную Россию или в ближайшие страны Азии в поисках карьерных перспектив. Оставшиеся в стране авторы уходят во внутреннюю миграцию и создают безопасное пространство через свои работы.

В конце осени 2022 года владивостокский художник Миша Чансы (Михаил Чувакин), известный городскому арт-сообществу своими экспериментами с графикой, а также гостеприимным кураторством проектов молодых художников города в печатной самоорганизации «Fun is over», создал в выставочном пространстве арт-резиденции «Заря» своеобразное укрытие от изобилия визуальных образов, довлеющих над потребителем информации сегодня. Автор перенес плоскость листа со своей графикой в пространство студии, расширив понятие письма до физического разрыва между светом и темнотой. Получившаяся галерея напоминала калейдоскоп или камерный театр теней, доступный человеческому глазу, но внезапно масштабированный до размера комнаты. На первое место вышла индивидуальность переживания, а буквальная пустота темного выставочного зала, в котором превалировали аналоговые светотеневые проекции, подчеркнула тотальность и вакуумность произведения. Весной 2023 года художник продолжил эксперимент с монохромом, занявшись барельефом и отливкой из гипса и цемента, — так его семантическая игра со знаками перетекла в новый пластический язык.

Петроглифы, сохранившиеся на Дальнем Востоке, могут стать ключом к пониманию произведений владивостокского автора. Именно этнографические визуальные образы, с которыми Миша сталкивается, работая оформителем выставок в Музее истории Дальнего Востока имени В.К. Арсеньева, влияют на его собственную художественную практику. Однако Миша Чансы не апроприирует эстетику петроглифов, но создает собственные образы, в которых стерта принадлежность к тому или иному времени и

В. Хижняк.
Кулак Шивы. 2020.
Линогравюра.
14×10
Собственность
автора

V. Khizhnyak.
Fist of Shiva. 2020.
Linocut.
14×10
The author's property

В. Хижняк.
Плюсы анатомии
и минусы
одиночества. 2020.
Линогравюра.
14×10
Собственность
автора

V. Khizhnyak.
Pros of anatomy
and cons of
loneliness. 2020.
Linocut.
14×10
The author's property



месту, культурному коду и идентичности. Такое переписывание и переизобретение манифестируют свободу автора от устоявшегося понимания линейности времени. Воображаемый вневременной мир автора с его системой символов можно назвать индивидуальной мифологией, прибегая к западной лексике 1970-х годов [7]. Авторские знаки Чансы, с одной стороны, не несут в себе информации в привычном понимании и не являются шифром, а с другой стороны — в силу своей архетипичности могут быть интерпретированы как некое универсальное сообщение или как игра с различными культурными системами. Автора волнуют забытые языки и утерянные письменности как следствие, в частности, индустриального прогресса. Шифровка становится для художника способом выражения своего скрытого безопасного пространства и некой изолированности художественного языка от внешних влияний. При этом художник ведет очень активную социальную жизнь и высказывается от имени целого поколения. Летом 2023 года Миша продолжает свою практику в мастерских арт-резиденции Музея современного искусства «Гараж» (Москва).

Для владивостокской художницы Миланы Пестеревой в ее практике важна аскеза — как метод по отсечению лишнего в графике, живо-

писи или рукоделии. Избегая излишеств и декоративности, художница методично повторяет в своих работах абстрактные формы, имея при этом опыт занятий академической живописью. Однако уже в период учебы в художественном училище Милана прибегает к утрированной перспективе. Художница распаковывает свойственную ей экспрессивность, часто повторяя в своих графических и живописных работах некий портал (символизирующий выход за пределы формы, плоскости и материи, а также переход из одного состояния в другое), напоминающий по форме мандорлу (миндалевидный ореол) в виде большого взрыва, в стилистике, граничащей с поп-артом. На первый план выходит фиксация воображаемого мира, при этом для нее нет существенных различий между воображением и реальностью: последняя в ее графических работах часто расширена до пространства космоса и в целом сосредоточена на дуализме повседневного и вымышленного. Как пишет о ней куратор Ариадна Смолянская (соратница по общему движению «ДВР»¹), «графические работы [Миланы Пестеревой] являют собой визуальный дневник, летопись опыта созерцания образов мира («плывущего» или иным образом движущегося)»². Помимо плоскостных работ, художница работает с пряжей и текстилем.

Сегодня Милана Пестерева находит вдохновение во взаимодействии с коллегами по группе «ДВР», уехавшими в село Горноводное на севере Приморского края для создания там самоорганизованной арт-резиденции – пространства «радостного со-бытия и веселья сердца» для художников и кураторов. Как отмечает Ариадна Смолянская, «*бытование и искусство для Миланы – понятия взаимопроникающие, равноправные практики, связанные с её мировоззрением и философией существования. Язык повествования диктуется практикой созерцания, которая требует сосредоточения и направленности взгляда*»².

В таежной глуши Пестерева практикует изолированное коллективное жилье в медленном ритме в обустроенном доме, постепенно заселяя огород и не оставляя рисование и вязание. Ручной труд помогает художнице «заземлиться» и почувствовать ход времени. Идея связать крючком дом, с которой Милана пришла в арт-резиденцию «Заря» в ноябре 2022 года, зародилась по этой же причине. В дальнем углу белого куба мастерской арт-резиденции «Заря» в начале декабря 2022 года уместился аналог пагоды: Милана вязала ее несколько недель. Во время презентации проекта она впустила зрителей внутрь своего убежища из пряжи, а затем вернула материалу его функциональность, буквально надев дом на себя. Завернувшись в него, словно в кокон, художница неподвижно сидела под аудиозапись лекции сибирского искусствоведа о понятии дома. Так созданное из пряжи укрытие для уединения стало соизмеримым с человеческим телом и слилось с ним, а акцент с внешнего образа дома сместился на его внутреннее измерение.

Дом, который можно было примерить на себя, полон цветовой экспрессии и орнаментов из повторяющихся геометрических форм. В своей предельной ограниченности форм и цвета вязаный дом Пестеревой отсылает к «Триадическому балету» Оскара Шлеммера и к традиции использования цвета в костюмах для танцев [6]. Наследие Баухауса (немецкой школы дизайна, где преподавал Шлеммер) подсознательно выкристаллизовывается в междисциплинарности художественного высказывания Пестеревой, в ее игре с (дис)функцией объектов и в коллективном подходе к своей повседневной практике. «Художница балансирует между позициями интроверта, направляющего взгляд в первую очередь внутрь



С. Бухарина.
Мечта. 2021.
Бумага, уголь.
10×14
Собственность
автора

S. Bukharin.
Dream. 2021.
Paper, charcoal.
10×14
The author's property



Л. Козловская.
Вечный град. 2022.
Бархат, бисер.
27,5×36,5
Собственность
автора

L. Kozlovskaya.
Eternal city. 2022.
Velvet, beads.
27,5×36,5
The author's property

себя (выраженную преимущественно в графике), и открытого к диалогу и сотворчеству автора, – замечает Ариадна Смолянская. – *Оберегание отстраненности – это то, что позволяет художнице сохранять внутреннее равновесие и решаться на обнажение своих сокровенных мыслей*»².

Художница Лиза Козловская также практикует рукоделие и изолирует свою художественную практику от стандартов графического дизайна, которому она обучалась во Владивостоке. Для нее понятие дома и безопасного пространства стало еще более актуальным в минувшем году и свелось к родственным связям – в данном случае с ее уехавшим из России родным братом. Лиза воспроизводит его живописную работу (он также является художником) в технике бисероплетения и называет ее «Вечный град». На изначальной работе Ахъярика Козлического (творческий псевдоним ее брата, Николая Козловского) «Филиал Вечного града» изображен космический ко-

рабль, несущий людей в некий «вышний град», призванный стать укрытием от земных невзгод.

«Филиал Вечного града» (2022) Ахъярик Козлический пишет по мотивам своего одноименного керамического панно, экспонировавшегося на его персональной выставке в ЦСИ «Артэтаж» в 2020 году. Любопытно, что сестра продолжает стратегию миграции сюжетов из работы в работу, начатую ее братом, но делает это в реверсивном порядке, плетя «Вечный град», тогда как «Филиал Вечного града» был создан ранее. В правом нижнем углу «Филиала» изображено существо с горном (оно часто присутствует в работах Ахъярика) – это ангел, приснившийся художнику около 15 лет назад. В «Филиале» ангел – существо женского пола с глазами стрекозы, чья плоть состоит из стали. Свечи, установленные на космическом корабле (центральном элементе картины), являются символом памяти об ушедших людях и причастности к вечности и древним знаниям. В нижней части холста стоит шахматный стол: для Ахъярика это взлетная полоса космического корабля, который также можно интерпретировать как своего рода Ноев ковчег. Во время показа вышивки «Вечный град» в «Заре» Лиза материализует этот стол в экспозиции: он оказывается установленным перед работой наподобие алтаря.

Для Лизы важен процесс художественного наследования и родства: некоторые элементы своих проектов она заимствует из народного творчества и работ «наивных» художников, однако такое цитирование, по словам поэта Вадима Дунаева, является своего рода «эхом оригинала – не спорящим с ним, а усиливающим его звучание». Свои работы Лиза также любит передавать дальше из рук в руки, как реликвию. Перед выставкой в «Заре» «Вечный град» был отвезен в важное для художницы место – скалу на острове Русский, которую участники «ДВР» прозвали между собой скалой Каганского, в честь участника группы Александра Каганского, а после Владивостока работа заняла свое место в резиденции «ДВР» в поселке Горноводное. Таким образом панно стало частью общей системы артефактов метаэтноса группы, процесс экспонирования – своеобразным актом причастия, а только что созданный рукодельный предмет – соизмеримым в своей, по Вальтеру Беньямину, «ауратичности» с предметом музейным [2].

В апреле 2023 года Ахъярик Козлический вернулся в Россию и открыл персональную вы-

ставку в кочующей галерее «Вырей» (г. Иркутск) под кураторством Анастасии Моляры, на которой сделал ответное посвящение сестре. После арт-резиденции «Заря» в январе 2023 Лиза Козловская также уехала из страны, но в другом направлении, а пару месяцев спустя ее вернувшийся брат экспонировал реплику на вышивку и алтарь своей сестры. Таким образом, сестра и брат ментально встретились через выставки друг о друге (несмотря на тот факт, что они разминувшись физически) и словно обманули время через двойные цитаты друг на друга.

Владивостокский художник Виктор Хижняк работает с альтернативной печатью, коллекционирует вымышленные архивы и воссоздает забытые истории. Опираясь на наследие Ильи Кабакова, Грегора Шнайдера, Эдварда Кинхольца и других художников, работающих с конструированием ситуаций в технике инсталляции, Хижняк играет с линейностью времени и альтернативными сценариями жизни вымышленных персонажей. В арт-резиденции «Заря» в январе 2023 года Виктор Хижняк воплотил давно задуманный им эскиз тотальной инсталляции – комнаты, долгое время недоступной постороннему глазу. Виктор конструирует психологический портрет выдуманного им персонажа-отшельника, жившего в советском Приморье примерно в 1980-е годы – обезличенного, но характерного в своей замкнутости и подозрительности человека, который маниакально собирал разного рода объекты и постоянно конструировал из них что-то новое. Живя в коконе из проводов и давно потерявших свою функциональность вещей, персонаж Хижняка становится видимым только после своей смерти. Так Виктор ищет ответ на вопрос о феномене Коробочки и Человека в футляре, актуализируя его через отшельничество и внутреннюю миграцию, вновь актуальные для множества людей сегодня.

Метод Хижняка – спекулятивная археология, а также игра с идентичностью. Вот что Виктор сам пишет о себе и своем подходе: «Родился в обычной семье, мама – педагог, отец – работник сувенирной фабрики. Дома всегда было очень много разных людей и вещей, поэтому чаще всего мне хотелось уединиться. В детстве мечтал о конструкторах „Лего“ по мотивам „Звездных войн“ и серии „Биониклов“. Занимался лепкой. Дома также была библиотека-архив, принадлежавшая еще прошлым жильцам. Одно из воспоминаний того времени – о том, как я собрался пойти по-

смотреть что-то очень интересное в этой библиотеке, встал с дивана, и тут же забыл, что именно хотел там увидеть. Мои работы должны помочь мне вспомнить и отыскать это»³.

В арт-резиденции «Заря» зритель видел у Хижняка эскиз комнаты, вскрытой после смерти хозяина, жившего там затворником. Таким образом, изолированным у Хижняка выступает персонаж, им изображаемый (а возможно автор через своего героя смотрит на воображаемого себя в будущем). Его жилье наполнено вроде бы знакомыми вещами, при ближайшем рассмотрении оказывающимися предельно странными. Так, вытянутый полукругом и завернутый кольцами объект из яичной скорлупы, состоящий из многочисленных слоев, свидетельствует о незаурядном инженерном воображении автора. Этот объект, созданный из понятного (хотя и непривычного) материала, представляет собой неожиданный, почти мистический результат ручного труда. При этом, по словам художника, герою свойственен «дефект жизни в городской квартире», с которым этот персонаж преобразовывал пространство вокруг себя. Кажущиеся на первый взгляд абсурдными предметы, такие как конструкция колец из скорлупы или графика степлером на гладильной доске, на поверку оказываются эстетически чистым воплощением идеи первоначала или альтернативным письменным шифром, соответственно. Онтология собранных предметов, таким образом, лежит в области этнографического интереса: автора выступает археологом повседневной жизни персонажа. Эпистемологический маршрут идеи автора при этом уводит нас в хтоническое измерение, определяя стартовую точку отсчета предложенной ситуации в моменте ухода персонажа из жизни. Герой Хижняка подчеркивает историю своего быта фактом явленности зрителю лишь после своей смерти. Художником движет идея отсутствия и самостоятельной жизни вещей уже после смерти хозяина. Будучи сам коллекционером и собирателем всевозможных предметов, Виктор Хижняк конструирует выдуманный мир, в котором время консервирует историю, «мумифицируя» различные объекты, а смерть парадоксально становится свидетельством жизни человека.

Художница из Дальнего Востока Юлия Утюгова обращается к важному для ее города сюжету – падению метеорита на сопке Известковая на севере Приморского края. Городская легенда (падение космического тела до сих пор официально



М. Пестерева.
Инсталляция
«Домик у реки». 2022
Фото В. Мартыненко

М. Pestereva.
Installation
“House by the river”. 2022
Photo by V. Martynenko

В. Федоров. 2007
Фото М. Склярской

V. Fedorov. 2007
Photo by M. Sklyarova



Л. Козловская
в своей инсталляции
«Вечный град». 2022
Фото В. Мартыненко

L. Kozlovskaya
in her installation
“Eternal City”. 2022
Photo by V. Martynenko

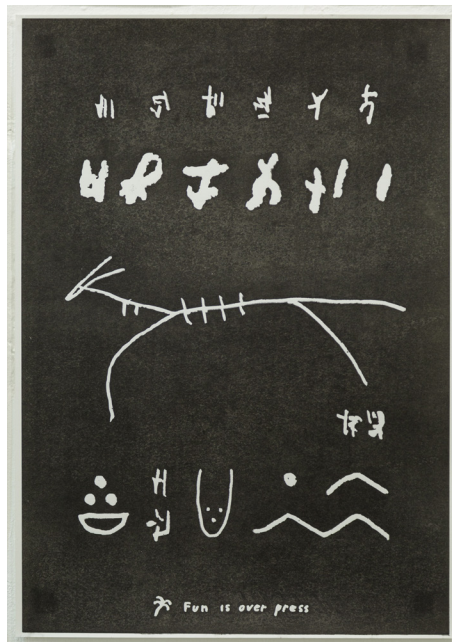
не подтверждено) вторит вере в существование внеземных цивилизаций, но для Юли она служит еще и поводом поговорить о бытовой ксенофобии и страхе по отношению к другому и инаковому, которые часто развиваются в ситуации социальной изоляции. В «Заре» она создала работу в технике тафтинга, изображающую сцену похищения инопланетянами («чужими») приморского тигра («своего»). Ее ковер «Свет с Венеры» невольно поднимает вопрос о самой возможности существования безопасного пространства, границы которого прочерчены исключительно человеческим воображением, а также о природе страха и паранойи.

Родившись в г. Дальнегорск на севере Приморского края, художница с детства знает местные легенды об упавшем там в 1986 году метеорите. Юлия вспоминает, как его остатки оказались в руках ее мамы, специалиста по сплавам металлов, но были вскоре конфискованы спецслужбами. При этом в Википедии отсутствуют статьи об инциденте с метеоритом (или НЛО) в Дальнегорске на русском и английском языках. Уфолог Валерий Двужильный описал тогда этот случай как свидетельство внеземной жизни, дав месту падения метеорита название «Высота 611» [3]. Высота 611 – и топоним, относящий нас к сопке Известковая в Дальнегорске на севере Приморского края, и общее название для обозначения места предполагаемого падения НЛО, и даже наименование газеты, издававшейся как платформа для дискуссий об аномальных явлениях. Экспедиция Валерия Двужильного более 30 лет назад обнаружила следы высокотемпературного воздействия на обозначенной высоте и положила начало продолжающейся по сей день, отчасти

спекулятивной, конвертации легенды о падении НЛО в последовательное брендирование территории. Мифология горного городка стала темой для исследования Утюговой, во время которой она обращается к теме экзотизации локального. Встраиваясь в логику противопоставления «своих» и «чужих», Утюгова изображает в свойственной ей технике тафтинга сюжет похищения тигра представителями НЛО, который художница разворачивает не случайно: тигр стал расхожим символом Приморского края (он присутствует на флаге) и вызывает эмпатию как местный образ. Но насколько возможно сочувственное межвидовое совместное проживание в наше время?

Анималистика в сюжетах и яркие колористические решения берут корни в Юлином детстве, когда та наблюдала за тем, как ее мама увлекается восточным учением «Фэншуй». Юлю также интересуют различные проявления девиации (отклоняющегося от общепринятых норм поведения). Художница признается, что недавно начала изучать особенности такого литературного жанра как «космический ужас». Художница утверждает: несмотря на допущение жизни без определенной идентичности и на страх того, что искусственный интеллект однажды превзойдет человеческий, ее проект исходит из допущения антропоцентризма. «Я бы хотела перенести идею антропоцентризма в неживую обстановку, лишенную биокачества, — говорит Утюгова. — Вроде того, как работает гештальт терапия, когда ты награждаешь объект своими страхами и чувствами (или идентифицируешь его с собой) с целью деконструкции ситуации / страха / чувства и последующим излечением. Мне кажется, что Приморский край – отличное поле для разыгрывания такой гештальт-практики. Потому что тут сосуществует вместе сразу очень много разного: разные климатические биосферы, разные народы, его населявшие и т.д. Очень легко в такой обстановке поймать все признаки главного героя жанра космического ужаса в плане противопоставления себя чужакам или обнаружения чужого в себе»⁴.

Само учение об НЛО (уфология) строится на идее чуждости, инаковости, девиации. Оно призвано оставить предмет максимально неисследованным, чтобы не сокращать дистанцию между ним и субъектом (человеком). Аналогично мифологическое сознание древних людей наделяло особой непостижимой силой богов для объяснения себе природных явлений, превосходящих



М. Чувакин.
(Миша Чансы).
Инсталляция
«Fun is over». 2022
Фото В. Мартыненко

М. Chuvakin.
(Misha Chansy).
Installation
“Fun is over”. 2022
Photo by V. Martynenko

М. Чувакин
(Миша Чансы).
Fun is over. 2022.
Бумага, гравюра,
масляная краска.
61×43
Собственность
автора

М. Chuvakin
(Misha Chansy).
Fun is over. 2022.
Paper, engraving,
oil paint.
61×43
The author's property

силу человека. Проводя параллель с современностью, можно утверждать, что современный человек видит такую силу в искусственном интеллекте, потенциал которого до конца неизвестен и которого можно будет наделить в будущем всей ответственностью за проступки человека.

Владивостокская художница Саша Бухарина с 1 февраля 2022 года стала вести так называемую «Книгу учета» – свой личный дневник эскизов. Оказавшись в непривычных обстоятельствах, сопровождавшихся ощущением отчуждения, Саша начала вести запись своих состояний, которая закончилась год спустя, во время ее резиденции в «Заре» в конце января 2023 года. Саша также написала две картины, своего рода невольные посвящения другим вышеупомянутым художницам – Лизе Козловской и Юле Утюговой. Бухарина вдохновляется ар-брютом, «наивным» и «первобытным» искусством. В медиумах она тяготеет к графике и живописи, а также ведет свои рисовальные дневники, некие путевые заметки повседневности интроверта. В своем творчестве художница исследует духовную разобщенность общества и собственное психологическое состояние в этой связи. Весной 2022 года художница издала совместный с Анастасией Самбурской зин со стихами и графикой. Бухарина работает с личными состояниями деперсонализации (расстройства самовосприятия личности и утрата чувства собственного «я») и дереализации (сопровождающееся статусами «уже виденного» или «никогда не виденного») и, в конечном итоге, перерабатывает испытывае-

мые эмоции в немой язык образов. Ранние работы Бухариной по степени тревожности, исходящей от изображаемого художницей, сравнивают с «Герникой» Пикассо.

В работах, сделанных в январе 2023 года, художница манифестирует одиночество человека в толпе. Резидентка самоорганизованной владивостокской галереи «Портарт», Бухарина предпочитает практику ведения дневников – своего рода эскапизм от реальности в воображаемые миры художницы. Своей первой сознательной работой художница называет диптих «Дом солнца», который она обменяла у прохожего на его стихотворение. Свои ранние работы Бухарина характеризует как пропитанные болью и скорбью. Ее бабушка работала поваром в детском реабилитационном центре, и маленькой Саше приходилось подолгу находиться с ней и детьми из неблагополучных семей. Детская замкнутость, повышенная наблюдательность за происходящим и травма от столкновения со сложными социальными проблемами сформировали особый опыт у художницы, который она впоследствии сублимировала в искусство. Она часто изображает людей без определенного места жительства или представителей сообщества рома («цыган»), при этом сюжетно они изображены у крестов и могил на фоне красного заката, в состоянии одиночества. Тема смерти у Бухариной визуализируется в пограничных состояниях, изображенных ею на работах: предсмертная агония, похороны, трансформация тела в почву. Одну из работ она строит на лингвистической игре и, назвав ее

«Игра в ящик», буквально изображает ящики с портретами людей. Серия «Танцы с болью» нарисована в блокноте красной ручкой на ходу. Многие работы художница создает на улицах – как в блокноте по пути куда-то, так и буквально на стенах города. И многим присваивает темы уже постфактум: так сцена, нарисованная практически методом автоматического письма, сюжетно развернулась для художницы после создания в историю из сказки «Кошкин дом». Оммаж на «Купание красного коня» художница пишет поверх использованной учебной композиции и авторски интерпретирует сюжет как «Купание красной фуры», при этом именно машину, падающую с высоты утеса в воду, художница называет главным героем этой работы. На работе изображен некий библейских хаос, напоминающий наводнение, а конь – единственный персонаж работы со спасательным кругом.

Один из ключевых персонажей в живописи и графике Бухариной – то, что художница сама называет «анимус», некий социальный конструкт ее альтер-эго. Анимус – это антропоморфный «аватар» автора, бесполое существо, посредством которого она ведет коммуникацию со зрителями изнутри своих зарисовок. Работая с собственными внутренними ограничениями, влияющими на ее личную оптику восприятия мира, художница заходит на территорию социальной антропологии, подчеркивая разрыв между реальным объектом и его представлением в своих работах.

Спекулятивная археология и связанная с ней внутренняя миграция – не единственные стратегические векторы молодых художников Владивостока сегодня. В зимнем сезоне арт-резиденции «Заря» вскрылись два ярких художественных приема – письмо (или переписывание) и перемещение (или перенос), важные для стыка 2022 и 2023 годов. Письмо как непрерывная дневниковая практика у Саши Бухариной, как синтез существующих письменностей через собственный алфавит у Миши Чансы и как летопись жизни среднестатистического «маленького человека» у Вити Хижняка. А также перенос как эксперимент с формами (от плоскости пряжи к пространству и телу) у Миланы Пестеревой, как перемещение из одного локального мифа в другой у Юли Утюговой и как миграция сюжета из работы брата в свою работу у Лизы Козловской. Эти приемы кажутся релевантными стратегиями не только в художественных практиках се-

годня, но и на бытовом уровне производства интеллектуального труда в целом, проявляющиеся в самоархивации и перемещении из контекста в контекст как следствиях попытки преодоления изоляции.

Отшельничество и самоизоляция как художественный метод приморскому искусству известны давно: на необитаемом острове Большой Пелис в 70 км от Владивостока с 1970-х годов несколько десятков лет в одиночестве жил и работал художник Виктор Федоров. В своих живописных работах он изображал женскую натуру, часто приписывая ей антропоморфные черты физиологии чайки, – птицы, которая наверняка была одной из немногих его собеседниц на острове. Сегодня изолированно живет много художников Владивостока, среди них – Александр Киряхно. Занимающийся текстилем, он заточил себя в крошечной мансарде исторического района «Миллионки», где столетие назад в подобной аскезе проживали сотни китайцев. Вышеупомянутую художественную группу «ДБР» с их резиденцией в тайге Приморья также ведет идея коммунальности через эскапизм в социальный топос. Художница Елена Никитина живет и работает в другом поселке Приморского края – Тигровое, вводя в свою абстрактную живопись впечатления от быта в малонаселенной деревне. Фотохудожник Глеб Телешов совершает экспедиции на Чукотку, где сюжетом для его фотографий становятся забытые и руинированные объекты изолированных и отдаленных мест. Урановые рудники, оставшиеся от Чаунлага в Певеке, на снимках Телешова начисто лишены человеческого. Место, где узники Дальстроя добывали радиоактивное сырье, мастер изображает как территорию без признаков времени.

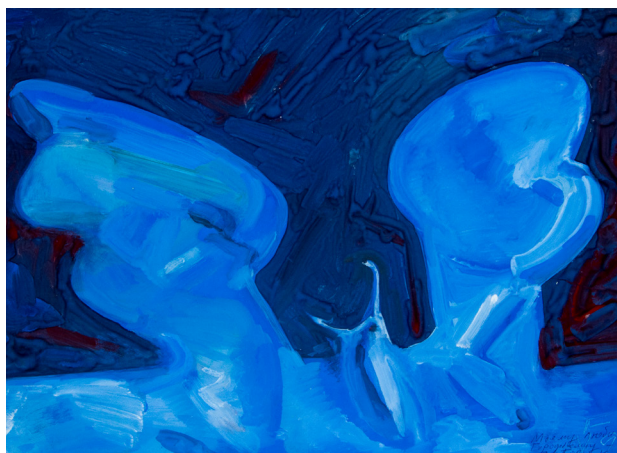
Изоляция становится и непосредственным содержательным элементом работ ряда художников: так, заслуженный владивостокский автор Федор Морозов собрал целую серию почтовых марок с репродукциями импрессионистов, по которым он изучал историю искусства в закрытом до 1992 году Владивостоке, и создал на их основе своеобразный искусствоведческий атлас. Изоляция также выработала у Морозова методологию написания живописных посвящений художникам из прошлого. Коллекционер и галерист Александр Городний в 1970-80-е годы буквально перерисовывал обложки редких виниловых пластинок, попадавших в город с моря, в свои так называемые «джинсовые тетради»,

создав своеобразный архив запрещенной музыки и медленного времени. Художник Ильяс Зинатулин в своей серии «План эвакуации» (1998) исследовал «мобилизационное сознание российского обывателя» [4]. Накануне миллениума Зинатулин изобразил условные схемы убежищ, планы побега и инструкции по выживанию.

Молодая художница Валерия Носовец сама называет изоляционизм в творчестве и жизни своим основным художественным нарративом. Ориентированность на себя и свой замкнутый мир художница воплощает в систематизации своей графики, которую она часто пишет прямо в календаре и ежедневнике: ей важна хронология и дневниковость, так она стремится сохранить связь с объективно реальным временем и пространством. Носовец выросла в военном гарнизоне на Камчатке, куда ее семья переехала, когда ей было 6 лет. До 16-летнего возраста она воспитывалась в замкнутом сообществе, что повлияло на ее графические работы в дальнейшем.

За последнее десятилетие сюжет изоляции развивал и Александр Казанцев, занимающийся самостоятельным авторским картографированием островов Рейнеке, Желтухина, Рикорда и многих других [5]. Приморскому художнику важна сама возможность фиксации отдаленных островов в уединении, чтобы сохранить часть истории карты местности, пока тот или иной остров не попал в частные руки. Казанцев (и здесь мы прослеживаем параллель с Мишей Чансы) изобрел собственный шифр и пишет на нем целые «Дневники пленэров», где повествует, в том числе о своем быте в уединении и опыте других отшельников. На острове Рикорда он почти каждое лето восстанавливает «Домик художника», который приходит в негодность из-за частых тайфунов или в результате вандализма туристов, с целью организации там неофициальной резиденции для живописцев, желающих поработать на необитаемом острове.

Многими авторами движет в том числе сила, противоположная центробежной: социальная разобщенность коллег по цеху, а также разделение общества в целом часто определяют сегодня стремление отдельных художников к самоизоляции. Археология повседневности на периферии населенных пунктов становится определяющим методом и влияет на художественный язык авторов. Приморские художники также все чаще сегодня осознанно или бессознательно вводят эскапизм и самоизоляцию в свой основной мето-



И. Зинатулин.
Серия «План эвакуации». 1998.
Бумага,
фломастеры,
карандаши,
цветные ручки.
21,5×28
Собственность
автора

I. Zinatulin.
Evacuation
Plan Series. 1998.
Paper, markers,
pencils, colored pens.
21,5×28
The author's property

В. Федоров.
Чайка. 1999.
Бумага, гуашь.
43×61
Фонд
Центра современного
искусства «Артэтаж»
(Владивосток)

V. Fedorov.
Gull. 1999.
Gouache on paper.
43×61
Fund of the Center
for Contemporary Art
«Artetage» (Vladivostok)

Примечания

1. ДВР – движение, художественный коллектив, образованный во Владивостоке в 2016 году. Участники работают на стыке музыки, поэзии, шумовой импровизации, перформанса, декоративно-прикладного искусства и театра. Аббревиатура-название имеет

А. Казанцев.
Фрагмент
береговой
Линии о. Рикорда.
Бумага, смеш.тех.
ника. 2018.
42,5×28,5
Собственность автора

A. Kazantsev.
Fragment of the
coastal Lines
of Ricord island.
Paper, mixed technic.
2018.
42,5×28,5
The author's property

несколько вариантов расшифровки: «Дальневосточные разлучницы», «Дальневосточная республика» (государственное образование, служившее буфером между Советской Россией и Японией в 1920–1922 годах) и др. Лауреаты Государственной премии в области современного искусства «Инновация» в номинации «Новая генерация» (2020).

2. Личный архив Я. Гапоненко.
3. Там же.
4. Там же.

Литература

1. Агамов-Тупицын, В. Круг общения. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2013. – 287 с.
2. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избр. эссе / под ред. Ю.А. Здороваго. – Москва : Медиум, 1996. – 240 с.
3. Коренева, С. Земля большая, а упали именно сюда. – URL: <https://takiedela.ru/2020/10/zemlya-bolshaya-a-upali-imenno-syuda/> (дата обращения 23.03.2023).
4. Лидерман, Ю. Документ революции (заметки культуролога) // Край бунтарей: современное искусство Владивостока. 1960–2010-е / Фонд содействия развитию современного искусства «Заря» ; [ред.-сост. А. Багдонайте]. – Москва : Майер, 2016. – С. 24–33.
5. Смирнов, Н. Ориентализмы в стиле 山水. – URL: <https://golubitskoefoundation.ru/orientalisms#menuopen> (дата обращения 23.03.2023).
6. Oskar Schlemmer: Visions of a New World / Ed. by I. Conzen. – Munich: Hirmer, 2014. – 300 p.
7. Szeemann, H. Individual Methodology. – Zurich: JRP Ringier, 2008. – 240 p.

References

1. Agamov-Tupitsyn, V. Krug obshcheniya [Social circle]. Moscow, Ad Marginem Press, 2013, 287 p.
2. Benyamin, V. Proizvedenie iskusstva v epohu ego

tekhnicheskoy vosproizvodimosti. Izbr. esse [An art work in the era of its technical reproducibility]. Ed. by Yu.A. Zdorovy. Moscow, Medium, 1996, 240 p.

3. Koreneva, S. Zemlya bol'shaya, a upali imenno syuda [They've fallen exactly right here, no matter how large the Earth is], available at: <https://takiedela.ru/2020/10/zemlya-bolshaya-a-upali-imenno-syuda/> (accessed 23.03.2023).

4. Liderman, Yu. Dokument revolyucii (zametki kul'turologa) [The document of the revolution (the culture expert's notes)]. Land of rebels: contemporary art of Vladivostok. 1960–2010s. Foundation for the Promotion of Contemporary Art “Zarya”, editor and compiler A. Bagdonaitė. Moscow, Majer, 2016, pp. 24–33.

5. Smirnov, N. Orientalizmy v stile 山水 [Orientalism in 山水 style], available at: <https://golubitskoefoundation.ru/orientalisms#menuopen> (accessed 23.03.2023).

6. Oskar Schlemmer: Visions of a New World. Ed. by I. Conzen. Munich, Hirmer, 2014, 300 p.

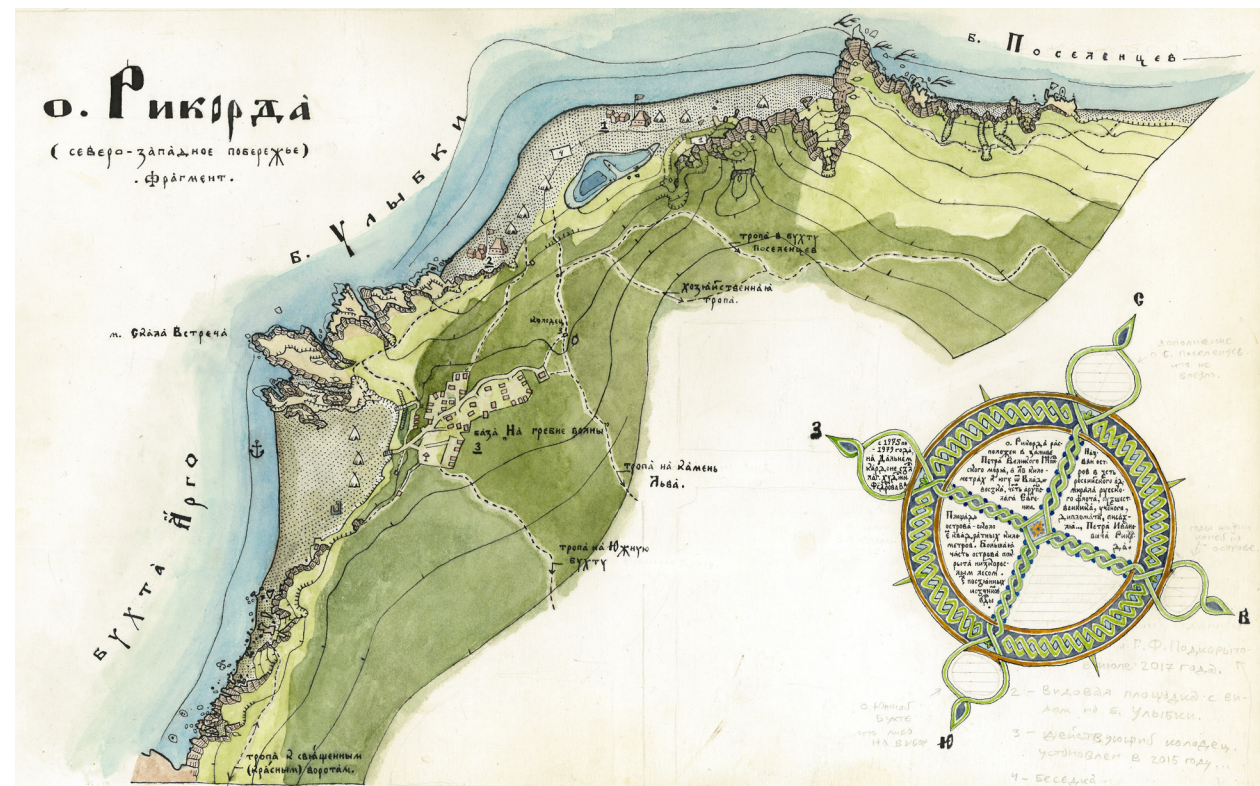
7. Szeemann, H. Individual Methodology. Zurich, JRP Ringier, 2008, 240 p.

Об авторе

Гапоненко Яна Евгеньевна – куратор, независимый исследователь, ментор арт-резиденции Центра современного искусства «Заря» (Владивосток), создатель Владивостокской школы современного искусства
E-mail: yana.gaponenko@googlemail.com

Gaponenko Yana Evgenievna

Curator, Independent Researcher, Mentor of the Zarya Artist Residency, Creator of the Vladivostok School of Contemporary Art



НОВЫЕ ИЗДАНИЯ В РЕГИОНАХ



90 лет традиций и новаторства в рамках проекта «Содружество школ и поколений»: к 90-летию Иркутского регионального отделения Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России», к 85-летию Иркутской области: альбом-каталог / сост. Н. С. Сысоева; вступ. ст. Т. Г. Ларева, ред. ст. М. Л. Ткачева, коррект. А. В. Кокин; оформл. А. А. Хан. – Иркутск: ИРО ВТОО «Союз художников России», ГБУК ИОХМ им. В. П. Сукачева, 2022. – 308 с. : ил.

Альбом-каталог и выставочный проект «Содружество школ и поколений» приурочен к 90-летию Иркутского регионального отделения Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России» и 85-летию Иркутской области. В программу празднования юбилея Союза художников включены несколько ретроспективных выставок: «Созвездие региона: лауреаты премии губернатора Иркутской области»; областная передвижная выставка «Содружество школ и поколений»; «90 лет традиций и новаторства», объединивших в экспозиции произведения иркутских художников и коллекцию художественного музея. Альбом содержит вступительные статьи и каталоги выставок, а также библиографию изданий Союза художников.

Издание адресовано художникам, искусствоведам, историкам, студентам художественных специальностей, широкому кругу ценителей изобразительного искусства.



Бедулина, И. П. Первый хранитель. Константин Константинович Пантелеев-Киреев (1891–1945): историко-биографический очерк / И. П. Бедулина; ИОХМ им. В. П. Сукачева; науч. ред. Ю. П. Лыхин. – Иркутск, 2023. – 156 с. : цв. ил.

Монография о первом хранителе национализированной в 1920 г. иркутской картинной галереи В. П. Сукачева художнике Константине Константиновиче Пантелееве-Кирееве возвращает из забвения его имя и дело. Автор в результате многолетнего исследования, собирая по крупицам, восстановил на основе архивных документов и публикаций биографию К. К. Пантелеева-Киреева, который, попав в жернова машины политических репрессий, прожил всего 54 года – безвременно погиб и исчез со страниц истории. Возродившись, его имя займет достойное место в летописи Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачева. Издание основано на богатом фактическом материале, в том числе документах из семейного архива художника, предоставленных невесткой К. К. Пантелеева-Киреева О. В. Хлопиной, значительная часть которых публикуется впервые. Историко-биографический очерк проиллюстрирован фотографиями и художественными работами К. К. Пантелеева-Киреева.

Книга предназначена для историков, краеведов, искусствоведов и широкого круга читателей, интересующихся историей культуры.



Анатолий Костовский: альбом-каталог / сост. Н. С. Сысоева; вступ. ст. Н. С. Сысоева; ст.: Н. Л. Новикова, О. П. Юрчук, А. С. Потапова; ред. М. Л. Ткачева; коррект. А. В. Кокин; оформл. А. А. Шелтунов. – Иркутск: ГБУК ИОХМ им. В. П. Сукачева, 2023. – 196 с. : ил.

Альбом-каталог «Анатолий Костовский» продолжает серию книг «Иркутские художники», которая рассказывает о самых ярких мастерах изобразительного искусства. Издание подготовлено к выставке «Чувство Родины», посвященной 95-летию со дня рождения художника. Альбом содержит вступительные статьи, биографическую справку и каталог произведений.

Издание адресовано как специалистам, так и широкому кругу читателей, интересующихся изобразительным искусством.



ПРАВИТЕЛЬСТВО
РЕСПУБЛИКИ
БУРЯТИЯ



ВСЕРОССИЙСКАЯ
ТВОРЧЕСКАЯ
ОБЩЕСТВЕННАЯ
ОРГАНИЗАЦИЯ
«СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ РОССИИ»

ЖИВОПИСЬ
ГРАФИКА
СКУЛЬПТУРА
ДЕКОРАТИВНО-
ПРИКЛАДНОЕ
ИСКУССТВО
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ



ДАЛЬНИЙ ВОСТОК
XIII РЕГИОНАЛЬНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА

15 сентября – 15 октября 2023, Улан-Удэ



ГОД ПЕДАГОГА
И НАСТАВНИКА



2023-й год - Год педагога и наставника в России.
Особый статус представителей этой профессии
как нельзя более важен для художественной жизни.

Невозможно научить творчеству, но без имен Андреа Верроккьо,
Родольфа Жулиана, Карла Брюллова, Павла Чистякова, Бориса Иогансона
и других замечательных учителей невозможно
представить историю искусства.

Тема следующего номера посвящена художникам-педагогам