

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



УРАЛА, СИБИРИ И
ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

FINE ART OF THE URALS, SIBERIA AND THE FAR EAST

ИЗДАНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ И СИБИРСКОГО ФЕДЕРАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА

№ 4(21)

ДЕКАБРЬ | 2024

ТЕМА НОМЕРА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ДИНАСТИИ

ISSN online 2713-2714
ISSN print 2713-2722

ISSN 2713-2722



9 772713 272005 >

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



УРАЛА, СИБИРИ И
ДАЛЬНОГО ВОСТОКА

FINE ART OF THE URALS, SIBERIA AND THE FAR EAST

Издается с декабря 2019 года
Выходит один раз в три месяца

Входит в перечень ведущих рецензируемых
научных журналов, включенных в список ВАК

Учредители:
Российская академия художеств
Сибирский федеральный университет

Издатели:
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, Л. В. Чубаева, М. А. Луценко
Перевод на английский Е. И. Полуднева
Верстка И. В. Царинный

Обложка
В. Н. Мяжков.
Чукотская баллада.
1969. Холст, масло
195×205
Магаданский областной
краеведческий музей

Анонс
А. Л. Назаренко.
Вид на Артемовскую ГРЭС.
Конец 1960-х.
Офорт.
62×7,5
Коллекция Ю. В. Штилева



СИБИРСКИЙ
ФЕДЕРАЛЬНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

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



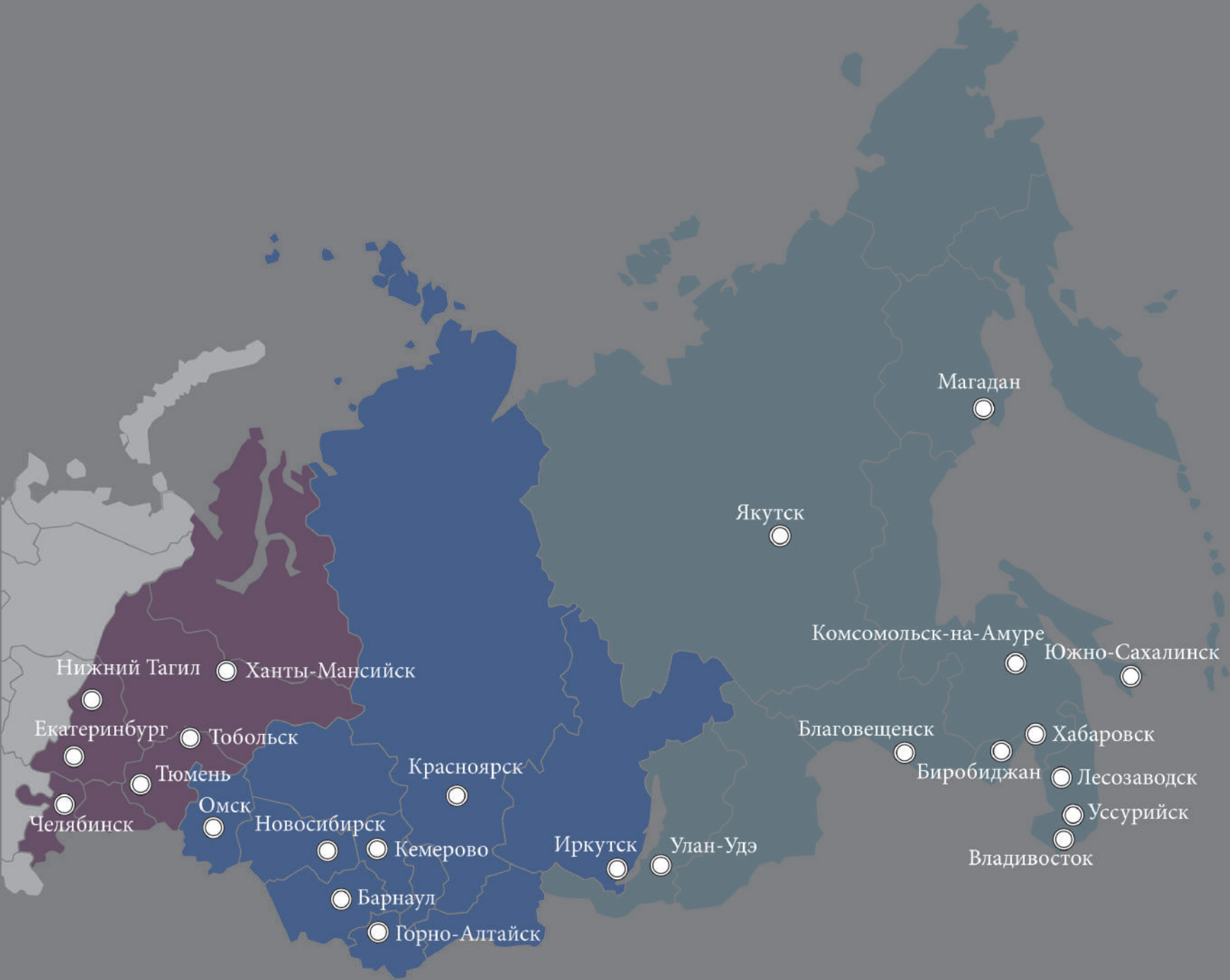
Архив номеров

Издание не подлежит маркировке в соответствии с гл. 3, ст. 11, п. 4 ФЗ¹ 436-ФЗ
«О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию»

Формат 60х90/8
Бумага мелованная
Заказ № 47865
Гарнитура Minion Pro
Печать офсетная
Усл. печ. л. 23
Подписано в печать 30.11.2024
Тираж 300 экз.

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

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)
Зотова Ольга Ивановна, кандидат искусствоведения (Владивосток)
Иванкин Вадим Викторович, академик РАХ (Новосибирск)
Копцева Наталья Петровна, доктор философских наук (Красноярск)
Кравцова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения (Якутск)
Кубанова Татьяна Андреевна, доктор 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)
Трифоновна Галина Семеновна, кандидат исторических наук (Челябинск)
Федоровская Наталья Александровна, доктор искусствоведения (Владивосток)

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)
Vadim V. Ivankin, Academician of the Russian Academy of Arts (Novosibirsk)
Natalia P. Koptseva, Doctor of Philosophical Sciences (Krasnoyarsk)
Yulia V. Kravtsova, Candidate of Arts (Yakutsk)
Tatiana A. Kubanova, Doctor of Cultural Studies (Saint Petersburg)
Raisa M. Lobatskaya, Doctor of Geological and Mineralogical Sciences (Irkutsk)
Vladimir S. Luzan, Doctor of Cultural Studies (Krasnoyarsk)
Marina V. Moskalyuk, Doctor of Arts (Krasnoyarsk)
Larisa I. Nekhvyadovich, Doctor of Arts (Barnaul)
Larisa Yu. Nikolaeva, Candidate of Arts (Ulan-Ude)
Lilia Iv. Ovchinnikova, Candidate of Arts (Tomsk)
Alexandra Al. Sitnikova, Candidate of Philosophical Sciences (Krasnoyarsk)
Vlada V. Timofeeva, Candidate of Arts (Yakutsk)
Galina S. Trifonova, Candidate of Historical Sciences (Chelyabinsk)
Olga Iv. Zotova, Candidate of Arts (Vladivostok)
Natalya A. Fedorovskaya, Doctor of Arts (Vladivostok)

ОТ РЕДАКТОРА

Тема нового номера посвящена художественным династиям. Без преувеличения важная тема, ведь именно в семьях формируется первичное восприятие мира. А в художественных семьях это особая возможность соединения ценностных основ и творческих устремлений. В статьях авторов интересно рассмотрено творчество разных поколений. Примечательно, что взгляд в прошлое из современности помогает найти новый угол зрения на уже исследованные темы.

В этом отношении примечателен материал о магаданских художниках Мягковых, два поколения которых внесли огромный вклад в разные области искусства – театр, книги, живопись, графику, дизайн. Из других статей хотелось бы обратить внимание на исследование, посвященное женским художественным группам первой половины XX в. Налицо параллели с судьбами художниц других стран, в то же время есть нечто особенное в развитии китайского варианта женского искусства.

Завершается 2024 год, он был наполненным и интересным! Хочется пожелать нашим читателям и авторам новых достижений и успехов!

Ольга Зотова
Главный редактор



СОДЕРЖАНИЕ

8	LIFE&CREATIVITY: ARTISTS PETR, ARSENY AND IVAN MILOVANOV <i>Tatyana Yu. Serikova</i>
	ЖИЗНЬ&ТВОРЧЕСТВО: ХУДОЖНИКИ ПЕТР, АРСЕНИЙ И ИВАН МИЛОВАНОВЫ <i>Т. Ю. Серикова</i>
20	PETR BORTNOV AND NATALIA BORTNOVA: REFRACTIONS OF CREATIVE WORLDS <i>Ksenia G. Badanina</i>
	ПЕТР БОРТНОВ И НАТАЛЬЯ БОРТНОВА: ПРЕЛОМЛЕНИЯ ТВОРЧЕСКИХ МИРОВ <i>К. Г. Баданина</i>
28	ICON PAINTING DYNASTIES OF YENISEISK <i>Elena I. Shakleina</i>
	ИКОНОПИСНЫЕ ДИНАСТИИ В ЕНИСЕЙСКЕ <i>Е. И. Шаклеина</i>
36	ART OF GENERATIONS: FAMILIES AND DYNASTIES OF OMSK ARTISTS <i>Olga V. Tsarkova</i>

	ИСКУССТВО ПОКОЛЕНИЙ: СЕМЬИ И ДИНАСТИИ ОМСКИХ ХУДОЖНИКОВ <i>О. В. Царькова</i>
46	SUCCESSION OF CREATIVE ATTITUDES IN THE WORKS OF A.V. SUSLOV AND HIS CHILDREN V. A. SUSLOV AND YA. A. KHMEL <i>Alyona D. Sintsova</i>
	ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТВОРЧЕСКИХ УСТАНОВОК В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. В. СУСЛОВА И ЕГО ДЕТЕЙ В. А. СУСЛОВА И Я. А. ХМЕЛЬ <i>А. Д. Синцова</i>
54	THE EDGES OF THE POSSIBLE. THE MYAGKOV DYNASTY <i>Klavdia I. Stelmakh</i>
	ГРАНИ ВОЗМОЖНОГО. ДИНАСТИЯ МЯГКОВЫХ <i>К. И. Стельмах</i>
64	PRESERVATION OF TRADITIONS. YURI AND SERGEY MATOCHKIN – THE DYNASTY OF TAGIL JEWELERS <i>Elena V. Ilyina</i>
	СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ. ЮРИЙ И СЕРГЕЙ МАТОЧКИНЫ – ДИНАСТИЯ ТАГИЛЬСКИХ ЮВЕЛИРОВ <i>Е. В. Ильина</i>

CONTENT

76	THE IMAGE OF THE RIVER ZALOMNAYA IN THE LANDSCAPES OF P. A. AND A. S. CHERNOV (ON THE EXAMPLE OF THE PAINTINGS “MORNING ON THE RIVER ZALOMNAYA”, “SHUGA ON THE RIVER ZALOMNAYA” AND “KALINA ON THE RIVER ZALOMNAYA”) <i>Elizaveta K. Bukina</i>
	ОБРАЗ РЕКИ ЗАЛОМНОЙ В ПЕЙЗАЖАХ ПАВЛА АФАНАСЬЕВИЧА И АНАТОЛИЯ СЕРГЕЕВИЧА ЧЕРНОВЫХ (НА ПРИМЕРЕ КАРТИН «УТРО НА РЕКЕ ЗАЛОМНОЙ», «ШУГА НА ЗАЛОМНОЙ» И «КАЛИНА НА ЗАЛОМНОЙ») <i>Е. К. Букина</i>
82	EXHIBITION SPACE AS THE MOST IMPORTANT RESOURCE FOR PROFESSIONAL EDUCATION OF A DESIGNER <i>Polina V. Rybakova</i>
	ВЫСТАВОЧНОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК ВАЖНЕЙШИЙ РЕСУРС ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДИЗАЙНЕРА <i>П. В. Рыбакова</i>
92	INTEGRATION OF TECHNOLOGICAL INNOVATIONS AND TRADITIONAL MATERIALS AS THE URAL JEWELERS’ BRAND <i>Olga V. Beregovaya</i>

	ИНТЕГРАЦИЯ ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ НОВАЦИЙ И ТРАДИЦИОННЫХ МАТЕРИАЛОВ КАК БРЕНД УРАЛЬСКИХ ЮВЕЛИРОВ <i>О. В. Береговая</i>
102	SCULPTURE OF KRASNOYARSK IN THE EARLY SOVIET PERIOD <i>Raisa P. Musat Dmitriy O. Shavlygin</i>
	СКУЛЬПТУРА КРАСНОЯРСКА РАННЕГО СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА <i>Р. П. Мусат Д. О. Шавлыгин</i>
110	WOMEN’S ARTISTIC GROUPS OF THE REPUBLIC OF CHINA PERIOD (1912–1949) <i>Kun Guan</i>
	ЖЕНСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ГРУППИРОВКИ ПЕРИОДА КИТАЙСКОЙ РЕСПУБЛИКИ (1912–1949 гг.) <i>Кун Гуан</i>
120	MIKHAIL TABOLKIN: CREATIVITY IN THE CONTEXT OF TIME <i>Ludmila I. Varlamova</i>
	МИХАИЛ ТАБОЛКИН: ТВОРЧЕСТВО В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ <i>Л. И. Варламова</i>

СОДЕРЖАНИЕ

136 THE BEGINNING OF THE CREATIVE
PATH OF V. I. PLOTNIKOV (1925–1978)
FOR THE 100th ANNIVERSARY OF HIS BIRTH
SIBERIAN DIARIES (1941–1945)
THE URAL ALBUM (1951)
Maria V. Plotnikova

НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ
В. И. ПЛОТНИКОВА (1925–1978)
К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
СИБИРСКИЕ ДНЕВНИКИ (1941–1945)
УРАЛЬСКИЙ АЛЬБОМ (1951)
М. В. Плотникова

148 THE IMAGE OF A HORSE
IN THE ART OF ANNA ZVEREVA
Asya L. Gabysheva

ОБРАЗ КОНЯ В ТВОРЧЕСТВЕ
АННЫ ЗВЕРЕВОЙ
А. Л. Габышева

156 COSMOS WITHIN ARTIFACTS
Vlada V. Timofeeva

ВЕЩЬ КАК КОСМОС
В. В. Тимофеева

175 ИЗДАНИЯ
EDITIONS



С И Б И Р С К И Й
Ф Е Д Е Р А Л Ь Н Ы Й
У Н И В Е Р С И Т Е Т

S I B E R I A N
F E D E R A L
U N I V E R S I T Y



Три поколения
семьи художников
Миловановых:
Петр Алексеевич,
Арсений Петрович
и Иван Арсеньевич.
Новосибирск,
Собор св. Алексан-
дра Невского. 2018

Three generations
of the Milovanov
family of artists:
Petr Alekseevich,
Arseny Petrovich
and Ivan
Arsenyevich.
Novosibirsk,
Cathedral
of St. Alexander
Nevsky. 2018

EDN: MSLHLH

УДК 75.03.04

LIFE&CREATIVITY: ARTISTS PETR, ARSENY AND IVAN MILOVANOV

Tatyana Yu. Serikova

Siberian Federal University

Siberian State Institute of Arts named after Dm. Hvorostovsky

Krasnoyarsk, Russian Federation



Abstract: The example of three generations of artists from the Milovanov family is used to consider the fact of the origin and existence of creative families as a condition for preserving the historical memory and achievements of modern civilization. The creative path and paintings of P. A. Milovanov, A. P. Milovanov and I. A. Milovanov are analyzed. It is revealed that mutual support of several generations of related artists is carried out through the transfer of accumulated experience and the exchange of opinions between them. The artistic atmosphere of the family, common figurative and plastic ideas, and the involvement of the younger generation in the process of creating works of art are powerful catalysts for the artistic activity of all family members. The study concludes that the creative life of the dynasty contributes to the development of regional artistic culture, the formation of its traditions and characteristic features. It is noted that the emergence and successful existence of professional dynasties indicates a favorable social and political climate as well as the development of artistic culture and fine art in the country.

Keywords: creative dynasties; Milovanov artists; contemporary art; painting of Krasnoyarsk; monumental art; landscape; self-portrait.

Citation: Serikova, T. Yu. (2024). LIFE&CREATIVITY: ARTISTS PETR, ARSENY AND IVAN MILOVANOV. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 3, № 4 (21), pp. 8–19.

ЖИЗНЬ&ТВОРЧЕСТВО: ХУДОЖНИКИ ПЕТР, АРСЕНИЙ И ИВАН МИЛОВАНОВЫ

Т. Ю. Серикова

Сибирский федеральный университет

Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского

Красноярск, Российская Федерация

На примере трех поколений художников из семьи Миловановых рассматривается факт зарождения и бытования творческих семейств как условие сохранения исторической памяти и достижений современной цивилизации. Проведен анализ творческого пути и живописных произведений П. А. Милованова, А. П. Милованова и И. А. Милованова. Выявлено, что взаимоподдержка нескольких поколений художников-родственников осуществляется путем передачи наработанного опыта и обмена мнениями между ними. Артистическая атмосфера семьи, общие образно-пласти-

ческие идеи, вовлечение в процесс создания произведений искусства подрастающего поколения являются мощными катализаторами художественной активности всех членов рода. В результате исследования делается вывод о том, что творческая жизнь династии способствует развитию региональной художественной культуры, формированию ее традиций и характерных черт. Отмечается, что возникновение и успешное существование профессиональных династий свидетельствует о благоприятном социально-политическом климате и является индикатором развития художественной культуры и изобразительного искусства страны.

Ключевые слова: творческие династии; художники Миловановы; современное искусство; живопись Красноярского края; монументальное искусство; пейзаж.

Прембула

Творческая жизнь династий художников оказывает значительное влияние на развитие искусства и культуры в целом. Взаимоподдержка членов династий способствует не только сохранению традиций, но и инновациям, что позволяет преодолевать границы времени и стилевых направлений. Художественная атмосфера, созданная в таких семейных коллективах, потенциально обогащает их участников, позволяя обмениваться идеями, опытом и вдохновением. Это создает почву для формирования новых подходов и стилей, а также для исследования неповторимости каждого художника внутри династии, что является актуальным для экспертного сообщества. Особый интерес к таким династиям проявляется и в контексте музейных коллекций, где можно проследить развитие художественного языка как в индивидуальных работах, так и в рамках династийного подхода. Сохранение и поддержка профессиональных династий имеют не только культурное значение, но и социальное. Они могут отражать исторические и социальные процессы, способствовать развитию культурной идентичности и создавать эмоциональную связь между поколениями.

Приведем несколько примеров творческих династий в истории России. Одна из них – внесшая значительный вклад в русское изобразительное искусство династия Аргуновых, основателем которой был Иван Аргунов¹, бывший крепостным графов Шереметевых. Нельзя не сказать, говоря об известных российских творческих династиях, и о семье Бенуа-Лансере², представители которой занимались различными видами искусства: архитектурой, живо-

писью, графикой, а также были теоретиками искусства, собирателями музейных коллекций. К этой династии принадлежала и одна из первых русских женщин, вошедших в историю живописи, – Зинаида Евгеньевна Серебрякова³. Знаменитая семья Брюлло⁴ дала России автора «Последнего дня Помпеи». Внимание династичности в русском изобразительном искусстве уделялось и в некоторых статьях коллективной монографии «Русская культура в зеркале периферии Российской империи рубежа XIX–XX вв.» [10], изданной Красноярской региональной общественной организацией «Содружество просветителей Красноярска» в 2024 г.

Рассматривая произведения творческих семей, можно процитировать Н. А. Козлову, которая, анализируя результаты выставки «Отцы и дети: судьба и творчество художественных династий», находит, что «витальная сила родства и творчества образовала особое пространство общности разных поколений художников вне временных барьеров, несмотря на то, что каждое следующее поколение видит мир по-иному и выбирает свою художественную форму как формулу для образного художественного освоения действительности, олицетворения своего времени, чтобы говорить о нем языком наиболее точным, соответствующем сегодняшнему дню» [6, с. 78].

Художники Миловановы

Три автора, три профессиональных художника из династии Миловановых в своем творчестве всегда вдохновлялись природой и художественной культурой Сибири, людьми, живущими здесь, традициями, передающими-

ся из поколения в поколение. Старший из династии – Петр Алексеевич Милованов⁵, член Союза художников России – родился в г. Александровске Сахалинской области. Он всю свою жизнь посвятил живописи: писал пейзажи, портреты, натюрморты, сюжетные картины акварелью, пастелью, маслом. За роспись собора Святого Александра Невского и другие работы по украшению этого храма Петр Милованов награжден Орденом преподобного Сергия Радонежского III степени.

Сын Петра Милованова – Арсений Петрович Милованов, член Союза художников России, педагог и автор проекта «Дом династии Миловановых» – окончил Красноярское художественное училище им. В. И. Сурикова. Участвует в краевых, региональных и республиканских выставках. Работает акварелью, пастелью, маслом. Живет в селе Казачинском Красноярского края. Много путешествует, создает выставочные проекты, которые пользуются неизменным успехом у зрителей.

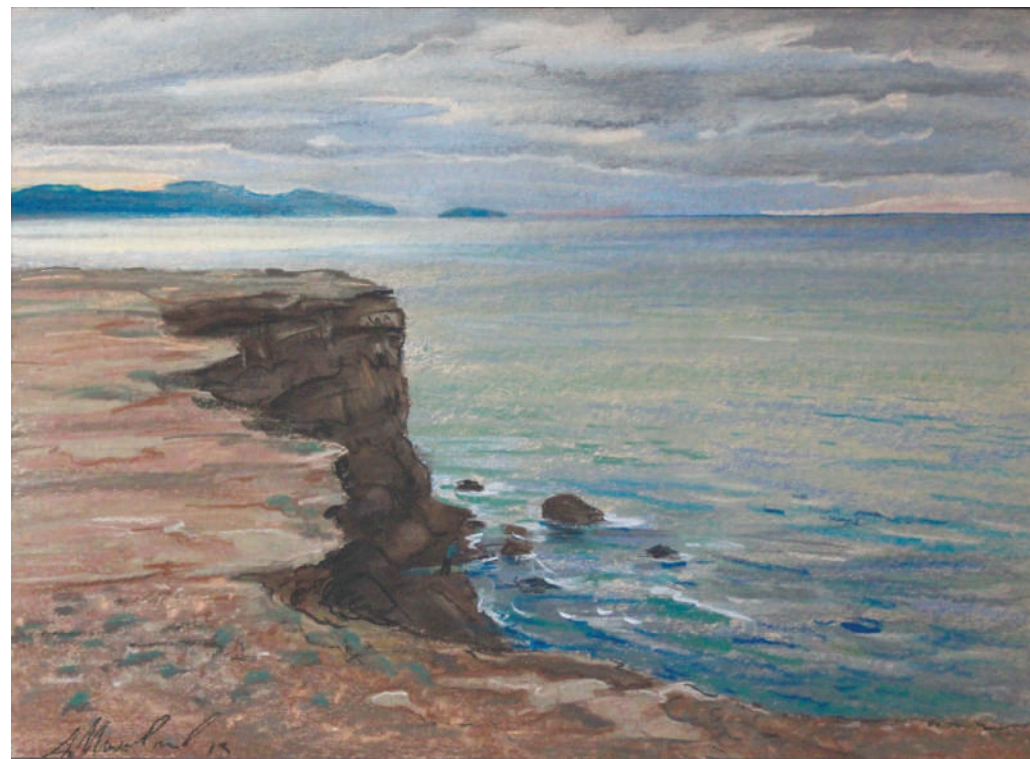
Сын Арсения Петровича – Иван Арсеньевич Милованов – продолжил династию художников, окончив Новосибирское художественное училище, отделение живописи Красноярского государственного художественного института. Вместе с отцом активно участвует в выставках и пленэрах, а вместе с дедом реставрировал ро-

А. П. Милованов
Неприступные
берега западного
Алжира. 2013.
Бум., пастель.
75×55

Собственность автора

A. P. Milovanov.
Inaccessible
Shores of Western
Algeria. 2013.
Pastel on paper.
75×55

Property of the author



списи храма Александра Невского в Новосибирске. Совершенствовал свое мастерство, работая в мозаичных мастерских Зураба Церетели. Творческие работы Ивана Арсеньевича, выполненные карандашом, углем, акварелью, маслом, наполнены яркими красками и глубоким смыслом. Сейчас Иван Милованов преподает в Сибирском государственном институте искусств им. Дмитрия Хворостовского и проходит стажировку в творческих мастерских Российской академии художеств (РАХ) в Красноярске под руководством академика РАХ Вадима Викторовича Иванкина⁶.

Трех художников из одной семьи объединяет стремление передать в своем творчестве красоту и необъятные просторы сибирской тайги, величие могучей реки Енисей, размеренный уклад жизни простых людей, живущих здесь, на пороге северной земли. С этим утверждение согласны и Н. С. Золотых и Н. В. Веницкая. Они в работе «Особенности формирования художественных династий Западной Сибири в XX веке» указывают на то, что «на сегодняшний день на территории Сибири сформировалось несколько художественных династий, одна из которых династия Миловановых, она состоит из трех поколений: Петра Алексеевича, Арсения Петровича и Ивана Арсеньевича, их творчество представляет собой сложную гамму личных ощущений, переживаний и отношений – с собой, с миром и друг с другом. Художники династии Миловановых работают практически во всех жанрах, но большинство работ посвящены пейзажу» [5, с. 432]. Считаем, что, основываясь на таком сугубо искусствоведческом методе, как формально-стилистический, в основе которого, как отмечает М. В. Москалюк, лежит «описание и анализ художественной формы, ее внешнего облика и элементов, определяющих ее внутреннюю организацию» [9, с. 1279], возможно проанализировать произведения династии Миловановых.

Петр Алексеевич Милованов (1938–2021)

Внук Петра Алексеевича Милованова, Иван, в «Краткой истории семьи Миловановых» пишет: «В нашей семье особое отношение к собрату художнику. Нашими кумирами, учителями, апостолами, святыми, если не грех так сказать, являются: Андрей Поздеев, Владимир Капелько, Николай Грицюк, Виктор Бухаров. Это те, кого безмерно уважал мой дед, мой отец. С кем-то

они были близкими или дальними друзьями. Кого-то мы чтим в семье, и они служат для нас примером настоящего подвижничества в искусстве»⁷. Иван Милованов здесь говорит о преемственности в искусстве, о том, что творчество его семьи продолжает лучшие традиции сибирской художественной культуры. М. В. Москалюк в своей работе «Традиции и новаторство в современном художественном процессе: актуализация смыслов» так пишет о преемственности в изобразительном искусстве: «Традиции – это способ передачи культурного наследия, в них заключена многовековая мудрость житейского опыта, особенностей народа, его духовного богатства. В то же время элемент новизны в творчестве необходим» [8, с. 1433].

Петр Алексеевич Милованов, талантливый художник и реставратор, прославился своими работами в области живописи и церковного искусства. С 1960 г. он совмещал работу на предприятиях с живописной деятельностью, создавая пейзажи, натюрморты, портреты и сюжетные картины в различных техниках, включая масло, акварель и пастель. С 1970 по 1974 г. П. А. Милованов работал в Художественном фонде РСФСР, а затем с 1974 по 1985 г. проектировал бытовые приборы на приборостроительном заводе. В период с 1986 по 1996 г. он трудился в православных храмах Ставропольского края, Закавказья и Воронежской области, занимаясь созданием киотов, написанием и реставрацией икон, а также настенными росписями и иконостасами. Кульминацией его творчества стало сотрудничество с его сыном Арсением, когда они начали работу над росписями новосибирского собора Александра Невского⁸. С 1995 по 2006 г. они создали около 1000 м² настенных росписей на библейские темы. П. А. Милованов участвовал в выставках, включая областную художественную выставку и совместную с Арсением – «От отца к сыну». Деятельность Петра Алексеевича не только обогатила культурное наследие России, но и стала значимым вкладом в сохранение и развитие православного искусства.

Отметим, что на стенах собора Александра Невского изображены православные святые, в том числе русские и сибирские. Петр Алексеевич Милованов всегда много работал и постоянно учился. В его личной библиотеке собрано много серьезной литературы. Иконописи Петр Алексеевич уделял особое внимание. Приведем



отрывок из интервью, данного Светлане Фроловой, корреспонденту «АиФ – Новосибирск»: «Я в восторге от христианской культуры. В том числе от „Откровения Иоанна Богослова“ – это вообще фантастика» [15].

В 2002 г. Петр Милованов стал директором новосибирского филиала Творческого союза иконописцев России – содружества «Завет». Петр Алексеевич всегда занимал активную жизненную позицию, шел на контакт с интересными и интересующимися людьми, о нем снимали сюжеты для областного телевидения, публиковались статьи в газетах и журналах. Сейчас работы Петра Алексеевича Милованова находятся у сына – Арсения Петровича Милованова, в селе Казачинском Красноярского края. Такое почтительное и бережное отношение к творческому наследию Петра Алексеевича Милованова является не только данью уважения к памяти, но и желанием сберечь для русской культуры произведения мастера, столь много сделавшего для ее сохранения и развития. Арсений Петрович, сын Петра Алексеевича, считает, что живописное наследие его отца должно найти своего зрителя и исследователя: «Мой отец, Петр Милованов, был, как я шутил над ним, художником „андеграунда“ – он все свои картины спускал

А. П. Милованов.
Исцеление
раненой души.
Та Прум Кел. 2017.
Бум., пастель.
63×46
Частная коллекция

А. Р. Milovanov.
Healing the
wounded soul.
Ta Prum Kel. 2017.
Pastel on paper.
63×46
Private collection



А. П. Милованов.
Бахта. 2020.
Бум., пастель.
56×71
Собственность автора

А. Р. Milovanov.
Bakhta. 2020.
Pastel on paper.
56×71
Property of the author

в подвал и потом оттуда уже почти никогда не доставал. С годами картонами и холстами были заняты пустующие пространства под пятиэтажкой, где никто не хотел ничего хранить, т. к. приходилось идти туда в три погребели в подвальную тьму. Только сантехники и кошки иногда посещали его подвальную галерею. Отец любил водить туда своих друзей, показывать картины и этюды. Впоследствии, когда он вступил в Союз художников и появилась мастерская, там собиралась коллекция его последних работ. После его ухода, мы с Иваном решили перевезти все его картины в Казачинское, так как хранить в Новосибирске было негде, да и небезопасно для сохранности»⁹.

Арсений Петрович создал некоммерческую организацию «Дом династии Миловановых» для сохранения наследия отца и творчества всей династии. В его мастерской в селе Казачинском, кроме его произведений, хранятся и ранние работы Ивана и дочерей, много подаренных картин друзей-художников. Арсений Петрович считает, что «важно выставлять картины для показа. Выставочных площадей мало и на всех их не хватает, поэтому, чтобы труды трех поколений художников не ушли в забвение, необходимо начать строить свой выставочный зал. Удастся ли осилить это, покажет время, а пока мы еще в пути»¹⁰.

Иван Милованов, говоря о своем деде, Петре Алексеевиче, акцентирует внимание на том, что в своей семье он обладал исключительным авто-

ритетом: «В нашей семье вообще очень много зависело от того, что скажет дед Петр. Я имею в виду оценку именно творческих достижений. Здесь я хочу отметить, что в расчет никогда не брался коммерческий успех или способность устроиться в жизни. Самым главным для деда было то, насколько выразительно ты справляешься со своими задачами. Если плохо, то плохо. Если очень плохо, то „Ваня, это очень плохо, удивительно, как плохо...“. Да, эти оценки очень много значили для нас отцом»¹¹.

Петр Алексеевич в августе 2021 г. позвонил своему внуку Ивану и сказал: «Ваня, Арсений прислал мне твои работы с Байкала. Я же просил тебя показывать мне, мне же любопытно, что ты там делаешь. И так, я посмотрел. Это интересно. Поздравляю тебя. Ваня, вот теперь я действительно убедился, что ты стал художником. Ни на кого не смотри. Никого не слушай. Действуй»¹². В этом же месяце Петра Алексеевича не стало.

Арсений Петрович Милованов: художник и поэт

Арсений Петрович Милованов¹³ с ранних лет был вовлечен в творческий процесс своего отца и его друзей, которые были частыми гостями в их доме. Здесь собирались не только художники, но и поэты, музыканты. Звучала хорошая музыка, горячо обсуждались художественные выставки, из рук в руки переходили многочисленные альбомы по искусству. Вся атмосфера родительского дома воспитывала художественный вкус и глаз будущего художника. Душа впитывала впечатления окружающего мира. Как пишут исследователи сибирского искусства: «Самые ранние, детские и юношеские впечатления оказывают самое сильное воздействие на будущего художника, формируют его творческое кредо» [13, с. 121].

Художественная школа стала закономерным этапом на пути к профессии. Следующим этапом стала учеба в Красноярском художественном училище им. В. И. Сурикова. Будучи студентом этого прославленного учебного заведения, Арсений Петрович получил возможность общаться с такими известными красноярскими художниками, как А. Г. Поздеев¹⁴, В. Ф. Капелько¹⁵, А. А. Довнар¹⁶ и Г. Г. Горенский¹⁷. Завершив учебу, Арсений Петрович с семьей поселился в основанном в 1636 г. на левом берегу Енисея, в устье Черной речки старинном селе Казачинском. Там художник с 1988 до 1995 г. возглавлял детскую школу

искусств. Такое непростое решение – отказаться от комфортной жизни в городе и переехать в Казачинское – он объяснил корреспонденту газеты «Новая университетская жизнь» А. А. Семенов: «Родился и вырос я в городе-миллионнике – Новосибирске. Недалеко от дома, где я жил, был прекрасный сосновый бор, и я с отцом и мамой с детства любил кататься там на лыжах. Летом жил на даче у реки Обь с дедом и бабушкой. Это была полная вольница, я целыми днями плавал в лодке по протоке, ходил на рыбалку, за грибами, ездил на велосипеде в ближайшую деревню за молоком и, конечно же, пропадал на реке. Потом, когда кончалось лето, я возвращался на пассажирском теплоходе в город. Помню, он появлялся в сизой дымке, как на картине Клода Моне «Впечатление». Мои впечатления были такими: теснота, суэта, озлобленность, бесполезность, тоска» [11, с. 8].

В 1995 г. Арсений Петрович вступил в Союз художников России и погрузился целиком в процесс творчества, оставив работу в школе искусств, сам он рассказывает: «Романтические представления о жизни в деревне очень быстро развеялись, и я погрузился в быт и работу в школе искусств. На творчество времени оставалось мало. К тому же поначалу местный пейзаж меня не вдохновлял. Но через некоторое время произошло открытие! Ритмы заборов и крыш, игра света на снежных пространствах, пластика и графичность кустов, деревьев, каких-то столбов и жердей со скворечниками, заросшие бурьяном задворки огородов, совсем иная, чем в городе, цветовая палитра и фактура... А еще мне почему-то полюбилась зима! Акварель, которой я в те годы в основном писал, постепенно стала заменяться на пастель, которая позволяла работать с натуры даже зимой. Со временем появились и охотничьи лыжи на камусе и унты, приспособление для работы на глубоком снегу – „лыжи для этюдника“»¹⁸.

Мастер предпочитает пастель другим живописным материалам, потому что любит работать непосредственно с натуры. Получается, что выбор техники сделан за мастера природными условиями Сибири. Всем, кто когда-либо писал зимой на пленэре, хорошо известно, что акварель покрывается льдом, а масляные краски при минусовых температурах твердеют. Он говорит: «Когда пишешь на пленэре с натуры, то она настолько тебя захватывает, что нельзя больше ни о чем думать, как только попытаться передать



цветовые гаммы, которые разыгрывает сама природа. А вот когда пишешь в мастерской, то хочется самому создавать эти гаммы» [12, с. 23]. Также Арсений Петрович считает, что «работа пастелью помогает с гармонизацией цвета, ведь в палитре уже готовые цветовые раскладки. Даже путешествуя, я брал с собой на пленэр пастель, которая не требовала просушки. А еще под пастельную живопись можно брать бумагу разных цветов и оттенков, что дает очень интересные вариации цветовых решений»¹⁹.

Как человек разносторонне талантливый, Арсений Милованов пишет стихи и прозу, увлекательные путевые заметки, которые появились благодаря различным поездкам. Например, в 2013 г. Арсений Петрович побывал в Алжире. Затем, в 2014 г., художник совершил путешествие по Енисею с фестивалем «Дети одной реки», выставка по итогам этой поездки с большим успехом прошла в Лесосибирске и других городах. Образ хакасских степей нашел свое воплощение в серии работ, выполненных летом 2015 г. во время Всероссийского пленэра «Хакасия глазами российских художников», а затем показанных на выставке «Зов степных богов», побывавшей в нескольких городах Сибири. В качестве примера можно указать на работу «Вселенная в камне» (2016; бум., пастель; 60×40). В 2017 г. иркутская Арт-галерея «Диас» организовала творческую поездку в Таиланд и Камбоджу. Арсений Петро-

А. П. Милованов.
Утренняя пробежка. 2021.
Бум., пастель.
70×50
Собственность автора

А. Р. Milovanov.
Morning jogging.
2021.
Pastel on paper.
70×50
The author's property

И. А. Милованов.
Размышление в мастерской.
2014. Холст, масло.
30×45
Собственность автора

I. A. Milovanov.
Reflections in the studio. 2014.
Oil on canvas.
30×45
The author's property

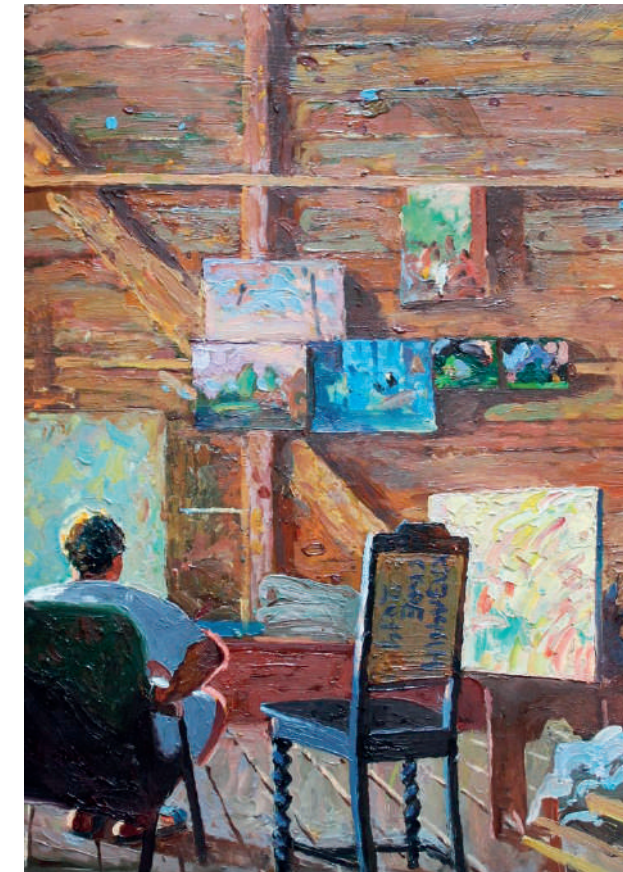
вич был участником этого арт-пленэра. Мастер также создает работы, посвященные отдаленным северным районам. В качестве примера можно указать на пастель, где изображен поселок Бахта на Енисее, в Туруханском районе Красноярского края.

Произведения «Теплые камни» (2021; бум., пастель; 70×50), «В лодке по облакам» (2023; бум., пастель; 50×65) и «Бабка-хохотунья» (2023; бум., пастель, 70×50) входят в Байкальскую серию, которую Арсений Петрович показал на своей юбилейной персональной выставке «Струны цвета на ветрах Ольхона», прошедшей с большим успехом в Доме художника в июле 2024 г.

Село Казачинское Енисейского района Красноярского края навсегда прославлено в творчестве Арсения Милованова, ему он подарил свое признание: «Природу нельзя писать наскоком, надо в ней находиться» [16, с. 26]. Тематику для стихов становятся события деревенского бытия или размышления о творчестве как жизненно важном процессе.

Дочери Арсения Петровича, Анна, Анастасия и Вера, когда пришло время принять решение насчет будущей профессии, также выбрали творческий путь. Анна стала фотографом, Анастасия и Вера учатся в Сибирском государственном институте искусств им. Дмитрия Хворостовского на отделениях станковой графики и керамики. Сам художник так говорит о воспитании третьего поколения династии: «Мои дети, как и я в свое время, росли в атмосфере художественного творчества, и это я считаю главным фактором, который определил их собственный выбор профессии. Я лишь создавал необходимые условия для этого, не подталкивая и не насаждая. Почувствовать себя художником – вот что главное в этой профессии. Если ты себя им не ощутил, то никакие школы и институты из тебя его не сделают»²⁰.

Арсений Милованов, являясь членом Союза художников России, также состоит в творческих объединениях «Енисей» города Енисейска и «Казачий луг» Казачинского района. На его счету уже более пятидесяти персональных выставок, в том числе в Красноярске, Москве, Новосибирске, Дивногорске, Зеленогорске, Енисейске, Лесосибирске [4].



Иван Арсеньевич Милованов

С ранних детских лет Иван Милованов²¹ мечтал участвовать в совместных выставках с членами своей семьи. Такая возможность представилась в июне 2006 г., когда Иван учился на третьем курсе Новосибирского художественного училища. Выставка носила говорящее название «От отца к сыну». Иван Милованов представил зрителям свои натурные этюды, написанные на летней пленэрной практике. Следующая совместная

выставка состоялась в 2009 г. в Дивногорске. Ивану, проходившему на тот момент армейскую службу, ради участия в этом мероприятии дали отпуск. Вся семья собралась вместе. Затем были совместные выставки в Ачинске, Зеленогорске, Красноярске, Енисейске, Лесосибирске и других городах Красноярского края. В октябре 2024 г. открылась новая выставка семьи Миловановых в Дивногорске.

Иван Милованов считает, что он «стоит на плечах своего отца, матери и деда»²², продолжая их жизненный и творческий путь. Он, следуя заветам своего деда, Петра Алексеевича, очень внимательно относится к современному искусству. В годы учебы в институте Иван Арсеньевич написал небольшой холст, на котором он изобразил своего отца во время его работы в мастерской. Художник старается объединить все лучшее, что присутствует в творческом багаже его семьи, и «кристаллизовать это в своем творчестве»²³. Во многом это ему удается. В настоящее время он работает над формированием индивидуального художнического почерка.

По окончании обучения в вузе И. А. Милованов много работал на природе, главным образом писал пейзажи. В качестве примера можно привести холст «Краски Хакасии в каждом камне». Весьма интересна серия пейзажей, посвященная Байкалу. В этих работах художнику удалось передать свои впечатления от этого уникального места.

Работая жарким летом 2022 г. в селе Казачинском, Иван Арсеньевич много писал, как обычно, на природе. После, анализируя сделанное, живописец увидел, что «главными героями» его картин были камни, листья и деревья. Так появилась итоговая работа этого лета «Лист. Ветка. Дерево», имеющая ярко выраженную абстрактность. В настоящее время художник активно экспериментирует с формой, работая как «творец, создающий Землю из космического хаоса»²⁴. В качестве примера можно привести работы «Талисман», «День второй. Утро», «Let me out» (2024; холст, масло; 60×60). На данный момент Иван считает своим главным проектом, пиком своей карьеры стажировку в творческих мастерских РАХ. На это он старается направить все свои творческие силы.

Также Иван Арсеньевич с большим пиететом относится к творчеству своей мамы, Натальи Викторовны Миловановой²⁵. Он считает, что она «обладает совершенно уникальным живо-



писным талантом, оригинальным и легким композиционным талантом и чувством колорита».

Подводя итоги, можно сказать, что возникновение семейных династий в различных областях, включая искусство, отражает устойчивость культурных традиций и способствует продвижению профессиональных навыков из поколения в поколение. Создание и сохранение профессиональных династий требует активной поддержки со стороны государства и общества. Это может проявляться в виде образовательных программ, грантов и других мер, направленных на развитие талантов в рамках семейных традиций. Также важно способствовать созданию платформ для обмена опытом и знаниями, что укрепляет связи между представителями разных поколений.

И. А. Милованов.
Лист. Ветка.
Дерево. 2022.
Холст, масло.
100×120
Частная коллекция

I. A. Milovanov.
Leaf. Branch.
Tree. 2022.
Oil on canvas.
100×120
Private collection

И. А. Милованов.
Талисман. 2023.
Холст, масло.
10×18
Собственность автора

I. A. Milovanov.
Talisman. 2023.
Oil on canvas.
10×18
The author's property



Выставки, посвященные творческим династиям, выполняют несколько функций: они служат площадкой для представления наследия и достижений семейных художников, а также способствуют культурному просвещению общественности. Важно, чтобы такие мероприятия были организованы на высоком уровне, сочетая творческую составляющую с научной, что позволит привлечь к ним внимание как широкой публики, так и исследователей.

Примечания

1. Аргунов Иван Петрович (1729–1802) – русский живописец, мастер портрета. Создавал портреты петербургской знати. При его участии происходило строительство дворца-театра в Останкино.
2. Художественная династия Бенуа-Лансере. Основатель – Леонтий Николаевич Бенуа (1770–1822).

Пятеро из одиннадцати детей продолжили род Бенуа в России. Самой творчески плодотворной оказалась линия четвертого сына – Николая Леонтьевича Бенуа (1813–1898), российского архитектора и академика.

3. Серебрякова Зинаида Евгеньевна (1884–1967), урожденная Лансере. Расцвет ее творчества пришелся на 1914–1917 гг. В 1924 г. эмигрировала во Францию.

4. Художественная династия Брюлловых. Основатель династии – Георг Брюлло, прадед Карла Брюллова. Среди членов династии выдающиеся российские живописцы, архитекторы, графики, теоретики искусства. Наиболее известен Карл Павлович Брюллов (1799–1852) – русский живописец и рисовальщик, представитель позднего русского классицизма первой половины XIX в.

5. Милованов Петр Алексеевич (1938–2021) – член Союза художников России и Творческого союза иконописцев России. Советский и российский художник-монументалист, иконописец. Жил и работал в Новосибирске.

6. Иванкин Вадим Викторович (род. 1961) – живописец и график, педагог. Заслуженный художник Российской Федерации, академик РАХ. Живет и работает в Новосибирске.

7. Милованов, И. А. Краткая история семьи Миловановых (из неопубликованных источников).

8. Собор святого благоверного князя Александра Невского в Новосибирске построен как памятник императору Александру III, устроителю Великого Сибирского пути. Собор, возведенный в 1897–1899-х гг., является одним из первых каменных зданий Ново-Николаевска (с 1926 г. Новосибирска). Он является в настоящее время собственностью Новосибирской епархии РПЦ.

9. Милованов, А. П. Дом династии Миловановых (из неопубликованных источников).

10. Там же.

11. Милованов, И. А. Краткая история семьи Миловановых (из неопубликованных источников).

12. Там же.

13. Милованов Арсений Петрович (род. 1964) – художник, член союза художников России, педагог, автор проекта «Дом династии художников Миловановых».

14. Поздеев Андрей Геннадьевич (1926–1998) – советский и российский художник. Жил и работал в Красноярске.

15. Капелько Владимир Феофанович (1937–2000) – советский и российский живописец, член СХ СССР и РФ, заслуженный художник РФ. Также проявил себя как поэт, археолог и этнограф, профессиональный альпинист. Занимал активную общественную позицию в вопросах сохранения материальной и духовной культуры Сибири.

16. Довнар Антон Аркадьевич (1939–2005) – член СХ СССР, заслуженный художник РФ. Преподавал в ДХШ им. В. И. Сурикова в Красноярске. Участник этнографических экспедиций. Жил и работал в Красноярске.

17. Горенский Геннадий Георгиевич (род. 1938) – живописец. Участник художественных выставок различного уровня. Его картины находятся в музеях Красноярского края, в частных коллекциях.

18. Милованов, А. П. Дом династии Миловановых (из неопубликованных источников).

19. Там же.

20. Там же.
21. Милованов Иван Арсеньевич (род. 1988) – красноярский живописец, родился в Зеленогорске. Представитель обширной династии сибирских художников. Окончил НГХУ (2008), КГХИ (2016). Участник художественных выставок различного уровня. Преподает живопись в СГИИ им. Дмитрия Хворостовского. Проходит стажировку в мастерских РАХ в Красноярске.
22. Милованов, И. А. Краткая история семьи Миловановых (из неопубликованных источников).
23. Там же.
24. Там же.
25. Милованова Наталья Викторовна (род. 1968). Окончила КХУ им. В. И. Сурикова. Участник художественных выставок различного уровня. Член Союза художников России. Живет в Зеленогорске, работает художником-реставратором.

Литература

1. Андрей Поздеев : 100 картин художника А. Г. Поздеева : живопись / сост. А. Ф. Ефимовский; авт. ст. : А. М. Кантор, А. Ф. Ефимовский, В. И. Жуковский. – Москва : Siti, 1992. – 144 с.
2. Ваганов, В. Г. Школьный музей художника Андрея Поздеева. – URL: <http://mus-pozdeyev.ru/p97> (дата обращения: 30.08.2023).
3. Владимир Феофанович Капелько. К 70-летию художника : Альбом / авт.-сост. Э. А. Севастьянова, Д. А. Дмитриев. – Абакан : Хакассский республиканский институт повышения квалификации и переподготовки работников образования, 2007. – 60 с.
4. Знакомимся с династией художников Миловановых. 27.09.2024. – URL: <https://www.enisey.tv/tv/dinastii/post-12135/> (дата обращения: 30.08.2023).
5. Золотых, Н. С. Особенности формирования художественных династий Западной Сибири в XX веке / Н. С. Золотых, Н. В. Виноцкая // Мир науки, культуры, образования. – 2015. – № 5 (54). – С. 432–433.
6. Козлова, Н. А. Отдельные аспекты выставки «Отцы и дети : судьба и творчество художественных династий» // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2023. – № 3 (16). – С. 70–79.
7. Лысенко, А. С. Династии художников в повседневной творческой жизни страны // Культурологический журнал. – 2019. – № 3 (37). – С. 4.
8. Москалюк, М. В. Традиции и новаторство в современном художественном процессе: актуализация смыслов // Народы Сибири и Дальнего Востока с древних времен до наших дней : Материалы IX Сибирского исторического форума, Красноярск, 14–16 сентября 2022 г. – Красноярск : Сибирский федеральный университет, 2022. – С. 1430–1435.
9. Москалюк, М. В. Формально-стилистический метод как основа интерпретации произведений живописи (на примере творческого наследия народного художника России А. М. Знака) // Журнал Сибирского федерального университета. Серия «Гуманитарные науки». – 2024. – Т. 17, № 7. – С. 1277–1285.
10. Русская культура в зеркале периодики Российской империи рубежа XIX–XX вв. / Н. П. Концева, К. А. Дегтяренко, Т. К. Ермаков [и др.]. – Красноярск : Содружество просветителей Красноярья, 2024. – 330 с.
11. Семенова, А. А. Назад к природе, или... // Сибирский форум, интеллектуальный диалог. – 2013. – № 2 (27). – С. 8.
12. Сереброва, И. Б. В объятиях тысячелетия. Выставка Арсения Милованова в Музее Н. К. Рериха // Восход. – 2018. – № 6. – С. 22–25.

13. Серикова, Т. Ю. Портрет художника (на примере творчества живописцев Красноярска) / Т. Ю. Серикова, Н. А. Незговорова, С. А. Титова // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2023. – № 3 (16). – С. 118–125.
14. Серикова, Т. Ю. Процесс художественного творчества с точки зрения методологии // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2023. – № 4 (17). – С. 130–143.
15. Фролова, С. П. «Мироточат даже иконы на бумаге». Художник-иконописец о своей работе. 26.06.2018. – URL: https://nsk.aif.ru/gost_rjedaktsii/mirotochat_dazhe_ikony_na_bumage_hudozhnik-ikonopisec_o_svoey_rabote (дата обращения: 26.10.2024)
16. Шадрина, О. П. Моя задача – открывать другие миры. Интервью с А. П. Миловановым // Восход. – 2018. – № 6. – С. 25–26.

References

1. Andrej Pozdeev: 100 kartin hudozhnika A. G. Pozdeeva: zhivopis' [Andrey Pozdeev: 100 paintings by the artist A. G. Pozdeev: painting]. Compiler A. F. Efimovsky; authors of the article A. M. Kantor, A. F. Efimovsky, V. I. Zhukovsky. Moscow, Siti, 1992, 144 p.
2. Vaganov, V. G. Shkol'nyj muzej hudozhnika Andreja Pozdeeva. Chertushka [School Museum of the artist Andrey Pozdeev. Chertushka], available at: <http://mus-pozdeyev.ru/p97> (accessed 20.10.2024).
3. Vladimir Feofanovich Kapel'ko. K 70-letiju hudozhnika: Al'bom [Vladimir Feofanovich Kapelko. To the 70th anniversary of the artist: an album]. Authors and compilers E. A. Sevastyanova, D. A. Dmitriev. Abakan, Khakassian Republican Institute for Advanced Training of Education Workers, 2007, 60 p.
4. Znakomimsja s dinastiej hudozhnikov Milovanovyh. 27 sentjabrja 2024 goda [Getting to know the Milovanov artists dynasty. September 27, 2024], available at: <https://www.enisey.tv/tv/dinastii/post-12135/> (accessed 23.10.2024).
5. Zolotykh, N. S., Vinitskaya, N. V. Osobennosti formirovanija hudozhestvennyh dinastij Zapadnoj Sibiri v XX veke [Features of the formation of artistic dynasties of Western Siberia in the 20th century]. Mir nauki, kul'tury, obrazovanija [The World of Science, Culture, Education], 2015, no. 5 (54), pp. 432–433.
6. Kozlova, N. A. Otdel'nye aspekty vystavki «Otcy i deti: sud'ba i tvorchestvo hudozhestvennyh dinastij» [Certain aspects of the exhibition "Fathers and Sons: The Fate and Creative Work of Artistic Dynasties"]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Arts of the Urals, Siberia and the Far East], 2023, no. 3 (16), pp. 70–79.
7. Lysenko, A. S. Dinastii hudozhnikov v povsednevnoj tvorchestvoj zhizni strany [Dynasties of artists in the everyday creative life of the country]. Kul'turologičeskij zhurnal [The Journal of Cultural Studies], 2019, no. 3 (37), pp. 4.
8. Moskalyuk, M. V. Tradicii i novatorstvo v sovremennom hudozhestvennom processe: aktualizacija smyslov [Traditions and innovation in the modern artistic process: actualization of meanings]. Narody Sibiri i Dal'nego Vostoka s drevnih времен do nashih dnei [Peoples of Siberia and the Far East from ancient times to the present day: Proceedings of the 9th Siberian Historical Forum.



И. А. Милованов.
Утро. Серия
«День второй».
2024. Холст, масло.
100×120
Частная коллекция

I. A. Milovanov.
Morning. Series
“Day Two”. 2024.
Oil on canvas.
100×120
Private collection

- Krasnoyarsk, September 14–16, 2022], Krasnoyarsk, Siberian Federal University, 2022, pp. 1430–1435.
9. Moskalyuk, M. V. Formal'no-stilisticheskij metod kak osnova interpretacii proizvedenij zhivopisi (na primere tvorcheskogo nasledija narodnogo hudozhnika Rossii A. M. Znaka) [A formal and functional stylistic approach as a basis for interpreting works of art (based on the creative heritage of the People's Artist of Russia A. M. Znak)]. Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Serija: Gumanitarnye nauki [Journal of the Siberian Federal University], 2022, vol. 17, no. 7, pp. 1277–1285.
10. Koptseva N. P., Degtyarenko K. A., Ermakov T. K. and others. Russkaja kul'tura v zerkale periodiki Rossijskoj imperii rubezha XIX–XX vv. [Russian culture in the mirror of periodicals of the Russian Empire at the turn of the 19th–20th centuries]. Krasnoyarsk, Sodruzhestvo prosvetitelej Krasnojars'ja, 2024, 330 p.
11. Semenova, A. A. Nazad k prirode, ili... [Back to nature, or...]. Sibirskij forum intellektual'nyj dialog [Siberian forum, intellectual dialogue], 2013, no. 2 (27), p. 8.
12. Serebrova, I. B. V objatijah tysjacheletija. Vystavka Arsenija Milovanova v Muzeje N. K. Rerihha [Embraced by the millennium. Arseny Milovanov's exhibition at the N. K. Roerich Museum]. Voshod [Sunrise], 2018, no. 6, pp. 22–25.

13. Serikova, T. Ju., Nezgovorova N. A., Titova S. A. Portret hudozhnika (na primere tvorchestva zhivopiscev Krasnojarska) [Portrait of an artist (based on the work of Krasnoyarsk painters)]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine art of the Urals, Siberia and the Far East], 2023, no. (3) 16, pp. 118–125.
14. Serikova, T. Yu. Process hudozhestvennogo tvorchestva s točki zreniya metodologii [The process of artistic creation from the methodological point of view]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine art of the Urals, Siberia and the Far East], 2023, no. 4 (17), pp. 130–143.
15. Frolova, S. P. «Mirotochat dazhe ikony na bumage». Hudozhnik-ikonopisec o svoej rabote [“Even icons on paper weep myrrh”. An icon painter about his work], 26.06.2018, available at: https://nsk.aif.ru/gost_rjedaktsii/mirotochat_dazhe_ikony_na_bumage_hudozhnik-ikonopisec_o_svoey_rabote (accessed 26.10.2024).
16. Shadrina, O. P. Moya zadacha – otkryvat' drugie miry. Interv'yu s A. P. Milovanovym [My task is to discover other worlds. Interview with A. P. Milovanov]. Voskhod [Sunrise], 2018, no. 6, pp. 25–26.

Об авторе

Серикова Татьяна Юрьевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна ИАиД Сибирского федерального университета, доцент кафедры живописи Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского
E-mail: serikova_72@mail.ru

Serikova Tatyana Yuryevna

Candidate of Arts, Associate Professor of the Department of Design at the Institute of Architecture and Design, Siberian Federal University, Associate Professor of the Department of Painting at the Siberian State Institute of Arts named after Dmitri Hvorostovskiy

EDN: NTHJGY
УДК 347.782

PETR BORTNOV AND NATALIA BORTNOVA:
REFRACTIONS OF CREATIVE WORLDS

Ksenia G. Badanina
AZ Museum
Moscow, Russian Federation



Abstract: The article addresses the work of two iconic artists of Nizhny Tagil and the Ural region, father and daughter – Petr Stepanovich Bortnov and Natalia Petrovna Bortnova. Petr Bortnov is a true classic of Soviet painting. In his works he raised the themes of the Civil and Great Patriotic Wars, recreated fabric production scenes, and portrayed images of contemporaries. Natalia Bortnova works as a set designer and painter; she is also an author of monumental murals and illustrations. Bortnova’s works, as well as her father’s, often tend to genre painting, but with certain fabulousness and fantasy, they also show an artist’s interest in religious motifs and issues of spirituality.

Keywords: Petr Bortnov; Natalia Bortnova; art of Nizhny Tagil; Soviet painting.

Citation: Badanina, K. G. (2024). PETR BORTNOV AND NATALIA BORTNOVA: REFRACTIONS OF CREATIVE WORLDS. *Izobrazitel’noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal’nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 3, № 4 (21), pp. 20–27.

ПЕТР БОРТНОВ И НАТАЛЬЯ
БОРТНОВА: ПРЕЛОМЛЕНИЯ
ТВОРЧЕСКИХ МИРОВ

К. Г. Баданина
Музей AZ
Москва, Российская Федерация

В статье говорится о творчестве двух знаковых художников Нижнего Тагила и Уральского региона, отце и дочери – Петре Степановиче и Наталье Петровне Бортновых. Петр Бортнов является настоящим классиком советской живописной картины, в работах которого подняты темы Гражданской и Великой Отечественной войны, воссозданы производственные сюжеты и запечатлены образы современников. Наталья Бортнова работает как сценограф и живописец, она автор монументальных росписей и иллюстраций. Картины художницы, как и произведения ее отца, зачастую характеризуются сюжетностью, но обладающей особой сказочностью и фантазийностью, интересом к религиозным мотивам и вопросам духовности.

Ключевые слова: Петр Бортнов; Наталья Бортнова; искусство Нижнего Тагила; советская живопись; графика.

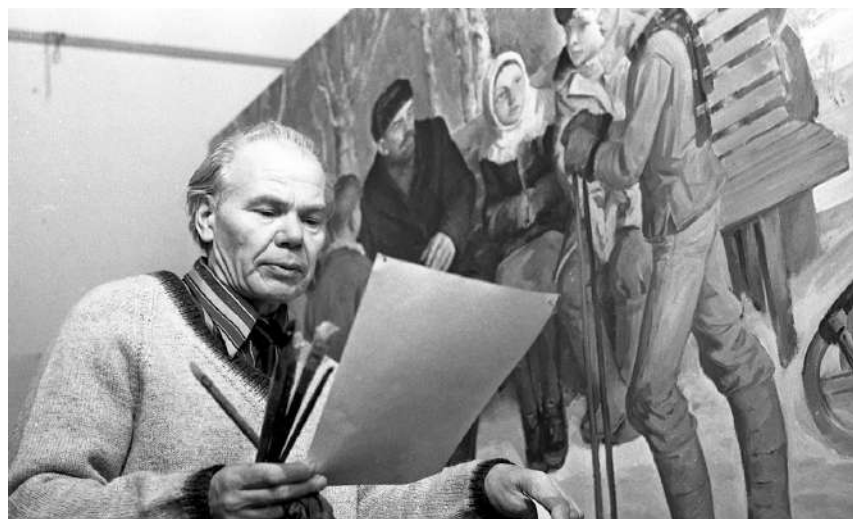
Н. П. Бортнова.
Зеркальце.
Остров.
1996–1999.
Бумага на дВП,
масло.
136,5×153,5
НТМИИ

N. P. Bortnova.
Mirror. Island.
1996–1999. Paper
on fibreboard, oil.
136.5×153.5
Nizhny Tagil
Museum of Fine Arts

Творчество нижнетагильских мастеров Петра Степановича Бортнова (1918–2013) и его дочери Натальи Петровны Бортновой (р. 1953) образует уникальный художественный мир, в котором отец и дочь, при всей своей непохожести, совпадают в важных аспектах – интересе к масштабности мышления, постоянном совершенствовании живописных и графических качеств, честном и прямом взгляде на сущность искусства.

Петр Бортнов – классик нижнетагильской художественной школы, один из активных ее создателей, автор работ, которые стали символами целой эпохи. Ветеран Великой Отечественной войны, заслуженный художник РСФСР, почетный гражданин города Нижняя Салда, один из организаторов Нижнетагильских художественно-промышленных мастерских и член художественного совета, а также правления свердловской организации СХ РСФСР, делегат четырех Всесоюзных и Всероссийских съездов художников, он был активным и деятельным участником творческой жизни региона. Сквозной темой для Петра Бортнова на протяжении долгого времени оставалась Гражданская война. В многофигурных, масштабных полотнах он создавал героический образ прошлого, которое воспринимается как нечто священное (композицию многих его картин можно сравнить с иконографическим типом предстояния) и одновременно связанное с личной и семейной историей каждого гражданина большой страны, в том числе и самого автора.

К воспоминаниям о Великой Отечественной войне, как в творчестве, так и в повседневной жизни, Петр Бортнов обращался редко и осторожно: слишком болезненной и непростой была тема. С 1938 по 1945 г. он служил в пограничных войсках на Сахалине и Курильских островах, участвовал в боях против японской армии, был награжден медалью «За победу над Японией» и орденом Отечественной войны II степени. В 1943 г. получил тяжелую контузию, чудом остался в живых и сохранил возможность заниматься творчеством, стремление к которому становилось все более ощутимым и важным. После демобилизации Петр Бортнов поступил на живописно-педагогическое отделение Уральского художественно-промышленного училища в Нижнем Тагиле, а затем на протяжении семи лет там преподавал [5, с. 430].



Колоссальная боль утраты и огромное опустошение, которые принесла с собой война, отразились в его масштабной работе «Мать. Звезды сыновей» (1970–1975), второй вариант которой хранится в Нижнетагильском музее изобразительных искусств. В интервью, записанном к 75-летию Победы, Наталья Петровна Бортнова вспоминает, что образ осиротевшей, опустошенной матери родился у художника на его малой родине – в Нижней Салде [2]. На высоком берегу пруда, рядом с которым и сейчас находится его дом, Петр Бортнов увидел фигурку пожилой, сухонькой женщины в белом платье, она внимательно смотрела вдаль и, кажется, ждала кого-то. Позже художник узнал ее историю, нашел дом и увидел на нем две звезды – знак того, что два сына женщины не вернулись домой с фронта. Петр Бортнов стал разрабатывать образ, который мог бы стать символом горькой и непоправимой потери и в то же время смиренной, духовной силы. Однажды, находясь на этом же берегу, он увидел, как покидает свою оболочку стрекоза.

П. С. Бортнов.
Весна. Возрождение.
1973. Холст, масло.
91×161
НТМИИ

P. S. Bortnov.
Spring. Revival.
1973. Oil on canvas.
91×161
Nizhny Tagil
Museum of Fine Arts

Петр Степанович
Бортнов

Petr Stepanovich
Bortnov

П. С. Бортнов.
Мать. Второй
вариант.
1970–1975.
Холст, масло.
104×65
НТМИИ

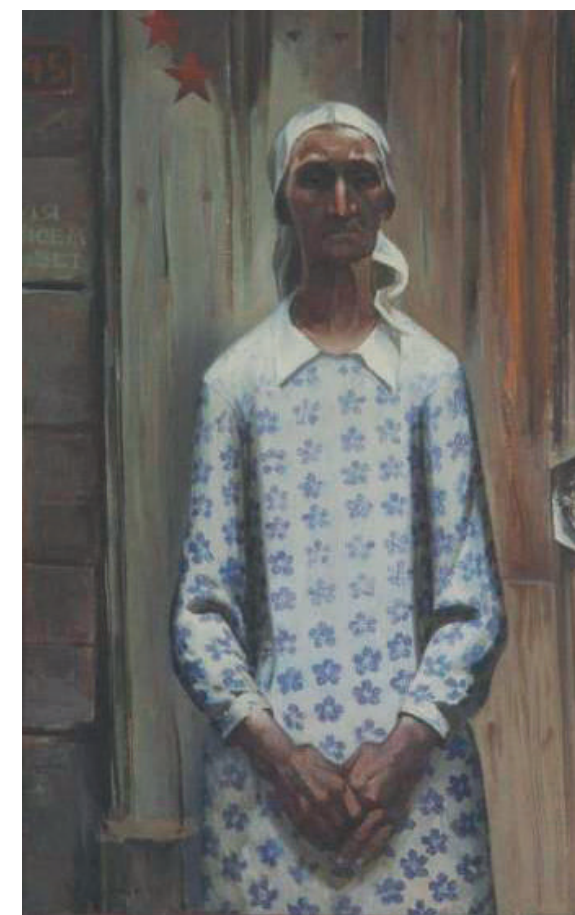
P. S. Bortnov.
Mother. Second
version. 1970–1975.
Oil on canvas.
104×65
Nizhny Tagil
Museum of Fine Arts

П. С. Бортнов.
Красные орлы.
1963. Холст, масло.
99×247
НТМИИ

P. S. Bortnov.
Red Eagles. 1963.
Oil on canvas.
99×247
Nizhny Tagil
Museum of Fine Arts

Впечатление от простого и естественного природного процесса помогло женскому облику на картине окончательно сложиться: художник решил, что она должна быть почти бесплотной, во многом иконной и плакатной – олицетворяющей собирательный образ матери, которая подарила жизнь своим детям, но в конце концов осталась одна, пережив огромную утрату.

На протяжении всей творческой жизни Петр Бортнов оставался тонким лириком. Он писал



пейзажи любимого Урала, воспевая в сдержанных и приглушенных красках его особую красоту: величественные горные виды, заповедные уголки и суровую тишину. Художник много путешествовал: запечатлел яркие цвета и звонкое небо Средней Азии, исконную архитектуру старых русских городов. Петр Бортнов оставил множество искренних и светлых портретов современников, друзей и родных, в том числе своей дочери – сейчас известного художника и педагога, члена Союза художников России и Союза театральных деятелей России Натальи Петровны Бортновой.

Ее творчество, как и творчество отца, поразительно многогранно: она работает как живописец и график, создает иллюстрации к художественным и публицистическим текстам, хорошо известны ее эскизы к театральным постановкам и монументальные росписи. Разнообразие поисков Натальи Бортновой объединено особым светом, наполняющим ее добрый и лучезарный художественный мир. Недаром в одном из интервью она говорит: «Хочется, чтобы работы были светлыми, радостными. Хочу позитивную сторону. Я как бы раек свой творю. Такой маленький рай, чтобы все хорошо было» [3].

Наталья Бортнова родилась 10 июля 1953 г. в Нижнем Тагиле. С раннего детства любила рисовать и по совету отца поступила на художественно-оформительское отделение Уральского училища прикладного искусства (ныне – Уральский колледж прикладного искусства и дизайна – филиал РГХПУ им. С. Г. Строганова). Позже, в 1990-е гг., она вернулась туда в качестве преподавателя, посвятив этой деятельности более тридцати лет и получив звание почетного работника среднего специального образования.

Важным направлением творческой жизни Натальи Бортновой стала работа театрального художника. В 1979 г. она окончила отделение театрально-декорационной живописи в Московском государственном академическом художественном институте им. В. И. Сурикова. В 1980–1990-е гг. она создала сценографию для десятков спектаклей в театрах Нижнего Тагила, Кустаная и Серова. Мир театра близок Наталье Бортновой своей полифоничностью, объединением литературного текста, музыки и изобразительного искусства в цельную художественную композицию. Создавая оформление спектаклей для взрослых и детей, она выстраивает неповторимое пространство, населенное вымышленными и метафоричными, но такими человеческими героями. В коллекции Нижнетагильского музея изобразительных искусств хранятся эскизы Натальи Бортновой, созданные в 1986 г. к постановке Нижнетагильского драматического театра им. Д. Н. Мамина-Сибиряка по пьесе А. П. Чехова «Иванов». Художница использует в них графитный карандаш и пастель, достигая их сочетанием растворяющегося тонального освещения, словно «окутывающего» персонажей в их неторопливой праздной жизни. Композиционно этой жизни противопоставлено бескрайнее голубое небо – мотив, вносящий оптимистический «выход» в драму с трагическим финалом [1, с. 80].

Сюжетность – стремление рассказать историю изобразительными средствами – остается значимым художественным приемом Натальи Бортновой на протяжении всего творческого пути. В своих живописных работах она создает добрую сказку, в которой опасные и таинственные мифологические существа превращаются в трогательных, вызывающих улыбку и симпатию. Особое теплое свечение излучают работы художницы, связанные с миром детства. Картина из собрания НТМИИ «Зеркальце. Остров» (1996–1999) воссоздает волшебную детскую вселенную, где бумажный кораблик, пущенный по весеннему ручейку, отправляется в чудесное плавание к берегам неведомой страны, где обычное зеркальце становится фонарем, освещающим сказку, где в облаках таятся высокие горы и мчащаяся колесница.

Во многих произведениях Наталья Петровна словно показывает другой мир – светоносный и духовный, скрывающийся за привычной земной реальностью. Этот светлый мир есть и



Наталья Петровна
Бортнова. 1995

Natalia Petrovna
Bortnova. 1995

в ее реалистических пейзажах, в которых заснеженные домики под огромным небом излучают какую-то особенную вселенскую гармонию и тишину. Есть он и в полотнах, посвященных столь важной для художницы теме христианства и духовности. Картина «Новый год на городской площади» наполнена приметами шумного праздника – разухабистого и пугающего своей лихой неумностью. Но среди этого мирского безудержного веселья – с ряжеными, неестественно запрокинутыми головами и размашистыми прыжками – появляются ангелы, зажигающие ясный огонек, свет которого замечает маленькая девочка. Картина «Утро» (2021) сама по себе является светоносной. Спокойные и возвышенные, отстраненные от всего суетного и связанные с чем-то вечным женские фигуры словно рождаются из света, становятся его неотъемлемой частью.

Устойчивая доминанта произведений Натальи Бортновой – красота. Она воплощается в декоративности, в изящных деталях и орнаментике, в сочных красках и тонких тональных переходах. Она проявляется и в технике исполнения: ее живописные и графические приемы отточены, мастерски использованы возможности авторской бумаги и техники тиснения, обычный пластик теряет свои привычные свойства и начинает излучать свет («Горлица», 2015). Красота земного, природного мира гармонично сочетается в работах Натальи Бортновой с духовными

образами и мотивами иконописного искусства. Вера воспринимается как нечто естественное и изначальное, испокон веков живущее в душе человека и разлитое по всей вселенной.

Важное качество ее произведений – масштабность, проявляющаяся как в темах, поднятых художницей, так и в реальных размерах ее работ. В 1972–1973 и 1979–1984 гг. Наталья Бортнова была художником-оформителем Нижнетагильских художественно-промышленных мастерских Художественного фонда РСФСР. Монументальные росписи, над которыми она работала одна или в составе творческой группы, можно увидеть в Нижнетагильском колледже искусств, здании бывшего Дома политпросвещения, библиотеках, детских садах и школах Нижнего Тагила. Наталья Бортнова расписала церковь во имя Всех Святых в поселке Верхнечусовские Городки Пермского края. Масштабная работа выполнена в традициях древнерусского монументального искусства. Все пространство церкви заполнено сюжетами и текстовыми включениями из Священного Писания, составляющими единое целое с архитектурными элементами.

Наталья Петровна Бортнова видит огромную просветительскую силу в изобразительном искусстве на религиозную тему. В своих полотнах и росписях она визуализирует пересказывает библейские сюжеты («Пир Ирода»), делится историями святых (например, великомученицы Екатерины – покровительницы Екатеринбурга). Здесь вновь проявляется ее уникальный талант интерпретатора литературного текста средствами изобразительного искусства, умение тонко и уверенно с ним работать. Причем с текстом в широком понимании этого термина. Неда-

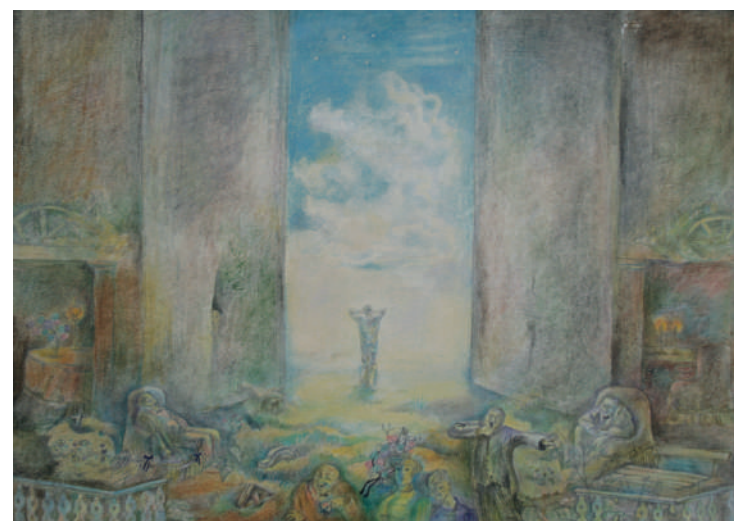
ром именно Наталью Петровну пригласили для каллиграфического занесения тушью и пером в Книгу Памяти свыше 28 тысяч имен тружеников тыла, работавших на Уральском танковом заводе № 183 (ныне – Уралвагонзавод) в годы Великой Отечественной войны.

Один из самых любимых и долгожданных проектов Натальи Петровны Бортновой последних лет – книга-раскраска «Сказки для внуков», включающая несколько черно-белых и цветных рисунков художницы к сказкам ее отца, Петра Степановича Бортнова. Издание книги, созданной при поддержке историка Ольги Васильевны Рыжковой, было поддержано грантовым конкурсом социальных проектов «ЕВРАЗ: город друзей – город идей!». Добрый, веселый и красочный мир иллюстраций излучает солнечное тепло, вызывает улыбку и чувство радости как у маленького, так и у взрослого читателя, пронизан приподнятым настроением и жизнелюбием, столь естественным для всего творчества Натальи Петровны Бортновой.

Замечательные слова о таланте художницы – «наполнять работы и пространство светом» – в 1995 г. сказал Владимир Алексеевич Кусков, тагильский художник и учитель Натальи Бортновой. Он заметил, что «Наташа очень лирична, она прекрасно владеет формой, цветом... Вы чувствуете, как сегодня в зале тепло и солнечно? Это от того, что каждая работа художницы излучает добрый свет, насыщена своеобразным музыкальным ритмом, а вместе они соединились в красочный оркестр...» [4]. Именно эту искреннюю улыбку и лучезарное жизнелюбие, которые так насыщено и многогранно выразились в работах художницы, еще несколько десятилетий назад

Н. П. Бортнова.
Эскизы декорации
к пьесе А. П. Чехова
«Иванов». 1986.
Бумага, карандаш
цветной, карандаш
графитный,
пастель.
61,5×85,8; 61,5×86,1
НТМИИ

N. P. Bortnova.
Sketches of
the scenery for the
play by A. P. Chekhov
"Ivanov". 1986.
Paper, colored pencil,
graphite pencil,
pastel.
61.5×85.8; 61.5×86.1
Nizhny Tagil
Museum of Fine Arts



подметил и запечатлел ее отец, Петр Степанович Бортнов, когда писал этюдные и воздушные, наполненные ощущением солнечного детства портреты своей маленькой дочки Натальки.

Литература

1. Бетехтина, О. Е. Сценография в творчестве Натальи Бортновой // Девятые Худояровские чтения. Всероссийская научно-практическая конференция, 24–25 октября 2019 г. – Нижний Тагил, 2019. – С. 79–82.
2. Бортнова, Н. П. О картине П. С. Бортнова «Мать. Звезды сыновей». – URL: https://vk.com/video-12285054_456239252 (дата обращения 02.11.2024).
3. Интервью с Н. П. Бортновой. 2012 г. Записано Здобняковой // Архив НТМИИ. Фонд художников Нижнего Тагила.
4. Повелонец, Г. Мир от Натальи // Муниципальные вести. – Нижний Тагил, 1995. – № 29. – С. 33.
5. Шемякина, А. Л. Петр Степанович Бортнов // Палитра, опаленная войной : научная монография / под общ. ред. М. Ю. Шишина. – Москва : Российская академия художеств (РАХ), 2020. – С. 430–444.

References

1. Betekhtina, O. E. Scenografiya v tvorchestve Natal'i Bortnovoj [Scenography in the works of Natalia Bortnova]. Devyatye Hudojarovskie chteniya. Vserossiyskaya nauchno-prakticheskaya konferenciya, 24–25 oktyabrya 2019 g [The Ninth Khudoyarov Readings. All-Russian Scientific and Practical Conference, October 24–25, 2019]. Nizhny Tagil, 2019, pp. 79–82.
2. Bortnova, N. P. O kartine P. S. Bortnova «Mat'. Zvezdy synovej» [About the painting by P. S. Bortnov "Mother. Stars of sons"], available at: https://vk.com/video-12285054_456239252 (accessed 02.11.2024).
3. Interv'yu s N. P. Bortnovoj. 2012 g. Zapisano Zdobnyakovo [Interview with N. P. Bortnova. 2012. Recorded by Zdobnyakova]. Arhiv NTMI. Fond hudozhnikov Nizhnego Tagila [Archive of the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts. Nizhny Tagil Artists Fund].
4. Povelonets, G. Mir ot Natal'i [World by Natalia]. Municipal'nye vesti [Municipal News]. Nizhnij Tagil, 1995, no. 29. p.33.
5. Shemyakina, A. L. Petr Stepanovich Bortnov. Palitra, opalennaya vojnou: nauchnaya monografiya [Petr Stepanovich Bortnov. Palette, scorched by war: a research monograph]. Ed. by M. Yu. Shishin. Moscow, Russian Academy of Arts, 2020, pp. 430–444.

Об авторе

Баданина Ксения Геннадьевна – ассистент отдела хранения Музея АЗ
E-mail: ksusha-badanina@mail.ru

Badanina Ksenia Gennadievna

Assistant at the AZ Museum's Collection Storage



Н. П. Бортнова.
Кот-Баюн.
Часть триптиха
«Разные сказки».
1996. Пластик,
масло,
процарапывание.
34×62,2
НТМИИ

N. P. Bortnova.
Bayun Cat.
Part of the triptych
"Different Tales".
1996. Plastic, oil,
scratching.
34×62.2
Nizhny Tagil
Museum of Fine Arts

Н. П. Бортнова.
Рождественский
вечер. 1995. Ватман,
темпера. 48×65,5
НТМИИ

N. P. Bortnova.
Christmas Eve. 1995.
Tempera on filter
paper. 48×65.5
Nizhny Tagil
Museum of Fine Arts

Н. П. Бортнова.
Новый год
на городской
площади. Холст,
масло. 205×98,5
Собственность автора

N. P. Bortnova.
New Year at the City
Square. Oil on canvas.
205×98.5
The author's property



Н. П. Бортнова.
Обложки к книге
П. С. Бортнова
«Сказки для вну-
ков». 2022–2023.
Бумага, акварель
Собственность автора

N. P. Bortnova.
Covers for the book
by P. S. Bortnov
"Fairy Tales for
Grandchildren".
2022–2023.
Watercolor on paper
The author's property

Н. П. Бортнова.
Горлица. 2015.
Пластик,
смешанная
техника. 65×50
Собственность автора

N. P. Bortnova.
Dove. 2015.
Plastic, mixed
technique. 65×50
The author's property





Е. Бутусин.
Спас Нерукотвор-
ный. 1897.
Енисейск. Дерево,
грунт, масло
Спаский собор, Енисейск

Е. Butusin.
The Savior
Not Made by Hands.
1897. Yeniseisk.
Wood, priming, oil
Spassky Cathedral,
Yeniseisk

EDN: NUMQSH
УДК 75.046

ICON PAINTING DYNASTIES OF YENISEISK

Elena I. Shakleina

Yenisei Historical and Architectural Museum-Reserve named after A. I. Kytmanov
Krasnoyarsk, Russian Federation



Abstract: The article addresses the families of icon painters who worked in Yeniseisk and the Yenisei region. The time frame of the study is limited to the 17th–19th centuries. The article analyzes and presents archival documents and publications that help to identify the origin of icon painting dynasties and their work. This is especially important in determining the origins of Yenisei icon painting, and also makes it possible to study the formation and inheritance of the icon painting tradition in the region. For the first time the article presents previously unpublished signed and dated icons of the 19th century, which illustrate the proficiency level of Yenisei icon painters. Iconographic and stylistic analysis of signed icons makes it possible to identify their characteristic features, which in the future will help to attribute works that are not signed. Also, the study of signed icons will allow us to trace the further spreading and influence of Yenisei icon painting in the region and beyond.

Keywords: icon painting; iconography; attribution; Yenisei region; Yeniseisk icon painting dynasties.

Citation: Shakleina, E. I. (2024). ICON PAINTING DYNASTIES OF YENISEISK. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 3, № 4 (21), pp. 28–35.

ИКОНОПИСНЫЕ ДИНАСТИИ В ЕНИСЕЙСКЕ

Е. И. Шаклеина

Енисейский историко-архитектурный музей-заповедник им. А. И. Кытманова
Красноярск, Российская Федерация

Статья посвящена семьям иконописцев, работавших в Енисейске и Приенисейском регионе. Временные рамки исследования ограничены XVII–XIX вв. В статье проанализированы и приведены архивные источники и публикации, помогающие выявить происхождение иконописных династий и их деятельность. Это особенно важно в определении истоков енисейской иконописи, а также дает возможность проследить формирование и наследование иконописной традиции в регионе. В исследовании впервые представлены ранее неопубликованные подписные и датированные иконы XIX в., иллюстрирующие уровень мастерства енисейских иконописцев. Иконографический и стилистический анализ подписных икон позволяет выявить их характерные особенности, что в дальнейшем поможет атрибутировать произведения, не имеющие подписей. Кроме того, исследование подобных памятников позволит проследить дальнейшее распространение енисейского иконописания и его влияние в регионе и на других территориях.

Ключевые слова: иконопись; иконография; атрибуция; Приенисейский регион; Енисейск; иконописные династии.

В течение долгих столетий, вплоть до XVI в., иконописцами на Руси были преимущественно монахи. С XV по XVIII в. с ростом храмового строительства профессия иконописца становится массовой. Хотя монастырские мастерские сохраняются, наряду с ними создаются иконописные артели, где нередко встречаются мастера из белого духовенства и представители совершенно различных сословий – от крестьянства до дворян. «Иконописанием занимаются не только русские, но и иностранцы, прибывшие на государеву службу» [18, с. 84]. Иконопись, как и любое другое ремесло, постепенно становится делом наследственным. Естественно, что лучшим учителем для своего сына (иконописным делом до конца XIX столетия занимались мужчины) будет отец, который обучит его всем тонкостям профессии.

Сведения о первых иконописцах в Сибири появляются после образования Сибирской епархии в Тобольске. В 1621 г. из Новгорода в Тобольск прибыл архиепископ Киприан (Старорусенков), бывший архимандрит Новгородского Спасо-Хутынского монастыря. «В числе 59 человек, привезенных им в молодую столицу Сибири, наряду с плотниками с резчиками, были и два иконописца» [3, с. 196]. Также известно, что в 1638 г. в сибирские города были направлены устюжские и сольвычегодские изографы, в задачу которых, помимо написания икон, входило обучение местных кадров иконному мастерству [1, с. 157]. Из архиерейского дома в Тобольске иконописцы расходились по всей Сибири, выполняя заказы в строящихся храмах.

А. Н. Копылов в своей книге «Русские на Енисее в XVII веке: Земледелие, промышленность и торговые связи Енисейского уезда» описывает развитие промышленного производства в городе и в уезде. В таблице ремесел и численности ремесленников он приводит, наряду с пушным, рыбным промыслом, а также добычей соли, иконописание. Иконописцев в середине XVII в. насчитывалось четыре и один ученик, всего пять человек, в процентном соотношении от общего числа жителей это составляло 2,8%. Для сравнения – охотников на соболей было четверо [11, с. 41]. Исследователь приводит фамилии первых енисейских иконописцев и год, когда они встречаются в документах: посадские мастера Василий Михайлович и Степан Михайлович Зубковы (1669 г.), посадский иконописец Раидин Алексей Аникиев, а также его сыновья Раидины Петр и

Филипп Алексеевы (1670–1690 гг.). Вероятно, это были не единственные мастера в городе. Как справедливо отмечает Н. Г. Велижанина, количество иконописцев приведено без учета мастеров духовного звания, «которые, как правило, составляли их значительную часть» [3, с. 197].

Связь енисейских мастеров с иконописцами Великого Устюга и Сольвычегодска прослеживается через фамилии. По данным В. Г. Брюсовой, в Устюге Великом в 1721 г. значился иконописец Иван Иванов Кондаков с сыном Василием. Из Сольвычегодска вышел известный мастер Василий Осипов Кондаков, в 60-х гг. XVII в. перешедший в артель крупнейшего русского иконописца этого времени Гурия Никитина [2, с. 146, 325]. В Енисейске в середине – второй половине XVIII в. также работал иконописец Г. М. Кондаков [9, с. 187]. Можно предположить, что устюжские, сольвычегодские и енисейские Кондаковы



И. И. Игумнов.
Святая мученица
Параскева. 1732 (?)
Енисейск (?) Дерево,
паволока, левкас,
темпера
Частная коллекция

I. Igumnov. Holy
Martyr Paraskeva.
1732 (?) Yeniseisk (?)
Wood, canvas, gesso,
tempera
Private collection



И. И. Игумнов. Свя-
тая мученица Па-
раскева. Фрагмент.
1732 (?) Енисейск (?)
Дерево, паволока,
левкас, темпера
Частная коллекция

I. I. Igumnov. Holy
Martyr Paraskeva.
Fragment. 1732
(?) Yeniseisk (?)
Wood, canvas, gesso,
tempera
Private collection

приходились друг другу родственниками и представляли крупную семью иконописцев.

Встречается в архивных документах фамилия Протопоповых. Ведомость Берг-Коллегии за 1721 г. сообщает нам о мастерах-иконописцах и мастерах-резчиках по Енисейску [15]. Все они происходили из семей служилого сословия. Из них наиболее опытным иконописцем был отставной пятидесятник Максим Петрович Протопопов, который неоднократно привлекался к казенным заказам. Известно, что в 1688 г. он расписывал «своими красками» двенадцать лукошек для барабанов храма. В 1696 г. ему была поручена важная работа – расписать красками знамя енисейских казаков. На нем с одной стороны было изображено Введение во храм Богородицы, с другой – Крещение Спасителя. Под образами длинная надпись, которая оканчивалась словами «„во градъ Енисейскомъ строено во славу и честь ихъ имени Царскаго Пресвѣтлаго величества ратнымъ служилымъ людямъ въ собрание на радость, а неприятелямъ противнымъ на плачь и конечное раззорение. Въ лѣто 1204 ноября въ 30-й день на память Святаго и Всехвальнаго Апостола Андрея Первозваннаго, снисканиемъ стольника и воеводы Михайлы Игнатьевича Римскаго-Корсакова художество мастера Протопопова“. В настоящее время (1893 г.) его уже не сохранилось» [13, с. 72]. Указанная ведомость зафиксировала М. П. Протопопова вместе с сыном Василием, который также значился «по иконописному мастерству».

Кроме Максима и Василия Протопоповых, в ведомости указана еще одна семья иконописцев с той же фамилией – Иван Петрович Протопопов с сыном Василием. Этот и другие факты подтверждают наследственный характер иконописного ремесла, сложившийся в среде енисейских мастеров на рубеже XVII–XVIII вв. Иконописцы с фамилией Протопоповы были известны в последней четверти XVIII в. среди устюжских мещан [10, с. 56–57]. Следовательно, в XVII в. благодаря приезду устюжских и сольвычегодских мастеров в Енисейске была заложена традиция иконописания Русского Севера.

Ведомость Берг-коллегии среди иконописцев отметила также енисейского боярского сына Ивана Ивановича Игумнова. Его потомки – крестьянин Алексей Иванович Игумнов с сыном Иваном – в конце XVIII в. проживали в приходе енисейского Богоявленского собора [4]. В 1795 г. живущие в Енисейске крестьяне, в том числе

А. И. Игумнов, были причислены к Усть-Тунгуской волости [7]. Ревизские сказки Красноярска за 1795 г. отметили по городу Степана Парфентьевича Игумнова с сыном Андреем – выходцев из мещан Канского острога [5]. Необходимо отметить, что в среде иркутских иконописцев в XVIII в. также были известны мастера, носившие эту фамилию. Так, в 1731 г. в иркутские посадские записался бывший «казачий сын» Проконий Матвеевич Игумнов [12; 14, с. 118].

В одной из частных коллекций Красноярска находилась икона Святой мученицы Параскевы, предположительно XVIII в. Она храмовая, без ковчега, большого формата, написана на щите, составленном из двух досок, на обороте имеет две врезные продольные шпонки. В правом нижнем углу на поле иконы имеется авторская подпись: «Написал сей святыи Образ дворянинъ Иванъ Игумновъ сентября дня, 1732 года».

Святая Параскева, великомученица первых веков христианства, изображена в традиционной иконографии, стоящей в рост, в зеленой тунике, красном мученическом плаще и белом плаще. В правой руке она держит восьмиконечный крест, в левой – развернутый свиток с Символом веры. Пояс, кайма по нижнему краю туники, поручи и нимб имели золочение (возможно, серебрение). Лик святой сероватого цвета с розовым подрумянком. Глаза написаны в традиции конца XVII в., но более упрощенно без должного плавления на лице, губы маленькие, лик слегка одутловатый, прочитывается попытка светотеневого моделировки лица. Складки на облачении решены притенением. Над Параскевой в верхней части иконы поясное изображение благословляющего Христа во облаках. Позем показан в виде охристых холмов и темно-зеленых гор, фон серо-зеленый. Поля широкие охристые, опушь светло-коричневая, внутренняя рамка черного цвета. В целом икона может быть датирована серединой XVIII в. Точных аналогов ей в музейных коллекциях Красноярска и Красноярского края установить не удалось. Сложно сказать, является ли подпись на ней подлинной или она «наведена» позже, чтобы составить иконе провенанс, однако время проживания И. И. Игумнова в Енисейске совпадает с датировкой образа.

К числу самых известных в Сибири фамилий иконописцев, также указанных в Ведомости 1721 г., принадлежал енисейский казак Иван Михайлович Бутусин. Его предок Дмитрий Бутусин был прислан в Тобольск по просьбе архиеписко-

па Нектария в 1638 г. из Соли Вычегодской [3, с. 196]. Поработав некоторое время в Якутске, Бутусины осели в Енисейске, где вскоре приобрели славу опытных иконописцев и резчиков иконостасов. К. Ю. Шумов приводит имена пяти поколений мастеров: Яков Михайлович (1659 – после 1722) с братом Иваном, Федор Яковлевич (1699 – ?), Петр Яковлевич (1702 – ?), Василий Петрович (1750 – после 1798), Прокопий Васильевич (1772 – после 1798), Семен Васильевич (1788 – после 1840), Илья Семенович (? – после 1874) [8, с. 93].

Иконописцы, позолотчики и резчики Бутусины работали по всему Приенисейскому краю. В 1798 г. енисейский цеховой мастер Василий Петрович Бутусин с сыном Прокопием выполняли комплекс работ по созданию иконостаса холодного храма Спасской церкви в Кежемской торговой слободе [6]. В 1845–1846 гг. потомственный енисейский резчик Матвей Семенович Попов и его земляк, также потомственный иконописец и позолотчик Илья Семенович Бутусин занимались сооружением иконостаса Троицкой церкви села Бараит [19]. С 1886 г. в Красноярске работал на заказ Евгений Бутусин, мещанин из семьи енисейских иконописцев, имел двух подмастерьев [17, с. 223].

В Енисейском музее-заповеднике хранится редкая подписная икона Святого преподобного Феодосия Тотемского Чудотворца, созданная в 1873 г. Игнатием С. Бутусиным. Святой Феодосий (Суморин), основатель Тотемского Спасского монастыря, изображен в рост, в черном иноческом облачении. Известно, что преподобный вел самую строгую подвижническую жизнь, находясь в молитве и трудах, при этом тщательно скрывал свои подвиги. Только после его кончины стало известно, что святой подвижник под одеждой носил железные вериги и жесткую власяницу. На голову под схимнический куколь он надевал железную шапку.

Взгляд святого суров, направлен на молящегося, образ его статичен, напоминает изображения, обычно помещаемые на раке с мощами. Правая рука преподобного Феодосия прижата к груди, придерживает четки, в левой опущенной руке он держит развернутый свиток. Текст свитка каноничен для изображения преподобного: «Не скорбите о сем братия моя. Посему аще Богу угодно дело трудов моих будет, не токмо оскудет место сие святое, но и более распространится по моем преставлении». Слева от святого, в верхнем углу, помещена фигура благословляю-



щего Спасителя, восседающего на облаках и обращенного к преподобному. В верхнем правом углу помещена надпись: «СТЫЙ ПРЕПОДНЫЙ ФЕОДОСИЙ Тотемск. Чудт. преставися в», в левом нижнем углу неразборчивая надпись о времени обретения мощей и прославлении святого в 1798 г. В правом нижнем углу авторская подпись: «Писал Енисейс... Игнатий С. Бутусинъ. 1873 года. Март».

И. С. Бутусин.
Святой преподобный Феодосий Тотемский Чудотворец. 1873. Енисейск.
Дерево, грунт, масло, золочение, рисунок по сырому левкасу.
143×70×3,3
Енисейский историко-архитектурный музей-заповедник им. А. И. Кытманова

I. S. Butusin.
Saint Reverend Theodosius of Totma the Wonderworker. 1873. Yeniseisk. Wood, priming, oil, gilding, drawing on wet gesso. 143×70×3.3
Yenisei Historical and Architectural Museum-Reserve named after A. I. Kytmanov

И. С. Бутусин.
Святой преподобный Феодосий Тотемский Чудотворец. Фрагмент. 1873. Енисейск.
Дерево, грунт, масло, золочение, рисунок по сырому левкасу.
143×70×3,3
Енисейский историко-архитектурный музей-заповедник им. А. И. Кытманова

I. S. Butusin.
Saint Reverend Theodosius of Totma the Wonderworker. Fragment. 1873. Yeniseisk. Wood, priming, oil, gilding, drawing on wet gesso. 143×70×3.3
Yenisei Historical and Architectural Museum-Reserve named after A. I. Kytmanov



Е. Бутусин.
Спас Нерукотворный. 1897. Енисейск. Дерево, грунт, масло
Спасский собор, Енисейск

E. Butusin.
The Savior Not Made by Hands. 1897. Yeniseisk. Wood, priming, oil
Spassky Cathedral, Yeniseisk

Е. Бутусин.
Спас Нерукотворный. Фрагмент. 1897. Енисейск.
Дерево, грунт, масло
Спасский собор, Енисейск

E. Butusin.
The Savior Not Made by Hands. Fragment. 1897. Yeniseisk. Wood, priming, oil
Spassky Cathedral, Yeniseisk



Образ написан маслом по тонкому светлomu грунту, в академической традиции, на сплошном золотом фоне. Золочение выполнено листовым сусальным золотом, образ Христа написан цветными лаками. По периметру выполнен рисунок по сырому левкасу – прием, который часто применяли енисейские иконописцы для украшения полей икон, имитируя металлический басменный оклад. Нимб святого также имеет рисунок по сырому левкасу в виде расходящихся лучей и S-образных завитков. Икона сделана с большим мастерством и тщанием, учитывая происхождение семьи Бутусиных из Сольвычегодска, где Феодосий Тотемский особо почитался. Помимо святого Феодосия, в Енисейске и многих других городах и поселках Приенисейского края почитался Прокопий Устюжский.

Не менее редкая подписная храмовая икона Спаса Нерукотворного кисти Евгения Бутусина хранится в Спасо-Преображенском мужском

монастыре Енисейска. Она написана 7 сентября 1897 г. в академической традиции. Образ Спаса Нерукотворного является одним из самых почитаемых в Енисейске и Сибири в целом. Практически в каждом храме Енисейска можно увидеть не одну, а несколько таких икон. Здесь распространены два иконографических извода: в первом – плат с образом Спасителя поддерживают два ангела, во втором – ангел один. В данном варианте плат держат два ангела, расположенные по углам в верхней части иконы. Сам образ Иисуса Христа также каноничен. Спасителя традиционно изображают с высоким лбом, большими глазами, прямыми бровями, его волосы распадаются по плечам в симметричные кудрявые пряди. В целом образу характерна отстраненность и вневременность. При сравнении нескольких енисейских икон Спаса Нерукотворного можно выявить некую типичность лика и схожесть созданных в конце XIX в. образов. Похожего Спаса можно увидеть в фондах Красноярского художественного музея им. В. И. Сурикова и в Успенском соборе Енисейска.

В Красноярском краевом краеведческом музее хранится подписная икона Тайной вечери мастера, купца III гильдии Егора Г. Барышевцева. Старинная старожильческая семья Барашевцевых (Барышевцевых), упоминается в документах со второй половины XVII в. С 1793 г. известны как купцы III гильдии. Григорий Андреевич (? – до 1852) и его сын Иван (1784 – ?), помимо торговли, занимались иконописанием. В 1823 г. Григорий Барышевцев в Тобольской духовной консистории просил разрешения писать иконы для себя и своего сына Ивана. «Представив образцы икон, которые были довольно „искусно написаны“, проситель получил дозволение писать и продавать оные» [17, с. 221]. Его младший сын Егор Григорьевич (1808 – до 1864), с 1851 г. – купец III гильдии Енисейска, также занимался иконописью, его сын Василий (1836 – ?), с конца 1850-х гг. был заявлен во II гильдии, а с 1864 г. – в I гильдии. Другой сын – с 1864 г. во II гильдии [8, с. 60].

В первой половине – середине XIX в., с образованием Енисейской губернии и перемещением губернского центра в Красноярск, многие енисейские мастера уезжают, берут заказы по всей губернии. Страшный пожар в городе в 1869 г., когда сгорело внутреннее убранство многих храмов, стал определенным импульсом для возрождения иконописи в Енисейске. Известно,

что прихожане одного из самых больших и богато украшенных храмов города – Христорождественской церкви – на пепелище собрали горелое серебро и медь, продав его, заказали на эти деньги новый иконостас. В написании икон для иконостаса верхнего придела во имя Свяителя Николая Чудотворца принимал участие Е. Г. Барышевцев. Он же работал в 1875 г. в Знаменском приделе Преображенской церкви [17, с. 221].

Икона Тайная вечеря по композиции напоминает известную фреску Леонардо да Винчи. Она иконостасная, располагалась над царскими вратами. Необычно контрастно решен ее фон, где центр представляет собой светлый задник, а по сторонам черные кулисы. Действие за столом как будто разворачивается на сцене, и преувеличенные манерные жесты персонажей только усиливают это восприятие. Енисейский иконописец был знаком с европейским искусством по гравюрам и другим изображениям и пытается воспроизвести известные композиции в своих работах. В левом нижнем углу расположена авторская надпись: «Писал Енисейский 3-й Гильдии Купец Егор Г. Барышевцевъ. 1860 года».

Таким образом, проанализировав документы и памятники, связанные с иконописными династиями Енисейска, посмотрев истории этих фамилий, можно сделать ряд выводов:

- На начальном этапе своего становления в XVII–XVIII вв. енисейская иконопись ощутила значительное влияние иконописных традиций Великого Устюга, Сольвычегодска, Вологодских земель. За неимением подписных икон этого периода дальнейшим вектором нашего исследования станет сравнение иконописи этих территорий с енисейскими памятниками XVIII в. на предмет выявления приемов и особенностей енисейских икон.

- Енисейская иконопись в XIX в. развивалась в русле общих традиций поздней русской иконописи своего времени, но с небольшим запаздыванием. В XIX в. на нее оказывали влияние европейское искусство и академизм.

- Художественные навыки в семьях иконописцев естественным образом передавались из поколения в поколение, мастера использовали общие приемы оформления доски, например, рельефные поля, были хорошими позолотчиками и резчиками, прекрасно знали особенности работы с деревом. Все рассмотренные нами иконы не имеют коробления.

Исследование вводит в научный оборот новые имена и подписные памятники иконописи,

что позволяет уточнять в дальнейшем атрибуцию неаннотированных произведений.

Литература

1. Брюсова, В. Г. Материалы к истории иконописного дела в Сибири в XVII–XVIII вв. // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1993 г. – Москва : Наука, 1994. – С. 155–162.
2. Брюсова, В. Г. Русская живопись 17 века. – Москва : Искусство, 1984. – 338 с.
3. Велижанина, Н. Г. О своеобразии иконописи Западной Сибири // Сибирская икона / Редкол. : Байдин В. И. и др. – Омск : Иртыш-92, 1999. – С. 196–199.
4. ГАКК. Ф. 261. Оп. 1. Д. 2. Л. 12 об.
5. ГАКК. Ф. 160. Оп. 2. Д. 5. Л. 251 об.
6. ГАКК. Ф. 796. Оп. 1. Д. 5002. Л. 1.
7. ГАКК. Ф. 909. Оп. 1. Д. 9. Л. 1476 об.
8. Енисейский энциклопедический словарь. – Красноярск : Русская энциклопедия, 1998. – 735 с.
9. Исаева, Н. Н. Аттестация приенисейских иконописцев в конце XVIII – начале XIX вв. // Рождественские образовательные чтения в Красноярске. – Красноярск, Поликор, 2006. – Вып. 7. – С. 185–194.
10. Каптиков, А. Ю. Каменное зодчество Русского Севера, Вятки, Урала XVIII в.: проблема региональных школ. – Свердловск, 1990. – 181 с.
11. Копылов, А. Н. Русские на Енисее в XVII веке: Земледелие, промышленность и торговые связи Енисейского уезда. – Новосибирск, 1963. – 295 с.
12. Крючкова, Т. А. Истоки иркутской иконописи. – URL: <https://harlamp.ru/2018/03/23/istoki-irkutskoj-ikonopisi/> (дата обращения: 16.10.2024).
13. Кытманов, А. И. Краткая летопись Енисейского уезда и Туруханского края Енисейской губернии 1594–1893 гг. – URL: <https://gnkk.ru/images/books/9df6c02d367bbae3a1046c554a09d73f.pdf> (дата обращения: 16.10.2024).
14. Лыхин, Ю. П. Иконописцы, мастера и художники Иркутска (XVII век – 1917 год) / Ю. П. Лыхин, Т. А. Крючкова. – Иркутск : АЭМ «Тальцы», 2000. – 407 с.
15. РГАДА. Ф. 271. Кн. 634. Л. 1056 об.
16. РГАДА. Ф. 271. Кн. 1148. Л. 73, 79 об.
17. Шаповалова, Л. И. К истории иконописания в Приенисейском крае (Красноярск, Енисейск) // Сибирская икона / Редкол. : Байдин В. И. и др. – Омск : Иртыш-92, 1999. – С. 220–223.
18. Шкаруба, Л. М. Основы иконоведения: богословие в красках. – Новосибирск : Свиный и сыновья, 2008. – 702 с.
19. Шумов, К. Ю. История строительства Покровской церкви в селе Шила / К. Ю. Шумов, О. Н. Руссу. – URL: https://naov.ru/articles/36_istoriya-stroitelstva-pokrovskoyi-cerkvi-v-sele-shila.html (дата обращения: 24.10.2024).

References

1. Bryusova, V. G. Materialy k istorii ikonopisnogo dela v Sibiri v XVII–XVIII vv. [Materials on the history of icon painting in Siberia in the 17th–18th centuries]. Pamyatniki kul'tury: Novye otkrytiya. Pis'mennost'. Iskusstvo. Arheologiya. Ezhegodnik 1993 g. [Cultural Monuments: New Discoveries. Writing. Art. Archaeology. Almanach 1993]. Moscow, Nauka, 1994, pp. 155–162.
2. Bryusova, V. G. Russkaya zhivopis' 17 veka [Russian painting of the 17th century]. Moscow, Iskusstvo, 1984, 338 p.

Е. Г. Барышевцев.
Тайная вечеря. 1860.
Енисейск. Дерево,
темпера, масло.
53,3×75,1×2,6

Красноярский краевой
краеведческий музей

E. G. Baryshevtsev.
The Last Supper.
1860. Yeniseisk.
Wood, tempera, oil.
53.3×75.1×2.6

Krasnoyarsk Regional
Museum of Local History



Е. Г. Барышевцев.
Тайная вечеря.
Фрагмент. 1860.
Енисейск. Дерево,
темпера, масло.
53,3×75,1×2,6

Красноярский краевой
краеведческий музей

E. G. Baryshevtsev.
The Last Supper.
Fragment. 1860.
Yeniseisk. Wood,
tempera, oil.
53.3×75.1×2.6

Krasnoyarsk Regional
Museum of Local History



3. Velizhanina, N. G. O svoeobrazii ikonopisi Zapadnoj Sibiri [On the uniqueness of Western Siberian icon painting]. Sibirskaya ikona [Siberian icon]. Editorial board: Baydin V. I. and others. Omsk, Irtysh-92, 1999, pp. 196–199.

4. GAKK [Krasnoyarsk Region State Archive], coll. 261, aids 1, fol. 2, p. 12 back.

5. GAKK [Krasnoyarsk Region State Archive], coll. 160, aids 2, fol. 5, p. 251 back.

6. GAKK [Krasnoyarsk Region State Archive], coll. 796, aids 1, fol. 5002, p. 1.

7. GAKK [Krasnoyarsk Region State Archive], coll. 909, aids 1, fol. 9, p. 1476 back.

8. Enisejskij enciklopedicheskij slovar' [Yenisei Encyclopedic Dictionary]. Krasnoyarsk, Russkaya enciklopediya, 1998, 735 p.

9. Isaeva, N. N. Attestaciya prienijskikh ikonopiscev v konce XVIII – nachale XIX vv. [Certification of Yenisei icon painters in the late 18th – early 19th centuries].

Rozhdestvenskie obrazovatel'nye chteniya v Krasnoyarske [Christmas Educational Readings in Krasnoyarsk]. Krasnoyarsk, Polikor, 2006, issue 7, pp. 185–194.

10. Kapnikov, A. Yu. Kamennoe zochestvo Russkogo Severa, Vyatki, Urala HVIII v.: problema regional'nyh shkol [Stone architecture of the Russian North, Vятka, and the Urals in the 18th century: the problem of regional schools]. Sverdlovsk, 1990, 181 p.

11. Kopylov, A. N. Russkie na Enisee v XVII veke: Zemledelie, promyshlennost' i torgovyie svyazi Enisejskogo uezda [Russians on the Yenisei in the 17th century: Agriculture, industry and trade relations of the Yenisei District]. Novosibirsk, 1963, 295 p.

12. Kryuchkova, T. A. Istoki irkutskoj ikonopisi [The origins of Irkutsk icon painting], available at: <https://harlamp.ru/2018/03/23/istoki-irkutskoj-ikonopisi/> (accessed 16.10.2024).

13. Kytmanov, A. I. Kratkaya letopis' Enisejskogo uezda i Turuhanskogo kraja Enisejskoj gubernii 1594–1893 gg. [Brief chronicle of the Yenisei District and Turukhansk Region of the Yenisei Province 1594–1893], available at: <https://gnkk.ru/images/books/9df6c02d367bbae3a1046c554a09d73f.pdf> (accessed 16.10.2024).

14. Lykhin, Yu. P., Kryuchkova, T. A. Ikonopiscy, masters i hudozhniki Irkutsk (XVII vek – 1917 god) [Icon painters, masters and artists of Irkutsk (17th century – 1917)]. Irkutsk, AEM «Taltsy», 2000, 407 p.

15. RGADA [Russian State Archive of Ancient Acts], coll. 271, fol. 634, p. 1056 back.

16. RGADA [Russian State Archive of Ancient Acts], coll. 271, fol. 1148, pp. 73, 79 back.

17. Shapovalova, L. I. K istorii ikonopisaniya v Prienijskom krae (Krasnoyarsk, Enisejsk) [On the history of icon painting in the Yenisei region (Krasnoyarsk, Yeniseisk)]. Sibirskaya ikona [Siberian Icon]. Editorial board: Baydin V. I. and others. Omsk, Irtysh-92, 1999, pp. 220–223.

18. Shkaruba, L. M. Osnovy ikonovedeniya: bogoslovie v kraskah [Fundamentals of icon studies: theology in colors]. Novosibirsk, Svin'in i synov'ya, 2008, 702 p.

19. Shumov, K. Yu., Russu O. N. Istoriya stroitel'stva Pokrovskoj cerkvi v sele Shila [History of the construction of the Pokrovskaya Church in the village of Shila], available at: https://naov.ru/articles/36_istoriya-stroitelstva-pokrovskoyi-cerkvi-v-sele-shila.html (accessed 24.10.2024).

Об авторе

Шаклеина Елена Ивановна – научный сотрудник Енисейского историко-архитектурного музея-заповедника им. А. И. Кытманова, аспирант Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского
E-mail: elena-danilova@yandex.ru

Научный руководитель – Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор, почетный член РАХ

Shakleina Elena Ivanovna

Researcher at the Yenisei Historical and Architectural Museum-Reserve named after A. I. Kytmanov. Postgraduate student at the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky

Scientific supervisor: Moskaluk Marina Valentinovna, Doctor of Arts, Professor, Honorary Member of the Russian Academy of Arts



Т. Ф. Бугаенко.
42-я улица, Нью-Йорк.
2007. Холст, масло.
100×120
Собственность художника.

T. F. Bugaenko.
42nd Street, New York.
2007. Oil on canvas.
100×120
Property of the artist

EDN: SCDJUY
УДК 7.03

ART OF GENERATIONS: FAMILIES AND DYNASTIES OF OMSK ARTISTS

Olga V. Tsarkova
Museum and exhibition complex “My History”
Omsk, Russian Federation



Abstract: The article considers the formation of some modern artistic dynasties in the Omsk cultural environment. Distinctive features of the work of several generations of masters, continuity and rethinking of the older generation's pictorial style by its successors are also considered. The legacy of the established dynasties, the prospects for their development, and their role in the artistic life of the city are analysed. Particular attention is paid to the works by Omsk authors: P. G. Minin, M. P. Minin, A. A. Molodtsova, N. F. Klikushin, N. N. Molodtsov, A. B. Sapozhnikov, M. R. Nuriyeva, F. D. Bugayenko and T. F. Bugayenko, who worked in the second half of the 20th – early 21st centuries. The article also addresses the families that raised up at least two generations of artists who still work nowadays and will soon be replenished with successors. A significant part of the family dynasties works that are being considered was demonstrated in October-November 2024 at the “Family Album” exhibition in Omsk.

Keywords: dynasty; family; creative heritage; Omsk art; artistic environment; succession.

Citation: Tsarkova, O. V. (2024). ART OF GENERATIONS. FAMILIES AND DYNASTIES OF OMSK ARTISTS. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 3, № 4 (21), pp. 36–45.

ИСКУССТВО ПОКОЛЕНИЙ: СЕМЬИ И ДИНАСТИИ ОМСКИХ ХУДОЖНИКОВ

О. В. Царькова
Музейно-выставочный комплекс «Моя история»
Омск, Российская Федерация

В статье рассматривается формирование ряда современных художественных династий в омской культурной среде, отличительные черты творчества нескольких поколений мастеров, преемственность и переосмысление наследниками изобразительного почерка старшего поколения художников. Анализируется наследие сложившихся династий, перспективы их развития, роль в художественной жизни города. Особое внимание обращено на произведения омских авторов: П. Г. Минина, М. П. Минина, А. А. Молодцовой, Н. Ф. Кликушина, Н. Н. Молодцова, А. Б. Сапожникова, М. Р. Нуриевой, Ф. Д. Бугаенко и Т. Ф. Бугаенко, работавших во второй половине XX – начале XXI в. В статье также рассказывается о семьях, в которых уже сегодня существуют два поколения художников и в скором времени они пополнятся продолжателями. Значительная часть произведений рассматриваемых семейных династий была продемонстрирована в октябре-ноябре 2024 г. на выставке «Семейный альбом» в Омске.

Ключевые слова: династия; семья; творческое наследие; искусство Омска; художественная среда; преемственность.

Художественная среда в пространстве отдельно взятого города формируется не одно десятилетие. Для ее возникновения необходим достаточный культурный пласт, который не создается искусственно и быстро, но логично развивается и меняется с веяниями времени, будучи неразрывно связанным с историческими особенностями города. Омск имеет непростую историю. Он был создан военной крепостью на слиянии двух рек – Оми и Иртыша. На территории крепости функционировал каторжный острог, где свое заключение отбывал Ф. М. Достоевский, а спустя несколько десятков лет в Омске родился М. А. Врубель. Слава этих двух гениев в определенной мере сказалась на особенностях художественной жизни города, его культурно-исторического контекста [6, с. 112].

Первые профессиональные художники в Омске появились в XIX в., в основном это были приглашенные преподаватели в учебные заведения города. В 1916 г. в городе появилось Общество художников и любителей изящных искусств Степного края, в которое входили любители искусства, коллекционеры и меценаты. В первое десятилетие после революции художественную жизнь Омска возглавили опытные и талантливые мастера, оказавшиеся в регионе в силу разных обстоятельств [1, с. 20]. В 1920 г. в городе был открыт Художественно-промышленный техникум, который через 10 лет стал Художественно-педагогическим училищем, просуществовавшим до начала войны. В годы Гражданской войны в Омске действовало кубофутуристическое объединение «Червонная тройка», работали кружки и изостудии, но они уже не могли удовлетворить существующей потребности в специальном художественном учебном заведении [6, с. 113].

Омская художественная среда всегда отличалась разнообразием стилистических направлений, которые сосуществовали в рамках единого культурного пространства. Многие художники – выпускники художественно-графического факультета – несмотря на общую учебную базу, «вырастая», становятся абсолютно непохожими друг на друга. Это отчасти связано с тем, что на рубеже 1950–1960-х гг. в Омске началось активное развитие местной организации союза художников. Здесь собралась группа талантливых мастеров, получивших образование в разных уголках страны – от Ленинграда до Ташкента. Их объединяла профессиональная база, унаследованная от преподавателей – выпускников Ленинградского



института им. И. Е. Репина, адаптированная под культурные особенности каждого из регионов. Именно этот период стал отправным в формировании большинства художественных династий региона, постепенно пополнявшихся членами семей известных живописцев, графиков, скульпторов и мастеров декоративно-прикладного искусства. С детства вовлеченные в эту сферу, наследники зачастую выбирали для себя творческий путь родителей, ставший для них естественным и понятным. В настоящее время в Омской области насчитывается более двадцати семей, выбравших изобразительное искусство главным делом своей жизни. Некоторые из них смело мо-

А. Б. Сапожников.
Перед рассветом.
1983. Бумага,
смешанная
техника. 89×96
Собственность
художника

А. Б. Sapozhnikov.
Before dawn. 1983.
Paper, mixed
technique. 89×96
The artist's property

К. П. Белов.
Весна на
Иртыше. 1973.
Холст, масло.
80×120
Белгородский
государственный
художественный музей

K. P. Belov.
Spring on the Irtysh.
1973. Oil on canvas.
80×120
Belgorod State
Art Museum

Г. П. Кичигин.
Параллели.
Диптих. 2022.
Холст, масло.
100×240
Собственность
художника

G. P. Kichigin.
Parallels. Diptych.
2022. Oil on canvas.
100×240
The artist's property

гут называться династиями, поскольку включают три и более поколений художников.

Одной из наиболее известных в Омске художественных семей можно считать Беловых. Ее родоначальник – народный художник РСФСР, живописец, график Кондратий Петрович Белов (1900–1988). Выпускник полиграфического отделения Омского художественно-промышленного техникума (1924–1928), он сложился как художник в 1930–1940-е гг. [3, с. 21]. Работая сначала в общепринятом русле социалистического реализма, создавал произведения на темы революции и Гражданской войны в Сибири. Позднее обращается к жанру эпического пейзажа, который в середине 1960-х гг. стал для него главным. Для работ Кондратия Белова характерны романтическая концепция, яркая цветовая палитра, глубина пространства и часто особая, «высокая» точка зрения («Весна на Иртыше», 1973). Сибирские художники часто используют в своей лексике выражения «беловский колорит», «кондратовское небо» [7, с. 22].

Сын художника – Станислав Кондратьевич Белов (1937–1989) – также внес значительный вклад в искусство региона [8]. Заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор, он получил образование во Всесоюзном государственном институте кинематографии, но пошел по пути графика и педагога. С 1962 г. работал на кафедре живописи и рисунка Омского педагогического института преподавателем, затем заведовал кафедрой. Традиции отцовского мастерства он не только усвоил сам, но и передал многим своим ученикам, ныне признанным: Г. С. Баймуханову,

Е. Д. Дорохову, А. Н. Капралову, И. Е. Левченко, П. Г. Минину и др. Станислав Кондратьевич признавался: «Отцу я обязан тем, что стал художником. Общение с отцом было и остается моей главной творческой школой. Я начал учиться в ней еще малышом... Затем было художественное отделение во ВГИКе, такие именитые учителя, как Ф. С. Богородский, Ю. И. Пименов... Но всегда главным учителем и примером был мой отец. Мне выпало счастье видеть, как самоотверженно работает Кондратий Петрович, знать, как глубоко и масштабно он мыслит. От его крестьянских корней – моя любовь к сибирским просторам, к лесам, полям, рекам „малой родины“...» [цит. по: 7, с. 22]. Произведения Станислава Белова отличаются атмосферностью, умением органично вписать персонажей в среду, словно создать кадр кинофильма.

К знаменитой династии принадлежит и Вячеслав Михайлович Некрасов (род. 1957) – внук Кондратия Петровича. По окончании ВГИКа он тоже выбрал для себя путь художника-графика. Выросший под впечатлением сибирских сказок, которые сочинял и рассказывал маленькому внуку Кондратий Белов, увлекся в зрелом возрасте историей и искусством древних цивилизаций, занялся иконописью. В 1980-е гг. Некрасов создает в своих произведениях особый мир, в котором стираются границы между явью и реальностью («Советы юному художнику», 1986; «Репортаж из мастерской», 1986; «Музыкальный сон», 1983. Все работы из Югринского музея детского изобразительного искусства народов Сибири и Дальнего Востока). Серии гуашей и



акварелей В. Некрасова отмечены сложной композицией, сдержанным колоритом и словно исходящим изнутри светом.

Династия Беловых – одна из самых известных в городе. В 1991 г. в Омске был открыт мемориальный музей имени К. П. Белова, в котором представлено творческое наследие семьи, оказавшей большое влияние на искусство региона своим индивидуальным стилем и узнаваемым изобразительным языком.

Значимым для города стал «Либеров-центр», посвященный народному художнику РСФС, мастеру лирического пейзажа А. Н. Либерову (1911–2001). В своем стремлении воспеть красоту сибирской земли он основывался на реалистических традициях русской пейзажной живописи XIX–XX вв. [4, с. 6]. Художник стоял у истоков создания в Омском педагогическом институте (ныне это университет) художественно-графического факультета. В работе музея «Либеров-центр» сыграла огромную роль супруга художника – искусствовед Александра Ивановна Либерова. Сегодня их сын, получивший художественное образование, сохраняет наследие семьи.

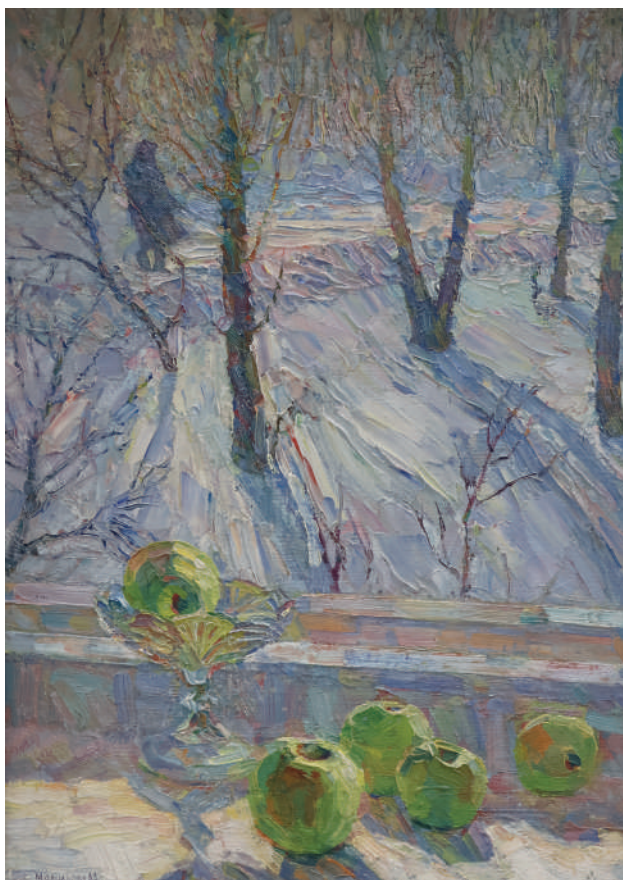
Наряду с известными омскими династиями в творческой среде города появился ряд семей, в которых изобразительным искусством занимаются два поколения: дети продолжают дело своих родителей, нередко выбирая в этой сфере и супругов. Творчество сложившихся и формирующихся городских династий наглядно было представлено на выставке «Семейный альбом», проходившей в Омске в октябре–ноябре 2024 г. В экспозицию вошли произведения семей Миныных, Сапожниковых-Нуриевых, Молодцовых, Бугаенко, Черепановых, Крышкова, Желиостовых, Чермошенцевых, Гуровых, Макаровых, Кичигиных, Баймухановых, Капраловых, Горбуновых, Левченко и др. Многогранность и самодостаточность омской художественной среды очевидна в произведениях этой выставки, отражающей общие черты и различия разных поколений.

Глубокий философский диптих члена-корреспондента РАХ, заслуженного художника РФ живописца Георгия Кичигина «Параллели» (2022) и архитектурные пейзажи его дочери Елизаветы являют собой пример преемственности семейных художественных традиций. Заслуженный художник РФ Александр Макаров работает в технике пастели и демонстрирует привержен-



М. Р. Сапожникова-Нуриева.
Тихий день. 2023.
Бумага, пастель.
100×70
Собственность
художника

M. R. Sapozhnikova-Nurieva.
Quiet day. 2023.
Pastel on paper.
100×70
The artist's property



А. А. Молодцова.
Зимнее окно. 1985.
Холст, масло.
60×44.
Собственность
семьи художника

A. A. Molodtsova.
Winter window.
1985. Oil on canvas.
60×44
Property
of the artist's family



Н. Ф. Кликушин,
А. А. Молодцова.
Южный полдень.
1998. Холст, масло.
60×80
Собственность
семьи художника

N. F. Klikushin,
A. A. Molodtsova.
Southern noon. 1998.
Oil on canvas.
60×80
Property
of the artist's family

ность традициям своего педагога А. Н. Либерова, большое внимание уделяя цвету. Его дочь Мария Макарова выбрала для себя печатную графику. Традиции родителей продолжает и дочь Евгения и Натальи Гуровых Анастасия. Традиции линогравюры представлены двумя мастерами, стоящими у истоков этой техники в 1960-е гг. – заслуженным художником РСФСР Анатолием Чермошенцевым и заслуженным художником РФ Иваном Желиостовым. Алексей Чермошенцев продолжает стилистику рисунка отца в своих живописных произведениях, а внучка Ивана Желиостова – Наталья – переосмыляет особенности композиционного построения в батике.

Александр и Святослав Капраловы выбрали разные творческие пути, однако живопись сына органично перекликается со скульптурами отца – так же, как и пейзажи живописца Геймрана Баймуханова со скульптурными произведениями сына Мейрама. Рисунки Маргариты Левченко берут свои истоки в тонкой, «графичной» живописи ее отца – художника Игоря Левченко. Для семьи Горбуновых общей в творчестве является тема мистики и глубоких смыслов бытия. Ювелирные украшения, представленные на выставке, созданы признанными мастерами Владимиром и Ольгой Крышкова. Их сын Юрий, с детства вдохновляясь творчеством родителей, отдавал предпочтение технике горячей эмали. Мастерски работая с цветом, он создавал эмалевые миниатюры, словно живописные произведения.

Основой для выставки «Семейный альбом» стали живописные и графические произведения, скульптура, предметы декоративно-прикладного искусства династий, насчитывающих три поколения авторов. Живопись для многих из них была выбрана главным видом творчества, а излюбленным жанром стал пейзаж, интенсивно развивающийся в Сибири с конца 1950-х гг. на фоне общего усиления лирических тенденций искусства [1, с. 31]. Природное разнообразие и бескрайние просторы вдохновили многих авторов на выбор пейзажного жанра, способного передать огромный спектр эмоций и чувств человека. Так, в работах Алексея Борисовича Сапожникова (1922–1988), вошедших в экспозицию выставки, очевидны традиции реалистической живописи XIX в., обогащенные новыми настроениями, особой атмосферой камерности и созерцательной тишины («Перед рассветом», 1983; «Родные просторы», 1984). Его живопись близка к «тихой лирике» поэтов-шестидесятников. Внучка Алексея Борисовича Марина Сапожникова (род. 1986), продолжая любимую тему деда, органично соединяет ее с приемами своего отца – мастера пастели Расхата Нуриева (род. 1951). Она создает пейзажи, в которых присутствует состояние зыбкости и туманности. Городские пейзажи художницы, напротив, полны динамики, отчетливых ритмов и пульсирующего света.

Пейзаж был важен и для четы омских живописцев Августы Молодцовой (1929–2017) и Николая Кликушина (1920–1998). Николай Филиппович больше известен как автор портретов и жанровых картин, его обращение к пейзажным этюдам происходило в творческих поездках. Реалистическая живописная стилистика художника типична для мастеров 1950-х гг.: тональная проработка изображения, приглушенные цвета. С течением времени фактура мазка у него стала более выразительной, появились яркие, насыщенные оттенки. Неизменным оставалось внимание к композиции и рисунку. Часто они работали над картинами вместе с супругой («Южный полдень», 1998). При этом Августа Александровна тяготела к импрессионистической манере, ее увлекала передача в живописи эмоционального состояния автора. Она наполняла композиции, прорисованные мужем, выразительным цветом, создавала фактуру с помощью мастихина. Художница уделяла особое внимание светоносности цвета: обилие различных оттенков бело-



го стало отличительной чертой ее пейзажей и натюрмортов («Зимнее окно», 1985). Сыну Николаю она говорила: «Хочешь научиться цвету – пиши белое, он проявляет все огрехи письма»¹. Именно от матери Николай Молодцов (род. 1956) перенял интерес к цвету, который в его произведениях довлеет над формой, становясь основным инструментом диалога со зрителем. Картины Николая Молодцова воспринимаются «цельной массой», без лишних деталей («На северном море», 2024; «На ковыльных холмах», 2015). В них есть только цвет и его взаимоотношения.

Супруга Николая Молодцова – Елена Свешникова (род. 1966) – отдает предпочтение обобщенным изображениям, возвышая роль цвета и живописной фактуры. Большинство ее работ – это личное переосмысление вечных сюжетов: материнства, веры, быстротечности времени («Держащая младенца», 2009). Представитель третьего поколения – Иван Николаевич Молодцов – после окончания художественной школы получил образование в области программирования, позже занялся веб-дизайном. В последнее время он работает в смешанных графических техниках, экспериментируя с линиями и пропорциями.

Имя основателя другой омской династии неразрывно связано с формированием внешнего облика города второй половины XX в. Федор Дмитриевич Бугаенко (1929–1992) – один из основоположников монументальной скульптуры в регионе. Получив образование на факультете художественного текстиля в училище прикладного и декоративного искусства в г. Вижнице и на фа-

культете монументально-декоративной скульптуры Института прикладного и декоративного искусства во Львове, он вернулся в родной Омск в конце 1950-х гг., когда в регионе начиналось бурное развитие различных видов искусства, начал формироваться современный архитектурный облик Омска [2, с. 378]. Одно из самых известных произведений скульптора – мемориальный ансамбль «Борцам революции» на площади Ленина в Омске (1967), который органично вписан в окружающий ландшафт. Монументальные работы Бугаенко сдержанны и лишены помпезности, используемый материал подчеркивает силу характера героев. Для образа Дмитрия Карбышева, например, он использовал белый, словно лед, мрамор, делая отсылку к судьбе генерала. Федор Дмитриевич создал также скульптурные портреты выдающихся деятелей культуры и исторических личностей (портрет М. П. Мусоргского), друзей и родных (портрет дочери Татьяны), ряд живописных произведений.

Интерес отца к живописи, талант художника-полиграфиста, унаследованный от мамы, сформировали творчество Татьяны Федоровны Бугаенко (род. 1962). Окончив художественно-технологический факультет Омского технологического института, она сразу занялась живописью. Становление ее как художника пришлось на конец 1980 – начало 1990-х гг., что обеспечило свободу самовыражения. Ее работы 2000-х гг. («42-я улица Нью-Йорка», 2007; «Бродвей», 2007; «Влюбленные при луне», 2001) привлекают сложностью колористических решений и фактурностью живописной поверхности, создающих особое настроение. Пейзажи и

Н. Н. Молодцов.
На Северном море.
2024. Холст, масло.
80×90

Собственность
семьи художника

N. N. Molodtsov.
On the North Sea.
2024. Oil on canvas.
80×90

Property
of the artist's family

Е. Ю. Свешникова.
Держащая младенца.
2009. Холст,
акрил, масло.
72×80

Собственность
семьи художника

E. Yu. Sveshnikova.
A woman holding
a baby. 2009. Oil,
acrylic, canvas.
72×80

Property
of the artist's family

натюрморты художницы полны ассоциативной образности и поэтики. Романтизм и живописная экспрессия одинаково присущи ее полотнам [9, с. 21]. Вдохновляясь приемами европейских экспрессионистов, Татьяна Бугаенко в собственной узнаваемой манере раскрывает темы любви, гармонии чувств и взаимоотношений с миром. Ее дочери – Муза и Диана – тоже серьезно занимаются живописью и, переосмысливая приемы своей мамы, привносят в произведения собственную индивидуальность, открывая новые грани творчества.

С художественно-графическим факультетом связаны многие омские поколения художников. Так, одним из первых преподавателей кафедры декоративно-прикладного искусства был основатель одной из самых многочисленных династий – Георгий Ефремович Минин (1926–2000). Не имея специального художественного образования, он самостоятельно овладел различными техниками, с 1960 г. преподавал черчение и технологию конструкционных материалов, а через 10 лет стал заведующим образованной им кафедрой.

Его сын Павел (род. 1962) широко известен в Сибири и за ее пределами как мастер резной иконы. Он впервые взял в руки резцы, помогая старшим братьям в работе над их дипломными проектами, а в 1979 г. поступил на художественно-графический факультет. После трех лет изучения графики он перешел на кафедру декоративно-прикладного искусства. Знание основ академического рисунка, полученное в институте, будет во многом способствовать развитию его индивидуального стиля. После окончания учебы он занимался оформлением социальных объектов и много общался с омским резчиком В. В. Берестовым. В 1990 г. Павел Минин создал свою первую резную икону – Корсунский образ Божьей Матери, дополнив ее обрамление старославянской вязью, что стало отличительной чертой его работ [5, с. 27]. Со временем декоративные мотивы в духе неорусской стилистики сменились более сложными формами, растительным орнаментом, высоким рельефом. Мастер вдохновляется графикой И. Я. Билибина, создает выразительные силуэты, тщательно подбирает оттенки дерева. Им создано около 300 резных иконостасов, распятий, домовых икон для храмов Омска, Анадыря, Барнаула, Калачинска, Санкт-Петербурга. С 2018 г. художник вместе со старшим сыном, искусствоведом Егором Мини-

ным (род. 1987), занимается проведением тактильных выставок для незрячих и слабовидящих (например, просветительский проект «Грозных Сил Воинства») в адаптивных школах региона. Специально для проекта Павел и Егор Минины подготовили резную тактильную икону Пророка Илии – покровителя города Омска, киот-обрамление с молитвами, дублированными шрифтом Брайля. Егор Минин занимается исследованием омской иконы, является автором книги «Омская икона рубежа XX–XXI веков» (2016).

Младший сын художника Михаил Минин (род. 1989) выбрал основным видом своей деятельности скульптуру. После окончания в 2015 г. Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Е. Репина он вернулся в Омск, где создает масштабные монументальные произведения. В 2023 г. на набережной Иртыша был открыт конный памятник основателю Омской крепости Ивану Бухгольцу, в котором скульптору удалось соединить портретное сходство (он опирается на известную реконструкцию образа полковника В. Н. Резниченко 1966 г.), историческую точность костюма, убедительное пропорциональное соотношение фигуры и окружающей среды и обобщенность монумента. Это единственный конный памятник в городе, выполненный в лучших традициях петербургской пластики середины XVIII – начала XIX в.

Супруга главы семьи – Лариса Михайловна Минина (род. 1964) – много лет успешно работает в технике акварели. Ее произведениям свойственны тонкие ритмические и цветовые сочетания, деликатная и сдержанная цветовая гамма с плавными переходами и нюансами, внимательная проработка деталей. С династией Мининых в Омске связано много культурных событий: персональные выставки, монументальные проекты, роспись и оформление храмов. Все это делает их вклад в художественную жизнь региона и внешний облик города заметным и важным.

Выставка «Семейный альбом» дала возможность визуального анализа и обобщения творчества почти двух десятков художнических семей. Их представители работают в разных видах, жанрах и техниках изобразительного искусства. Зачастую их объединяют общие тенденции, темы, изобразительные приемы и неизменно высокий уровень мастерства. Очевидно, что в скором времени к пяти состоявшимся творческим династиям добавятся новые, произведения которых обогатят культурную среду региона.

Преподавателями в большинстве художественных учебных заведений города являются именно представители творческих династий, связавших свою жизнь с изобразительным искусством. Их мастерство передается не только членам семей, но и поколениям учеников, продолжающих традиции наставников.

Примечания

1. Интервью с художником Н. Н. Молодцовым. Октябрь 2024 // Личный архив О. В. Царьковой.

Литература

- Богомолова, Л. К. Из творческого наследия. Омская организация Союза художников в 1930–1970-е годы // Художники Омского Прииртышья : Альбом-каталог, посвященный 75-летию Омской организации Союза художников России / сост.: Л. К. Богомолова, Т. А. Григоренко, Е. В. Когут и др. – Омск : Омскбланкиздат, 2012. – С. 20–36.
- Бугаенко, Т. Ф. Монументальная скульптура Федора Бугаенко // Культура и цивилизация. – 2023. – Т. 13, № 1А–2А. – С. 376–381.
- Елфимов, Л. П. Кондратий Белов : Народный художник России : Альбом-монография. – Омск, 1996. – 174 с.
- Лузянина, Г. Е. Сибирский пейзаж в коллекции музея «Либеров-центр» // Живопись и пастель омских художников XX–XXI веков из собрания Государственного областного художественного музея «Либеров-центр» : Каталог / сост.: Л. К. Богомолова, Н. А. Шугаева. – Омск : Русь, 2014. – С. 6–14.
- Минин, Е. П. Творчество Минина Павла Георгиевича // Павел Минин. Икона сего дня : Каталог / сост.: А. С. Леякин, А. В. Дворецкая. – Омск : Омскбланкиздат, 2012. – С. 27–32.
- Мысливцева, Г. Ю. Художественная среда Омска // Территория мечты : Сборник трудов Г. Ю. Мысливцевой / сост.: Е. Дорохов, А. Мысливцева, Е. Груздов, Г. Гурьянова. – Омск : Омскбланкиздат, 2010. – С. 112–114.
- Олещенко, Л. М. Патриарх сибирской живописи. К 120-летию народного художника России Кондратия Белова // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2020. – № 4. – С. 16–23.
- Посвящение омскому художнику Станиславу Белову // Омский портал. Культура. – Омск, 2022. – URL: <https://kultura55.ru/culturedetails/posvyashchenie-omskomu-hudozhniku-stanislavu-belovu?ysclid=m2oru80qog434449692> (дата обращения: 24.10.2024).
- Ракова, В. Б. Живопись и мысль // Татьяна Бугаенко. Живопись : Альбом-каталог / сост.: Т. Ф. Бугаенко, Л. К. Богомолова. – Омск : Ютон, 2012. – С. 21–23.

References

- Bogomolova, L. K. Iz tvorcheskogo naslediya. Omskaya organizatsiya Soyuza hudozhnikov v 1930–1970-e gody [From the creative heritage. Omsk organization of the Union of Artists in the 1930s–1970s]. Hudozhniki Omskogo Priirtysh'ya: Al'bom-katalog, posvyashchennyj 75-letiyu Omskoj organizatsii Soyuza hudozhnikov Rossii [Artists of the Omsk Irtysh Region: catalogue album dedicated to the 75th anniversary of the Omsk organization of the Union of Artists of Russia]. Compilers: L. K. Bogomolova, T. A. Grigorenko, E. V. Kogut and others. Omsk, Omskblankizdat, 2012, pp. 20–36.



Ф. Д. Бугаенко.
Монумент
венграм-интер-
националистам.
Мемориал в сквере
Борцов Революции
в Омске. 1967.
Гранит
Фото автора

F. D. Bugayenko.
Monument to
the Hungarian
internationalists.
Memorial in the
Revolution Fighters
Park in Omsk. 1967.
Granite
Photo by the author



П. Г. Минин.
Памятник
И. Д. Бухгольцу.
2023. Бронза.
Омск
Фото автора

M. P. Minin.
Monument to
I. D. Bukhgalts.
2023. Bronze.
Omsk
Photo by the author

- Bugayenko, T. F. Monumental'naya skulptura Fedora Bugaenko [Monumental sculpture by Fedor Bugayenko]. Kul'tura i civilizatsiya [Culture and Civilization], 2023, vol. 13, no. 1A–2A, pp. 376–381.
- Elfimov, L. P. Kondratij Belov: Narodnyj hudozhnik Rossii: Al'bom-monografiya [Kondraty Belov: People's Artist of Russia: Monograph album]. Omsk, 1996, 174 p.
- Luzyanina, G. E. Sibirskij pejzazh v kollekcii

- muzeya «Liberov-centr» [Siberian landscape in the collection of the “Liberov Center” museum]. Zhivopis' i pastel' omskih hudozhnikov XX–XXI vekov iz sobraniya Gosudarstvennogo oblastnogo hudozhestvennogo muzeya «Liberov-centr»: Katalog [Painting and pastel works by Omsk artists of the 20th–21st centuries from the collection of the State Regional Art Museum “Liberov Center”: Catalogue]. Compilers: L. K. Bogomolova, N. A. Shugaeva. Omsk, Rus, 2014, pp. 6–14.
- Minin, E. P. Tvorchestvo Minina Pavla Georgievicha [The works of Pavel Georgievich Minin]. Pavel Minin. Ikona sего dnya: Katalog [Pavel Minin. Icon of the day: Catalogue]. Compilers: A. S. Lelyakin, A. V. Dvoret'skaya. Omsk, Omskblankizdat, 2012, pp. 27–32.
- Myslivtseva, G. Yu. Hudozhestvennaya sreda Omska [Artistic environment of Omsk]. Territoriya mecht'y: Sbornik trudov G. Yu. Myslivtsevoj [Territory of dreams: Collection of works by G. Yu. Myslivtseva]. Compilers: E. Dorokhov, A. Myslivtseva, E. Gruzдов, G. Guryanova. Omsk, Omskblankizdat, 2010, pp. 112–114.
- Oleschenko, L. M. Patriarh sibirskoj zhivopisi. K 120-letiyu narodnogo hudozhnika Rossii Kondratiya Belova [Patriarch of Siberian painting. On the 120th anniversary of the People's Artist of Russia Kondraty Belov]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Arts of the Urals, Siberia and the Far East], 2020, no. 4, pp. 16–23.

- Posvyashchenie omskomu hudozhniku Stanislavu Belovu [Dedication to Omsk artist Stanislav Belov]. Omskij portal. Kul'tura [Omsk portal. Culture]. Omsk, 2022, available at: <https://kultura55.ru/culturedetails/posvyashchenie-omskomu-hudozhniku-stanislavu-belovu?ysclid=m2oru80qog434449692> (accessed 24.10.2024).
- Rakova, V. B. Zhivopis' i mysl' [Painting and thought]. Tat'yana Bugaenko. Zhivopis': Al'bom-katalog [Tatyana Bugayenko. Painting: catalog album]. Compilers: T. F. Bugayenko, L. K. Bogomolova. Omsk, Yuton, 2012, pp. 21–23.

Об авторе

Царькова Ольга Владимировна – искусствовед, куратор выставочных проектов, Музейно-выставочный комплекс «Моя история»
E-mail: tz-o@bk.ru

Tsarkova Olga Vladimirovna

Art critic, curator of exhibition projects, Museum and exhibition complex “My History”

Экспозиция
выставки «Семей-
ный альбом». 2024.
Музейно-выставоч-
ный комплекс «Моя
история», Омск
Фото автора

Exposition of
the exhibition
“Family Album”.
2024. Museum and
exhibition complex
“My History”, Omsk
Photo by the author





Я. А. Хмель.
Герметический сад. 2016.
Холст, масло.
120×100
Частная коллекция

Ya. A. Khmel.
Hermetic Garden.
2016. Oil on canvas.
120×100
Private collection

EDN: XFSCHO
УДК 75.052

SUCCESSION OF CREATIVE ATTITUDES
IN THE WORKS OF A.V. SUSLOV AND HIS CHILDREN
V. A. SUSLOV AND YA. A. KHMEL

Alyona D. Sintsova
Kemerovo State Institute of Culture
Kuzbass Museum of Fine Arts
Kemerovo, Russian Federation



Abstract: The article investigates the succession of creative attitudes in works A. V. Suslov and his children V. A. Suslov and Ya. A. Khmel. During the research similar themes and images were identified in the works of these artists, as well as the uniqueness of each artist's creative method. The trajectory of the author's search for realization of the modern world's representation through the eyes of Western Siberian artists, who belong to different generations, is also studied.

Keywords: regional art; Siberian art; landscape; unique graphics; painting.

Citation: Sintsova, A. D. (2024). SUCCESSION OF CREATIVE ATTITUDES IN THE WORKS OF A.V. SUSLOV AND HIS CHILDREN V. A. SUSLOV AND YA. A. KHMEL. *Izobrazitel' noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal' nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East. T. 3, № 4 (21), pp. 46–53.*

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТВОРЧЕСКИХ
УСТАНОВОК В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
А. В. СУСЛОВА И ЕГО ДЕТЕЙ
В. А. СУСЛОВА И Я. А. ХМЕЛЬ

А. Д. Синцова
Кемеровский государственный институт культуры
Музей изобразительных искусств Кузбасса
Кемерово, Российская Федерация

Статья посвящена исследованию преемственности творческих установок в произведениях А. В. Суслова и его детей – В. А. Суслова и Я. А. Хмель. В ходе исследования были выявлены схожие темы и образы в творчестве данных художников, а также уникальность творческого метода каждого из них. Исследована траектория авторского поиска реализации представлений о современном мире глазами художников Западной Сибири разных поколений.

Ключевые слова: региональное искусство; сибирское искусство; пейзаж; уникальная графика; живопись.

Искусство, будучи одним из самых многогранных проявлений человеческого духа, часто становится делом жизни членов одной семьи разных возрастов. Через множество поколений прослеживается эволюция стилей, техники и мировоззрений, ведь каждый представитель династии привносит в творчество свои индивидуальные черты. Эти связи между поколениями позволяют проследить преемственность творческих установок в художественных династиях.

Актуальность темы обосновывается возможностью увидеть, как искусство развивается под влиянием личных и общественных факторов, как оно реагирует на исторические события и социальные изменения. Это исследование помогает нам лучше осознать, каким образом раскрывается преемственность творческих установок и образов в одной художественной семье.

Целью данной статьи является рассмотрение преемственности творческих установок семьи Сусловых. В число задач входит анализ работ А. В. Суслова и его детей – В. А. Суслова и Я. А. Хмель, а также стилистическое сравнение и выявление особенностей художественной тематики работ вышеперечисленных авторов.

Александр Васильевич Суслов – художник широкого творческого диапазона, работающий в монументальных и станковых видах искусства, в разных жанрах и техниках, в том числе в художественном проектировании и книжной графике. Как специалист высокой профессиональной культуры, он мастерски использует разнообразные формальные средства реализма, гиперреализма, концептуализма, абстракции, символики архаического знака. Оперируя разнообразной стилистикой, он умеет достичь пластической и образной целостности, меры той остроты, которая определяет параметры модернистской линии развития современного искусства. Это художник, ярко и глубоко чувствующий реалии современности, увлеченно исследует глобальные, философские темы, такие как «Человек в пространстве космоса», «Сознание и бытие», тема утраты постиндустриальным творчеством чувства природного, проблема утверждения идеи региональной культурной целостности Сибири.

Александр Васильевич считается художником символического направления с сильным аналитическим началом [7, с. 168]. В каком бы жанре ни работал А. В. Суслов, главное содержание его картин – философские размышления,

определенная постановка проблемы, осмысленное решение которой остается социально важным и в настоящее время.

Для А. В. Суслова важна не только форма, но и смысловая нагрузка его работ. Художественная форма в этом подходе представляется многогранной и реализуется в конкретной структуре произведения искусства посредством различных выразительных средств, характерных для определенных видов искусства, жанров и стилей. Живопись должна задавать конкретные вопросы зрителю о проблемах, которые существуют в обществе. Разными способами А. В. Суслов обозначает ту или иную задачу и ее осмысленное решение.

Одна из основных проблем, затрагиваемых в творчестве Александра Васильевича, – экология. Эта идея выражается через представление человека и его действий, изменяющих мир вокруг, а также через размышление и отвлеченное восприятие тревожной реальности [5]. Окружающий мир скрыт в абстрактных и неизведанных пространствах Вселенной. Экология представлена через тему будущего, крепко связанную с настоящим и прошлым временем и отражающую его настроения.

Рассмотрим работу художника «Окно в Азию». На картине мы наблюдаем насыщенные желтые, зеленые и красные тона. Композиция разделена на две части, в центре представлено пустое земное пространство, оно обрамлено зеленой рамкой, включающей в себя восемнадцать примитивных фигур с нимбами на голове. Художник демонстрирует нам множество интерпретаций данного сюжета. Во-первых, название работы отсылает нас к экспедициям сибирских художников, которые изучали в том числе и Азию. Александр Васильевич показывает здесь волнующее путешествие художника того периода, который открывает нам древние бытовые и духовные мотивы. А во-вторых, автор здесь использует множество символов и образов, связанных с передачей знаний от прошлых поколений. В центре композиции работы мы можем наблюдать возможную местность, которую исследовали творцы-путешественники. Сверху от земли представлено солнце, разделенное на четыре части и окрашенное наполовину в красный, наполовину в черный цвет, символизирующий связь человека с предками, передачу знаний и духовного опыта от прошлых поколений. Красные и черные тона в работе, помимо солнца,

встречаются и на отображении фигур, мистической части работы. Из этого мы можем сделать вывод о том, что, помимо цветового решения, работа разделена на две части, отображая как материальное, так и духовное культурное наследие. Пустое пространство на картине также может обозначать неисследованную культуру либо является прямым отображением еще неизведанной художниками-путешественниками местности [1, с. 177].

Жанр пейзажа и абстрактное беспредметное пространство объединяют творчество Александра и Всеволода Сусловых в стилистическом и тематическом смысле. С малых лет, являясь наставником для своего сына, Александр Васильевич заложил фундамент для дальнейшей работы будущего художника. Широкий творческий диапазон, увлечение множеством наук и культур позволило Всеволоду получить отличную базу знаний еще в детстве. В дальнейшем он обу-

чался востоковедению в Новосибирском государственном университете, искусствоведению в Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Е. Репина, а также иностранным языкам в Кузбасской государственной педагогической академии.

Тема пустого, не тронутого человеком пространства проявляется у Всеволода Суслова с самого детства. Это отлично прослеживается в работе «Вынырывающий динозавр», которую юный художник написал в 10 лет. Картина находится в коллекции Губернаторского культурного центра «Юные дарования Кузбасса». В этом году она была продемонстрирована на выставочном проекте «Планета детства», представившим лауреатов выставки-конкурса «Рисуем радугу Кузбасса».

На картине мы можем наблюдать безлюдное пространство времен мезозойской эры, где из живых существ представлен только разноцвет-

А. В. Суслов.
Окно в Азию. 1992.
Холст, масло.
99×99
Музей изобразительных искусств Кузбасса

A. V. Suslov.
The window to Asia.
1992. Oil on canvas.
99×99
Kuzbass Museum
of Fine Arts



ный динозавр. Работа выполнена в технике масляной живописи, пастозным методом письма. Она отсылает нас к древним сюжетам, воплощенным через детские фантазии о былых цивилизациях. Юный художник богато представил колорит не тронутого человеком бесконечного горного пространства. Уже здесь чувствуется влияние отца на сына в художественном решении воплощения пейзажного жанра. В дальнейшем подобное неизведанное пространство перешло из живописи в уникальную графику, где совмещается городской пейзаж Новокузнецка с абстрактной, беспредметной композицией. Пейзажи Всеволода Суслова обратились к теме экологии – актуальному и важному направлению для сибирских художников.

Уникальность экологического пейзажа заключается в том, что технический прогресс повлек за собой развитие индустриального пейзажа, отображая покорение человеком природы. Интуитивно художники постепенно переходили к проблеме сохранения и созерцания живой природы. Чаще всего в таких работах представлено смешение прошлого и настоящего времени как сравнительный художественный анализ последствий технологизации и преобразований, созданных руками человека [6, с. 34].

В цифровой и уникальной графике В. А. Суслова затрагивается данный сюжет как наблюдение за последствиями преобразования земного пространства на базе промышленного города Новокузнецка. Автор совмещает две эти темы через контрасты [3, с. 64]. В его картинах присутствуют мотивы переживаний об экологическом состоянии, как, например, в серии работ «Экология», где художник демонстрирует основную составляющую промышленного городского пространства – бетон, нефть, пластик, стекло. Это элементы современного мира. Всеволод придает каждому характерную окраску и подчеркивает данные составляющие через добавление их в абстрактное полотно. Примечательно, что на работу, посвященную нефти, художник добавляет газетные вырезки, подчеркивая негативные последствия загрязнения природы из-за желания богатства, которое человечество нашло в природном горючем. В. А. Суслов использует технику коллажа для того, чтобы усилить эффект эмоциональности в своей работе, демонстрируя зрителю психологическое и материальное исследование городского пейзажа.



В. А. Суслов.
Вынырывающий
динозавр. 1997.
Холст, масло.
37,5×48,5
Губернаторский
культурный центр
«Юные дарования
Кузбасса»

V. A. Suslov.
Emerging dinosaur.
1997. Oil on canvas.
37.5×48.5
Governor's
Cultural Center
"Young talents of
Kuzbass"



Я. А. Хмель.
Прогулка. 1997.
Холст, масло.
37,5×48,5
Губернаторский
культурный центр
«Юные дарования
Кузбасса»

Ya. A. Khmel.
Walk. 1997.
Oil on canvas.
37.5×48.5
Governor's
Cultural Center
"Young talents of
Kuzbass"

Творческий метод Всеволода Суслова базируется на переосмыслении истории прошлого, настоящего и будущего при помощи смешения техники уникальной и компьютерной графики. Для воплощения своих идей автор преимущественно использует фотографии города, поверх которых наслаивает графические узоры, прописывая беспредметную, полную эмоциональности композицию. Это переживание основывается на постоянном наблюдении за жизнью города

Новокузнецка, исследовании и оценке его прошлого, настоящего и будущего.

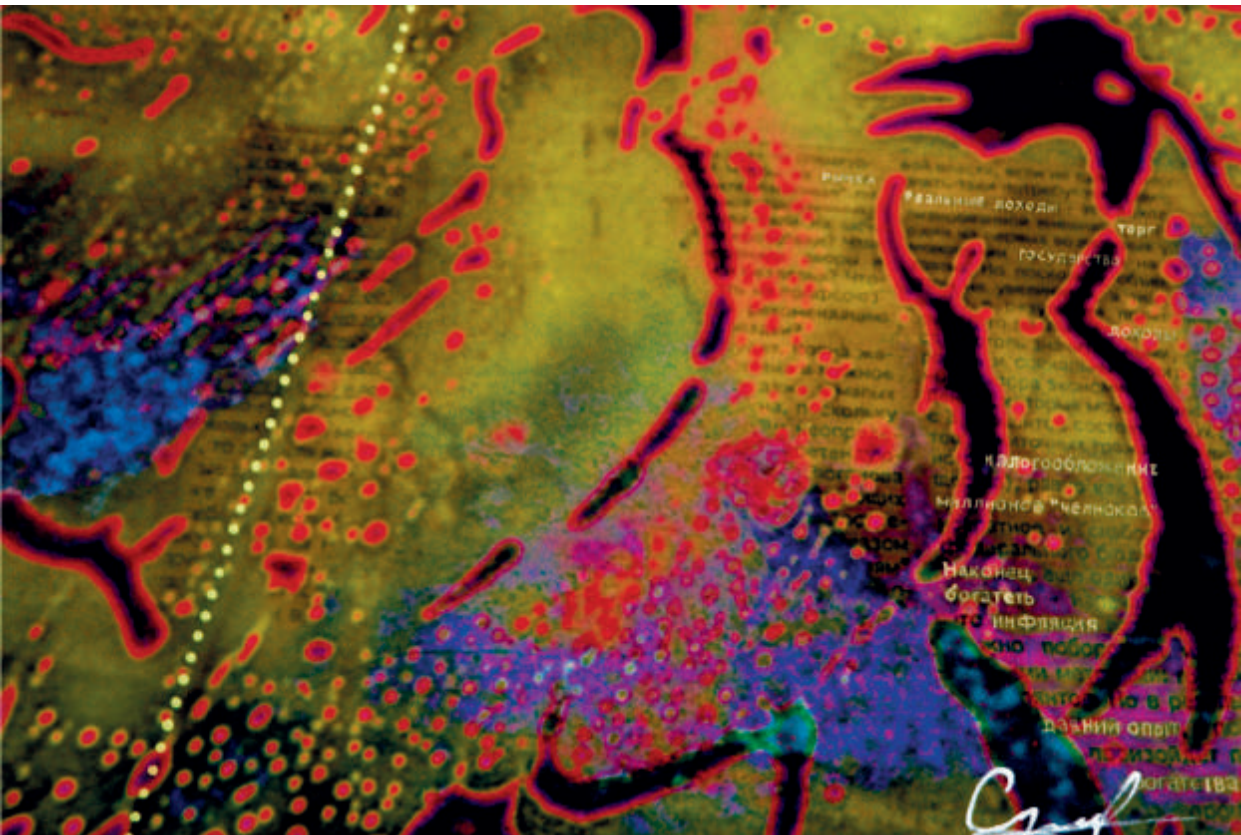
Совершенно другой мир в своих работах демонстрирует Ярослава Хмель, дочь Александра Васильевича Суслова. Наставник оказал большое влияние на духовное развитие Ярославы, способствовал проявлению интереса к гуманитарным наукам, а также с детства позволил находиться в творческой среде города Новокузнецка и наблюдать за ней. Ярослава также участвовала в конкурсе «Рисуем радугу Кузбасса», проводимом Губернаторским культурным центром «Юные дарования Кузбасса», где представила свою работу в технике масляной живописи «Прогулка», которую написала в 9 лет. На картине изображено сказочное животное, немного напоминающее динозавра, гуляющего около жилых домов. Стоит отметить, что данная работа больше относится к теме отстранения от реальности, сказочному миру, где яркие, вымышленные живые существа сосуществуют с людьми. Тема отстранения от реальности, игнорирования действительности в дальнейшем будет затрагиваться Ярославой Александровной на профессиональном этапе художественной карьеры. После получения образования в Новосибирской государственной архитектурно-художественной академии по специализации «монументально-декоративное искусство» она продолжила писать картины, наполненные идеями и образами детских фантазий и грез. В работах художницы прослеживается декоративность, представленная через пейзажную живопись [4, с. 50]. Одним из таких пространств вымышленного и фантазийного воплощения является мир работы «Герметический сад». Если выражаться метафорично, название обозначает собрание мудрых изречений или научных текстов алхимиков. Богатая декоративность здесь проявляется через написание зеленого пространства: деревьев, цветов и другой различной зелени. В композиции можно заметить несколько животных, которые едва видны в кустах. В работе преобладают спокойные тона зеленого, коричневого и голубых оттенков. Благодаря такому приему каждый живой элемент в работе гармонирует с другими. Через богатое природное пространство автор выражает мысль о том, что данный алхимический сад является раем на земле [8].

Данный прием используется многими современными художниками для идеализации обра-

зов живого пространства. Причиной выбора этой темы для работ может послужить определенное мировоззрение Ярославы, сформировавшееся еще в детстве. С помощью данного приема художница выражает мысль о том, что реальность для каждого субъективна. Через свои полотна автор переживает более гармоничное и сказочное состояние жизни, наполненное различными образами, сказками и мечтами. Ярослава Хмель также использует тему природного пространства, украшая его, переносясь в новое, более уютное место в своих картинах.

Таким образом, завершая исследование преемственности творческих установок семьи Сусловых, необходимо сделать вывод о том, как трансформировались образы в творчестве Александра Васильевича и как их преобразовали его дети – Всеволод и Ярослава. А. В. Суслов в творчестве использует формальные средства символизма, абстракции, реализма, представляя нам современный тип мышления художника. В своих работах автор преимущественно касается темы преобразования мира в различных представлениях и эмоциональных окрасках. Всеволод Суслов перенимает данную тему, показывая нам то, как негативное экологическое состояние природы переживает сам автор, в своих работах исследуя элементы и причины этого самого разрушения. Он совмещает цифровую и уникальную графику, демонстрируя пересечение сразу двух миров – материального и духовного. Мир художника наполнен образами и символами, связанными с преобразованием окружающей его действительности. Ярослава Хмель пошла немного по другому пути, в живописном плане реализуя темы реального мира, наполненного образами, иллюзиями, декоративным символизмом. Данный подход можно сравнить с методом Александра Васильевича, который воплощает уже преобразенный мир, полный метафор и символов. В отличие от своего отца, Ярослава абстрагируется от реальной действительности, преобразовывая картинку для зрителя, будто помещая его в сказочное и метафоричное пространство, полное гармонии и комфорта для его обитателей.

Всеволод Суслов и Ярослава Хмель сегодня находятся в процессе творческого поиска, воссоздавая разные миры, являющиеся реакцией на события действительности, так же как в своем творчестве раскрывал подобную тему и сам Александр Васильевич Суслов.



В. А. Суслов.
Серия «Экология».
Нефть. 2008.

Бумага, смешанная техника.
39×59

Собственность автора

V. A. Suslov.
Series "Ecology".
Oil. 2008. Mixed technique, paper.
39×59

The author's property

Литература

1. Высоцкая, Т. М. К вопросу о художественном освоении древних и традиционных культур изобразительным искусством Сибири // Пространство вдохновения : сборник трудов Т. М. Высоцкой. – Новосибирск : Офсет-ТМ, 2022. – С. 176–179.
2. Высоцкая, Т. М. О некоторых особенностях культурного сознания художников Новокузнецка. 1990–2000-е годы // Пространство вдохновения : сборник трудов Т. М. Высоцкой. – Новосибирск : Офсет-ТМ, 2022. – С. 78–85.
3. Кайгородов, В. А. Всеволод Суслов. Графика // Художники Кузбасса. – Кемерово : Кузбасский центр искусств, 2023. – С. 63–65.
4. Кайгородов, В. А. Образы прекрасного и возвышенного в искусстве молодых художников Новокузнецка : Ильи и Никиты Ключниковых, Я. Хмель // Художественная практика. XXI век. Урал, Сибирь, Дальний Восток. – Новокузнецк : НГО ВТОО СХР, 2019. – С. 50–52.
5. Коробейникова, Т. С. Сибирский авангард как культурный феномен (на материале творчества художников 60–80-х гг. XX в.) // Вестник Томского государственного университета. – 2011. – № 352. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/sibirskiy-avangard-kak-kulturnyy-fenomen-na-materiale-tvorchestva-hudozhnikov-60-80-h-gg-xx-v> (дата обращения: 26.09.2024).
6. Кубанова, Т. А. Изобразительное искусство Сибири рубежа XX–XXI веков в контексте взаимодействия традиционных и современных культур : автореф. дис. ... д-ра культурологии. – Санкт-Петербург, 2022. – 38 с.
7. Попова, Н. С. Абстрактный образ в графических произведениях А. В. Суслова // Вестник Кеме-

ровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 61. – С. 166–170.

8. Скачкова, Н. С. Герметический мир Ярославы Хмель и его живописные воплощения // Огни Кузбасса. – URL: <https://ognikuzbassacki.ru/iskusstvo/tpost/tvp22dv361-natalya-skachkova-germeticheskii-mir-yar#> (дата обращения: 02.11.2024).

References

1. Vysotskaya, T. M. K voprosu o hudozhestvennom osvoenii drevnih i traditsionnyh kul'tur izobrazitel'nyim iskusstvom Sibiri [On the issue of artistic development of ancient and traditional cultures by the fine arts of Siberia]. Prostranstvo vdohnoveniya: sbornik trudov T. M. Vysockoj [Space of inspiration: a collection of works by T. M. Vysotskaya]. Novosibirsk, Ofset-TM, 2022, pp. 176–179.
2. Vysotskaya, T. M. O nekotoryh osobennostyah kul'turnogo soznaniya hudozhnikov Novokuznecka. 1990–2000-e gody [On some features of the cultural consciousness of Novokuznetsk artists. 1990s – 2000s]. Prostranstvo vdohnoveniya: sbornik trudov T. M. Vysockoj [Space of inspiration: a collection of works by T. M. Vysotskaya]. Novosibirsk, Ofset-TM, 2022, pp. 78–85.
3. Kaygorodov, V. A. Vsevolod Suslov. Grafika [Vsevolod Suslov. Graphics]. Hudozhniki Kuzbassa [Kuzbass Artists]. Kemerovo, Kuzbass Art Center, 2023, pp. 63–65.
4. Kaygorodov, V. A. Obrazy prekrasnogo i vozvyshennogo v iskusstve molodyh hudozhnikov Novokuznecka: Il'i i Nikity Klyuchnikovyh, Ya. Hmel [Images of the beautiful and the sublime in the art of young artists of Novokuznetsk: Ilya and Nikita Klyuchnikov, Ya. Khmel]. Hudozhestvennaya praktika.

XXI vek. Ural, Sibir', Dal'nij Vostok [Artistic practice. 21st century. The Urals, Siberia, The Far East]. Novokuznetsk, Novokuznetsk Branch of the Union of Artists of Russia, 2019, pp. 50–52.

5. Korobeynikova, T. S. Sibirskij avangard kak kul'turnyj fenomen (na materiale tvorchestva hudozhnikov 60–80-h gg. XX v.) [Siberian Avant-garde as a cultural phenomenon (based on the works of artists in the 1960s–1980s)]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Tomsk State University], 2011, no. 352, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/sibirskiy-avangard-kak-kulturnyy-fenomen-na-materiale-tvorchestva-hudozhnikov-60-80-h-gg-xx-v> (accessed 26.09.2024).

6. Kubanova, T. A. Izobrazitel'noe iskusstvo Sibiri rubezha XX–XXI vekov v kontekste vzaimodejstviya traditsionnyh i sovremennyh kul'tur : avtoref. dis. ... d-ra kul'turologii [Fine art of Siberia at the turn of the 20th–21st centuries in the context of interaction of traditional and modern cultures. Extended abstract of the Doctoral (Cultural Studies) Dissertation]. Saint Petersburg, 2022, 38 p.

7. Popova, N. S. Abstraktnyj obraz v graficheskikh proizvedeniya A. V. Suslova [Abstract image in A. V. Suslov's graphic works]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2022, no. 61, pp. 166–170.

8. Skachkova, N. S. Germeticheskij mir YAroslavy Hmel' i ego zhivopisnye voploshcheniya [The hermetic world of Yaroslava Khmel and its picturesque embodiments]. Ogni Kuzbassa [Kuzbass Lights], available at: <https://ognikuzbassacki.ru/iskusstvo/tpost/tvp22dv361-natalya-skachkova-germeticheskii-mir-yar#> (accessed 02.11.2024).

Об авторе

Синцова Алена Дмитриевна – искусствовед, младший научный сотрудник Музея изобразительных искусств Кузбасса

E-mail: sincovaa499@gmail.com

Sintsova Alyona Dmitrievna
Art historian, Junior Researcher at the Kuzbass Museum of Fine Arts



EDN: VILWUXP
УДК 7.03

THE EDGES OF THE POSSIBLE.
THE MYAGKOV DYNASTY

Klavdia I. Stelmakh
Magadan Regional Museum of Local History
Magadan, Russian Federation



Abstract: The article considers the creative life of the Myagkov family from Magadan. The collection of works by artists in the Magadan Regional Museum of Local History allows you to trace the variety of genres, styles, techniques of fine art and the distinctive features of the artistic manner of the dynasty representatives. The article examines the process of influence of theater artists Vladimir Nikolaevich and Margarita Petrovna Myagkov on the choice of professional activities of their sons of Vladimir and Alexander Myagkov, provides biographical information from the documents of the scientific library of the Magadan Museum of Local History, and from the family archive. It also determines the importance of the artistic dynasty's contribution to the development of fine arts in the region.

Keywords: dynasty; fine art; museum; collection; V. N. Myagkov; M. P. Myagkova; theater artist; sketch; Magadan; V. V. Myagkov; A. V. Myagkov.

Citation: Stelmakh, K. I. (2024). THE EDGES OF THE POSSIBLE. THE MYAGKOV DYNASTY. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine art of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 3, № 4 (21), pp. 54–63.

ГРАНИ ВОЗМОЖНОГО.
ДИНАСТИЯ МЯГКОВЫХ

К. И. Стельмах
Магаданский областной краеведческий музей
Магадан, Российская Федерация

В. Н. Мягков.
Колымская осень.
1985. Холст,
масло. 155×202
Магаданский
областной
краеведческий музей

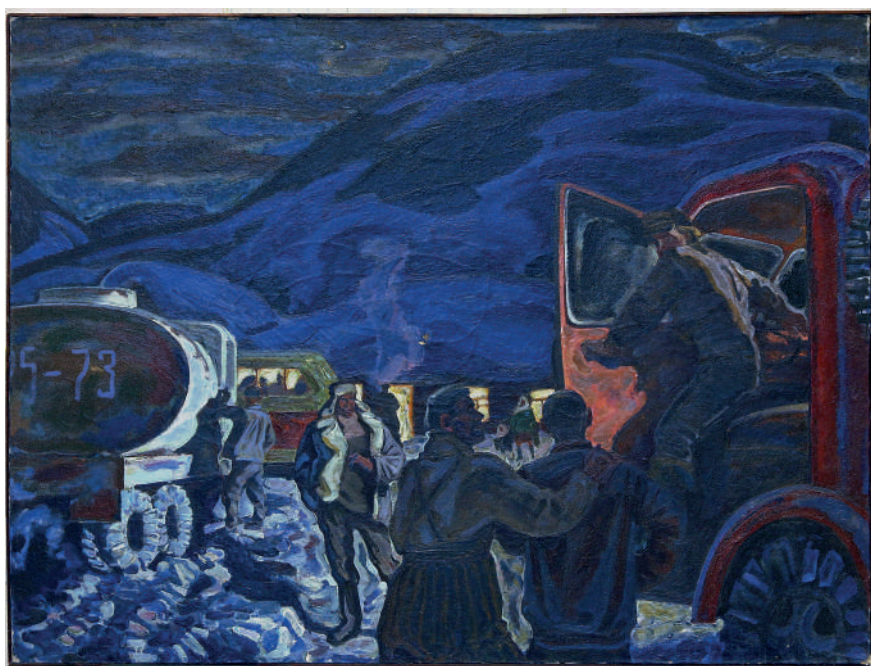
V. N. Myagkov.
Kolyma Autumn.
1985. Oil on canvas.
155×202
Magadan
Regional Museum
of Local History

Статья посвящена творческой жизни магаданской семьи Мягковых. Коллекция произведений художников в Магаданском областном краеведческом музее (МОКМ) позволяет проследить разнообразие жанров, стилей, приемов изобразительной техники и отличительные черты авторских почерков представителей династии. Рассматривается процесс влияния театральных художников Владимира Николаевича и Маргариты Петровны Мягковых на выбор профессиональной деятельности сыновей, Владимира и Александра Мягковых, приводятся биографические сведения из материалов научной библиотеки МОКМ, семейного архива, определяется значение общего вклада художественной династии в развитие изобразительного искусства региона.

Ключевые слова: династия; изобразительное искусство; музей; коллекция; В. Н. Мягков; М. П. Мягкова; театральный художник; эскиз; Магадан; В. В. Мягков; А. А. Мягков.

Творческая династия Мягковых занимает определенную нишу в истории изобразительного искусства Магадана уже в течение более полувека. Коллекция произведений изобразительного искусства старшего и младшего поколения семьи в собрании Магаданского областного краеведческого музея (МОКМ) содержит почти 300 живописных и графических работ, большая часть которых создана В. Н. Мягковым, заслуженным художником РСФСР (1987). Его многогранный талант проявился в живописи, книжной графике, театрально-декорационном и монументальном искусстве.

Владимир Николаевич Мягков (1938–2005) родился в старинном русском городе Тамбове. Его первый учитель по рисунку – Н. А. Отнякин [1], преподаватель изостудии для детей и подростков в тамбовском Доме пионеров. «Николай Александрович Отнякин принадлежал к поколению живописцев, которые активно участвовали в создании местной художественной организации и своим творчеством во многом способствовали формированию художественной среды в городе» [4]. В. Н. Мягков вспоминал: «Я до сих пор ощущаю влияние его личности в своем творчестве. Он был представителем... школы московской живописи» [11, с. 20]. Творческая судьба Владимира Мягкова под руководством опытного педагога складывалась успешно. Во время учебы в изостудии он участвовал во Всесоюзных детских художественных выставках. В 1955 г. продолжил образование в Пензенском художественном училище имени К. А. Савицкого. Здесь познакомился со своей будущей женой Маргаритой Петровной. В 1960 г. они поженились, с тех пор М. П. Мягкова стала его верной спутницей в жизни и творчестве. В том же году Владимир Николаевич поступил в Государственный художественный институт им. В. И. Сурикова на живописное отделение. Вместе с ним в Москву поехала и Маргарита Петровна, по настоянию мужа она оставила училище и поступила на отделение прикладного искусства Московского текстильного института. Во время учебы в 1962–1965 гг. Владимир Мягков выезжал на пленэр в Самару, Тамбов. Несколько ранних этюдных работ этого периода, созданных художником под влиянием особенностей живописного стиля Н. А. Отнякина, представлены в музейной коллекции. В 1963 г. он решил перейти на отделение теа-



трально-декорационной живописи к педагогу М. М. Курилко-Рюмину. Два года занимался в классе главного художника Большого театра В. Ф. Рындина [16, с. 192].

Жизнь и учеба в Москве предоставили Владимиру Мягкову возможность познакомиться с творчеством мастеров русского и зарубежного искусства, заниматься изучением истории театральной культуры. За дипломную работу – эскизы декораций к спектаклю «Ромео и Джульетта» по пьесе В. Шекспира, представленные на выставке выпускников художественных вузов, молодой художник был удостоен бронзовой медали ВДНХ СССР. В 1966 г., по окончании института, В. Н. Мягкова пригласил режиссер В. Я. Левиновский в Магаданский театр. Еще не имея практического опыта театральной деятельности, он приступил к работе художника-постановщика, через год стал главным художником. Владимир Яковлевич Левиновский отмечал, что с «приходом Владимира Мягкова в Магаданский театр началось обновление эстетики спектаклей музыкально-драматического профиля. Его работы отличали яркое образное и колористическое мышление, музыкальность и природное чувство театра» [9, с. 131]. Театр также являлся важной «системообразующей» основой творчества художника. «Он постоянно подпитывал фантазию Мягкова – живописца и графика, монументалиста и просто общественного деятеля на Крайнем Северо-Востоке России. Он стал творческим лидером группы талантливых

В. Н. Мягков.
Ночная столовая
на трассе.
1979–1980.
Холст, масло.
134×179
Магаданский
областной краеведче-
ский музей

V. N. Myagkov.
Night canteen
on the highway.
1979–1980.
Oil on canvas.
134×179
Magadan
Regional Museum
of Local History

В. Н. Мягков.
Эскиз декорации
к спектаклю
«Свадьба Кречин-
ского» по пьесе
А. В. Сухова-Кобы-
лина. 1976. Картон,
темпера, гуашь.
55,5×89,5
Магаданский
областной краеведческий
музей

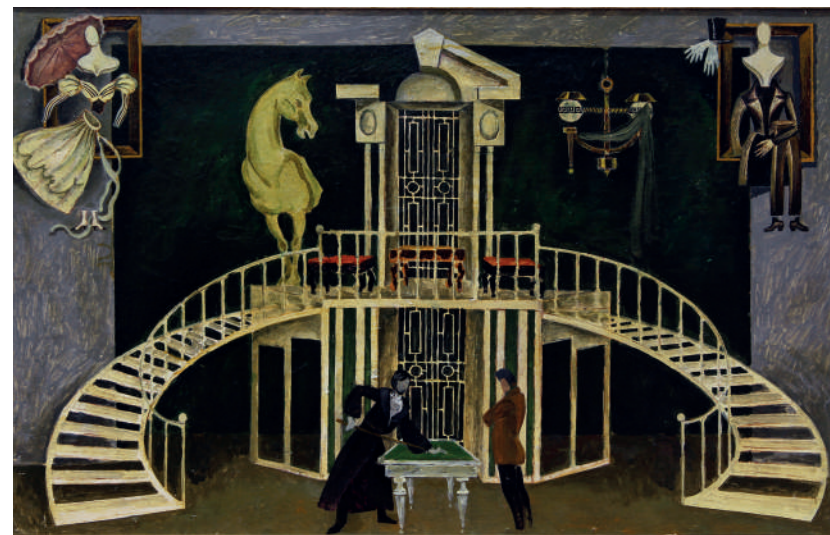
М. П. Мягкова.
Иллюстрация
к пьесе В. Леон-
тьева «Приклю-
чения храброго
Ейвелькея». 1978.
Бумага, карандаш,
белила.
324×307
Магаданский
областной
краеведческий музей

M. P. Myagkova.
Illustration for
V. Leontiev's play
"The Adventures
of Brave Eyvelkey".
1978. Pencil,
whitewash, paper.
324×307
Magadan
Regional Museum
of Local History



художников, работавших тогда в Магадане» [9, с. 133]. Совместно с художниками И. П. Васильевым и Т. Д. Дидишвили участвовал в создании одной из первых монументальных работ в городе Магадане – панно «Первооткрывателям и первостроителям Колымы и Чукотки» на торце жилого дома № 2 по проспекту Карла Маркса [16, с. 192]. В 1967 г. на зональной выставке в городе Владивостоке была представлена одна из первых крупных живописных работ художника – портрет Нутэтэина, известного актера и исполнителя эскимосских танцев, заслуженного работника культуры РСФСР. В 1968 г. В. Н. Мягкова принимают в Союз художников РСФСР. С этого времени он участвует в зональных, республиканских, всесоюзных выставках в Улан-Удэ, Владивостоке, Хабаровске, Москве.

V. N. Myagkov.
Sketch of the
scenery for the
play "Krechinsky's
Wedding" based on
the dramatical piece
by A. V. Sukhovo-
Kobylin. 1976.
Tempera, gouache,
cardboard.
55,5×89,5
Magadan
Regional Museum
of Local History



Художник работал раскованно, экспрессивно, его насыщенные, яркие или, наоборот, приглушенно-темные живописные произведения передают некое особое звучание и настроение. К наиболее значимым живописным работам относятся: «Чукотская баллада» (1969), воспеваящая танцевальное и песенное искусство коренных народов Крайнего Северо-Востока; «Открытое окно» (1979–1980) с изображением вида на здание Магаданского механического завода из окна мастерской художника; «Чукотские косторезы Килилой, Сейгутегин, Теютина» (1979–1980); «Колымская осень» (1985), повествующая о трудовых семестрах студенческих отрядов. Картина «Ночная столовая на трассе» (1980), посвященная нелегкому труду шоферов, доставляющих грузы в отдаленные поселки Магаданской области в зимнее время, выполнена по непосредственным наблюдениям и впечатлениям от поездок художника по трассе. Работы экспонировались на зональных выставках «Советский Дальний Восток», республиканских – «Урал, Сибирь, Дальний Восток», «Мы строим БАМ», «Советская Россия».

В 1997 и 2001 гг., во время гастролей Магаданского театра в городах Великий Новгород и Рязань, В. Н. Мягков создал серию работ, посвященных истории русского церковного зодчества [7, с. 23]. Владимир Николаевич занимался и книжной графикой, иллюстрировал книги магаданских и российских писателей А. Мифтахутдинова, В. Леонтьева, Л. Леонова, Ю. Рытхэу. В фондах музея хранятся эскизы рисунков и к детской литературе: Р. Э. Распе «Приключения барона Мюнхгаузена» (1978), к пьесе В. Леонтьева «Приключения Храброго Ейвелькея» (1982). Иллюстрации к книгам стихов чукотской поэтессы А. Кымытваль «Непоседа» (1974), «О чем поет бубен» (1977) свидетельствуют о мастерстве владения В. Н. Мягковым сложной техникой акварели.

С 1980 по 1989 г. Владимир Николаевич возглавлял Магаданскую областную организацию СХ РСФСР [6, с. 1]. Его называли «основанием», «фундаментом» областного творческого союза. Однако значительную часть своей творческой жизни Владимир Мягков посвятил театру. Декорации, выполненные по его эскизам, отличались выразительным решением сценического действия, пониманием стилистики спектакля. В поисках решения костюма для того или иного образа Владимир Николаевич часто обращался,

как это и положено, к исторической, художественной, мемуарной литературе. Он обладал энциклопедическими знаниями, феноменальной памятью и блестящей эрудицией. Творческое содружество Владимира Николаевича и Маргариты Петровны Мягковой, художника по костюмам, обеспечило успех многих постановок, оформленных ими на магаданской сцене.

В фондах МОКМ представлены авторские эскизы декораций и костюмов к драматическим и музыкальным спектаклям: «Фраскита» Ф. Легара (1968); «В лесах» П. Мельникова-Печерского (1973); «Фальшивая монета» М. Горького (1977); «Холопка» Н. Стрельникова (1979); «На всякого мудреца довольно простоты» Н. Островского (1985); «Осенняя скука» Н. Некрасова (1983); «Черный дракон» Д. Модуньо (1990), «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу по пьесе Б. Шоу (1990), «Летучая мышь» И. Штрауса (1996); «Ханума» А. Цагарели (1973, 1999), «Микадо» А. Салливана и других. В 1996 г. в Магаданском областном краеведческом музее состоялась масштабная выставка – итог многолетней совместной творческой деятельности В. Н. Мягкова и М. П. Мягковой.

Маргарита Петровна Мягкова (1937–2022) работала художником по костюмам в Областном музыкально-драматическом театре им. М. Горького (с 1991 г. – Магаданском государственном музыкальном и драматическом театре) в 1977–2007 гг. [16, с. 196]. Ее работы отличало умение тонко чувствовать колорит и стиль определенной исторической эпохи, глубокое проникновение в характер сценического персонажа с учетом актерской индивидуальности. Костюмы героев музыкальных и драматических произведений даже в отделке мелких деталей одежды, подборе украшений, фактуры ткани всегда были изящны и элегантны.

Свободное владение художественными приемами театрального искусства и необыкновенное трудолюбие позволили М. П. Мягковой вырабатывать свой авторский почерк и создать эскизы костюмов почти к 90 драматическим и музыкальным спектаклям, которые экспонировались на городских и областных выставках художников областного театра, зональных и республиканских художественных выставках [13, с. 26–27]. Особо следует отметить работу над эскизами костюмов к музыкальным спектаклям «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу по пьесе Б. Шоу (1990),



«Синяя борода» Ж. Оффенбаха (1994), «Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера (1996).

В книге «Записки актрисы» С. А. Александрова вспоминала: «С Маргаритой Петровной было интересно общаться, ее спокойный неторопливый тон благотворно действовал на собеседника... Казалось, ничто не могло вывести из себя эту необыкновенную женщину. Конечно, это впечатление ошибочное. Но ее воспитание, ее корни, сложная жизнь вылепили стойкий, бесконечно терпеливый характер. И, конечно, ее интеллигентность. Когда смотришь на нее, хочется сказать: чеховская женщина, с необыкновенно чуткой, мягкой, ранимой душой» [2, с. 208–209]. Владимир Николаевич и Маргарита Петровна работали много и увлеченно. Особая творческая атмосфера в семье, посещение театральной мастерской, общение с известными магаданскими художниками и скульпторами В. И. Удовенко, П. С. Поповым, В. И. Кошелевым, Ю. С. Руденко, В. И. Сабкаловым оказали большое влияние на формирование творческих способностей их сыновей – Владимира и Александра.

Владимир Мягков, старший сын, приехал в Магадан с родителями, когда ему было три года. В 1967 г. здесь же родился его брат Александр. По рассказам В. В. Мягкова, проблема выбора будущей профессии у него с братом не возникала. Оба окончили детскую художественную школу в Магадане и по семейной традиции продолжили образование. Владимир Владимирович Мягков после Куйбышевского художественного училища три года (1984–1987)

М. П. Мягкова. Эскиз костюмов к спектаклю «Осенняя скука» по пьесе Н. А. Некрасова. 1985. Бумага, акварель. 492×635
Магаданский областной краеведческий музей

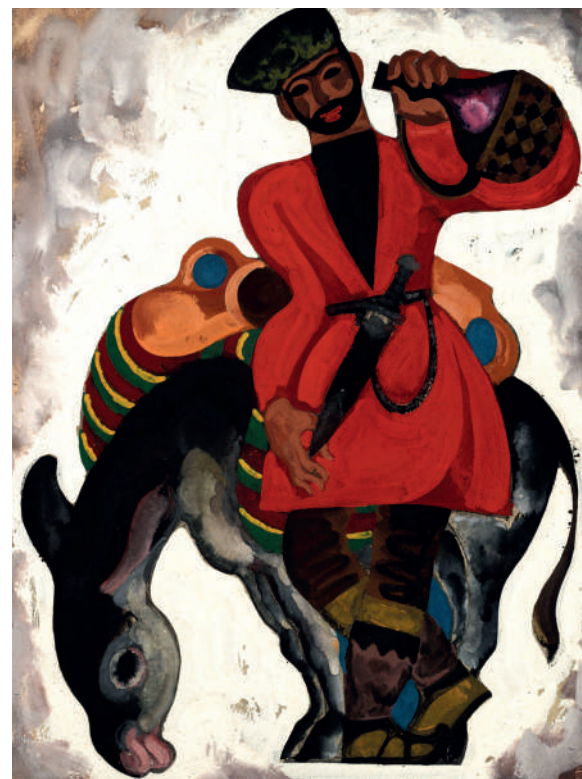
М. П. Myagkova. Costume design for the play “Autumn Boredom” based on the dramatical piece by N. A. Nekrasov. 1985. Watercolor on paper. 492×635
Magadan Regional Museum of Local History

В. Н. Мягков. Эскиз костюма к спектаклю «Ханума» по мотивам пьесы А. Цагарели. 1973. Бумага, смешанная техника. 480×359
Магаданский областной краеведческий музей

V. N. Myagkov. Costume design for the play “Khanuma” based on the dramatical piece by A. Tsagareli. 1973. Mixed technique, paper. 480×359
Magadan Regional Museum of Local History

М. П. Мягкова. Эскиз костюма к спектаклю «Микадо» А. Салливана. 1994. Бумага, акварель, тушь. 405×255
Магаданский областной краеведческий музей

M. P. Myagkova. Costume design for the play “The Mikado” by A. Sullivan. 1994. Watercolor, ink, paper. 405×255
Magadan Regional Museum of Local History



работал в Магаданских художественно-производственных мастерских Художественного фонда РСФСР, с 1984 г. принимал участие в городских и областных выставках. Как и его отец, занимался книжной графикой, разрабатывал эскизы костюмов и декораций для концертной программы ансамбля песни и танца народов Севера «Энэр». В 1987 г. уехал в город Тамбов [16, с. 190]. Это был период поиска собственного стиля и профессионального роста. Он участвовал в различных художественных выставках, в том числе неоднократно в Москве. В 1991 г. был принят в члены Союза художников. С 1997 г. возглавлял Тамбовскую организацию Союза художников РФ. В музейной коллекции хранятся офорты В. В. Мягкова, выполненные в Тамбове. Эти работы характерны для творческого периода, когда художник активно занимался станковой графикой. В них нашли отражение виды старинного города, сюжетные композиции на библейские и мифологические темы – «Тамбов» (1993), «Покровский собор» (1993), «Распятие» (1996), «Сирия – Алконост» (1998). С 2001 г. художник живет и работает в Магадане. Владимир Владимирович в определенной степени считает себя «первопроходцем», экспериментируя в смешанной технике с использованием самых различных материалов: потали, которая часто является основой для всего произведения, акрила,



туши, масляной краски, пастели, темперы. Созданная им авторская техника придает особую глубину и выразительность историческим и философским сюжетам некоторых работ. Произведения из цикла «Воображаемый вояж» (2004), выполненные в сложной смешанной технике с применением «металлизации» (авторский термин), представляют своеобразное решение художником основной идеи творческого замысла. «Натурный подход в его работах взаимодействует с аллегорией и символикой. Художник как будто слегка приподнимает завесу над собственным сознанием, приглашая увидеть то, что является для него самым важным в искусстве» [15, с. 9]. Графический диптих «Цветок Колымы I, II» (2016) посвящен трагической странице в истории Магаданской области. В первой части работы в центре композиции – группа людей, как будто возникающих из земных недр, во второй части – сливается на месте тектонического разлома в своеобразный «Колымский цветок», символ памяти и надежды. Владимир Мягков является автором нескольких художественных проектов на историческую тему. В 2013 г., к 60-летию Магаданской области, художник разработал графическую серию портретов «Имя на карте – Первопроходцы Колымы». Портреты «Адмирал Алексей Нагаев», «Мореплаватель Григорий Шелихов», «Контр-адмирал Констан-



тин Старицкий». «Капитан-командор Алексей Чириков», «Капитан-командор Витус Беринг», «Генерал-лейтенант Леонтий Спафарьев» и другие созданы на основе документальных материалов, связанных с географическими названиями Магаданской области.

В процессе работы над серией автор обращался к художественной, исторической, научно-популярной литературе, архивным материалам с целью создания по возможности приближенных к реальным художественным образам первопроходцев, портреты которых практически отсутствуют в каких-либо источниках. Цикл работ экспонировался на V Международном форуме «Арктика: настоящее и будущее» в городе Санкт-Петербурге в 2015 г. Одна из последних значимых графических серий «Встречь солнцу», посвященная 175-летию Русского географического общества, представляет портреты знаменитых исследователей и мореплавателей, чьи имена вошли в историю освоения Крайнего Северо-Востока России [3, с. 368; 12]. В 2016 г. за творческие достижения В. В. Мягков был удостоен звания «Заслуженный художник Российской Федерации» [5, с. 1].

Александр Владимирович Мягков в 1995 г. окончил факультет живописи Дальневосточного государственного педагогического института искусств. В 1990–2001 гг. принимал участие в выставках молодых художников в Москве, Владивостоке, Хабаровске, Южно-Сахалинске. В 1996 г. вступил в Союз художников РФ. В 1997 г. за серию живописных работ стал стипендиатом Министерства культуры РФ. Александр Владимирович увлечен техникой офорта,



работает маслом, гуашью, использует смешанную технику, аппликации, тиснение. Трудно выделить основную тему его творчества, он пишет натюрморты, пейзажи, портреты, жанровые картины с использованием новых композиционных, пластических и колористических решений, разноплановых текстур и декоративных элементов. Занимается компьютерной, промышленной графикой, оформлением интерьеров и экстерьеров общественных зданий города Магадана [16, с. 187]. «В изобразительной манере художника чувствуется влияние его отца Владимира Николаевича и мамы Маргариты Петровны Мягковых, в творчестве которых театр занимал значительное место: задники, костюмы, декорации к спектаклям. Декоративность присутствует и в ряде картин Александра Мягкова» [8, с. 72]. После первой совместной выставки живописи и графики Александра и Владимира Мягковых в городской Галерее Современного Искусства (2004) в музей поступили живописные работы художника, посвященные городу Магадану: «Подъезд-1» (1999), «Ночь» (1994) «Три яблока» (2003). В авторской музейной коллекции представлены оригинальные жанровые картины, выполненные в технике офорта, смешанной технике с использованием декоративных элементов: «Танец» (1999), «Неясный сон. Лист 1» (1992), «Лев» (2003), «Восток» (1998) «Ковер» (1992), «Старая фреска» (2000). Своеобразие технических приемов Александра Мягкова придает работам особую выразительность, подводит зрителя к глубоким размышлениям о философском отношении художника к миру.

М. П. Мягкова.
Эскиз костюмов
к спектаклю
«Синяя борода»
Ж. Оффенбаха.
1994. Бумага, акварель. 375×505
Магаданский
областной
краеведческий музей

М. Р. Myagkova.
Costume design for
the play “Bluebeard”
by J. Offenbach.
1994. Watercolor on
paper. 375×505
Magadan
Regional Museum
of Local History

В. В. Мягков.
Черные корабли.
Из цикла «Воображаемый вояж».
2004. ДВП, смешанная техника. 66,5×100
Магаданский
областной
краеведческий музей

V. V. Myagkov.
BBlack Ships. From
the cycle “Imaginary
Voyage”. 2004.
Mixed technique,
fireboard. 66,5×100
Magadan
Regional Museum
of Local History

В. В. Мягков.
Цветок Колымы I.
2016.
Оргалит, смешанная техника. 625×1225
Магаданский
областной
краеведческий музей

V. V. Myagkov.
Kolyma Flower I.
2016. Mixed
technique,
hardboard. 625×1225
Magadan
Regional Museum
of Local History

В. В. Мягков.
Цветок Колымы II. 2016. Оргалит, смешанная техника. 623×1225
Магаданский
областной
краеведческий музей

V. V. Myagkov.
Kolyma Flower II.
2016. Mixed
technique,
hardboard 623×1225
Magadan
Regional Museum
of Local History

«Жизнь человека – это не отдельные события, связывающиеся в незакономерную последовательность, а своего рода организм „биографическое целое“. Поступки и события только звенья цепи, имеющие свою форму, свою одухотворенность и свою индивидуальность. Существует индивидуальность как человек, и есть индивидуальность – как его жизнь. Последняя зависит от первой, но обе законченные цельности» [10, с. 373]. Это высказывание академика Д. С. Лихачева можно в определенной мере отнести к магаданской династии Мягковых. Город, где они состоялись как творческая семья, обладает особой притягательной силой, воздействуя на эмоциональное состояние человека даже на большом расстоянии. Магадан такой разный в работах Владимира Николаевича и его сыновей, каждый из них нашел в нем свой образ – город праздничный, с трагическим прошлым или с романтическим налетом. В нем есть все – от четких архитектурных линий до лирического восприятия и декоративного художественного решения.

Владимир Николаевич и Маргарита Петровна Мягковы оставили городу Магадану ценное творческое наследие, во многом способствовали осознанному выбору своих сыновей, ставших талантливыми художниками. «...Наши родители посвятили свою жизнь искусству и явились примером для нас с моим братом, Александром. Коротко об это не расскажешь, нужно прожить жизнь, чтобы почувствовать и понять, что есть красота, мастерство и профессионализм, и суметь сохранить в душе верность своим идеалам» [14, с. 49]. В 2008 г. на фасаде здания Магаданского государственного музыкального и драматического театра установлена мемориальная доска Владимиру Николаевичу Мягкову (автор – Е. П. Крамаренко) в знак признания его огромного вклада в развитие региональной и отечественной театральной культуры.

Литература

1. Автобиография. 2 декабря 1985 г. // Личный архив В. Н. Мягкова.
2. Александрова, С. А. Записки актрисы. – Магадан : Кордис, 2012. – 254 с.
3. Борщевская, И. Атланты восточных просторов страны. Об экспозиции «Встречь солнцу» художника В. Мягкова // Метаморфозы. Литературно-художественный журнал. – 2023. – № 3 (41). – С. 364–373.
4. Буклет выставки «110 лет со дня рождения Отнякина Николая Александровича. 1893–1966». – Б. м. : Управление культуры мэрии г. Тамбова, 2003.
5. Владимир Владимирович Мягков. Графика : каталог Магаданской областной организации ВТОО «Союз художников России» / авт. проекта : К. Б. Кузьминых. – Магадан, 2019. – 20 с.
6. Владимир Мягков. Живопись. Графика. Театральное искусство : каталог Магаданской областной организации ВТОО «Союз художников России» / авт. проекта : К. Б. Кузьминых. – Магадан, 2019. – 20 с.
7. Жданов, П. Владимир Мягков. Писал как радость // Восточный форпост. Региональный общественно-политический журнал. – 2002. – № 10. – С. 22–23.
8. Живописный Магадан: литературно-художественное издание. – Магадан : Охотник, 2014. – 152 с.
9. Левиновский, В. Я. Десять театральных сезонов на Колыме : воспоминания и размышления режиссера. – Магадан : Кордис, 2014. – 174 с.
10. Лихачев, Д. С. Русская культура. – Москва : Искусство, 2000. – 440 с.
11. Мазуренко, А. Север – моя судьба // Магаданская правда. – 1987. – 9 августа. – С. 20.
12. Малашко, С. «Встречь солнцу» // Интеллигент – Магадан : Литературно-публицистический журнал. – 2020. – № 10. – С. 52.
13. Маргарита Мягкова // Восточный форпост. Региональный общественно-политический журнал. – 2001. – № 7. – С. 26–27.
14. Пашков, С. Владимир Мягков не только художник // Интеллигент – Магадан : Литературно-публицистический журнал. – 2020. – № 10. – С. 48–51.
15. Стельмах, К. Художественный иллюзион // Спутник авиапассажира. – № 4 (19). – 2008. – С. 8–9.
16. Толоконцева, О. А. Прекрасного след : Художники Магаданской области : [Альбом-справ.] / О. А. Толоконцева, Л. Д. Роньжина; вступ. ст. В. И. Кандыбы; Магадан. обл. универ., науч. 6-ка им. Пушкина; Магаданская областная организация Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России». – Москва : Пранат, 2002. – 256 с.



References

1. Avtobiografiya. 2 dekabrya 1985 g. [Autobiography. December 2, 1985]. Lichnyy arhiv V.N. Myagkova [V.N. Myagkov's personal archive].
2. Aleksandrova, S. A. Zapiski aktrisy [An actress' notes]. Magadan, Kordis, 2012, 254 p.
3. Borschevskaya, I. Atlanty vostochnyh prostorov strany. Ob ekspozitsii «Vstrech' solncu» hudozhnika V. Myagkova [Atlantes of the Eastern expanses of the country. About the exhibition "Meeting the Sun" by artist V. Myagkov]. Metamorfozy. Literaturno-hudozhestvennyy zhurnal [Metamorphoses. Literature and art journal], 2023, no. 3 (41), pp. 364–373.
4. Buklet vystavki «110 let so dnya rozhdeniya Otnyakina Nikolaya Aleksandrovicha. 1893–1966» [Booklet of the exhibition "110 years since the birth of Nikolai Alexandrovich Otnyakin. 1893–1966"]. Sine loco, Upravlenie kul'tury merii g. Tambova, 2003.
5. Vladimir Vladimirovich Myagkov. Grafika: katalog Magadanskoj oblasti organizacii VTOO «Soyuz hudozhnikov Rossii» [Vladimir Vladimirovich Myagkov. Graphics: catalog of the Magadan Regional Organization of the Union of Artists of Russia]. The project's author: K. B. Kuzminykh. Magadan, 2019, 20 p.
6. Vladimir Myagkov. Zhivopis'. Grafika. Teatral'noe iskusstvo : katalog Magadanskoj oblasti organizacii VTOO «Soyuz hudozhnikov Rossii» [Vladimir Myagkov. Painting. Graphics. Theater art: catalog of the Magadan Regional Organization of the Union of Artists of Russia]. The project's author: K. B. Kuzminykh. Magadan, 2019, 20 p.
7. Zhdanov, P. Vladimir Myagkov. Pisal kak radost' [Vladimir Myagkov. I painted joy]. Vostochnyy forpost. Regional'nyy obshchestvenno-politicheskij zhurnal [Eastern Outpost. Regional social and political journal], 2002, no. 10, pp. 22–23.
8. Zhivopisnyy Magadan: literaturno-hudozhestvennoe izdanie [Picturesque Magadan: literature and art publication]. Magadan, Ohotnik, 2014, 152 p.
9. Levinovsky, V. Ya. Desyat' teatral'nyh sezonov na Kolyme: vospominaniya i razmyshleniya rezhissera [Ten theater seasons in Kolyma: the director's memories and reflections]. Magadan, Kordis, 2014, 174 p.
10. Likhachev, D. S. Russkaya kul'tura [Russian Culture]. Moscow, Iskusstvo, 2000, 440 p.
11. Mazurenko, A. Sever – moy sud'ba [The North is my destiny]. Magadanckaya pravda [Magadan Truth], 1987, August 9, p. 20.
12. Malashko, S. «Vstrech' solncu» [“Meeting the Sun”]. Intelligent – Magadan: Literaturno-publicisticheskij zhurnal [Intelligent – Magadan: Literary journalism magazine], 2020, no. 10, p. 52.
13. Margarita Myagkova. Vostochnyy forpost. Regional'nyy obshchestvenno-politicheskij zhurnal [Eastern Outpost. Regional social and political journal], 2001, no. 7, pp. 26–27.
14. Pashkov, S. Vladimir Myagkov ne tol'ko hudozhnik [Vladimir Myagkov is more than an artist]. Intelligent – Magadan: Literaturno-publicisticheskij zhurnal [Intelligent – Magadan: Literary journalism magazine], 2020, no. 10, pp. 48–51.
15. Stelmakh, K. Hudozhestvennyy illyuzion [Artistic illusion]. Sputnik aviapassazhira [Airline passenger's companion], no. 4 (19), 2008, pp. 8–9.
16. Tolokontseva, O. A. Prekrasnogo sled: Hudozhniki Magadanskoj oblasti: Al'bom-sprav. [Traces of the beautiful: Artists of the Magadan Region: a reference album]. Introduction by V. I. Kandyba. Magadan Regional University, Scientific Library



named after A. S. Pushkin; Magadan Regional Organization of the Union of Artists of Russia. Moscow, Pranat, 2002, 256 p.

Об авторе

Степьма Клавдия Ивановна – заведующая экспозиционно-исследовательским отделом Магаданского областного краеведческого музея
E-mail: stelmakh.ki@magadanmuseum.ru

Stelmakh Klavdia Ivanovna

Head of the Exposition and Research Department at the Magadan Regional Museum of Local History

V. V. Myagkov.
Город мастеров.
Лист-II. 1988–1989. Бумага, офорт, травление. 357×746
Магаданский областной краеведческий музей

V. V. Myagkov.
City of Masters.
Sheet-II. 1988–1989. Etching, paper. 357×746
Magadan Regional Museum of Local History

A. V. Myagkov.
Охота (2), триптих. 2004. Холст, масло, техника смешанная. 99×150
Магаданский областной краеведческий музей

A. V. Myagkov.
Hunting (2), triptych. 2004. Oil on canvas, mixed technique. 99×150
Magadan Regional Museum of Local History

V. H. Myagkov.
Первомайский снег. 1973. Холст, масло. 60×80
Магаданский областной краеведческий музей

V. N. Myagkov.
May Day Snow. 1973. Oil on canvas 60×80
Magadan Regional Museum of Local History

A. V. Myagkov.
Снег. 2004. Холст, масло, аппликация (металлическая фольга). 67,6×99
Магаданский областной краеведческий музей

A. V. Myagkov.
Snow. 2004. Oil on canvas, applique (metal foil). 67.6×99
Magadan Regional Museum of Local History

V. H. Myagkov.
Портрет семьи художника. 1988. Холст, масло. 171,5×216
Магаданский областной краеведческий музей

V. N. Myagkov.
Portrait of an artist's family. 1988. Oil on canvas. 171.5×216
Magadan Regional Museum of Local History

V. H. и M. П. Мягковы
в театральной мастерской. Магадан. 1990-е

V. N. and M. P. Myagkov
in a theatre studio.
Magadan.
The 1990s



EDN: VCLWOK
УДК 739

PRESERVATION OF TRADITIONS.
YURI AND SERGEY MATOCHKIN –
THE DYNASTY OF TAGIL JEWELERS

Elena V. Ilyina
The State Tretyakov Gallery, Anna Golubkina Museum
Moscow, Russian Federation



Abstract: The article examines the work of the dynasty of jewelers Yu. P. and S. I. Matochkin from Nizhny Tagil in connection with the development of Ural jewelry art of the late 20th – first quarter of the 21st centuries. The authors' biography, the formation of artistic styles, and their place in the context of Ural jewelry art are considered.

Keywords: Yu. P. Matochkin; S. Y. Matochkin; Ural art; jeweler; Nizhny Tagil.

Citation: Ilyina, E. V. (2024). PRESERVATION OF TRADITIONS. YURI AND SERGEY MATOCHKIN – THE DYNASTY OF TAGIL JEWELERS. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 3, № 4 (21), pp. 64–75.

СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ.
ЮРИЙ И СЕРГЕЙ МАТОЧКИНЫ –
ДИНАСТИЯ ТАГИЛЬСКИХ
ЮВЕЛИРОВ

Е. В. Ильина
Государственная Третьяковская галерея,
Музей Анны Голубкиной
Москва, Российская Федерация

В статье исследуется творчество династии художников-ювелиров Ю. П. и С. Ю. Маточкиных из Нижнего Тагила во взаимосвязи с развитием уральского ювелирного искусства конца XX – первой четверти XXI в. Рассматриваются биографии авторов, формирование художественной стилистики, их место в контексте уральского ювелирного искусства.

Ключевые слова: Ю. П. Маточкин; С. Ю. Маточкин; уральское искусство; ювелир; Нижний Тагил.



С. Ю. Маточкин.
Колье из гарнитура «Весна».
2016. Кахолонг, кварцевая щетка, бирюза, мельхиор, пайка, выпилровка, гнутье, окрашивание маслом
Нижнетагильский музей изобразительных искусств

S. Yu. Matochkin.
Necklace from the “Spring” set.
2016. Cacholong, quartz brush, turquoise, cupronickel, soldering, sawing, bending, oil painting
Nizhny Tagil Museum of Fine Arts

Ювелирное искусство в Нижнем Тагиле не имеет исторических корней, соответственно, и сложившихся традиций. Существовавшая в Екатеринбурге с 1751 г. гранильная фабрика выпускала достаточное количество продукции для снабжения рынка, и именно она сыграла большую роль в развитии русского ювелирного и камнерезного искусства, формировании собственно уральской школы. Но во второй половине XX в. в промышленном Нижнем Тагиле неожиданно возник небольшой ручеек специфического прикладного дела – ювелирного, естественным образом питающегося из большой реки уральского искусства. Исследователи считают, что «...к середине XX в. в России существовало три наиболее крупных ювелирных центра – Ленинград, Московский и Свердловский регионы. Именно в этих сохранившихся оазисах русского ювелирного дела и начинают складываться самостоятельные школы авторского ювелирного искусства» [4, с. 109]. Спустя более полувека можно сказать, что тагильское ювелирное искусство также имеет свою историю, имена художников естественным образом стали достоянием художественного процесса. Среди них – ювелиры Юрий Павлович (отец) и Сергей Юрьевич (сын) Маточкины. Это небольшая в масштабе династия, но представляющая серьезное в своей преемственности искусство.

Ювелирные династии, с одной стороны, дело достаточно типичное для этого особого вида искусства, стоящего на грани собственно творчества и ремесленного производства и сохранившего до сих пор исторически выработанные качества цеховой отрасли. С другой – это довольно нелегкий труд: повышенное внимание к точности пайки, шлифовки, монтажа при создании ювелирного изделия не позволяют заниматься этим искусством людям, не обладающим такими качествами. И если в прошлом семейное ювелирное дело развивалось благодаря необходимости сохранения основ кланового производства, то сегодня широкие возможности выбора профессии зачастую являются причиной прекращения династических связей. И здесь дело даже не в мере таланта, отпущенного человеку. Но в случае семьи Маточкиных все сошлось: умение трудиться, любовь к минералам и к уральской природе, фантазия и, наконец, желание заниматься именно ювелирным искусством. Несомненно, что главенствующая роль принад-



лежит старшему представителю ювелирной династии – Юрию Павловичу Маточкину.

Родившийся в 1939 г., Юрий Маточкин провел детство, ранние годы которого пришлось на время войны, в г. Оханске Пермской области. Богатая уральская природа настолько прочно вошла в сознание мальчика, что впоследствии ее мотивы безошибочно угадывались во всех изделиях художника. Желание заниматься искусством и одновременное стремление зарабатывать на жизнь своим трудом было характерно для художников, живших в тяжелое

Ю. П. Маточкин.
Космос. Гарнитур.
1998. Мельхиор, уваровит, выпилровка, ковка, гнутье, пайка, закреп

Нижнетагильский музей изобразительных искусств

Yu. P. Matochkin.
Space. Jewelry set.
1998. Cupronickel, uvarovite, sawing, forging, bending, soldering, fastening
Nizhny Tagil Museum of Fine Arts

С. Ю. Маточкин.
Бабочка. Брошь.
2016. Серебро, малахит, демантоид, выпилровка, ковка, гнутье, полировка
Собственность автора статьи

S. Yu. Matochkin.
Butterfly. Brooch.
2016. Silver, malachite, demantoid, sawing, forging, bending, polishing
Property of the author of the article

С. Ю. Маточкин.
Комета. Коллье.
1995. Мельхиор, пирит, выпилровка, ковка, гнутье, полировка

Нижнетагильский музей изобразительных искусств

S. Yu. Matochkin.
Comet. Necklace.
1995. Cupronickel, pyrite, sawing, forging, bending, polishing
Nizhny Tagil Museum of Fine Arts

Ю. П. Маточкин.
Комета. Коллье.
1997. Гранат, пирит, гематит, мельхиор, выпилровка, ковка, гнутье, пайка, чернение, резьба, полировка, закреп
Нижнетагильский музей изобразительных искусств

Yu. P. Matochkin.
Comet. Necklace.
1997. Garnet, pyrite, hematite, cupronickel, sawing, forging, bending, soldering, blackening, carving, polishing, fastening
Nizhny Tagil Museum of Fine Arts



послевоенное время. В 1958 г. Маточкин приехал в Нижний Тагил и поступил учиться на отделение художественной обработки металла в Уральское училище прикладного искусства. Ориентации на обучение технологиям ювелирного искусства в то время еще не было в программе, зато студентам давали широкие знания в области металлообработки, графики, живописи, скульптуры. Юрий Маточкин с уважением вспоминает первых педагогов училища, возникшего в 1945 г., – скульптора Е. Н. Плугину, живописца Г. В. Патко. Но, несомненно, любовь к минералам будущему ювелиру привил тагильский скульптор и художник прикладного искусства Виталий Иванович Стеканов (1927–2005), значение которого в профессиональной ориентации признают многие выпускники. Окончив училище в 1960 г., Юрий Маточкин поступил на художественно-графическое отделение Нижнетагильского педагогического института, созданного несколькими годами ранее. Через несколько лет после окончания института, в 1965 г., его пригласили преподавать в родное училище. Именно к этому времени относятся первые изделия художника, который начал представлять их на городских и областных выставках с 1971 г.

Юрий Маточкин был одним из немногочисленных пионеров ювелирного искусства в городе. Стоит отметить, что во второй половине XX в. в Нижнем Тагиле, где не было промышленного производства, в отличие от Свердловска, художники-ювелиры были более свободны. По-



этому возникшее здесь в 1960-х гг. ювелирное искусство, миновав производственную стадию, сразу вышло на уровень авторского, что связано, по сути, с теми же процессами, которые обусловили развитие «нового ювелирного искусства» в стране, возникшего как реакция «на засилье серийной промышленной продукции, консервативно ориентированной на образцы и стили предшествующих эпох» [2]. Прямой причиной была необходимость развития учебной базы Уральского училища прикладного искусства и подготовки мастеров для ювелирной промышленности, косвенной – тотальный дефицит ювелирной продукции в провинции. Немногочисленные тагильские художники-ювелиры сумели и восполнить рынок, и, главное, включиться в общий процесс развития уральского ювелирного искусства. В отсутствие промышленного производства и в условиях сложностей с реализацией изделий, ювелиры, по сути, оказались «прикрепленными» к местному отделению Союза художников РСФСР, активно поощряющему творческое самовыражение. Такая ситуация оказалась благоприятной, поскольку создание авторских ювелирных изделий было единственно возможной формой и личного роста художника, и способа его профессионального высказывания, и решения специфических технико-технологических и образных проблем.



С. Ю. Маточкин.
Времена года.
Гривна. 1999.
Мельхиор, хал-
цедон, уваровит,
горный хрусталь,
гнутие, пайка,
резьба, закреп
Нижнетагильский
музей изобразитель-
ных искусств

S. Yu. Matochkin.
Seasons. Grivna.
1999. Cupronickel,
chalcedony,
uvarovite, rock
crystal, bending,
soldering, carving,
fastening
Nizhny Tagil Museum
of Fine Arts

Ю. П. Маточкин.
Колье. Из гарни-
тура «Уральское
лето». 2015.
Мельхиор, мала-
хит, ковка, пайка,
гнутие, выпилков-
ка, полировка
Нижнетагильский
музей изобразитель-
ных искусств

Yu. P. Matochkin.
Necklace.
From the "Ural
Summer" set.
2015. Cupronickel,
malachite, forging,
soldering, bending,
sawing, polishing
Nizhny Tagil Museum
of Fine Arts

Но у данного процесса была и обратная сторона – каноническая. Заданная направленность работы (сначала постижение, затем сохранение традиций) не открыла пути для широкого экспериментирования. Думается, главной причиной был «принцип котла», когда существовала одна учебная база с четкими задачами по развитию уральского традиционного ювелирного искусства, определенными центром, преподавателями являлись те, кто сам окончил это училище. Сыграла свою роль и слабая техническая база, фактически остававшаяся на том же уровне, что и у демидовских мастеровых. Она не могла стать импульсом к развитию, в отличие от мирового процесса, на который повлияла научно-техническая революция. Но, думается, все же базовым был собственно культургенезис в его орудийно-трудовой форме, психологической привязанности к «отцами наработанному», и даже игровой – имеется в виду сильная уральская мифологическая составляющая, связанная с бажовскими сказами. Впрочем, на этапе становления ювелирного дела в городе другой перспективы развития быть не могло.

Первые изделия Юрия Маточкина, конечно же, были выполнены из поделочных уральских камней, которых было много. Это не только

воспетый в сказках Бажова малахит, но и иные минералы – родонит, халцедон, различные виды яшм, лазурит и другие. Благородные, достаточно сдержанные краски богатой палитры уральских камней были интересны тагильским художникам. Основой для создания работ был мельхиор – этот не лучший с точки зрения технологии материал активно использовался тагильскими ювелирами в 1960-х – 1990-х гг. и применяется по сей день. Серебро и еще реже золото использовалось тогда нечасто и лишь неофициально: рядовым ювелирам в то время было запрещено работать с материалами первого ряда, но местное сообщество с удовольствием носило и мельхиоровые изделия с поделочными камнями. Особый интерес к уральским камням, которые стали активно включаться в украшения, соответствовал времени – достаточно сдержанным и незадуманным шестидесятым, с их неброским и небогатым стилем незатейливой простоты, идеей лапидарности высказывания; чуть более изысканным и разнообразным семидесятым. Первые изделия авторского ювелирного искусства появились на выставках, организованных Союзом художников в Нижнетагильском музее искусств во второй половине 1960-х гг. Для города это было ново и необыч-



Ю. П. Маточкин.
Уральский мотив.
Гарнитур. 2016.
Малахит, пайка,
хризопраз, амазонит,
аметистовая
щетка, уваровит,
брюзола, пирит,
ковка, выпилковка,
родонит, мельхиор
Нижнетагильский
музей изобразительных
искусств

Yu. P. Matochkin.
Ural Motif. Jewelry
set. 2016. Malachite,
soldering, chrysoprase,
amazonite, amethyst
brush, uvarovite,
turquoise, pyrite,
forging, sawing,
rhodonite,
cupronickel
Nizhny Tagil Museum
of Fine Arts

но, поднимало престиж организации и музея. Движение развития ювелирного дела в Тагиле совпало с важным для страны процессом формирования местных региональных ювелирных школ. Искусство тагильчан, среди которых был и Юрий Маточкин, стало занимать достойное место на уральских выставках различного уровня – от областных до всероссийских. Об экспонировании произведений вне границ СССР по понятным причинам речь не шла: закрытость оборонного города, традиционность высказывания, не самый высокий уровень исполнения не способствовали выходу на широкий рынок, впрочем, и задач таких местные художники не ставили.

Юрий Павлович Маточкин, как и другие тагильские мастера на раннем этапе развития авторского ювелирного искусства, опирался на местные традиции работы с материалом. По свидетельству художника, изделий того времени практически не сохранилось, но творческие работы, по его мнению, обладали особым качеством – отказом от функциональности в пользу выставочности. В произведениях для показа широкому зрителю типичная для ювелирных изделий функциональность, обращенность к человеку художниками того времени прак-

тически нивелировалась. Априори нефункциональные вещи словно подчеркивали всем видом свою статусность. В уральском варианте проявилось общее для искусства тех лет желание изменить сам генезис, саму природу ювелирного дела: мастера стремились поставить его в ряд с основными видами искусства. Находясь под обаянием камня, Маточкин, как и другие тагильские, и шире – уральские, ювелиры, сосредоточил свое внимание на выявлении всегда необычного рисунка камня, его природных свойств. Это вполне объяснимо, ведь мастера, по сути, находились в изоляции: образцы русского ювелирного искусства предшествующей поры, тем более периода авангарда, были «закрыты», запрещены к показу, а достижения европейского ювелирного искусства оставались за «железным занавесом». Путь тогдашних советских мастеров объективно шел не через поиски конструктивности, а через раскрытие-любование природными качествами единственно доступного им материала – камня. Однако и внутри этой капсулы ювелиры свердловской школы, к которой и относились тагильчане, смогли встроиться в общий процесс. Возведя ювелирное искусство в ранг сугубо пластических станковых произведений, они сумели тем самым полностью нивелировать идею потребительского отношения. Так, один ведущих исследователей русского ювелирного искусства И. Перфильева писала: «Нужно было искать точку опоры, позволившую бы раз и навсегда освободить концепцию художника-ювелира от оговорок о недрагоценности и не подменять драгоценностью материала драгоценность художественной идеи» [5]. Именно этим объясняется и порой максимально увеличенные формы изделий всех тагильских и уральских ювелиров, стремящихся к «монументальности», иногда к повышенной брутальности. Интересно, что наивысшего пика данная тенденция достигает к 1990-м гг., времени, когда, казалось бы, открылись широкие возможности для работы в разных стилевых направлениях. Однако отдельные представители тагильского ювелирного искусства следуют ей до сих пор. Так, Юрий Маточкин сохранил именно эти качества в своих работах до сегодняшнего дня, ими же обладают и выставочные произведения его сына – Сергея Маточкина.

Главным педагогом для Сергея Маточкина, родившегося в 1964 г., стал отец. Обучаясь, как

и Юрий Павлович, на отделении художественной обработки металла Уральского училища прикладного искусства, Сергей стал экспонировать произведения на выставках с 1997 г. Тогда же отец и сын организовали «Студию художников Маточкиных» и стали заниматься производством авторских ювелирных изделий. Хотя мощности были небольшими, но они все же сумели сохранить свою студию в сложные 1990-е гг. Параллельно Сергей Маточкин работал в ряде самых разных фирм, что характерно для конца 1990-х – начала 2000-х гг.

Стоит отметить, что обращение сына к работе в области ювелирного искусства стало своеобразным стимулом для Юрия Павловича, и без того всегда обладавшего редкостной энергичностью, выработать новую линию в творчестве. Во второй половине 1990-х гг. оба ювелира начали активно представлять свои работы на различных городских, областных, региональных и всероссийских выставках, среди которых «Болдинская осень» (1999, Москва), «Первая выставка декоративно-прикладного искусства» (2000, Екатеринбург), «Молодость России» (2001, Москва). В 2001 г. Юрий Павлович, а в 2002 г. Сергей Юрьевич становятся членами Союза художников России. Много работая, мастера постепенно накопили собственную коллекцию изделий, что позволяло им чаще участвовать в различных выставках-смотре. Так, со второй половины 2000-х гг. отец и сын регулярно принимают участие в творческом конкурсе им. Худояровых на звание «Мастер года по декоративно-прикладному искусству», который был основан Нижнетагильским музеем-заповедником «Горнозаводской Урал». И в 2008 г. отец и сын Маточкины были признаны победителями в номинации «Художественная обработка металла». Другой, не менее важной историей в творческой биографии авторов стало их участие в выставках Всероссийского конкурса авторского ювелирного искусства в Музее янтаря (Калининград).

Сегодня художники-ювелиры С. и Ю. Маточкины являются едва ли не самыми верными хранителями уходящих традиций уральской ювелирной школы. Верность принципам проявляется в популяризации уральского камня, в работе с недорогими металлами. Основные коллекционные работы авторов выполнены в конце 1990-х – 2010-х гг. Изделия отца и сына этого периода обнаруживают крепкое сходство в приемах, методах, тематических линиях. С первого



взгляда порой трудно сказать, кто из художников является ведущим в творческих поисках: они словно дополняют друг друга. Однако при глубоком анализе их творчества обнаруживается большая разница.

Исследователь Н. Макаренкова отмечала в середине 1990-х гг., что для произведений ювелиров Урала характерна «...внутренняя связь с традицией уральского ювелирного искусства с его предрасположенностью к повествованию, неторопливому ритму, природным мотивам»

Ю. П. Маточкин.
Колье. Из гарнитура «Лужок». 2015.
Малахит, кахолонг, хризопраз, перунит, аметист, аметистовая щетка, бирюза, родонит, мельхиор, гнутые, пайка, ковка, гнутье
Нижнетагильский музей изобразительных искусств

Yu. P. Matochkin.
Necklace. From the "Little Meadow" set. 2015. Malachite, cacholong, chrysoprase, perunite, amethyst, amethyst brush, turquoise, rhodonite, cupronickel, bending, soldering, forging, bending
Nizhny Tagil Museum of Fine Arts

С. Ю. Маточкин.
Зимняя сказка.
Колье из гарнитура. 2001. Мельхиор, халцедон, гнутые, чернение, зернь, пайка, резьба
Нижнетагильский музей изобразительных искусств

S. Yu. Matochkin.
Winter's Tale.
Necklace set. 2001. Cupronickel, chalcedony, bending, blackening, granulation, soldering, carving
Nizhny Tagil Museum of Fine Arts



[4, с. 110]. Эта линия осталась ясно выраженной до сих пор и в камнерезных композициях ювелиров Маточкиных.

В немногих сохранившихся ювелирных изделиях Юрия Маточкина 1980–1990-х гг. время словно течет: в них остались запечатленными те изменения в трактовке и методах, образах и композициях, которые свидетельствуют о постепенном поступательном движении мастера. Базовые принципы создания композиций с годами претерпевали изменения, в частности – в трактовке ритма. Ранние работы Юрия Маточкина, например, были очень легкими, чаще всего строго симметричными, даже если в них превалировала витиевато-извилистая линия, движение которой художник фиксировал-останавливал укрупненными точками с крупными камнями, добиваясь затейливости образа. Сочетание объемов металла и камня имели примерно одинаковое значение. Во второй половине 1990-х гг., возможно, не без влияния уже набирающего силу как художника сына Сергея, формы работ Юрия Павловича начинают укрупняться, камень выходит на первый план, играя цветом и сверкая острыми

гранями щеток, металл постепенно все больше и больше «прячется», занимает периферическую роль и лишь суфлирует затейливым переливом камня. В изделиях возникает тяготение к каскадности. Неизменным остается любовь к природным мотивам, повествовательности. Надо отметить, что последнее – не рассказ в его привычном понимании, а создание некоего считываемого образа, который, запечатлеваясь в конкретных формах изделия, способен породить чудные воспоминания в душе зрителя. И в этом сила ювелирного искусства, с помощью которого создается такой простой и такой мощный код взаимосвязи поколений. В самом деле, при рассматривании мерцающих граней щеток уваровита, замкнутых в плавные ромбовидные «звездочки» в гарнитуре «Космос» Ю. Маточкина (1998), у каждого возникает образ ночного неба, бескрайнего пространства с далекими планетами, посылающими свой свет. А в гарнитуре «Весна» (2016) С. Маточкина льдистые грани кристаллов кварцевой щетки, белый чистый кахолонг и нежно-зеленая бирюза порождают воспоминания о ранней весне с ее еще не сошедшим льдом, первой зеленью и трогательными нежными цветами, яркими, но не жаркими лучами солнца. «Умение выбрать из большой щетки те кусочки камня, которые будут отвечать замыслу, точно угадать пропорции, подобрать интересное мельхиоровое обрамление – это те задачи, с которыми удачно справился автор», – отмечает тагильский исследователь М. В. Агеева [1, с. 7].

Работам обоих художников свойственна геометризация форм. Она более явная в изделиях Сергея Юрьевича. Но свойственна также и композициям Юрия Павловича, что в его случае обнаруживает связь с традициями советского ювелирного искусства 1970-х гг., когда возникла мода на яркие цвета и ювелиры обратили свое внимание на малахит, розовый кварц, сердолик, яшмы, чей сложный рисунок хорошо выявляли строгие геометричные формы плоских кабошонов или пластов. Линия свободного декоративизма в ювелирном искусстве тех лет была призвана передать, прежде всего, красоту уральского горного богатства. К рубежу веков эта тенденция была усилена: Сергей и Юрий Маточкины, как и другие ювелиры Урала, вводят в свои изделия щетки и почки камней различных пород, крупные, почти необработанные фрагменты. Искусствовед М. В. Агеева верно отмечает, что «очень



Ю. П. Маточкин.
Болдинская осень.
Гарнитур. 1980.
Мельхиор, агат
шандинский, выпи-
ловка, ковка, гнутье,
филигрань, чернение,
резьба, полировка,
закреп
Нижнетагильский
музей изобразительных
искусств

Yu. P. Matochkin.
Boldino Autumn.
Jewelry set. 1980.
Cupronickel,
Shandinsky agate,
sawing, forging,
bending, filigree,
blackening, carving,
polishing, fastening
Nizhny Tagil Museum
of Fine Arts



Ю. П. Маточкин.
Гривна. Из гарни-
тура «Русь». 1985.
Мельхиор, халцедон,
ковка, гнутье, фи-
лигрань, выпилка,
пайка, чернение,
резьба, полировка
Нижнетагильский
музей изобразительных
искусств

Yu. P. Matochkin.
Grivna. From
the "Rus" set.
1985. Cupronickel,
chalcedony, forging,
bending, filigree,
sawing, soldering,
blackening, carving,
polishing
Nizhny Tagil Museum
of Fine Arts

часто форму изделия диктует рисунок и форма используемого камня» [1, с. 5].

Сохраняя базовые для уральского искусства принципы работы с материалом, Юрий Павлович, а за ним и Сергей Юрьевич, постепенно переходят к усилению объемов изделий. Со второй половины 1990-х гг. их работы приобретают монументальность. И в этом видится нечто барочное. Стремление к достижению впечатления возможно большего богатства вполне соотносимо с теорией немецкого историка искусства Эрнеста Кон-Винера (1882–1941) о стилях в изобразительном искусстве. Он рассматривал «орнаментальную» стадию его развития как последнюю, наивысшую, следующую после «конструктивной» и «декоративной» [3, с. 212]. В тагильском ювелирном искусстве 1990 – середины 2010-х гг. это выразилось в увлечении стилизацией, тяготением к большим формам, обилию разных камней в изделии.

Декоративно-броские вещи Маточкиных этого времени – орнаментированные гривны, броши, полупарюры – всегда воспевают природу. Мотивы разнообразны: это не только стилизованные цветы, бабочки, но и явления более

общего порядка – образы космоса, времен года, знаковых для художников мест. И в этом смысле интересно провести параллели между работами отца и сына: в них обнаруживается преемственность. Тематически оба мастера очень близки, так как в творчестве каждого нашли свое отражение уже упомянутые темы космоса, богатств Урала, образов природного годичного цикла. Однако налицо и разница. Сергей Маточкин тяготеет к геометризации формы, Юрий Павлович же предпочитает использовать орнаментированные природные мотивы: цветы в их простой форме обретают у него знаковые характеристики, становятся легко считываемыми образами, говорящими о счастье, добре, о душе человека.

Нередко оба художника делают буквально сходные по названиям вещи: «Комета», «Космос», «Времена года», «Недра Урала». Однако открытый и эмоциональный Юрий Павлович создает изделия, в которых все чуть-чуть преувеличено, – крупные формы, каскады, сочные краски. У него доминирует лето с его яркой томительной зеленью («Уральское лето»; «Уральский мотив») и веселым разнотравьем («Лужок»). Более сдержанный Сергей Юрьевич

Ю. П. Маточкин.
Уральское лето
с бабочкой. Колье
из гарнитура. 2015.
Малахит, кварц,
уваровит, бирюза,
пайка, выпилка,
мельхиор, гнутье,
закреп, резьба, поли-
ровка
Собственность автора

Yu. P. Matochkin.
Ural Summer with
a Butterfly. Necklace
set. 2015. Malachite,
quartz, uvarovite,
turquoise, soldering,
sawing, cupronickel,
bending, fastening,
carving, polishing
The author's property



склонен к переходным периодам года: нежной весне с первыми проталинами или хрустящими зимними холодами («Весна», «Зимняя сказка»). Соответственно, темперамент художников скажется и на колористической гамме их произведений: звонкие краски у отца и сдержанные или глубокие в тонах – у сына. Изделия раскрывают разные внутренние характеристики художников: искристый, открытый старший и собранный, склонный к внутренним размышлениям младший.

Впрочем, измерить жизнь художника Ю. Маточкина на протяжении его более полувековой творческой деятельности одним клише не получится. В его раннем творчестве есть исключительные по тонкости цветовой и эмоциональной характеристики произведения, например, гарнитура «Болдинская осень» (1980). Пряный ржаво-рыжий агат с вкраплениями белого цвета, резко контрастирующего с ведущим тоном (Шандинское месторождение, Казахстан), передает в кодовом для любого русского словосочетание «Болдинская осень» само значение культуры в жизни каждого человека. Ранние работы

Юрия Павловича, согласно веяниям времени, тяготели к упрощенности и лаконизму, более поздние – к пышности и преувеличенности форм, цвета, объемов.

Но постоянными являются поэтичность и лиризм произведений, во многом восходящие к традициям народного творчества. Так, в гарнитуре 1985 г. «Русь» три стилизованных подвеса со строгими прямоугольными вставками красного халцедона выполнены в виде декоративных солдатиков – русских воинов в луковичных шлемах и солдата революционной Красной армии в шапке-буденовке. Напоминающим народные деревянные игрушки образам солдатиков приданы простые формы, наивно-серьезные стилизованные лица и руки Ю. Маточкин исполняет в техниках филигрании и зерни, характерных для русского ювелирного дела. Лиричностью отмечено и кольцо «Уральское лето» (2006), в котором преувеличенно крупная малахитовая бабочка порхает по цветочному луку, залитому солнцем. Мастер достигает этого эффекта с помощью умелой раскладки цветных камней: нежный зеленый уваровит в сочетании с белым кахолонгом, небесно-синей бирюзой, прозрачным нефритом и желтыми кварцами.

Увлеченные красотой минералов, оба художника отдали в своих произведениях дань богатству недр Урала, многократно воспетым писателями и мастерами изобразительного искусства. В гарнитуре «Самоцветы Мурзинки» (2017), склонный к формальным экспериментам, Сергей Юрьевич создает возвышенно-приподнятый образ одного из самых богатых уральских месторождений. Глубина синего оттенка аметистовой щетки центрального подвеса колье покоряет силой цвета, задает изделию торжественный тон. В сочетании с кованным бантом предмет обретает значение драгоценности. Сложную палитру подвеса оттеняют вставки неровной формы ожерелья, сделанные из перемежающихся сколов льдисто-белой кварцевой щетки, золотом играющих граней пирита и синне-серых щеток аметиста, более сдержанных по тону. Металлические касты максимально скрыты, играют лишь роль скреп. Иное решение в изделии Юрия Павловича «Кладовая Урала» (2018), в котором сросток крупных кристаллов пирита в центральном подвесе колье дополнен затейливым гнутьем с зернью, а ожерелье состоит из простых стилизованных цветов неж-

но-розового родонита, разбитых кастами со вставками мелкозернистого пирита.

За выдающийся вклад в развитие российского ювелирного искусства и высшие творческие достижения обоим художникам-ювелирам заслуженно вручена почетная награда Мемориального фонда Карла Фаберже – Малый орден Михаила Евлампиевича Перхина (1860–1903), руководителя главной мастерской фирмы Фаберже.

Династия художников-ювелиров Юрия Павловича и Сергея Юрьевича Маточкиных из Нижнего Тагила ярко представляет знаменитую уральскую ювелирную школу. Сегодня произведения мастеров хранятся практически только в коллекции Нижнетагильского музея изобразительных искусств и в частных собраниях. Их украшения стали редкостью, заслуживающей пристального внимания. По силе чувств, верности традициям, увлеченности красотой камня изделия Маточкиных органично встраиваются в ряд лучших образцов российского ювелирного искусства.

Литература

1. Агеева, М. В. Юрий Маточкин. Сергей Маточкин : альбом. Из серии «Ювелиры Нижнего Тагила» / Мин-во инвестиций и развития Свердловской обл., Администрация г. Нижний Тагил, НТМИИ. – Нижний Тагил, 2020. – 56 с.: ил.
2. Габриэль, Г. Н. Авторское ювелирное искусство Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2002. – URL: <http://cheloveknauka.com/avtorskoe-yuvelirnoe-iskusstvo-leningrada-sankt-peterburga-vtoroy-pолоviny-xx-veka> (дата обращения: 08.11.2024).
3. Кон-Винер, Э. История стилей изобразительных искусств. – Москва : Сварог и К, 1998. – 219 с.
4. Макаренкова, Н. Ювелиры Урала // Сезоны. Хроника российской художественной жизни. Ежегодник. – Москва: Галерея «Времена года», 1995. – С. 109–110.
5. Перфильева, И. Ю. Русское ювелирное искусство второй половины XX в. : Основные художественные тенденции и направления : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Москва, 2000. – URL: <http://www.dissercat.com/content/russkoe-yuvelirnoe-iskusstvo-vtoroi-pолоviny-xx-v-osnovnyye-khudozhestvennye-tendentsii-i-nap> (дата обращения: 08.11.2024).

Ю. П. Маточкин.
Кладовая Урала.
Гарнитур. 2015.
Пирит, родонит,
кахолонг, резьба,
полировка, ковка,
гнутье, выпилка,
пайка, полировка
Нижнетагильский
музей изобразительных
искусств

Yu. P. Matochkin.
The Ural Storeroom.
Jewelry set. 2015.
Pyrite, rhodonite,
cacholong, carving,
polishing, forging,
bending, sawing,
soldering, polishing
Nizhny Tagil Museum
of Fine Arts



С. Ю. Маточкин.
Колье. Из гарнитура
«Самоцветы Мурзин-
ки». 2017. Аметистовая
щетка, кварцевая
щетка, пирит, морион,
мельхиор, ковка,
гнутье, зернь, пайка,
резьба
Нижнетагильский
музей изобразительных
искусств

S. Yu. Matochkin.
Necklace. From
the “Murzinka Gems”
set. 2017. Amethyst
brush, quartz brush,
pyrite, morion,
cupronickel, forging,
bending, granulation,
soldering, carving
Nizhny Tagil Museum
of Fine Arts

References

1. Ageeva, M. V. Yuri Matochkin. Sergey Matochkin: al'bom. Iz serii «YUveliry Nizhnego Tagila» [Yuri Matochkin. Sergey Matochkin: an album. From the series “Jewelers of Nizhny Tagil”]. Min-vo investitsij i razvitiya Sverdlovskoj obl., Administraciya g. Nizhnij Tagil, NTMI [Ministry of Investments and Development of the Sverdlovsk Region, Administration of the city of Nizhny Tagil, Nizhny Tagil Museum of Fine Arts]. Nizhny Tagil, 2020, 56 p.
2. Gabriel, G. N. Avtorskoe yuvelirnoe iskusstvo Leningrada – Sankt-Peterburga vtoroj poloviny XX veka: avtoref. dis. ... kand. Iskusstvovedeniya [Author's jewelry art of Leningrad – Saint Petersburg of the second half of the 20th century. Extended abstract of the Candidate (Arts) Dissertation]. Saint Petersburg, 2002, available at: <http://cheloveknauka.com/avtorskoe-yuvelirnoe-iskusstvo-leningrada-sankt-peterburga-vtoroy-pолоviny-xx-veka> (accessed 08.11.2024).
3. Cohn-Wiener, E. Istoriya stilej izobrazitel'nyh iskusstv [History of fine arts styles]. Moscow, Svarog i K, 1998, 219 p.
4. Makarenkova, N. Yuveliry Urala [Jewelry masters of the Urals]. Sezony. Hronika rossijskoj hudozhestvennoj zhizni. Ezhegodnik [Seasons. Chronicle of Russian artistic life. Yearbook]. Moscow, Gallery “Seasons”, 1995, p. 109–110.
5. Perfil'yeva, I. Yu. Russkoe yuvelirnoe iskusstvo vtoroj poloviny XX v.: Osnovnye hudozhestvennye tendencii i napravleniya: avtoref. dis. ... kand. Iskusstvovedeniya [Russian jewelry art of the second half of the 20th century: Main artistic trends and directions. Extended abstract of the Candidate (Arts) Dissertation]. Moscow, 2000, available at: <http://www.dissercat.com/content/russkoe-yuvelirnoe-iskusstvo-vtoroi-pолоviny-xx-v-osnovnyye-khudozhestvennye-tendentsii-i-nap> (accessed 08.11.2024).

Об авторе

Ильина Елена Васильевна – заведующий отделом Музея Анны Голубкиной, Государственная Третьяковская галерея, член Союза художников России
E-mail: elena_ilyina@mail.ru

Ilyina Elena Vasilyevna

Head of the Department of the Anna Golubkina Museum, State Tretyakov Gallery, member of the Union of Artists of Russia

EDN: YLSUMS
УДК 7.036.1

THE IMAGE OF THE RIVER ZALOMNAYA IN THE LANDSCAPES OF P. A. AND A. S. CHERNOV (ON THE EXAMPLE OF THE PAINTINGS “MORNING ON THE RIVER ZALOMNAYA”, “SHUGA ON THE RIVER ZALOMNAYA” AND “KALINA ON THE RIVER ZALOMNAYA”)

Elizaveta K. Bukina

Kemerovo State Institute of Culture

Kemerovo, Russian Federation



Abstract: The article considers the life and work of Anatoly Sergeyevich Chernov, a representative of the dynasty of Kuzbass artists, dating back to his ancestor, the outstanding artist Pavel Afanasyevich Chernov. This talented master, who learnt all the subtleties of painting, is known for his picturesque landscapes and bright compositions, which reflected the beauty of Siberian nature and the unique color of his native land. Special attention is paid to the influence of family traditions on the development of Anatoly Sergeevich's artistic style, who also studied the works of his ancestors. A. S. Chernov managed to find his creative self and become a master of landscape, distinguished by the brilliance of technique. The author analyses how the experience of his ancestors and local nature shaped the artist's unique approach to painting. The aim of this research work is to identify the author's style of A.S. Chernov by comparing his works “Shuga on the Zalomnaya River” and “Kalina on the Zalomnaya River” with Pavel Afanasyevich Chernov's “Morning on the Zalomnaya River”. This analysis allows us to deepen our understanding of Chernov's artistic evolution as an independent master and to assess the influence of his family heritage on the works he created. The creative path of Anatoly Sergeevich serves as a vivid example of harmony between tradition and individuality in art, emphasizing the value of family roots and creative heritage.

Keywords: Siberian art; regional art; Kuzbass; painting; landscape; realism; plein air.

Citation: Bukina, E. K. (2024). THE IMAGE OF THE RIVER ZALOMNAYA IN THE LANDSCAPES OF P. A. AND A. S. CHERNOV (ON THE EXAMPLE OF THE PAINTINGS “MORNING ON THE RIVER ZALOMNAYA”, “SHUGA ON THE RIVER ZALOMNAYA” AND “KALINA ON THE RIVER ZALOMNAYA”). *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 3, № 4 (21), pp. 76–81.

ОБРАЗ РЕКИ ЗАЛОМНОЙ В ПЕЙЗАЖАХ ПАВЛА АФАНАСЬЕВИЧА И АНАТОЛИЯ СЕРГЕЕВИЧА ЧЕРНОВЫХ (НА ПРИМЕРЕ КАРТИН «УТРО НА РЕКЕ ЗАЛОМНОЙ», «ШУГА НА ЗАЛОМНОЙ» И «КАЛИНА НА ЗАЛОМНОЙ»)

Е. К. Букина

Кемеровский государственный институт культуры

Кемерово, Российская Федерация

В статье рассматриваются жизнь и творчество Анатолия Сергеевича Чернова – представителя династии кузбасских художников, восходящей к его предку, выдающемуся художнику Павлу Афанасьевичу Чернову. Этот талантливый мастер, познавший все тонкости живописи, известен своими живописными пейзажами и яркими композициями, в которых отражались красоты сибирской природы и неповторимый колорит родных земель. Особое внимание уделяется влиянию семейных традиций на развитие художественного стиля Анатолия Сергеевича, который изучал работы предков. А. С. Чернов сумел найти свое творческое «я» и стать мастером пейзажа, отличающегося блестящим исполнением. Автор анализирует, как опыт предков и местная природа формировали уникальный подход художника к живописи. Основное внимание уделяется выявлению авторского стиля А. С. Чернова через сравнение его произведений «Шуга на Заломной» и «Калина на Заломной» с работой Павла Афанасьевича Чернова «Утро на реке Заломной». Данный анализ позволяет углубить понимание художественной эволюции А. С. Чернова как самостоятельного мастера и оценить влияние его семейного наследия на созданные им произведения. Творческий путь Анатолия Сергеевича служит ярким примером гармонии между традицией и индивидуальностью в искусстве, подчеркивая ценность семейных корней и творческого наследия.

Ключевые слова: сибирское искусство; региональное искусство; Кузбасс; живопись; пейзаж; реализм; пленэр.

Анатолий Сергеевич Чернов – потомок династии кузбасских художников – был предназначен к творческой судьбе. Художественное дарование передалось ему по наследству от отца, Сергея Афанасьевича Чернова, и дяди, Павла Афанасьевича Чернова. Но, несмотря на то что фамилия открывала перед ним двери, она же и накладывала ответственность – стать достойным своих талантливых предков.

Несомненно, традиции отца и дяди сильно повлияли на стиль Анатолия Сергеевича, но младший Чернов сумел найти и свое творческое «я». А. С. Чернов – мастер пейзажа, тонкий пленэрист, блестящий живописец. Именно в этом и кроется сложность определения авторского стиля Анатолия Сергеевича, который имеет как сходства, так и различия со стилем его родственников.

Целью настоящей статьи является выявление авторского стиля А. С. Чернова путем сравнения двух его работ «Шуга на Заломной» (2013) и «Калина на Заломной» (2005) с картиной «Утро на реке Заломной» (1989) его дяди – Павла Афанасьевича. Исходя из этого, в поле исследования вошли, во-первых, изучение жизненного и творческого пути Павла Афанасьевича и Анатолия Сергеевича Черновых, методов художников в изображении пейзажа и, во-вторых, анализ трех тематически схожих работ: «Утро на реке Заломной» П. А. Чернова, «Шуга на Заломной» и «Калина на Заломной» А. С. Чернова.

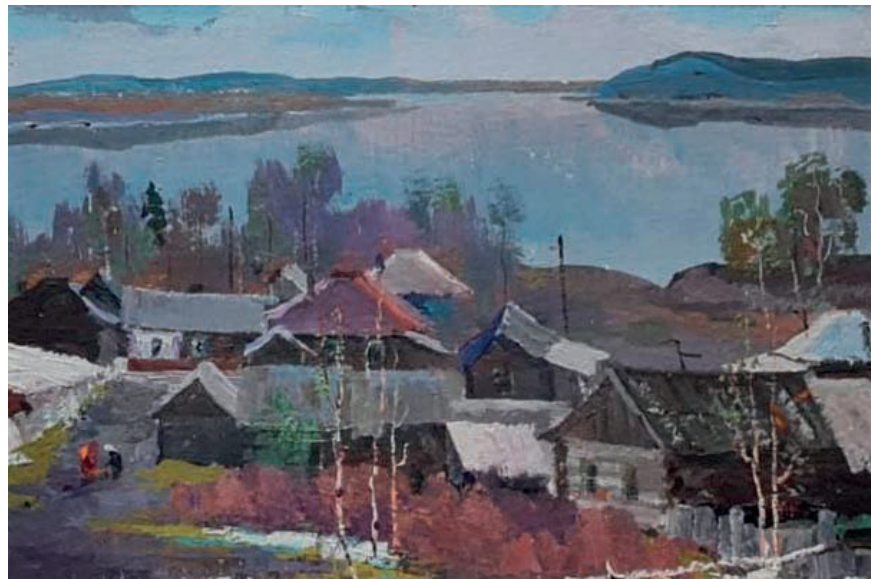
Словарь «Аполлон: Изобразительное и декоративное искусство» [2, с. 433] обогатил статью терминологией в сфере живописи. Основные иллюстративные материалы взяты из каталога Чернова А. С. «Мудрость природы меня вдохновляет...» [1].

Сибирские искусствоведы уже освещали в своих публикациях творчество П. А. и А. С. Черновых, к примеру М. Ю. Чертогова в статье «Наследник по прямой» [10, с. 4], О. Третьяков в «Кистеперая природа, или Следы на снегу» [8, с. 4], Л. Ольховская в труде «Пейзаж души» [5, с. 14] и Н. С. Попова в статье «Интерпретация пейзажа в творчестве А. С. Чернова и А. В. Насонова» [6]. Кроме того, нами был изучен труд искусствоведа Манина Виталия Серафимовича «Русская пейзажная живопись» [4, с. 514], где автор раскрывает историю пейзажной живописи от зарождения до XXI в., а также рассматривает особенности академизма.

М. Ю. Чертогова в статье «Наследник по прямой» пишет так: «Братья Сергей и Павел Черновы – художники старшего поколения, которые стояли у самых истоков профессионального искусства Кузбасса. Их творческий путь начинался в 30-е гг. прошлого столетия, когда в угольном крае только появились первые изостудии. Правда, потом судьбы братьев сложились по-разному. Тяжелые ранения, полученные во время войны, надолго прервали творчество старшего из них, Сергея Афанасьевича, так и оставшегося со студийной подготовкой. Павлу Афанасьевичу, наоборот, повезло: он прошел всю войну, окончил Ленинград-

ский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина и стал первым кузбасским художником, получившим высшее профессиональное образование. В дальнейшем одним из первых он был принят в члены Союза советских художников, затем удостоен почетных званий: „Заслуженный художник РСФСР“, „Народный художник РФ“ [10, с. 4]. Действительно, в раннем детстве братья Сергей и Павел увлекались художественным творчеством, создавая фигурки лошадей из глины, которые их мать продавала на рынке. Переезд на рудник открыл новые возможности: они начали посещать изостудию под руководством художника Арсения Клементьева. Это стало важным жизненным этапом, предоставившим возможности развития навыков и изучения различных техник. Поддерживая друг друга в творчестве, братья укрепили свою связь и заложили основу для дальнейшего совершенствования своих талантов.

П. А. Чернов начал свой творческий путь в жанре портрета во время Великой Отечественной войны, отражая дух времени и эмоции людей. После обучения в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (1945–1951) он освоил натюрморт, что свидетельствует о глубоком влиянии ленинградской школы живописи, известной своим высоким академизмом и строгими традициями. Академия художеств в Ленинграде с ее богатым наследием и уважением к классическим канонам оказала значительное влияние на формирование художественного языка П. А. Чернова. В 1980-е гг. и позже он сосредоточился на пейзажах, мастерски изображая сибирскую природу, что стало отражением его глубокого уважения к Сибири. В пейзажах просматривается приверженность отработанным в петербургской академии правилам натурального письма. Отработанность и законченность натуры – одно из требований академизма. Именно поэтому родоначальником изобразительного искусства на Кузбассе традиционно принято считать П. А. Чернова, который, имея профессиональное образование и талант, был одним из достойнейших деятелей культуры и искусства региона. Павел Афанасьевич больше, чем к другим жанрам, тяготел к написанию портрета. Его мастерство как портретиста в значительной степени определяется умением сохранить доминирующую психологическую выразительность лица, тонко передать внутреннее состояние персонажей. Анатолий Сергеевич Чернов, племян-



ник Павла Афанасьевича, стал одним из продолжателей великого родственника, подтвердив, что и он является талантливым художником, достойным семейного наследия. Интересно, что долгих и мучительных поисков самого себя у Анатолия Сергеевича не было. Из-за цельности и прямоты своей натуры он оставался верен однажды выбранному жанру – лирическому пейзажу. Любовь к этому жанру ему с детства привил отец, который писал только природу. От отца же он перенял восхищение русскими пейзажистами: Иваном Шишкиным, Исааком Левитаном. Позже он заинтересовался импрессионизмом и открыл для себя таких художников, как Игорь Грабарь и Stanislaw Жуковский.

«Любовь к периферии, к старым русским городкам, славным своей историей, к северу, где наиболее прочно сохранился бытовой уклад, к среднерусской полосе, которая представлялась гибнущей, разрушаемой натиском промышленности, написание образа чистой природы, представляющей истинное наслаждение и вызывающей эмоциональный отклик, можно назвать лирическим пейзажем» [4, с. 514]. Именно в духе лирического пейзажа и исполнены работы «Шуга на Заломной» и «Калина на Заломной».

Работа «Калина на Заломной» написана в 2005 г. на холсте маслом. Она имеет размеры 79×107 см.

На картине мы видим начало зимы на реке Заломной близ Ивановки. «Главным героем» произведения является красивая, припорошенная снегом калина. Работа вытянута по горизонтали, имеет прямоугольный формат. Весь задний план закрыт елками, будто занавесом. Так Анатолий

П. А. Чернов.
Утро на реке
Заломной. 1989.
Картон, масло.
24,5×35,5
Собственность автора

P. A. Chernov.
Morning on the River
Zalomnaya. 1989.
Oil on cardboard.
24.5×35.5
The author's property

Сергеевич создает загадку. Интересно, что художник изображает ели и Заломную как антиподы друг друга. Лес недвижим и даже немного пугает, а река живая, светлая и полноводная. Она будто и не замерзает даже, что особенно видно по бликующей глади, изображенной при помощи белых холодных оттенков.

Вся композиция пропитана «морозными» оттенками зеленого и голубого, лишь ярко-красные пятнышки калины согревают композицию, в который раз подчеркивая главенствующую роль этих ягод. В целом, в калине нет ничего необычного – это довольно распространенная культура на территории Сибири, но именно в простом А. С. Чернов находит очарование. Не зря же О. Третьяков в своей статье «Кистеперая природа, или Следы на снегу» пишет о художнике: «Его полотна аналитичны, однако не ставят целью открыть нечто принципиально новое. Скорее уж обнаружить невиданное в известном. Его полотна нарядны, но не элегантны: декоративные качества никогда не деформируют содержания» [8, с. 4]. Нарядность полотна особенно подчеркивается применением А. С. Черновым фактурного мазка, пестротой изображения

А. С. Чернов.
Шуга на Заломной.
2013. Холст, масло.
69×94,5
Собственность автора

A. S. Chernov.
Shuga on the River
Zalomnaya. 2013.
Oil on canvas.
69×94.5
The author's property



листвы и воды. Таким образом, находя красоту в простом деревенском пейзаже, Анатолий Сергеевич Чернов разрабатывает тему гармонии человека и природы. Эта работа учит людей быть созидательными, учит создавать, а не разрушать.

Ту же цель преследует и картина «Шуга на Заломной», написанная в 2013 г. также масляными красками на холсте и имеющая размеры 69×94,5 см.

Шуга – рыхлые скопления на поверхности воды пористых белых комков всплывающего внутриводного льда. Шуга на реке Заломной обрывается предположительно в конце октября – начале ноября, когда в Кемеровской области наступают первые заморозки, и, соответственно, эта работа может быть продолжением «Калины на Заломной». Это другая сторона реки, та же тема и те же морозные оттенки. Картина имеет прямоугольный формат, вытянута по горизонтали. Композиционный центр полотна смещен вправо, обращая внимание зрителей на березовые поленья как напоминание о том, что автор преследует цель сохранения деревень, ведь река Заломная располагается выше Ивановки, деревни в Крапивинском районе Кемеровской

области, деревни, особенно любимой династией художников Черновых. «Он рвется туда душой, бывает там чаще, чем в городе: с ранней весны и до поздней осени, а как заскучает, то навещается даже зимой» [11, с. 4], потому что Ивановка лечит душу автора и помогает зрителю проникнуться такой простой и родной природой.

Работа Павла Афанасьевича Чернова «Утро на реке Заломной» – на тот же сюжет, но написана многим раньше – в 1989 г. Картина выполнена маслом на картоне и имеет размеры 24,5×35,5 см. Пейзаж изображает утро в поселке близ реки Заломная. Весна уже вступила в свои права, снег почти полностью растаял, а на проталинах проросла свежая зеленая травка. Также и листья проклюнулись на березе, находящейся практически в центре картины. Интересно то, что на переднем плане мы видим березы с первыми листочками, а дальше, за сельскими домиками, хвойный вечнозеленый лес. Дома ухоженные, в серо-коричневых тонах с бордовой черепицей, на переднем плане можно заметить местных жителей. Главным элементом композиции является река, изображенная с помощью белил, что придает ей живое движение.

Река символизирует жизнь для местных жителей и зрителей. Горизонтальная композиция позволяет лучше рассмотреть поселок, а мягкий колорит и фактурный снег создают ощущение таиния. Объемный фактурный слой картины позволяет не только видеть, но и ощущать ее. Горы и бесконечный горизонт захватывают дух, благодаря реалистичной пространственности работа П. А. Чернова привлекает внимание.

Итак, П. А. Чернов пишет скорее деревенский пейзаж, где природа является для местных жителей простым местом жизни, нежели вдохновением. Как сторонний наблюдатель Павел Афанасьевич может увидеть красоту даже там, где находится, казалось бы, простая деревенская местность с простыми людьми вокруг. Эта простота в отображении места жительства отличает Чернова Павла Афанасьевича от Чернова Анатолия Сергеевича: изображение людей играет достаточно важную роль для старшего художника. В то же время для Анатолия Сергеевича сама природа и чувства, которые она вызывает у человека, куда важнее и поэтому более трепетно переданы на картинах. В итоге можно сделать вывод о том, что влияние П. А. Чернова на А. С. Чернова проявляется в общей тематике природы и сюжетов в пейзажах, но подходы художников различают-



ся: старший Чернов фокусируется на взаимодействии человека с природой, тогда как младший стремится передать более глубокие эмоции и чувства, связывая ее с внутренним миром человека и «магией момента».

П. А. Чернов, создавая свои работы, акцентирует внимание на простоте и повседневности жизни деревенских жителей, что отражает его реалистичный подход к изображению окружающего мира. Его пейзажи наполнены духом места и передают красоту обыденного, что позволяет зрителю увидеть глубину в простых сценах. Незря же искусствовед Н. С. Попова пишет: «Кемеровские живописцы-пейзажисты избрали отдаленную деревню Крапивинского района – Ивановку – местом вдохновения и уединенного созерцания» [7, с. 156]. Между тем А. С. Чернов, хотя и вдохновляется природой, делает акцент на эмоциональном восприятии окружающего мира. В его работах природа становится не просто фоном, а важным элементом, который передает чувства и переживания. Итак, династия Черновых показывает, насколько бывает преемственна «творческая жилка», но при этом как силен индивидуализм в разработке творческих методов. Примером тому является А. С. Чернов, чья чувствительность к «особому дыханию природы» позволила не только обогатить сибирский пейзаж, но и сделать эту яркую образность своим фирменным стилем и методом, позволяющими

А. С. Чернов.
Калина на Заломной.
2005. Холст, масло.
79×107

Собственность автора

A. S. Chernov.
Kalina on the River
Zalomnaya. 2005.
Oil on canvas. 79×107
The author's property

тонко передавать чувства сибиряка. Анатолий Сергеевич Чернов и по сей день творит в этом жанре, словно соревнуется с самим собой, задаваясь новыми, все более сложными задачами, и всякий раз они оказываются ему по плечу.

Литература

1. Анатолий Сергеевич Чернов. «Мудрость природы меня вдохновляет...»: альбом-каталог персональной выставки / авт. вступ. статьи и сост. М. Ю. Чертогова. – Кемерово : ИНТ, 2021. – 96 с. : ил.
2. Аполлон : Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура : Терминологический словарь / Под общ. ред. А. М. Кантора. – Москва : Эллис Лак, 1997. – С. 433.
3. Изобразительное искусство Сибири XVII – начала XXI вв. : словарь-указатель художников, искусствоведов, специалистов по музейному делу, исследователей, художников-педагогов, коллекционеров, меценатов, общественных и государственных деятелей : в двух томах / Сибирский художественный музей ; авт.-сост. В. Ф. Чирков. – Томск : Возрождение Томбольша, 2014. – С. 47.
4. Манин, В. С. Русская пейзажная живопись. – Москва: Белый город, 2000. – 632 с.
5. Ольховская, Л. Пейзаж души // Кемерово. – 2007. – 26 января (№ 4). – С. 14.
6. Попова, Н. С. Интерпретация пейзажа в творчестве А. С. Чернова и А. В. Насонова // Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве. – Кемерово: КемГИК, 2020. – Вып. 4. – С. 7–15.
7. Попова, Н. С. Региональные особенности развития пейзажа (на примере искусства Кузбасса) / Н. С. Попова, Т. Ю. Казарина // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств, 2021. – № 55. – С. 153–160.
8. Третьяков, О. Кистеперая природа, или Следы на снегу // Кузбасс. – 2015. – 4 марта (№ 37). – С. 4.
9. Чернов Анатолий Сергеевич // Художники Кемерово, 1930-е – 2003 : биобиблиографический справочник / авт.-сост. М. Ю. Чертогова. – Кемерово, 2003. – С. 82–83.
10. Чертогова, М. Ю. Наследник по прямой // Огни Кузбасса. – 2010. – № 4. – С. 4.
11. Шипилова, Т. Милая сердцу Ивановка // Кузнецкий край. – 1996. – 2 марта. – С. 4.

References

1. Anatolij Sergeevich Chernov. «Mudrost' prirody menya vdohnovlyayet...»: al'bom-katalog personal'noj vystavki [Anatoly Sergeevich Chernov. "The wisdom of nature inspires me...": personal exhibition's catalogue album]. Author of the introduction and compiler M. Yu. Chertogova. Kemerovo, INT, 2021, 96 p.
2. Apollon: Izobrazitel'noe i dekorativnoe iskusstvo. Arhitektura: Terminologicheskij slovar' [Apollo: Fine and decorative arts. Architecture: Terminological dictionary]. Ed. by A. M. Kantor. Moscow, Ellis Lak, 1997, p. 433.
3. Izobrazitel'noe iskusstvo Sibiri XVII – nachala XXI vv.: slovar'-ukazatel' hudozhnikov, iskusstvovedov, specialistov po muzejnomu delu, issledovatelej, hudozhnikov-pedagogov, kollekcionerov, mecenatov, obshchestvennyh i gosudarstvennyh deyatelej : v dnuh tomah [Fine art of Siberia in the 17th – early 21st centuries: a dictionary and index of artists, art historians, museum specialists, researchers, artists-teachers, collectors, patrons, public and government figures: in two volumes]. Siberian Art Museum; author and compiler V. F. Chirkov. Tobolsk, Vozrozhdenie Tobol'ska, 2014, p. 47.
4. Manin, V. S. Russkaya pejzazhnaya zhivopis' [Russian landscape painting]. Moscow, Belyj gorod, 2000, 632 p.
5. Olkhovskaya, L. Pejzazh dushi [Landscape of the soul]. Kemerovo, 2007, January 26 (no. 4), p. 14.
6. Popova, N. S. Interpretaciya pejzazha v tvorchestve A. S. Chernova i A. V. Nasonova [Interpretation of landscape in the works of A. S. Chernov and A. V. Nasonov]. Vizual'nye iskusstva v sovremennom hudozhestvennom i informacionnom prostranstve [Visual arts in contemporary artistic and information space]. Kemerovo, KemGIK, 2020, issue 4, pp. 7–15.
7. Popova, N. S., Kazarina T. Yu. Regional'nye osobennosti razvitiya pejzazha (na primere iskusstva Kuzbassa) [Regional features of landscape development (using the art of Kuzbass as an example)]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2021, no. 55, pp. 153–160.
8. Tretyakov, O. Kisteperaya priroda, ili Sledy na snegu [Crossopterygian nature, or Traces in the snow]. Kuzbass, 2015, March 4 (no. 37), p. 4.
9. Chernov Anatolij Sergeevich. Hudozhniki Kemerova, 1930-e – 2003: biobibliograficheskij spravocnik [Chernov Anatoly Sergeevich. Artists of Kemerovo, 1930s – 2003: bio-bibliographical reference]. Author and compiler M. Yu. Chertogova. Kemerovo, 2003, pp. 82–83.
10. Chertogova, M. Yu. Naslednik po pryamoj [Direct heir]. Ogni Kuzbassa [Kuzbass lights], 2010, no. 4, p. 4.
11. Shipilova, T. Milaya serdcu Ivanovka [Dear Ivanovka]. Kuzneckij kraj [Kuznetsk region], 1996, March 2, p. 4.

Об авторах

Букина Елизавета Константиновна – студентка кафедры культурологии, философии и искусствоведения Кемеровского государственного института культуры
E-mail: bukinalisa22@gmail.com

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

EDN: IAZZKA
УДК 658.512.23

EXHIBITION SPACE AS THE MOST IMPORTANT RESOURCE FOR PROFESSIONAL EDUCATION OF A DESIGNER

Polina V. Rybakova

Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky
Krasnoyarsk, Russian Federation



Abstract: The article analyzes the key aspects of the formation of the exhibition space as the most important resource in the professional education of designers. Exhibitions play a key role in the educational process, providing students with a unique opportunity to show their work and exchange ideas with colleagues from other educational institutions. This not only develops the skills of self-presentation and critical analysis, but also promotes cultural exchange and professional growth. The author draws attention to the exhibition events that are used in the educational environment of the Krasnoyarsk School of Graphic Design and serve as an important platform for discussing achievements and problems. Also, exhibition projects can be considered as a powerful tool for promoting and forming future trends.

Keywords: exhibition; exhibition activities; exhibition events; professional education; designer; self-presentation; exposition thinking; cultural competition.

Citation: Rybakova, P. V. (2024). EXHIBITION SPACE AS THE MOST IMPORTANT RESOURCE FOR PROFESSIONAL EDUCATION OF A DESIGNER. *Izobrazitel' noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal' nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 3, № 4 (21), pp. 82–91.

ВЫСТАВОЧНОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК ВАЖНЕЙШИЙ РЕСУРС ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДИЗАЙНЕРА

П. В. Рыбакова

Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского
Красноярск, Российская Федерация

В статье анализируются ключевые аспекты формирования выставочного пространства как важнейшего ресурса в профессиональном образовании дизайнеров. Выставки играют ключевую роль в образовательном процессе, предоставляя студентам уникальную возможность показать свои работы и обменяться идеями с коллегами из других учебных заведений. Это не только развивает навыки самопрезентации и критического анализа, но и способствует культурному обмену и профессиональному росту. Обращается внимание на выставочные мероприятия, которые используются в образовательной среде Красноярской школы графического дизайна и служат важной платформой для обсуждения достижений и проблем. Также выставочные проекты могут рассматриваться как мощный инструмент формирования и продвижения трендов.

Ключевые слова: выставка; выставочная деятельность; выставочные мероприятия; профессиональное образование; дизайнер; самопрезентация; экспозиционное мышление; культурная конкуренция.

П. В. Куликова.
Концептуальный дипломный проект
«Красноярская биеннале архитектуры и дизайна». Фрагмент.
Руководители: проф.
И. В. Арбатский,
проф. М. П. Куликова.
2015

P. V. Kulikova.
Conceptual diploma
project "Krasnoyarsk
Biennale of Architecture
and Design". Fragment.
Scientific advisors: prof.
I. V. Arbatsky, prof.
M. P. Kulikova. 2015



Дайте мне музей, и я заполню его.

Пабло Пикассо

Выставочная деятельность, представляющая собой не только платформу для демонстрации художественных произведений, но и важный аспект подготовки будущих специалистов, открывает перед студентами уникальные возможности для самопрезентации и самоанализа. Исследователи рассматривают выставку как интегрированное коммуникативное средство, представляющее собой своеобразный «срез» современной художественной жизни общества [3].

Выставочная деятельность является классической формой презентации изобразительного искусства и играет ключевую роль в профессиональном образовании дизайнеров. Организация выставок на базе учебных заведений представляет собой неотъемлемую часть подготовки студентов-дизайнеров. Это подтверждается Федеральным государственным образовательным стандартом (ФГОС) для данного направления, где одной из общепрофессиональных компетенций (ОПК-5) является умение «...организовывать, проводить и участвовать в выставках, конкурсах, фестивалях и других творческих мероприятиях» [8].

В данной работе мы будем рассматривать не только теоретическое значение выставочной деятельности в учебном процессе, но и 8-летний практический опыт проведения выставок по направлению «Дизайн» в стенах Сибирского государственного института искусств (СГИИ) им. Дмитрия Хворостовского. Начиная с первой отчетной выставки студентов и до сегодняшних дней эти мероприятия стали значимыми событиями в культурной жизни не только института, но и города Красноярска и Красноярского края.

В условиях динамично меняющегося рынка, где требования к дизайнерам неуклонно растут, выставочная деятельность становится не просто дополнительным элементом, а ключевым фактором в подготовке будущих специалистов. Она не только формирует и позволяет оценить профессиональные компетенции дизайнеров,

но и служит индикатором состояния и динамики развития данной отрасли. Таким образом, исследование значимости выставочной деятельности и ее влияния на подготовку дизайнеров приобретает особую актуальность, подчеркивая необходимость интеграции этой практики в образовательный процесс для обеспечения готовности студентов к вызовам современного мира.

Существует ряд учебных пособий, посвященных данной тематике, которые освещают историю и развитие художественных выставок как за рубежом, так и в России. Среди них работы С. П. Калиты и О. В. Лыиковой, которые подробно рассматривают историю художественных выставок [2; 6]. Также важными являются исследование Н. В. Мазного, посвященное музеям и выставкам [7], и Б. А. Столярова, описывающее педагогические аспекты работы с учащимися на экспозициях [13]. Особое внимание уделяется роли конкурсов и выставок в профессиональной подготовке будущих педагогов-художников у О. Л. Некрасовой-Каратеевой [9].

Эти исследования предоставляют теоретическую основу для понимания значимости выставочной деятельности в классическом искусстве. Вопрос о сходстве и различиях между дизайном и искусством был проанализирован в публикации «Дизайн искусство? Да! Нет!», подготовленной в соавторстве с М. П. Куликовой [5]. С каждым годом усиливается роль дизайна в социокультурном пространстве общества, где его влияние проявляется во многих аспектах материальной и духовной жизни людей [12]. В связи с этим особое внимание уделяется популяризации профессионального дизайна в обществе, где выставочная деятельность является одним из наиболее эффективных способов достижения этой цели, поэтому так важен процесс ее интеграции в образовательный процесс. В данном исследовании акцент будет сделан на выставочной деятельности в рамках Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского. Анализ 8-летнего

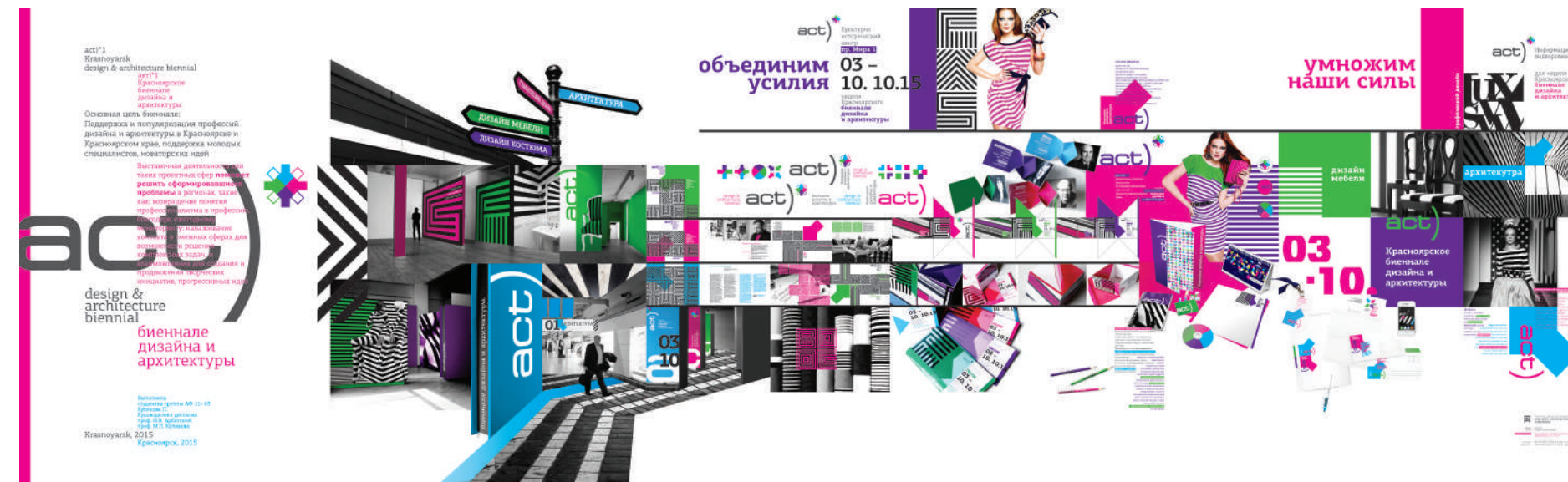
опыта организации выставок в данном учебном заведении и их влияния на культурную жизнь города позволяет проследить, как выставочная деятельность адаптируется к образовательной среде и как развивается в ее контексте.

Исследование сфокусировано на следующих задачах: изучить опыт Красноярской школы графического дизайна в организации и проведении выставок; определить роль выставочной деятельности в формировании профессиональных компетенций и навыков студентов; проанализировать резонанс и воздействие выставок на культурную и образовательную среду региона. Результаты исследования помогут оптимизировать образовательный процесс, предостав-

ляя модель интеграции в него выставочной деятельности, что в свою очередь способствует созданию среды, в которой студенты не только обучаются, но и активно вовлекаются в процесс самопрезентации и профессионального становления, формируя атмосферу конструктивной конкуренции и взаимного вдохновения. Такой подход мотивирует студентов к углубленному обучению и развитию навыков профессиональной деятельности. Опыт Красноярской школы графического дизайна в организации и проведении выставок может служить примером для образовательных учреждений, стремящихся внедрить подобные практики в свою учебную программу.

Кроме того, результаты могут способствовать созданию межпрофессиональных площадок для обмена опытом в регионах, где таких центров не хватает. Это позволит стимулировать творческую активность и популяризировать профессии в области дизайна. В конечном итоге внедрение выводов исследования в образовательные программы поможет развивать дизайнерские школы и дизайн-сообщество в регионах, обеспечивая их актуальность и конкурентоспособность.

Главным толчком для создания выставочной площадки на базе СГИИ им. Дмитрия Хворостовского стала дипломная работа «Красноярская биеннале дизайна и архитектуры», созданная П. Куликовой под руководством И. В. Арбатского и М. П. Куликовой в 2015.



П. В. Куликова.
Концептуальный
дипломный проект
«Красноярская биеннале архитектуры и дизайна».
Руководители: проф.
И. В. Арбатский,
проф. М. П. Куликова.
2015

P. V. Kulikova.
Conceptual diploma
project "Krasnoyarsk
Biennale of Architecture
and Design".
Scientific advisors: prof.
I. V. Arbatsky, prof.
M. P. Kulikova. 2015

Эта работа не только выявила ряд проблемных аспектов в области выставочной деятельности, но и наметила пути их решения, формируя концепцию широкой платформы, которая призвана обеспечить обмен опытом и идеями в различных областях проектной культуры. Таким образом, дипломная работа стала своего рода триггером, активировавшим процесс создания динамичной и многофункциональной среды для взаимодействия.

Выявленные проблемы отражают трансформацию, происходящую в стране в последние десятилетия, когда наблюдается переход от индивидуальных проектных решений к масштабным инфраструктурным проектам, ставшим возможными благодаря делегации полномочий из центра в регионы. Это изменение проявилось

Эта работа не только выявила ряд проблемных аспектов в области выставочной деятельности, но и наметила пути их решения, формируя концепцию широкой платформы, которая призвана обеспечить обмен опытом и идеями в различных областях проектной культуры. Таким образом, дипломная работа стала своего рода триггером, активировавшим процесс создания динамичной и многофункциональной среды для взаимодействия.

Выявленные проблемы отражают трансформацию, происходящую в стране в последние десятилетия, когда наблюдается переход от индивидуальных проектных решений к масштабным инфраструктурным проектам, ставшим возможными благодаря делегации полномочий из центра в регионы. Это изменение проявилось

в организации крупных мероприятий, таких как Всемирная летняя Универсиада в Казани (2013), чемпионат по футболу в Екатеринбурге (2019), зимние Олимпийские игры в Сочи и Универсиада в Красноярске (2019).

Однако отсутствие специализированных площадок для демонстрации идей и обмена опытом среди профессионального сообщества ведет к дефициту возможностей как для признания профессионализма, так и для выработки региональных тенденций. Это ограничивает развитие

кивается с выставочным пространством и самопрезентацией. Важно, чтобы эта площадка не ограничивалась рамками одного направления, так как многие современные проекты требуют коллективного подхода, объединяющего различные области знаний. Общие выставки проектной культуры, включающие участников из разных сфер, способствуют обмену опытом и интеграции различных профессиональных практик, а также налаживают межпрофессиональные контакты, что обогащает всех участников и стиму-



региональной идентичности и приводит к оттоку специалистов в крупные города, где сосредоточены основные заказы. Утрачивается возможность локальной спецификации, которую способен понять и преобразовать в визуальный язык только тот, кто глубоко знаком с особенностями местной культуры.

Для создания эффективной площадки, которая станет неотъемлемой частью профессиональной жизни специалиста, необходимо начать с этапа обучения, когда студент впервые стал-

лирует развитие новых идей.

В данном контексте выставочная деятельность становится важным элементом профессионального образования. Она не только отражает текущее состояние развития различных отраслей, но и поддерживает культурное достояние региона, способствуя интеграции профессиональных знаний и преодолению существующих барьеров, что содействует культурному и профессиональному росту.

П. В. Куликова.
Общее панно на-
правлений биеннале.
Концептуальный
дипломный проект
«Красноярская биеннале архитектуры и дизайна».
Руководители: проф.
И. В. Арбатский,
М. П. проф. Куликова.
2015

P. V. Kulikova.
General panel of the
biennale themes.
Conceptual diploma
project "Krasnoyarsk
Biennale of Architecture
and Design".
Scientific advisors:
prof. I. V. Arbatsky,
M. P. prof. Kulikova.
2015

Таким образом, выставочная площадка как на базе учебного заведения, так и в более широком контексте представляет собой необходимый атрибут профессионального образования дизайнера. На сегодняшний день выставка – это комплексная контактная среда, формируемая различными средствами подачи информации [1, с. 85].

В связи с масштабностью поставленной проектной задачи важно было разработать универсальное и пластичное концептуальное решение, охватывающее все необходимые аспекты мероприятия, начиная от художественных объектов, оформления выставочного пространства и буклетов, заканчивая мельчайшими деталями вроде пропусков для участников или визиток организаторов. В результате было разработано комплексное концептуальное предложение по организации площадки в регионе и ее визуальному оформлению.

С опорой на исторический опыт (Вэрбунг, Немецкий художественно-промышленный союз (1910), Миланская биеннале, деятельность Британского совета по дизайну, система поддержки дизайна в СССР, где успешно были отработаны взаимодействия власти с профессиональным сообществом) данная концепция стремилась воспроизвести эти принципы в современном контексте. Также в ходе исследования были изучены не только исторические примеры, но и современные мероприятия аналогичного типа по всему миру. Определены ключевые положения, выбраны возможные места проведения, проанализированы характеристики целевой аудитории и состав участников. На этой основе был разработан концептуальный дизайн-проект, который включает в себя создание генеральной концепции и разработку бренд-айдентики мероприятия.

В рецензии Сергея Леонидовича Ковалевского, арт-директора Музейного центра «Площадь Мира», подчеркивается, что дипломный проект «Красноярская биеннале дизайна и архитектуры» П. Куликовой символизирует стремление к синергии различных направлений дизайна. Концепция зонтичного бренда act) представляется действенной и актуальной, отражая принцип «Мыслить глобально, действовать локально».

С. Л. Ковалевский подчеркивает важность многослойности и вариативности структуры логотипа, что создает прочный символический фундамент для гибридной биеннале. Анализ визуальной идентичности мероприятия оказы-

вается логичным, многомерным и остроумным, а два ключевых элемента – скобка и звездочка – способны открывать множество интерпретаций.

Отдельное внимание уделяется авторскому шрифту и его взаимодействию с графической айдентикой, что вносит эффектные визуальные акценты и придает концепции новый стратегический смысл. Использование шрифта комментируется через различные «зебры», вводя важный для биеннале аспект «перехода».

Таким образом, по мнению С. Л. Ковалевского, проект П. Куликовой демонстрирует глубину и богатство дизайнерского подхода, открывая новые горизонты для выставочной практики.

После защиты выпускной квалификационной работы проект был высоко оценен Государственной аккредитационной комиссией и рекомендован к внедрению. Масштабность предложенной концепции биеннале, продуманной до мельчайших деталей, позволила кафедре дизайна СГИИ им. Дмитрия Хворостовского не только привлечь специалистов из смежных профессиональных сфер, но и обеспечить поддержку спонсоров, тем самым заложив фундамент для успешного воплощения проекта в жизнь.

В течение нескольких лет были организованы три масштабные выставки под брендом act), в рамках которых были представлены творческие находки молодых дизайнеров разных отраслей и инновационные концепции в сфере дизайна. Эти мероприятия привлекли внимание как профессионалов, так и широкой публики, способствуя популяризации и расширению сферы дизайна в регионе. Эта платформа послужила основой для специализированных выставок по различным направлениям – архитектуре, графическому дизайну, дизайну мебели и одежды.

Истинный прорыв произошел, когда проект вырос в ежегодное выставочное и образовательное мероприятие под названием «Красноярская школа графического дизайна», ставшее неотъемлемой частью культурной жизни города. Выделение графического дизайна в отдельную выставку позволило более глубоко исследовать и представить достижения в этой области, способствуя целенаправленному развитию и продвижению данной профессии в научно-профессиональной и художественной среде.

Юбилейная выставка, посвященная 40-летию Красноярской школы графического дизайна и дизайн-образования в Красноярске, оказалась событием, которое создало настоящий резонанс.

нанс в культурной и образовательной сферах. Уникальная экспозиция, созданная в выставочных залах города, объединила работы из СГИИ им. Дмитрия Хворостовского, Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (СФУ) и Красноярского художественного училища (КХУ) им. В. И. Сурикова. Таким образом, был продемонстрирован полный спектр образовательных учреждений региона, имеющих данное направление, что показало отличительные черты Красноярской школы графического дизайна. Это мероприятие способствовало не только повышению узнаваемости школы, но и укреплению ее влияния в профессиональном сообществе.

Выставка получила широкий резонанс в культурной и образовательной сферах, что позволило сформировать бренд-платформу Красноярской школы графического дизайна (КШГД) и укрепить ее позиции на рынке образовательных услуг. Важным элементом популяризации стало активное продвижение выставки в социальных сетях, включая официальную страницу в социальной сети «ВКонтакте» [4], где регулярно публикуются фотоотчеты и отзывы посетителей. Ежегодно на открытие выставки приезжают представители СМИ: одним из постоянных партнеров является телеканал «Культура 24» [10; 11], который делает подробный обзор выставки. Благодаря такому резонансу визуальный образ Красноярской школы графического дизайна прочно закрепился в сознании людей.

Создание и продвижение выставки как глубинного культурного и образовательного события представляет собой не просто цепочку административных и организационных действий, но многослойный процесс, в котором пересекаются различные сферы влияния, включающие в себя как политическую и социальную поддержку, так и эстетико-философские размышления о сущности современного дизайна. Особая роль в этом контексте принадлежит Красноярскому краевому отделению Общероссийской общественной организации «Союз дизайнеров России», чья активная позиция, направленная на взаимодействие с городской администрацией и другими значимыми институтами, позволяет не только обеспечить техническую реализацию проекта, но и создать пространство для философского осмысления роли дизайна в современном обществе и культурной жизни региона.

В течение многих лет рекламное агентство «Артстиль» играет ключевую роль в поддержке этого мероприятия, выступая в качестве генерального спонсора, предоставляя все необходимые рекламные материалы и гарантируя высокое качество печати как самих выставочных проектов, так и сопутствующей рекламно-полиграфической продукции.

Ежегодно Красноярская региональная организация ВТОО «Союз художников России» предоставляет прекрасное выставочное пространство в Доме творчества, расположенного в центре города, что значительно повышает престиж проекта.

Устойчивость и уникальность выставки также обеспечиваются благодаря тесному сотрудничеству СГИИ им. Дмитрия Хворостовского с Институтом архитектуры и дизайна СФУ и КХУ им. В. И. Сурикова. Усиление выставочной деятельности привело к активизации образовательного процесса и росту профессионализма обучающихся. Благодаря этому у любителей, абитуриентов и студентов формируется представление о дизайне и возможностях профессионального роста в этой сфере. Важно отметить, что, осознавая ежегодный характер выставки, студенты проявляют больший интерес к учебному процессу и разработке проектов, поскольку лучшие работы всегда участвуют в экспозиции. Это перспектива побуждает студентов внимательно относиться к своему проекту на всех этапах – от замысла до реализации, поскольку это дает им возможность впервые по-настоящему профессионально себя проявить перед аудиторией.

Необходимо подчеркнуть, что отчетная выставка Красноярской школы графического дизайна 2024 была удостоена дипломов и благодарственных писем регионального отделения Российской академии художеств (ФГБУ «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока при Российской академии художеств в г. Красноярске»), а также грамот Общероссийской организацией «Союз дизайнеров России», что является значимым признанием ее высокого уровня и профессионального подхода.

Особую ценность мероприятию придает рекомендация регионального отделения Российской академии художеств организовать выставочный тур по городам Сибири и Дальнего Востока. Это расширит горизонты проекта, откроет новые возможности для продвижения дизайнерского



М. П. Куликова, П. В. Рыбакова (дизайн). Афиша первой выставки «Красноярская школа графического дизайна». 2021

M. P. Kulikova, P. V. Rybakova (design). Poster of the first exhibition "Krasnoyarsk School of Graphic Design". 2021

искусства. Таким образом, отчетная выставка КШГД 2024 г. не только укрепила позиции школы на культурной и образовательной арене, но и создала новые перспективы для культурного обмена и взаимодействия между регионами.

В завершение следует отметить, что создание выставочного пространства как важнейшего ресурса профессионального образования студентов художественных специальностей в целом и дизайнеров в частности выполняет несколько ключевых функций. Во-первых, выставки формируют целостное культурное пространство, способствующее активному культурному обмену и поддержке талантливых студентов и художников. Во-вторых, выставки играют значительную роль в мотивации участников к экспериментам, освоению новых техник и материалов и формированию у молодежи активной позиции.

В последние годы на базе творческих вузов региона начинает активно формироваться не только индивидуальное выставочное пространство, но и площадка для культурного обмена. Это обстоятельство еще раз подчеркивает необходимость формирования выставочного пространства как важнейшего атрибута профессионального образования студентов. Выставочная деятельность не только обогащает культурный ландшафт, но и играет важную роль в профессиональном росте студентов и формировании у них профессиональных компетенций. Внедрение таких практик способствует развитию критического мышления, улучшению навыков самопрезентации и организации художественного пространства, что в конечном итоге способствует подготовке высококвалифицированных специалистов в области дизайна.

Литература

- Ильина, Е. А. Пространственное решение выставок и восприятие выставочной информации // Молодой ученый. – 2009. – № 4. – С. 85–88.
- Калита, С. П. Истоки художественных выставок (XVIII – начало XX века): Учебно-методическое пособие. – Москва : РУДН, 2012. – 65 с.
- Калугина, Т. П. Художественная экспозиция как феномен культуры // Музей 9: Сборник статей и публикаций / сост. А. С. Логинова. – Москва : Советский художник, 1988. – С. 12–25.
- Красноярская школа графического дизайна. – URL: <https://vk.com/club220151731> (дата обращения: 30.07.2024).
- Куликова, М. П. Дизайн – это искусство? Да! Нет! / М. П. Куликова, П. В. Рыбакова // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2023. – № 2 (15). – С. 72–83.
- Лысикова, О. В. Музеи мира: учебное пособие к интегрированному курсу «Музеи мира». – Москва : Флинта : Наука, 2002. – 73 с.
- Мазный, Н. В. Музейная выставка: История, проблемы, перспективы. – Москва : Прайм, 1997. – 211 с.
- Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования – бакалавриат по направлению подготовки 54.03.01 Дизайн от 13 августа 2020 г. № 1015. – URL: <https://base.garant.ru/74566316/53f89421bbdaf741eb2d1ecc4ddb4c33/> (дата обращения: 30.07.2024).
- Некрасова-Каратеева, О. Л. Организация конкурсов и выставок творческих работ студентов как метод профессиональной подготовки педагогов-художников // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2011. – № 129. – С. 153–157.
- Открылась ежегодная отчетная выставка Красноярской школы графического дизайна 2024. 10.04.2024. – URL: https://vk.com/wall-220151731_33?ysclid=Izare0fqpn781837531 (дата обращения: 30.07.2024).
- Открылась юбилейная выставка Красноярской школы графического дизайна. 11.04.2022. –

URL: <https://cultura24.ru/news/18265/?ysclid=lzar8pm32p872563139> (дата обращения: 30.07.2024).

12. Рыбакова, П. В. Роль дизайна в социокультурном развитии общества // Художественные традиции Сибири: материалы VI Международной научной конференции, 12–13 октября 2023 г. / Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского; Красноярский краевой фонд науки; ред. С. В. Бакуто, М. М. Чихачева. – Красноярск : СГИИ им. Д. Хворостовского, 2023. – С. 148–151.

13. Столяров, Б. А. Музейная педагогика: История, теория и практика. – Москва: Высшая школа, 2004. – 216 с.

References

1. Ilyina, E. A. Prostranstvennoe reshenie vystavok i vospriyatie vystavochnoj informacii [Spatial solution of exhibitions and perception of exhibition information]. Molodoj uchenyj [Young scientist], 2009, no. 4, pp. 85–88.

2. Kalita, S. P. Istoki hudozhestvennyh vystavok (XVIII – nachalo HH veka): Uchebno-metodicheskoe posobie [The origins of art exhibitions (18th – early 20th Century): A study guide]. Moscow, Peoples' Friendship University of Russia, 2012, 65 p.

3. Kalugina, T. P. Hudozhestvennaya ekspozitsiya kak fenomen kul'tury [Art exposition as a cultural phenomenon]. Muzej 9: Sbornik statej i publikacij [Museum 9: Collection of articles and publications]. Compiler A. S. Loginova. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1988, pp. 12–25.

4. Krasnoyarskaya shkola graficheskogo dizajna [Krasnoyarsk school of graphic design], available at: <https://vk.com/club220151731> (accessed 30.07.2024).

5. Kulikova, M. P., Rybakova P. V. Dizajn – eto iskusstvo? Da! Net! [Is design art? Yes, it is! No, it's not!]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Arts of the Urals, Siberia and the Far East], 2023, no. 2 (15), pp. 72–83.

6. Lysikova, O. V. Muzei mira: uchebnoe posobie k integrirovannomu kursu «Muzei mira» [Museums of the World: a study guide for the integrated course “Museums of the World”]. Moscow, Flinta: Nauka, 2002, 73 p.

7. Maznyj, N. V. Muzejnaya vystavka: Istoriya, problemy, perspektivy [Museum exhibition: History, problems, perspectives]. Moscow, Prajm, 1997, 211 p.

8. Federal'nyj gosudarstvennyj obrazovatel'nyj standart vysshego obrazovaniya – bakalavriat po napravleniyu podgotovki 54.03.01 Dizajn ot 13 avgusta 2020 g. № 1015 [Federal State Educational Standard for Higher Education – bachelor's degree with a major in 54.03.01 Design on August 13, 2020, no. 1015], available at: <https://base.garant.ru/74566316/53f89421bbdaf741eb2d1ecc4ddb4c33/> (accessed 30.07.2024).

9. Nekrasova-Karateeva, O. L. Organizatsiya konkursov i vystavok tvorcheskikh работ studentov kak metod professional'noj podgotovki pedagogov-hudozhnikov [Organization of competitions and exhibitions of students' creative works as a method of professional training of art teachers]. Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena [Bulletin of the Russian State Pedagogical University named after A. I. Gertsen], 2011, no. 129, pp. 153–157.

10. Otkrylas' ezhegodnaya otchetnaya vystavka Krasnoyarskoj shkoly graficheskogo dizajna 2024. 10.04.2024 [The annual report exhibition of the Krasnoyarsk School of Graphic Design 2024 has opened. 04.10.2024], available at: https://vk.com/wall-220151731_33?ysclid=lzar8pm32p872563139 (accessed 30.07.2024).



Вystavki act).

2017–2019

Фото П. В. Рыбаковой

Exhibitions act).

2017–2019

Photo by P. V. Rybakova

Ежегодная отчетная

выставка «Красно-
ярская школа гра-
фического дизайна».

2021–2024

Фото С. Н. Матерухина

Annual report

exhibition “Krasnoyarsk
School of Graphic
Design”. 2021–2024

Photo by S. N. Materukhin

Ежегодная отчетная

выставка «Красно-
ярская школа гра-
фического дизайна».

2021–2024

Фото С. Н. Матерухина

Annual report

exhibition “Krasnoyarsk
School of Graphic
Design”. 2021–2024

Photo by S. N. Materukhin

11. Otkrylas' yubilejnaya vystavka Krasnoyarskoj shkoly graficheskogo dizajna. 11.04.2022 [The anniversary exhibition of the Krasnoyarsk School of Graphic Design has opened], available at: <https://cultura24.ru/news/18265/?ysclid=lzar8pm32p872563139> (accessed 30.07.2024).

12. Rybakova, P. V. Rol' dizajna v sociokul'turnom razvitii obshchestva [The role of design in the social and cultural development of society]. Hudozhestvennye tradicii Sibiri: materialy VI Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, 12–13 oktyabrya 2023 g. [Artistic traditions of Siberia: Proceedings of the 6th International Scientific Conference, October 12–13, 2023]. Sibirskij gosudarstvennyj institut iskusstv imeni Dmitriya Hvorostovskogo; Krasnoyarskij kraevoj fond nauki; red. C. V. Bakuto, M. M. Chihacheva [Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky; Krasnoyarsk Regional Science Foundation; ed. S. V. Bakuto, M. M. Chikhacheva]. Krasnoyarsk, SSIA n. a. D. Hvorostovsky, 2023, pp. 148–151.

13. Stolyarov, B. A. Muzejnaya pedagogika: Istoriya, teoriya i praktika [Museum pedagogy: History, theory and practice]. Moscow, Vysshaya shkola, 2004, 216 p.

Об авторе

Рыбакова Полина Владимировна – аспирант, старший преподаватель кафедры дизайна Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского, член Союза дизайнеров России

E-mail: poli_ka@inbox.ru

Научный руководитель – Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор, почетный член РАХ

Rybakova Polina Vladimirovna

Post graduate student, senior lecturer at the Siberian State Institute of Arts named after D. Hvorostovsky, member of the Union of Designers of Russia

Scientific supervisor: Moskaluk Marina Valentinovna, Doctor of Arts, Professor, Honorary Member of the Russian Academy of Arts

EDN: IXMAEB
УДК 745.03

INTEGRATION OF TECHNOLOGICAL INNOVATIONS AND TRADITIONAL MATERIALS AS THE URAL JEWELERS' BRAND

Olga V. Beregovaya

Ural State University of Architecture and Arts named after N. S. Alferov
Yekaterinburg, Russian Federation



Abstract: The article considers the interaction of traditional materials and modern production technologies in the Ural region based on the analysis of the main trends in the development of costume decorations in the second half of the 20th century. The emphasis is put on the importance of decorative and applied art objects that convey not only aesthetic beauty, but also the preservation of the cultural traditions of a particular territory as well.

Keywords: Ural; Ural identity; costume jewelry; designer jewelry; tradition; new technologies; image; shape.

Citation: Beregovaya, O. V. (2024). INTEGRATION OF TECHNOLOGICAL INNOVATIONS AND TRADITIONAL MATERIALS AS THE URAL JEWELERS' BRAND. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 3, № 4 (21), pp. 92–101.

ИНТЕГРАЦИЯ ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ НОВАЦИЙ И ТРАДИЦИОННЫХ МАТЕРИАЛОВ КАК БРЕНД УРАЛЬСКИХ ЮВЕЛИРОВ

О. В. Береговая

Уральский государственный архитектурно-художественный университет им. Н. С. Алферова
Екатеринбург, Российская Федерация

На основе анализа основных тенденций развития украшений для костюма на Урале во второй половине XX в. выявляется взаимодействие традиционных материалов и современных технологий производства в регионе. Акцент сделан на значимости объектов декоративно-прикладного искусства, которые не только транслируют эстетическую красоту, но и сохраняют культурные традиции конкретной территории.

Ключевые слова: Урал; уральская самобытность; бренд; костюмные украшения; авторское ювелирное искусство; традиция; новые технологии; образ; форма.

Введение

Бытие человека находится под воздействием постоянных изменений, в процессе которых происходит взаимодействие инноваций и традиций. Этому явлению подвержены все сферы жизни общества и человека: как те, которые представляются основополагающими (законы, управление, производство, наука), так и связанные с повседневной жизнью и привычками. В равной степени все грани производства, обеспечивающего качество жизни, подвергаются влиянию новых технологий – с одной стороны, и сохранению привычных, устойчивых представлений о достижении оптимального результата – с другой. Этот сложный и противоречивый, внутренне конфликтный процесс находит свое воплощение в искусстве, затрагивая и одни из самых используемых в публичной сфере презентации потребителя – ювелирные украшения для костюма. Можно с уверенностью сказать, что новые технологии порождают новые образы, противостояния, возможности и ограничения в изготовлении и применении украшений, не только подчиняющихся модным тенденциям, но и способных их создавать.

С конца 1960-х гг. авторские поиски многих советских художников-ювелиров были направлены на освоение современных (в частности, синтетических) материалов, используемых в новых технологиях массового производства, заводского литья, новых красителей и создания новых сплавов. Однако история ювелирного производства выявила и встречный процесс, демонстрируя, что появление чего-то нового не сразу приводит к отказу от старого: параллельно с внедрением современных материалов и технологий в искусстве этого периода стали актуализироваться тенденции к возрождению традиций национальной культуры и проявлению региональной самобытности.

Специфика декоративного и ювелирного искусства Урала второй половины XX в. была предопределена его природными богатствами – разнообразием природного поделочного и драгоценного камня. В условиях особенностей развития ювелирной индустрии времени, ориентированной на научно-технический прогресс (внедрение новых технологий), это обусловило актуальность применения самобытных материалов. В статье раскрывается практика сохранения самобытности, связанная с использованием традиционных материалов в сочетании с поис-

ком новых форм изделий и современных технологий производства на примере регионального ювелирного искусства Урала второй половины XX в.

Понятие региональной самобытности рассматривается в работе ученого-социолога Е. В. Ереминой как «группа людей определенной местности (региона, района, города, его части и т. д.), обладающая особыми смыслами, выраженными посредством символической системы культуры (социальных мифов об особых качествах местообитания, мистических компонентов традиции, примет „малой родины“, дизайна места обитания)» [4, с. 277].

В научной литературе это явление изучалось в разных аспектах. Так, в культурологическом ракурсе к теме региональной идентичности обращались М. Крылов, Г. Казакова, А. Смирнова, И. Киселев и др. Социокультурную составляющую этого явления рассматривают в своих работах И. Яковенко, С. Калабекова, Е. Зингер, Т. Махмудов, М. Яблонская, М. Напсо, типоло-

Б. А. Гладков.
Кулон с цепочкой
«Хозяйка Медной
горы». 1974.
Серебро, агат, ма-
лахит, сердолик
Музей истории
камнерезного и юве-
лирного искусства,
Екатеринбург

B. A. Gladkov.
Pendant with chain
“Mistress of the
Copper Mountain”.
1974. Silver, agate,
malachite, carnelian
Museum of the History
of Stone-cutting
and Jewelry Art,
Yekaterinburg





Н. Д. Кузнецова.
Брошь из гарнитура «Печаль».
1988. Эмаль, кварц, гематит, белый металл
Музей истории камнерезного и ювелирного искусства, Екатеринбург

N. D. Kuznetsova.
Brooch from the "Sorrow" set. 1988.
Enamel, quartz, hematite, white metal
Museum of the History of Stone-cutting and Jewelry Art, Yekaterinburg

гию образа региона и его самобытности в искусстве – А. Ягодская, Ф. Эфендиева. Этническая самобытность как культурное наследие и способ сохранения и развития народного искусства представлена в работах С. Рыбакова, И. Мурзиной, Г. Чагина, Г. Федотовой и др.

Проблема украшений в контексте региональной самобытности на фоне специфической культурной и социальной среды своего времени в наиболее существенной разработке представлена в книге П. Уткина «Русские ювелирные украшения», где автор описывает нательные ювелирные украшения 1950–1970х гг. [10].

Серьезные исследования истории ювелирного искусства и организации производства в связи с развитием новых поисков в сфере производства представлены в монографии И. Перфильевой «Русское ювелирное искусство в контексте европейских художественных тенденций 1920–2000-е гг.» [6]. Широко освещая русское авторское ювелирное искусство советского и постсоветского периода XX в., она сравнивает его с западным авангардом, обозревая появление первых частных ювелирных фирм. По ее мнению, это свидетельствует о формировании малосерийного производства, что в свою очередь позволяет проанализировать особенности в ювелирном искусстве в разных регионах России [6, с. 224].

И. Шаталова исследует проблему исторических художественных стилей, начиная с русского Средневековья и заканчивая основными направлениями русского ювелирного искусства XX в., что дает возможность анализа трансформации художественного образа, формообразования украшений в этот период [13].

Научные труды Л. Сонина [8], В. Скурлова, Л. Будриной, О. Крутевой охватывают развитие

истории ювелирного завода на Урале в период с конца XVIII в. до сегодняшних дней. Суть работ состоит в том, чтобы представить возможности региона с его потенциалом к модернизации всех сфер производства, как горнозаводского, горнодобывающего, так и обрабатывающего профиля.

Систематизировала региональные ювелирные украшения в 1980-е гг. В. Копылова в книге «Ювелирное искусство Урала», что дало возможность изучить отличительные черты художественных образов и орнаменту в композиции украшений разных авторов [5].

Особенности уральской ювелирной и камнерезной школы XX в. освещает Т. Парнюк. Публикации автора можно встретить в научных журналах и сборниках конференций, посвященных отдельным художникам – ювелирам и камнерезам Урала (см.: например, альбом «Виктор Васильев»), что способствовало системному анализу авторского ювелирного искусства [1, с. 44].

Если нательные ювелирные украшения предшествующих эпох получили специальное освещение в работах таких исследователей, как Б. Рыбаков, А. Гушин, Г. Корзухина, М. Постникова-Лосева, И. Перфильева, И. Шаталова и др., то костюмные украшения: броши, браслеты, соутары, подвесы, пояса, пряжки для ремня и т.д. рассматриваются, лишь частично в общих разделах декоративно-прикладного искусства и некоторых статьях [3].

Несмотря на наличие ряда исследований, самобытность региона в костюмных украшениях для искусствознания остается спорной и до конца не раскрытой. Знание истории родного края в настоящее время как никогда становится актуальным, особенно востребовано описание культуры регионов, где до сих пор сохраняются

Н. Д. Кузнецова.
Брошь «Незабудка». 1979.
Мельхиор, агат, бирюза
Екатеринбургский музей изобразительных искусств

N. D. Kuznetsova.
Brooch "Forget-me-not". 1979.
Cupronickel, agate, turquoise
Yekaterinburg Museum of Fine Arts

традиции и ставится задача их передачи молодому поколению через декоративно-прикладное искусство и народные промыслы. При изучении самобытности уральского региона становится очевидным: это территориальная общность людей с целостной общественной структурой, располагающей особой системой ценностей и широким спектром как социальных ролей, так и богатой художественной палитрой декоративно-прикладного и ювелирного искусства, которая наиболее ярко представлена в музейных экспозициях и издательских презентациях XX в., что позволило нам обратиться к изучению данного феномена.

Растущие тенденции к глобализации и стандартизации, нивелирующие художественное и территориальное культурное своеобразие в связи с технологическим прогрессом массовой культуры, представляют собой реальную угрозу стирания региональных культурно-художественных особенностей [9, с. 261]. На фоне чего проблема изучения и сохранения региональных культурных особенностей, в том числе творчества уральского региона, приобретает особую актуальность для русской культуры XXI в. Разнообразный и богатый «генофонд» местных культур может быть утрачен, поэтому нужно целенаправленно и планомерно искать возможности для его сохранения и дальнейшего развития, внедряя в современное искусство и культуру России [2, с. 107]. Таким образом, научная проблема синтеза самобытности региона, его характерное проявление в украшениях для костюма выглядит весьма актуальной.

Целью статьи является теоретический анализ ювелирного искусства Урала второй половины XX в. в контексте интеграции технологий и самобытных материалов под влиянием технологического прогресса, выявление основных особенностей и закономерностей трансформации форм костюмных украшений региона. Для этого необходимо выявить факторы, оказавшие влияние на формирование бренда уральских ювелиров, и изучить особенности модернизации художественного образа и технических характеристик украшений для костюма серийного производства и авторского ювелирного искусства Урала во второй половине XX в.

Объектом исследования являются костюмные украшения художников-ювелиров на территории Урала второй половины XX в., предметом – закономерности развития и характерные

особенности формообразования, материалов, технологий и ювелирных техник костюмных украшений

В научной работе используется комплекс методов, который рассматривает развитие ювелирного искусства на территории Урала в конце XX в. с искусствоведческой точки зрения: сравнительно-исторический метод дал возможность идентифицировать и классифицировать особенности уральской идентичности, организовать анализ и систематизировать полученный материал; художественно-стилистический способствовал определению художественной осмысленности в украшениях, подчиненной традиционным принципам на территории Урала; технико-технологические методы позволили выявить особенности технологий обработки материалов, применяемых при создании костюмных украшений.

Ко второй половине XX в. общественные отношения и духовно-нравственные ценности изменились. Население активно подвергалось воздействию идеологических клише и политических лозунгов, транслируемых СМИ, большое влияние оказали технологические изменения и урбанизация. Несмотря на все эти преобразования, у людей по-прежнему существовала потребность в искусстве, что способствовало его сохранению и совершенствованию.

Век научно-технического прогресса чрезвычайно интерес обывателей вызывало самобытное искусство регионов, которое обладало особой духовностью, сохраняя при этом родовую сущность народа, «лицо нации».

Урал горнозаводской

Урал всегда был индустриальным краем, ориентированным на техническое совершенствование, что отличает его от других регионов. На заводы активно привлекались различные ученые, изобретатели. Параллельно развивалось промышленное образование. Примером может служить появление первого горного университета, который аккумулировал мощь технической мысли. Здесь сформировалась прослойка научно-технической интеллигенции, которая могла не только адаптировать под себя существующие технологии, найти им применение в разных процессах производства, но и изобрести новые. Это самобытный человеческий капитал, и его определенная направленность еще одно яркое проявление самобытности региона. Кроме того, уникальность Урала проявляется и в умении це-

нить высокий уровень профессионализма. В народном сознании мастера заслуживали высокой оценки – о них ходили легенды, слагали сказы.

Неслучайно объектом нашего исследования был выбран Уральский регион. Сама природа создала эту «лабораторию» с материалами, расположив здесь огромное количество полезных ископаемых. Перевозка руд в другие регионы не имела смысла, поэтому научные лаборатории и заводы по переработке располагались непосредственно на территории добычи ископаемых, что способствовало формированию густонаселенной области страны и появлению феномен горнозаводской цивилизации [7].

Начало уральская самобытность берет более 200 лет назад. Эта исключительная этносоциальная сущность – уникальный стиль русской культуры, сформировавшийся благодаря проживающим здесь народам, уральскому климату, географии горных рек и месторождений полезных ископаемых, – повлияла на технологии производства, архитектуру и искусство.

Территория Урала славилась своими месторождениями металла еще в VII–III вв. до н.э. Археологи, благодаря раскопкам, определяли места древних цивилизаций по способам плавки, обработки, разделению цветных и черных металлов, поэтому в XVII в. на территории уральского региона добыча железных и бронзовых руд закономерна [2, с. 203].

Еще одним из составляющих полезных ископаемых было камнесамоцветное сырье, что в сочетании с добычей драгоценных металлов привело к появлению в регионе ювелирной промышленности. Логичным является также и формирование уральской ювелирной школы, в состав которой входили камнерезы, художники-ювелиры – мастера с уральским характером, тонко чувствующие красоту камня и умеющие раскрывать ее в создаваемых предметах искусства.

«Символическое маркирование территории может оказывать позитивное влияние не только на социокультурную динамику местных сообществ, но и решать проблему позиционирования образа места во внешней среде, когда регион воспринимается и идентифицируется на основе ярких и положительных ассоциаций и статусов» [11, с. 107]. Знатоком и ценителем уральского характера, который смог рассказать всему миру о диковинной красоте края и уральской самобытности, «выковал» символические маркеры реги-

она, являлся коренной уралец П. П. Бажов. В его произведениях воплотились антропоморфные и зооморфные архетипы горнозаводского Урала. Его Данила-мастер – пример уральского мастера, который учится чувствовать «душу» камня, рассказывает о подземных богатствах, уважает созидательный труд, а волшебные сущности: Огневушка-Поскакушка, Медной горы Хозяйка, голубая змейка – раскрывают читателям необычные тайны уральской земли, учат добру и милосердию, трепетному отношению к природе родного края, приоритету духовного над материальным. Эти символические образы сформировали один из компонентов регионального бренда. До сих пор туристы, приезжая на Урал, стремятся увезти с собой сувенир – ящерицу на малахите, кружку с изображением Хозяйки Медной горы, малахитовую шкатулку как из сказов Бажова. Это свидетельствует о потребности общества в сохранении культурной и художественной самобытности.

Региональная самобытность костюмных украшений Урала

В формировании «уральской самобытности» костюмных украшений одну из главных ролей сыграл художник-ювелир Б. А. Гладков. Борис Алексеевич не являлся коренным уральцем, но полюбил край всей душой, когда приехал на Урал работать. Среди его произведений мы можем встретить героев бажовских сказов. В украшениях мастера отражена суровая красота уральской природы, глубокие цветовые сочетания лесов и рек [12, с. 134].



В. В. Васильков.
Кулон «Лето».
1970-е. Мельхиор,
яшма, пейзажная,
скань
Ирбитский
государственный му-
зей изобразительных
искусств

V. V. Vasilkov.
Pendant “Summer”.
1970s. Melchior,
jasper, landscape,
filigree
Irbit State Museum
of Fine Arts

С 1961 по 1980 г. он работал главным художником Свердловского ювелирного завода (сейчас ОАО «Ювелиры Урала»). Занимая ведущую должность на этом предприятии, Б. А. Гладков ставил задачу создать модельный ряд украшений, которые бы через красоту уральского камня раскрывали художественную идею произведения, при этом были современны и рентабельны в производстве, пригодны для массового тиражирования и отвечали запросам покупателей.

Б. А. Гладков, как и писатель П. П. Бажов в своих рассказах, стремился обратить внимание на самобытность территории. Много труда пришлось вложить художнику, для того чтобы украшения стали отличаться от работ прошлых лет. В новые изделия он осознанно включал материалы, добыча которых происходила на месторождениях Каменного пояса. В арсенале художника имелись живописные яшмы, золотисто-желтые и серо-голубые агаты, сердолики, гиацинт, лазурит, обсидиан, полудрагоценные шпинели и аквамарины, золотисто-коричневые и зеленоватые цитрины и цирконы, фиолетовые аметисты, которые в симбиозе с бажовскими образами раскрывают территориальную айдентичку Урала [5, с. 180].

Кроме того, Борис Алексеевич проектировал коллекции украшений так, чтобы они гармонично могли сочетаться с современными фасонами одежды. Для этого ему неоднократно приходилось посещать дома мод, изучать современный ассортимент костюмного ансамбля, типологию и формообразование, единую стилевую направленность, цветовую гамму и состав тканей, тем самым решая задачу гармонизации украшений и костюма. Современный ассортимент изделий стал значительно отличаться от работ прошлых лет: модели обрели удобные пропорциональные формы.

Этот период можно обозначить развитием костюмных украшений на Урале. Художник много и упорно работал, уточняя критерии правильного понимания особенностей региона, национального наследия прошлого и его творческого осмысления с позиций современного ювелирного искусства и технологий производства. Сохранив художественную преемственность, новая линейка украшений поднялась на иную ступень развития.

Изменения происходили по причине внедрения и новых техник, технологий ювелирного производства. Так, в массовое производство

украшений стали внедрять штамповку, что значительно упрощало процесс тиражирования, при этом камень оставался основным материалом украшения как в массовых моделях, так и авторских. Строгая металлическая оправа как-то по-особенному оттеняла, делала ярче цветовое звучание камня.

Под руководством главного художника трудились уральские камнерезы, огранщики и ювелиры, произведения которых экспонировались на зарубежных и отечественных выставках того времени, мастера становились лауреатами престижных профессиональных премий и международных конкурсов. Лучшие из их работ до сих пор хранятся в Алмазном фонде, Государственном Эрмитаже, Русском музее и других собраниях России и за рубежом. Именно они сформировали неповторимое своеобразие уральского ювелирного искусства. Кроме того, работая на ювелирном предприятии массового производства, многие молодые художники создавали и авторские украшения. Всех этих мастеров объединяла тема – уральский фольклор [14, с. 74].

При анализе костюмных украшений серийного и авторского производства второй половины XX в. можно выделить несколько основных видов:

- броши;
- булавки;
- заколки;
- массивные жесткие браслеты, напоминающие манжеты;
- парные сеты (колье – кольцо; браслет – кольцо, брошь – кольцо, брошь – серьги);
- массивные ожерелья, напоминающие воротник платья;
- гривны;
- запонки;
- серии украшений, объединенных одной тематикой.

Работы В. Комарова, В. Фомина, В. Василькова, Л. Устьянцева, В. Храмцова, М. Лесика, В. Сочнева, а позднее В. Устюжанина сформировали уникальное художественное явление – уральскую самобытность, в которой сочетались модные тенденции с традиционными технологиями производства, яркие проявления горнозаводской культуры с древними традициями и архетипами.

Калейдоскоп материалов был широк, однако в основе любого произведения всегда находится камень. Поделочный камень – основной матери-



прослеживается колористическое многообразие поделочных и драгоценных камней. Уральская художница по металлу Н. Кузнецова умело работала с образными решениям в авторских произведениях, где камень представлен разнообразием цветовых сочетаний, при этом она умело внедряла в творческий процесс новаторские технологии производства. Н. Кузнецова применяла разные ювелирные техники: накладную филигрань, зернь, горячую эмаль, оксидирование и другие, которые помогают выявить и подчеркнуть первозданную волшебную красоту яшмы, ее неповторимую суть.

Особенностью уральской ювелирной школы является стремление к созданию усложненных художественных вещей уникального характера, где формообразование соподчинено материалам, применяемым в процессе творчества, и многое зависит именно от этого выбора. Украшения раскрывают общие черты, присущие единой уральской школе, и в то же время ярко демонстрируют стремление авторов решать поставленные задачи индивидуальными выразительными средствами. В украшении В. Василькова из серии «Времена года» – кулон «Лето» – виден новаторский взгляд на формообразование, профессиональное мастерство при работе с металлом, умение сочетать различные технологии в одном произведении. Кулон выполнен в виде массивной цепи, каждое звено которой исполнено сканью, что придает ему особую привлекательность и очарование, легкость и воздушность кружева. Акцентом является крупная живописная яшма в центре – каменная вставка, существенная особенность уральской идентичности.

Кроме того, формообразование ювелирных произведений уральских мастеров отличается своей массивностью и монументальностью, что демонстрируется в серии гривен «День, Вечер, Ночь» В. Устюжанина, М. Лесика и других художников.

Стоит отметить и тот факт, что авторские костюмные украшения обладают важным качеством: они выражают взгляд художника на исторические события и движения общества в конкретный период. Исходя из этого, становится оправдан и предсказуем переход украшения из дополнительного элемента костюма в произведение искусства, музейный экспонат. В этот момент изделие начинает восприниматься как объект, которым можно любоваться вне зависимости от его использования, становится атрибутом эпохи,

В. Н. Устюжанин.
Серия брошей
«Рождение звезд».
1984. Серебро,
цитрины, морион,
гагат, аметисты
Ирбитский
государственный му-
зей изобразительных
искусств

V. N. Ustyuzhanin.
Series of brooches
“Birth of Stars”.
1984. Silver,
citricines, morion, jet,
amethysts
Irbit State Museum
of Fine Arts

В. М. Храмцов.
Брошь. 1980-е.
Стекло, смешан-
ная техника
Оренбургский
областной музей
изобразительных
искусств

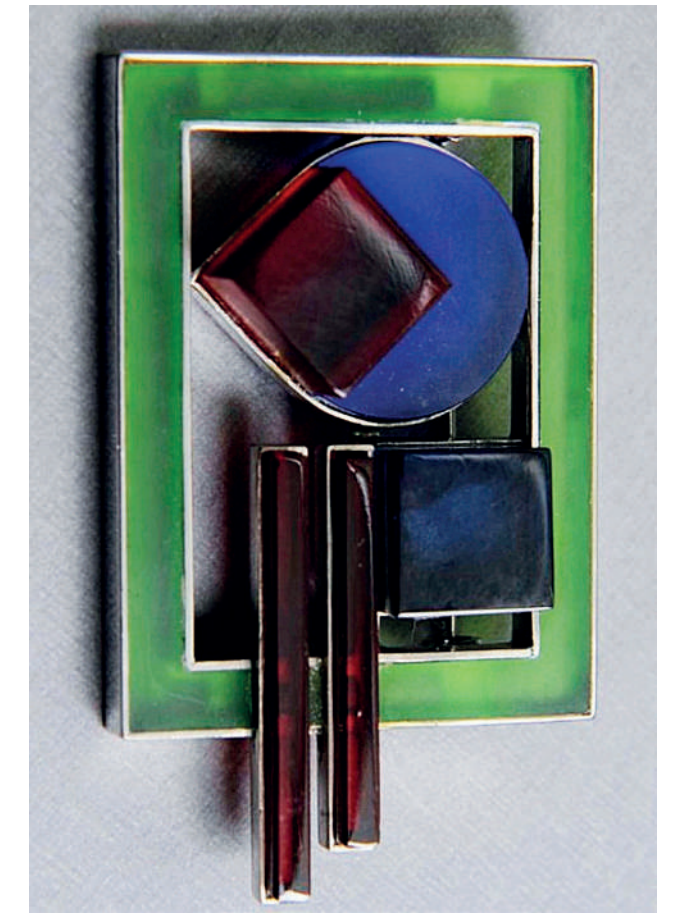
V. M. Khrantsov.
Brooch. 1980s.
Glass, mixed
technique
Orenburg Regional
Museum of Fine Arts

символом времени. Появляется очень важный феномен исторической памяти. Рассматривая украшения определенной эпохи, понимаешь, что они воплощают в себе культурное наследие времени и социума. Украшение, будучи историческим фактом искусства, обретает дополнительную символическую насыщенность. Обладая при этом еще и региональной самобытностью, оно становится наиболее ценным для будущих поколений. «Границей универсального порядка существования служит свобода индивида, который должен своими силами создавать то, чего никто его лишить не может», – этими словами К. Ясперса о значении индивидуальности и способах ее воплощения можно начать рассуждения о раскрытии художественного образа и его значении для художников-ювелиров [15, с. 197].

В произведениях уральцев прочитывалось объединяющее стремление передать свой замысел, эмоции через образ и символ, где опять необычайный рисунок камня становится основой художественного замысла автора. Желание в первую очередь высказаться, не ориентируясь на запросы общества, желание повести за собой – вот отличительная черта произведений уральских художников-ювелиров.

Актуальны для многих мастеров этого периода темы любви в любых проявлениях – к Родине, природе, близким и т.д. Любовь к уральской природе проходит через все творчество художников. Весна, эдельвейс, колокольчик, мотылек, ивушка, логуна, зимний лес, затмение, березовый сок, август – эти слова встречаются в названиях многих произведений уральских художников-ювелиров. Так, агатовые лепестки цветка в авторской брошке Н. Кузнецовой трепетно колыхнутся на тонком стебельке металлической оправы, выражая мотив природного стихийного начала. Колоритный камень прекрасно раскрывает художественный образ цветка, парадоксально преодолевая цветом и формой тяжесть материала. Художник хотел этим произведением вызвать у зрителя глубокий эмоциональный отклик, обратить внимание на природное богатство региона – камень, помочь обрести связь с «местом силы».

Брошь В. Устюжанина «Август» демонстрирует совершенно иной, подчеркнуто рациональный, строгий, конструктивно-структурированный взгляд автора на природу горнозаводского региона. Любовь к математике и владение различными технологиями позволяли автору ина-



че раскрыть свои впечатления от мира вокруг, удивить зрителя, заставить задуматься над образом. Художника привлекает промышленность, механическое оборудование, новые технологии, благодаря освоению которых он с математической точностью раскрывает пластику, движение закручивающего опавшие листья вихря, а драгоценный камень совершенно иначе преподносится зрителю.

Учитывая тот факт, что любой художник осмысливает происходящее вокруг через свое творчество, региональные ювелиры не ограничивали тематику произведений только природой родного края. В изделиях уральских ювелиров раскрывались взгляды на актуальные идеологические и политические тенденции эпохи, изменения культурной жизни страны, в частности отношение к рок-музыке, субкультурам и т.д.

Последняя треть XX в. – это период оттепели, когда пал «железный занавес» и у художников появилась возможность анализировать искусство Запада, сопоставить свое творчество с зарубежными работами. Тогда в украшениях уральцев нашли отражение художественно-стилевые особенности западноевропейского искусства, а

также ювелирам стало интересно поработать с разными материалами [6, с. 278]. Это можно увидеть на примере таких произведений, как брошь В. Храмцова в смешанной технике с применением цветного стекла, брошь «Монохромия» в технологии литья с применением пластика в качестве вставок, брошь «Лидер» В. Устюжанина (1980-е гг.)

Технический прогресс оказал большое влияние на массовое производство, и авторское ювелирное искусство во второй половине XX в. достигло расцвета. Художникам было интересно работать с различными материалами, активно применять технологические достижения. Так, благодаря совершенствованию приемов обработки топазов, изумрудов, аметистов и хрустала многие ювелиры разрабатывали украшения с камнями собственные огранки в минимальной металлической оправе. Такой подход представлен в работах В. Комарова, В. Храмцова и др. В. Устюжанин гранил не только драгоценные и полудрагоценные камни – в его творчестве встречаются ограненные поделочные камни, например яшма в украшении «Ландшафт».

Мастера горнозаводского Урала, имея развитый художественный вкус, умело использовали в работе традиционные методы литья по выплавляемым моделям с ручной монтировкой. Применяли традиционную технику филигрانی в симбиозе с чеканкой, маталлопластикой и штамповкой. Также в работах конца XX в. можно встретить теснение, сочетание нескольких вариантов штамповки на металле, что позволяло выявить своеобразную красоту и декоративные свойства используемых материалов.

Итак, подводя итог анализу региональных авторских костюмных украшений и украшений серийного производства, можно выделить важные отличительные компоненты бренда уральских ювелиров: колористическое многообразие поделочных и драгоценных камней, простоту и лаконичность, массивность и монументальность форм, интеграцию технологических новаций и традиционных материалов.

Уральские украшения своеобразно сочетают социокультурный аспект, авторский стиль, технические возможности и новые приемы работы с металлом и камнем, сохраняя в себе особенный региональный колорит.

Костюмные украшения Урала второй половины XX в. – это своеобразная особенная энергетика края, ядром которой можно обозна-

чить камень. Он раскрывает всю совокупность культурных и художественных, семантических и практических смыслов, создавая бренд уральских ювелиров, изучение и сохранение которого даст возможность сформировать новые художественные стили в ювелирной отрасли.

Таким образом, в ходе исследования были рассмотрены вопросы создания и производства украшений для костюма на Урале во второй половине XX в. в контексте понятия «региональная самобытность». Мы провели анализ типологии, формообразования, художественных характеристик и технологических составляющих, рассмотрели территориальное влияние на украшения для костюма в этот период. Была выявлена необходимость корреляции традиционных подходов работы над созданием костюмных украшений и современных технологий ювелирного производства, обозначена актуальность их взаимодействия.

Была показана важность сохранения региональных культурных особенностей через предметы декоративно-прикладного искусства и необходимость использования опыта предыдущих поколений в процессе создания новых артефактов, воплощающих мысли художников.

Литература

- Авторское ювелирное искусство Урала : постоянная экспозиция: каталог / Ирбит. гос. музей изобразительных искусств; авт. вст. ст. и сост. Т. В. Парнюк. – Ирбит : ИГМИИ, 2013. – 44 с.
- Артановский, С. Н. Историческое единство человечества и взаимное влияние культур. – Ленинград : Просвещение, 1967. – 268 с.
- Береговая, О. В. Функции и типология костюмных украшений: история и современность // Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. – 2008. – Т. 55, № 15. – С. 119–128.
- Еремина, Е. В. Понятие региональной идентичности и специфика ее формирования в современной России //Социально-гуманитарные знания. – 2012. – № 5. – С. 276–287.
- Копылова, В. И. Ювелирное искусство Урала. Свердловские ювелиры: альбом. – Свердловск : Средн.-Уральск. кн. изд., 1981. – 224 с.
- Перфильева, И. Ю. Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных тенденций. 1920–2000-е годы. – Москва : Прогресс-Традиция, 2016. – 512 с.
- Самочетная полоса Урала: Учеб.-справочн. пособие / А. И. Маликов, Ю. А. Поленов, М. П. Попов, А. П. Шукшаев. – Екатеринбург : Сократ, 2007. – 283 с.
- Сонин, Л. М. Тайны седого Урала. – Москва : Вече, 2009. – 351 с.
- Сухина, И. Г. Массовая культура как глобализационный феномен // Российский гуманитарный журнал. – 2018. – Т. 7, № 4. – С. 260–272.
- Уткин, П. И. Русские ювелирные украшения. –

Москва: Легкая индустрия, 1970. – 164 с.

- Федотова, Г. Н. Территориальная идентичность как символический ресурс региона // Вестник Новгородского государственного университета. – 2015. – № 90. – С. 105–108.
- Художник, вещь, мода. Сборник статей / сост. М. Л. Бодрова, А. Н. Лаврентьев. – Москва : Советский художник, 1988. – 368 с.
- Шаталова, И. В. Стили ювелирных украшений. – Москва : 6 карат, 2004. – 154 с.
- Янбухтина, А. Декоративное искусство Урала // Современное декоративное искусство. – Москва : Советский художник, 1978. – С. 72–80.
- Ясперс, К. Смысл и назначение истории / пер. с нем. – Москва : Политиздат, 1991. – 527 с.

References

- Avtorskoe yuvelirnoe iskusstvo Urala: postoyannaya ekspoziciya: katalog [Author's jewelry art of the Urals: permanent exhibition: a catalogue]. Irbit. gos. muzej izobrazitel'nyh iskusstv [Irbit State Museum of Fine Arts]. Author of the introduction and compiler T. V. Parnyuk. Irbit, Irbit State Museum of Fine Arts, 2013, 44 p.
- Artanovsky, S. N. Istoricheskoe edinstvo chelovechestva i vzaimnoe vliyanie kul'tur [The historical unity of mankind and the mutual influence of cultures]. Leningrad, Prosveshchenie, 1967, 268 p.
- Beregovaya, O. V. Funkcii i tipologiya kostyumnyh ukrashenij: istoriya i sovremennost' [Functions and typology of costume decorations: history and modernity]. Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta [News of the Ural State University]. Series 2: Humanities, 2008, vol. 55, no. 15, pp. 119–128.
- Eremina, E. V. Ponyatie regional'noj identichnosti i specifika ee formirovaniya v sovremennoj Rossii [The concept of regional identity and its formation specifics in modern Russia]. Social'no-gumanitarnye znaniya [Social Studies and Humanities], 2012, no. 5, pp. 276–287.
- Kopylova, B. I. Yuvelipnoe iskusstvo Urala. Sverdlovskie yuveliry: al'bom [Jewelry art of the Urals. Sverdlovsk jewelers: an album]. Sverdlovsk, The Middle Urals Publishing House, 1981, 224 p.
- Perfil'eva, I. Yu. Russkoe yuvelirnoe iskusstvo XX veka v kontekste evropejskih hudozhestvennyh tendencij. 1920–2000-e gody [Russian jewelry art of the 20th century in the context of European artistic trends. 1920–2000s]. Moscow, Progress-Tradiciya, 2016, 512 p.

7. Samocvetnaya polosa Urala: Ucheb.-spravochn. posobie [The Ural gem belt: a textbook and reference manual]. A. I. Malikov, Yu. A. Polenov, M. P. Popov, A. P. Shukshaev. Yekaterinburg, Sokrat, 2007, 283 p.

8. Sonin, L. M. Tajny sedogo Urala [Secrets of the Grey Urals]. Moscow, Veche, 2009, 351 p.

9. Sukhina, I. G. Massovaya kul'tura kak globalizacionnyj fenomen [Mass culture as a globalization phenomenon]. Rossijskij gumanitarnyj zhurnal [Russian Humanities Journal], 2018, vol. 7, no. 4, pp. 260–272.

10. Utkin, P. I. Russkie yuvelirnye ukrasheniya [Russian jewelry]. Moscow, Legkaya industriya, 1970, 164 p.

11. Fedotova, G. N. Territorial'naya identichnost' kak simvolicheskij resurs regiona [Territorial identity as a symbolic resource of the region]. Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Novgorod State University], 2015, no. 90, pp. 105–108.

12. Hudozhnik, veshch', moda. Sbornik statej [Artist, thing, fashion. Collection of articles]. Compilers M. L. Bodrova, A. N. Lavrentyev. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1988, 368 p.

13. Shatalova, I. V. Stili yuvelirnyh ukrashenij [Jewelry styles]. Moscow, 6 karat, 2004, 154 p.

14. Yanbukhtina, A. Dekorativnoe iskusstvo Urala [Decorative art of the Urals]. Sovremennoe dekorativnoe iskusstvo [Soviet decorative art]. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1978, pp. 72–80.

15. Jaspers, K. Smysl i naznachenie istorii [The origin and goal of history]. Transl. from German. Moskva, Politizdat, 1991, 527 p.

Об авторе

Береговая Ольга Владимировна – доцент кафедры ДПИ Уральского государственного архитектурно-художественного университета им. Н. С. Алферова
E-mail: obregua610@gmail.com

Beregovaya Olga Vladimirovna

Senior lecturer at the Department of Decorative and Applied Arts, Ural State University and Art named after N. S. Alferov, Yekaterinburg

EDN: JALVRD
УДК 73.04

SCULPTURE OF KRASNOYARSK IN THE EARLY SOVIET PERIOD

Raisa P. Musat

Dmitriy O. Shavlygin

Siberian Federal University

Krasnoyarsk, Russian Federation



Abstract: The research is devoted to the formation of sculpture in the artistic culture of Krasnoyarsk in the 20–30s of the 20th century. For now, the Krasnoyarsk sculpture in the early Soviet period is little studied. Thanks to the analysis of the collected historical data, it became possible to summarize the information and reproduce a complete picture portraying the early period of the formation of professional sculptural creativity in Krasnoyarsk.

Keywords: Siberian art; regional sculpture; socialist realism; artistic life of Krasnoyarsk.

Citation: Musat, R. P.; Shavlygin, D. O. (2024). SCULPTURE OF KRASNOYARSK IN THE EARLY SOVIET PERIOD. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East. T. 3, № 4 (21), pp. 102–109.

СКУЛЬПТУРА КРАСНОЯРСКА РАННЕГО СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

Р. П. Мусат

Д. О. Шавлыгин

Сибирский федеральный университет

Красноярск, Российская Федерация

Исследование посвящено вопросам формирования скульптуры в художественной культуре Красноярска в 20–30-е гг. XX столетия. В настоящее время красноярская скульптура раннего советского периода является малоисследованным материалом. Благодаря анализу собранных исторических данных открылась возможность обобщить сведения и воспроизвести целостную картину, отражающую ранний период становления профессионального скульптурного творчества в Красноярске.

Ключевые слова: сибирское искусство; региональная скульптура; соцреализм; художественная жизнь Красноярска.

Скульптурное искусство советского периода является важной частью культурного наследия Красноярского края, отражающей пути художественного развития, связанного с контекстами социальных перемен. Именно в этот период происходило становление профессионального художественного творчества в регионе. Материалы статьи обращены к разным аспектам формирования монументальной и станковой скульптуры на начальном этапе советского периода. Особенности красноярской скульптуры исследуются с учетом общесоветских тенденций художественного развития, а также проблем сохранности памятников. Следует отметить, что изобразительное искусство Красноярья второй половины XX в. сегодня продолжает углубленно анализироваться, а процессы, происходившие в скульптурном творчестве раннего советского периода, еще мало изучены. Методика исследования выстраивается на обзоре разрозненных фактических данных и воспоминаний с целью получения общей картины жизненных и художественных процессов. Так, представляется возможным заполнить пробелы в истории художественного творчества края, не только понять искусство региона начала XX в., но и актуализировать ценность сохранения историко-культурной памяти.

Следует отметить, что целенаправленное изучение процессов становления изобразительного искусства Красноярья началось со второй половины XX в. И первым основательным трудом считается книга И. М. Давыденко «Художники Красноярья» [2], вышедшая в 1978 г., где уделено внимание и скульпторам. При этом скульптурное творчество местных мастеров принято рассматривать в комплексном представлении о художественной жизни края, связанной с деятельностью регионального отделения Союза художников Красноярска. Благодаря изданным альбомам и каталогам сегодня опубликованы автобиографические данные членов местной секции скульптуры и их произведения, обзорный анализ творчества художников проводился специалистами. В свое время вклад в издательскую деятельность Красноярского союза художников внесли супруги-искусствоведы В. И. Ломанов и Т. М. Ломанова [8]. Интересны исследования Л. И. Шаповаловой: они рас-

крывают частные детали биографии известных красноярских художников [11]. В XXI в. эстафету приняли искусствоведы отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств. В частности, в 2008 г. Н. В. Тригалева была опубликована статья «Скульптура в Красноярске», положившая начало пристальному изучению местного скульптурного искусства [7]. С изданием своего научного журнала в 2020 г. в отделении Академии регулярно появляются публикации о красноярских мастерах скульптуры и их творчестве, в научный оборот вводятся новые факты.

Вопрос об истоках формирования скульптурного творчества в регионе тесно связан с историческими переменами времени. Так, значимое влияние на формирование и развитие отечественного искусства оказала Октябрьская революция, когда молодому Советскому государству требовалась крепкая идеологическая база. Реалистичная форма скульптурной пластики послереволюционного периода экспрессивно и ярко выражала перемены эпохи. Импульсом к развитию советской скульптуры явился ленинский план монументальной пропаганды [8, с. 197], а обязательность его выполнения потребовала сформировать художественно-производственные мастерские по всему Советскому Союзу. Воплощение программы шло с большим энтузиазмом, однако при отсутствии материальных средств на ее реализацию, поэтому в советских городах начали появляться монументальные произведения, выполненные из доступных, но непрочных материалов [5].

Первая монументальная скульптурная композиция советского времени в Красноярске – «Памятник Всеобучу» [1] (установлена в 1920 г.) – посвящена Всеобучу как одной из первых организаций в Советской России, занимавшейся учебно-военной подготовкой молодежи. Памятник, выполненный из непрочного бетона, до наших дней не сохранился и его авторство до сих пор не установлено. Семиметровый монумент в свое время располагался на центральной набережной Красноярска, недалеко от здания Краеведческого музея на Лесной площади. Основой его структуры служила стела на высоком пьедестале. В композиционном и художественном решении явно прочитывается эклектичность, сочетающая стилистику барок-



Памятник Всеобучу.
1920. Бетон.
Авторство
не установлено
Красноярск

Monument
to Vseobuch. 1920.
Concrete.
Authorship unknown.
Krasnoyarsk

ко и египетские архитектурные формы. К примеру, геометризм пьедестала по стилю тяготеет к египетским трактовкам, что созвучно с архитектурной формой Красноярского краеведческого музея: монумент расположен рядом с его зданием. Художественно-образное решение памятника осложнено объединением ряда символических фигур в одно целое: группа людей, представляющая идею обучения военной подготовке, и включение шрифта с тематическими надписями. Так, на возвышении скульптурной композиции мы видим женскую фигуру с воздетой вверх рукой – это тема революции с призывом к участию в движении Всеобуча. На боковых частях стелы располагаются образы, по сюжету подробно раскрывающие идею: силуэт война-защитника с мечом и сложное по структуре изображение старика и подростка с винтовкой, где старший наставник объясняет устройство боевого оружия. На заднем плане изображены снопы ржи, напоминающие о том, что изучение военного дела, прежде всего, необходимо для защиты родных мирных полей. Представление разных тематических планов, безусловно, усложняет восприятие монумента, утяжеляет задачи для создания соразмерности форм в ком-

позиции и вызывает вопросы к эстетическому подходу и пластической трактовке фигур. Ценность воплощения идеи безусловна, но при этом сказалась быстрота решения поставленных программой задач, тем более в таком трудоемком виде творчества, как скульптура. Через десять лет после установки бетонный монумент стал разрушаться под воздействием осадков и межсезонных перепадов температуры и был снесен в начале 1930-х гг. Тем не менее дошедшие до нас сведения о нем четко фиксируют факт, что уже в 1920 г. Красноярск приступил к реализации ленинского плана монументальной пропаганды.

Трагический уход из жизни В. И. Ленина в 1924 г. поставил задачу увековечить память о вожде Великой Октябрьской революции. В Красноярске памятнику Ленину было решено расположить на площади Революции (бывшая Новобазарная). Разработка его проекта была поручена архитектору Л. А. Чернышеву. Помимо локальной задачи по созданию монумента, архитектор разработал проект комплексного благоустройства территории сквера. На тот момент оптимальным решением для быстрого воплощения было создание памятника-бюста, поэтому был приобретен бронзовый бюст с образом Ле-

нина работы С. Д. Меркурова, который изготавливался на ленинградском заводе «Красный выборжец» и являлся тиражируемым вариантом для установки в разных регионах страны. Торжественное открытие памятника состоялось на площади Революции в день восьмой годовщины Октябрьской революции – 7 ноября 1925 г. [4]. Позднее, в 1969 г., во время реконструкции площади Революции, устанавливается монументальный памятник В. И. Ленину работы скульптора В. Б. Пинчука. Первоначальный памятник переносится на правобережье, в сквер «Юбилейный» Ленинского района города, и в наши дни является объектом культурного наследия регионального значения [9].

Сохранились также данные о раннем периоде развития станкового направления скульптуры Красноярска. На художественных выставках 1920-х гг. еще экспонировалось незначительное количество скульптурных произведений. Активным участником этих выставок был А. Г. Попов, который один из первых в городе начал профессионально заниматься скульптурой. Ощущая веяния нового времени, мастер развивал социальную тематику. Но это был уже поздний период его творчества: скульптора не стало в 1930 г. К сожалению, многие работы А. Г. Попова, созданные в этот период, не сохранились, однако известны их названия: «Мальчик после купанья», «Грузчик», «Деревенская лошадка», композиция «Долой войну!» [2, с. 37]. Есть сведения, что художник очень ценил и уважал В. И. Сурикова и однажды, во время одного из приездов именитого земляка в Красноярск, показывал ему свои работы. В. И. Суриков после знакомства с его творчеством и вырубленными из мрамора портретами посоветовал мастеру особо усердствовать в ваении. Так предопределился путь художника. На выставке конца 1920-х гг. появился скульптурный портрет В. И. Сурикова, ставший первым таким изображением известного живописца. Итоговый вариант портрета был вырублен из дерева в 1928 г., и критики оценивали его как удачное произведение [10, с. 118]. Скульптор А. Г. Попов и на закате своей жизни создавал вполне актуальные образы.

В 1931 г. в Красноярск переезжает художник А. С. Шестаков. На протяжении творческой карьеры он пробовал свои силы в разных видах искусства, в том числе и в станковой скульптуре. Сохранились фотографии его произведений и данные в выставочных каталогах, а в Крас-

ноярском Краеведческом музее находится на хранении гипсовый портрет его работы. По мнению искусствоведа Л. И. Шаповаловой, любовь к скульптуре могла возникнуть у Андрея Сергеевича благодаря стажировке в Германии [11, с. 73], где методики обучения в Мюнхенских студиях рисунка, например Антона Ашбе или Шимона Холлоши, обязательно содержали уроки лепки.

Вероятно, первые профессиональные скульптурные портреты художник стал создавать во время проживания в Перми. Этот город являлся родиной его супруги, и семья Шестаковых прожила в нем с 1919 по 1928 г. Андрей Сергеевич являлся преподавателем пермского художественного техникума и руководил мастерской, где занимались лепкой и изучением объемной формы. Совершенствуя свое мастерство в области скульптурной пластики, А. С. Шестаков создал целый ряд реалистически убедительных портретов. Авторскую копию портрета «Красноармеец» он передал на свою малую родину, в музей Приенисейского края, о чем в семейном архиве Шестаковых хранится уведомление от заместителя директора музея Г. П. Миклашевской, датированное 1926 г. В нем администрация выражает благодарность художнику и сообщает о том, что скульптура «Красноармеец» прибыла в Красноярск в полной сохранности, вошла в состав выставки им. В. И. Сурикова, где пользуется большим вниманием зрителей. «Красноармеец» создан по воображению А. С. Шестакова. В отличие от работ, выполненных с натуры, в портрете нарушены принципы академической убедительности в соотношениях пропорций и лепке деталей. Тем не менее живой образ складывается благодаря внутренней экспрессии. Динамичная постановка общей композиции и наклон головы создают предпосылку для зрительского представления образа, сходного с фигурой всадника. Живописная фактура формы и оживленная мимика приносят в портрет эмоциональную свежесть, созвучную веяниям новой революционной эпохи. Портрет красноармейца представляет интерес как один из первых сохранившихся образцов скульптуры советского периода, также важно, что он выполнен автором-земляком, родиной которого была Енисейская земля.

Сохранились данные о том, что после переезда в Красноярск А. С. Шестаков продолжал заниматься лепкой. В монографии Л. И. Шапо-

валовой, посвященной творческой жизни художника, приводится фотография из семейного архива потомков А. С. Шестакова, на которой изображены этюды, приготовленные для участия в краевой выставке [11, с. 101]. Приенисейская территория в те годы являлась частью большого регионального образования – Восточно-сибирского края со столицей в Иркутске. В апреле 1933 г. проводилась крупная региональная конференция, объединившая художников Восточной Сибири. А уже к ноябрю, к 16-й годовщине Октябрьской революции, Иркутск принял свыше 500 художественных работ на первую краевую художественную выставку. Среди произведений, отправленных А. С. Шестаковым, значатся три скульптуры: «Колхозница», «Чистильщик», «Толкание», а также четыре декоративные работы в технике детской игрушки из папье-маше: «Корова», «Коза», «Лайка», «Слон». Впоследствии скульптурный портрет «Колхозница» (1930, гипс, 28×16×13) был приобретен Красноярским краеведческим музеем.

Основной миссией жизни Андрея Сергеевича на родной земле была организационная работа по созданию местного отделения союза художников. В 1939 г. был создан Красноярский союз художников и А. С. Шестаков был избран его председателем, но по воле судьбы мастер через два года ушел из жизни. Несомненно, организация стала той базой, которая консолидировала местных художников. Это было начало большого развития местного изобразительного искусства и скульптуры как отдельного направления. Помимо выставочной деятельности, мастера советского периода были активно задействованы в прикладной агитационной художественной работе. Главным очагом художественной жизни Красноярска 1930-х гг. являлся дом Суриковых. Помещения усадьбы вмещали: художественную школу, художественно-производственные мастерские, филиал Краевого музея, администрацию Союза художников, а также жилую площадь для семей Д. И. Каратанова и А. С. Шестакова. По данным Л. И. Шаповаловой, в доме Суриковых, по адресу: ул. Ленина, 76, в 1936 г. работали Художественно-производственные мастерские, в которых трудилось около 15 человек [11, с. 124]. Известно, что для хранения скульптурой глины была вырыта специальная яма. К работам в художественной артели привлекались не только профессиональные художники, но и самоучки, имеющие определенный опыт. Напри-

мер, Н. Черноморцев, зять Д. И. Каратанова, не имел художественного образования, однако мог выполнять лепные и формовочные работы. В этот период для поощрения передовиков разных производств изготавливалась сувенирная продукция. Обычно из гипса лепились барельефные медальоны для упрощенного тиражирования. Так, Н. Черноморцевым изготовлен барельеф «Физкультурник», который был вручен спортивной команде «Динамо». Скульптор Ф. К. Дмитриев (1899–1946) создал барельеф «Ленин – Сталин» для вручения победителям различных социалистических соревнований.

Федор Константинович Дмитриев был мастером, не имевшим специального скульптурного образования, тем не менее ему поручались заказы на выполнение официальных портретов, что говорит о знании им принципов классического построения скульптурного портрета, а также его умении выявить главные пропорции и характер портретируемого.

Накануне 100-летия трагической гибели А. С. Пушкина в Красноярске был создан комитет по проведению торжественных памятных мероприятий. Краевой драматический театр им. А. С. Пушкина стал центром одного из них, проводимого 10 февраля 1937 г. Для соответствующего оформления изготавливались художественные декорации, намечалась работа над серией скульптур по мотивам пушкинских произведений. Скульптор Ф. К. Дмитриев вылепил монументальный бюст великого русского писателя. В монографии Л. И. Шаповаловой приводится документальный снимок скульптора рядом с портретом А.С. Пушкина по величине, превышающей человеческий рост [11, с. 126]. Достаточно внушительный по размерам бюст мог служить материалом для исследования исполнительского уровня красноярской скульптуры первой половины XX столетия, но, к сожалению, это произведение не сохранилось до наших дней. Не дошли до современного зрителя и другие работы этого скульптора, при этом остались сведения о драматических обстоятельствах его жизни. Из архивных источников известно об аресте Ф. К. Дмитриева. Уроженец с. Балахты, Балахтинской волости Ачинского уезда Енисейской губернии, малограмотный художник-скульптор Ф. К. Дмитриев, проживающий в Красноярске, арестован 25 января 1941 г. по обвинению в антисоветской агитации и осужден на шесть лет. В 1944 г. осужден дополнительно на десять лет,

С. Д. Меркуров,
Л. А. Чернышев
(архитектор).
Первый памятник
В. И. Ленину. 1925.
Бронза, гранит
Красноярск

S. D. Merkurov,
L. A. Chernyshev
(architect). The first
monument to
V. I. Lenin. 1925.
Bronze, granite
Krasnoyarsk



реабилитирован 1 сентября 1956 г., и о дальнейшей судьбе Ф. Дмитриева неизвестно [3]. Тем не менее сохранились воспоминания современников о событиях из жизни Ф. Дмитриева, предшествовавших его аресту. В частности, скульптор А. Х. Абдрахимов [6] сообщал, что в 1940 г. красноярские художники выполняли работы по оформлению музея В. И. Ленина в Шушенском. Скульптору Ф. К. Дмитриеву заказывался портрет вождя, который планировалось изваять в мраморе. Портрет создавался в размере двух натуральных величин (в соотношении с человеком), были выполнены первые этапы работы: лепка и изготовление модели из гипса. Скульптор привез последнюю из Красноярска в Шушенское для утверждения музейной комиссией, однако ее члены раскритиковали портрет и не приняли работу. Возвращаясь в Красноярск речным путем, Ф. Дмитриев не смог сдерживать эмоций, и скульптура была разбита, а обломки закопаны [11, с. 144]. Возможно, этот эпизод стал началом внутреннего разлада художника с советской действительностью, что и послужило в дальнейшем поводом к его аресту.

Конец 30-х гг. XX столетия в Советском Союзе ассоциируется с политическими репрессиями, проводимыми НКВД. Семья известного красноярского художника Д. И. Каратанова в те годы тоже пострадала. Был арестован зять Н. Черноморцев, а также муж его сестры В. Трухницкий. Оба они были художниками и благодаря Дмитрию Каратанову находились в центре художественной жизни Красноярска [11, с. 129]. Драматизм таких событий, скорее всего, снижал внутренний энтузиазм местных мастеров. Настоящий расцвет художественной жизни в Красноярске наступит позднее, после Великой Отечественной войны, когда откроется новый путь для мирного созидания во второй половине XX столетия.

В завершение исторического обзора художественного развития скульптуры раннего советского периода в Красноярске необходимо отметить, что собранные для исследования факты носят фрагментарный характер. Но в целом в зафиксированных эпизодах просматривается нарастающая в тот период потребность региона в формировании местного скульптурного

творчества. Отмечается, что работа по консолидации творческого актива в местном изобразительном искусстве осуществлялась еще в ранние советские годы.

Литература

1. Грищенко, Л. Н. Первый памятник советской власти в Красноярске // Суриковские чтения : научно-практическая конференция, 2013 / [М-во культуры Краснояр. края], Краснояр. худож. музей им. В. И. Сурикова. – Красноярск : Поликор, 2015. – С. 160–166.
2. Давыденко, И. М. Художники Красноярья. – Красноярск : Красноярское кн. изд-во, 1978. – 182 с.
3. Жертвы политического террора в СССР. Дмитриев Федор Константинович. – URL: <https://lists.memo.ru/index5.htm> (дата обращения: 24.10.2024).
4. Ку克林ский, И. В. Красноярский архитектор Леонид Чернышев / Красноярский краевой краеведческий музей; под ред. В. М. Ярошевской, И. В. Ку克林ского; вступ. ст. К. Ю. Шумова. – Красноярск: Поликор, 2019. – 288 с. : ил.
5. Луначарский, А. В. Воспоминания и впечатления. – Москва : Советская Россия, 1968. – 376 с.
6. Свидетель эпохи. Скульптору Абдрахимову в этом году исполняется 100 лет. – URL: https://krsk.aif.ru/culture/svidetel_epohi_skulptoru_abdrahimovu_v_etom_godu_ispolnyaetsya_100 лет (дата обращения: 24.10.2024).
7. Тригалева, Н. В. Скульптура в Красноярске. 1960–2000-е годы // Шестые сибирские искусствovedческие чтения: Современное искусство Сибири в контексте региональных художественных выставок второй половины XX–XXI века: материалы республ. науч. конф., 19–20 сентября 2008 г. Науч. ред. П. Д. Муратов, отв. ред. В. Ф. Чирков. – Новосибирск : Кн. изд-во, 2008. – С.43–45.
8. Художники земли Красноярской: каталог / авт. ст., сост. справочника Т. М. Ломанова. – Красноярск : Поликор, 2007 – 317, [2] с. : ил., фото.
9. Шавлыгин, Д. О. Истоки формирования скульптурного искусства на территории Красноярья / Д. О. Шавлыгин, Р. П. Мусат // Университетский научный журнал. – 2021. – № 61. – С. 89–99.
10. Шаповалова, Л. И. 150 лет со дня рождения Александра Григорьевича Попова (1865–1930), известного скульптора и живописца конца XIX – нач. XX вв., преподавателя Красноярской художественной школы // Край наш Красноярский: календарь знаменательных и памятных дат на 2015 год / Гос. универс. науч. б-ка Красноярского края ; [сост. : Г. М. Гайнутдинова, К. Ю. Похабова, Н. В. Фефелова]. – Красноярск, 2014. – С. 117–119.
11. Шаповалова, Л. И. С суриковским напутствием – Андрей Шестаков. – Красноярск : Класс Плюс, 2015. – 176 с. : 24 с. вкл.



References

1. Grischenko, L. N. Pervyj pamyatnik sovetsoj vlasti v Krasnoyarske [The first monument to Soviet power in Krasnoyarsk]. Surikovskie chteniya: nauchno-prakticheskaya konferenciya, 2013 [Surikov Readings: scientific and practical conference, 2013]. M-vo kul'tury Krasnoyar. kraja, Krasnoyar. hudozh. muzej im. V. I. Surikova [Ministry of Culture of Krasnoyarsk Territory, Krasnoyarsk Art Museum named after V. I. Surikov]. Krasnoyarsk, Polikor, 2015, pp. 160–166.
2. Davydenko, I. M. Hudozhniki Krasnoyar'ya [Artists of Krasnoyarye]. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk Book Pushing House, 1978, 182 p.
3. Zhertvy politicheskogo terrora v SSSR. Dmitriev Fedor Konstantinovich [Victims of political terror in the USSR. Dmitriev Fedor Konstantinovich], available at: <https://lists.memo.ru/index5.htm> (accessed 24.10.2024).
4. Kuklinsky, I. V. Krasnoyarskij arhitektor Leonid Chernyshev [Krasnoyarsk architect Leonid Chernyshev]. Krasnoyarskij kraevoy kraevedcheskij muzej [Krasnoyarsk Regional Museum of Local History]; Ed. by V. M. Yaroshevskaya, I. V. Kuklinsky; introduction by K. Yu. Shumov. Krasnoyarsk, Polikor, 2019, 288 p.
5. Lunacharsky, A. V. Vospominaniya i vpechatleniya

*А. С. Шестаков
(скульптор).
Красноармеец. 1926.
Гипс, тон
Красноярский краевой
краеведческий музей*

*A. S. Shestakov
(sculptor).
Red Army soldier.
1926. Plaster, tint
Krasnoyarsk Regional
Museum of Local History*

[Memories and impressions]. Moskva, Sovetskaya Rossiya, 1968, 376 p.

6. Svidetel' epohi. Skul'ptoru Abdrahimovu v etom godu ispolnyaetsya 100 let [Witness of the epoch. Sculptor Abdrakhimov turns 100 this year], available at: https://krsk.aif.ru/culture/svidetel_epohi_skulptoru_abdrahimovu_v_etom_godu_ispolnyaetsya_100 лет (accessed 24.10.2024).

7. Trigaleva, N. V. Skul'ptura v Krasnoyarske. 1960–2000-e gody [Sculpture of Krasnoyarsk. 1960–2000s]. Shestye sibirskie iskusstvovedcheskie chteniya: Sovremennoe iskusstvo Sibiri v kontekste regional'nyh hudozhestvennyh vystavok vtoroj poloviny XX–XXI veka: materialy respubl. nauch. conf., 19–20 sentyabrya 2008 g [Sixth Siberian Art History Readings: Contemporary art of Siberia in the context of regional art exhibitions of the second half of the 20th–21st centuries: proc. of the Republican Scientific Conf., September 19–20, 2008]. Sci. ed. P. D. Muratov, ex. ed. V. F. Chirkov. Novosibirsk, Book Publishing House, 2008, pp. 43–45.

8. Hudozhniki zemli Krasnoyarskoj: katalog [Artists of the Krasnoyarsk land: catalog], author and compiler of the reference book T. M. Lomanova. Krasnoyarsk, Polikor, 2007, 317 [2] p.

9. Shavlygin, D. O., Musat R. P. Istoki formirovaniya skul'pturnogo iskusstva na territorii Krasnoyar'ya [The origins of the formation of sculptural art of Krasnoyarsk Territory]. Universitetskij nauchnyj zhurnal [University Research Journal], 2021, no. 61, pp. 89–99.

10. Shapovalova, L. I. 150 let so dnya rozhdeniya Aleksandra Grigor'evicha Popova (1865–1930), izvestnogo skul'ptora i zhivopisca konca XIX – nach. XX vv., prepodavatelya Krasnoyarskoj hudozhestvennoj shkoly [150 years since the birth of Alexander Grigorievich Popov (1865–1930), a famous sculptor and painter of the late 19th – early 20th centuries, teacher at the Krasnoyarsk Art School]. Kraj nash Krasnoyarskij: kalendar' znamenatel'nyh i pamyatnyh dat na 2015 god [Our Krasnoyarsk Region: calendar of significant and memorable dates for 2015]. State University Scientific Library of Krasnoyarsk Region; compilers G. M. Gaynutdinova, K. Yu. Pokhabova, N. V. Fefelova. Krasnoyarsk, 2014, pp. 117–119.

11. Shapovalova, L. I. S surikovskim napatstviem – Andrej Shestakov [With Surikov's parting wishes – Andrej Shestakov]. Krasnoyarsk, Klass Plus, 2015, 176 p., 24 p. insert.

Об авторах

Мусат Раиса Павловна – доктор философских наук, профессор кафедры информационных технологий в креативных и культурных индустриях Сибирского федерального университета
E-mail: lozraisa@yandex.ru

Musat Raisa Pavlovna

Doctor of Philosophical Sciences, Professor of the Department of Information Technologies in Creative and Cultural Industries at the Siberian Federal University

Шавлыгин Дмитрий Олегович – профессор кафедры изобразительного искусства и компьютерной графики Сибирского федерального университета
E-mail: Shavlygin@mail.ru

Shavlygin Dmitry Olegovich

Professor of the Department of Fine Arts and Computer Graphics at the Siberian Federal University



Чжоу Лянься.
Мандариновые
утки в пруду
с лотосами. 1943.
Бум., минеральные
краски. 137×69
URL: [https://auction.
artron.net/paimai-
art5216321740](https://auction.artron.net/paimai-art5216321740) (дата
обращения: 15.09.2024)

Zhou Lianxia.
Mandarin ducks
in a lotus pond.
1943. Paper,
mineral paints.
137×69
available at: [https://
auction.artron.net/
paimai-art5216321740](https://auction.artron.net/paimai-art5216321740)
(accessed 15.09.2024)

EDN: EFPDUL
УДК 75.03/04

WOMEN'S ARTISTIC GROUPS OF THE REPUBLIC OF CHINA PERIOD (1912–1949)

Kun Guan

Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky
Krasnoyarsk, Russian Federation



Abstract: From the beginning of the twentieth century to 1948, China experienced a period of rapid change in which diverse cultures intermingled, regimes changed, ideological evolution and educational change intertwined. All this led to the activation of women's artistic thought during the Republican period, creating the conditions for the formation of women's artists' groups. This paper explores the history of the emergence of women's art groups, the development of women's art education, the organization of women's associations and their artistic achievements during the Republican period. This study is necessary for a better understanding and appreciation of the artistic value of women's visual art as well as for the inclusion of women's art in twentieth-century Chinese art history.

Keywords: Republican period; art by women artists; Chinese women's art groups; women's art education.

Citation: Kun Guan (2024). WOMEN'S ARTISTIC GROUPS OF THE REPUBLIC OF CHINA PERIOD (1912–1949). *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 3, № 4 (21), pp. 110–119.

ЖЕНСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ГРУППИРОВКИ ПЕРИОДА КИТАЙСКОЙ РЕСПУБЛИКИ (1912–1949 ГГ.)

Кун Гуан

Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского
Красноярск, Российская Федерация

С начала XX в. и до 1948 г. Китай переживал период мультикультурного пересечения и быстрых перемен в сочетании со сменой режимов, идеологической эволюцией, трансформацией образования. Все это в республиканский период привело к активности женской художественной мысли и создало условия для формирования женских групп художников. В данной работе рассматриваются история возникновения таких ассоциаций в Китайской Республике и их профессиональные достижения, развитие женского художественного образования. Проведенное исследование необходимо для лучшего понимания и признания художественной ценности женского изобразительного искусства и для включения его в историю китайского искусства XX в.

Ключевые слова: период Китайской Республики; искусство китайских художниц; китайские женские художественные группы; художественное образование женщин.

Введение

Большинство работ российской и англоязычной синологии посвящены достижениям и художественно-философским особенностям традиционной культуры Китая [1; 5]. Однако в последнее время во многих работах уделяется пристальное внимание и периоду Китайской Республики¹ – времени, когда происходило активное взаимодействие национальной и западноевропейской культур. Исследовательский интерес к данному периоду закономерен: хотя он был относительно коротким, наиболее важные перемены, повлиявшие на изобразительное искусство современного Китая, связаны именно с ним. «Политика, экономика и в целом культура Китая претерпели огромные изменения, изменились эстетический вкус и эстетические восприятия людей, что привело к постепенному сближению культурных оппозиций: традиция и современность, местное и иностранное. Признание и анализ характеристик эстетической культуры периода Китайской Республики по-прежнему актуальны в культурном строительстве и социальном развитии Китая сегодня» [2, с. 138].

При этом женскому изобразительному искусству данного периода, к сожалению, посвящено малое количество публикаций [3, с. 146], а возникновение и развитие женских художественных объединений как специальная научная тема не рассматривалось совсем. Также мало исследовались собственно сами произведения художниц, их формально-стилистические особенности, хотя «для живописного произведения составляющими художественной формы являются все компоненты профессионального языка художника – композиция, колорит, свет, цвет, рисунок, фактура, ритм» [4, с. 1278]. Поэтому цель данной статьи следующая: на основе изучения архивных источников и большого круга искусствоведческих и литературных публикаций восстановить историю женских художественных объединений и историю женского художественного образования, а также проследить стилистические трансформации в женском искусстве обозначенного периода.

Исторический контекст

После Опиумной войны 1840 г.² маньчжурская династия Цин подписала униженные договоры, вслед за тем впервые в среде китайской передовой интеллигенции пробудилось стрем-

ление к спасению страны и реформам. Далее перед лицом унижения от поражения в Китайско-японской войне (1894–1895)³ китайская интеллигенция начала активно изучать на Западе передовые технологии и перенимать прогрессивные взгляды, пытаясь изменить недостатки в развитии страны. С официальным открытием портов въезда в Китай идеи западной буржуазии об «естественных правах человека» и «равенстве между мужчинами и женщинами» «переплыли море», повлияв на устаревшие представления китайцев и изменив их образ мышления. В 1905 г. был основан первый в Китае Северокитайский союзный женский университет, который стал первым женским высшим учебным заведением в истории китайского образования. Данное событие отменило привилегию, согласно которой только мужчины могли обучаться в академиях, а также изменило традицию китайских женщин получать домашнее образование, которая насчитывала тысячи лет.

Политическая система в период Республики отличалась от бывшего самодержавного строя императорских династий: проявились особенности, характерные для режима партии правящего большинства. Была разрушена утвержденная законом система передачи власти по наследству, все ступени власти и общество целиком нашли формальное отражение в основном законе государства – конституции. Тем не менее настоящий демократический дух и демократическое



Объявление о приеме на заочное отделение Шанхайской школы живописи и изящных искусств: «Прием открыт для мужчин и женщин» // Изобразительное искусство (Издание Шанхайской школы изобразительных искусств). – 1918. – № 1 (октябрь)

Announcement of admission to the correspondence department of the Shanghai School of Painting and Fine Arts: "Admission is open to men and women". Fine Arts (Publication of the Shanghai School of Fine Arts), 1918, no. 1 (October)

правление не были сформированы. Смена и ротация политической власти опиралась главным образом на военную силу.

В результате дальнейшего проникновения и распространения идей западного Просвещения женщины начали пользоваться правом на образование, участие в политике, свободу брака. Некоторые прогрессивные представительницы китайского общества, став независимыми, реализовали собственные ценности, основывая женские ассоциации, центры обучения ремеслам и т. д. Женщины активно участвовали в общественном движении за национальное освобождение, превращались в революционеров, организовывали выставки и боролись за освобождение народа.

Образование и традиционная национальная живопись

Лу Дяньлинь писал: «Шанхай является центром искусства и культуры страны, только женщин-художников есть более ста человек! Взгляните на их достижения, конечно, стоит полагаться на природный талант и образование, но семейная коллекция и родители, которые принадлежат литературному и художественному кругу, дают особые достижения, которые не могут быть измерены материальной линейкой» [6, с. 311]. Например, Чэнь Сяоцуй 陈小翠 (1907–1968) была дочерью литератора Чэнь Шуюаня 陈栩园 (1879–1940), Чэнь Цзе 陈洁 – старшая дочь кал-

лиграфа Чэнь Вэньда 陈闻达. Гу Цинъяо 顾青瑶 (1896–1978) «происходит из престижной семьи в Учжуне, ее прадед Цзяо Юань 顾椒园 и предок Руобо 顾若波 были художниками» [8, с. 178]. Эти и многие другие примеры показывают, насколько прочно удерживались в Китае первой половины XX столетия семейные традиции. Необходимо отметить, что во многих случаях высокий уровень художественной семейной культуры давал большие преимущества в становлении художниц.

В период Республики в традиционной китайской живописи по-прежнему было важным обучение непосредственно у мастеров. Ведущие китайские живописцы имели в учениках достаточно большое число художниц. Например, у Ци Байши 齐白石 (1864–1957)⁴ было много учениц, которые стали известными художницами: Лю Шуду 刘淑度 (1899–1985), Ян Сючжэнь 杨秀珍 (1909–2008), У Руйчжэнь 吴瑞臻 (1915–2003), Юй Фэн 郁风 (1916–2007), Лин Чэнчжу 凌成竹 (1912–1968), Сяо Цион 萧琼 (1916–2001) и др. В то время женщины – мастера традиционной китайской живописи также активно принимали учеников. Это в полной мере указывает на то, что они уже обладали определенным влиянием и социальным статусом.

Кроме того, многие художницы, занимающиеся традиционной живописью, продолжают обучаться у мастеров даже после окончания шко-



Китайское женское общество каллиграфии и живописи. 1935 URL: <http://cwcpa.org/a/shuxiedongtai/gonggaotongzhi/2019/1219/501.html> (дата обращения: 15.09.2024)

China women's calligraphy and painting society, 1935 available at: <http://cwcpa.org/a/shuxiedongtai/gonggaotongzhi/2019/1219/501.html> (accessed: 15.09.2024)

лы. Например, Ян Сючжэнь 杨秀珍 (1909–1965) «с детства занималась живописью у Ван Даоюаня 王道远 (1892–2008). В 1937 г. она с первой премией по живописи окончила Национальную академию изящных искусств в Пекине. Получила похвалу от Ци Байши и Пу Сюйэ. Затем она была приглашена в женскую школу при Пекинском педагогическом университете. Далее, желая углубить свое искусство, она снова стала ученицей Ци Байши, и ее живопись стала еще более совершенной» [8, с. 153].

С началом Движения за новую культуру и под влиянием западного феминизма художественному образованию стало уделяться большое внимание. По всему Китаю были открыты новые женские школы, где уроки рисования и рукоделия стали одним из основных курсов. Большинство первых художниц, получивших профессиональное образование, вышли из таких школ. Они осознавали, что китайская живопись должна развиваться и обновляться, чтобы идти в ногу со временем.

Обучение западной живописи

С широким распространением «западных знаний, приходящих на Восток», множество молодых художников, руководствуясь мыслью «если хочешь хорошо знать ситуацию в Китае и за рубежом, необходимо начать с путешествий», отправились в западные школы для изучения западного искусства живописи.

Особенно важное влияние на современную историю китайского искусства оказали первые студенты-стажеры, такие как Ли Чаоши 李超士 (1893–1971), Линь Фэнмянь 林风眠 (1900–1991), Сюй Бэйхун 徐悲鸿 (1895–1953) и др., они непосредственно повлияли на ставшую знаменитой Пань Юйлян 潘玉良(1928–1947), заставив ее отправиться в Европу для изучения живописи. «Живописное творчество Пань Юйлян, которой при рождении дали имя Чэнь Сюцин, является достоянием как китайского, так и мирового изобразительного искусства прошедшего столетия. Художница обращалась на своем творческом пути к различным жанрам (натюрморт, портрет, тематическая композиция и пейзаж) и стилям (импрессионизм, постимпрессионизм и символизм) западноевропейского изобразительного искусства. Искусствоведы, исследовавшие творчество Пань Юйлян, отмечают ее значительные достижения в портрете, тематической композиции или натюрморте, написанным как в стили-

стике гохуа, так и в западноевропейской манере. Она эффектно проявила себя, кроме того, в станковой и печатной графике, а также в скульптуре. Отметим также, что для Пань Юйлян реализм как творческий метод был основным» [3, с.149].

В картинах художниц, вернувшихся на родину после заграничного обучения, сохранилось множество ярких индивидуальных особенностей. Кому-то из них было ближе реалистическое и академическое направление, кто-то склонялся к модернистским тенденциям, сильно было влияние импрессионизма и постимпрессионизма. Но одновременно художницы нового поколения не забывают о культурных китайских традициях. В целом можно констатировать, что шел постоянный поиск собственного языка и самовыражения.

Хотя общее число женщин, отправившихся за границу для изучения западной живописи, было меньше, чем в других областях (например, медицина и сестринское дело, образование), но многие из них вернулись на родину с отличными результатами и стали яркой группой в истории современного западного живописного движения в Китае. Как видно из вышесказанного, как традиционное китайское искусство живописи, так и западное искусство живописи оказывают очень важное влияние на художниц периода Республики. Нельзя игнорировать и тот факт, что в то время в Китайской Республике работало множество западноевропейских мастеров искусства, что свидетельствует об открытости китайского общества данного периода и подтверждает взаимодействие восточной и западной традиций.

Женские организации

С привнесением западных идей и пробуждением стремления к независимости, равенству и свободе развивалась идеологическая основа для создания китайских женских художественных обществ.

В период Республики группы художниц-единомышленниц собирались вместе, постепенно создавая женские общественные организации. Женщины, как и мужчины-художники, организовывали выставки, участвовали в социальных мероприятиях, обсуждали проблемы искусства. Одна из них, Цюй Цзин, сказала: «Если хочешь быть независимой, нельзя не учиться искусству и нельзя не объединяться». С момента развития женского самосознания в Китае возникло множество общественных организаций (табл. 1).

Таблица 1

Основные женские художественные общественные организации периода Республики с 1919 по 1934 г.

Название общества	Время основания	Место	Характеристика общества
Пекинское женское исследовательское общество живописи	Октябрь 1919 г.	Пекин	Традиционное и западноевропейское направление
Общество «Тяньма»	Август 1919 г.	Шанхай	Традиционное и западноевропейское направление
Общество утреннего света в искусстве	1920 г.	Шанхай	Западная живопись
Исследовательское общество китайской живописи	29 мая 1920 г.	Неизвестно	Традиционная китайская живопись
Институт живописи «Белый гусь»	1924 г.	Шанхай	Западная живопись
Общество художественного движения	1924 г. (Париж, Франция), в 1928 г. перенесено в Китай	Ханчжоу	Традиционное и западноевропейское направление
Тяньцзинское женское исследовательское общество живописи	1 ноября 1924 г.	Тяньцзин	Традиционное и западноевропейское направление
Общество «Су Юэ»	1925 г.	Шанхай	Традиционное и западноевропейское направление
Общество «Озеро»	1927 г.	Пекин	Традиционная китайская живопись
Институт живописи «Искусство»	1 ноября 1928 г.	Шанхай	Западная живопись
Общество «Пчела»	1929 г.	Шанхай	Традиционная китайская живопись
Общество китайской живописи	1931 г.	Шанхай	Традиционная китайская живопись
Китайское женское общество каллиграфии и живописи	29 апреля 1934 г.	Шанхай	Традиционное и западноевропейское направление

Собрать исчерпывающую информацию о женских художественных группировках в настоящее время уже не представляется возможным, но и данная таблица красноречиво показывает, как активно шло развитие женского движения в искусстве, центром которого, безусловно, был Шанхай. Рассмотрим наиболее подробно Китайское женское общество

каллиграфии и живописи, которое обладает и типичными чертами таких объединений, и уникальностью.

Китайское женское общество каллиграфии и живописи

В 1934 г. в Шанхае было основано Китайское женское общество каллиграфии и живописи. «Сначала оно было инициировано Фэн Вэньфэн

冯文凤 (1906–1971), Ли Цюйцзюнь 李秋君 (1899–1973), Чэнь Сяо-цуй 陈小翠 (1907–1968), Гу Циньяо 顾青瑶 (1896–1978), Ян Сюэ-цзюнь 杨雪玖 (1902–1986), Гу Мофей 顾默飞 (1907–2008) и др. Позже к ним еще присоединились не менее 15 художниц» [8, с. 11]. Далее приведем характеристики творчества некоторых из них. О Фэн Вэньфэн писали, что «ее каллиграфия сильная и энергичная, она также хорошо рисует и отлично занимается скульптурой» [8, с. 143]. «Чэнь Сяоцуй в тринадцать лет стала сочинять стихи, затем начала писать под руководством старших братьев и отца. Она издала более 50 произведений и получила награду от Министерства образования. Она также придумала „Песенки из Изумрудной башни“, которые были опубликованы. Она рисует дам, цветы, горы и воды, ее работы изящны, прекрасны и имеют особый шарм; ее каллиграфия следует стилю Ван, и ее работы почти могут быть приняты за образцовые» [8, с. 137]. «Предки Гу Циньяо в двух поколениях были художниками. Она хорошо пишет каллиграфию, рисует традиционную китайскую живопись и сочиняет стихи. В 1946 г. она стала членом правления Шанхайской ассоциации художников. Она написала „Исследование Сунь Та“, „Комментарии к надписям на металле и камне“, „Записи о печатях Циньяо“, „Записи стихов Циньяо на картинах“, „Сохраненные печати „Дома стихов о зеленых сливах“, „Заметки о живописи“, „Стихотворения Циньяо“ и т. д.» [10, с. 131]. Как видим, многие члены общества были разносторонне образованны, обладали талантами в нескольких направлениях творчества.

Что касается выбора сюжетов для работ, художницы больше интересовались природой и человеческими эмоциями. Помимо небольших произведений, таких как картины с изображением сливы, орхидеи, бамбука и хризантемы, они писали интерьеры и сцены из жизни людей. Эти сюжеты были самыми обычными, и такой выбор, конечно, хорошо ими осознан, можно сказать, что они в определенной степени характеризуют и отражают эмоциональные черты художниц периода Республики.

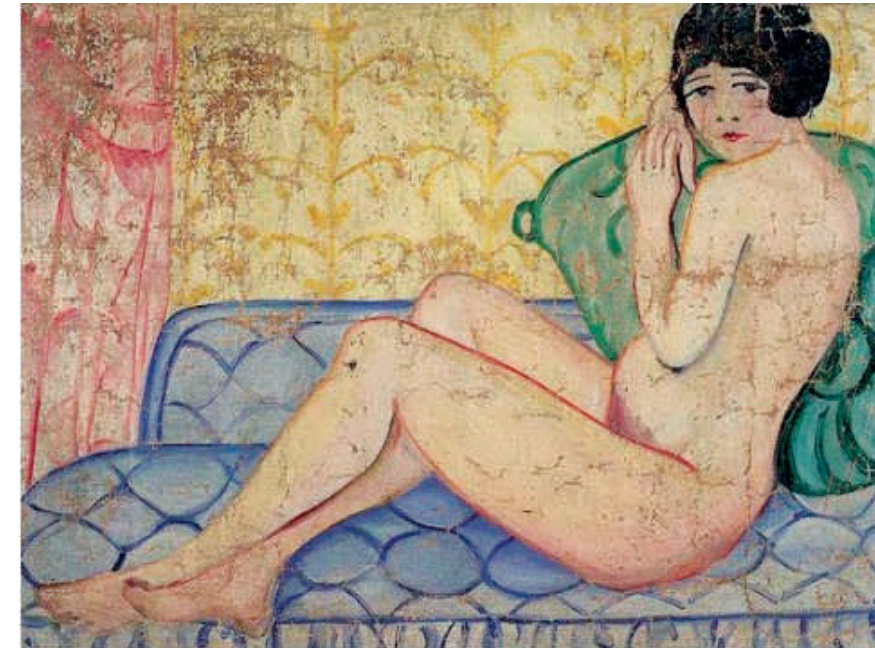
Кроме того, многие мастера из Китайского женского общества каллиграфии и живописи предпочитали свежие и яркие цвета и использовали эффект контраста, чтобы усилить настроение и романтику. Этим создается отличие от мужской живописи, где предпочитают более стабильные и устойчивые цветовые отношения. Можно проследить также, что многие члены общества подверглись влиянию западного искусства. Однако, внимательно рассматривая произведения этого периода, можно обнаружить скрытую особенность: цвета яркие, но не теряют мягкости, сдержанные, но не лишены восточного очарования. В этом – взаимовлияние цвета традиционного и современного стилей.

Важно отметить, что Китайское женское общество каллиграфии и живописи обязательно проводило один раз в год большие

Ли Цюйцзюнь.
«Тянь Чжу Сян Жунь». 1932.
Вертикальный свиток.
Бум., минеральные краски.

Размер неизвестен

URL: http://www.360doc.com/content/18/0116/20/15652283_722488767.html
(дата обращения: 15.09.2024)



Гуань Цзылань.
Обаяние прекрасной женщины.
1927. Холст, масло. 73×98

URL: <https://auction.artron.net/paimai-art5216321740> (дата обращения: 15.09.2024)

Guan Zilan.
The charm of a beautiful woman.
1927. Oil on canvas. 73×98

available at: <https://auction.artron.net/paimai-art5216321740> (accessed 15.09.2024)

Li Qijun.
“Tian Zhu Xiang run”. 1932.
Vertical scroll.
Paper, mineral paints. Unknown size,
available at: http://www.360doc.com/content/18/0116/20/15652283_722488767.html
(accessed 15.09.2024)

выставки. 2 июня 1934 г. в Шанхайском землячестве Нинбо прошло первое мероприятие – выставка китайских художниц, занимавшихся каллиграфией и живописью. Всего на ней было представлено 600 произведений. С 1934 по 1949 г. члены общества провели 13 выставок, которые сыграли значимую роль в развитии искусства и популяризации женского художественного образования. С точки зрения количества работ, формата выставки, числа посетителей и влияния на общество все это было беспрецедентным для того времени. Персональные выставки художниц – участниц данного общества также вызывали большой резонанс в обществе [6; 9].

После основания Китайской Народной Республики под руководством Мао Дзэдуна большинство членов этого общества вступили в иные организации. Таким образом, Китайское женское общество каллиграфии и живописи, которое существовало в течение 15 лет, само по себе распалось.

Значение женских художественных обществ периода Китайской Республики

Как видно, женские художественные общества сыграли важную роль в развитии искусства Китая. Они сломали доминирующее положение мужчин, одновременно художницы ярко проявили себя в искусстве, выразили в живописи свои взгляды и ценности. Можно видеть, что общественные организации не только повысили социальный статус женщин, но и повлияли на

развитие всего китайского искусства. Художницы уделяли особое внимание индивидуальному выражению, демонстрировали разнообразие в творческом стиле и сюжетах. Они либо наследовали традиции, либо изучали западную живопись, либо объединяли восточное и западное, образуя художественные стили с уникальными особенностями.

Очевидно, что деятельность обществ не только обогатила историю искусства, но и повысила статус и влияние женщин в сфере живописи. Творчество и социальная деятельность художниц способствовали преобразованиям в профессиональной области и социальному прогрессу. Женские художественные объединения оказали глубокое влияние и на современников, и на последующие поколения.

Примечания

1. Китайская Республика просуществовала с 1912 по 1949 г. Она включала современные территории континентального Китая и некоторые исторические, в том числе Монголию (1919–1921) и остров Тайвань (1945–1949). Республике предшествовала последняя китайская императорская династия Цин. После Гражданской войны 1945–1949 гг. сторонники правившего в Китае Гоминьдана были вынуждены отступить на Тайвань, в то время как на материковой части страны Коммунистическая партия провозгласила Китайскую Народную Республику.

2. Военный конфликт между Британской империей и Империей Цин. Целью английских войск была защита торговых интересов Великобритании в Китае и расширение торговли, в первую очередь опиумом (отсюда название), которой препятствовала цинская политика запрета морской торговли.

3. Китайско-японская война 1894–1895 гг. – война Японии против маньчжурской империи Цин с целью установления господства в Корее (номинально являвшейся вассальной страной по отношению к империи Цин) и проникновения в Маньчжурию и Китай. В мае 1895 г. произошла официальная передача представителями цинской администрации японцам островов Пэнху, Тайвань и Ляодунского полуострова. Подписание договора вызвало в Китае многочисленные протесты, в частности большая группа ученых выпустила «Коллективный меморандум». Вскоре Россия, Франция и Германия заявили протест, и Япония была вынуждена отказаться от аннексии Ляодунского полуострова в обмен на увеличение контрибуции.

4. Ци Байши (齐白石) (1864–1957), величайший китайский каллиграф и художник XX столетия, мастер резьбы по камню, человек с мировым именем.

Литература

1. Виноградова, Н. А. Китайская пейзажная живопись. – Москва : Изобразительное искусство, 1972. – 160 с.
2. Кун Гуан. Творчество художниц Пань Юйлян и Лу Сяомань как синтез традиций изобразительного искусства Востока и Запада // Изобразительное

искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. – 2024. – № 1 (18) – С. 142–155.

3. Люй Чао, Кемерова, Т. А. Культура Китая периода Китайской Республики / Люй Чао, Т. А. Кемерова // Известия УрФУ. – Серия 1. «Проблемы образования, науки и культуры». – 2022. – Т. 28. – № 2 – С. 137–148.

4. Москалюк, М. В. Формально-стилистический метод как основа интерпретации произведений живописи (на примере творческого наследия народного художника России А. М. Знака) // Журнал Сибирского федерального университета. – Серия «Гуманитарные науки». – 2024. – № 17 (7). – С. 1277–1285.

5. Sullivan, M. Art and Artists of Twentieth-Century China. – Berkley: Univ. of California Press, 1996. – 354 p. (На англ.)

6. 徐建融, 张伟, 黄显功. 海派书画文献汇编 (第一辑). 上海: 上海辞书出版社, 2013年462页 = Сюй Цзяньрун, Чжан Вэй, Хуан Сянгун. Сборник литературы школы живописи и каллиграфии Хайпан (первая серия). – Шанхай: Шанхайское издательство словарей, 2013. – 462 с. (На кит.)

7. 洪勋. 游历闻见录. 长沙: 岳麓书社, 2016年288页. = Хун Сюнь. Книга путешествий. – Чанша: Книжный клуб Юэлу, 2016. – 288 с. (На кит.)

8. 潘公展, 虞文. 中国美术年鉴(1947). 上海: 上海社会科学院出版社影印, 2008年628页. = Пань Гунчжан, Юй Вэнь. Ежегодник китайского искусства (1947). – Шанхай: Издательство Шанхайской академии общественных наук. Фотокопия, 2008. – 628 с. (На кит.)

9. 秋瑾, 秋瑾集. 北京: 中华书局, 1960年184页 = Цю Цзинь. Коллекция Цю Цзинь. – Пекин: Китайский книжный магазин, 1960. – 184 с. (На кит.)

10. 陶咏白, 李提《失落的历史·中国女性绘画史》长沙: 湖南美术出版社, 2000年334页. = Тао Юнбай, Ли Ти. Утраченная история: история китайской женской живописи. – Чанша: Хунань Файн Артс, 2000. – 334 с. (На кит.)

References

1. Vinogradova, N. A. Kitajskaya pejzazhnaya zhivopis' [Chinese landscape painting]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1972, 160 p.

2. Kun Guan. 'Tvorchestvo hudozhnic Pan' Yujlyan i Lu Syaoman' kak sintez tradicij izobrazitel'nogo iskusstva Vostoka i Zapada [The works of artists Pan Yuliang and Lu Xiaoman as a synthesis of the fine arts traditions of the East and West]. Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka [Fine Arts of the Urals, Siberia and the Far East], 2024, no. 1(18), pp. 142–155.

3. Lyuj Chao, Kemerova, T. A. Kul'tura Kitaya perioda Kitajskoj Respubliki [Culture of China during the Republic of China period]. Izvestiya UrFU. Seriya 1. Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury [Bulletin of the Ural Federal University. Series 1. Problems of education, science and culture], 2022, vol. 28, no. 2, pp. 137–148.

4. Moskaluk M.V. Formal'no-stilisticheskij metod kak osnova interpretacii proizvedenij zhivopisi (na primere tvorcheskogo naslediya narodnogo hudozhnika Rossii A.M. Znaka) [Formal-stylistic method as a basis for interpreting works of art (using the example of the creative heritage of the People's Artist of Russia A. M. Znak)]. Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Seriya «Gumanitarnye nauki» [Journal of the Siberian Federal University. Series "Humanities"], 2024, 17(7), pp. 1277–1285. EDN: JZNDXE

5. Sullivan, M. Art and Artists of Twentieth-Century China. Berkley, University of California Press, 1996, 354 p. (In English)

6. 徐建融, 张伟, 黄显功. 海派书画文献汇编



Цю Ти.
Тихий цвет.
1930. Холст,
масло. 49×39
Музей Шэньчжэня,
КНР

Qiu Ti.
Quiet bloom. 1930.
Oil on canvas.
49×39
Shenzhen Museum, PRC

(第一辑). 上海: 上海辞书出版社, 2013年462页 = Xu Jianrong, Zhang Wei, Huang Xianggong. Collection of literature of Haiyang School of Painting and Calligraphy (First Series). Shanghai, Shanghai Dictionary Publishing House, 2013, 462 p. (In Chinese)

7. 潘公展, 虞文. 中国美术年鉴(1947). 上海: 上海社会科学院出版社影印, 2008年628页. = Hong Xun. Book of Travels. Changsha, Yuelu Book Club, 2016, 288 p. (In Chinese)

8. 洪勋. 游历闻见录. 长沙: 岳麓书社, 2016年288页. = Pan Gongzhang, Yu Wen. Chinese art yearbook (1947). Shanghai: Shanghai Academy of Social Sciences Press. Photocopy, 2008, 628 p. (In Chinese)

9. 秋瑾, 秋瑾集. 北京: 中华书局, 1960年184页 = Qiu Jin. Qiu Jin collection. Beijing, China Bookstore, 1960, 184 p. (In Chinese)

10. 陶咏白, 李提《失落的历史·中国女性绘画史》长沙: 湖南美术出版社, 2000年334页. = Tao Yunbai, Li Ti. Lost history: A history of Chinese women's painting. Changsha, Hunan Fine Arts, 2000, 334 p. (In Chinese)

Об авторе

Кун Гуан – аспирант Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского
E-mail: 858896004@qq.com

Научный руководитель – Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор, почетный член РАХ

Kun Guan

Graduate student at the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky

Scientific supervisor: Moskaluk Marina Valentinovna, Doctor of Arts, Professor, Honorary Member of the Russian Academy of Arts



Лу Сяоман.
Цветы. 1927.
Бум., минеральные
краски. 133×30
URL:
<https://www.artfoxlive.com/product/1603140.html> (дата обращения: 15.09.2024)

Lu Xiaoman.
Flowers. 1927.
Paper, mineral
paints. 133×30
available at:
<https://www.artfoxlive.com/product/1603140.html> (accessed 15.09.2024)

Хэ Сяннин.
Крик тигра. 1910.
Бум., минеральные
краски.
82×40
Музей Шэньчжэня,
КНР

He Xiangning.
Tiger cry. 1910.
Paper, mineral
paints.
82×40
Shenzhen Museum, PRC





М. И. Таболкин.
Цветы. Натюрморт.
1960-е. Холст, масло.
90×50.

Из Приморского
краевого краеведче-
ского музея, 1966

Приморская
государственная
картинная галерея

M. I. Tabolkin. Flowers.
Still life. 1960s. Oil on
canvas. 90×50. From
the Primorye Regional
Museum of Local
History, 1966

Primorye State Art Gallery

EDN: AETTVQ
УДК 7.071.1

MIKHAIL TABOLKIN: CREATIVITY IN THE CONTEXT OF TIME

Ludmila I. Varlamova

Primorye State Art Gallery

Vladivostok, Russian Federation



Abstract: The article is devoted to the study of the life and work of Mikhail Ivanovich Tabolkin (1916–1982), a realist artist, painter, theater artist, member of the Union of Artists of the USSR and the Primorye regional branch of the Union of Artists of the RSFSR. According to the primary sources, the biography, the history of the acquisition and the composition of the monographic collection of the master's works in the collection of the Primorye State Art Gallery, their storage, restoration, popularization, some basic works (portrait, landscape, still life) are examined in detail. The importance of the artist's creative work on the scale of our country is revealed. The study is based on the collection and archive of the Primorye State Art Gallery, the archive of the Primorye Regional Branch of the Union of Artists of Russia and the personal archive of the author of the article.

Keywords: Vladivostok; Primorye State Art Gallery; artist Mikhail Tabolkin; painting.

Citation: Varlamova, L. I. (2024). MIKHAIL TABOLKIN: CREATIVITY IN THE CONTEXT OF TIME. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 3, № 4 (21), pp. 120–135.

МИХАИЛ ТАБОЛКИН: ТВОРЧЕСТВО В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ

Л. И. Варламова

Приморская государственная картинная галерея

Владивосток, Российская Федерация

Статья посвящена исследованию жизни и творчества Михаила Ивановича Таболкина (1916–1982) – художника-реалиста, живописца, художника театрального искусства, члена Союза художников СССР и Приморского краевого отделения Союза художников РСФСР. По первоисточникам подробно исследуется биография Михаила Таболкина, история комплектования и состав монографической коллекции работ мастера в собрании Приморской государственной картинной галереи (ПГКГ), их хранение, реставрация, популяризация; анализируются некоторые основные произведения (портрет, пейзаж, натюрморт). Выявляется значение творчества в масштабах нашей страны. Исследование основано на коллекции и архиве Краевого государственного автономного учреждения культуры «Приморская государственная картинная галерея», архиве Приморского краевого отделения Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России» и личном архиве автора статьи.

Ключевые слова: Владивосток; Приморская государственная картинная галерея; художник Михаил Таболкин; живопись.

Ты был мой гранатовый браслет.
Над нами кружились годы, события, люди,
А наши сердца не знали разлук.
Услышь меня, молю,
Прости, прости...
Звезда души твоей,
Преданной и чистой,
Гори, сияй в далеком небе
Во веки веков.
Ветры, вьюги,
Не замечайте его земные следы.

Т. Ф. Таболкина

В 1982 г. ушел из жизни один из ветеранов, с которого начиналась жизнь Приморского союза художников в 1930–1940-е гг., титан приморской живописи, автор тематических картин, портретист, пейзажист, художник театрально-декорационного искусства – Михаил Иванович Таболкин (род. 19.09.1916, д. Каблуково, Угличский район Ярославской области; умер 17.06.1982, Владивосток). Осенью 1984 г. в Доме художника Владивостока состоялась его первая персональная выставка¹, организованная управлением культуры Приморского крайисполкома, Приморским отделением Союза художников РСФСР и Приморской краевой картинной галереей. К сожалению, она была мемориальной.

В экспозицию вошло 122 произведения, созданных в Приморье и в Подмосковье в 1940–1970-е гг. 16 картин были из музейных коллекций города: Приморской краевой картинной галереи, Музея Краснознаменного Тихоокеанского флота, Приморского краевого краеведческого музея имени В. К. Арсеньева и Творческо-производственного комбината Приморского отделения Художественного фонда РСФСР. Остальные – из частных собраний: жены художника Тамары Федоровны Таболкиной, художников Виталия Ивановича Семкина, Юрия Александровича Земскова, Сергея Павловича Ясенкова, Сергея Михайловича Черкасова, народного архитектора СССР, главного архитектора города Владивостока Василия Никитовича Карепова, ответственного секретаря Приморского отделения СХ РСФСР Светланы Евгеньевны Лукашовой [11].

В 1985 г. решением методического совета Приморской краевой картинной галереи по выставке был издан каталог «Михаил Иванович Таболкин. Живопись», где на 35 страничках формата тетрадного листа расположились статьи о творчестве Михаила Таболкина искусствоведа Виталия Ильича Кандыбы и художника Виталия Ивановича Семкина, разделы «Из писем жене», «Из воспоминаний художников», «Основные даты жизни и творчества», 11 черно-белых репродукций и «Каталог» [7]. Тираж был 500 экземпляров [11]. Это издание давно стало библиографической редкостью. Сегодня, сорок лет спустя, галерея готовит альбом-каталог «Михаил Таболкин. Жизнь и творчество» с цветными репродукциями произведений художника из ее фондов.

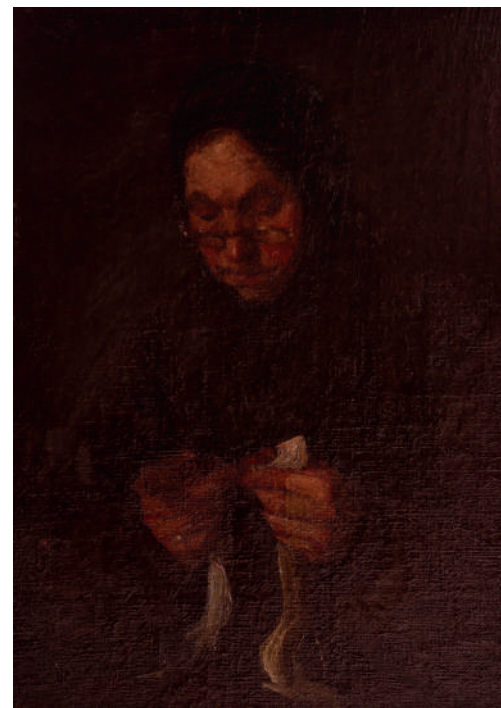
«У моей матери было восемь детей. Все мы были приучены с юношеских лет к труду. Я с шести лет растирал отцу краски, рисовал и сам...», – писал Михаил Таболкин в одном из писем жене [11, с.10]. Художник и сын художника, он был вторым ребенком в большой крестьянской семье, которая в 1932 г. по приглашению родственников переехала из деревни Каблуково Ярославской области в подмосковный Ногинск. Отец его Иван Кузьмич Таболкин, крестьянин-иконописец, в советское время работавший сценографом Ногинского драматического театра, не хотел, чтобы кто-то из детей стал художником. Все сыновья получили рабочие профессии. Но Михаил Иванович, с детства впитавший в себя ремесленную сторону живописи в мастерской отца, все-таки пошел по художественной стезе.

М. И. Таболкин.
Портрет матери.
1947. Холст,
оргалит, масло.
72×53. Дар
Т. Ф. Таболкиной,
Владивосток, 1987
Приморская
государственная
картинная галерея

M. I. Tabolkin.
Portrait of mother.
1947. Oil, canvas,
hardboard.
72×53. Gift of
T. F. Tabolkina,
Vladivostok, 1987
Primorye State Art Gallery

М. И. Таболкин.
Портрет жены.
1949. Холст, масло.
49×50. Дар
Т. Ф. Таболкиной,
Владивосток, 1987
Приморская
государственная
картинная галерея

M. I. Tabolkin.
Portrait of
the wife. 1949.
Oil on canvas.
49×50. Gift of
T. F. Tabolkina,
Vladivostok, 1987
Primorye State Art Gallery



Воля родителя повлияла на него, но не заставила отказаться от мечты. Характер у юноши был. После окончания сельской школы он отучился в ФЗУ. Работая слесарем-инструментальщиком шестого разряда, а затем мастером инструментального цеха на заводе «Электросталь», без отрыва от производства получает среднее образование на рабфаке им. Барышева. На протяжении всей юношеской поры Михаил занимается в художественной студии в Доме народного творчества им. Крупской и в 1936–1937 гг. уже работает художником в драматическом театре города Ногинска. С этим подмосковным городом связано начало его творческой деятельности, участие в первых городских выставках (1936) [3].

В 1937 г. М. Таболкин был призван на действительную службу на Тихоокеанский флот, которую восемь лет проходил во Владивостоке. Здесь он женился, здесь в общении с ведущими мастерами искусства Приморского края формировалась его личность зрелого человека и художника. В годы Великой Отечественной войны работал художником-постановщиком театра ТОФ, руководил студией художественной самодеятельности флота, работал в «Окнах» ПримТАСС, учился в художественной студии, которую вел Василий Васильевич Безродный в Матросском клубе.

«Мы познакомились в 1938 году в художественной студии при Матросском клубе. В годы войны постоянно принимали участие в творче-



ских художественных выставках, писали портреты, этюды. Уже тогда М. И. Таболкин считался ведущим живописцем. Он очень хорошо работал в театре Дома офицеров флота, интересные декорации делал. Грамотный был художник. Он всем помогал, экспозиции выставок ему поручали. Его слово всегда было авторитетно для всех художников», – вспоминал художник Яков Семенович Куриленко [11, с. 13].

В 1944 г. был официально утвержден Приморский союз художников. Тогда же членский билет № 7 получил Михаил Таболкин, стоявший у самых истоков создания самой большой творческой общественной организации художников на Дальнем Востоке [1]. Членом СХ СССР и Приморского отделения СХ РСФСР он станет в 1963 г. после завершения обязательного тогда трехлетнего кандидатского срока.

В августе 1945 г. М. И. Таболкин принимал участие в боевых действиях Тихоокеанского флота по освобождению городов Северной Кореи и как военный художник выполнял специальное задание командования. В бухте Сейсин военный корабль, на котором он шел, подорвался на mine, но десант был высажен, корабль уцелел, уцелел и художник, которого взрывом выбросило за борт вместе с этюдником. За участие в десанте Михаил Иванович был награжден медалью «За боевые заслуги» [11, с. 11].

После окончания войны и демобилизации появилась возможность получить высшее образо-

вание в Московском художественном институте им. В. И. Сурикова. Учился он у С. В. Герасимова, Г. Г. Рязского и К. М. Максимова отлично: рисунок – 5, живопись – 5, композиция – 5, но диплом писать не стал, так как утвердили не тот эскиз, который он хотел [4]. Из автобиографии от 4 апреля 1963 г.: «Будучи студентом в 1946–1952 гг. Суриковского института участвовал в творческой работе Московского областного союза, а затем механически перешел в этот союз. С 1957 года житель Владивостока» [3].

Московский период творчества длился 10 лет (1947–1957 гг.). В это время мастер работал в Москве и Ногинске, постоянно экспонируя свои картины на московских областных и республиканских художественных выставках. Именно тогда сложилась его живописная пластическая манера, в основе которой была левитановская и серовская традиции с их повышенным стремлением к живописности, особенной лиричностью и проникновенностью в создании образа родной природы.

С 1950 по 1957 гг. М. И. Таболкин работал живописцем Мособлхудожфонда и по его заказам писал портреты передовиков производства Московской области. А потом по его просьбе был командирован во Владивосток на основании постановления «Об усилении межрайонных художественно-производственных мастерских кадрами творческих художников». С переездом во Владивосток начинается последний этап творческой биографии мастера. С 1957 г. до выхода на пенсию он был художником Приморского отделения Художественного фонда РСФСР, членом Художественного совета Приморского отделения СХ РСФСР, общественным уполномоченным Примкрайисполкома по контролю за изобразительным искусством, участником многочисленных выставок всех рангов в стране, постоянно ездил для творческой работы в районы края и на корабли ВМФ [1].

«Во Владивостоке я буду. Но все дело в том, как примет меня коллектив Приморского союза? ... Восток мне роднее и дороже. Я люблю его как мать свою, он меня вскормил и дал мне силы...», – писал Михаил Иванович жене в 1957 г. из Ногинска [1]. Приморские художники встретили его доброжелательно. Трое из них сразу же дали ему рекомендации для вступления в СХ СССР и Приморское отделение СХ РСФСР. Из рекомендации народного художника России Ивана Васильевича Рыбачука от 11 апреля 1958 г.: «Знаю Таболки-



на М. И. с 1944 года по совместным выставкам флотских художников. Михаил Иванович с 1946 года обучался в институте им. Сурикова в г. Москве. Таболкин деятельный талантливый художник, участник выставок Московской области, а также выставки Всероссийской в 1955 г. Ранее М. И. Таболкин состоял членом Приморского союза художников с 1944 года и был выведен из состава нашего союза в связи с поездкой его на учебу. Считаю, что художник вполне подготовлен и должен быть вновь включен в списочный состав союза» [3].

Из рекомендации Николая Абрамовича Мазуренко: «Дана художнику Таболкину Михаилу Ивановичу... я, Мазуренко Н. А., знаю его с 1942 года по военной службе на флоте как художника, участвовавшего своими произведениями во всех краевых художественных выставках Приморского СХ до 1945 года. Таболкин участник Всесоюзной выставки Военно-морского флота СССР „Художники моря“ в 1945 году (Москва, Ленинград, Севастополь), а также знаю его участие в Республиканской Художественной выставке 1955 года и в выставках Московской области. Рекомендую и прошу утвердить т. Таболкина в члены Союза художников СССР и Приморского отделения» [3].

Из характеристики, данной Николаем Михайловичем Кляниным, исполнявшим в 1962 г. обязанности председателя Приморского отделения СХ РСФСР: «Таболкина Михаила Ивановича

М. И. Таболкин. Сестры Червинские (первый вариант). 1958. Холст, масло. 100×150.

От управления культуры Примкрайисполкома, 1966

Приморская государственная картинная галерея

M. I. Tabolkin. The Chervinsky Sisters (first version). 1958. Oil on canvas. 100×150. From the Culture Department of the Primorye Regional Executive Committee, 1966

Primorye State Art Gallery

знаю с 1957 г. как талантливого художника, активно участвующего в творческой и общественной жизни Приморского отделения Союза художников РСФСР. М. И. Таболкин является председателем военно-шефской комиссии, проводил много лекций и бесед по искусству для разных организаций г. Владивостока. Участвовал в краевых и республиканских художественных выставках. По своим убеждениям в области изобразительного искусства придерживается строгой реалистической школы» [3].

Взрывной, эмоциональный, необыкновенно честный в жизни и творчестве, Михаил Иванович был натурой сложной и противоречивой. Он ничего не делал кому-то в угоду и на художественных советах мог сказать зачастую неприятную правду в лицо о картинах своих собратьев по кисти. Но всегда это был серьезный профессиональный разговор как о сюжетно-смысловой стороне произведений, так и о формальных вопросах мастерства. В Приморском союзе художников трудно ему было с таким прямым, резким характером. Но «не мог он жить иначе. Потому что был необыкновенно чист душой, как лучшие люди из народа, с такой любовью воспеваемые им», – писал художник Виталий Иванович Семкин [11, с. 9].

«Знаю М. И. Таболкина с 50-х годов. Отмечу его необыкновенно честное отношение к искусству. Он всегда откровенно говорил о картинах, очень точно характеризовал их живописные достоинства и недостатки. Был в художественном совете. Не приспосабливался, не льстил, не заискивал, не боялся обидеть. Это все ценили. Высказывался сурово, грубовато, безапелляционно. Возражать было нечего: как педагог студенту, он говорил художнику все как есть. Доказательно, убедительно анализировал работу. И если скажет – ему верили. Таболкин первым обратился к ленинской теме. *Творческий портрет и картина пошли от него*», – вспоминал заслуженный деятель искусств РФ Кирилл Иванович Шебеко [11, с.13].

Михаил Таболкин был общительным человеком. Внешне колючий, душу имел добрую, чуткую. Он был знаком со многими писателями, артистами, поэтами, художниками Владивостока и Москвы. Они дарили ему свои книги и каталоги. Лев Ширяев на книге стихов «Лирика» (1970, Дальневосточное издательство) написал: «Отличному портретисту Михаилу Ивановичу. Если бы я был Бог, то дал бы всех благ». Илья Фали-

ков на книге стихов «Голубиная падь» (Москва, 1980) оставил надпись: «Михаилу Ивановичу Таболкину, незабываемому. Автор. Москва». Олег Щербановский на книге «Охотники за растениями» (1961, Приморское книжное издательство) – «Дорогому нашему художнику, изобразителю человеческих характеров, Михаилу Ивановичу Таболкину». Юрий Мошкин на каталоге своей персональной выставки живописи (Московская областная организация Союза художников РСФСР) – «Михаилу Ивановичу Таболкину с искренним уважением» [2].

В собрании Приморской государственной картинной галереи хранится 71 работа мастера. Это самая значительная коллекция² его произведений в музеях Российской Федерации. В галерее она экспонировалась четыре раза: в 1987, 2001, 2006, 2016-м гг. к юбилейным датам (70, 85, 90, 100 лет). Первые работы были переданы из Приморского краевого краеведческого музея им. В. К. Арсеньева в 1966 г. Несколько картин были закуплены через управление культуры Примкрайисполкома. Самая большая часть монографической коллекции (55 работ из 71) – дар вдовы художника Тамары Федоровны Таболкиной [1]. В мае 1987 г. она безвозмездно передала галерее не только 55 живописных произведений Михаила Ивановича, но и пять картин, подаренных ему друзьями, заслуженными художниками России. Это «Майский вечер» Кима Николаевича Бритова, «Вешние воды» Юрия Николаевича Анохина, «Околица» Николая Павловича Жоголева, «Серый день» Виктора Николаевича Стогний и пейзаж «Морская синь», авторство которого пока не установлено. Себе не оставила ничего.

Работы Михаила Таболкина из собрания ПГКГ, отличает высокая профессиональная художественная культура. Они открывают зрителям лучшие живописно-идейные традиции классической русской реалистической школы: колоритную живопись, техническое мастерство, оптимизм, патриотизм, гражданственность. С творческим наследием мастера автору статьи довелось познакомиться в 1982 г. при драматических обстоятельствах, связанных с неожиданной скоростной смертью 65-летнего художника. В последние годы это был одинокий человек. Тогда он уже не имел творческой мастерской и, расставшись с женой, жил в однокомнатной квартире на проспекте 100 лет Владивостоку на пятом этаже кирпичной хрущевки – так, как живут многие старые люди: одиноко и неустроенно.

В 1982 г. в собрании ПГКГ уже хранилось 10 картин Михаила Таболкина. Однако это не мешало чиновникам домоуправления серьезно пообещать сжечь на мусорной свалке все его нехитрое имущество, если квартиру не освободят через 10 дней. 60 картин, обнаруженных в комнате художника, предстояло срочно поставить на учет: дать название, измерить, определить примерное время создания, составить коллекционную опись. Почти все они были без рам и подрамников, имели сильное поверхностное загрязнение (пыль, жирные пятна, паутина, плесень). Кроме того, многие из них имели повреждение холста, изломы картона, многочисленные утраты красочного слоя. Везти их в таком виде в Приморскую картинную галерею на временное хранение не представлялось возможным из-за отсутствия в музее специального помещения – изолятора, а средств на реставрацию не было ни у галереи, ни у Приморского союза художников.

Коллекцию нужно было спасать. Сначала ее согласился принять в свою мастерскую художник Виктор Михайлович Гешелев – специалист по художественной обработке металла, а затем (после первичной обработки) она длительное время хранилась у живописца Виталия Ивановича Семкина, считавшего себя обязанным до конца выполнить долг перед Михаилом Таболкиным, другом и учителем [5].

«Спасением 60 картин, оставшихся бесприютными в квартире мастера после его смерти, занимались приморские художники, понимавшие их ценность. Большой вклад внесли реставраторы галереи, которые проделали огромную работу по восстановлению картин для их экспонирования и дальнейшей сохранности», – пишет журналист, редактор газеты «Картинная галерея» Людмила Михайловна Кац [7].

В спасении творческого наследия Михаила Ивановича действительно принимало участие множество людей разных по возрасту, профессии, образованию, но главную роль сыграла Тамара Федоровна Таболкина. Говорят, что памятник художнику – его творения. Памятник Михаилу Таболкину и в прямом, и в переносном смысле поставила его жена. В марте 1983 г. она впервые предложила в дар Приморской картинной галерее 60 живописных работ, найденных в квартире мужа, но ей пришлось отказать, так как сохранность произведений была ниже допустимой нормы. И тогда, чтобы сохранить память о художнике, вдова-пенсионерка, сама ограни-



М. И. Таболкин.
Паводок. 1966.
Картон на фанере,
масло. 79×98. От
управления культуры
Примкрайисполкома,
1966

Приморская
государственная
картинная галерея

М. I. Tabolkin.
Flood. 1966.
Oil, cardboard on
plywood. 79×98. From
the Department of
Culture of the Primorye
Regional Executive
Committee, 1966

Primorye State Art Gallery



М. И. Таболкин.
Верба цветет. 1970.
Холст, масло. 70×100.
От управления куль-
туры Примкрайис-
полкома, 1966

Приморская
государственная
картинная галерея

М. I. Tabolkin.
Willow in bloom. 1970.
Oil on canvas. 70×100.
From the Department
of Culture of the
Primorye Regional
Executive Committee,
1966

Primorye State Art Gallery



М. И. Таболкин.
Весна. 1970-е.
Картон, масло.
72×94. От управле-
ния культуры Прим-
крайисполкома, 1984

Приморская
государственная
картинная галерея

М. I. Tabolkin.
Spring. 1970s. Oil on
cardboard. 72×94.
From the Department
of Culture of the
Primorye Regional
Executive Committee,
1984

Primorye State Art Gallery

ченная в средствах, решила провести реставрацию картин и их оформление в багет за свой счет. Только благодаря ее подвигу (автор статьи не боится употребить это слово), не ушла в небытие монографическая коллекция замечательного дальневосточного живописца. В мае 1987 г. после окончания реставрационных работ, длившихся четыре года, в Приморской картинной галерее состоялась первая выставка всех картин коллекции, спасенных любовью.

Приведем отрывок из воспоминаний Тамары Таболкиной, записанных автором статьи в 1980-е гг., которые публикуются впервые. «При театре Тихоокеанского флота с 1938 года работал художник, который служил действительную службу, – матрос Михаил Иванович Таболкин. В театральном сезоне 1941 он великолепно оформил спектакль „Кубанские казаки“, расписав задник живописной росписью с изображением цветущего сада. Скамейки и деревья он не на сцене поставил, а написал на занавесах. За этот удачный спектакль ему дали награду: отпуск домой в подмосковный город Ногинск, где он оставил четыре свои работы и последний раз в жизни видел отца.

Владивосток был тогда закрытым городом. Ни въехать в него, ни выехать без пропуска было нельзя, а купить билет в Москву – невозможно. Моя школьная подруга Валентина была знакома с Михаилом Ивановичем. Она рассказала ему о девушке, мать которой работала на Владивостокском железнодорожном вокзале билетным кассиром и могла помочь купить билет.

Ранней весной, в мае 1941 года, состоялась моя первая встреча с будущим мужем, художником Михаилом Ивановичем Таболкиным. Мне было 18 лет, ему – 25. Мы встретились в саду при Доме офицеров флота, познакомились и договорились купить ему билет в Москву.

У Михаила Ивановича были густые черные брови, большие зеленые глаза, густые ресницы, курносый нос. Выражение лица было суровым, а взгляд тяжелым. Походка тоже была тяжелая: он не шел, а ступал. Роста и сложения был среднего, слегка сутуловатый. Обувь носил 45-го размера. Но у него были красивые руки и ногти, пальцы продолговатые, кисти рук изящные. Мы договорились, что он поедет в Москву раньше в связи с началом отпуска, а я позже, после окончания школы для поступления в театральное училище. И мы встретимся в городе Дмитрове под Мо-

сковой в доме земляка моих родителей по городу Стародубу по фамилии Феденков.

Я приехала в Москву 21 июня 1941 года утром и пересела на поезд, идущий в Дмитров. В этот же день к вечеру из Ногинска в Дмитров приехал и Михаил. Мы встретились и решили, что завтра втроем поедем в Москву, чтобы договориться о квартире для меня. Когда мы шли на вокзал на первую электричку было раннее утро 22 июня. Возле вокзала сумрачными группами стояли люди. Впечатление было такое, что что-то случилось. Слишком большим было скопление людей. И вдруг мы услышали слово „война!“ Кто-то произнес его. Сразу рухнуло все: моя учеба, отпуск Михаила Ивановича. Он, старшина второй статьи ВМФ, должен был возвращаться в часть. Это был последний год его службы, но из-за войны он прослужил еще пять лет.

В 1943 году, после моего возвращения во Владивосток из Москвы, мы снова встретились с Михаилом Ивановичем Таболкиным, который продолжал служить художником в театре ТОФ, постоянно гастролировавшем по Приморью и Хабаровскому краю. Руководители театра уважали его за талант, бурную искреннюю натуру и доверяли серьезную самостоятельную работу. Большой творческой удачей молодого сценографа были живописные декорации на тему украинской ночи к спектаклю „В степях Украины“ по пьесе А. Корнейчука. Едва открывался занавес, раздавались аплодисменты³. Он часто выезжал с театром, встречались мы редко, но зимой решили пожениться. Предложение выйти за него замуж Миша сделал мне там, где мы познакомились: на скамейке в саду Дома офицеров флота.

4 декабря 1943 года мы зарегистрировали брак в Ленинском загсе Владивостока. В связи с торжественным событием Таболкин получил длительное увольнение, но он им не воспользовался. Шла война, в городе был голод. Этот день не был отмечен ничем, даже стаканом чая. После регистрации он пошел в казарму, я – домой. В связи с действительной службой и Великой Отечественной войной он, как и другие военные артисты и художники театра ТОФ, ходившие на спектакли строем, восемь лет прожил в казарме возле стадиона „Динамо“ на знаменитой Миллионке, а ко мне приходил в увольнение. Тогда мы были счастливы.

После демобилизации Миша поступил учиться в Московский художественный институт им. В. И. Сурикова и уехал в Москву. Я с ним

не поехала. Но после окончания первого курса, когда он приехал во Владивосток на каникулы, мы решили, что теперь будем жить вместе. Он получал повышенную Сталинскую стипендию, заработал 20 тысяч рублей за картину и на эти деньги учился.

В 1949 году я приехала к нему в его родной город – подмосковный Ногинск. Он продолжал учиться в Москве, а я жила в Ногинске (Железнодорожная, 85) в доме его сестры Клавдии Ивановны Таболкиной, которая всю жизнь как могла помогала брату. В доме было холодно и голодно. Раз в неделю Миша зайцем приезжал домой, но вез мне апельсины. Денег на дорогу у него не было. „Твой приезд меня ободрил“, – писал он мне тогда в одном из писем.

В Ногинске мы дружили с семьей художника А. Е. Власова. В подмосковном местечке Салтыковка жили наши друзья Костя и Маша Радимовы. А в Москве прописаться и устроиться было невозможно, даже и не пытались мы это сделать. Материальное положение было безвыходное: только его стипендия. А мне деньги на жизнь мама высылала. Побилась я так больше года и вернулась во Владивосток.

После окончания учебы в Московском художественном институте им. В. И. Сурикова Миша во Владивосток не поехал, а остался работать художником в Мособлхудожфонде вместе со своими однокашниками. Я не ехала к нему четыре года. И вот 1957 год. Зима. Я еду на станцию Угольную встречать Таболкина, которому послала вызов в Ногинск. Но он там уже не жил. Он приехал во Владивосток без вызова.

Таболкин был сильным, талантливым художником, добрым, простодушным, исключительно порядочным человеком, но он был вспыльчивым, резким, прямым, очень эмоциональным и неуживчивым. Как художника собратья по цеху его сильно уважали, однако дружеские отношения с большинством из них, так же как и с родственниками в семье, у него не сложились. Пытаясь утопить свои личные и творческие проблемы в вине, он стал сильно пить. В Приморском союзе художников ему никто не помог, а одна я справиться с бедой не могла. Сначала я мучилась, терпела, а потом мне стало его не жалко. Я не хотела его видеть, и он ушел жить один сначала в мастерскую, а потом в однокомнатную квартиру.

Таболкин не нашел во Владивостоке своей команды. А если бы не приехал сюда, он бы за-

блистал. В Москве ему было бы за кем тянуться. А здесь ему не на кого было равняться, не за кем тянуться. Здесь он видел в большинстве своем нетворческих художников» [2].

В народе говорят: посеешь характер – пожнешь судьбу. Судьбе было угодно занести Таболкина во Владивосток, где он прожил ровно половину жизни – 33 года. И что бы ни говорили сегодня любители сенсаций, какие бы догадки ни строили они о взаимоотношениях Михаила и Тамары Таболкиных, этих двух незаурядных и, несомненно, талантливых личностей, можно со всей уверенностью сказать, что в натуре у них было нечто общее: артистичность, размах, смелость, щедрость души.

Учеба в институте у С. Герасимова, Г. Ряжского, К. Максимова способствовала развитию мастерства Михаила Таболкина, художника мощного, самобытного, великого труженика в искусстве, изумительно владевшего цветом. Истоки его живописно-стилистической манеры следует искать в традициях старой московской школы русской реалистической живописи [4, с. 3]. Как и столь любимые им передвижники, М. И. Таболкин боролся за высокое гражданское предназначение искусства. Он считал, что живопись требует добросовестности, хотел, чтобы каждая его работа была хороша и по мысли, и по чувству, и в тяжелые минуты сомнений уничтожал неудавшиеся произведения.

Свободно работая во всех жанрах живописи, мастер создал большую тематическую картину «Снегири» (1968), галерей портретов сельских и городских тружеников края, замечательный цикл приморских пейзажей. Эскизы жанровых картин «У крыльца школы», «Переправа», «У киоска» из собрания ПГКГ посвящены гуманистическим темам. В жанровых полотнах мастер отказывался от мелких подробностей, писал свободно, смело и всегда учитывал освещение. В его станковой живописи сказывался десятилетний опыт театрального художника. Он всегда помнил о том, что зрители будут смотреть его картины издали, с разных расстояний и при искусственном освещении. Писал быстро, легко, многим казалось, что это просто, но он говорил: «Да, будет просто, как поработаешь раз со сто!» Он всегда тщательно изучал предметы, которые писал. И они оживали под его кистью, дополняли и раскрывали замысел.

Повышенный интерес к портретному жанру проявляет Михаил Таболкин в 1960-е гг. Имен-

М. И. Таболкин.
Оттепель. 1970-е.
Оргалит, масло.
65,5×110.
От управления
культуры
Примкрайисполкома,
1982
Приморская
государственная
картинная галерея

М. I. Tabolkin.
Thaw. 1970s. Oil on
hardboard. 65.5×110.
From the Department of
Culture of the Primorye
Regional Executive
Committee, 1982
Primorye State Art Gallery

М. И. Таболкин.
Первый снег.
1970-е. Картон,
масло. 50×70. От
управления культуры
Примкрайисполкома,
1984
Приморская
государственная
картинная галерея

М. I. Tabolkin.
First Snow. 1970s.
Oil on cardboard.
50×70. From the
Department of Culture
of the Primorye
Regional Executive
Committee, 1984
Primorye State Art Gallery

М. И. Таболкин.
Половодье. 1970-е.
Картон на оргалите,
масло. 50×70. Дар
Т. Ф. Таболкиной,
Владивосток. 1987
Приморская
государственная
картинная галерея

М. I. Tabolkin.
Flood. 1970s.
Oil, cardboard on
hardboard. 50×70.
Gift of T. F. Tabolkina,
Vladivostok. 1987
Primorye State Art Gallery



но тогда были созданы экспонировавшиеся на зональных выставках «Советский Дальний Восток» портреты сестер Червинских, Героя социалистического труда капитана сейнера «Ольхон» Гурьева, телятницы Н. И. Басовской, народного артиста РСФСР П. Г. Попова и многие другие. В портретных композициях художник любил изображать людей в психологически конкретный момент настроения. Портреты его кисти отличаются высокое техническое мастерство, точная социально-профессиональная характеристика героя и повествовательность, близкая к бытовому жанру. Он был мастером портретного живописного рассказа.

Автопортрета художник не оставил, считая, что это не главное, но в фондах ПГКГ хранится поясной живописный «Портрет М. И. Таболкина» кисти Ивана Васильевича Рыбачука, запечатлевшего Михаила Ивановича на фоне его «Весны». В 2016–2019 гг. график Юрий Алексеевич Аксенов, вспоминая об ушедших за последние сорок лет ветеранах Союза художников Приморья, которых лично знал, создал серию из 12 портретов «Творцы. Памяти приморских художников». Первая работа серии – «Таболкин» (бумага, смешанная техника, фантастический реализм). Сейчас она находится в музее истории Дальнего Востока им. В. К. Арсеньева.

Выписка из протокола № 8 заседания президиума оргкомитета Союза художников РСФСР от 27 октября 1960 г., Приморское отделение: «Таболкин Михаил Иванович, 1916 г. рождения, русский, беспартийный. Окончил институт им. Сурикова (без защиты диплома). Участвовал в республиканской выставке 1955 года портретом машиниста врубовой машины Примаченко. На выставку „Советская Россия“ по первому туру прошел портрет знатных доярок Приморья Червинских» [3].

К заказным портретам доярок, свинок, птичниц мастер относился творчески. Они давались ему с наибольшими затратами труда и времени. Но зато теперь уже никогда не перестанут волновать зрителей своей юной поэтической красотой две простые деревенские женщины – сестры Червинские. В 1958 г. Раиса и Вера Червинские, известные в 1950–1960-е гг. приморские доярки, ездили в Москву на XIII съезд комсомола СССР от ВЛКСМ Приморского края в группе из 13 делегатов как передовики производства. За большие надои Раиса была награждена Малой



золотой медалью Министерства сельского хозяйства РСФСР, а Вера – орденом Ленина [2].

«Тема сельского труда вошла в изобразительное искусство Приморья в начале пятидесятих годов. Именно тогда у нас в крае началось мощное наступление на целину. И никого не удивляло, что рядом с хлеботорбами, механизаторами, животноводами бок о бок трудились художники. Прекрасные образы сельских тружениц были запечатлены кистью Михаила Таболкина», – пишет доктор искусствоведения Валерий Михайлович Марков в статье «Свет сельской темы» [10].

Двойной портрет «Сестры Червинские» можно считать лучшим социальным портретом в собрании Приморской государственной картинной галереи. В коллекции находятся два варианта этой картины, передающие одновременно и сходство, и различие сестер. Художник сопоставляет здесь два типа женской красоты, две эмоциональные стихии, два противоположных характера, приведенные к гармонии. В первом варианте (1958 г.), блестящем яркими красками, он стремился прежде всего к единству содержания и цвета. Во втором, колористически более сдержанном, спокойном, добивался большей строгости, простоты и ясности художественного образа (начало 1960-х, реставрируется) [5].

Первый вариант картины «Сестры Червинские» М. И. Таболкин писал с натуры в селе Вишневка Приморского края зимой 1958 г., а потом увез ее во Владивосток. Он работал с ней долго, около месяца. Жил в доме Веры Червинской, а писал в доме ее младшей двоюродной сестры Раисы. Девушки позировали вдвоем ежедневно

с 12 до 15 часов дня в перерывах между утренней и обеденной дойками. На сеансах позирования Раисе хотелось спать. Однажды она спросила художника, сколько он еще будет их рисовать. Михаил Иванович ответил: «Я не рисую, я пишу». Таболкин хорошо понимал характеры девушек, какие они разные, и сумел найти с ними общий язык. К примеру, Раису он называл лисой, а у бойкой Веры подметил любовь к пению.

Предки сестер Червинских были переселенцами с Украины. Вера Даниловна родилась в 1932 г. в селе Вишневка. Здесь она окончила семь классов школы и семь лет проработала дояркой в колхозе «Червонная заря». Позже училась в партшколе во Владивостоке, жила в Хабаровске, а затем уехала на постоянное жительство в поселок Кировский Приморского края, где умерла в возрасте 86 лет 18 сентября 2018 г.

Раиса Дмитриевна тоже родилась в селе Вишневка (14 сентября 1938), окончила семь классов школы и с девятнадцати лет пять лет работала дояркой в колхозе «Червонная заря». Тогда он был трижды миллионером благодаря директору Андрею Степановичу Компанец, который отремонтировал коровники и телятники, модернизировал молочную ферму, завел племенной скот, провел водопровод, проложил асфальт.

В 1950–1960-е гг. летом доярки жили в лагерях за десять километров от села, а зимой добирались на ферму сами, никто их не возил. Ежедневно они ходили на четырехкратную дойку: в 3 часа ночи, в 9 утра, в 3 часа дня и в 9 вечера. Вера и Раиса соревновались. У них каждая корова давала 4–5 тысяч литров молока в год. Надои у сестер

М. И. Таболкин.
Теплый март.
1970-е. Картон,
масло. 55×61,5.
От управления культуры
Примкрайисполкома,
1984

Приморская
государственная
картинная галерея

М. I. Tabolkin.
Warm March. 1970s.
Oil on cardboard.
55×61.5. From the
Department of Culture
of the Primorye
Regional Executive
Committee, 1984
Primorye State Art Gallery

М. И. Таболкин.
Вербь. 1969. Кар-
тон, масло. 50×67.
Дар автора,
Владивосток, 1969
Приморская
государственная
картинная галерея

М. I. Tabolkin.
Willows. 1969. Oil
on cardboard. 50×67.
The author's gift,
Vladivostok, 1969
Primorye State Art Gallery

были почти одинаковые, но Вера часто надаивала больше. Раиса ушла с фермы на два года раньше сестры, потому что у нее не выдержали руки. Они сильно опухали – дойка тогда была ручная. Раиса, как и Вера, училась в партшколе во Владивостоке, потом недолго работала в швейной мастерской. Вернувшись в Вишневку, трудилась в сельсовете, в страховом агентстве до выхода на пенсию [2].

«В пору Советской власти Спасский район Приморья считался краевой житницей риса, одним из крупнейших поставщиков молока, фруктов, овощей. Последнее двадцатилетие разрушило деревню. От крупнейшего совхоза-миллионера „Червонная заря“, славившегося молочным животноводством, остались только воспоминания. Правда, живут еще в Вишневке в маленьком флигеле прославившиеся на весь Союз сестры Червинские. Сейчас их рекорды давно забыты. Как, впрочем, и сами знаменитые доярки», – писала журналист Ольга Купчинская в статье „А в остальном – все хорошо!“» в 2014 г. [9].

К ранним, чудом сохранившимся портретам кисти М. И. Таболкина, относится поясной «Портрет матери» (1947), сильно потемневший от времени. Он был написан в суровых рембрандтовских красках во время учебы в институте. Мать художника, Ольга Дмитриевна Таболкина, простая крестьянка, умерла в 1949 г. в Ногинске, отец, художник Иван Кузьмич Таболкин, умер от голода в 1942.

Из воспоминаний Тамары Федоровны: «У меня хранились три картины Миши. На одной из них была изображена его мать, босая, с узлом на плечах. Вдали там стояло одинокое дерево. Она так, босая, и ходила в голодные годы войны, меняя вещи на еду для детей. Второй была „Сирень“. Там на фоне ковра светились всего три веточки цветущей сирени без листьев – сუმбур красок, ярких, солнечных, весенних. Чувствовалось, что там тепло-тепло. Это о ней Миша писал в одном из своих последних писем: „...В городе продают цветы. Я их очень люблю. Когда-то и у вас в доме висела прекрасная „Сирень“...“. „Весну“ он привез с Русского острова. „Весна“ была в золотом багете, „Мать“ – в коричневой раме, „Сирень“ – просто окантована» [2].

К числу лучших портретов М. И. Таболкина относят оплечный «Портрет жены» (1949) – красавицы горожанки – романтический, поэтичный, светлый и очень красивый по колориту. Это фрагмент погибшего поясного портрета. Из воспоминаний Тамары Федоровны: «Миша много

раз писал меня. Был поясной портрет, где я изображена сидящей в кресле в легком пальто бордового цвета и белой блузе с жабо, в черной шляпе с полями. Был портрет в полный рост в бежевом костюме. Был портрет в рост в черном бархатном пальто. Он экспонировался во Владивостоке на выставке в Доме офицеров флота и потом отправлен в Москву на республиканскую выставку, откуда не вернулся. Был портрет в легкой белой блузке типа украинки. Все эти четыре портрета были написаны во Владивостоке в моем доме. Был еще один портрет, созданный в селе Маргаритово Ольгинского района, когда мы гостили у моего брата Валерия Федоровича Захаренко. Там я была изображена сидящей в открытом сарафане у стены дома с ворохом белых цветов у ног.

Судьба первого портрета (в бордовом пальто) печальна. В порыве раздражения и недовольства своим творчеством Таболкин порезал его. Я смогла сохранить только верхний его фрагмент с изображением по плечи, который подарила Приморской картинной галерее. Все эти портреты, кроме портрета в черном бархатном пальто, нигде не экспонировались. Они оставались в моем доме на улице Пионерской, 12, но были потеряны. Судьба их неизвестна».

Тамара Федоровна Таболкина родилась 12 мая 1923 г. в селе Душкино близ города Стародуб Брянской области. Умерла 23 июля 2007 г. в возрасте 84 лет во Владивостоке. Похоронена на Морском кладбище рядом с мужем и старшим братом. Отец ее, Федор Дмитриевич Захаренко (1900–1984), сын священника, был инженером-дорожником. До революции окончил духовную семинарию в Чернигове, но в священники не постригся. Мать, Екатерина Федоровна (Феофилактьевна) Захаренко (в девичестве Гетман, 1900–1996), работала на железной дороге рабочей, весовщиком, кассиром. У Тамары Федоровны были братья: Валерий Федорович Захаренко (1924–2011, участник ВОВ, геолог) и Лев Федорович Захаренко (род. 1927 – год смерти не установлен, техник-строитель). В 1934 г. семья приехала из Ростова-на-Дону во Владивосток на постоянное жительство.

Из воспоминаний Тамары Федоровны: «В юности я была очень хороша собой: достаточно высокая (рост 163 см), статная, с большими светлыми выпуклыми глазами, опущенными длинными ресницами, с вьющимися темно-русыми волосами, заплетенными в одну косу почти до пояса. Мужчины часто дергали меня за эту косу.

Однажды из-за этой косы возле меня на улице даже остановилась машина с солдатами. Они кричали: „Смотри, коса, коса!“ Коса была действительно красивая и по цвету, и по объему» [2].

В сороковые годы прошлого века Тамара Федоровна Захаренко (Таболкина) была одной из самых красивых девушек Владивостока. В мае 1941 г. она окончила среднюю школу № 14 и двухгодичную театральную студию при театре ТОФ. В декабре 1941 – январе 1942 г. оказалась на фронте (вольнонаемная столовой № 1 20-го Армвоенторга) и стала участницей битвы за Москву во время наступления войск Западного фронта на Волоколамском направлении. На этом направлении сражались панфиловцы. С войны привезла туберкулез, вернулась домой больная, но благодаря помощи мужа и старшего брата выжила. После войны закончила педучилище (в Краснодаре), получив специальность педагога-воспитателя, и дошкольное отделение в институте (в Москве).

Михаилу Таболкину нравилось писать портреты-картины, но в последние десятилетия жизни он чаще обращался к пейзажу. Это был художник лирико-поэтического склада, который без живого импульса, идущего от природы, работать не мог. К нему вполне применимы слова Ж.-Б. Шардена, бытующие в художественной среде: «Пользуются красками, но пишут чувством». Он любил стихи и много знал их на память. Часто читал стихи Пушкина, Тютчева, Фета, любимого поэта Есенина, стихи своего учителя – художника и поэта Павла Радимова. Выйдя на пенсию, мог часами оставаться на берегу моря в полном одиночестве. Он не мыслил себя без Владивостока и Тихого океана. В общении с природой на душе у него становилось светло и спокойно.

Вместе с Иваном Васильевичем Рыбачуком мастер побывал в творческих командировках на Сахалине и на Камчатке, но больше путешествовал с этюдником по Приморью. Как пейзажиста его во многом определила природа средней полосы России и традиции ее лирического пейзажа. Принято считать, что рождение русского пейзажа возвестил весенний крик саврасовских грачей. Михаил Таболкин был страстным охотником за каждой весной, пытаясь еще раз пережить и передать в красках миг, во время которого весна сменяет зиму. Когда начиналась весна, он непременно отправлялся за город, чтобы наполнить свои картины весенним воздухом и тихим, теплым светом. Обычно это была весна в конце

марта. Пейзаж «Оттепель» (начало 1960-х) был создан в зените творческого взлета, когда ему было немного за сорок, с этюда, созданного в один из мартовских дней в пригороде Владивостока в районе Седанки [10]. Это живопись, от которой перехватывает дыхание. Впечатление от нее не ослабевает.

Работа на пленэре была, есть и останется важной частью творчества русских пейзажистов. К числу лучших работ в пейзажном наследии мастера относят цикл весенних этюдов, написанных в 1970-е гг. во время длительной творческой командировки в приморское село Снегуровка Спасского района. Он любил пленэры, ценил природу, в пейзаже стремился запечатлеть лирико-поэтический образ конкретного места, умел находить красоту в самых обыденных мотивах. Среди особенно известных его картин – лирические поэмы «Паводок», «Март», «Вербка цветет», «Весной повеяло», «Половодье», «Начало весны». Их отличает пленэрная свежесть колорита, чистые нежные краски, естественность мотива, композиционная и образная завершенность. «Перед зрителем – тихая неброская красота весны в деревне. Все мастерство, все душевные переживания вложены в живопись: цвет играет множеством оттенков, создавая марево сопков, землю, небо, воду, даль. Свет, цвет, настроение – главные герои этих картин. Не сюжетными деталями, не повествовательными подробностями достигается здесь художественный эффект, а исключительно живописными средствами», – пишет художник Виталий Иванович Семкин, для которого Михаил Таболкин был *титаном приморской живописи* [5, с. 6].

В 1960–1970-е гг. среди владивостокских пейзажистов кипели страсти. Многие художники считали, что природу Дальнего Востока – монументальную, панорамную, эпическую – неправильно и невозможно писать так, как писали природу средней полосы России передвижники. В Приморье зарождалось декоративное направление пейзажной живописи, получившее в дальнейшем широкое развитие. В этой обстановке сельские пейзажи М. И. Таболкина, привезенные из Снегуровки, были приняты всеми безоговорочно, как некое откровение.

Из воспоминаний Валентины Пикаевой, дочери заслуженного художника Юлия Семеновича Рачева о великом дальневосточном живописце: «Какое влияние может оказать искусство на душу десятилетнего ребенка?.. Помню один день,

М. И. Таболкин.
Март. 1970-е.
Картон, масло.
50×70. Дар
Т. Ф. Таболкиной,
Владивосток. 1987
Приморская
государственная
картинная галерея

M. I. Tabolkin.
March. 1970s.
Oil on cardboard.
50×70. Gift of
T. F. Tabolkina,
Vladivostok. 1987
Primorye State Art Gallery



когда я опять должна была пойти посмотреть выставку. Я важно расхаживала по выставочным залам Союза художников и вдруг замерла перед картиной, которая поразила меня... Это был пейзаж, изображающий весну, с простым названием „Вербка цветет“. Я стояла, замороженная. Холст буквально притягивал меня к себе потому, что от него исходило удивительное, почти физическое ощущение тепла, нежности, безыскусственности. Впечатление было настолько сильным, что я выбежала из зала с твердым намерением найти отца и упросить его немедленно купить эту работу, сколько бы она ни стоила. Отец рассмеялся и объяснил, что картины не продаются, а просто

радуют зрителя. Я очень расстроилась, и решила, что я хотя бы хорошо запомню имя художника, вот оно: Михаил Иванович Таболкин» [12].

«Пейзажная тема, имеющая наиболее долгую традицию в Приморье, является самой разработанной в пластическом, стилистическом отношениях. Можно говорить о сложившихся особенностях истинно приморского пейзажа. Особенности эти можно определить как стремление к декоративности, богатству цвета в картине. Художники старшего поколения более тяготеют жанровому решению пейзажной темы, – пишет искусствовед Марина Эдуардовна Куликова в статье „Взгляни на свою землю“» [8].

В пейзажной живописи М. И. Таболкина доминирует «чистый пейзаж» с его традиционными мотивами смены времен года. Это картины глубоко содержательного характера, пейзажи-раз-

мышления, а не просто этюды, фиксирующие мимолетное впечатление от эффектной природы. В Приморье Михаил Таболкин продолжал развивать русский «пейзаж настроения», ведущий свое начало от А. Саврасова и Ф. Васильева. В его сельских этюдах, наполненных трепетом живой природы, есть ощущение света и воздуха, глубины пространства. Главное передается не рассказом, а изумительным, живым настроением. В сельских этюдах мастера живет душевность, искренность, созвучные поэтическому настроению дня и тем чувствам, с какими он писал. Художник считал, что, если нет задушевности в пейзаже, значит, он не справился с работой. Он чувствовал сельскую природу Приморского края глубоко и по-своему, но она не сразу покорилося ему, ведь Дальний Восток с его суровой величественной красотой был совершенно не похож на природу его родного Подмосковья. Здесь был абсолютно другой цветовой строй, в котором он видел множество оттенков, и другая световоздушная среда, создаваемая океаном. Многие, казалось бы, верно найденные приемы живописи, испытанные им в европейской России, здесь оказались непригодны.

Общеизвестно, как сложно сказать новое слово в искусстве, найти свой язык в живописи. Особенно трудно это сделать в пейзаже. В 1960–1970-е в Приморье работал Мастер, убедительно доказавший, что эпическую природу Дальнего Востока можно писать в традициях классического русского лирического пейзажа настроения. Панорамным, монументальным полотнам он сознательно предпочитал камерные, замкнутые, фрагментарные композиции, избегая звучного напряженно-декоративного цвета, открытых видов и широких планов, где за далью видится даль. И не разменивался на экзотику.

На первый взгляд, его пейзажи традиционны (натурные цвета не претерпевают изменения для выражения личных эмоций), однако, глядя на них, сразу чувствуешь особый «таболкинский» почерк, проникаешься ощущением неповторимого, единственного, тончайше найденного состояния природы. Сельский пейзаж был для Михаила Таболкина, сына крестьянина-художника, не формой бегства от действительности, а средством для выражения глубоких лирических переживаний, вызванных поэтическим состоянием природы. Высокая гражданственность и любовь к Родине – основной лейтмотив пейзажной жи-

вописи мастера. В ней он сумел передать чувство кровной связи с землей, которую защищал.

«Проследить творческое развитие художника по годам не просто. Таболкин упорно не датировал свои холсты. Стержневой тематической программы нам его творчество не открывает. Писать для него – значило чувствовать и переживать, отзываясь цветом на красоту природы. Характер его лучших работ определяется нерасторжимым единством природы и чувств человека. Так бывает в народных песнях... Ни один приморский художник не вызывает своим творчеством ощущения полного слияния с природой, как мы это видим у Таболкина... Таболкин был для молодых художников образцом понимания живописи как самовыражения, а не только точного свидетельства об увиденном. Он писал полотна, как пишут лирические стихи, – на одном дыхании. Пейзаж, без сомнения, лучшая часть его наследия», – пишет искусствовед Виталий Ильич Кандыба [5, с. 3–5].

Тема приморской природы у Михаила Ивановича была тесно связана с жанром натюрморта. Рассмотрим его своеобразный натюрморт-пейзаж «Цветы» (1960-е) из собрания ПГКГ. Здесь изображены роскошные садовые цветы, стоящие на подоконнике широко распахнутого окна в простой трехлитровой банке, рядом – блюдо с яблоками. И все это на фоне светлого неба, летних сопков и морской воды. Натюрморт «Цветы», многоцветный, пленэрный, полный света и воздуха, солнечных бликов и рефлексов, говорит о желании мастера создать натюрморт-картину о радости бытия, сблизив его с жанром пейзажа. Можно отметить, что и в портретах он в качестве фона часто предпочитал пейзаж, способный точнее характеризовать героя.

«Михаил Иванович Таболкин – художник мощный, интересный, самобытный. Можно провести параллель, например, с Сергеем Герасимовым. Реалист предельный. Искусство любил. Человек был сложный, намного сложнее, чем другие. Противоречивая натура. Предлагали ему сделать выставку, но он категорически отказался», – вспоминал заслуженный художник России Анатолий Васильевич Телешов [7, с. 11].

«Михаил Таболкин – примечательная для нашей живописи личность, художник-загадка. Он родился в коренной Руси в семье иконописца. Затем учеба в Москве у Сергея Герасимова. Помню его основательность, несуетность, замкнутость. Наверное, оттого, что его творчество как-то не вписывалось в общую эпическую тенденцию

приморского пейзажа. Он, художник левитановского склада, стал первым мастером „пейзажа на строения“ в послевоенной живописи края. Русскость его живописи – в лиризме, камерности, в необъяснимо-эмоциональной грусти и песенности цвета, одухотворяющего природу», – пишет доктор искусствоведения Валерий Михайлович Марков [7].

Живопись М. И. Таболкина принадлежит к значительным достижениям дальневосточного искусства. В 1980-е гг. он был, наверное, уже почти единственным достоверно-художественным, а не примитивно-иллюстративным приморским живописцем. В отличие от других корифеев он так и не принял модернистских веяний декоративной живописи и «остался художником с ярко выраженным «российским характером» [6, с. 61], поднявшим приморский пейзаж до уровня социально значимой картины. С его уходом закончилась целая эпоха в истории художественной культуры Приморского края. В Приморском союзе художников М. И. Таболкин квалифицировал себя двумя словами: живописец, портретист. Позиционируя себя портретистом, он утверждал главенство портретного жанра в своем творчестве, но приморские искусствоведы В. И. Кандыба, В. М. Марков, М. Э. Куликова, изучавшие наследие титана приморской живописи в собрании ПГКГ, считают, что жанром, определяющим его творчество в последние десятилетия жизни, и по количеству сохранившихся работ, и по их художественной ценности является пейзаж.

Примечания

1. Основные выставки произведений М. И. Таболкина

1936: начало выставочной деятельности.

1937–1945: краевые выставки произведений художников ТОФ, Владивосток.

1949–1957: выставки художников Московской области, Москва.

1958–1982: краевые выставки произведений художников Приморья.

1944: I выставка работ самодеятельных художников ВМФ СССР, Москва; награжден почетной грамотой за картину «Сейнеры».

1945: Всесоюзная выставка «Художники моря», Москва, Ленинград, Севастополь.

1949: Московская областная художественная выставка, г. Люблино (Московская обл.), Клуб железнодорожников.

1951: выставка произведений ногинских художников, г. Ногинск (Московская обл.), филиал отделения «Мособл-художник».

1954: выставка произведений художников Московской области, Москва.

1955: выставка произведений художников РСФСР, Москва; республиканская «Выставка произведений художников-маринистов», Москва.

1957: выставка произведений художников РСФСР, Москва; выставка этюдов художников Московской области, Москва.

1960: республиканская выставка «Советская Россия», Москва.

1961: республиканская «Выставка произведений художников-маринистов», Москва, Калининград.

1964, 1967, 1969, 1974: I, II, III, IV зональные выставки «Советский Дальний Восток», Хабаровск, Владивосток, Улан-Удэ, Владивосток.

1971: «Художники Урала, Сибири и Дальнего Востока», Москва; «Советские художники – Сахалинскому морскому пароходству», Москва.

1998: «Расширяя горизонты»: выставка лучших коллекций из музеев городов-побратимов, Республика Корея, Пусан, Pusan Metropolitan Art Museum.

2008: «Город, называемый Урадзю: история Владивостока глазами японцев», Япония, г. Ниигата, Городской художественный музей г. Ниигата.

2018: «Художники Приморья. Наследие. Произведения живописи, графики и прикладного искусства из собрания Приморской государственной картинной галереи», ПГКГ, Владивосток.

2. Места хранения коллекций произведений М. И. Таболкина: дирекция выставок Художественного фонда РСФСР, дирекция художественных выставок и проектирования памятников Министерства культуры РСФСР, Приморская государственная картинная галерея, Муниципальное казенное учреждение «Историко-краеведческий музей Артемовского городского округа» (г. Артем, Приморский край).

3. Спектакли, оформленные М. И. Таболкиным в драматическом театре Тихоокеанского флота в 1939–1944 гг.

В. Шекспир «Отелло», 1939.

В. З. Масс «Сады цветут», 1940.

П. Орлов «Кубанские казаки», 1941.

А. М. Горький «Враги», 1943.

А. Е. Корнейчук «В степях Украины», 1943.

Н. Ф. Погодин «Лодочница», 1943.

И. Бехтерев, А. Разумовский «Полководец Суворов», 1944.

М. А. Светлов «20 лет спустя», 1944.

Литература

1. Архив Краевого государственного автономного учреждения культуры «Приморская государственная картинная галерея».

2. Архив Л. И. Варламовой.

3. Архив Приморского краевого отделения Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России».

4. Варламова, Л. И. Честным служением искусству // Картинная галерея. – Владивосток. – 2006. – № 9 (22). – С. 2.

5. Варламова, Л. И. 100 лет Таболкину Михаилу Ивановичу // Календарь дат и событий: 2016, Приморский край. – Владивосток, 2016. – С. 218–222.

6. Кандыба, В. И. Художники Приморья. – Ленинград : Художник РСФСР, 1990. – 125 с.

7. Кац, Л. М. На одном дыхании» // Картинная галерея. – 2016. – № 4 (137). – С. 1.

8. Куликова, М. Э. Взгляни на свою землю // Красное знамя. – 1983. – 3 марта. – С. 4.

9. Купчинская, О. С. А в остальном – все хорошо // Артемовские вести. – 2014. – №14 (1098). – С. 12.

10. Марков, В. М. Свет сельской темы // Красное знамя. – 1983. – 13 марта. – № 59 (19704). – С. 4.

11. Михаил Иванович Таболкин : Живопись. Каталог выставки / Авт. статей В. И. Кандыба, В. И. Семкин. – Владивосток, 1985. – 35 с.

12. Пикаева (Рачева), В. Ю. Живопись, от которой перехватывает дыхание, или Детские воспоминания о великом дальневосточном живописце // Картинная галерея. – Владивосток. – 2016. – № 10 (143). – С. 3.

References

1. Arhiv Kraevogo gosudarstvennogo avtonomnogo uchrezhdeniya kul'tury «Primorskaya gosudarstvennaya kartinnaya galereya» [Archive of the Regional State Autonomous Cultural Institution “Primorye State Art Gallery”].

2. Arhiv L. I. Varlamovoj [L. I. Varlamova's archive].

3. Arhiv Primorskogo kraevogo otdeleniya Vserossijskoj tvorcheskoy obshchestvennoj organizacii «Soyuz hudozhnikov Rossii» [Archive of the Primorye branch of the “Union of Artists of Russia”].

4. Varlamova, L. I. Chestnym sluzheniem iskusstvu [By the honest service to art]. Kartinnaya galereya [Art Gallery], Vladivostok, 2006, no. 9 (22), p. 2.

5. Varlamova, L. I. 100 let Tabolkinu Mihailu Ivanovichu [100th anniversary of Tabolkin Mikhail Ivanovich]. Kalendar' dat i sobytij: 2016, Primorskij kraj [Calendar of dates and events: 2016, Primorye Region]. Vladivostok, 2016, pp. 218–222.

6. Kandyba, V. I. Hudozhniki Primor'ya [Primorye artists]. Leningrad, Hudozhnik RSFSR, 1990, 125 p.

7. Kats, L. M. Na odnom dyhanii [In one breath]. Kartinnaya galereya [Art Gallery], 2016, no. 4 (137), p. 1.

8. Kulikova, M. E. Vzglyani na svoyu zemlyu [Look at your land]. Krasnoe znamya [Red Banner], 1983, March 3, p. 4.

9. Kupchinskaya, O. C. A v ostal'nom – vse horosho [Otherwise, everything is fine]. Artemovskie vesti [Artem News], 2014, no.14 (1098), p. 12.

10. Markov, V. M. Svet sel'skoj temy [Light of a rural theme]. Krasnoe znamya [Red Banner], 1983, March 13, no. 59 (19704), p. 4.

11. Mihail Ivanovich Tabolkin: Zhivopis'. Katalog vystavki [Mikhail Ivanovich Tabolkin: Painting. Exhibition Catalogue]. Authors of the articles V. I. Kandyba, V. I. Semkin. Vladivostok, 1985, 35 p.

12. Pikaeva (Racheva), V. Yu. Zhivopis', ot kotoroj perekhvatyvaet dyhanie, ili Detskie vospominaniya o velikom dal'nevostochnom zhivopisce [Painting that takes your breath away, or Childhood memories of the great Far Eastern painter]. Kartinnaya galereya [Art Gallery], Vladivostok, 2016, no. 10 (143), p. 3.

Об авторе

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

Varlamova Lyudmila Ivanovna

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

EDN: AOQFXU
УДК 7.072.2

THE BEGINNING OF THE CREATIVE PATH OF V. I. PLOTNIKOV (1925–1978)

FOR THE 100th ANNIVERSARY OF HIS BIRTH
SIBERIAN DIARIES (1941–1945)
THE URAL ALBUM (1951)

Maria V. Plotnikova

State Russian Museum

Saint Petersburg, Russian Federation



Abstract: The article examines the diaries of Viktor Innokentievich Plotnikov, who would have celebrated his 100th birthday on April 1, 2025. V.I. Plotnikov (1925–1978) – Doctor of Arts, Professor at the I. E. Repin Institute, Chairman of the section of Art History and Criticism and member of the Presidium of the Board of the Leningrad Organization of the Union of Artists, member of the Board of the Union of Artists of the USSR in the 1970s. The diaries of the war years of a Siberian schoolboy, then a student, first at the Novosibirsk Research Institute, and after the war at the I.E. Repin Institute, testify to the vocation formed in his youth: the desire to devote himself to the service of art, the beginning of a creative path, dedication and self-discipline in overcoming life difficulties. Later, V.I. Plotnikov always followed the events of the cultural life of Siberia, he was the scientific advisor of one of the first Siberian Candidates of Arts P. D. Muratov (Novosibirsk).

Keywords: The Art of Siberia, Ural; Institute named after I. E. Pepin; Union of Artists of the USSR.

Citation: Plotnikova, M. V. (2024). The beginning of the creative path of V. I. Plotnikov (1925–1978). For the 100th anniversary of his birth. Siberian Diaries (1941–1945). The Ural album (1951). Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East. T. 3, № 4 (21), pp. 136–147.

НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ В. И. ПЛОТНИКОВА (1925–1978)

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
СИБИРСКИЕ ДНЕВНИКИ (1941–1945)
УРАЛЬСКИЙ АЛЬБОМ (1951)

М. В. Плотникова

Государственный Русский музей

Санкт-Петербург, Российская Федерация

В статье рассматриваются дневники¹ Виктора Иннокентьевича Плотникова, которому 1 апреля 2025 г. исполняется 100 лет со дня рождения. В. И. Плотников – доктор искусствоведения, профессор Института им. И. Е. Репина, председатель секции критики и искусствоведения и член Президиума правления Ленинградской организации Союза художников, член правления Союза художников СССР 1970-х гг.

Дневники военных лет сибирского школьника, затем студента – сначала Новосибирского инженерно-строительного института (НИСИ), а после войны Института им. И. Е. Репина – свидетельствуют о призвании, сформировавшемся в юношеские годы, стремлении посвятить себя служению искусству, рассказывают о начале творческого пути, о целеустремленности и самодисциплине в преодолении жизненных трудностей. В дальнейшем В. И. Плотников всегда следил за событиями культурной жизни Сибири, он был научным руководителем одного из первых сибирских диссертантов в области искусствоведения П. Д. Муратова (Новосибирск).

Ключевые слова: искусство Сибири, Урала; Институт им. И. Е. Репина; Союз художников СССР.

Дневник 1941–1943 гг. сибирского школьника Виктора Плотникова начат 10 дней спустя после начала Великой Отечественной войны в городе Искитим Новосибирской области. В подростковых записях война отражается постепенно. Старшие братья мобилизованы в армию. Взрослые женщины работают вне дома. Виктор тоже пытается устроиться на работу, но в первую декаду июля начальству райцентра не до него. На фоне военных событий шестнадцатилетний юноша, мечтающий стать художником, несмотря на лишения и слабое зрение, пытается жить заботами мирной жизни. Он достает краски, грунтует картон для масляной живописи, едет на поезде за белилами в Новосибирск и идет по городу босиком (развалилась обувь). Виктор отмечает в дневнике дни, когда ничего не нарисовал. Эти записи – средство самоорганизации и самодисциплины.

«4 июля. С утра был день хороший, но вскоре нашли тучи, а вечером пошел дождь. Ничего не нарисовал. Ставлю об этом себе замечание. Часов в 11 ходили с Павлом в библиотеку. Я взял альбом „Сергей Герасимов“ о художнике. Он особенно много трудился над натюрмортами и добился хороших результатов. Они выходили у него настоящие, живые».

События войны все больше отражаются в записях подростка. Он читает сводки газет. «Вечером ходил в библиотеку, прочитал в газете речь Сталина по радио, которую я, слушая, не понял. Немцы движутся: заняли Литву, часть Зап. Бе-

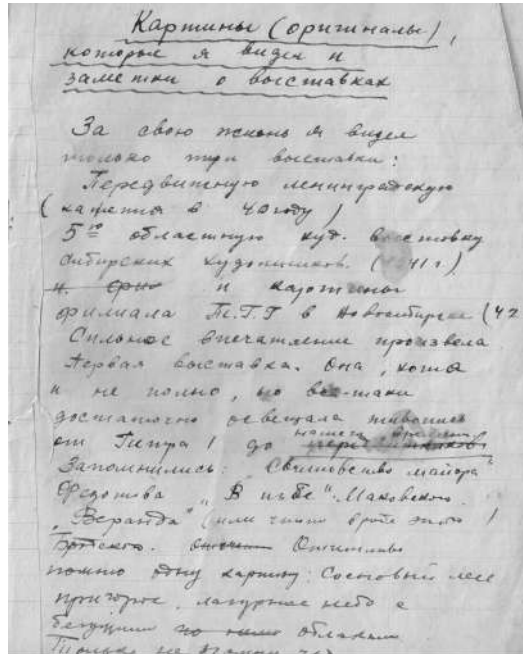
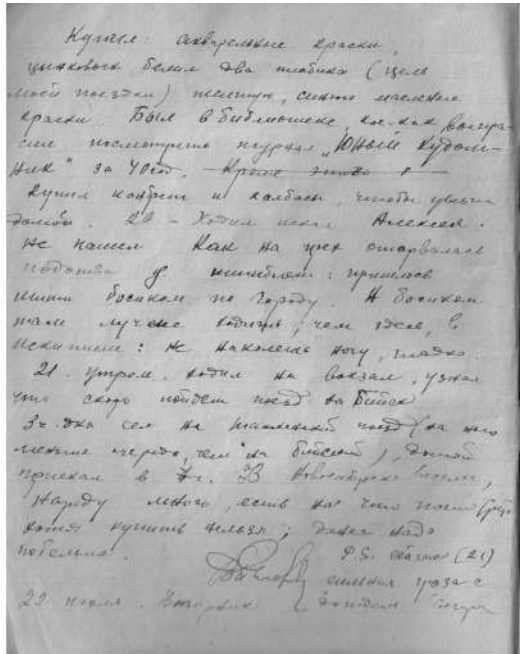
лоруссии и Зап. Украины. По-моему, все же они получают отпор. Да, хитрый же немец, недаром пословица говорит: „Немец обезьянку выдумал“. Завтра пойду в Райпотребсоюз поступать на работу».

«6 июля. Дома занялся автопортретом, но ничего не вышло. Правда, вышло какое-то страшилище – испугаться можно. (А может быть, и правда я такой?) Приходил Сережа Пенкин. Я ему показывал свою акварель „Дом деда Максима“. Он одобрил. У меня почему-то пейзажи лучше выходят. Придется им [автопортретом] основательно заняться».

«10 июля. Четверг. Говорили, что в Райфо есть работа (временная), но оказалось, что нет, и я не поступил на работу. Мать еще не приехала. Рисовал Бердь [правый приток Оби]. Рисовал на берегу масляными красками. Приготовил глины, думал, что буду лепить».

«12 июля. Суббота. День пасмурный... Пошел было дописывать. Но на реке все другое: стволы, тени. А это мне не с руки: я рисовал в ясный день... потом начал рисовать свой барак, но пошел дождь, и мне пришлось убраться. Думаю, над этой картиной хорошенько поработать». О доделке этого рисунка Виктор упоминает целую неделю, добиваясь задуманного результата.

С 26 июля была организована работа школьников в колхозе. «Кормят хорошо (правда, некоторые ребята говорят, что плохо кормят; наверно, они дома лучше жили... А мне, по сравнению с домом, – лучше ем)... На сенокосе ребята наши



ходят без рубах... и все сильно загорели, так что нас колхозники „цыганятами“ называют. Я почти сильнее всех загорел».

Осенью 1941 г. записи становятся редкими. Виктор получает известие о ранении брата Николая и его последний наказ: как бы ни было трудно, закончить школу и поддерживать мать². Призывают в армию соседа по парте, который на 2 года старше его. Уходят на фронт учителя. Известно, что Виктор заменял мобилизованного учителя младших классов. Искитимская школа теперь объединена со школой Бердска, расположенного на большом отдалении. Занятия проходят вечером, в третью смену, и приходится идти туда пешком, затем в темноте, а с ноября и зимой по морозу, добираться домой. Запись сопровождает рисунок пером: идущая мимо домов в темноте фигура; стрелки, символизирующие движение туда и обратно, переплетаясь, образуют узор.

Встречается и описание путевых впечатлений – взгляд художника. «Какой вид на город с горы! На первом плане мчится товарный поезд. Его видно отчетливо; за ним, вдали, толпятся дома, выглядывают черными стенами, остальные [дальние] сливаются с небом, затянутым пеленой тумана-мороза на горизонте. Это день. Ночь была славная, хотя и морозная. Еще выйдя из школы, мы заметили столбы света над горизонтом – отражение от электрического освещения в тумане».

«16 [ноября]. Воскресенье. Выходной. Мороз-

ный, солнечный зимний день. Отблеск от снега резко бьет в глаза, так что невольно отворачиваешься. Снег лежит пухом, как вата. В тених снег синий. И все, что составляет картину перед тобой: снег – яркий на солнце, а в тених – синий. Сегодня я нарисовал „Зиму“ (вернее, солнечный зимний день) – избу деда М[аксима] зимой».

«18/XI-41 был Алексей³, приезжал на лыжах из Бердска. Сейчас, наверно, уже на фронте. Писем от него нет. Николай на фронте... Занялся рисованием. Доканчиваю свой натюрморт. Не знаю, как его назвать. Беляев [одноклассник] шутит: „Натюрморт – корова“. Он (т.е. натюрморт) – одна из лучших моих картин».

Затем полугодовой перерыв в записях. Дневник отражает взросление и ужесточение условий жизни:

«3/VII-42. Давно не писал. Неисправный по части этого дела. Да уж какой есть!! Сейчас работаю мотористом. Уже как полмесяца поступил на работу. Рисую понемногу. Тема картины, которую я задумал: „Стадо у реки“ (а выполню ли я ее?) Я все только задумываю, а рисовать не рисую. Как бы с этой так же не вышло... Спокойно стоят и лежат коровы. Старик пастух и подпасок, закрывшие головы от солнца. Крепко спят. Композиция: перед нами стадо, за ним – река, обрывистый берег».

Сильное впечатление произвело посещение выставки эвакуированных произведений Третьяковки в Новосибирске в 1942 г. Ясно определилась цель: получение художественного образования.

В. И. Плотников.
Дневник. Запись
о поездке в Новоси-
бирск за красками.
21–22 июля 1941.
Рукопись
Собрание
М. В. Плотниковой

V. I. Plotnikov.
Diary. Note about a
trip to Novosibirsk
to buy paints.
July 21–22, 1941.
Manuscript
M. V. Plotnikova's
collection

В. И. Плотников.
Дневник. 3 июля
1942. Рукопись
Собрание
М. В. Плотниковой

V. I. Plotnikov.
Diary. July 3, 1942.
Manuscript.
M. V. Plotnikova's
collection

В. И. Плотников.
Церковь Михаила
Архангела
в Листвянке.
24.VIII. 1941
(превращена в клуб).
Акварель
Собрание
М. В. Плотниковой

V. I. Plotnikov.
Church of Archangel
Michael in Listvyanka.
24.VIII. 1941
(converted into a club).
Watercolor
M. V. Plotnikova's
collection



Последние записи: примерный распорядок дня, описание запомнившихся картин. Дневник с двумя февральскими записями 1943 г. завершается конспектом «Заметки и выписки по архитектуре» – свидетельство подготовки Виктора к поступлению на кафедру рисунка, живописи и скульптуры архитектурного факультета Новосибирского инженерно-строительного института (НИСИ) им. В. В. Куйбышева.

В Научном архиве Российской академии художеств (РАХ) в Санкт-Петербурге хранится аттестат В. Плотникова № 695 от 12 июня 1943 г. об окончании Искитимской средней школы с отличием с пометкой: «Пользуется правом поступления в высшую школу без вступительных экзаменов» на основании постановления Совнаркома СССР от 03.09.1935 [1, л. 36].

Записи дневника 1944–1945 гг. свидетельствуют о стремлении студента НИСИ Виктора Плотникова совершенствовать свое художественное образование. Он понимает, что профессия строителя не его призвание, и решает продолжить учебу, предполагая сначала ехать в Москву, затем – в Ленинград. Последние записи – об отъезде из Сибири и дальнейших планах.

Второй дневник содержит откровения студента о внутренней мотивации его тяги к искусству. «Одно только дело, которое заставляет забыть обо всем – рисование, оно одно только перебивает скуку, тоску. Рисовать, рисовать! Когда-нибудь пройдет, надеюсь, эта тоска! Интересно знать, стану ли я художником, или не

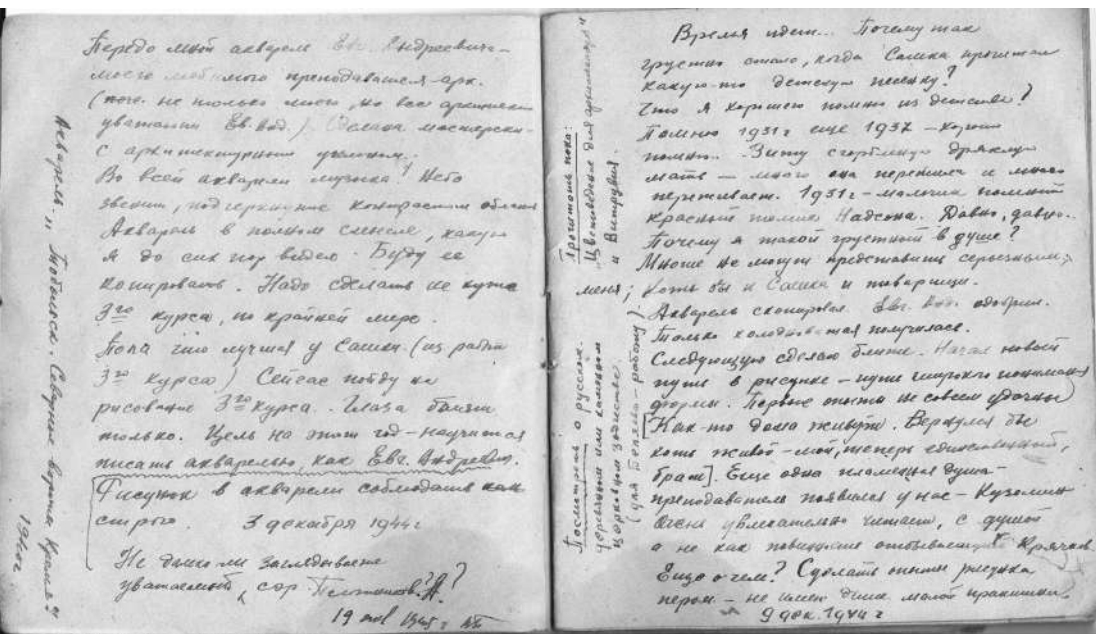
хватит у меня на то таланту! Б. [И. А. Беляев]⁴ выделяет мои рисунки, когда набрасываем с живой натуры. Этого, конечно, мало. Каждый день надо рисовать, набрасывать. Но этот курс надо кончить хорошо, сделать хорошо арх[итектурные] работы, – может быть, на будущий год в Москву. Нет только товарища у меня, который бы целиком отдал бы себя рисованию! А без поддержки плохо».

Упорство в достижении цели чередуется с сомнениями в себе.

26 ноября 1944. «Есть, конечно и светлое: удача в рисунке. Графическое понимание мысли художника (конечно, может быть, не близко, но все-таки)... радует меня». А затем: «Сегодня на рисунке почти „задрал“ натюрморт. И руки сразу опустились. И если бы не успокаивающее слово Иосифа [И. А. Беляева], мрачный ходил бы целую неделю. Все-таки как далека, как трудна еще графика! Как научиться? Надо, конечно, много работать. Да, много времени уделять. С понедельника буду много работать – надо так сделать. Как подводят меня глаза! ...Беляев говорит, что я поверхностно смотрю. Отчасти правильно, но больше – у меня терпения не хватает. Работать, работать. Изучить формальную сторону, а потом свое. Учиться у каждого (т.е. брать разумное), кто лучше тебя это делает».

3 декабря 1944. «Передо мной акварель Евг[ения] Андреевича,⁵ моего любимого преподавателя арх[итектуры] (не только моего, но все архитекторы уважают Ев. Анд.) Сделана мастерски с архитектурным уклоном. [На полях] Акварель „Тобольск. Северные ворота Кремля“. Во всей акварели – музыка! Небо звенит, подчеркнутое контрастом облаков. Акварель в полном смысле, какую я до сих пор видел. Буду ее копировать. Надо сделать не хуже 3-го курса, по крайней мере. Пока что лучшая – у Сашки (из работ 3-го курса). Сейчас пойду на рисование 3-го курса. Глаза болят только. Цель на этот год – научиться писать акварелью, как Евг[ений] Андреевич. Рисунок в акварели соблюдать строго».

9 декабря 1944. «Почему так грустно стало, когда Сашка прочитал какую-то детскую песенку? Что я хорошего помню из детства? Помню 1931 г.⁶, еще 1937⁷ хорошо помню ... Вижу сгорбленную дряхлую мать⁸– много она пережила и много переживает. 1931 г.: мальчик помнит красный томик Надсона. Давно, давно... Почему я такой грустный в душе? Многие не могут



представить серьезным меня, хоть бы и Сашка, и товарищи».

Виктор родился в семье священника Иннокентия Ильича Плотникова (1879–1937) в селе Листвянском (в советское время Листвянка), где стараниями отца была возведена приходская церковь и открыта школа. С XVIII в. в семье была традиция: дать образование детям, «хотя бы на медные деньги». После ареста отца Татьяна в районный центр Искитим в 1940 г. Татьяна Иннокентьевна вспоминала о своем брате в 1985 г. в письме-ответе на мои вопросы: «Витя заканчивал школу в Искитиме. Очень хорошо учился, и у него было много друзей, и своим одноклассникам всегда старался помочь в учебе. Он рос очень добрым, отзывчивым и впечатлительным, и всегда чужое горе воспринимал близко к сердцу. Мама рассказывала, что, когда за отцом пришли и увели его, Витя очень рыдал, т.к. он очень сильно любил отца и отец его тоже. У Вити было голодное и холодное детство. В 1930–1931 – голод, ели лебеду. В военное время не лучше». Творчество заглушало боль утрат...

9 декабря 1944 г. «Акварель скопировал. Ев[ений] Анд[реевич] одобрил. Только холодно-ватая получилась. Следующую сделаю ближе. Начал новый путь в рисунке – путь широкого понимания формы. Первые опыты не совсем удачны. Как-то дома живут? Вернулся бы хоть живой мой единственный брат⁹. Еще одна пламенная душа, преподаватель, появился у нас –

Кузьмин¹⁰. Очень увлекательно читает, с душой, а не как повинность отбывающий Крячков¹¹. Еще о чем? Сделать опыты рисунка пером, не имею даже малой практики. [На полях] Посмотреть о русском деревянном или каменном церковном зодчестве (для Беляева – работу). Прочитать пока: «Цветоведение для архитекторов»¹² и Витрувия¹³. Как мне охота научиться рисовать! А дальше завтрашнего дня предполагать нельзя».

Результаты между тем начали обозначаться: «За натюрморт получил I [отлично]», – приписал Виктор накануне нового 1945 г.

11 января 1945 г. «Сегодня посмотрел книжку Л. К. „5 японских художников“¹⁴. Какая четкость и изумительная грация в рисунке! Какой-то аристократизм линии! „Мирикусники“ многому, наверное, учились у японцев.

Начали рисовать Геркулеса. Уже раз испортил. Успею – сделаю первым [номером]».

15 января 1945 г. «Хотел бы я, чтобы вернулось детство, чтобы я учился в школе по-прежнему беззаботно, чтобы рисовать, учиться...

Нет слов!!! Не могу ничего делать. Начнешь делать – сядешь как сфинкс, и так часы... Что делается, что делается... В. С.¹⁵ обещал заняться со мной по рисунку в каникулы. Будут ли они у меня?»

18 января 1945 г. «Мне кажется, если бы я имел возможность свободно учиться, я мог бы учиться хорошо. Из меня вышел бы образованный архитектор. Выделялся же я в школе

В. И. Плотников.
Дневник. Записи
3 и 9 декабря 1944.
Приписка 19
января 1945.
Рукопись
Собрание
М. В. Плотниковой

V. I. Plotnikov.
Diary. Notes of
December 3 and
9, 1944. Postscript
January 19, 1945.
Manuscript
M. V. Plotnikova's
collection

В. И. Плотников.
Автошарж.
Из бывших. Между
1946 и 1948.
Рисунок, карандаш
Собрание
М. В. Плотниковой

V. I. Plotnikov.
Self-caricature. From
the former. Between
1946 and 1948.
Drawing, pencil
M. V. Plotnikova's
collection



В. И. Плотников.
Автопортрет.
23–25 мая 1952.
Рисунок, карандаш
Собрание
М. В. Плотниковой

V. I. Plotnikov.
Self-portrait.
May 23–25, 1952.
Drawing, pencil
M. V. Plotnikova's
collection

В. И. Плотников.
Верхотурье. 1951.
Из альбома путе-
вых зарисовок.
Правая часть
панорамного вида
на развороте
страниц. Рисунок,
карандаш
Собрание
М. В. Плотниковой

V. I. Plotnikov.
Verkhoturys. 1951.
From the album
of travel sketches.
The right part of
the panoramic view
on the page spread.
Drawing, pencil
M. V. Plotnikova's
collection



способностями, имею страсть к рисованию – страсть, которая захватывает меня целиком. Настойчивость в рисовании, то же самое, есть. Мог бы быть настойчив и к науке. Помню, что в младших классах со слезами, со злостью, но решал любую заданную трудную задачу. Не думаю, что я уж такой „тума“, что не понял бы высшей математики, которая сейчас мне шею перегрызает. (Я все же люблю математику, хорошо знал ее в ср[едней] школе!) Плюнул на все (поневоле плюнешь!) и с удовольствием (!) получаю двойки, как когда-то получал пятерки. Вот воли у меня не хватает. Сейчас отведу душу акварелью.

Р. С. Очень прав был Коро¹⁶, отводящий первое место валерам (отношениям [цветов]). Как ни цветисто выполнена картина, нет валеров – мертво».

20 января 1945. «Надо будет сделать вроде дневника – альбом, где рисовать каждый день. Интересно потом будет посмотреть, да и нужно для практики. Делать разной техникой. Использовать все наличие материалов. Акварель свою засушил, загрязнил, отчасти от неумения, отчасти от паршивых красок. Переделать бы нужно: не люблю делать так, чтобы „с рук долой“, для меня это (акварель, рисование, искусство) – часть моего существования. Вспыхиваю, сержусь, когда говорят так о своих работах товарищи. Архитектура еще меня не сильно увлекла, но чувствую, что она захватит, ведь тоже искусство, самое мощное, долговечное! В школе не раз [во] мне замечали тягу к искусству преподаватели.

Люблю петь. Играл на сцене и имел в „своем обществе“ успех.

„Геркулес“ мой продвигается помаленьку; чувствую некоторую удовлетворенность, но не полностью: ракурс [Геркулеса] полностью не дал».

19 марта 1945. «Помаленьку рисую. Некоторое улучшение есть. А зачем все это мое рисование? Кому оно нужно?! Мне оно дает только некоторое забытие. Это опиум для меня. На время. Нет, мне не добиться моей мечты. Не потому, что не смогу, а так... Известно это мне».

Атмосфера весны победного 1945 г. помогла побороть сомнения.

6 апреля 1945. «Экзамены сдал. Средний бал: 4. Летние надо сдать лучше. Теперь пошли все специальные предметы, нечего лодыря корчить.

Хочу сделать себе экзамен по рисованию: сделаю голову Давида на I (отлично) – значит, сдам в худ[ожественное] училище. Надо будет высвободить время (сдать уроки досрочно), чтобы порисовать, пописать. Весна. В воздухе симфония, на душе симфония. Какая-то дикарская радость. Пессимизм надо ликвидировать. Я-то молодой, надо жить.

Р. С. Скорее бы приехал Е[вгений] А[ндреевич]¹⁷».

Летом 1945 г. Плотников окончательно решил прервать учебу в НИСИ и поступать в академию, то есть в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, причем по советам своих сибирских преподавателей.

«Сегодня уже 8 июня, т.е. прошло 2 месяца, как я не записывал в дневник. За это время много утекло воды из общественной жизни (кончилась война) и из моей собственной, а именно: сделан большой успех в акварели (Эля даже сказала, что она смогла бы принять одну акварель за акварель Евг[ения] Анд[реевича]). Затем И. А. [Иосиф Андреевич Беляев] намекнул о подготовке в Академию. Затем я получил отпуск на лето для подготовки (неофициально) и буду работать. Оценки за семестр были: 5 за акварель и 4 за рисунок головы Давида. Не нарисовал на I [отлично], не успел. Думаю исправить (обязательно)».

18 июня 1945. «Рисую, хотя не особенно много. Беляев ругает, но мало объясняет. Был у Е[вгения] А[ндреевича] – хороший человек. Укажет ошибки и даст совет. Он советует: пытаться сдавать в Академию. Завтра иду на этюды. Хороший был бы день». Плотников составил себе программу подготовки, включающую наброски с натуры, пейзаж и натюрморт, этюды обнаженной натуры и композиции в разных материалах.

Об обстоятельствах увольнения из института свидетельствует недатированная ноябрьская запись: «Директор „проманежил“ меня 3 дня. Получив отпуск на лето, я занялся акварелью (главное) и рисунком. Бывал на консультации у Е. Ащепкова, И. А. Беляева, „старик“ поругивает меня за форму, но видеть, что мои вещи, т.е. акварели, трогают его. С Е[вгением] А[ндреевичем] отобрали и послали в Академию несколько работ. Долго не было ответа. Я уже приехал заниматься в институт [т.е. НИСИ], как пришло извещение из Академии о допуске к экзаменам и посылке „вызова через 7 дней“. И на месяц (даже больше) – гробовое молчание. Тут, конечно, началась трепка нервов и т.д.

Да! Вскоре после получения извещения получили письмо от дяди Коли¹⁸, где он пишет, что видел мои рисунки в Академии и зовет меня к себе. Но я ему о посылке рисунков не писал. Откуда он знает?¹⁹ 29 октября пришел вызов. И тут началась беготня, бюрократия. За это время я за 4 семестра сдал 3 экзамена. Завтра начнется беготня с „обходными“. К декабрю попадешь разве. Как-то там в Ленинграде, в Академии меня встретят? Время покажет».

В Научном архиве Российской академии художеств (НА РАХ) хранится характеристика студента 2 курса НИСИ В. Плотникова, выданная перед самым отъездом для поступления в Институт им. И. Е. Репина: «Занимаясь интенсивно,



В. И. Плотников. Проход в стене. Верхотурье. Зарисовка строений Свято-Николаевского монастыря. Из путевого альбома. 1951. Рисунок, карандаш. Собрание М. В. Плотниковой

V. I. Plotnikov. Passage through the wall. Verkhoturys. Sketch of the buildings of the St. Nicholas Monastery. From a travel album. 1951. Drawing, pencil. M. V. Plotnikova's collection



В. И. Плотников. Верхотурье. Врата. Из путевого альбома. 1951. Рисунок, карандаш. Собрание М. В. Плотниковой

V. I. Plotnikov. Verkhoturys. Gates. From a travel album. 1951. Drawing, pencil. M. V. Plotnikova's collection



В. И. Плотников. Верхотурье. Стена Свято-Николаевского монастыря. 1951. Акварель. Собрание М. В. Плотниковой

V. I. Plotnikov. Verkhoturys. Wall of the St. Nicholas Monastery. 1951. Watercolor. M. V. Plotnikova's collection

с большим вниманием архитектурными дисциплинами, Виктор Плотников проявил большой интерес и способности к рисунку и графическим работам. Используя все свободное время для освоения и приобретения графических навыков, работая летом на этюдах (акварелью и маслом), Виктор Плотников достиг в этом направлении определенных результатов, характеризующих его как талантливого и настойчивого человека, добившегося в трудных условиях значительных результатов.

20.XI.45. Зав. кафедрой архитектуры НИСИ А. Крячков» [1, л. 3].

И вот запись о поездке: «29 вечером (ноября) выехал из Н[ово]сибирска (помогал с вещами Фимка). Билет достал с помощью Жени. При прощании было тяжело расставаться с матерью. Затем как-то все прошло. Все равно когда-нибудь бы пришлось. И так, значит, я еду организовывать свою жизнь (т.е. учебу) теперь совсем самостоятельно. Трудно, конечно, придется. Но я добьюсь [осуществления] своей мечты. Пишу. До Казани км 200. Не стал делать пересадку в Свердловске, рискнул. Пока ничего. Дальше видно будет. Надеюсь, доберусь благополучно. Степь монотонная, [простирающаяся на восток] до Омска, однообразная, знакомая по поездке на Урал. За Свердловском хорошие места. Ели стройные, как свечи, [возвышаются] темным силуэтом среди лиственного леса. И впервые мною виденные тоннели. Только что проехали через Каму, широкая она оказалась (хотя русла не видно – все в снегу). В характеристике 150 км от Казани».

Покидая Сибирь, Виктор захватил с собой на память акварель с видом церкви Михаила Архангела в Листвянке, построенной в 1910 г. стараниями отца, с подписанной датой: «24. VIII. 1941» (в это время храм был превращен в клуб, затем в зернохранилище).

Дальнейшие события в Ленинграде восстанавливаются по документам НА РАХ. Виктор Плотников был зачислен студентом 1 курса архитектурного факультета Института им. И. Е. Репина с 12 декабря 1945 г. [1, л. 1] на основании просмотра присланных работ и вышеупомянутого постановления Совнаркома 1935 г. о праве поступления без вступительных экзаменов.

Дневник завершает «Приблизительный план на каникулы» (зимние студенческие 1946 г.) и «План подготовки в Академию». Эти планы составлены вскоре по прибытии в Ленинград. Они свидетельствуют о намерении Виктора посту-

пить на живописный факультет института. В них пункты: приготовить холсты, наладить этюдник, делать не менее двух этюдов обнаженной натуры, не менее 3 портретов маслом, то же количество дополнительных рисунков, помимо классных постановок, делать анатомические наброски (карандаш); завести альбом и конспект по анатомии, выхлопотать право на зарисовки в Эрмитаже, не менее пяти набросков в день, рисунки по ним, собирать материалы и компоновать композиции. Быть в курсе академических работ (т.е. в апреле-мае), быть в академических мастерских, ходить по организациям (насчет работы).

Но реальность оказалась иной. Архитектурные занятия занимали все время полностью, без всякой возможности подработки. Жить было не на что, и учебу вновь пришлось прервать. В конце семестра 6 июля 1946 г. Плотников подал в ректорат заявление об отчислении из института «ввиду тяжелого материального положения» [1, л. 27].

Осенью 1946 г. Виктор Плотников был зачислен по итогам представленных работ сразу на 4 курс Ленинградского Таврического художественно-педагогического училища. Это художественное учебное заведение первым возобновило работу в блокадном Ленинграде, и в 1943–1944 гг. в нем занимались студенты Института им. И. Е. Репина.

В 1948 г. Виктор Плотников окончил Таврическое училище с отличием, получив диплом художника-педагога первого послеблокадного выпуска. Не имея материальной поддержки в трудные послевоенные годы, он мог существовать, лишь сочетая учебу с вечерней работой в детских студиях изобразительного искусства в домах пионеров. Такое совмещение оказалось возможным только на искусствоведческом факультете (ФТИИ) Института им. И. Е. Репина, куда он поступил в 1949 г. и продолжил учебу, связанную с призванием – служением искусству.

Плотников тяжело переживал расставание с мечтой о живописи: «15.XII.51. Я обижаюсь, когда меня называют искусствоведом, мне очень горько, но ничего не поделаешь. Уверен в том, что те, кто меня называет так, отличаются от меня тем, что они лишь случайно не на „моем“ факультете (да и живописный тоже не мой, тот, который в АХ). Никогда нельзя (и это я буду всегда выполнять) попрекать человека несчастием! Не ушел же я на какую-то другую специальность, потому что я люблю искусство больше всего, люблю с какой-то горечью фанатика, до

боли в сердце и какой-то непонятной замкнутости... Горько, когда товарищи, которые прекрасно знают меня по училищу, знают, что я могу работать не хуже их...»

В 1951 г. второкурсник уже задумывался над темой дипломной работы. Вслед за изданием книги Е. А. Ащепкова «Русское народное зодчество в Западной Сибири» (1950) Плотников хотел продолжить подобное исследование в регионе Урала. Трудолюбие студента было известно на факультете, и ему была предоставлена возможность командировки в музей Нижнего Тагила в виде индивидуальной практики. Помимо музейной работы в фондах недавно открытой художественной галереи (1946) и проведения экскурсий по передвижной выставке свердловских и нижнетагильских художников, Плотников делал зарисовки, анализ и обмеры деталей утраченных ныне домов и усадеб города и его окрестностей, совершил поездки в Краснополье, Висимо-Утинск, Камышлов, Алапаевск, Верхотурье. (Статья с обзором дневников 1951 г. в связи с темой традиционного уральского жилища опубликована в сборнике «Худояровские чтения–2023» [3, с. 295–301]. Уральские дневники переданы в дар собранию Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал». Многокилометровые пешие переходы, аскетичный быт («искусство требует жертв») – все это далеко превосходит задачи учебной практики и отражает энтузиазм молодого исследователя. Неоднократно в записях встречается критическая оценка своих рисунков и акварелей, а также анализ и выводы на будущее, как делать лучше.

Остановлюсь на маленьком путевом альбоме с зарисовками монастырской архитектуры Верхотурья. В нем на развороте страниц запечатлен панорамный вид исторического центра города. Зарисованы фрагменты монастырских построек, детали архитектурного убранства Троицкого собора: декоративное обрамление окон с фигурными колонками и кирпичным узорочьем, зубцы и розетки с указанием цветов глазури, отдельные кирпичи фриза с выпуклыми буквами, составляющими надпись, кованые детали. Скопированы надписи славянской вязью. Нарисован план собора, схема его восьмигранного подкупольного пространства, отмечены некоторые конструктивные особенности. Пояснения к рисункам минимальны и касаются в основном окраски декоративных элементов. Живые ка-



рандашные наброски сочетаются с пытливостью исследователя. Помимо альбома, имеется также акварель с видом стен, башен и надвратного храма Симеона и Анны Свято-Николаевского монастыря. Воспроизведено состояние исторического памятника почти три четверти века назад.

В то время отец обзавелся семьей, и отвечать теперь приходилось не только за себя. Моя мать – Виктория Тимофеевна Самохвалова, однокурсница в Таврическом училище – работала с большими перегрузками учительницей рисования в мужской школе. Как бы тяжело ни приходилось молодой семье, единственным выходом из нужды отец видел в продолжении своей учебы на отлично.

В. И. Плотников.
Весна. 1970-е.
Картон, масло
Краснозерский
художественно-краеведче-
ский музей
им. В. И. Коробейникова

V. I. Plotnikov.
Spring. 1970s.
Oil on cardboard
Krasnozersky Art
and Local History Museum
named
after V. I. Korobeynikov

В конце концов Плотников решил оставить уральскую тематику (региональные архивы находились все же слишком далеко) и остановился на теме дипломной работы о малоизученных объектах архитектуры Санкт-Петербурга. Вновь его исследование выходило далеко за рамки учебной студенческой работы. Плотников выявил исторические памятники, не состоявшие тогда на учете и под охраной ГИОП, обнаружил в фондах Музея истории города неизвестные чертежи зданий конца XVIII – начала XIX в.

Осенью 1953 г. В. Плотникову за успехи в учебе была назначена Сталинская стипендия, что дало ему материальную поддержку в очень сложной жизненной ситуации. До последнего момента оставалось сомнение, утвердят ли ее в Москве (его отец был реабилитирован только 6 лет спустя).

В 1954 г. В. И. Плотников с отличием окончил Институт им. И. Е. Репина. С Академией была связана вся его жизнь и в дальнейшем. В аспирантуру он поступил (1955) на неожиданную для него, заранее определенную из Москвы специализацию – «советское искусство Карелии». Освоение нового сложного материала опять изменило намеченные планы. Впрочем, архитектурный опыт, знание труда Е. А. Ащепкова о народном зодчестве и навыки собственного исследования Урала пригодились в карельских этнографических экспедициях 1950-х гг., в которых принимал участие В. И. Плотников. Он делал планы домов и деревень, зарисовывал архитектурные детали, писал акварельные этюды, вел путевые дневники. Все это в сочетании с архивными изысканиями послужило основой исторической части диссертации о карельском искусстве.

В 1956 г. «исключительно добросовестный аспирант» был удостоен Репинской стипендии [2, л. 33]. Его дальнейший профессиональный рост таков: кандидат искусствоведения (1962), доцент (1965). Взаимосвязи профессионального искусства с традиционным народным творчеством стали темой докторской диссертации «Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века» (1977). Труд был издан в 1989 г. В. И. Плотников был автором программы курса ФТИИ «История изобразительного искусства народов СССР» дореволюционного периода (1979) и редактором второго, переработанного и дополненного издания учебника Академии художеств «История русского искусства» (1980). Эти работы были опубликованы посмертно

Наряду с преподаванием в Институте им. И. Е. Репина В. И. Плотников вел большую общественную работу в Союзе художников. В 1970-е гг. он дважды избирался председателем секции критики и искусствоведения ЛОСХ и, соответственно, членом Президиума правления Ленинградской организации СХ, а также входил в правление СХ СССР.

Трудно разграничить творчество Плотникова-художника и Плотникова-искусствоведа. В его записных книжках заметки о выставках, выступления товарищей на заседаниях Союза художников чередуются с их портретными зарисовками. Пейзажи, написанные на творческих дачах СХ «Старая Ладога» и «Академическая» экспонировались на многих ленинградских периодических выставках. Три пейзажа находятся в собрании Краснозерского художественно-краеведческого музея им. В. И. Коробейникова Новосибирской области. В. И. Плотников не считал нужным подписывать свои этюды, разве что для выставок. Добившись материальной независимости, он создавал живописные произведения для самовыражения, по давно сформулированному принципу: «Увидеть обычное и понять его. Сохранив первое впечатление (понятие), работать... (делаешь не для выставки). Помнить лишь о правде виденного. Забыть о приемах, которые усвоил, глядя на мастеров живописи. Лучшее подсознательно останется. Правда, одна только правда, без расчета удивить» (17.11.1951). До последнего дня он делал путевые зарисовки. В его мастерской остались натянутые, подготовленные к живописи холсты...

Жизнь В. И. Плотникова трагически оборвалась 9 ноября 1978 г. в автокатастрофе в творческой командировке в Закавказье, куда он поехал для обновления своего академического курса «Искусство народов СССР». Именно тесная связь с разными регионами большой страны, постоянные контакты с выпускниками Академии художеств помогли сделать этот курс интересным и увлекательным для студентов, что отмечали многие ученики.

В. И. Плотников был научным руководителем первых в Сибири авторов кандидатских диссертаций в области искусствоведения П. Д. Муратова (Новосибирск) и В. И. Эдокова (Алтай), он всегда следил за событиями культурной жизни Сибири. Незадолго до гибели В. И. Плотников посетил Сибирь, встречался со своими старыми друзьями. Накануне отъезда в последнюю



*В. И. Плотников
на пленэре. Старая
Ладога. 1970-е
Фото предоставлено
автором статьи*

*V. I. Plotnikov
painting en plein air.
Old Ladoga. 1970s
Photo provided
by the author of the article*

командировку он записал в дневнике осенью 1978 г.: «В сущности, человеку надо не много: быть человеком, воспитать человека и не быть забытым».

Примечания

1. Дневники находятся в домашнем архиве М. В. Плотниковой. Пояснительные вставки в цитаты из дневников даны курсивом.
2. Брат Николай (1915–1942) был ранен осенью 1941 под Москвой. Погиб 27.09.1942 г. под Ленинградом.
3. Алексей (1907–1986) – брат, старший сын из шести детей Плотниковых.
4. Беляев Иосиф Андреевич – зав. кафедрой рисунка, живописи и скульптуры НИСИ.
5. Ащепков Евгений Андреевич (1907–1983) – окончил аспирантуру в НИСИ (1938), кандидат арх. наук (1942), преподаватель Новосибирского института военных инженеров железнодорожного транспорта. Дневник В. И. Плотникова свидетельствует о преподавании Е. А. Ащепкова также в НИСИ в 1944–1945 гг. С 1944 г. Е. А. Ащепков – старший научный сотрудник Института истории и теории архитектуры Академии архитектуры СССР в Москве.
6. В 1931 г. священник Иннокентий Ильич Плотников был под судом «за невыполнение (непосильных – М. П.) государственных обязательств».
7. Отец Иннокентий Ильич Плотников расстрелян 22.09.1937. Реабилитирован 01.08.1959. В 1945 г., во время записи в дневнике, о его судьбе ничего не было известно.
8. Мария Викторовна Плотникова (1883. Вятка – 1947. Искитим). (Я полная тезка своей бабушки – М. П.).

9. Алексей: см. прим. 3. Брат Иоасаф (1910–1932) умер на армейском призывном участке в Черепаново при невыясненных обстоятельствах. Брат Николай: см. прим. 2. Погиб также муж сестры Татьяны Михаил Якунин (1904–1942).
10. Кузьмин Николай Сергеевич (1905–1985) – архитектор, преподаватель НИСИ.
11. Крячков Андрей Дмитриевич (1876–1950) – доктор технических наук (1942), засл. деятель науки и техники (1944), зав. кафедрой архитектуры НИСИ в 1945 г. Автор многих архитектурных сооружений Сибири.
12. Алексеев, С. С. Цветоведение для архитекторов / С. С. Алексеев, Б. М. Теплов. – Москва ; Ленинград : ГОНТИ, 1938. – 160 с.
13. Витрувий Поллион, Марк. Об архитектуре : Десять книг. – Ленинград : ОГИЗ, 1936. 342 с.
14. Лев Владимирович Канторович (1911–1941). Канторович, Л. В. Пять японских художников. – Ленинград : Изд. писателей в Ленинграде, 1933. – 109 с.
15. Виталий Семенович Масленников (1880–1959) – московский архитектор, в сибирской ссылке преподаватель НИСИ (с 1932 г.).
16. Жан-Батист Камиль Коро (1796–1875) – французский живописец, рисовальщик и гравер.
17. Речь идет о пребывании Е. А. Ащепкова в Москве.
18. Николай Викторович Такжин (1876–951) – брат матери Виктора – Марии Викторовны Плотниковой (в девичестве Такжиной), преподаватель латинского языка Ленинградской военно-морской медицинской академии (ВММА). О нем см.: Плотникова М. В. История одной семьи (Такжины в Томске) // Начало века. – 2017. – № 3. – С. 148–157.
19. Вероятно, Мария Викторовна написала брату в Ленинград.

Литература

1. Личное дело Плотникова В. И. // Научный архив Российской академии художеств. – Ф. 7. – Оп. 71955. – Ед. хр. 1512 (Студенческое дело).
2. Личное дело Плотникова В. И. // Научный архив Российской академии художеств. – Ф. 7. – Оп. 35. – Ед. хр. 239 (Аспирантское дело).
3. Плотникова, М. В. Традиционная архитектура уральского жилища по материалам дневника В. И. Плотникова (июль – август 1951 г.). // Художественные чтения : Материалы XI Всероссийской научно-практической конференции. – Нижний Тагил : Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал», 2023. – 295–301 с.

References

1. Lichnoe delo Plotnikova V. I. [V. I. Plotnikov's personal file]. Nauchnyj arhiv Rossijskoj akademii hudozhestv [Scientific archive of the Russian Academy of Arts], coll. 7, aids 71955, item 1512 (Student files).
2. Lichnoe delo Plotnikova V. I. [V. I. Plotnikov's personal file]. Nauchnyj arhiv Rossijskoj akademii hudozhestv [Scientific archive of the Russian Academy of Arts], coll. 7, aids 35, item 239 (Postgraduate files).
3. Plotnikova, M. V. Tradicionnaya arhitektura ural'skogo zhilishcha po materialam dnevnika V. I. Plotnikova (iyul' – avgust 1951 g.). [Traditional architecture of the Ural dwelling based on the diary of V. I. Plotnikov (July – August, 1951)]. Hudojarovskie chteniya: Materialy XI Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii [Khudoyarov Readings: Proceedings of the 11th All-Russian Scientific and Practical Conference]. Nizhny Tagil, Nizhny Tagil Museum Reserve "Gornozavodskoj Ural", 2023, pp. 295–301.

Об авторе

Плотникова Марина Викторовна – старший научный сотрудник отдела народного искусства Государственного Русского музея
E-mail: 156mozart56@gmail.com

Plotnikova Maria Viktorovna
Senior Researcher at the Department of Folk Art, State Russian Museum

EDN: ARJXRH
УДК 7.03; 7.011.2

THE IMAGE OF A HORSE IN THE ART OF ANNA ZVEREVA

Asya L. Gabysheva

National Art Museum of the Sakha Republic (Yakutia)

Yakutsk, Russian Federation



Abstract: The article is dedicated to the creative work of the master of Yakut art Anna Zvereva, who began her professional work in the mid-1980s. For more than forty years she has been studying artifacts of the peoples of Yakutia in the collections of museums around the world, private collections and the farthest museums of the republic. The artist carefully observes the shape of objects, ornaments, color palette, technical and technological methods. All the accumulated knowledge and skills helped to develop a distinctive creative style. Anna Zvereva's works reflect the leading stylistic features of Yakut arts and crafts of the late 20th – early 21st centuries, particularly in sewing and embroidery. The importance of this topic is due to the growing interest in the spiritual and material folk culture, history, origins of peoples, the work of folk craftsmen. Anna Zvereva created more than two hundred works, including sets of winter and summer clothes, decorative panels, horse-riding equipment implemented in different techniques, material, color variations and ornamentation.

The research is based on the monographic collection of works by A. N. Zvereva, kept in the collection of the National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia), and the works owned by the artist herself.

Keywords: Anna Zvereva; master; tradition; creativity; horse; horse riding gear; Yakut culture; art.

Citation: Gabysheva, A. L. (2024). THE IMAGE OF A HORSE IN THE ART OF ANNA ZVEREVA. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urals, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 3, № 4 (21), pp. 148–155.

ОБРАЗ КОНЯ В ТВОРЧЕСТВЕ АННЫ ЗВЕРЕВОЙ

А. Л. Габышева

Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)

Якутск, Российская Федерация

Статья посвящена творчеству ведущего мастера якутского искусства А. Н. Зверевой, профессионально занимающейся творчеством с середины 1980-х гг. Более 40 лет А. Н. Зверева изучает артефакты народов Якутии в фондах музеев мира, самых дальних музеев республики и частных собраниях, исследуя форму предметов, орнаменты, цветовые соотношения, технические и технологические приемы – то, что сегодня, вместе с накопленными знаниями и умениями, определяет оригинальность ее почерка. В произведениях Анны Зверевой отражены веду-

А. Н. Зверева.
Гимн коню.
1990–2010.
Сукно, мулине, сере-
бряная нить, бисер,
металл, вышивка,
традиционное якут-
ское шитье
«кыбыты», аппли-
кация, штамповка.
210×180

Национальный
художественный музей
Республики Саха (Якутия)

A. N. Zvereva.
A hymn to the horse.
1990–2010.
Suede, cloth, silver
thread, beads, metal,
embroidery, traditional
Yakut sewing
"kybyty", applique,
stamping.
210×180

National Art Museum
of the Republic
of Sakha (Yakutia)

ице стилистические особенности якутского декоративно-прикладного искусства конца XX – начала XXI в., в частности в шитье и вышивке. Значимость данной темы возрастает в контексте нарастающего интереса в последнее время к духовной и материальной культуре народа, истории, его корням, творчеству народных умельцев. Мастерницей создано более 200 произведений в виде комплектов зимней и летней одежды, декоративных панно, ансамблей верхового конского убранства, различных по технике исполнения, материалу, вариациям цвета и орнамента. Исследование выполнено на основе монографической коллекции произведений А. Н. Зверевой, хранящейся в собрании Национального художественного музея Республики Саха (Якутия), и работ, находящихся в ее собственности.

Ключевые слова: Анна Зверева; мастер; традиция; творчество; конь; конское верховое убранство; якутская культура; искусство.

Введение

В мифологии, эпической традиции, обрядовой культуре народа саха образ коня имеет глубинное значение. Он исполнял важную функцию транспортного средства, обеспечивал пищей (мясо, кумыс), в жару и холод одевал якута, вся жизнь которого была тесно связана с этим неприхотливым и удивительным чудом природы. Якутский конь не обременял своего хозяина, сам умел добывать копытами пищу под снегом, обладал теплой мохнатой шкурой, защищающей от жестокого холода. Вся культура саха пронизана почитанием коня. Такие ключевые символы материальной и духовной культуры, как мировое древо *Аал Луук мас*¹, кумысный сосуд *чороон*², коновязь *сэргэ*³, тесно связаны с культом коня [3, с. 12].

В якутском олонхо конь играет видную роль: он помощник героя, превышающий его умом, прозорливостью, благородством, скромностью. Подробно, до мельчайших деталей конное снаряжение живописуется в эпосе. Олонхосут посвящает целые тирады, полные восторженной любви, описанию лошади: «чисто белая, длиной в один дневной переезд, шириной в десять верст, с серебряными крыльями для полета, а ест она ветер, приходящий с севера и юга» [6, с. 303]. Описание седлания коня приобретает космические масштабы: богатырь «покрывает скакуна потником, подобным своду широкого неба, кладет седло, подобное градовой туче, натягивает узду, подобную солнечному лучу...» [6, с. 109–110]. «Якуты страстно любят лошадей; лишенные лошадей, они тоскуют по ним, что заметно в песнях и преданьях дальних северян; глаза их всегда с наслаждением останавливаются на любимых формах, а язык охотно и восторженно воспеваает их», – писал В. Л. Серошевский [5, с. 254]. В древних эпических сказаниях конь выступает посланцем небес в качестве первопредка человека. Через образ коня в красочных описаниях

проступают черты скотоводческого народа – создателя олонхо и ценителя лошади [2].

С древних времен якуты встречали долгожданную весну и готовились в зимние вечера к традиционному летнему празднику плодородия, возрождения и пробуждения природы – *ыһыах* в честь конского божества, творца и покровителя *Кун Дьөһөгөй айыы*. Резчики по дереву создавали кумысную утварь: *чорооны*, *матаарчах*⁴ и круглодонные чаши *кэриэньмыйа*, резные воронки, мутовки для взбивания кумыса и увесистые кумысные ковши, покрытые орнаментами. Мастера шили большие кожаные сосуды *симиир* и *сири иһит*. Эта ритуальная утварь была приспособлена для изготовления и хранения божественного напитка из молока кобылиц. Заметим, что зооморфный код, наложивший оригинальный отпечаток на архитектуру кумысного сосуда на трех стилизованных конских ножках, должен был усиливать магическую функцию чороона, связанного с образом коня, олицетворяющего солнечное божество. Своеобразный красочный ансамбль кумысной посуды совмещает в себе не только функциональность и образное решение, но и отражает хозяйственный уклад жизни коневодческого народа, его мифологические представления.

На торжественной церемонии древнего праздника кумысопития, желая благодатного летовья, *алгысчылт*⁵ произносили благословение, обращаясь к божеству конного скота о ниспослании плодородия, здоровья, счастья и благополучия. Также неизменным было присутствие лошадей в нарядном убранстве, для чего кузнецы ковали серебряные обкладки седел, декоративные фигурные накладки на уздечки, отливали тяжелые стремяна. Показательно, что белый сияющий цвет *көмүс* – серебра связан с солнцем – символом вечного и первоначального. Вся конская амуниция дополнялась красочной феерией чепраков и кычымов, искусно



А. Н. Зверева.
Комплект конского
убранства. Чепрак,
2 кычыма, лэпсэ.
2007–2012. Шерсть,
ровдуга, бисер,
металл. Шитье,
вышивка,
штамповка.
135×95;
85×69; 82×62
Национальный
художественный музей
Республики Саха (Якутия)

A. N. Zvereva.
Horse harness set.
Cheprak,
2 kychym, lapse.
2007–2012. Wool,
pearls, beads, metal.
Sewing, embroidery,
stamping.
130×58; 85×69; 82×62
National Art Museum
of the Republic
of Sakha (Yakutia)

расшитых серебряными бляшками, цветным бисером и нитями.

Мужские и женские национальные костюмы были прекрасно приспособлены к дальним переездам верхом на коне – это отражено в особенности кроя одежды, имеющей на подоле значимый этнокультурный маркер в виде глубоких разрезов. В декоре женской шубы *бууктаах сон* на спинке просматриваются стилизованные фигуры коней или коновязи. Надевающиеся поверх костюмов серебряные украшения гармонируют с тектоникой, линиями и цветом якутской национальной одежды, в форме и декоре которой прочитывается древнее пантеистическое преклонение перед природой. В форме серебряных украшений ярко отражены идеалы народа, его художественный вкус, стилевая направленность и степень материальной ценности. Это наглядно видно и по большим пластически выразитель-

ным серьгам с ярусным каскадом лепестков, покрытых тонкой затейливой гравировкой, напоминающих пышную конскую гриву. Объемность серги возникает за счет увеличения рядности лепестков шумящих подвесок. Многосоставная композиция традиционных серег имеет наименование *сиэл ытарба* – серьги-грива. При этом белый сияющий цвет серебра наиболее выгодно оттеняет роскошный черный цвет волос смуглых дочерей народа саха. Следует заметить, что церемониальные предметы древнего праздника, посвященного культу лошади, теснейшим образом связаны с народным декоративно-прикладным искусством: искусной резьбой по дереву, тиснением, гравировкой по серебру и бересте, шитьем и вышивкой.

Таким образом, культурная матрица народа саха сформирована именно якутской лошадью [3, с. 12].

Прошлое и настоящее. Творческие импровизации

Художник прикладного искусства, народный художник Якутии Анна Зверева развивает свою творческую индивидуальность, оставаясь в рамках традиции. Она обладает «генной» творческой памятью. Выполненные ею комплекты конского убранства нередко представляют собой не просто умело изготовленные вещи, но являют нам эстетический, культурный уровень народа, его миропонимание и мироощущение, они раскрывают характерные черты и традиции, присущие данному этническому коллективу. Вышитые Анной Зверевой узоры не представляют случайности, хорошо увязаны с украшаемым предметом, свободны в вариациях. В каждое изделие она вкладывает свою душу, талант, сконцентрировав в узорах добросердечные пожелания благословенному Срединному Миру. Произведение, выйдя из мастерской художника, вступает во взаимодействие со зрителем, с его художественным опытом и обретает новые смысловые и ценностные характеристики. В культуре и мифологии народа саха конь является одним из древних символов, его образ прямо или косвенно присутствует в работах художника. Будь это одежда, традиционный чепрак или декоративное панно, всегда имеется композиционный центр, сакральная зона – микроструктура, контаминированная условиями культуры смысла и образности. В ее творчестве четко выступают традиционные особенности народно-поэтического мышления, что ясно читается в импровизациях орнаментальных образов, звучной народной цветосимволике. Чепрак и кычымы – архетипичная модель, декор которой состоит из металлических солярных дисков, затейливых сочетаний растительных, геометрических фигур, локального цветового решения, отличается живописностью и значимостью каждого компонента, где сконцентрированы основы выразительности, экспрессии, заложен генотип, определяющий важнейшие принципы эмоциональной основы формообразования и отражающий представления обо всех уровнях мифологического мира. Выполненные Анной Зверевой в традиционном декоре чепраки, кычымы и седельные покрывалы *лэпсэ* обращают на себя внимание добротной массивностью, богатым растительным царством узора, насыщенной жизнерадостной гаммой, связанной с древней мифологией, материальной и духовной культурой на-



рода саха. Цветовая гамма ее конских ансамблей напоена различным цветовым спектром: красного и черного, зеленоватого травного, сочетанием темно-коричневого и бежевого, синего и голубого, белого цвета в сиянии серебряных дисков. В одних комплектах автор применяет вышивку цветными нитями, в других – бисером и металлическими пластинками или все вместе, а также мозаичную лоскутную технику с древним швом *кыбытыы*.

Каждый предмет художник по обыкновению снабжает пышными девятью или семью ровдужными кистями, усиливающими торжественность и монументальность вещи. Ансамбли верхового снаряжения коня мастер обязательно дополняет

А. Н. Зверева.
Комплект конского убранства. *Бэрэмэ-дэй* (дорожная сума). 2006–2014. Замша, сукно, холст, бисер, настовые бусы, латунь. Шитье, вышивка, штамповка. 130×58
Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)

A. N. Zvereva.
Horse harness set. *Beremei* (travel bag). 2006–2014. Suede, cloth, canvas, beads, wall beads, brass. Sewing, embroidery, stamping. 130×58
National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia)

А. Н. Зверева.
Комплект конского убранства. Чепрак. 1994–1995. Сукно, мулине, ровдуга. Шитье, вышивка, традиционное якутское *кыбытыы*. 125×90
Намская картинная галерея, с. Намцы

A. N. Zvereva.
Horse harness set. *Cheprak*. 1994–1995. Cloth, floss, deerskin. Sewing, embroidery, traditional Yakut *kybytyy*. 125×90
Namsky Art Gallery, Namsy village

нарядной и вместительной переметной сумой *бэрэмэдэй*, использовавшейся во время перевозки груза, без которой немислима долгая дорога. Она имеет трапециевидную форму на широкой перемычке и большие откидные покрывалы, повторяющие форму и орнаментальную композицию чепраков, по нижнему краю украшалась составными кистями из ровдужной бахромы, нанизей бус, металлических трубочек. Все комплекты мастерицы исполнены по мотивам старых изделий XVIII–XIX вв., сохранившихся в музеях мира или опубликованных в литературных источниках.

В творчестве Анны Зверевой достигнута убедительная интерпретация старинных традиционных изделий, оживает прошлое и живет настоящее, отражается дух исторического времени. Это наглядно читалось в концепции персональной выставки «Аман Албара» («Благословенно убранство коня») в залах Национального художественного музея РС (Я) весной 2023 г., которая раскрывала три направления в ее творчестве – «Культ коня в культуре народа саха», «Одежда: традиции и дизайн» и «Текстильная мозаика». Во всех направлениях была акцентирована роль коня в материальной и духовной культуре народа, красота и значимость убранства и те, казалось бы, невидимые нити, связанные с образом благородного животного, опосредованно декодируемые не только в одежде, но и в современных изделиях.

Произведение художника «Гимн коню» – универсальная модель миропорядка, своеобразная манифестация – дань благоговейному отношению к образу коня, предмету гордости и любования многих народов Евразии (начато в 1990-х гг., завершено в 2010 г.). Композицию прямоугольного ковра можно воспринимать как символическую метафору мироздания с центром, где изображено священное древо *Аал Луук мас*, держащее космический миропорядок. Сложный многообразный узор древа выглядит живописно, образуя сильные декоративные акценты в общей композиции. Через условный знак орнамента художник оперирует абстрактным символом мифологического образа мира в формах его вертикального и горизонтального моделирования, раскрывая центральный прообраз во всей полноте его сакрального смысла. Орнаментальный принцип в ковре также представляет сплошной бордюр из квадратов вокруг стержневого панно, в каждом квадрате – фигуративное изображение коня в профиль в нарядном верховом убранстве.

Применяя традиционные техники, основные цветовые сочетания, мастерица раскрывает эстетические свойства простого квадрата. Пластическая красота декоративного исполнения ковра связана с выявлением фактуры материала, гармоничной цветовой гаммы, обогащением орнамента изящной завершенностью упругих завитков с растительными ответвлениями в центральном мотиве. По своему обыкновению, мастерица в шитье использовала разнообразные техники: вышивку нитями, бисером, аппликацию, старинный шов встык *кыбытыы*, который четко обозначил внешний рисунок узоров по контуру, обеспечив зрительный объем, выразительность декоративных линий, художественную завершенность изделия. Произведение отличает яркая поэтичность изобразительного языка [4].

Удивительно то, что концептуальное решение данного панно, восходит к древней композиции ковра – археологической находке из пятого кургана пазырыкской культуры в Республике Алтай. Курганы представляют собой захоронения кочевых племен. Старейший из ныне существующих ворсовых ковров сохранился в ледяной линзе, которая в своей толще более двух тысяч лет оберегала органические артефакты от глени. Ученые считают пазырыкскую культуру из пяти больших и малых курганов частью скифского мира по причине сходства украшений, орнаментики и вооружения. Они заключили, что, возможно, ворсовый ковер из Пазырыка был завезен кочевниками из Персии примерно в 550 г. В ту эпоху на спину лошади вместо седла клались именно такие ворсовые (стриженные) ковры. Декор ковра состоит из пяти пурпурных орнаментальных бордюров по периметру с повторяющимися в квадратах изобразительным мотивом спешившего всадника, всадника на коне, затем оленей с рогами. Бордюры отделены друг от друга полосами орнаментальных лент и розеток. В прямоугольном центре изображен орнамент из 24 крестообразных фигур в квадратах, каждая из которых представляет собой 4 стилизованных бутон лотоса. Ковер изначально представлял красочную картину из ярко-желтого, голубого и пурпурного цвета [1]. И хотя Анна Николаевна никогда не видела этот древний ковер, у нее в работе практически тот же композиционный ход: двойной бордюр с изображением коня под седлом и чепраком. Центральный прямоугольник презентует условное мировое древо.



В современном обществе символическое значение понятия «картина мира» весьма расширилось и обрело более глубокие смыслы. Сопоставление данных композиций и основных повествовательных блоков визуализирует сходство мировоззренческого моделирования, демонстрируя точки соприкосновения картин мира, созданных в разные исторические времена. Несмотря на внешние различия, есть обусловленная схожесть в творческой концепции знаков определенной картины мира. Это рождается из особой графической схемы, ярко символизирующей экспрессию. Для древнего и современного творца оказались очень важны ощущения и чувства, у каждого свое понимание порядка окружающего мира, созвучие цвета и композиции. Оба мастера создавали контрастность при использовании разных цветов, но при этом не теряли гармонию всей работы. Их фигуры-образы имеют сильные упругие контуры, изгибы, несмотря на то, что ограничены геометрическими телами – квадратом, прямоугольником, которые образуют оркестровку, архитектуру работ. В обоих произведениях с помощью этих выразительных средств создавался ритм, а посредством крупных плоскостей задавалась динамика работы. Здесь цвет и линии образуют композиционное единство. Это придает изображениям характер обобщенности, моделирует пространство некоего фантастического мира, где все уложено в схему и представлено яркими чистыми цветами. Несмотря на существенную временную разницу между этими работами, они схожи единой целью – изображением условной картины мира, показывающей всю его красоту. Мировоззрение творцов обращается к так называемым амбивалентным образам универсального представления о мире. Сущностная

семантика, сложная символическая образность, напряженный эмоциональный заряд связаны с ролью композиции, линии и цвета. И эти важные признаки выявляют точки их соприкосновения и объединяют творчество столь далеких по времени художников. В произведениях предстает сходство в характере представления основного спектра идей. В обоих случаях оно одинаково моделирует констатацию существующего мирового порядка. Каждая работа представляет авторскую картину мира, актуальную для современности и любого другого исторического периода. Анна Зверева хорошо понимает, что в обрядовой системе жизненного цикла важную роль играют социальные и сакральные знаки. Базовым концептуальным слоем творчества Анны является понимание концепта «конь» как сакрального животного народа саха. Анализируя произведение «Гимн коню», нельзя не обратиться к особенности ее художественного языка, во многом интуитивно основанного на знаках и приемах древних видов декоративного искусства – части мировой культуры, в которой во все вложен смысл, все случайно, все складывается в цельное смысловое поле. В этом заключается актуальность сравнительного анализа на примере конкретных репрезентантов, идейное и стилистическое родство которых позволяет говорить об удивительной интеграции художественных пространств этих произведений.

Творчество Анны Зверевой – высокий пример устойчивости, жизнеспособности и востребованности в современном мире народного прикладного искусства народа саха, опирающегося на глубинный исторический опыт. В фундаментальной основе творчества автора – рукотворность, философский взгляд на мир, понимание

А. Н. Зверева.
Комплект конского
убранства. Чепрак,
кычым, кычим.
Сукно, холст, замша,
бисер, металл, бусы.
Шитье, вышивка,
штамповка.
75×115;
71×85; 71×85
Собственность автора

A. N. Zvereva.
Horse harness set.
Cheprak, kychym,
kychym. Cloth, canvas,
suede, beads, metal.
Sewing, embroidery,
stamping.
75×115;
71×85; 71×85
The author's property

красоты и таинства мироздания, постижение значения художественной целостности декоративного оформления вещи.

Примечания

1. Аал Луук мас (як. фольклор) – священное дерево страны олонхо.
2. Чороон (як.) – древний богато орнаментированный ритуальный кубок, предназначенный для питья кумыса на традиционном летнем празднике встречи солнца ыһыах. Ритуальный сосуд – символ изобилия, счастья, богатства – тесно связан с космологическими и мифологическими представлениями народа саха. Изделия изготавливают из ствола березы больших и малых размеров на конусообразном поддоне или на трех ножках, украшают ярсной геометрической резьбой.
3. Сэргэ (як.) – коновязь – символ якутского традиционного коневодства. Коновязи играли важную роль в жизни якутов, считались священными, были связаны с обрядами, ритуалами и шаманизмом. Их ставили на счастье возле жилья, устанавливали при приезде невесты в дом жениха и разных других важных событиях.

Литература

1. Баркова, Л. Л. Большой войлочный ковер из Пятого Пазырыкского кургана // Древние культуры Центральной Азии и Санкт-Петербург. Материалы всероссийской научной конференции, посвященной 70-летию со дня рождения А. Д. Грача. – Санкт-Петербург : Культ-информ-пресс, 1998. – С. 137–142.
2. Бурнашев, И. И. Тонг Суорун. СылгыуолаДырай-бухатыыр. – Якутск : Изд. дом СФВУ, 2013. – 371 с.
3. Владимиров, Л. Н. Михаил Габышев и Платон Ойунский // Михаил Габышев : время и личность. 2022 : материалы круглого стола, посвященного 100-летию Якутской АССР (1922–2022) и 120-летию государственного деятеля, доктора экономических наук, профессора, мецената Михаила Федоровича Габышева (1902–1958). – Якутск : Дани-Алмас, 2024. – С. 12.
4. Габышева, А. Л. Метафоры искусства Анны Зверевой // Узоры земли олонхо : [альбом]. – Санкт-Петербург, 2015. – С. 178–191.
5. Серошевский, В. Л. Якуты : опыт этнографического исследования. – Изд. 2-е. – Москва, 1993. – 713 с. : ил.
6. Худяков, А. И. Краткое описание Верхоянского округа. – Ленинград : Наука, 1969. – 437 с.
7. Якутский героический эпос «Могучий Эр Соготох». – Новосибирск : Наука, 1996. – 440 с.

References

1. Barkova, L. L. Bol'shoj vojlochnyj kover iz Pyatogo Pazyrykского kurgana [Large felt carpet from the Fifth Pazyryk burial mound]. Drevnie kul'tury Central'noj Azii i Sankt-Peterburg [Ancient cultures of Central Asia and St. Petersburg]. Materialy vserossijskoj nauchnoj konferencii, posvyashchyonnoy 70-letiyu so dnya rozhdeniya A. D. Gracha [Proceedings of the All-Russian scientific conference dedicated to the 70th anniversary of A. D. Grach]. Saint Petersburg, Kul't-inform-press, 1998, pp. 137–142.
2. Burnashev, I. I. Tong Suorun. SylgyuolaDyryajbuhatyrr. Yakutsk, North-Eastern Federal University Publishing House, 2013, 371 p.
3. Vladimirov, L. N. Mihail Gabyshev i Platon Ojunsij [Mikhail Gabyshev and Platon Oyunsy]. Mihail Gabyshev: vremya i lichnost'. 2022: materialy kruglogo stola, posvyashchyonnogo 100-letiyu Yakutskoj ASSR (1922–2022) i 120-letiyu gosudarstvennogo deyatelya, doktora ekonomicheskikh nauk, professora, mecenata Mihaila Fedorovicha Gabysheva (1902–1958) [Mikhail Gabyshev: Time and personality, 2022: Materials of the Round Table, dedicated to the 100th anniversary of the Yakut ASSR (1922–2022) and the 120th anniversary of the Government Official, Doctor of Economics, Professor, and philanthropist Mikhail Fedorovich Gabyshev (1902–1958)]. Yakutsk, Dani-Almas, 2024, p. 12.
4. Gabysheva, A. L. Metafory iskusstva Anny Zverevoy [Art metaphors by Anna Zvereva]. Uzory zemli olonho: al'bom [Decorative patterns of Olonkho land]. Saint Petersburg, 2015, pp. 178–191.
5. Seroshevsky, V. L. Yakuty: opyt etnograficheskogo issledovaniya [Yakuts: an ethnographic research experience], 2nd edition. Moscow, 1993, 713 p.
6. Khudyakov, A. I. Kratkoe opisanie Verkhoyanskogo okruga [Brief description of the Verkhoyansk district]. Leningrad, Nauka, 1969, 437 p.
7. Yakutskij geroicheskij epos «Moguchij Er Sogotoh» [Yakut heroic epic “Mighty Er Sogotokh”]. Novosibirsk, Nauka, 1996, 440 p.

Об авторе

Габышева Ася Львовна – главный научный сотрудник Национального художественного музея Республики Саха (Якутия)
E-mail: asiagabysheva@yandex.ru

Gabysheva Asya Lvovna

The chief researcher at the National Arts Museum of the Sakha Republic (Yakutia)

EDN: DOPECZ
УДК 745

COSMOS WITHIN ARTIFACTS

Vlada V. Timofeeva

National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia)
Yakutsk, Russian Federation



Abstract: The article examines the collections of artifacts of indigenous peoples of Yakutia in the British Museum (London, Great Britain), Weltmuseum Wien (Vienna, Austria), Nationalmuseet (Copenhagen, Denmark), Museum der Kulturen (Basel, Switzerland), and Pitt Rivers Museum (Oxford University, Great Britain). Museum objects portrayed as a unique texts, in which the most fundamental data related to the traditional axiological imperatives of the indigenous peoples of Yakutia are traced along with the principles of formation. The research was conducted within the framework of the scientific project on publishing the catalogue Material and Spiritual Culture of the Peoples of Yakutia in the World Museums (17th – beginning of the 20th century).

Keywords: culture; artifact; museum collection; traditional values; indigenous peoples of Yakutia; mythological picture; ornament.

Citation: Timofeeva, V. V. (2024). COSMOS WITHIN ARTIFACTS. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka. Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East*. T. 3, № 4 (21), pp. 156–173.

ВЕЩЬ КАК КОСМОС

В. В. Тимофеева

Национальный художественный музей
Республики Саха (Якутия)
Якутск, Российская Федерация

В статье рассматриваются коллекции предметов коренных народов Якутии, которые хранятся в собраниях Британского музея (British Museum, Лондон, Великобритания), Музея мировых культур (Weltmuseum Wien, Вена, Австрия), Национального музея Дании (National Museum of Denmark, Копенгаген, Дания), Музея культур (Museum der Kulturen, Базель, Швейцария), Музея Питт Риверса (Pitt Rivers Museum, Оксфордский университет, Великобритания). Экспонаты описаны как уникальный текст, где наравне с принципами формообразования прослеживаются фундаментальные данные, связанные с традиционными ценностными императивами коренных народов Якутии. Исследование проведено в рамках научного проекта по изданию каталога «Материальная и духовная культура народов Якутии в музеях мира (XVII – начало XX в.)».

Ключевые слова: культура; предмет; музейный фонд; традиционные ценности; коренные народы Якутии; мифологическая картина; орнамент.

Т. В. Аммосов.
Чорон «Переезд невесты в дом жениха». 1965. Бивень мамонта. Высота 23, диаметр 10
Гамбургский этнографический музей

T. V. Ammosov.
Choron “The Bride's move to the groom's house”. 1965. Mammoth tusk. Height 23, diameter 10
Hamburg Ethnographic Museum

Известно, что в одном предмете могут представлены многие культурные, исторические феномены. Для современного исследователя в них, как в капле воды, отражается целый мир. Это уникальные продуктивные решения человека, проживающего на обширной территории Якутии. Целостную общность предметной среды правомерно рассматривать как модель освоенного, т.е. окультуренного, пространства бытия народа. Вещный мир менялся вместе со сменой общественно-производственных отношений, эстетических и моральных концепций. Этот процесс поликультурен, разворачивается и в вертикальном (диахроническом), и в горизонтальном (синхроническом) направлениях [18]. В этой связи важное значение имеют исследования региональных культурных традиций на примере музейных экспонатов.

Национальный художественный музей Республики Саха является участником крупного научного проекта по изданию каталога «Материальная и духовная культура народов Якутии в музеях мира (XVII – начало XX в.)». Работа представляет фундаментальное этнографическое исследование с применением методов систематизации, классификации, атрибуции, анализа предметов в системе культуры, включая конструктивно-технологическую и символическую интерпретации. В научный оборот впервые введены оригинальные изделия XVII – начала XX в., которые детально отражают процесс развития вещного мира этносов, проживающих в экстремальных климатических условиях на обширной территории Арктики и Северной Азии. Научная новизна представленного каталога определяется практическим значением исследования: создание наиболее полного свода памятников материального и духовного наследия народов Якутии, введение в научный оборот ранее неизвестных материалов из собраний Британского музея (British Museum, Лондон, Великобритания), Музея мировых культур (Weltmuseum Wien, Вена, Австрия), Национального музея Дании (National Museum of Denmark, Копенгаген, Дания), Музея культур (Museum der Kulturen, Базель, Швейцария), Музея Питта Риверса (Pitt Rivers Museum, Оксфордский университет, Великобритания). Актуальность изучения этих артефактов вытекает из их высокой информативности, отражающей эволюцию хозяйства и культуры северо-восточных народов Сибири, их межэтнические контакты и взаимовлияние.



Вещный мир является частью общей культуры бытия, основывающейся на мировоззрении народа, общественном строе, верованиях, экономической системе [19].

Сегодня происходит переосмысление музейных экспонатов и коллекций, которые требуют современной переатрибуции, например по принадлежности тому или иному этносу, материалам, технологии, наименованиям предметов и т.д., нуждаются в дополнительном изучении и трактовке. В каталоге вещный мир концептуально представляет Республику Саха (Якутия) в ее этническом многообразии, во взаимосвязи культур народов.

Данный крупный проект не смог бы стать реальностью без своевременной поддержки со стороны руководства Республики Саха (Якутия), так как именно органы власти взяли на себя решение всех вопросов, связанных с продвижением проекта и его финансированием. Автор и руководитель проекта – Александр Николаевич Жирков, заместитель председателя Государственного Собрания (Ил Тумэн) Республики Саха (Якутия). Проект содержит такие тематические разделы, как «Музеи Америки», «Музеи Европы» и «Музеи России». Научный состав Национального художественного музея Республики Саха работает над рубрикой «Музеи Европы», в круг исследований включены собрания музеев Австрии, Великобритании, Германии, Дании и в перспективе – Франции,

Кафтан с нагрудником эвенкийского шамана. XIX в. Ровдуга, ткань, нить сухожильная, металл, бусы, краситель природный
Музей мировых культур, Вена

Caftan with a breastplate of an Evenki shaman. 19th century. Deerskin, fabric, sinew thread, metal, beads, natural dye
Museum of World Cultures, Vienna



Кафтан. Эвены. Вторая половина XIX в. Мех, ровдуга, нить сухожильная, бисер, краситель природный
Музей мировых культур, Вена

Caftan. Evens. Second half of the 19th century. Fur, suede, sinew thread, beads, natural dye
Museum of World Cultures, Vienna

Голландии. В ходе научных экспедиций выяснилось, что одним из крупнейших собраний материальной культуры народов Якутии обладают германские музеи. Эти богатые коллекции описаны научными сотрудниками музея А. Л. Габышевой, Г. Г. Неустроевой, В. В. Тимофеевой, Ю. В. Кравцовой и опубликованы в каталогах «Материальная и духовная культура народов Якутии в музеях мира XVII – начала XX в.»: том 2 «Музеи Германии: кн. 1» (2018), «Музеи Германии: кн. 2» (2023). Факт интереса немецких ученых и музейных сообществ к этносам Якутии можно объяснить пониманием Германии большого потенциала региона. Сибирь была втянута в общероссийский и мировой экономический рынок благодаря Транссибирской железной дороге. Известно, что в 1874 г. было открыто прямое сообщение между Германией и Владивостоком. Это тоже способствовало активному экономическому освоению немцами Дальнего Востока России [13].

Следует отметить: несмотря на то что проект охватывает XVII – начало XX в., а большинство предметов, хранящихся в музеях Европы, датируется XIX в., в виде исключения составителями описаны некоторые изделия второй половины

XX – начала XXI в. как ценнейшие артефакты культуры народов Якутии. К ним относятся, например, работы косторезов, чьи произведения продолжили исконные традиции резьбы по бивню мамонта и являются классикой этого вида искусства в республике. В состав книги 2 тома 2 (2023) вошел чорон из бивня мамонта «Переезд невесты в дом жениха» (1965, кат. 362, инв. 77. 53. 39) работы народного художника РСФСР Терентия Васильевича Аммосова (1912–1988). Косторезная работа поступила в собрание Гамбургского этнографического музея (MARKK) в 1977 г. как дар Министерства культуры СССР [10]. В представленный каталог составители сочли необходимым включить произведение заслуженного художника Российской Федерации, народного художника Республики Саха (Якутия) Константина Меркурьевича Мамонтова (1949–2022), который подарил в 2015 г. Британскому музею миниатюрную скульптуру мамонта из рога оленя (кат. 775). В этом же музее хранится многофигурная композиция «Якутский национальный праздник ысыах» (кат. 776–777), выполненная в 2020 г. заслуженным художником Российской Федерации, народным художником Республики Саха (Якутия) Федором



Ивановичем Марковым (род. 1948). Включение в каталог этих предметов позволяет обеспечить более широкий и объективный взгляд на культуру, историю и наследие республики.

Якутия как обширный регион привлекал исследователей из разных уголков нашей планеты в силу того, что представляет опыт проживания человека при экстремально холодных температурах.

Якутия в музеях Европы

Грандиозные по своему богатству и разнообразию коллекции Британского музея воссоздают перед посетителями картину человечества, в которую каждый народ и каждая эпоха внесли неповторимый вклад. Главная историко-археологическая сокровищница Великобритании была учреждена специальным актом Парламента в 1753 г. Создание коллекций неразрывно связано с историей страны, где процветали естественные науки. Собрание ученого-натуралиста Хэнса Слоуна (1660–1753) положило начало прославленному ныне музею [25]. Особую роль в развитии институции сыграло колониальное господство Британской империи, благодаря которому артефакты привозили со всего света. В собрании находится 8 миллионов экспонатов – это лучшие в мире памятники Древнего Востока, в особенности Месопотамии, древнеегипетская скульптура, замечательные экземпляры искусства Индии и Китая, великие произведения античного искусства, обширная археология, выдающиеся этнографические коллекции або-

ригенов Австралии, племени маори из Новой Зеландии, американских индейцев, народов Сибири, в том числе Якутии, и многое другое.

Ключевым экспонатом якутской коллекции является косторезный макет праздника *ысыах* (кат. 770), выполненный Николаем Федоровичем Белоусовым около 1866 г. В композиции созданы лаконичные, точные, запоминающиеся сцены: древний ритуал окропления земли кумысом, благословение присутствующих и обращение с просьбой к Верхним Божествам ниспослать всем благодать в исполнении коленапоклоненного служителя культа *алгысчыта*; символическое единение людей в хороводе *осуохай*; спортивные состязания *ыстанга* (прыжки с чередованием ног), *хапсагай* (якутская борьба). Небольшие, детально проработанные круглые скульптуры индивидуальны, выразительны, с плавной линией силуэта, они отличаются тщательной полировкой, подчеркивающей природную текстуру кости; для большей декоративности подкрашены волосы, чеканно вырезанные глазницы как бы полны наивной радости бытия, лица героев светлы и улыбки. Архитектура праздника обозначена изгородью *күрүб*, отделяющей площадку праздника, конусообразным просторным летним жилищем из бересты и жердей *Моҕол ураһа*, ритуальными столбами *аар баҕах* с кумысными ведрами *симишир*. Кумыс в больших кожаных ведрах в представлении саха является священным напитком и символом *илгэ* – белой благодати и изобилия. Вокруг ритуальных столбов привязаны *чэчир* – ветки

Н. Ф. Белоусов.
Косторезный макет
праздника Ысыах.
Ок. 1866. Бивень
мамонта, дерево,
краситель природный
23×74×35,9

Британский музей

N. F. Belousov.
Bone-carved model
of the Ыsyakh festival.
Circa 1866. Mammoth
tusk, wood, natural dye
23×74×35.9
British Museum

молодой березы, служащие оберегом от злых духов, также представляющие ростки мифологического древа. Следующий символический знак – три коновязи. В мифологической картине мира коновязь *сэргэ* считалась посохом высшего божества, имела своего духа-покровителя *Тойон Түһүмэл* [7, с. 181]. Художественная редкая вещь моделирует традиционную картину праздника, несущую многомерный информационный потенциал.

Тема символического действа праздника была распространена в косторезных изделиях. В сюжетах, в особенностях расположения фигурок отразились представления об устройстве мира, отчетливо выявились понятия о социальной организации, ритуалах и обрядах якутов. Примерно в 1850–1860-е гг. была вырезана неизвестным мастером пластина с изображением ысыах, которая служила стенкой шкатулки (кат. 773). Резьба выполнена ажурно, сюжет помещен на фоне косой сетки «на проем» и воспринимается четким силуэтом. Изящны по технике исполнения изображения героев в национальной одежде и головных уборах: три женщины в нарядах с массивными нагрудными украшениями *илин кэбиһэр* стоят лицом к зрителю, слева – фигура пожилого мужчины, хозяина юрты, поставлена в профиль; справа в профиль изображен алгысчыт, произносящий благословение с кумысным кубком-чороном в руке. Целостность рисунка хорошо соединилась с решением низкого рельефа, его строгой обработкой деталей атрибутов праздника: летняя юрта *ураһа*, молодые березы, большие сосуды для хранения кумыса. С художественной стороны композиция получилась простой и крайне выразительной.

Одно из ранних поступлений – гребень из бивня мамонта (кат. 771), переданный музею в дар Рональдом Бриджиттом (1839–1899), британским консулом в Аргентине, который в августе 1867 г. совершил поездку в Сибирь. Известно, что в среду городского ремесленного Якутска в значительном количестве попадали русские, в частности холмогорские, косторезные произведения искусства [5]. Показательно, что рассматриваемый гребень несет в себе особенности севернорусского косторезного мастерства и строгость локального стиля якутской резьбы. О контактах, которые возникали между Россией и Китаем на якутской земле, напоминает настольная игра «Головоломка» (кат. 778–786), которая находится в Британском музее как дар Уилья-

ма Брагге, чья коллекция курительных трубок, в том числе якутских, пополнила собрание в 1869 г. Предмет обращается к математическому подходу к окружающему миру, позволяющему познать действительность через интеллектуальную игру. Известно, что местом, где была изобретена игра такого плана, является Китай. На крышке коробочки вырезаны плоские рельефные изображения различных сцен из жизни этого края. Геометрические детали конструктора украшены сквозным тонким растительным орнаментом с орнитоморфными изображениями, которые отсылают нас к севернорусскому стилю резьбы по кости. На тыльной стороне коробочки вырезаны якутские сюжеты: по центру композиции – мифическое древо *Аал Луук мас*, с правой стороны – идущий человек с чороном. Зоркая наблюдательность мастера, убедительная реалистичность мотивов, совмещенная со сказочной поэтизацией действительности, делают предмет уникальным в отношении синтеза культур.

Следующий настольный игровой набор, вырезанный из бивня мамонта (кат. 787–810), сочетающий элементы науки и искусства, сохраняет свое таинственное очарование, так как точные правила игры забыты. Предметы передал музею член Королевского географического общества Британии, журналист и историк Дигби Бассет (1888–1962). Он посетил Якутию в 1911 г. и в 1914 г. и обнаружил череп и рог вымершего шерстистого носорога, бивни мамонтенка и другие останки мамонтовой фауны [21]. Дигби Бассет написал по окончании путешествия в журнал «Travel» две статьи: «По великой сибирской реке» и «Якутск. Сибирская застава». Показательно, что его путешествие было связано с поиском промысла бивня мамонта. Помимо набора, вырезанного из этого ценного материала, он привез и другие этнографические предметы: гребень, короб и т.п.

Известная в Якутии британка Кейт Марсден, медсестра, которая открыла в Вилюйском улусе лепрозорий, передала в дар Британскому музею в 1896 г. великолепной работы чорон, деревянное блюдо, берестяной короб, меховые коврики *тэллэх* и предметы рыболовного снаряжения. Из предметного ряда привлекают коврики *тэллэх* (кат. 756; кат. 757). Они сшиты из мелких лоскутков меха, тщательно подобранных по окраске и форме. Неизвестными мастерицами используется характерное чередование тем-

ных и светлых шкурок различной естественной окраски: белой, коричневой, черной. Узорные композиции отличаются простотой и ясностью, по краю ковры декорируются двойной или тройной каймой, придающей изделию законченность. Образцы сочетают в себе и утилитарное, и художественное качества, выступающие в неразрывном единстве. Коврики *тэллэх* использовались не только в быту, но и применялись в различных ритуалах.

Следующее поступление в Британский музей причисляется к культуре долган. Предметы поступили в 1913 г. через Р. Х. Гринвуда (Кендалский литературно-научный институт) из коллекции Генри Сибомы: женский нагрудник второй половины XIX в. (кат. 812–816), очки снеговые, датируемые около 1880 г. (кат. 817), пояса с аксессуарами (кат. 818–821). Неизвестные мастерицы выступили новаторами, создав на основе самобытных узоров соседних народов узнаваемый стиль изделий молодого этноса. Долганы предпочитают бисер ярких и сочных тонов, подбирая его по принципу контрастности. Фавориты – красный и синий цвета, а дополняется палитра черным, белым и желтым. Необыкновенно красивый воротник-ожерелье на нагруднике (кат. 812–816), вышитый бисером и металлическими бляшками, содержит орнитоморфный мотив «след гагары». Образ водоплавающей птицы широко распространен в изобразительных традициях сибирских народов и связан с космогоническим мифом. Уникальный образец народной вышивки долган, сопряженный с витальными символами, представлен в нижней части этого передника и представляет собой клапан с тремя вертикальными лопастями, устремленными вниз. На конце каждой линии при помощи нанизей из бус крепятся металлические крупные кольца, которые при ходьбе создавали шумовой эффект. Особая графика вышивки, высокий артистизм, точное чувство пластической формы предмета одежды, умение выделить главное – все это увязывается в единый комплекс, где идея «вещь как космос» выражена посредством декора рассматриваемого передника.

В Британском музее хранятся редкие образцы одежды эвенков: кафтан (кат. 829), натазник (кат. 831) из коллекции члена Королевского антропологического института Гарри Джеффри Бизли. Особенность структуры кроя и декора, представленных в каталоге изделий, детермини-



рованы природными характеристиками материала и спецификой технологии их изготовления из цельных шкур оленя. Так, центральная часть шкуры покрывала спину, а боковые части являлись узкими полами кафтана. Изделие плотно обхватывало грудь, плечи и спину. Для узких рукавов делали вертикальные надрезы [12]. Сзади у кафтана был длинный острый «хвост», по подолу пришта длинная бахрома из волоса. Характерной чертой композиционного решения декора является вышивка, подчеркивающая пояс, центральную ось спинки и орнаментальную фигуру, повторяющую форму первичной шкуры животного. В традиционном мировоззрении эвенков, возможно, этот рисунок ассоциируется с идеей дороги или представляет путь по Вселенной, воспроизводящий основной код культуры и связанный с мотивами кочевой жизни. Технологические аспекты изготовления одежды из цельных шкур оленя переходят в визуальный план, определяя специфику декора.

В собрании Британского музея всего 142 предмета относятся к диапазону исследования. В своем большинстве это вещи типичные, отражающие общие явления культуры, которые могут быть описаны как социальные, этнические, производственные, ритуальные, художественные и т.д. Из всего комплекса экспонатов можно выделить как особо ценные памятники якутские косторезные изделия и традиционную одежду долган и эвенков.

В истории музеев Европы тесно переплелись эпохи, когда великие империи стремились к собиранию и экспонированию артефактов, символизирующих завоевания и «экзотические»

Попона боковая верхового конского убранства Кычым. Саха. Вторая половина XIX в. Ткань, ровдуга, бисер, металл. 76×61
Национальный музей Дании

Side blanket of the Kychym riding harness. Sakha. Second half of the 19th century. Fabric, tanned leather, beads, metal. 76×61
National Museum of Denmark

Шуба с изображением орла, саха. Вторая половина XIX в. Мех, ткань, ровдуга, нить сухожильная, хлопчатобумажная, металл
Национальный музей Дании

A fur coat with an image of an eagle, Sakha. The second half of the XIX century. Fur, fabric, cord, tendon thread, cotton, metal
National Museum of Denmark

культуры, с тем временем, когда ученые обратились к проблемам изучения и сохранения национальных традиций и процессу пересмотра и изменения подходов к хранению, представлению и интерпретации артефактов и культурных наследий с учетом деколониальной политики. Ярким примером является музей Оксфордского университета, основанный в 1884 г. на базе коллекции Огастеса Питта Риверса [23]. Данное собрание, посвященное этнографии и археологии, называют одним из шести великих этнологических музеев мира. Экспонаты организованы типологически, в зависимости от того, как предметы использовались, а не по их возрасту или происхождению. Типологическая схема основана на идеях Питта Риверса, который намеревался в своей коллекции показать прогресс в дизайне и эволюцию человеческой культуры от простого к сложному. По состоянию на начало XXI в. количество предметов в музее превысило 500 тысяч. Музей в настоящее время сталкивается с вызовом пересмотра своих экспозиций и методов интерпретации с целью более глубокого отражения разнообразия культур и истории. Этот процесс направлен на создание с большей степенью верного и информативного пространства, формирование многослойных толкований произведений для расширения кругозора современников. В представленном каталоге описано 166 предметов Музея Питта Риверса Оксфордского университета. При этом отметим, что многие экспонаты поступили в 1915 г. как дар Комитета по антропологии при университете Оксфорда. Материал собран во время ени-

сейской экспедиции 1914–1915 гг. Марией Антуанеттой Чаплицкой (1884–1921) – польской исследовательницей, работавшей в Англии, избравшей этнографию народов Сибири основной темой своей научной деятельности [22]. Антропологической школой при Оксфордском университете была организована эта экспедиция для изучения быта этносов, населяющих местности у устья реки Енисей и Илимпейской тундры. Во время исследования Чаплицкая также делала сборы и в районе Вилуйска, современной территории Республики Саха. В каталог вошли экспонаты, охватывающие материальную культуру якутов, долган и эвенков. Известно, что в тундре исследователя-этнографа сопровождала Пелагея Хукочар (Мичиха), которая была внучкой шамана Ланги Хукочара [4]. И большинство эвенкийских предметов Мария Чаплицкая получила благодаря посредничеству Пелагеи Хукочар. Особый интерес представляет полевой сбор Марии Антуанетты под инвентарным номером 1915.50.137 (кат.1050) – посох шамана, датированный второй половиной XIX в. Предмет-символ с разветвленной семантикой выступал в роли универсального посредника между миром людей и потусторонним миром. Он играл роль средства коммуникации, которая могла осуществляться через слово, звуки, магические действия эвенкийского шамана, а также его экзотические путешествия между мирами. Посох являлся также маркером особого социального статуса, возможно связанного с лиминальностью (пограничным состоянием) шамана, что отражено в художественном и конструктивном решении изделия.

Следующий музей, вошедший в каталог предметов материальной и духовной культуры народов Якутии, находится в Вене. Музей мировых культур, ранее носивший название этнологического, является крупнейшим антропологическим и этнографическим музеем Австрии. С момента основания (1876) учреждение собрало в свою коллекцию более 200 тысяч этнографических предметов, 144 тысячи печатных изданий, рассказывающих про повседневную жизнь, историю, культуру и искусство в основном неевропейских народов, а также 75 тысяч фотографий исторического характера. Обширная и разнообразная коллекция подтверждает богатство культурных отношений Австрии со всем миром. В общее собрание музея частично вошла и коллекция



мореплавателя из Великобритании Джеймса Кука. Значительная часть экспонатов попала в учреждение за счет многочисленных поездок габсбургских эрцгерцогов [27]. С 1928 г. музей в полной мере стал автономным и его экспозиции показывают культурное многообразие человечества. По теме народов Якутии здесь хранятся несколько примечательных коллекций – всего 47 экспонатов. Среди них особенной красотой выделяются шедевры шитья и вышивки северных народов, например коллекция Адольфа Даттана (1854–1924), немецкого предпринимателя, чей бизнес был сосредоточен на Дальнем Востоке. История его жизни связана с экономическим освоением немцами этого региона. Гамбургские купцы Густав Кунст (1836–1905) и Густав Альберс (1836–1911) в 1864 г. открыли торговлю во Владивостоке. Г. Альберс приехал на родину в отпуск и, заметив молодого перспективного бухгалтера, пригласил его работать в компанию «Кунст и Альберс». Адольф Даттан из обычного бухгалтера стал управляющим с солидным заработком, принял российское гражданство [3; 11]. В книге представлен 21 экспонат из его коллекции. Это прекрасные по своим художественным качествам образцы традиционной одежды эвенов. Важно, что есть изделия, представляющие единый многосоставный костюм. По характеру декора можно сделать вывод, что кафтан (кат. 18), торбаса (кат. 35–36), шапка (кат. 41) и фартук-передник (кат. 26) выполнены как комплект женской одежды одной мастерицей, так как на всех изделиях вышит один и тот же бисерный узор. Шапка и фартук украшены металлическими бляшками в одном стиле, создавая единство образа. Само шитье эвенов сухожильными нитями близко к вышивке. При изготовлении одежды, обуви, сшивая жильными нитками куски и полоски ровдуги или меха разного цвета, мастерицы получают красивый шов – и внутренний и внешний. Вероятно, именно от искусства шитья ведет свое начало вышивка белым или окрашенного в красно-коричневый подшейным волосом оленя. Этническая особенность традиционной одежды эвенов заключалась в изысканном ритмическом повторе орнаментов и их мотивов, образованном посредством соединения, сложения элементов, выполненных в разных техниках, вследствие чего создавался сложный раппорт, дополненный разными фактурами материалов. Эти особенности видны, например, в великолепных по красоте исполне-



ния передниках (кат. 25; кат. 28), шапке-капоре (кат. 42). В изделиях применяются окрашивание ровдуги и меха, аппликации и продержки из кожи, вышивка бисером, подшейным волосом оленя, бахрома, металлические нашивки. Многосоставный комплект традиционной одежды эвенов, гармонично соединяющий все его части, был красочен и по отдельным своим элементам. Интерес представляет коллекция одежды эвенков австрийского этнолога и выдающегося музейного деятеля Франца Хегера (1853–1931), который возглавлял антрополого-этнографический отдел Музея естественной истории (впоследствии на его базе был образован Венский музей естественной истории). Франц Хегер организовал планомерное пополнение фонда этнографическими материалами. Значительную роль в его формировании сыграл личный энту-

Фрагмент передника.
XIX в. Эвены.
Ровдуга, мех, волос олений подшейный, нить сухожильная, бисер, краситель природный
Музей мировых культур, Вена

Fragment of an apron.
19th century. Evens.
Deerskin, fur, deer hair from under the neck, sinew thread, beads, natural dye
Museum of World Cultures, Vienna

Фрагмент передника.
XIX в. Эвены.
Ровдуга, мех, волос олений подшейный, нить сухожильная, бисер, краситель природный
Музей мировых культур, Вена

Fragment of an apron.
19th century. Evens.
Deerskin, fur, deer hair from under the neck, sinew thread, beads, natural dye
Museum of World Cultures, Vienna

зиазм этнолога. Нам неизвестно, каким образом австрийский ученый приобрел изумительной работы предметы шитья эвенков, но известно, что поступили они от него в музей в 1890 г. Эти предметы нижнего гардероба (кат. 11; кат. 12; кат. 13) являются ярким маркером этнокультурной специфики вещного мира для всех групп эвенков. В декоративном оформлении натазников применяются цветные полосы из ткани; бисер нашит скупом, пунктиром на расстоянии друг от друга, в один или несколько рядов.

Редкий по красоте и уникальный по прекрасной сохранности плащ шамана мы отнесли к этносам Прибайкалья, оленной группе эвенков-орочонов, в связи с чем предмет не вошел в каталог. Но, понимая значимость древних общетунгусских элементов экспоната, мы приводим его описание в этой статье. Кафтан с нагрудником шамана (инв. 040517) поступил в музей в 1890 г. от Франца Хегера. Это наплечная одежда из лосиной ровдуги, окрашенной в рыжий цвет, распахного покроя, длиной до колен, с втачанными рукавами и отрезной спинкой, с многочисленными подвесками. Внизу по центру спинки подола вертикально расположена деталь, изображающая хвост, которая по всей длине расшита шевронами из хлопчатобумажной ткани синего и голубого цветов и узкими полосками из зеленой ткани. Рукава декорированы коричневым бисером и вставками ткани белого и зеленого цветов, оканчиваются рукавицами, которые богато украшены вышивкой подбородным волосом оленя с использованием мотивов крестообразных фигур. Нагрудник узкий, с прямым нижним краем, который заканчивается окантовкой из меха и бархоткой. По всей длине он украшен косым полосовым орнаментом, состоящим из чередования синей и белой ткани, и линейной вышивкой подбородным волосом оленя. Отдельный интерес представляет мотив в нижней части нагрудника, вышитый подбородным волосом оленя и представляющий собой «трехлистый» орнамент. воротник и борта оформлены черным бархатом. Показательно, что от пояса спускаются длинные ровдужные ленты и разноцветные жгуты с наизнанными корольками, бусинами. Антропоморфные крестообразные фигуры, вышитые белым подбородным волосом оленя, расположены по всей окружности подола и на верхней части спинки кафтана. На спине нашито множество металлических атрибутов. Расположение всех

элементов в определенной последовательности, строгое расчленение орнаментируемой поверхности на равные, согласованные между собой участки, четкий ритм – являются причиной того художественного впечатления, какое производит кафтан шамана. Данный костюм отличается оригинальным архаичным вариантом декора, сочетающего типичное и специфичное оформление, которое характеризуется отождествлением человека со зверем.

Следующая коллекция предметов – всего 10 экспонатов – собрана Оскаром Вильгельмовичем Иден-Целлером (1879–1925), этнологом, который находился в Сибири с 1904 по 1923 гг. с разными целями. В музей Вены экспонаты, относящиеся к Якутии, поступили в 1930 г. Исследуемые фондовые образцы представлены традиционными изделиями народов, проживающих на территории Республики Саха: циновка из конского волоса, хомус, короб муручун, коврик-попона из оленьей шкуры и др. Большую сложность в вопросе атрибуции представляет экспонат (инв. 123543), который в документах музея отнесен к культуре якутов, но по всем признакам должен принадлежать культуре северных оленеводов и морских зверобоев Чукотки, в связи с чем он не представлен в каталоге. Это предмет, состоящий из центрального корпуса, выполненного из клыка моржа с выгравированными изображениями людей, лодок, оленей, морских животных. На одной стороне клыка изображены сцены охоты морских зверобоев, на другой – композиции из жизни северных оленеводов. На одном конце основного корпуса на небольшие вставные стержни насажены четыре крупных элемента в виде объемных изображений моржей. У морских животных плавно обтекаемые веретенообразные туловища, на мордочках черным пигментом отмечены глаза. Образец отражает стилистические особенности резьбы и гравировки по кости чукчей, возможно Уэлена. Вероятно, этот предмет представляет собой промысловый календарь, несущий мажорно-религиозный смысл. Показательно совмещение в одной изобразительной композиции нескольких изображений, например оленя, кита и моржа. Гравировка, скульптурная пластика исполнена на высоком художественном уровне.

Итак, наиболее существенные памятники традиционной культуры этносов в собрании Музея мировых культур в Вене демонстрируют фундаментальные данные, связанные с тради-

ционными ценностными императивами коренных народов Якутии и культурными контактами в приполярном регионе.

Рассмотрим коллекцию экспонатов в Национальном музее Дании (National Museum of Denmark). В собрании большое количество памятников материальной культуры, привезенных датскими учеными со всех материков и островов, начиная с Гренландии и заканчивая Южной Америкой. В течение более двухсот лет своего существования музей превратился в подлинную сокровищницу мировой культуры, где собраны произведения всего земного шара. На базе музея Гренландским научно-исследовательским центром SILA проводятся археологические и антропологические раскопки, а затем находки в формате выставки представляются непосредственно в экспозиционных залах [26]. Национальный музей Дании обладает представительным материалом по коренным народам Республики Саха (Якутия). Большая часть предметов поступила из коллекции Евгения Ивановича Александера (Eugen Alexander, 1864/1865–1913), мецената, предпринимателя, занимавшегося собиранием этнографических предметов и произведений искусства, которые в дальнейшем приобретались крупнейшими музеями Европы. По нашей теме впечатляющие результаты деятельности Евгения Александера открылись благодаря проекту «Материальная и духовная культура народов Якутии в музеях мира (XVII – начало XX в.)», когда научные сотрудники Национального художественного музея Республики Саха (Якутия) работали в фондах Гамбургского этнографического музея MARKK (Гамбург), Этнографического музея ГРАССИ (Лейпциг), Государственного музея этнографии им. Линдена (Штутгарт), Этнологического музейного комплекса Даллем (Берлин), Музея мировых культур Раутенштрауха-Йоста (Кельн). Здесь находятся солидные якутские коллекции, поступившие через посредничество Александера или после его смерти от его супруги Федерики Игнатьевны. Коллекции характеризуются широким охватом собранных артефактов материальной культуры: предметов охоты, рыболовства, косторезных изделий, традиционных украшений, деревянной и берестяной утвари, средств передвижения, мужской и женской одежды, музыкальных инструментов, игрушек, предметов личной гигиены, костюмов и атрибутов шамана и многого другого. В

Национальный музей Дании предметы из коллекции Александера поступили как дар Кнуда Расмуссена, который, выкупив их, передал музею в 1927 г. Кнуд Йохан Виктор Расмуссен (1879–1933) – датский этнограф, антрополог, полярный исследователь Гренландии и арктической Америки. В 1925 г. ему удалось побывать в Сибири: один из отрядов датской Пятой экспедиции Туле пересек Берингов пролив и провел исследования на мысе Дежнева. По результатам этой экспедиции в 1935 г. была опубликована в СССР книга Расмуссена «Великий санный путь (18000 километров по неисследованным областям арктической Америки)» [16]. Всего в каталоге 696 якутских экспонатов. Это самое представительное собрание материальной культуры народов Республики Саха (Якутия) в диапазоне рассматриваемого исследования.

Интерес представляет шуба с изображением орла – хотойдоох сон, которая датируется второй половиной XIX в. (кат. 116). Уникальность данного экземпляра заключается в том, что шубу можно надевать мехом наружу или внутрь. Одежда выполнена из материала, доступного этносоциальной элите: меха рыси, росوماхи и сукна. Известен обряд погребения уважаемого и богатого человека в пальто и шапке из шкуры рыси [1, с. 275]. Орнитоморфная аппликация на спинке нарядной шубы, связанная с родовым тотемом, маркировала высокий социальный статус владельца.

Традиционная символика шубы, с одной стороны, предметна и проста, а с другой стороны, носит обобщающий и отвлеченный характер. В изделии использованы сочетания цветов и материалов, которые имели символическое содержание. Шуба сшита из ценного меха рыси, на спинке изделия имеется вставка в виде стилизованной птицы с раскинутыми крыльями из более темного меха росوماхи. Известно, что заметное место в религиозной жизни якутов занимало почитание таких тотемов, как орел, рысь, росوماха. Исследователь древней религии А. А. Попов в своем труде описал поверья и обряды, связанные с рысью: «Перед тем, как идти за рысью, охотниками исполнялись особые песни. Убитую рысь привозили привязанной сзади седла. Во дворе на шею животного надевали серебряное ожерелье-гривну *кылдьыы* и, завернув в женскую шубу, вносили в юрту через окно. У богатых в этот день устраивалась маленькая пирушка, для чего забивали мелкую скотину.

Убитая рысь три дня лежала на правой скамье, и в это время семья хозяина поселялась на левой половине юрты и старалась по возможности не шуметь и не ссориться. Через три дня шкура снималась, а тушка помещалась в закрытый ящичек, который помещали на дерево, чтобы не тронули птицы и звери. Мех рыси ценился очень дорого, из него шили наряд богатой невесты, для пошива шубы из этого материала собирали непорочных девушек» [17]. Изделие двустороннее, с изнанки оно представляет тканевое женское пальто типа *кытылылаах сон* с нашитыми контрастными полосами по подолу и

Чорон. Саха.
Дар Ф. О. Волластона. 1867. Дерево.
Высота 25,2,
диаметр 15,4
Британский музей

Choron. Sakha.
F. O. Wollaston's gift.
1867. Wood. Height
25.2, diameter 15.4
British Museum



рукавам. Яркость сочетания зеленого, красного, синего сукна создает впечатление ритмической строгости и законченности фасона в соответствии с представлениями об идеале женской красоты в традиционной культуре.

На сегодня известно несколько экземпляров якутских «шуб с орлом» *хотойдоох сон*. Шесть подобных изделий (инв. 70/8523; инв. 70/8494; инв. 70 /8499; инв. 70/8516; инв. 70/8525; инв. 70/8544) хранятся в Американском музее естественной истории, которые в свое время были собраны участниками знаменитой Джезуповской Северо-Тихоокеанской экспедиции

(1897–1902) Владимиром Иохельсоном, Владимиром Богоразом и Бертольдом Лауфером [9]. З. И. Иванова-Унарова подробно описала уникальные экспонаты (кат. 5; кат. 6; кат. 7; кат. 8; кат. 9; кат. 10) в каталоге «Материальная и духовная культура народов Якутии в музеях мира (XVII – начало XX в.)», том 1 «Сибирская коллекция в музеях США» (2017). Одно аналогичное изделие хранится в коллекции Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (МАЭ, инв. 745-1) в Санкт-Петербурге. В Якутии единственная сохранившаяся на территории республики «шуба с орлом» *хотойдоох сон* середины XIX в. находится в собрании Среднеколымского краеведческого музея им. Н. С. Бандерова.

Фондовая коллекция в Национальном музее Дании располагает наглядными образцами традиционных серебряных ювелирных изделий саха, например монументально-торжественным комплексом женских украшений: гривной с нагрудными и наспинными подвесками (кат. 117) и начельником с наспинными подвесками (кат. 118). Подобные уборы передавали из поколения в поколение, дополняя их такими элементами, как звенья, бляхи и т.д. Поэтому для этих предметов характерны многоступенчатость, объемность и удлиненность формы. В композиции большое значение имеет ритм: повторение одного орнаментального блока в пластинах через один, два, три элемента, что существенно влияет на общий облик многосоставного ансамбля. Украшение надевали на шубу, поэтому оно довольно монументально. Экспонаты датируются второй половиной XIX в. Это время расцвета ювелирного искусства, которое выросло как самобытная ветвь якутского кузнечества. Серебряным изделиям издревле приписывали силу магического воздействия, приносящую обладателю защиту от болезней, сглаза [8]. Считалось, что звенящая игра звуков металла отпугивала и очищала от нечистой силы.

Красотой, полнотой и прекрасной сохранностью отличается парадное седло (кат. 166), датируемое серединой XIX в. Якуты, древние коневоды, придавали большое значение убранству лошади. Они использовали своеобразное верховое снаряжение, при этом особо украшали женские праздничные седла. Передняя лука рассматриваемого экспоната высокая и имеет трапецевидную форму, обита металлическими гравированными пластинами. Орнамент ложится густым сплошным бордюром на всю

поверхность луки, заполняя ее пышной тканью извивов, завитков, густо одетых изящными листиками, почками и цветами. В центре композиции – геральдическое изображение стоящим на задних лапах львом и единорогом. Между ними выгравировано стилизованное дерево с двумя птицами на верхушке – образ, связанный с мифологической картиной мира этноса. К передней луке прибит крюк, через который перекидывали поводья, подвешивали плетль или комаромахалку. Качество и декоративное оформление седла и сбруи служили показателем состоятельности владельца, являясь предметом его гордости [6]. Седло с серебряной лукой традиционно дополнялось великолепно расшитым чепраком, кычымами, свисающими по обеим сторонам седла. Лошадь в полном парадном убранстве входила в приданое невесты, на ней она ехала на свадебный обряд [14]. В хранилищах Национального музея Дании находятся чепраки второй половины XIX в. (кат. 171; кат. 173). Декор изделий, насыщенный чувственной выразительностью, содержит витальные знаки-коды. Лировидный узор средника выложен металлическими бляшками. Круглые пластины из серебра, латуни, свинца различных размеров широко распространены в украшении чепраков и кычымов, в прошлом исполнявших функцию конской брони. Спиралевидные завитки из цветного бисера вторят мотивам из металлических бляшек, узоры строятся методом художественного повтора. Прямые линии играют существенную роль в композиции, ограничивая пространство, окаймляя его. Конструктивно-декоративные функции линии, ее графическая четкость и пластическая выразительность подчеркивают форму предмета. Привлекает многообразие используемых материалов в одном и том же изделии: металл, ткань, кожа, бисер, а также сложная технология. Такая отделка праздничного убранства коня невесты символизирует его сакральную функцию. Наличие в декоре предметов убранства коня растительных, космогонических, зооморфных мотивов соотносит части скакуна с различными явлениями и объектами природы, космоса, мерами измерения времени. Параллелизм культурных символов в орнаментах этих предметов дает ключ к пониманию общих пружин исторического развития.

Косторезные изделия в фондах Национального музея Дании отличаются эклектикой, что

связанно с влияниями различных школ резьбы. С ними следует связывать формирование черт местного художественного ремесла, о чем свидетельствуют экспонаты. В предметах отчетливо видны изысканное мастерство и логичная стройность рисунка, которые соединяются с простой конструктивной формой вещи. Ярким примером поиска стиля является ларец 1848 г. (кат. 332) из бивня мамонта и дерева, который поступил в 1965 г. как дар А. Дж. Хансена. Деревянная основа ларца обложена пластинами из бивня мамонта с тонкой сквозной резьбой орнаментальных элементов и сюжетными изображениями на различные темы. Неизвестный якутский мастер, вдохновленный образцами китайских мануфактур и севернорусской образцовой традицией, обнаруживает склонность к свободе пространственных построений, естественности поз и пластической выразительности образов, как реалистичных, так и сказочно-мифологических. Рассматриваемый образец демонстрирует самые разнообразные решения творческих задач и неизменно высочайший уровень техники резьбы якутских мастеров, чье ремесло развивалось в сложных многослойных связях с исконно народной культурой и другими художественными направлениями.

Особый интерес представляют атрибуты и одежда якутского шамана в коллекции Национального музея Дании. Важно, что в каталог вошел цельный комплект одежды шамана: ритуальный плащ, рубаха, штаны, торбаса. Наряд как бы наделял шамана магическим телом, и семантика этого образа была многослойной, полисемантической. С помощью этих предметов происходило кодирование информации, включающей в себя характеристики древнейшей знаково-символической модели, которая лежит в основе многих культур, ритуалов, сакральных доктрин, календарных систем, астрологических наблюдений и т.д. Так, ритуальный плащ для камлания (кат. 673–676) демонстрирует строгую символическую систему, которая вытекает из глубоких представлений о миропорядке.

Завершает рассматриваемый каталог собрание памятников культуры народов Якутии в Музее культур в Швейцарии. В 1840-х гг. в г. Базеле был основан Музей естественной истории и этнографии для размещения артефактов и произведений искусства, собранных торговцами и путешественниками. В 1849 г. организация переехала в большое здание, спроекти-

рованное Мельхиором Берри и построенное в неоклассическом стиле. Располагалось оно на Мюнстерском холме в самом центре Базеля, на месте бывшего монастыря августинцев. В 1904 г. в музее был создан специальный отдел этнологии (Abteilung für Völkerkunde), а в 1917 г. этнографическая коллекция, оставшись в том же здании, приобрела статус самостоятельного учреждения. В начале XX в. Этнографический музей Базеля начал спонсировать экспедиции с целью пополнения своих коллекций. В 1944 г. организация была переименована в Музей этнологии и швейцарского фольклора, чтобы отразить его двойную миссию по документированию как местной, так и зарубежной культуры. Со временем институция переключила свое внимание на продвижение межкультурного диалога, что привело к ее официальному переименованию в 1996 г. в Музей культур [24]. Собрание насчитывает около 300 000 экспонатов и такое же количество исторических фотографий, является крупнейшим в своем роде в Швейцарии и одним из значимых в Европе. В коллекции музея Якутия осознается специалистами как часть Азиатско-Тихоокеанского региона, Северной Азии и тюркско-монгольского культурного мира. Всего в каталог вошло 16 предметов, которые поступили в 1918 г. от Федерики Игнатъевны, вдовы русско-немецкого промышленника и антиквара Евгения Ивановича Александра. Коллекции Александра в отношении народов Сибири, в том числе Якутии, имеются в Америке и многих музеях Европы (об этом мы писали выше). В Музее культур Базеля хранятся самобытные вещи, многие из которых уже навсегда вышли из употребления, они несут в себе важную историческую память о прошлом народов Якутии. Среди них можно выделить одежду и уникальный комплекс атрибутов якутского шамана (кат. 1063; кат. 1066; кат. 1067). Известно, что плащ воспринимался как броня, защита шамана. Часть подвеса на костюме полагали символическим скелетом шамана. Неслучайно они железные, что означает в прямом смысле – очень прочные, нетленные, а значит вечные. Другие металлические подвески отражали структуру Вселенной, демонстрируя могущество шамана. Орнитоморфные образы играли роль посредников или были эмблемой полета шамана [15, с. 54]. Идол *эмэгэт* на костюме считался «знаком шаманского достоинства». Некоторые специалисты считают, что это душа жившего некогда шама-

на, который по зову являлся на помощь [20]. Можно предположить, что «вещь как космос» наиболее емко и полно раскрывает себя именно в шаманской атрибутике и особенно в яркой топографии плащей (кат. 673–676; кат. 1067) как феноменах древней культовой практики. Металлическая атрибутика экспонатов из музеев Дании (кат. 673–676) и Швейцарии (кат. 1067) включает традиционную для культа символику зверя-птицу, элементы скелета, солярные знаки, детали, символизирующие духов-помощников, в целом – метафизическое тело шамана.

Встреча с предметом родной национальной культуры во всей ее физической материальности в далеком европейском городе, в музее энциклопедическом, например в Британском, где хранятся миллионы экспонатов, или в небольшом, как Музей культур в Базеле, – это яркое эмоциональное и запоминающееся событие, которое дает возможность увидеть культурные этнические параллели и неординарность наследия народов Якутии.

Заключение

В самые непростые времена, когда рушатся связи, порой единственным мостиком между людьми из разных стран остаются профессиональные отношения. Музейное сообщество Европы хранило коллекции народов Якутии и во времена Первой и Второй мировых войн, и в другие сложные периоды международных кризисов. Прошли столетия, а предметы материальной культуры с таким же трепетом содержатся в музейных собраниях по сей день. Здесь мы имеем дело с тем, что называется «разделенная с коренными народами ответственность за хранение» (shared guardianship), которая становится одной из центральных концепций новой музейной этики. Так, со стороны австрийских коллег с нами работал музейным куратором Алекс Штайнман (Музей мировых культур, Вена), антрополог Сигрид Ирене Шиссер из Венского университета, которая была в Якутии в 2017 и 2019 г., собирая материалы для своей научной диссертации о влиянии национальной культуры саха на архитектуру Якутии. В Базеле в фондах музея мы занимались изучением коллекций вместе с куратором Александром Бростом (Музей культур, Швейцария). В Британском музее нашей работе способствовали доктор Татьяна Аргунова-Лоу, сотрудник Абердинского университета, родом из Якутии, а также доктор

Сушма Янсари, хранитель азиатских коллекций, автор статьи для каталога, и Беатрис Уотерс, руководитель отдела изображений, содействовавшая фотографированию экспонатов для каталога, у которых было малое разрешение на сайте. В Оксфорде мы тесно сотрудничали с Фэй Белси, заместителем руководителя отдела коллекций Музея Питта Риверса (PRM), и Элеонорой Пирс, сотрудником Бодлианской библиотеки (The Bodleian Library) Оксфордского университета, которая не раз посещала Якутию с целью сбора материала для своей работы, посвященной традиционному празднику якутов *ысыах*. Они помогли по вопросам материала фонда, предоставления фотографий и вступительной статьи о собрании PRM.

В Национальном музее Дании большую помощь оказал куратор отдела современной истории и мировых культур Мартин Аппелт в предварительной инвентарной обработке предметов и рабочей фотофиксации, обмере предметов, уточнении датировки, истории бытования и поступления в собрание музея. В ноябре 2016 г. во время визита сотрудников Национального художественного музея Республики Саха (Якутия) состоялась деловая встреча с директором этнографической коллекции музея Кристианом С. Педерсеном, с которым были обсуждены вопросы дальнейшего сотрудничества по изданию каталога, а также предоставления отобранных работ на выставку в Якутске в будущем. Кроме того, были проведены научные консультации для сотрудников Национального музея Дании по национальной одежде, культуре и искусству народов Якутии, даны отдельные пояснения по предметам, уточнены их названия и области бытования предметов. Прделанная работа с коллегами из музеев Европы – это потрясающий ресурс, который еще не исчерпан. Междисциплинарные исследования собраний этнографических музеев по народам Якутии только набирают силу, и пример тому – совместный проект Британского музея, Национального художественного музея Республики Саха и кафедры антропологии Абердинского университета (2015), связанный с организацией выставки одного экспоната «Путешествие длиною в век». Представленное произведение является одним из самых ранних изображений якутского традиционного летнего праздника *ысыах*. Композиция из бивня мамонта вместе с другими экспонатами была приобретена сотрудником Британского

музея сэром Аугустусом Волластоном Фрэнком (1826–1897) на Всемирной выставке в Париже в 1867 г. и с тех пор находится в коллекции. В 2015 г. Доктор Джейн Портал, куратор отдела Азии Британского музея, в интервью сказала: «Британский музей очень рад возможности сотрудничества с коллегами из Абердинского университета и из Республики Саха (Якутия) по организации временной выставки этого очень важного экспоната для посетителей Национального художественного музея Республики Саха (Якутия) в Якутске»¹. Проект был реализован в 2015 г. в рамках гранта, финансируемого Советом по исследованиям в области искусства и гуманитарных наук Великобритании (AHRC) под руководством научных сотрудников кафедры антропологии Абердинского университета Элиссон Браун, Татьяны Аргуновой-Лоу, Элеоноры Пирс и сотрудников Азиатского отдела Британского музея. Директор по связям с общественностью, архивариус Британского музея Джилл Мэггс сопровождала экспонат в Якутск. По итогам выставки одного экспоната было реализовано исследование атрибуции экспоната, связанное с неожиданными открытиями, где отдельные эпизоды складывались в прекрасное целое – историю о лучших людях Якутии XIX в. В далеком 1867 г. якутский купец 2-й гильдии Гаврил Павлов выступил экспонентом на Всемирной Парижской выставке. Имя его вошло в специально изданный Каталог экспозиции русского отдела. В Комитет выставки Гаврил Прокопьевич сдал следующие вещи из бивня мамонта: композицию «Якутский праздник», модель якутского острога, нож для разрезания бумаги, гребень, фигуру шамана; кроме этого: изделия из оленьей шкуры, винтовку, охотничьи и рыболовные снасти, якутскую и алеутскую одежду и др. Научные сотрудники Национального художественного музея Республики Саха опубликовали статью в 2015 г., в которой открывается много ценных фактов, в том числе имя автора композиции «Ысыах» Николая Белоусова, уроженца Хамагаттинского наслега Намского улуса [2]. Подобные музейные практики, такие как проект «Говорящие экспонаты: якутский летний праздник и культурное возрождение», служат сохранению национальной памяти, сбережению исторического наследия, эстетическому и патриотическому воспитанию молодого поколения. Проект оказал действенную помощь в сохранении и дальнейшем развитии народного

декоративно-прикладного искусства, яркой, самобытной грани этнической культуры народов Якутии. Являясь мировым лидером в области научных исследований, Британский музей как институт служит источником для проведения различных научно-исследовательских, практических работ, выставочных проектов, связанных с циркумполярным миром. Для одной из последних крупных выставок «Арктика: культура и климат» (2020) по заказу Британского музея известный якутский художник-косторез Федор Иванович Марков создал авторскую интерпретацию с продолжением сцен, отсутствующих на британской композиции «Ысыах», о которой мы писали выше.

В заключение отметим, что многие экспонаты музеев Европы, приобретенные в XIX в., никогда не выставлялись в экспозициях, не были введены в научный оборот. Фонды музеев недоступны для большинства специалистов, и надо понимать, что практически очень сложно посетить святая святых – хранилища музеев разных стран – в рамках одного проекта. Представленные в каталоге предметы описаны составителями как уникальный текст, где наравне с принципами формообразования прослеживаются фундаментальные данные, связанные с традиционными ценностными императивами коренных народов Якутии. Нахождение музейных предметов в современном культурном контексте заставляет рассматривать экспонаты скорее как некие манифестанты культурных явлений. Культура народов Якутии на протяжении всей своей истории вырабатывала, отшлифовывала, воспроизводила, актуализировала, наконец – оставляла в своем багаже все формы, рожденные взаимодействием северного человека и окружающего мира в виде различных материальных и духовных артефактов.

Примечание

1. Композиция «Ысыах» из Британского музея впервые будет представлен в Якутии. – URL: <https://www.mngz.ru/russia-world-sensation/1115255-kompoziciya-ysyah-iz-britanskogo-muzeya-vpervye-budet-predstavlen-v-yakutii.html> (дата обращения: 28.09.2024).

Литература

- Бралина, Р. И. Погребально-поминальная обрядность якутов: памятники и традиции (XV–XIX вв.) / Р. И. Бралина, В. В. Попов. – Новосибирск : Наука, 2008. – 296 с.
- Габышева, А. Л. Путешествие длиною в век... Раскрытая тайна : По следам «Якутского праздника ысыах» из фонда Британского музея // Илин. –

2016. – № 1. – С. 2–19.

3. Деев, Л. Кунст и Альберс. История немецкого торгового дома на российском Дальнем Востоке (1864–1924 гг.) / пер. с нем. Е. Крепак. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Владивосток : Изд-во ДВФУ, 2012. – 392 с.

4. Клиценко, Ю. В. Статьи Свердлова о енисейской экспедиции Марии Чаплинкой // Сибирская Заимка. – 2016. – 31 марта. – URL: <https://zaimka.ru/klitsenko-sverdlov/> (дата обращения: 28.09.2024).

5. Коллекция резной кости в собрании Национального художественного музея Республики Саха (Якутия) : альбом-каталог. – Т. 1. Художественное наследие Якутии / авт. вступ. ст. и кат. А. Л. Габышева. – Якутск : НХМ РС (Я), 2008. – 251 с. : ил.

6. Коллекция серебра и металла в собрании Национального художественного музея Республики Саха (Якутия) : альбом-каталог / авт.-сост. А. Л. Габышева. – Т. 2. Художественное наследие Якутии. – Якутск : Апрель, 2011. – 309 с. : ил.

7. Ксенофонов, Г. В. Ураанхай сахалар : очерки по древней истории якутов : в 2-х кн. – Якутск : Нац. изд-во Республики Саха (Якутия), 1992. – Т. 1. – 315 с.

8. Кулаковский, А. Е. Научные труды = Научная үлэлэр – Якутск : Кн. изд-во, 1979. – 483 с. : ил.

9. Материальная и духовная культура народов Якутии в музеях мира XVII – начала XX в. = Material and spiritual culture of the peoples of Yakutia in world museums (17th – early 20th centuries) / Постоян. форум ООН по вопросам корен. народов, Рос. ком. Междунар. совета музеев, АН РС (Я), М-во культуры и духов. развития РС (Я). – Якутск : Бичик, 2017. – Т. 1 : Сибирская коллекция в музеях США. – Кн. 1: Американский музей естественной истории, Нью-Йорк; Национальный музей естественной истории. Смитсоновский институт, Вашингтон : альбом-каталог / авт.-сост. З. И. Иванов-Унарова ; рук. проекта А. Н. Жирков ; ред. коллегия: А. Н. Жирков и др.; пер. на англ. яз. В. Г. Стручков. – Якутск : Бичик, 2017. – 781 с. : ил., фот.

10. Материальная и духовная культура народов Якутии в музеях мира XVII – начала XX в. = Material and spiritual culture of the peoples of Yakutia in world museums (17th–early 20th centuries) / Постоян. форум ООН по вопросам корен. народов, Рос. ком. Междунар. совета музеев, АН РС (Я), М-во культуры и духов. развития РС (Я). – Т. 2, кн. 2 : Музеи Германии : каталог – Museums of Germany / авт. и рук. проекта А. Н. Жирков; ред. коллегия: А. Н. Жирков (гл. ред.), С. В. Местников и др.; авт.- сост.: А. Л. Габышева, Ю. В. Кравцова и др.; пер. на англ. яз. С. К. Холмогорова. – Якутск : Айар, 2023. – 784 с. : ил.

11. Мизь, Н. Г. Русский немец Адольф Васильевич Даттан / Н. Г. Мизь, А. Ж. Сидоров, Г. П. Турмов. – Владивосток : Изд-во ДВГТУ, 2002.

12. Николаев, С. И. Эвены и эвенки Юго-Восточной Якутии. – Якутск : Якуткнигоиздат, 1964. – 201 с. : ил.

13. Ноздрин, Г. А. Национальная немецкая благотворительность в Сибири во второй половине XIX – начале XX в. // Зарубежные экономические и культурные связи Сибири (XVIII–XX вв.). – Новосибирск, 1995. – С. 139–140.

14. Петрова, С. И. Художественное шитье конского убранства якутов: традиции и современность. – Новосибирск : Наука, 2011. – 115 с. : ил.

15. Приклонский, В. Л. Три года в Якутской области. Этнографические очерки. Глава V // Живая старина. – 1891. – Вып. 4. – СПб. : Тип. С. Н. Худекова. – С. 43–66.

16. Расмуссен, К. Великий санный путь / Пер. с датск. А. В. Ганзен. Предисл. и прим. Л. А. Файнберга. – М.: Географгиз, 1958. – 184 с.
17. Слепцов, Ю. А. Рысь в поверьях и обрядах якутов / Ю. А. Слепцов, В. В. Попов // Культура и цивилизация. – 2021. – Т. 11. – № 1А. – С. 12–16. – DOI: 10.34670/AR.2020.45.59.002
18. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир / Отв. ред. И. Н. Гемуев. – Новосибирск: Наука, 1988. – 225 с.
19. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Человек. Общество / Отв. ред. И. Н. Гемуев. – Новосибирск: Наука, 1989. – 243 с.
20. Худяков, И. А. Краткое описание Верхоянского округа / под ред. В. Г. Базанова. – Ленинград: Наука, 1969. – 437, [2] с.
21. Bassett, D. The mammoth and mammoth-hunting in North-East Siberia. – London: H. F. & G. Whitherby, 1926. – 22 p.
22. Grazyna, K. A Good Lady, Androgynous Angel, and Intrepid Woman: Maria Czaplicka in Feminist Profile // Identity and Networks: Fashioning Gender and Ethnicity Across Cultures. – N. Y.: Berghahn Books, 2007. – P. 146–163.
23. Hibbert, Ch. The encyclopaedia of Oxford. – London: Macmillan, 1988. – URL: <https://archive.org/details/encyclopaediaofo0000hibb/page/264/mode/2up?view=theater&q=museum> (дата обращения: 28.09.2024).
24. Museum der Kulturen Basel. – URL: <https://www.mkb.ch/de/museum/ueber-uns.html> (дата обращения: 28.09.2024).
25. The British Museum Story. – URL: <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/history> (дата обращения: 28.09.2024).
26. The National Museum of Denmark. – URL: <https://en.natmus.dk/historical-knowledge/> (дата обращения: 28.09.2024).
27. The Weltmuseum Wien. – URL: <https://www.weltmuseumwien.at/ueber-uns/geschichte/> (дата обращения: 28.09.2024).

References

1. Bravina, R. I., Popov V. V. Pogrebal'no-pominal'naya obryadnost' yakutov: pamyatniki i tradicii (XV–XIX vv.) [Funeral and memorial rites of the Yakuts: monuments and traditions (15th–19th centuries)]. Novosibirsk, Nauka, 2008, 296 p.
2. Gabysheva, A. L. Puteshestvie dlinoyu v vek... Raskrytaya tajna: Po sledam «Yakutskogo prazdnika ysyah» iz fonda Britanskogo muzeya [A Journey through the ages... A secret revealed: Following the footsteps of the “Yakut Ysyakh Festival” from the British Museum Collection]. Ilin, 2016, no. 1, pp. 2–19.
3. Deeg, L. Kunst i Albers. Istoriya nemeckogo trgovogo doma na rossijskom Dal'nem Vostoke (1864–1924 gg.) [Kunst and Albers. History of a German Trading House in the Russian Far East (1864–1924)]. Transl. from German by E. Krepak, 2nd edition, corrected and supplemented. Vladivostok, FEPU Publishing House, 2012, 392 p.
4. Klitsenko, Yu. V. Stat'i Sverdlova o enisejskoj ekspedicii Marii Chaplickoj [Sverdlov's articles about the Yenisei expedition of Maria Chaplitskaya]. Sibirskaya Zaimka [Siberian Zaimka], 2016, March 31, available at: <https://zaimka.ru/klitsenko-sverdlov/> (accessed 28.09.2024).
5. Kollekcija reznoj kosti v sobranii Nacional'nogo hudozhestvennogo muzeya Respubliki Saha (Yakutiya):

- al'bom-katalog. – T. 1. Hudozhestvennoe nasledie Yakutii [Collection of carved bone in the collection of the National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia): catalogue album. Vol. 1. Artistic heritage of Yakutia]. Author of the introduction and catalogue A. L. Gabysheva. Yakutsk, National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia), 2008, 251 p.
6. Kollekcija serebra i metalla v sobranii Nacional'nogo hudozhestvennogo muzeya Respubliki Saha (Yakutiya): al'bom-katalog. T. 2. Hudozhestvennoe nasledie Yakutii [Collection of silver and metal in the collection of the National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia): catalogue album. Vol. 2. Artistic heritage of Yakutia]. Author and compiler A. L. Gabysheva. Yakutsk, Aprel', 2011, 309 p.
7. Ksenofontov, G. V. Uraanghaj sahalар: ocherki po drevnej istorii yakutov: v 2-h kn. [Uraanghai sakhalar: essays on the ancient history of the Yakuts: in 2 books]. Yakutsk, National Publishing House of the Republic of Saha (Yakutia), 1992, vol. 1, 315 p.
8. Kulakovskiy, A. E. Nauchnye trudy = Nauchnaja yeleler [Research works]. Yakutsk, The Book Publishing House, 1979, 483 p.
9. Material'naya i duhovnaya kul'tura narodov Yakutii v muzeyah mira HVII – nachala HH v. [Material and spiritual culture of the peoples of Yakutia in world museums (17th – early 20th centuries)]. Postoyan. forum OON po voprosam koren. narodov, Ros. kom. Mezhdunar. soveta muzeev, AN RS (Ya), M-vo kul'tury i duhov. razvitiya RS (Ya) [United Nations Permanent Forum on Indigenous Issues, Russian Committee of the International Council of Museums, Academy of Sciences of the Republic of Sakha (Yakutia), Ministry of Culture and Spiritual Development of the Republic of Sakha (Yakutia)]. Yakutsk, Bichik, 2017. – T. 1: Sibirskaya kollekciya v muzeyah SSHA [Vol. 1. Siberian Collection at the museums of the USA]. – Kn. 1: Amerikanskij muzej estestvennoj istorii, N'yu-Jork; Nacional'nyj muzej estestvennoj istorii. Smitsonovskij institut, Vashington: al'bom-katalog [Book 1. American Museum of Natural History, New York; National Museum of Natural History. Smithsonian Institution, Washington: catalogue album]. Author and compiler Z. I. Ivanova-Unarova; project's team lead A. N. Zhirkov; editorial board A. N. Zhirkov and others; transl. into English V. G. Struchkov. Yakutsk, Bichik, 2017, 781 p.
10. Material'naya i duhovnaya kul'tura narodov Yakutii v muzeyah mira HVII – nachala HH v. [Material and spiritual culture of the peoples of Yakutia in world museums (17th–early 20th centuries)] Postoyan. forum OON po voprosam koren. narodov, Ros. kom. Mezhdunar. soveta muzeev, AN RS (Ya), M-vo kul'tury i duhov. razvitiya RS (Ya) [United Nations Permanent Forum on Indigenous Issues, Russian Committee of the International Council of Museums, Academy of Sciences of the Republic of Sakha (Yakutia), Ministry of Culture and Spiritual Development of the Republic of Sakha (Yakutia)]. T. 2, kn. 2: Muzei Germanii: katalog [Vol. 2, book 2: Museums of Germany: a catalogue. Author and project's team lead A. N. Zhirkov; editorial board: A. N. Zhirkov (chief ed.), S. V. Mestnikov and others; author and compiler A. L. Gabysheva, Yu. V. Kravtsova and others; transl. into English S. K. Kholmogorova. Yakutsk, Ajar, 2023, 784 p.
11. Miz, N. G., Sidorov A. Zh., Turmov G. P. Russkij nemec Adolf Vasil'evich Dattan [Russian German Adolf Vasilyevich Dattan]. Vladivostok, FESTU Publishing House, 2002.
12. Nikolaev, S. I. Eveny i evenki Yugo-Vostochnoj

- Yakutii [Evens and Evenks of South-Eastern Yakutia]. Yakutsk, Yakutknigoizdat, 1964, 201 p.
13. Nozdrin, G. A. Nacional'naya nemeckaya blagotvoritel'nost' v Sibiri vo vtoroj polovine XIX – nachale XX v. [National German charity in Siberia in the second half of the 19th – early 20th centuries]. Zarubezhnye ekonomicheskie i kul'turnye svyazi Sibiri (XVIII–XX vv.) [Foreign economic and cultural relations of Siberia (18th–20th centuries)]. Novosibirsk, 1995, pp. 139–140.
14. Petrova, S. I. Hudozhestvennoe shit'e konskogo ubranstva yakutov: tradicii i sovremennost' [Artistic sewing of horse harness of the Yakuts: traditions and modernity]. Novosibirsk, Nauka, 2011, 115 p.
15. Priklonsky, V. L. Tri goda v Yakutskoj oblasti. Etnograficheskie ocherki. Glava V [Three years in the Yakutsk region. Ethnographic essays. Chapter 5]. Zhivaya starina [Live antiquity], 1891, issue 4. Saint Petersburg, S. N. Khudekov's Publishing House, pp. 43–66.
16. Rasmussen, K. Velikij sannyy put' [The Great Sleigh Road]. Transl. from Danish by A. V. Ganzen. Introduction and commentaries by L. A. Feinberg. Moscow, Geografiz, 1958, 184 p.
17. Sleptsov, Yu. A., Popov V. V. Rys' v pover'yah i obryadah yakutov [Lynx in the beliefs and rituals of the Yakuts]. Kul'tura i civilizaciya [Culture and Civilization], 2021, vol. 11, no. 1A, pp. 12–16. DOI: 10.34670/AR.2020.45.59.002
18. Tradicionnoe mirovozzrenie tyurkov Yuzhnoj Sibiri. Prostranstvo i vremya. Veshchnyy mir [Traditional worldview of the Turks of Southern Siberia. Space and time. The material world]. Ex. ed. I. N. Gemuev. Novosibirsk, Nauka, 1988, 225 p.
19. Tradicionnoe mirovozzrenie tyurkov Yuzhnoj Sibiri. Chelovek. Obshchestvo [Traditional worldview of the Turks of Southern Siberia. Man. Society]. Ex. ed. I. N. Gemuev. Novosibirsk, Nauka, 1989, 243 p.
20. Khudyakov, I. A. Kratkoe opisanie Verhoyanskogo okruga [Brief description of the Verkhoyansk district].

- Ed. by V. G. Bazanov. Leningrad, Nauka, 1969, 437 [2] s.
21. Bassett, D. The mammoth and mammoth-hunting in North-East Siberia. London, H. F. & G. Whitherby, 1926, 22 p.
22. Grazyna, K. A Good Lady, Androgynous Angel, and Intrepid Woman: Maria Czaplicka in Feminist Profile. Identity and Networks: Fashioning Gender and Ethnicity Across Cultures. New York, Berghahn Books, 2007, pp. 146–163.
23. Hibbert, Ch. The encyclopaedia of Oxford. London, Macmillan, 1988, available at: <https://archive.org/details/encyclopaediaofo0000hibb/page/264/mode/2up?view=theater&q=museum> (accessed 28.09.2024).
24. Museum der Kulturen Basel, available at: <https://www.mkb.ch/de/museum/ueber-uns.html> (accessed 28.09.2024).
25. The British Museum Story, available at: <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/history> (accessed 28.09.2024).
26. The National Museum of Denmark, available at: <https://en.natmus.dk/historical-knowledge/> (accessed 28.09.2024).
27. The Weltmuseum Wien, available at: <https://www.weltmuseumwien.at/ueber-uns/geschichte/> (accessed 28.09.2024).

Об авторе

Тимофеева Влада Владиславовна – кандидат искусствования, генеральный директор Национального художественного музея Республики Саха (Якутия)
E-mail: sakhamuseum@gov14.ru

Timofeeva Vlada Vladislavovna

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

Работа сотрудников
Национального
художественного
музея Республики
Саха (Якутия)
с коллегами в фонде
Музея мировых культур,
Вена. 2019
Фото В. Н. Семенова

Work of the staff
of the National Art
Museum of
the Republic of Sakha
(Yakutia)
with colleagues on
the collection premises
of the Museum of
World Cultures,
Vienna. 2019
Photo by V. N. Semenov



ТВОРЧЕСКИЙ ЦЕНТР «ТУНГУСКА»

Творческий центр «Тунгуска» расположен на левом берегу одноименной реки (приток Амура), у подножия потухшего миллионы лет назад вулкана. О нем и его прошлой бурной деятельности напоминает кратер, в котором расположилось село Новокаменка и каменный водопад с застывшей некогда лавой. Проходя по гребню кратера, можно любоваться великолепными видами долины Тунгуски, древним хребтом Хехцир, высотой в километр, сияющим вдали Хабаровском.

ТЦ «Тунгуска» принадлежит Хабаровскому краевому отделению ВТОО «Союз художников России», с 2024 г. является представительством Академической дачи им. И. Е. Репина на Дальнем Востоке. Ежегодно на территории центра и в живописных окрестностях организуются пленэры для профессиональных и только ступивших на творческую стезю художников. Здесь проводились международные пленэры с мастерами из Китая, Южной Кореи, Монголии и США.

ТЦ «Тунгуска» расположен всего лишь в 30 километрах от краевого центра, что позволяет через час-полтора очутиться на лоне первозданной дальневосточной природы. Добраться сюда можно на речном трамвае, стартующем от речного вокзала Хабаровска: сначала он идет по величественному Амуру и проходит под легендарным Амурским мостом, затем – вверх по таинственной Тунгуске, берега которой хранят еще много секретов для археологов. Второй маршрут – на автомобиле или автобусе через Еврейскую автономную область в село Николаевка, расположенное на правом берегу Тунгуски, а оттуда 10–15 минут на моторной лодке, предоставляемой по договоренности администрацией ТЦ, до Новокаменки. Село раскинулось на левом берегу реки, благодаря причудливому течению которой оно оказалось практически на острове. Поэтому здесь нет назойливых посторонних лиц. Вы в полной мере насладитесь творческой свободой. Недалеко от крупнейшего российского города на Дальнем Востоке вы сможете почувствовать течение времени и полюбоваться яркими созвездиями, очиститься духовно и стать самим собой, поймать вдохновение и создать свой шедевр!

ТЦ «Тунгуска» принимает группы от 8 до 20 человек, предоставляя комнаты и домики для проживания и творческой работы. Трехразовое питание включает блюда как европейской кухни, так и местной, аборигенной, основой которых является богатейшая ихтиофауна Амура (в бассейне реки обитает более 200 видов рыб).

В ТЦ имеется все для комфортного отдыха: бассейн, душевая с горячей и холодной водой, теплый туалет, микроволновки, поттеры, телевизор и т.д.

Плата варьируется от 1000 до 2500 руб. в сутки в зависимости от запросов.

Творческий центр «Тунгуска» ждет вас в гости!

Контакты:

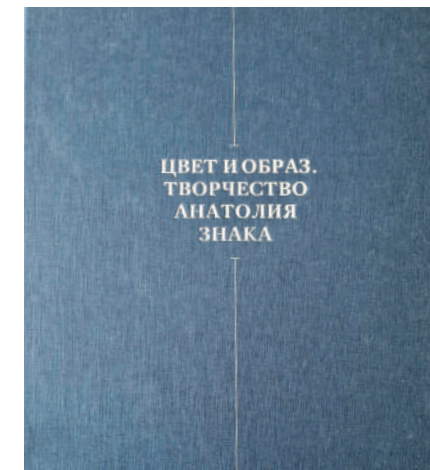
Тел.: +7 (421) 221-11-64, с 10.00 до 17.00 по времени Хабаровска (минус 7 часов для Москвы).

E-mail: souz_art_khb@mail.ru



НОВЫЕ ИЗДАНИЯ В РЕГИОНАХ

EDITIONS | ИЗДАНИЯ |



Цвет и образ. Творчество Анатолия Знака : Юбилейное издание / М. В. Москалюк, М. А. Бородина, И. А. Знак. – Красноярск : Класс Плюс, 2024. – 188 с.

Монография представляет собой иллюстрированное издание о жизни и творчестве народного художника России, члена-корреспондента Российской академии художеств, профессора Анатолия Марковича Знака, приуроченное к 85-летию со дня рождения мастера. Данное издание впервые представляет всю полноту творческого наследия: исторические, портретные, пейзажные и натюрмортные полотна, многочисленные графические наброски. В книге также рассказывается об уникальном педагогическом опыте художника, который целых двадцать лет жизни (с 1983 по 2002 г.) посвятил преподавательской деятельности.

Монография выпущена за счет грантовой программы «Книжное Красноярье».



Владивостокская крепость в акварелях Павла Куянцева: альбом каталог / сост. и авт. вступит. ст. О. И. Зотова. – Владивосток : Музей-заповедник истории Дальнего Востока имени В. К. Арсеньева, 2024. – 120 с.: ил.

В альбом вошли произведения известного художника Павла Павловича Куянцева, посвященные Владивостокской крепости. В фондах музея хранится 85 акварелей, выполненных в период с 1973 по 1982 г. Эта коллекция дает представление о различных объектах крепости. Издание включает комментарий доктора исторических наук Р. С. Авилова. Книга рассчитана на профессиональное сообщество, а также на широкий круг ценителей изобразительного искусства.

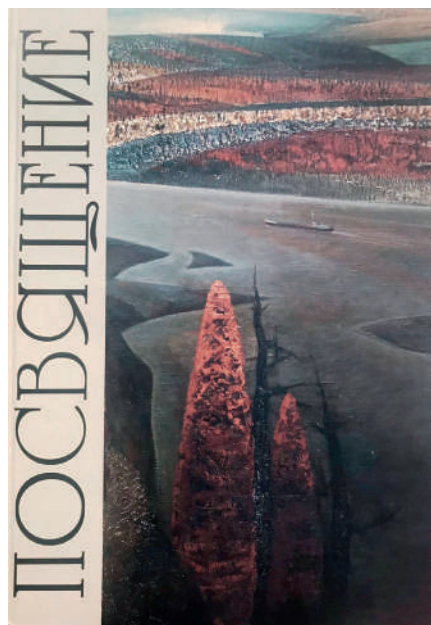
Издание выпущено при поддержке Министерства культуры и архивного дела Приморского края.



Творение как дар. Тагильский расписной поднос конца XX – начала XXI века : альбом-каталог / НТМИИ ; авт. вст. статей М. Агеева, Л. Хайдукова, Л. Смирных ; науч. ред. М. Агеева, Н. Гундырева, Л. Смирных ; фот. В. Кулак, М. Трухин ; рук. проекта М. Агеева. – 2-е изд., доп. – Нижний Тагил : Репринт, 2024. – 220 с. : ил.

К своему 80-летию Нижнетагильский музей изобразительных искусств выпустил в свет второе дополненное издание альбома «Творение как дар. Тагильский поднос конца XX – начала XXI века», представляющего произведения уникального тагильского промысла – расписного подноса, которые находятся в его коллекции. В альбом вошли наиболее яркие, высокохудожественные образцы. Каждому подносу отведена своя страница, крупно показаны фрагменты, характерные для творческой манеры каждой из ведущих мастерских промысла. Издание состоит из трех разделов, в которых представлены подносы с цветочными и плодово-ягодными мотивами, с сюжетной многослойной живописью и золотым трафаретным орнаментом на «копченом» фоне, характерными для тагильского подносного промысла.

Подарочное издание будет интересным как для широкого круга читателей, так и для специалистов, изучающих народные художественные промыслы уральских мастеров.



ПОСВЯЩЕНИЕ. Юбилейная художественная ретроспективная выставка произведений из собрания Томского областного художественного музея. К 420-летию основания Томска. К 220-летию учреждения Томской губернии. К 80-летию образования Томской области: альбом-каталог / под ред. Т. Н. Микуцкой; авт.-сост. Т.А. Бычкова, Е. Б. Гончаренко, Т. Н. Микуцкая, Ю. И. Ожередов, И. Г. Проваленок, А. А. Репина, И. П. Тюрина. – Томск, Офсет центр, 2024. – 148 с. : ил. – ISBN 978-5-6047568-8-1

Издание представляет собой полный научный иллюстрированный каталог тематической комплексной художественной выставки, посвященной трем юбилеям 2024 года: города, губернии, области. Оно включает основной каталог (117 экспонатов); иллюстративную часть; дополнения к каталогу: произведения, не вошедшие в основной каталог и частично не включенные в экспозицию; краткий обзор «Русские и иностранные художники XVIII–XIX вв., создавшие пейзажи Томска и окрестностей»; историческую справку. В экспозицию выставки и данный каталог внесены произведения живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства. В иллюстративную часть каталога введены воспроизведения как известных, так и малоизвестных художников, некоторые экспонаты публикуются впервые. Для широкого круга любителей изобразительного искусства, краеведов, специалистов музейного дела.

Проект осуществлен при финансовой поддержке департамента по культуре Томской области.



Смотреть на мир... Живопись Николая Корзняка : альбом-монография / НТМИИ ; авт. текста, сост. справ. материалов М. Ю. Комарова, О. В. Лебедева ; библиограф. И. И. Буторина ; дизайн, верстка М. Е. Трухин ; фот. М. Н. Корзников, М. Е. Трухин ; отв. за вып. М. В. Агеева, Н. А. Гундырева. – Нижний Тагил : Репринт, 2024. – 100 с. ; ил.

Монографический альбом посвящен творчеству тагильского живописца Николая Михайловича Корзняка. Раскрывается биографическая и творческая деятельность, указаны сведения об участии в выставках, наградах, составлен библиографический список. В издании собраны произведения, хранящиеся в его семье, частных коллекциях, в собрании Нижнетагильского музея изобразительных искусств. Они выполнены художником в период с 1984 по 2012 г. и раскрывают основные темы и творческий метод автора. Большинство работ публикуется впервые. Альбом предваряет искусствоведческая статья. В книгу включены архивные фотографии и дневниковые записи Н. М. Корзняка.

Издание предназначено для профессионалов и широкого круга читателей, интересующихся искусством Урала.



Эпоха Фаберже. Золотой век русского ювелирного искусства. Альбом-каталог / авт. концепции, сост. и авт. вступит. ст. Т. Мунтян. – Владивосток : Музей-заповедник истории Дальнего Востока имени В. К. Арсеньева : Дальпресс, 2024. – 247 с.

Каталог содержит материал выставки предметов Государственного историко-культурного заповедника «Московский Кремль» в Музее-заповеднике истории Дальнего Востока имени В. К. Арсеньева. Представлены императорские пасхальные яйца, императорские печати, коронационные предметы и портреты, камнерезные изделия, ювелирные украшения, аксессуары, костюмы, серебряная утварь и пластика, церковная утварь и предметы личного благочестия, памятные медали, являющиеся символами эпохи, культурными артефактами, отражающими богатую историю России.



СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ РОССИИ

НОВОСИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Новосибирское региональное отделение Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России» является основной профессиональной общественной организацией художников, осуществляющей свою деятельность на территории Новосибирской области.

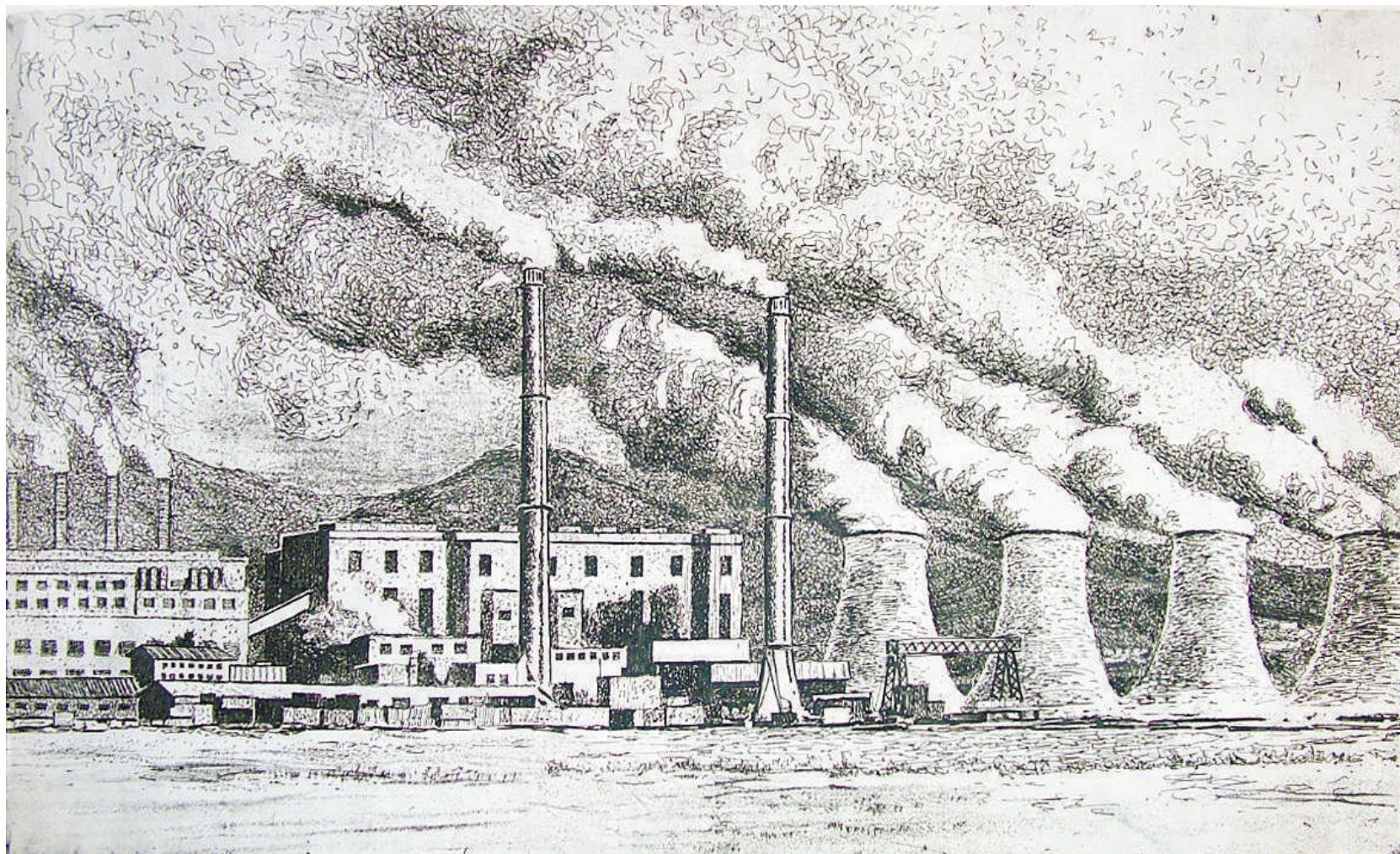
Отделение в настоящий момент объединяет 96 профессиональных творческих работников, проживающих на территории города Новосибирска и Новосибирской области.

С момента своей юридической регистрации организация реализовала большое количество значительных выставочных проектов, в том числе: десятая межрегиональная художественная выставка «Сибирь» (2008), межрегиональные выставки «Красный проспект» (2011, 2014, 2017, 2020), межрегиональная художественная выставка «Акварель. Традиции и современность» (2015), Региональные фестивали изобразительных искусств «Культпросвет» (2021, 2022, 2023, 2024), периодические региональные художественные выставки «Арт-Новосибирск», принимала участие в крупнейших всероссийских и сибирских выставочных проектах, выполняла проекты на основе муниципальных, региональных и государственных грантов.

Организация осуществила ряд издательских проектов в области изобразительного искусства: каталог межрегиональной художественной выставки «Сибирь» (2008, 288 стр. с илл.), каталоги художественных выставок «Красный проспект» (2011, 2014, 2020; по 200 стр. с илл.), семитомный каталог в футляре художественной выставки «Красный проспект-2017» (700 стр. с илл.), каталоги региональных художественных выставок «Арт-Новосибирск», художественный альбом «Союз художников России. Новосибирск» (2014, 640 стр. с илл.), «Акварель. Традиции и современность» (2015, 184 стр. с илл.), монография «Александр Беляев. Живопись, графика» (2016, 216 стр. с илл.), альбом «Отражения. Автопортрет в творчестве новосибирских художников» (2019, 120 стр. с илл.), альбом «Культпросвет» (2023, 256 стр. с илл.).

630124, г. Новосибирск, ул. Липецкая, 25, корп. 3
+7 (383) 261 17 09
<http://www.nro-shr.ru>





ТЕМА СЛЕДУЮЩЕГО НОМЕРА
| **ВЛАДЕЛЬЧЕСКИЕ КОЛЛЕКЦИИ**