

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



УРАЛА, СИБИРИ И
ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

ИЗДАНИЕ РЕГИОНАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ В Г. КРАСНОЯРСКЕ

№ 2 (3)

ИЮНЬ | 2020

ТЕМА НОМЕРА

75-ЛЕТИЮ
ПОБЕДЫ
ПОСВЯЩАЕТСЯ

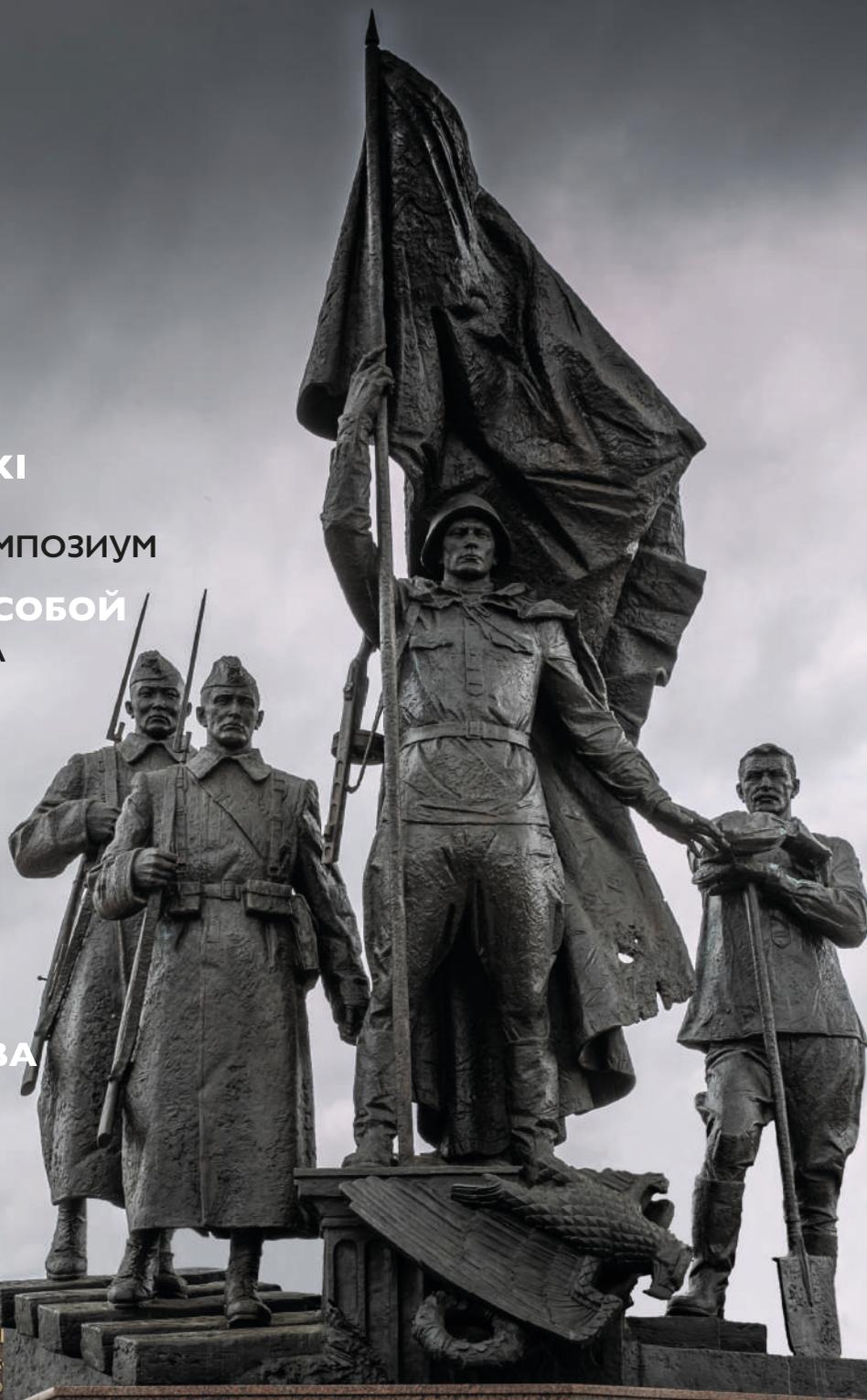
АГИТФАРФОР XXI
Х ВСЕРОССИЙСКИЙ
КЕРАМИЧЕСКИЙ СИМПОЗИУМ

СВОБОДА БЫТЬ СОБОЙ
К 95-ЛЕТИЮ ЭРНСТА
НЕИЗВЕСТНОГО:
"МАСКИ СКОРБИ"

В ЭМИГРАЦИЮ
ЧЕРЕЗ
ВЛАДИВОСТОК
РУССКИЕ
ХУДОЖНИКИ
В ЯПОНИИ

ЦВЕТ КАК ОСНОВА
О ТВОРЧЕСТВЕ
КИМА КОВАЛЯ

75
ПОБЕДА!
1945–2020



1941-1945
Во время Велик
из Красноярско
Из них не верн
Вечна

ПОД ЗНАМЕНОМ ПОБЕДЫ

Научно-практический журнал

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



УРАЛА, СИБИРИ И
ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

Редакционный совет

Главный редактор, редактор по Дальневосточному федеральному округу:

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

Заместитель главного редактора, художественный редактор:

Кузьминых Константин Борисович, академик РАХ (Магадан)

Редактор по Уральскому федеральному округу:

Шарко Галина Александровна (Екатеринбург)

Редактор по Сибирскому федеральному округу:

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

Редакционная коллегия

Ануфриев Сергей Евгеньевич, председатель редакционной коллегии, академик РАХ (Красноярск)

Бойцова Татьяна Ивановна (Москва)

Белоусова-Лебедева Вероника Анатольевна (Красноярск)

Галыгина Ольга Михайловна (Новокузнецк)

Гольнец Галина Владимировна, кандидат искусствоведения (Екатеринбург)

Гуменюк Алла Николаевна, кандидат искусствоведения (Омск)

Зотова Ольга Ивановна, кандидат искусствоведения (Владивосток)

Иванкин Вадим Викторович, академик РАХ (Новосибирск)

Иманакова Елена Георгиевна, кандидат культурологии (Чита)

Козлова Людмила Григорьевна (Хабаровск)

Коноплева Нина Алексеевна, доктор культурологии (Владивосток)

Кравцова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения (Якутск)

Кубанова Татьяна Андреевна, кандидат культурологии (Санкт-Петербург)

Кузьминых Константин Борисович, академик РАХ (Магадан)

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

Микуцкая Татьяна Николаевна (Томск)

Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения (Красноярск)

Нехвядович Лариса Ивановна, доктор искусствоведения (Барнаул)

Николаева Лариса Юрьевна, кандидат искусствоведения (Улан-Удэ)

Овчинникова Лилия Ивановна, кандидат искусствоведения (Томск)

Салацкая Диана Анатольевна (Иркутск)

Тимофеева Влада Владиславовна, кандидат искусствоведения (Якутск)

Трифоновна Галина Семеновна, кандидат исторических наук (Челябинск)

Чертогова Марина Юрьевна (Кемерово)

Шарко Галина Александровна (Екатеринбург)

Учредитель и издатель

Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока

Российской академии художеств в г. Красноярске

Адрес учредителя и издателя:

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

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

E-mail: journal@rahusdv.ru

Главный редактор — О. И. Зотова

Корректор — Е. Л. Кириллова

Верстка И. В. Царинного

№ 2 (3) 2020

Подписано в печать 30.06.2020

Формат: 60×90/8

Тираж: 900 экз.

Адрес редакции:

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

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

E-mail: journal@rahusdv.ru

Обложка

Монумент "Под знаменем Победы." Авторский коллектив:

А. Е. Ткачук, А. В. Кияницын, А. В. Тырышкин, И. В. Царинный.

Сквер "Народный парк Героев", Красноярск.

Фото А. А. Снеткова.

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

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

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



ОТ РЕДАКТОРА



Этот номер рожден во многом под влиянием чувства, связанного с памятью о подвиге, совершенном во имя мира. Великая Отечественная война сформировала особый тип национального самосознания, в котором осмысление картины мира неизбежно происходит через тему спасения ценой собственной жизни. Если перефразировать классические слова, все мы родом из военного лихолетья и острого чувства радости, которое испытал каждый 75 лет назад, услышав «Победа!».

Первые художественные произведения, отражающие события Великой Отечественной, были созданы еще до ее окончания. С тех пор поколения художников посвящают свои работы теме войны и героев, отстоявших Родину.

Рубрика «Тема номера», введенная в журнал, посвящена этой теме. В ней отражены наиболее крупные художественные проекты, состоявшиеся в Красноярском крае (Красноярск) и на Дальнем Востоке (Владивосток).

В первом случае речь идет о масштабной выставке с участием редко экспонируемых произведений из музеев Красноярского художественного музея им. В. И. Сурикова, Красноярского краевого краеведческого музея, музеев Ачинска, Шушенского, Дивногорска, Железногорска, собрания Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, частных коллекций, которая откроется в сентябре 2020 года. Во втором – о межрегиональном проекте «Великая Победа», открытом в самый канун Дня победы – 8 мая – в залах Приморского краевого отделения ВТОО «Союз художников России» и Приморской государственной картинной галереи. Тема подвига советского воина отражена на этих выставках во всем многообразии. Оба проекта сопровождаются солидными каталогами.

В рубрику также вошли статьи, в которых вводятся в оборот сведения о творчестве художников, работавших в период войны в «Окнах ТАСС»: впервые публикуются репродукции плакатов военного времени из фондов Дальневосточного художественного музея, Томского областного краеведческого музея.

В этот блок включены статьи, подготовленные специально для журнала и посвященные особенностям архитектурно-художественного решения Патриаршего собора Вознесения Христова в парке «Патриот» (творческая группа под руководством Д. Б. Намдакова) и монумента «Под знаменем Победы» (творческая группа под руководством А. В. Ткачука). Обе сопровождаются уникальным фотоматериалом.

Не менее интересно содержание других рубрик журнала, в которых авторы статей осмысливают художественный опыт разных периодов, в том числе через исследование творческой биографии отдельных художников, благодаря вкладу которых формировалось отечественное искусство: в их числе Э. Неизвестный, Э. Мотакова, К. Коваль, А. Вычужанин, Г. Манткава. Примечательно, что большое количество материалов из музейных коллекций и частных архивов публикуется впервые. В этой ситуации журнал можно считать попыткой систематизации богатейшего художественного наследия.

Ольга Зотова
главный редактор

СОДЕРЖАНИЕ

- | | | | |
|----|--|-----|---|
| 6 | ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ИРКУТСКОГО ХУДОЖНИКА АРКАДИЯ ВЫЧУГЖАНИНА
А. И. Голято | 66 | ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ПЕЙЗАЖ В ИСКУССТВЕ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ 1920–1990-х ГОДОВ
Л. Р. Мурина |
| 16 | КИМ КОВАЛЬ. ЦВЕТ, ОСВЕЩЕННЫЙ СОЛНЦЕМ
Ю. И. Гутарева | 78 | СЕВЕРНЫЙ ЦВЕТ ЯМАЛА
О. А. Прошкина |
| 28 | РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ В ЯПОНИИ (1918–1922)
А. А. Хисамутдинов | 84 | АПОЛОГИЯ КРАСОТЫ В ЖЕНСКИХ ПОРТРЕТАХ ИЛЬНУРА СИРАЗИЕВА
Л. Ю. Николаева |
| 36 | ГРАФИКА ГИВИ МАНТКАВЫ (1930–2003)
И. Г. Малькова | 96 | ТВОРЧЕСКАЯ МОБИЛИЗАЦИЯ (ИЗ ОПЫТА ПРОВЕДЕНИЯ X ВСЕРОССИЙСКОГО КЕРАМИЧЕСКОГО СИМПОЗИУМА «АГИТФАРФОР XXI»)
Е. А. Краснова
Ю. М. Петунина |
| 42 | СВОБОДА БЫТЬ СОБОЙ. «МАСКИ СКОРБИ» И ТЕМА ПОЛИТИЧЕСКИХ РЕПРЕССИЙ В ИСКУССТВЕ ЭРНСТА НЕИЗВЕСТНОГО
Л. А. Фадеев | 106 | СИБИРСКИЙ РОМАНТИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ КРАСНОЯРСКОЙ ХУДОЖНИЦЫ ЭЛЬВИРЫ МОТАКОВОЙ
Г. Л. Васильева-Шляпина |
| 50 | МОНУМЕНТ «МАСКА СКОРБИ» В МАГАДАНЕ. К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ
К. И. Стельмах | 118 | МИФОЛОГИЧЕСКИЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБРАЗЫ В ГРАФИКЕ СВЕТЛАНЫ БАКШАЕВОЙ
К. Г. Баданина |
| 56 | СОВРЕМЕННАЯ ГРАФИКА ЯКУТИИ (1990–2019)
Г. Г. Неустроева | | |

124 II МЕЖРЕГИОНАЛЬНЫЙ
ПРОЕКТ «ВЕЛИКАЯ ПОБЕДА»
ВО ВЛАДИВОСТОКЕ

О. И. Зотова

134 ПОД ЗНАМЕНОМ ПОБЕДЫ.
К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ
ПАМЯТНИКА

*А. Е. Ткачук
И. В. Царинный*

140 АРХИТЕКТУРНО-
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РЕШЕНИЕ
ПАТРИАРШЕГО СОБОРА
ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА
В ПАРКЕ «ПАТРИОТ»

С. Н. Эляян

148 СТАДИАЛЬНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ
ОТРАЖЕНИЯ ТЕМЫ
ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ВОЙНЫ НА ПРИМЕРЕ ВЫСТАВКИ
«СЛАВА ПОБЕДИТЕЛЯМ!»
В КРАСНОЯРСКЕ

Н. В. Тригалева

158 ТЕМА ВОЙНЫ И МИРА
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ХУДОЖНИКОВ
XX СТОЛЕТИЯ ИЗ СОБРАНИЯ
ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

Л. Г. Козлова

166 СЕРДЦА БЕЗ РАМОК

С. П. Ярков

174 «КРАСНЫЙ ОБОЗ»
МИХАИЛА ЩЕГЛОВА
(К 135-ЛЕТИЮ СО ДНЯ
РОЖДЕНИЯ ХУДОЖНИКА)

Ю. И. Ожередов

180 ЖИВОПИСНОЕ
МАСТЕРСТВО
ПЕТРА ПОПОВА

К. И. Стельмах

190 НОВЫЕ ИЗДАНИЯ
В РЕГИОНАХ



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

ВЫСТАВОЧНЫЕ ЗАЛЫ

ПРОВЕДЕНИЕ ОТЧЕТНЫХ ВЫСТАВОК ВЫПУСКНИКОВ
ТВОРЧЕСКИХ МАСТЕРСКИХ ЖИВОПИСИ, СКУЛЬПТУРЫ, ГРАФИКИ

ПРОВЕДЕНИЕ ГРУППОВЫХ, ПЕРСОНАЛЬНЫХ, ЮБИЛЕЙНЫХ ВЫСТАВОК

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

ПРОВЕДЕНИЕ ТЕМАТИЧЕСКИХ КОНФЕРЕНЦИЙ, КРУГЛЫХ СТОЛОВ,
ДИСКУССИОННЫХ КЛУБОВ

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

+7 (391) 236-54-89

 www.rahusdv.ru

 [instagram.com/ro_usdv_rah](https://www.instagram.com/ro_usdv_rah)

 vk.com/rahusdv

 facebook.com/ousdv.rah

УДК 75.047

А. И. Голято

Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачева
Иркутск, Россия

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО иркутского художника Аркадия Вычугжанина

В статье рассматривается портретное творчество иркутского художника Аркадия Ивановича Вычугжанина. Особое внимание уделяется портретам художника, вошедшим в коллекцию Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачева и ставшим её неотъемлемой частью. Анализируются композиционные решения и колористические качества представленных произведений, манера письма художника. Обозначаются основные стилистические особенности, характерные для портретов А. И. Вычугжанина.

Ключевые слова: А. И. Вычугжанин; коллекция Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачёва; портретный жанр; стилистические особенности.

Аркадий Иванович Вычугжанин, несомненно, является одним из ярчайших представителей иркутской живописной школы. Мастер психологического портрета, тонкий колорист, он значительно повлиял на развитие портретной живописи в Иркутске и за его пределами.

Художник родился 20 декабря 1929 года в деревне Аверичи Вятской губернии. Затем семья переехала в село Вавож Удмуртской АССР. В школе, где занимался Аркадий, на его талант к рисованию обратила внимание учительница черчения. Она же настояла на том, чтобы юноша продолжил обучение в Казанском художественном училище – учебном заведении, в котором в своё время преподавал известнейший художник Н. И. Фешин. Живописные традиции, заложенные этим мастером, вероятно, отчасти оказали некоторое влияние на дальнейшее творче-

ство Вычугжанина. Здесь художник получает первые навыки живописного мастерства, обучаясь у педагогов В. И. Куделькина и Н. С. Петрова.

После окончания училища в 1949 году он едет в Харьков, где поступает в художественный институт. Обучение в институте проходило в течение 6 лет. Его преподавателями были А. П. Любимский, В. В. Сизиков и С. Ф. Беседин.

Вычугжанин в этот период писал много пейзажных работ и сам уже считал себя пейзажистом, но при выходе на дипломную работу взялся за многофигурную композицию, после которой перешел к жанру портрета. Работа над дипломом проходила в Казахстане. Художник изобразил на своей картине молодёжь, поехавшую осваивать целинные земли. Для написания работы он сделал огромное количество подготовительных набросков и этюдов с натуры. Некоторые из

*А.И. Вычугжанин.
Автопортрет.
Фрагмент.
1974–1984 гг.
Картон, темпера.
70×50*

*Иркутский областной
художественный музей
им. В.П. Сукачева
(далее – ИОХМ
им. В. П. Сукачева)*



становится немаловажной частью его жизни. Он набирает на свой курс школьников и начинает обучать их по вузовской программе. Среди учеников Вычугжанина – такие известные иркутские художники, как Г. Е. Новикова, Ю. Г. Круглов, Г. А. Курочкина-Домашенко, О. И. Ардимасов, В. А. Сергин, В. И. Форов, В. И. Пинигин, Л. Б. Гимов, В. А. Кузьмин, А. М. Муравьев. Удивительно, что у каждого из этих художников в дальнейшем выработался свой неповторимый стиль, отличный от стиля учителя.

Помимо преподавательской деятельности, Вычугжанин активно занимается творчеством и начинает участвовать в выставочных проектах различного уровня. А. Д. Фатьянов в своей статье «Наш современник» писал об этом: «В экспозиционных залах Иркутского областного художественного музея в 1956 году состоялась большая выставка произведений художников Сибири и Дальнего Востока. Многих посетителей заинтересовала

Рис. 1.
А.И. Вычугжанин.
Автопортрет.
1959.
Холст, темпера.
116×86
ИОХМ
им. В. П. Сукачева

них сохранились, и они свидетельствуют о том, что уже в период ученичества уровень художественного мастерства у Вычугжанина был довольно высоким.

Обучаясь в институте, он познакомился с художниками Анатолием Алексеевым и Глебом Богдановым, и впоследствии, после защиты дипломных работ, они все вместе поехали в Иркутск. В этот период молодые охотно ехали в Сибирь: её образ романтизировали, сюда спешили за новыми впечатлениями. Выбор города был также обусловлен тем, что его очень любил Анатолий Алексеев: здесь прошла часть его детства, и именно Алексеев уговорил товарищей отправиться туда.

С 1956 года Аркадий Вычугжанин живет и работает в Иркутске. Сразу же после приезда он устраивается преподавать в Иркутское художественное училище. И, надо отметить, преподавательская деятельность

тогда серия небольших живописных портретов. Чувствовалось, что их создатель – наблюдательный художник, тонкий психолог, неплохо владеющий искусством портрета. Автором заинтересовавших нас работ оказался молодой живописец, выпускник Харьковского государственного художественного института Аркадий Вычугжанин. С тех пор имя этого талантливого портретиста не сходило со страниц каталогов, его произведения появлялись на всех художественных выставках: областных, зональных, республиканских, всесоюзных и некоторых зарубежных...» [5, с. 64].

Серия портретов, представленных на вышеупомянутой выставке, состояла из этюдов мужских и женских голов. Среди них особенно внимания заслуживает этюд «Колхозный садовод» (1956). Он стал подготовительной работой к картине «Портрет колхозного



Рис. 2.
А.И. Вычугжанин.
Дипломный год.
1959.
Холст, темпера.
89×180
ИОХМ
им. В.П. Сукачева

садовода И.В. Малеева» (1956). В портрете проявились стилистические особенности, ставшие характерными для дальнейшего творчества живописца: письмо крупным обобщающим мазком, усиление тональных контрастов, поиск сложных цветовых соотношений, особое внимание к написанию кистей рук. Сам образ человека труда, простого, но в то же время не лишённого чувства собственного достоинства, не раз ещё возникнет в работах художника.

Следующая картина из раннего периода творчества, на которую хотелось бы обратить внимание, – «Портрет Н. Л. Прибытковой» (1959). Вновь перед нами образ человека из народа – сибирской переселенки с волевым лицом и натруженными руками. Композиционно работа ещё напоминает учебную постановку, хотя написана с большим мастерством. Лицо старухи вылеплено уверенными точными мазками, обобщенно и в то же время правдоподобно передана фактура ткани платка и платья. Фон размыт – художник решает его виртуозно, в очень свободной манере. Кисть словно гуляет по холсту. В такой подаче, возможно, сказалось «фешинское» влияние, ведь для работ Феши-

на характерны подобные живописные приёмы.

В 1957 году в Москве на выставке произведений художников РСФСР к 40-летию Октябрьской социалистической революции Вычугжанин представляет две картины: «Школьница» (1957) и «Женский портрет» (1957). Художник улавливает настроение портретируемых, очень естественно изображает их позы. Среди живописных достоинств можно отметить сложное выстраивание колорита.

В 1959 году он отправляется в творческую командировку в Венгрию. Результатом этой поездки стала картина «Венгерские крестьяне», написанная темперными красками по совету венгерского художника И. Куруца, который рекомендует использовать именно этот материал, так как он отличается большей долговечностью, в отличие от масляных красок. Он приводит в пример сохранившиеся росписи египетских гробниц, выполненные аналогами современных темперных красок. Вычугжанина темпера привлекает своей благородной матовостью. Начиная с портрета венгерских крестьян, он переходит на этот материал, которым пишет практиче-

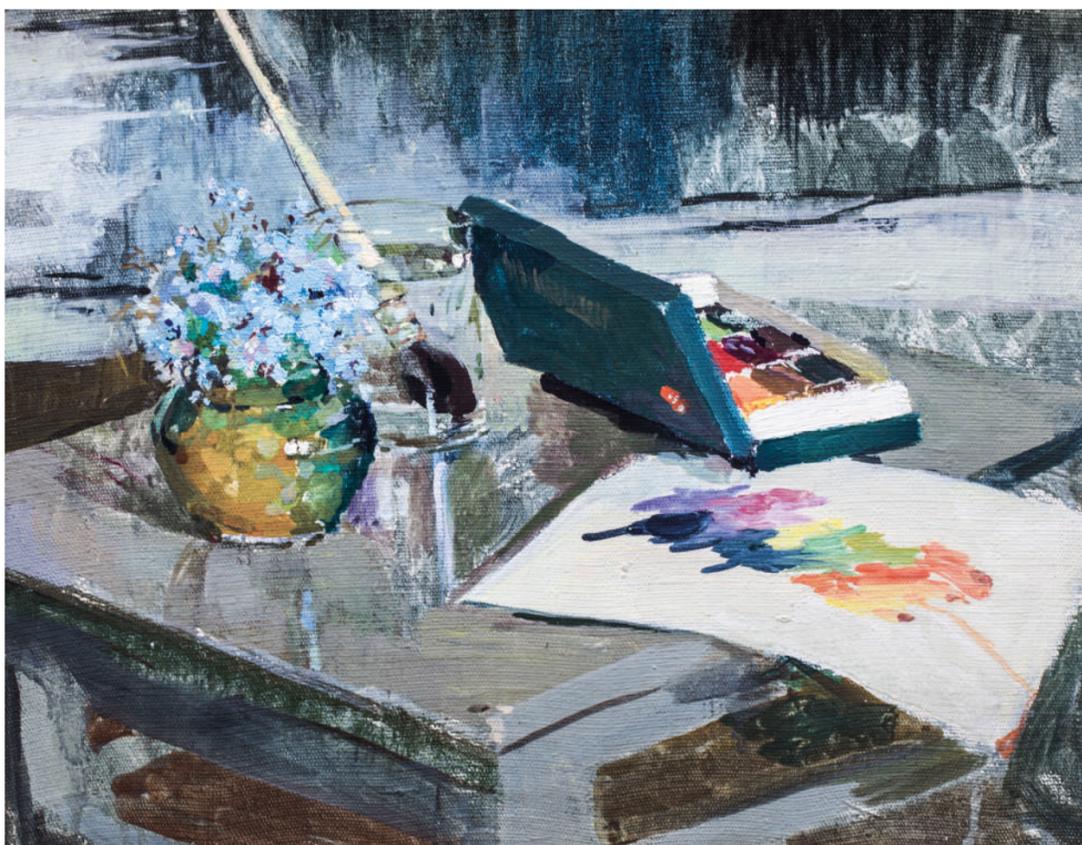


Рис. 3.
А.И. Вычугжанин.
Натюрморт.
Год не установлен.
Холст, темпера.
35×45
ИОХМ
им. В.П. Сукачева

ски все последующие работы, кроме этюдных и заказных. В отличие от масляных красок, темперные краски сложнее смешивать, они могут впоследствии сильно изменяться в цвете, но художник со временем осваивает этот непростой материал: он самостоятельно растирает пигменты, изучает литературу по данной теме и постепенно приходит к виртуозному владению техникой.

Одной из знаковых работ художника становится «Автопортрет» (1959) (рис. 1). Сама идея изображения художника на фоне белого, еще не тронутого холста, оригинальна. Эта работа отличается еще большим смысловым наполнением по сравнению с предыдущими. Писательница В. В. Сибирёва, одноклассница и друг Аркадия Ивановича, пишет: ««Автопортрет» определил собой рубеж, за которым художник начинал новые настойчивые многогранные поиски внутренне содержательного образа... Аркадий Иванович изобразил себя со спины,

собранным и сосредоточенным, полным решимости и упорства, раздумий над острыми вопросами, которые к этому времени требовательно были выдвинуты жизнью перед российским искусством. Молодой человек внимательно смотрит на чистый холст... Что будет на этом холсте? Какие картины жизни воспроизведет на нем художник? Каких людей он запечатлеет? Ещё не сложилась уже рождающаяся мысль, не созрел, не сформировался образ... Сюжет получился осмысленным и точным» [3, с. 25].

На республиканской художественной выставке «Советская Россия» (1961) художник представляет упомянутые ранее картины «Автопортрет», «Венгерские крестьяне», «Портрет Н. Л. Прибытковой», а также работы «Девушка» (1959), «Зима» (1960) и «Дипломный год» (1959) (рис. 2). В трёх последних появляются трогательные женские образы.

В картине «Дипломный год» художник изображает студентку-художницу, пишущую диплом. Она стоит спиной к зрителю, перед ней – холст с подготовительным рисунком. Рядом столик с палитрой, красками и цветами в вазочке. Вычугжанин делает подготовительный этюд как к самой картине, так и к этому небольшому натюрморту (рис. 3). Ему удаётся передать ощущение действия на полотне: в левой руке девушка держит пачку набросков, а правой уверенно выводит линию рисунка.

Картина «Девушка» наполнена лирическим чувством. Художник пишет её в розово-серой цветовой гамме. Цвета подбирает приглушённые, сдержанные, точно подходящие к создаваемому образу.

Картина «Зима» (второе название «Зима. Девушка у окна») потеряна, и её точное местонахождение на данный момент неизвестно. Сохранились только фотографии этой работы и один этюд, находящийся в частной коллекции. Но даже эти материалы дают представление об уровне работы. Интересен также тот факт, что вид зимнего окна с морозными узорами для этой картины Вычугжанин писал по фотографии. Вообще для него было характерно некоторые фрагменты

Рис. 4.
А.И. Вычугжанин.
Портрет
учительницы
Кондратенковой.
1961.
Холст, масло.
102×121
ИОХМ
им. В.П. Сукачева



своих работ писать с фотографий. Но никогда он не писал с них всю работу целиком.

В 1961 году он создает «Портрет учительницы Кондратенковой» (рис. 4) – первой учительницы Юрия Гагарина. Удивительно тонко художник выписывает фон картины, состоящий из газетных статей о знаменитом летчике-космонавте. Несмотря на такую дробность и детализацию в передаче фона, изображение женщины остаётся главным. Это один из первых портретов художника, в котором фон становится немаловажной частью сюжета картины.

Художник не раз избирался в состав зонального выставкома «Сибирь Социалистическая». Вместе с коллегами он ездил по сибирским городам и сёлам. Там же высматривал натуру для будущих картин. В селе Оёк он выбрал для своих портретов двух женщин-передовиков – так появились «Портрет телятницы Нестерчук» (1961) (рис. 5) и «Портрет передовой доярки М.Е. Козловой» (1960-е). Они продолжают серию крестьянских образов в творчестве художника. Вычугжанин показывает их не обыденно, а ярко и празднично. Эти портреты – своего рода благодарность женщинам за проделанный труд. Нестерчук изображена в нарядном платье, бусах, платке с цветочным узором. Фон – незамысловатая драпировка из ткани в полоску. Художник как тонкий психолог раскрывает перед нами характер человека, показывает и волевые черты, и некоторую усталость.

В портрете Козловой особое внимание уделяется разработке заднего плана: он представляет собою стену с фотографиями, на которых запечатлены разные события из жизни женщины. Вот снимок супружеской пары, детские снимки, групповой портрет – и перед нами предстает образ большой дружной семьи. Художник с большим вниманием выписывает трудовые награды на одежде портретируемой и фотографии на фоне, тем самым показывая всё самое ценное, что есть у этого человека.

С «Портрета Заслуженного художника РСФСР В.С. Роголя» (1964) начинается ра-

бота над образами друзей-художников. По воспоминаниям Т. Г. Драницы, «работал художник очень долго, изнуряя себя и модель. Портрет художника В. С. Рogaля писал, к примеру, три года. На одну только руку ушло три месяца» [4, с. 114]. Творческий метод Вычугжанина действительно был своеобразным: «Сделает несколько мазков, и – в сторону: курит и думает» [4, с. 114]. Он подолгу размышлял над создаваемым образом, мог полностью переписать лицо, когда уже, казалось бы, работа завершена. Портрет В. С. Рogaля выглядит просто и ненадуманно, но в этой простоте и заключается сложность. Чтобы написать так, художнику потребовалось немало времени и усилий.

Со временем у Вычугжанина усложняется подход к жанру. От портрета-картины он переходит к композиционному портрету. Самым мощным, программным произведением живописца является «Портрет скульптора Ряшенцева» (1966) (рис. 6). Автор представляет эту картину в Москве, на Всесоюзной юбилейной выставке, приуроченной к 50-летию Советской власти, где она получает самую высокую оценку художественных критиков. Необычна композиция полотна: скульптор сидит спиной к зрителю, лицо его изображено в профиль, он вдумчиво смотрит на свои работы – две огромные головы, вырезанные из камня. Колорит выстраивается на нюансных цветовых соотношениях, переливах серебристо-серых, глубоких синих и коричневатых оттенков. В лице Ряшенцева, во всей его фигуре ощущается напряжение – художнику удаётся мастерски передать это состояние творческого раздумья.

Картины Вычугжанина отмечали выставочные комиссии, их печатали в каталогах, а за «Портрет художника театра С. Гаращук» (1969), представленный на 4-й республиканской выставке «Советская Россия» в Москве, ему была присуждена медаль.

Идея создания полотна принадлежала ученице Вычугжанина – Галине Новиковой. Именно она предложила художнику сделать цитату на произведение мастера эпохи Воз-



рождения Тициана Вечеллио «Портрет Ипполито Риминальди». Новиковой казались схожими черты Риминальди и Гаращук. Вычугжанин же выразил эту схожесть в гораздо большем смысле – картина несет в себе идею преемственности, художник показывает в ней большое восхищение полотнами старых мастеров.

Аркадий Иванович вдохновлялся произведениями разных авторов: ему нравились работы Павла Корина (в своё время ему даже удалось побывать у него в мастерской), Валентина Серова, Ганса Гольбейна Старшего, уже упомянутого Тициана. Думается, что отдельные элементы композиции, ритмические ходы, подход к созданию образа в картинах Вычугжанина, возможно, и были навеяны знакомством с творчеством этих

Рис. 5.
А.И. Вычугжанин.
Портрет
телятницы
Нестерчук. 1961.
Холст, масло.
100×80,5
ИОХМ
им. В.П. Сукачёва

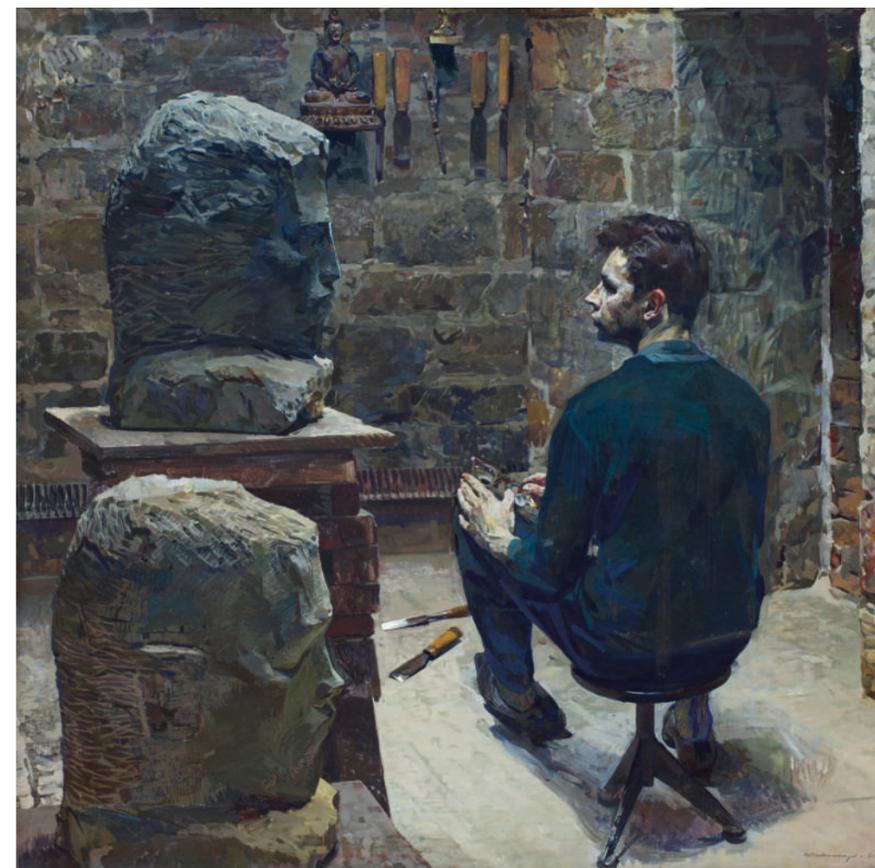


Рис. 6.
А.И. Вычугжанин.
Портрет
скульптора
Ряшенцева. 1966.
Холст, темпера.
190×195
ИОХМ
им. В.П. Сукачёва

мастеров, но художник никогда не стремился подражать целиком и полностью их манере.

Продолжаются творческие командировки художника. Так, одной из самых плодотворных стала поездка на Алтай в 1972 году, после которой он создаёт сразу две крупные работы: «Портрет кузнецов Тюлениных» (1972) и «Портрет механизатора Пахомова» (1980-е). Он показывает людей тяжелого физического труда через сложно выстроенные композиционные портреты.

Действие картины «Портрет кузнецов Тюлениных» происходит на рабочем месте кузнецов – в деревенской кузне. Обстановка прописана вплоть до мелочей, что придает ещё большей правдивости изображению. Образы кузнецов разнятся – отец изображён уставшим, в то время как сын, держащий клещи в руках, продолжает энергично работать. Выдержанный колорит, построен-

ный на преобладании холодных синих и теплых коричневатых тонов, объединяет изображенные предметы.

Серию картин, посвященных коллегам, продолжают «Портрет художника Владимира Петровича Томиловского» (1969), «Портрет Чукиной», «Портрет искусствоведа Л. Малкиной» (1976), «Портрет Н. Гульгяевой» (1974) и «Портрет Б. Бычкова» (1980-е) (рис. 7).

Пожалуй, наиболее значимым среди них по масштабу и мастерству является портрет художника Бориса Бычкова. В своих воспоминаниях Бычков пишет: «Идея создания этого портрета возникла где-то в середине шестидесятых годов, а точнее в 1964, когда он увидел у меня в мастерской новую композицию из стекла и хрусталя, выполненную мною в Гусь-Хрустальном. Подступы к работе были долгими. Дважды он подготавливал холсты разных форматов, но потом отказывался от разработанных эскизов. В то

же время, настраиваясь на эту работу, Аркадий Иванович написал натюрморт, составленный из моих хрустальных и стеклянных сосудов. К портрету приступил только в 1973–1974 годах. Работа шла нерегулярно, с большими перерывами, я часто уезжал в командировки на стекольные заводы, да и он не очень спешил, так как не всё его устраивало в рисунках» [1, с. 18].

В 1984 году художника не стало. Незадолго до смерти он рассказывал друзьям о своих творческих планах, которым, как оказалось, уже не суждено было сбыться. Остались недописанными несколько работ: «Портрет сына», «Автопортрет» и «Портрет Б. Бычкова». Несмотря на некоторую незаконченность, картины выглядят цельно и воспринимаются как состоявшиеся полотна.

«Портрет сына» написан с большим трепетным чувством. Сын Иван показан в пери-



Рис. 7.
А.И. Вычугжанин.
Портрет
Б. Бычкова.
1980-е годы.
Холст, масло.
191×153
ИОХМ
им. В.П. Сукачёва

прямо на зрителя. Взгляд получился напряжённым, пытливым и несколько неуверенным. Он словно пытается вступить в диалог со зрителем, задать вопрос. «Кажется, в эти минуты мысленно измеряет он путь, пройденный им в жизни и искусстве и, кажется, на исходе этого пути он ставит перед собой последний коренной вопрос, к решению которого рано или поздно приходит каждый серьёзный художник: “А могу ли я что-нибудь в самом деле? Не напрасен ли мой труд? Способно ли искусство изменить природу человека и трагическое несовершенство нашего мира?..”» [2, с. 4].

Каждый из портретов Вычугжанина – целая жизнь, запечатлённая на холсте.

Разнящиеся по темам и композиционному строю, они объединены удивительной работой с цветом. Если в ранних картинах это еще осторожный и деликатный подход, то со временем он становится свободнее, происходит заметное усиление цветности и тоновых контрастов. Всё вместе создает удивительную симфонию цвета, в которой художник умело распределяет роли для главного и второстепенного: «Аркадий Вычугжанин уверенно начинал в короткую пору оттепели, достойно пережил застойную эпоху и умер накануне перестройки, не обремененный наградами и званиями. После него остались ученики и

од взросления, есть ещё некоторые детские черты в его лице и взгляде и уже взрослые – в позе и фигуре. Рядом с мальчиком символ уходящего детства – красивый аквариум с золотыми рыбками.

Поздний «Автопортрет» (1974–1984) (рис. на развороте) создавался под впечатлением от фильма «Андрей Рублёв». Вначале у художника возникла мысль написать большое полотно, посвященное иконописцу. Он сделал несколько композиционных этюдов, но на этом работа остановилась. Тема оказалась сложной. Художник не решился её развивать, и автопортрет на фоне иконы Крещения стал своего рода отголоском этой большой идеи. Вычугжанин изобразил себя, смотрящим

работы, не оцененные еще в должной мере» [4, с. 115].

Творческое наследие Аркадия Ивановича Вычугжанина включает большое количество крупных живописных полотен, а также подготовительные работы к ним (свыше 300): этюды, наброски и зарисовки. Эти работы находятся в различных российских музеях, а также в частных коллекциях. Большая часть картин была приобретена Иркутским художественным музеем им. В. П. Сукачева и стала достойной частью его коллекции.

Литература

1. Аркадий Иванович Вычугжанин, 1929–1984: Живопись, графика : каталог выст. произведений / [авт. вступ. ст. и сост. Л. Обухова]. – Москва : Сов. художник, 1991. – 22 с. : ил.
2. Ладик, Л. Незаконченный автопортрет // Советская молодёжь. – Иркутск, 1984. – № 45 (17 апр.). – С. 4.
3. Сибирёва, В. В. Открыта еще одна звезда: жизнь и творчество художника А. И. Вычугжанина (1929–1984) / худож.-оформитель С. В. Сибирева. – Екатеринбург, 1997. – 78 с.
4. Драница, Т. Г. Избранное: статьи, критические заметки, концепты / Тамара Драница ; [сост.: Н. Сысоева, Ю. Вашинова ; предисл. Н. Кутейниковой ; вступ. ст. Т. Бусаргиной ; ред. А. Кокин]. – Иркутск : Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачева, 2018. – 287 с. : ил.
5. Фатьянов, А. Д. Иркутские сокровища : [Иркут. худож. музей] / А. Д. Фатьянов ; [предисл. В. Распутина]. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1985. – 160 с. : ил.

Об авторе

Голято Алина Игоревна – научный сотрудник Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачева
E-mail: shaposhnikova.alina@list.ru

LIFE AND CREATIVE
WORK OF IRKUTSK ARTIST
ARKADY VYCHUGZHANIN

Golyato Alina Igorevna

Researcher at the Irkutsk Regional Art Museum named after V. P. Sukachov

Abstract: The paper considers the portrait work of Irkutsk artist Arkady Ivanovich Vyuchugzhaniin. Special attention is given to artist's portraits, which entered the collection of the Irkutsk Regional Art Museum named after V. P. Sukachov and became integral part of it. Also, the paper provides the analyses of the compositional solutions and color of his works and of the artist's painting style. The basic stylistic features have also been identified.

Keywords: A. I. Vyuchugzhaniin; collection of the Irkutsk Regional Art Museum named after V. P. Sukachov, portrait genre, stylistic features.



К. П. Коваль.
Весенние
воробушки.
Фрагмент. 1963.
Холст, масло.
130×150
Приморская
государственная
картинная галерея
(Владивосток)

УДК 75.03

Ю. И. Гутарёва

Гуманитарный культурный фонд
Санкт-Петербург, Россия

КИМ КОВАЛЬ. Цвет, освещенный солнцем

Статья посвящена творческому наследию уссурийского художника Кима Петровича Ковалья (1930–1994) в контексте общего развития дальневосточного и отечественного искусства второй половины XX века. Рассматриваются особенности формирования художественного языка мастера, влияние художественной и природной среды Дальнего Востока, опыт работы в Доме творчества «Академическая дача», а также в других регионах России и за рубежом. Анализируется стилистика автора в связи с феноменом Уссурийской школы живописи, основные темы в творчестве К. П. Ковалья, жанровые предпочтения. Дается оценка значения его творческой и общественной деятельности в развитии художественной жизни Уссурийска и Приморского края. Отмечается влияние стиля живописи К. П. Ковалья на творчество уссурийских и приморских художников. Впервые в научный оборот вводятся биографические сведения о К. П. Ковале, в том числе из личного архива семьи художника.

Ключевые слова: Ким Петрович Коваль; Уссурийская школа живописи; приморская живопись; дальневосточный российский пейзаж.

5 декабря 2020 года исполняется 90 лет со дня рождения известного уссурийского художника Кима Петровича Ковалья (1930–1994), творчество которого стало знаковым в развитии изобразительного искусства Дальнего Востока. Известный как основатель Уссурийской школы живописи, представляющей региональное художественное явление с самобытными характеристиками, Ким Коваль оказал влияние на общее развитие отечественного искусства второй половины XX века, обогатив дальневосточную живопись.

Очень одаренный мастер оставил разноплановое живописное и графическое наследие, но основным для него был жанр живописной картины, в которой большое значение отводилось пейзажному плану. Именно в нем полностью раскрылся талант художника.

1950-е. Начало творческого пути.

Дом творчества «Академическая дача им. И. Е. Репина»

Ким Коваль всегда говорил, что он родился 5 декабря 1930 года в городе Никольск-Уссурийский¹. Однако это не совсем так. В действительности родился он где-то в Алтайском крае, но рано осиротел: еще до начала войны скоропостижно скончалась его мать Ольга Сергеевна, потом воевать на фронт ушел отец Пётр Семенович. Будущего художника привезли в г. Уссурийск² в 1941 году, и по приезду он попал в детский дом. Однако вскоре его забрал дядя – брат матери Василий Сергеевич Анкуденко, который, будучи выпускником Омского художественного училища, первым заметил талант мальчика и стал развивать его. В 1943 году Ким стал посещать городскую студию военных художников при Доме офицеров. Студия была

организована выпускниками Академии художеств Санкт-Петербурга братьями О.И. и Р. И. Фридманами, преподавание велось квалифицированно и серьезно, следуя программе высшего художественного заведения [16, с. 5]. В военные годы студией руководил А. Н. Ромашкин. Именно его Ким Коваль называл своим первым учителем, всегда тепло отзываясь о своем наставнике.

В 1945 году юный Ким, как самый способный ученик студии, вместе с бригадой военных художников командирован в КНР, где совместная интенсивная работа с профессиональными живописцами укрепляет его в правильности выбранного пути.

Ким мечтал о художественном училище во Владивостоке, но опоздал к сдаче экзаменов. Поскольку были необходимы средства для жизни, он поступил на курсы помощников машинистов паровозов и некоторое время работал по специальности. Затем проходил армейскую службу в Советской Гавани, где была открыта изостудия, давшая возможность в то время держать в руках кисть и карандаш. После демобилизации в 1954 году Ким возвращается в г. Уссурийск, где к тому времени начали работу мастерские Художественного фонда РСФСР, и становится художником-производителем, активно включившись в деятельность по выполнению художественных заказов, создавая портретные серии, сюжетные композиции, монументальные панно агитационного характера и другие произведения.

Под влиянием возглавляющего творческую группу мастерской Степана Федоровича Арефина – заслуженного авторитета в художественной среде Приморского края в середине XX века – Ким Коваль начинает все больше увлекаться станковой живописью, появляется стремление создать свою картину. Об этом моменте своей жизни сохранились воспоминания автора: «Сдружился я с местными художниками, ездил с ними на этюды, учился, ума-разума набирался. Во время этих поездок, помню, под впечатлением увиденного на природе и родилась у меня серьезная мысль написать картину о



мальчишках-рыбаках. Чтобы осуществить задуманное, объездил все Приморье в поисках природы. Писал хрупкие мосточки на речушках, вечернее состояние природы. В общем, написал я первую картину. Ее приняли хорошо и зрители, и товарищи-художники» [18]. Этот факт его творческой биографии кажется совершенно удивительным: он, начинающий художник-производитель, не имея специальной подготовки, написал картину. Не просто живописную картину, а свою первую станковую композицию, которая, получив одобрение у коллег по цеху, стала для него первым шагом в мир большого творчества.

Поворот в творческой судьбе Кима Ковалья случился в 1956 году, когда Приморская организация Союза художников СССР провела закрытый конкурс на эскиз картины, тема которой по условиям мероприятия выбиралась автором. «Сюжет выбрал простенький: мальчишки провожают ледоход. И опять удача: первое место и премия – поездка в знаменитый Дом творчества «Академическая дача»» [18], – так вспоминал художник об этом событии, которое оказалось знаковым в его профессиональной карьере.

Рис. 1.
К. П. Коваль.
На далекой Ханке.
1968.
Холст, масло.
160×300
Картина была
закуплена в фонд
Министерства
культуры СССР



Рис. 2.
К. П. Коваль.
Лето. Август.
1974.
Холст, масло.
150×175.
Картина была
закуплена в фонд
Министерства
культуры СССР

«Академическая дача им. И. Е. Репина» – старейшая творческая база Союза художников России и легендарное место вдохновения великих русских мастеров академической реалистической живописи – стала для Ковалья возможностью погружения в океан живописного искусства с его уникальной атмосферой совместного пленэра и обмена художественным опытом мастеров из различных уголков страны. Это способствовало обогащению и расширению художественного мировоззрения молодого художника. Здесь, на просторах исконно русской земли, в Калининской, ныне Тверской, области у К. Ковалья формируется тонкое поэтическое чувство русской природы, основанное на переосмыслении живописного наследия великих отечественных пейзажистов и собственных экспериментов с цветом.

Академические этюды К. Ковалья отличаются простотой и даже скромностью избранного пейзажного мотива. Художник уделял большое внимание нюансам цветовых и тональных отношений, их гармоничному взаимодействию, стремился передать настроение и мимолетность быстро ускользающего состояния природной среды.

Цветовая палитра автора в ранних работах еще несколько сдержанна, тяготеет к землистым тонам с преобладанием охры, умбры, сиены, но и здесь обнаруживается стремление художника к мажорному цвету, который проявляется в сочных пятнах радующей глаз первой зелени, нежно-лимонных солнечных отсветах, розовых облаках.

Первое посещение и дальнейшие многократные заезды на «Академическую

дачу» Ким Коваль считал своей основной школой живописи, всегда с благодарностью и признательностью вспоминая уже знаменитых в ту пору мастеров, поддержавших его в самом начале творческого пути: «Этот дом творчества я очень люблю. Многие мои работы и мое творчество связаны с “Академичкой” и с известными нашими художниками, такими как Володя Гаврилов, Юрий Анохин, братья Ткачевы, Валентин Сидоров, Вячеслав Загонек и Владимир Токарев. Этим художникам я многим обязан в своем творчестве» [7]. Заметим, что, почерпнув многое в плане формального мастерства, глубоко повлиявшее на «сложение реалистических основ его творчества» [13, с. 88], Ким Коваль не слепо копировал известные техники и методы, но анализировал, перерабатывал увиденное в поиске собственного пути в искусстве.

1960-е годы. I Республиканская выставка «Советская Россия». Певец дальневосточного пейзажа

1959 год ознаменовался для художника событием, значение которого для дальнейшей творческой биографии Кима Ковалья трудно переоценить: сразу шесть картин его, молодого, тогда еще не известного художника, были приняты для участия в I Республиканской художественной выставке «Советская Россия».

Следует отметить, что открывшаяся в 1960 году в Москве выставка стала одним из крупнейших событий года в советском изобразительном искусстве: в экспозицию были включены произведения, представляющие творчество художников всех областей, краев и автономных республик Российской Федерации, созданные за 1959–1960 годы [2, с. 31].

В их числе оказались работы Ковалья: «Первенец» (1958–1959), «Одуванчики» (1959), «Васильки» (1959), «Подружки» (1959), «Весенка» (1959), «Вечер на реке Улахе» (1959), отмеченные вниманием как рядовых зрителей, так и специалистов. «Дебют молодого художника был блестящим», – пишет искусствовед В. И. Кандыба. По его мнению, «дружный прием со стороны публики и художников говорит о том, что Коваль ответил новым запросам зрителей» [6, с. 73].

В 1950-е годы в советском искусстве популярными становятся темы счастливой мирной жизни, сюжеты, пронизанные оптимизмом, где скромный мотив был призван подчеркнуть возвышенно-радостный образ мирного бытия. Творчество Кима Ковалья развивается в соответствии с общими тен-

денциями. В своих работах художник умело подмечает настроение времени, отчетливо звучит душевная искренность и непосредственность личных эмоций, как, к примеру,

Рис. 3.
К. П. Коваль.
Осень в тундре.
1975.
Картон, масло.
60×80
Собственность
семьи художника



в картине «Первенец», которая во многом автобиографична (в 1955 году в семье Кима Ковалья родился первенец – дочь Ольга). В картинах «Одуванчики», «Васильки», «Под-

голову, Ким Коваль продолжал много и самозабвенно работать, создавая большое количество этюдов с натуры для каждой картины и оттачивая живой и непосредственный «взмах кисти».

Картины уссурийского художника К. П. Ковалья стали регулярно появляться на все-союзных, республиканских, зональных художественных выставках. Стало очевидным, что первый успех молодого художника не был случайным. Произведения «Под солнцем» (1961), «Самолетки» (1963), «Пасека» (1962) и др., раскрывающие на фоне проникновенного пейзажа современную ему жизнь во всем ее многообразии, подтвердили в нем самобытный талант. Заметно усилилась выразительность полотен, углубилось их образное содержание.

К числу лучших картин этого периода, безусловно, следует причислить полотно «Весенние воробушки» (1963, разворот). На фоне еще не

растаявшего снега детишки, сбившиеся в стайку, греются на солнце, как воробушки весной. К. Коваль вспоминал: «Весна тогда была ранней, и я задумал написать “свою весну”: писал деревенскую детвору, цветение вербы, талый снег, голубые мартовские тени, первые проталины, состояние тишины. И прежде чем приступить к работе над холстом, я еще и еще искал компоненты, которые полней и образней могли бы дать мне возможность передать то особое состояние весны» [7]. Это блестяще удалось! Ритмический узор пронзительно сине-голубых теней на снегу в сочетании с теплыми золотисто-охристыми пятнами проталин и деревьев создают симфонию рефлексов, от чего возникает особый «поэтический образ ранней весны» [15, с. 3].

Получив высокую оценку экспертов выставочной комиссии, Ким Коваль был принят в Союз художников, минуя кандидатский стаж. После выставки его избрали членом правления Приморской организации Союза художников СССР, а чуть позже – членом Республиканского выставочного комитета России. Но первый успех не вскружил ему



Рис. 4.
К. П. Коваль.
Весна на Севере.
1984.
Холст, масло.
103×95
Картина была
закуплена в фонд
Министерства
культуры СССР

Весенним мотивам посвящены как самые ранние его работы («Весенка», 1959), так и произведения зрелого периода творчества («Весна в Приморье», 1972, и др.). Любимый художником солнечный свет, заливая полотно, придает цветовым отношениям интенсивность, он пишет широко и пастозно. В то же время тонкая дымка воздушности создает лирическое настроение. Работы художника конца 1950–60-х годов впечатляют именно «лиричностью и уже обретенным профессиональным блеском» [11, с. 138] и созданы в лучших традициях русской реалистической пейзажной живописи.

Отношение автора к пейзажной картине всегда было очень обдуманым. Каждая его работа, будь это маленький этюд или большое полотно, имела самостоятельное значение с собственным эмоциональным содержанием. Нередко вдохновляясь натурным впечатлением, мастер пытался выразить на холсте обобщенный образ природы. С течением времени пейзаж Коваля приобретает панорамные характеристики, свойственные пейзажной живописи Дальнего Востока: художник пишет не фрагмент природы, а целое. «Он стремится осмыслить и обобщить все увиденное, желая более полно и глубоко выразить мимолетное» [15, с. 3], как, например, в произведении со звучным названием «Большая вода» (1966), где автором ёмко изображается буйство природной стихии. Творческое мышление Коваля усложняется, меняется и характер пейзажных картин: наряду с лирическими, появляются пейзажи эпического плана. В них раскрывается многообразие природы Приморья: просторы Ханкайских горизонтов сменяются горами Дальнереченского и сопками Хасанского районов, живописными морскими побережьями, затерянными в Уссурийской тайге долинами-распадками.

С 1960-х годов в советском искусстве художники начали вырабатывать новые творческие подходы в поисках изобразительных средств: динамичности, лаконизма, яркой эмоциональности и обобщенности. Активно разрабатывался новый суровый стиль, в ко-

тором романтизировались трудовые будни и люди рабочих профессий, а колористическая система, соответствующая задачам иллюзорно-пространственного метода изображения, сменилась плоскостно-декоративным строем, благодаря чему конкретная повседневность обрела монументальную обобщенность.

Пожалуй, особенно рельефно тенденции



того времени, связанные с поиском более глубокого содержания и нового подхода к цветовому решению, проявились в работе К. Коваля «На далекой Ханке» (1968, рис.1). В ней цвет без тонких красочных градаций «приобрел пастозную плотность, материальную вещественность, басовую звучность» [6, с. 74].

В произведениях 1960–1970-х годов все чаще присутствует тема труда, отображая общую идейную направленность советского искусства. Об этом говорят и названия работ: «Рабочий поселок» (1967), «Утро на руднике» (1967), «Весна на заставе» (1973), «Рудные горы» (1978) и др.

Происходит значительное расширение круга сюжетов, пейзаж становится особой средой для раскрытия характерных особен-

Рис. 5.
К. П. Коваль.
Индия. 1982.
Картон, гуашь.
70×55
Собственность
семьи художника

ностей трудовой деятельности, а жанровые сцены «всегда живописно и пластически вплетены в пейзаж узором» [6, с. 73], как, например, в картинах «Рыбачки» (1969), «Сушка морской капусты» (1967), «Золото тайги» (1969).

В таких произведениях, как «Утро на руднике» (1967), «Пост Дальний» (1971) и др., конкретная повседневность трудовых будней обретает возвышенность, и тогда станковые произведения Коваля сближаются с монументальным искусством. В этом отношении показательна и картина на тему служения Родине, посвященная пограничникам, «Синь марта» (1967), украсившая обложку одного из выпусков журнала «Искусство» 1969 года [4, с. 1]. Однако это живое, эмоционально-проникновенное, насыщенное личными чувствами живописца полотно трудно причислить к образцам сурового стиля.

Жажда живописного восторга звучит сильнее героики труда во многих работах, и это не ускользало от внимания его коллег-живописцев: «Ким Петрович Коваль – художник внешне спокойного изучения действительности, и первенствующее значение в его полотнах принадлежит вовсе не сюжету, а специфически живописному восприятию реальности в действенной эмоциональной форме» [14, с. 5]. Для исследователей это стало очевидным. Он работал в полную силу своего профессионального мастерства: насыщенная цветом, воздухом пространственная живопись умело организована по композиции, где прямолинейность по сюжету была predeterminedенной как примета времени в русле «так называемого советского большого стиля, потому что Коваль, конечно же, был человеком эпохи» [11, с. 134].

Картины К. Коваля на тему «прославления труда» экспонировались на многочисленных выставках, обеспечивая автору успех, который, однако, был для художника не главной целью. Он не мог работать лишь по заказу, но творил по душе и по любви к самой живописи, как и другие талантливые мастера, «точно определив выразительный язык и философию своего времени» [8, с. 11]. С

большим азартом, виртуозно и вдохновенно выстраивая композиции, посвященные трудовым подвигам, Ким Коваль гармонично сплавлял их с пейзажем, который звучит в его произведениях то нежно лирически, то напряженно-эпически, а сам автор по праву заслуживает титул – «певец российского дальневосточного пейзажа» [9]. Он работал искренне, потому что «горел сердцем» и вдохновлялся самим процессом создания картины. Поэтому живописные работы К. Коваля с течением времени не теряют своей выразительности как в художественном, так и в эмоциональном плане.

1970-е годы. Уссурийская школа живописи. Творческая дача для приморских художников

Конец 1960-х годов ознаменован рядом важных событий в жизни Коваля: за успехи в творчестве Указом Президиума Верховного Совета РСФСР ему присвоено звание заслуженного художника РСФСР, он избирается членом правления Союза художников СССР и РСФСР. Обладая кипучей энергией, Ким Коваль совмещает активную общественную и творческую жизнь. Его работы с большим успехом экспонируются за рубежом, а также на заметных отечественных выставках, многие картины приобретаются художественными музеями³. В творческих поездках по стране – Кавказ, Прибалтика, север и острова Дальнего Востока – художник плодотворно работает, непрерывно обогащая свой творческий метод.

1970-е годы – это период творческой зрелости художника и, вместе с тем, это годы дальнейших поисков новых композиционных приемов, изобразительно-выразительных средств и тем.

Многие работы мастера были созданы в Андреевке – приморской деревне в Хасанском районе на берегу бухты Троицы Японского моря. В художественном отношении место стало знаменитым на карте искусства края и региона благодаря тому, что К. Коваль основал там творческую дачу для приморских художников. В этом удивительном по природной красоте месте, оказавшемся

благодатным для отдыха и вдохновения, стараниями К. Ковалю и его товарищей были продолжены традиции домов творчества центральной полосы России, а также заложены собственные.

В 2020 году творческая дача «Андреевка» отмечает полувековой юбилей. И сегодня она продолжает жить насыщенной художественной жизнью, а традиции, заложенные К. Ковалем, бережно сохраняются усилиями связанных с ним родственными и духовными узами уссурийских художников Ольги и Ивана Никитчиков. В память о К. П. Ковале в Андреевке ими установлена мемориальная доска и создан «Дом творчества им. К. П. Ковалю», в котором ежегодно собираются на пленэры начинающие и состоявшиеся местные и зарубежные художники [3, с. 73]. Существует также премия им. К. Ковалю, учрежденная семьей живописца специально для молодых дарований. Таким образом, дело, основанное К. Ковалем, продолжается.

Работы «андреевского» цикла «Моя семья» (1970), «Юля, Ира и Оля» (1971), «На даче в Андреевке» (1979) и др. полны согретыми солнцем ярких, звучных красок, сохраняют безмятежную атмосферу летнего отдыха и счастливых моментов семейной жизни.

В семье К. Ковалю царили любовь, внимание, понимание, гармония, что всегда обеспечивало художнику атмосферу для плодотворной творческой жизни. Вдохновительницей мастера, хранительницей его душевного покоя, любовью всей жизни, музой, женой и матерью его дочерей Ольги и Ирины была Юлия Лаврентьевна (в девичестве Боженова). Именно она послужила моделью для многих работ художника.

Яркое развитие получают темы счастья, материнства и щедрости природы, которые переплетаются в центральной работе этого периода «Лето. Август» (1974, рис. 2), отличающейся богатством образных ассоциаций.

К. Коваль работает над повышением декоративности своих полотен, которая достигается не только за счет своеобразия цветовых контрастов, но и за счет кладки широкого, пастозного мазка. Отчетливо проявляется

его любовь к густой, подчеркнута материальной фактурности и интенсивности цвета в натюрмортах, составляющих отдельный пласт творчества художника. К сожалению, формат статьи не позволяет остановиться на рассмотрении особенностей этого жанра в живописи Ковалю. Отметим лишь, что в ковальских натюрмортах, особенно последних лет творчества, стремление к пиршеству цвета достигает своего апофеоза.

Немногим художникам удается создать свой живописный стиль: у К. П. Ковалю это получилось. Благодаря таланту К. Ковалю, почерку которого следовали и другие художники, об Уссурийской школе живописи как о ярком региональном явлении заговорили на российских и всесоюзных выставках. Благодаря его художественным приемам Уссурийская школа с ее самобытными характеристиками (декоративность, контурная обводка, витражный цвет, фактурная кладка живописного слоя, объемная пастозность мазка) получила известность в стране и утвердилась в отечественном искусствоведении.

1980-е годы. Северная тема. Культура мира

Достигнув творческой и жизненной зрелости, приближаясь к 50-летию, Ким Коваль, казалось бы, достиг всех вершин: искусствоведы писали «нашел себя окончательно» [6, с. 75]. Однако в полотнах, представленных на очередной зональной выставке «Дальний Восток» в 1980 году, художник смог удивить всех оригинальным раскрытием «северной темы», которую развивали художники Дальнего Востока начиная с 1950-х годов.

«Художественное покорение» Ковалем севера Дальнего Востока начинается еще в конце 60-х годов: он совершает несколько экспедиций на Камчатку и Командорские острова. Побывал Ким Коваль и на Курильских островах, где был поражен удивительной островной архитектурой Шикотана, нашедшей отражение в его этюдах и картинах. Он не входил в состав известной Шикотанской группы, но участвовал вместе с ее членами на многих выставках.

К. Коваль готовился к «встрече с Севером» задолго до первой поездки. Впечатленные северными работами художников-дальневосточников И. В. Рыбачука и К.И. Шебеко, воплотивших северную тематику в советском искусстве во всем ее многообразии, он, приглядываясь к творчеству талантливых современников, изучал их особый подход к

Такие поездки стали не только источником новых впечатлений, но и стимулом к поискам новых художественных приемов и живописных средств, чтобы передать особый колорит, присущий северной земле. Мастер восторженно делился своими впечатлениями: «Цвет тундры – прямо чудо: краски были необычные! Она была желтая с красным.

Желтое – это карликовые березки и маленькая ива, а красное – ягодник голубицы, изумрудно-зеленый мох и только кое-где голубой бархатный ягель. Я с большим наслаждением писал все: писал ковер земли, писал, и в упор, сланник, ягодники голубицы и брусники, писал голубые озера, цветущую тундру, чукчей, красную рыбу – юколу и прекрасных рогачей – оленей» [7].

Богатством красок и звучностью цветовых отношений впечатляет «Осень в тундре» (1975, рис. 3), выдавая восторг живописца, изумленного редкой красотой тундры, композиция подчеркивает безграничность территории.

К числу наиболее удачных произведений К. Ковалю, посвященных этому суровому краю, можно отнести работу «Весна на Севере» (1984, рис.



Рис. 6.
К. П. Коваль.
Лилии
для рыбаков
Приморья. 1993.
Холст, масло.
140×150
Собственность
семьи художника

натуре. И, когда встреча состоялась, по заявлению самого художника, ожидание его не обмануло: «Это было фантастически! После всего виденного на севере меня охватило чувство композиторства: идея за идеей... все это окрыляет и вдохновляет. Очень о многом хочется сказать в своих работах, чтобы передать на холстах хоть частицу того настоящего и неповторимого богатства этого прекраснейшего дара Земли. Я задумал серию работ на основе этой поездки» [7].

4). Художнику удалось показать в картине не типичный пейзаж, но образ, в котором поэтически отражено единение человека и северной природы, где «все напоено жизнью, наполнено движением» [17, с. 160] и звучанием песни севера.

Абсолютно новые грани открылись в творчестве Ковалю после посещения им в 1979 году Кубы и спустя три года Индии – стран с экзотической природой и островыразительной самобытной культурой. Это дало воз-

возможность проявить себя в графике, которой прежде художник никогда не занимался.

Национальное кубинское своеобразие в графической серии, посвященной острову Свободы, передано темпераментно, с эмоциональной обостренностью и склонностью к импровизации [10]. Соприкосновение с индийской культурой стало мощным импульсом для новых творческих открытий. В графике появились тонкие колористические переходы, линейность, сложившиеся в сложный образ с орнаментальной и пластической выразительностью. Кубинские и индийские серии выдают особую жажду разнообразия, которая пронизывала все творчество Ковалю.

1990-е годы. Москва – Уссурийск

Увлекающая сила дарования К. Ковалю была такова, что «целый ряд лет, подобно своего рода локомотиву, он влек за собой в гору вереницу уссурийских художников, много взявших от него для своего дальнейшего развития» [6, с. 73], выдвигая Уссурийск из тени других приморских городов и придавая ему статус важного художественного центра Приморья. Молодежь тянулась к Ковалю, и он, развивая традиции студийного обучения в Уссурийске, подготовил смену будущих творцов, которых часто называли «ковалютами» [1]. Ким Коваль стал родоначальником собственной художественной династии, передавая свой опыт следующему поколению художников – Ольге и Ивану Никитчикам (заслуженный художник РФ Ольга Кимовна Никитчик – дочь К. П. Ковалю), развивающим традиции в современный период.

Приложив большие усилия, Ким Коваль добился строительства в Уссурийске Дома художников, открытие которого состоялось в 1985 году, и создания в 1990 году Уссурийской организации ВТОО «Союз художников России», председателем которой он был последние два года жизни [5].

В 1987 году была организована персональная выставка Кима Ковалю в Москве в центральном выставочном зале Союза художников РСФСР. Выставка стала своеобразным подведением итогов интенсивной творческой деятельности художника почти за три десятилетия самозабвенной работы и была высоко оценена. Об этом свидетельствовали отзывы,

в которых указывалось и на то, что Коваль был единственным художником с Дальнего Востока, принимавшим участие во всех семи республиканских выставках «Советская Россия» [12].

Последняя картина К. Ковалю «Лилии для рыбаков Приморья» (1993, рис. 6) посвящена родному краю. Художник пишет не прозаический фрагмент жизни рыбаков, но создает метафорический, наполненный ассоциациями образ, в котором философски осмысляет саму жизнь, возвышая обыденное до бытийного.

Ким Петрович Коваль творил в полную силу, увлекая своим цветоносным восприятием мира, до самого конца. При изучении его творческого наследия очевидным становится то, что, плодотворно работая в рамках большого стиля советской эпохи, опираясь на традиции русского реалистического искусства, используя мировой художественный опыт предшествующих поколений, он создал свой отличительный живописный язык.

Примечания

1. Прежнее название г. Уссурийска до 1935 года.
2. В 1935–1957 город назывался Ворошилов.
3. Произведения К. П. Ковалю находятся в коллекциях Приморской государственной картинной галереи, Воронежского областного художественного музея им. И. Н. Крамского, Тверской областной картинной галереи, Музея изобразительного искусства г. Комсомольска-на Амуре, Мордовского республиканского музея изобразительных искусств им. С. Д. Эрьзи, Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачева, Дальневосточного художественного музея, в частных коллекциях в России и за рубежом.

Литература

1. Бриман, М. Только в этом крае // Советская культура. – Москва, 1979. – 3 июля. – С. 5. – URL: <https://portal-kultura.ru/upload/iblock/9ad/1979.07.03.pdf> (дата обращения 31.05.2020).
2. Время перемен. Искусство 1960–1985 в Советском Союзе. – Санкт-Петербург: Государственный Русский музей, 2006. – 415 с.
3. Зотова, О. Уссурийская городская организация ВТОО «Союз художников России»: к вопросу об истории развития // Искусство Евразии. – Барнаул, 2016. – №2(3). – С. 69–75.
4. Коваль К. Синь марта. 1967 // Искусство. – 1969. – №4. – Обложка.
5. История Уссурийской городской организации ВТОО «Союз художников России» / Уссурийская городская организация Всероссийской

творческой общественной организации «Союз художников России». – URL: <https://www.ussuri-art.ru/history.html> (дата обращения 17.04.2020).

6. Кандыба, В. И. Художники Приморья / В. И. Кандыба. – Ленинград: Художник РСФСР, 1990. – 125 с.

7. Коваль, К.П. Рождение картины [Интервью] // Художник: ежемесячный журнал Союза художников РСФСР. – Москва, 1986. – Публикация не состоялась.

8. Козлова, Л.Г. Дальневосточное искусство: перспективы вдохновения // Изобразительное искусство Российской Федерации. Дальний Восток [художественный альбом] / сост. и ред. К.Б. Кузьминых. – Москва: Пранат, 2012. – 291 с.

9. Кошелева, Р.П. Певец российского дальневосточного пейзажа. Ким Коваль // Художник. – Москва, 2010. – № 2. – С. 16–20.

10. Куба сегодня: живопись, графика из творческой поездки по Кубе [каталог персональной выставки 1979 г.] / автор вступ. статей А.М. Гринченко, К.П. Коваль. – Уссурийск, 1979. – 73 с.

11. Лобычев, А. Взгляд живописца: Ким Коваль // Лобычев, А. Автопортрет с гнездом на голове: искусство Приморья на рубеже веков / А. Лобычев. – Владивосток: Рубеж, 2013. – С. 131–141.

12. Миловидов, Л. Вернисаж в Москве: выставка К.П. Ковалю в Москве в зале Союза художников РСФСР // Красное знамя. – Владивосток, 1987. – 3 апреля.

13. Романычева, И. Академическая дача. История и традиции / И. Романычева. – Санкт-Петербург: Петрополь, 2009. – 182 с.

14. Силенок, В. Живопись Ковалю Кима Петровича [каталог персональной выставки 1973 г.] / В. Силенок. – Уссурийск, 1974. – 2 с. : 18 ил.

15. Тимашева, Л. Е. Коваль Ким Петрович: альбом репродукций / Л.Е. Тимашева. – Ленинград: Художник РСФСР, 1979. – 7 с. : 16 цв. ил на отд. л.

16. Хабарова, М. Ким Петрович Коваль. Живопись: каталог / М. Хабарова. – Москва: Советский художник, 1987. – 27 с. с ил.

17. Чесноков, А. У кромки материка // Аврора: литературно-художественный и общественно-политический ежемесячный журнал. – Ленинград, 1987. – №8. – С. 160–163.

18. Шевчук, В. Окна мастерской // Красное знамя. – Владивосток, 1983. – 15 февраля.

Об авторе

Гутарёва Юлия Ивановна – кандидат искусствоведения, член Попечительского совета Гуманитарного культурного фонда
E-mail: gutayule@mail.ru.

KIM KOVAL.

COLOR ILLUMINATED BY THE SUN

Gutareva Yulia Ivanovna

Candidate of arts, member of the Board of Trustees of the Humanitarian Cultural Foundation

Abstract: *The paper presents a study of the creative heritage of Ussuriysk artist Kim Petrovich Koval (1930–1994) in the context of overall development of the Far Eastern and Russian art of the second half of the XX century. The paper discusses the features of the master's artistic language, the influence of the artistic and natural environment of the Far East, his work experience at the House of Creativity "Academic Dacha", and in various parts of the country and abroad. The author's style has been analyzed in connection with the phenomenon of the Ussuri school of painting, the main themes in the work of K. Koval, genre preferences. The assessment of the significance of his creative and social activities in the development of artistic life in Ussuriysk and Primorye territory is given. The influence of K. Koval's style of painting on the work of Ussuri and Primorye artists is noted. For the first time, biographical information about K. Koval is introduced into scientific circulation, including some data from the personal archive of the artist's family.*

Keywords: *Kim Petrovich Koval; Ussuriysk school of painting; Primorye painting; Far Eastern Russian landscape.*

УДК 75.03

А.А. Хисамутдинов

Дальневосточный федеральный университет
Владивосток, Россия

РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ В ЯПОНИИ (1918–1922)

В статье рассказывается о жизни русских художников – Сергея Ивановича Щербакова (1894–1967) и Николая Иосифовича Недашковского (1894–1924) во Владивостоке и Японии. В этой стране они встретились с коллегами А.Е. Яковлевым, Д.Д. Бурлюком и В.Н. Пальмовым, с которыми побывали на островах Осима и Бонин. В 1922 г. художники эмигрировали в США, жили в Сан-Франциско¹.

Ключевые слова: художники во Владивостоке; русское искусство в Японии; С.И. Щербаков; Н.И. Недашковский; острова Осима и Бонин; русские художники в Сан-Франциско.

Художник в пору политических потрясений... Каким ему видится реальность, как в его творчестве отражаются мысли и переживания? Об этом рассказывается в сотнях публикаций. Но есть и другой аспект у этой темы, который остается малоисследованным: какое влияние на творчество художника оказывают географические особенности местности и иная культурная среда? На эти вопросы могли бы ответить художники, которые оказались во Владивостоке в период Гражданской войны, а потом в поисках впечатлений или более благоприятных условий для творчества отправились в другие страны. Среди них были и наши герои – Сергей Иванович Щербаков и Николай Иосифович Недашковский.

Сергей Щербаков (Scherbakoff) родился 7 июля 1894 г. в Харькове. Там он провел детство и окончил в 1915 году Харьковское художественное училище, где был учеником Евгения Андреевича Агафонова (1879, Харьков – 1955, Коннектикут, США). Во время учебы он подружился со своим ровесником Николаем Недашковским, который затем

продолжил обучение в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (ученик К.А. Коровина). После окончания учебы Щербаков и Недашковский вместе с сокурсниками Д. П. Гордеевым и К. А. Сторожниченко открыли в Харькове художественную студию «Будяк» (укр. «чертополох», «сорняк»). Тогда художественная молодежь проповедовала новаторские, самого разного стилистического содержания, идеи в искусстве.

Щербаков писал преимущественно акварелью пейзажи, участвуя в выставках студийцев «Голубая лилия», группы «Кольцо» (1912) и Товарищества харьковских художников (Ростов-на-Дону, 1914). Первая мировая война нарушила размеренную жизнь, и в 1915 году Щербаков вместе с другом оказался во Владивостоке. По одной из версий, их отправили в город, призвав на военную службу, по другой – во Владивосток отправили отца Щербакова, а молодые художники поехали вместе с ним. В действующую армию Щербакова не взяли из-за плохого зрения. На далекой окраине России друзья занимались привычным делом, рисуя

▲ *Европейцы. Слева (выглядывает) С.И. Щербаков. В центре Н.И. Недашковский. Справа Александр Евгеньевич Яковлев (1887–1938, Париж). Токио. Музей русской культуры в Сан-Франциско*



Стоит в центре Д.Д. Бурлюк. Справа его жена Мария Никифоровна Еленевская. В светлом костюме Герберт Рудольфович Пикок, который держит за ухо В.Н. Пальмова. Полулежит С.И. Щербаков. Остров Бонин. Музей русской культуры в Сан-Франциско.

для военного ведомства. Потом Щербаков вернулся на родину, где уже был революционный хаос. «Харьков, – писал Щербаков, – мой романтический Харьков очень изменился. Мой город представлял печальное зрелище. Рано утром люди выстраивались в очередь на улицах для получения хлеба, мяса и необходимых овощей. Соловьи больше не пели романсы молодым и старым. Пропала радость жизни» [3].

После месяца размышлений у Щербакова возникла мысль вернуться во Владивосток. Там он встретился с Недашковским и устроился на прежнюю работу в мастерскую, но революция вскоре стала ощущаться и в этом городе. По улицам было небезопасно ходить, по вечерам звучали выстрелы, совершались убийства, и весной 1918 года Щербаков с Недашковским решили уехать в Харбин, где было гораздо спокойнее. Молодые художники открыли студию для преподавания черчения и рисования. Вскоре имя Сергея Щербакова стало популярным, ему предложили проект оформления анатомического отделения Медицинской школы в Харбине. Выполняя заказ, он сделал около двухсот акварельных чертежей. Друзья вступили в сотрудничество «Кольцо», объединявшее художников, артистов, поэтов из беженской среды. Это было своего рода профессиональное объединение работников искусства, где каждый искал свое место в творчестве.

Николаю не сиделось на месте: он отправился в Японию и вскоре уговорил Щербакова приехать к нему. Сергей продал свои картины за несколько тысяч рублей на специальной выставке («Private One-man show») и отправился через Симоносеки в Токио в «поисках новых приключений и источников вдохновения». Его приезд оказался как нельзя кстати: у Недашковского уже кончились деньги, и надежда была только на Щербакова.

Страна восходящего солнца поразила друзей. Тогда они по-настоящему поняли картины японских художников Хокусая и Хиросигэ – их краски, странно взвораченные скалы, переплетения сосновых деревьев, создающих изысканный узор черными игла-



Наверху (слева) С.И. Щербаков. Справа А.Е. Яковлев. Внизу слева Н.И. Недашковский, справа В.Н. Пальмов. Остров Бонин. Музей русской культуры в Сан-Франциско

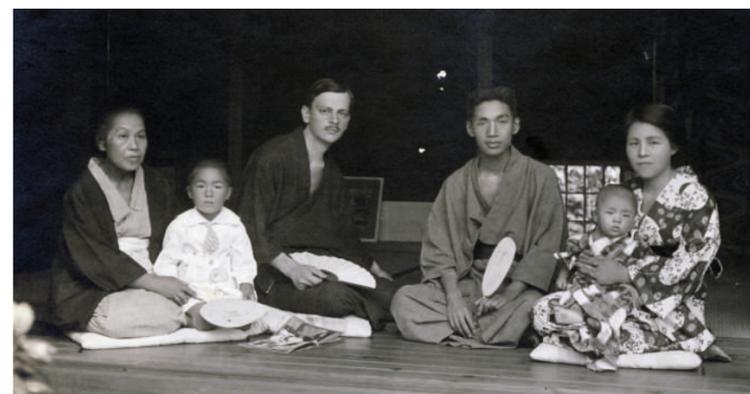
ми по совершенно мягкому голубому небу. Русские художники сразу влюбились в Японию, их охватили счастье и горячка творческого созидания, которых не было до этого.

Жизнь в Токио показалась им слишком дорогой, и они решили переехать на остров Осима. К ним присоединился и художник Александр Евгеньевич Яковлев (1887–1938, Париж). На Дальний Восток он попал в конце лета 1917 года, отправившись собирать материал для украшения Казанского вокзала в Москве. Яковлев успел попутешествовать по Китаю и Монголии, пока не осел в Японии.

Небольшой вулканический островок Осима² в 70 милях от столицы Японии поразила художников своей природой и оказался прекрасным источником для творчества.



Открытка о Д.Д. Бурлюке, напечатанная в Японии. Частная коллекция



С.И. Щербаков (в центре). Токио. Музей русской культуры в Сан-Франциско

Центром острова был 764-метровый полузагущий вулкан Митхара-сан, на склонах которого среди камней росли причудливые сосны. Друзья сняли в Осиме самый большой дом, расположенный на вершине горы. Тыльной стороной он был обращен к кратеру, а фасадом выходил на знаменитый залив Хаду, воспеваемый в японских песнях. Дома



Справа А.Е. Яковлев, в центре С.И. Щербаков. Остров Осима. Музей русской культуры в Сан-Франциско

японских рыбаков, построенные у подножья, выглядели сверху сказочными избами. Художники любовались, как рыбацкие лодки уходили на восходе «цветочной процессией» в море, а по вечерам возвращались через узкий вход в бухту. Шум двигателей доносился до их жилища. По ночам слышался отдаленный гул вулкана, а в глубине кратера виднелись красные всполохи. Поражала

воображение южная часть острова Тоусики-но-хана, где скалы обрывались прямо в бурные воды.

В такой живописной местности очень легко работалось, совершенно не замечалось время. Они наслаждались утонченным пейзажем, и посещая горячие источники онсэн, и совершая прогулки к пляжу. Казалось, что глаза никогда не устанут им любоваться. В течение двух месяцев, проведенных художниками в этом райском месте, они ежедневно открывали новые мотивы, которые хотелось запечатлеть. Перед возвращением в Токио местные жители устроили для них торжественный банкет, приготовив традиционные местные угощения.

В Токио пятнадцать картин Щербакова были проданы сразу. Такой же успех был и у Недашковского. Когда поутихли впечатления, Сергей уговорил друга отправиться на этот раз подальше – на острова Бонин, до которых нужно было плыть сутки на судне из Иокогамы. Роскошная тропическая природа вновь поразила художников. Из каждой расщелины выглядывали узорчатые папоротники, образуя порой настоящие зеленые водопады. На более сухих местах, на холмах, росли дикие кактусы и причудливые кустарники, а также розовое и сандаловое деревья, корабельный кедр и величественный дуб. Высоченные пальмы в долинах, лавровые и апельсиновые деревья дополняли эту экзотическую картину. На берегу можно было видеть кораллы. Все это было похожем на сказку. В Харькове художники даже вообразить не могли ничего подобного. Здесь Щербаковым и Недашковским овладел еще больший энтузиазм, чем в Осиме. Они работали без усталости, вставая с восходом и прекращая делать наброски только с наступлением темноты, когда возвращались домой при помощи японцев с фонарями.

Однажды художники услышали новость, что на пароходе, пришедшем на остров, есть несколько русских. Каково же было их удивление, когда с борта на берег сошли Давид Давидович Бурлюк (1882–1967, Лонг-Айленд, США) с женой Марией Никифоровной Еленевской (1894–1967). Знаменитого футу-

риста сопровождал его сподвижник Виктор Никандрович Пальмов (1888–1929, Киев), а также Герберт Рудольфович Пикок (?–1923, Иокогама). Все работы были свернуты. Щербаков и Недашковский с удовольствием проводили время с соотечественниками в разговорах о ситуации в России, будущем искусства и собратьев-художников. Друзья посоветовали Бурлюку съездить на остров Осима [1].

Через некоторое время все вернулись в Токио. Как отметил потом Щербаков, это был наилучший период в его жизни, и он был готов к масштабной выставке, которая состоялась в Императорской ассоциации искусств (Imperial Art Association).

Щербаков выставил 83 работы, в основном акварели. С огромным успехом прошли и другие выставки – в Токио, Киото и Осаке. Продажи позволили рассчитаться со всеми долгами. Появились и неожиданные деньги. Известная компания пива «Асахи» объявила конкурс по созданию рекламы их продукции. Из множества художников, принявших в нем участие, первую премию получил Щербаков, а вторую – Недашковский. Этот забавный случай изменил жизнь художников: они решили отправиться в США, чтобы вылечить туберкулез Недашковского. Получить американскую визу в то время можно было без всяких проблем, а деньги на билет до США появились. Подходящий пароход нужно было ждать долго, но художники решили сесть на ближайший, «Персия-Мару», хотя на нем имелись места только третьего класса.



По приезде художников, как и всех иммигрантов, отправили на остров Святого Ангела и чуть было не депортировали в Японию. Оказалось, что иммиграционный офицер, увидев в их паспортах слово «painter» (англ. «маляр, живописец»), однозначно решил, что они рабочие, в которых Америка того периода не нуждалась. К счастью, недоразумение было улажено с помощью переводчика, и 2 февраля 1922 года художники попали в Сан-Франциско.

Сергей и Николай сразу решили устроить выставку, которая помогла бы в разрешении финансовых проблем. Их

поддержала в этом Mrs Powell's Gallery, организовав первую выставку на Grant Ave. За ней, благодаря попечениям супругов Хан (Hun), последовала экспозиция в Калифорнийском университете в Беркли. Затем произведения русских художников появились в Музее изобразительного искусства Сан-Франциско (Fine Art Museum of San Francisco), сначала в рамках большой выставки европейского искусства, а затем в качестве самостоятельной экспозиции.

В марте 1923 г. состоялась одна из самых первых русских выставок в Сан-Франциско. Вместе с Щербаковым и Недашковским на ней представил свои работы художник Иван Леонидович Калмыков, выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества и Академии художеств, входивший в группу «Мир искусства» и Товарищество передвижников. В США он оказался с передвижной выставкой, организованной в годы Первой

С.И. Щербаков.
Японский храм.
Осима. Графика.
Музей русской культуры в Сан-Франциско

А.Р. и С.И. Щербаковы.
Сан-Франциско.
Музей русской культуры в Сан-Франциско

мировой войны. До Америки он успел объехать многие страны Европы и Азии, включая Дальний Восток. В Новом Свете Калмыкова застало окончание Гражданской войны, и в Россию он уже не вернулся. Калмыков прожил недолго: он скончался в апреле 1925 г. в Лос-Анджелесе.

Эти выставки имели успех, и американцы сразу обратили внимание на молодых русских художников. В одной рецензии отмечалось: «Случайному наблюдателю покажется, что работа Щербакова монотонна по своему повторению, без всякой возможности развития или эволюции. Изучая рисунки, вдохновленные японским переживанием, и картины, созданные после четырех- или пятилетнего пребывания в Сан-Франциско, с 1922 г. по 1927 г., мы замечаем поразительное отличие. И потому мы можем сказать, что в его искусстве нет однообразия. Без единого исключения всякий критик, который посетил его выставки в 1922 г. и 1923 г., вскоре после его приезда из Японии, говорил о Японском искусстве при обсуждении его работ. Щербаков, находясь в утонченной местности островов Бонин и Осима, был более восприимчив к его окружающему миру, чем к темпераменту, что так похоже на японцев в их любви к фантазии и к их поэтическим полетам. Покорная и спиритическая гармония его мотива в картинах того периода, лирическая нереальность его сюжетов, в особенности его цвета, очаровательный желтый цвет и богатый фиолетовый, который мы больше



не найдем в его работах после его приезда в Америку» [3].

Сразу посыпались заказы. Недашковскому, в частности, предложили написать несколько портретов, но этому помешала быстро развивающаяся болезнь. «Семь месяцев Николай Иосифович провел в санатории в Лос-Гатосе, и в Сан-Франциско его перевезли уже “приговоренным”. Были употреблены самые героические меры, как со стороны врачей, так и близких ему людей, чтобы вырвать у болезни ее жертву. Ни новейшие методы лечения, ни самый внимательный, любезный уход за больным не привели к успеху. Творческие мысли не оставляли его за все время болезни. Природа влекла его к себе неудержимо. Он постоянно говорил о будущих работах, мечтал “писать Калифорнию”.

Последние дни перед роковым концом его самочувствие значительно улучшилось и его тянуло на работу со всей силой 29-летней неистраченной творческой энергии» [4]. Недашковский скончался 2 января 1924 г. Его похоронили на Сербском кладбище в Колме близ Сан-Франциско.

Творческая карьера Щербакова успешно продолжилась, его выставки регулярно проходили в Музее изобразительного искусства Сан-Франциско, Сан-Франциско-ской ассоциации искусств (San Francisco Art Association), а также в других городах США. За многие годы жизни в Америке Щербаков так и не научился говорить по-английски, но, как писал художник,

«красота природы научила меня новой любви, и мое искусство говорит об этой красоте в новых цветах и линиях» [3].



Во время Второй мировой войны Щербаков вместе с другими художниками занимался благотворительностью, участвуя в делах Русско-Американского общества³. В 1942 г. вместе с сан-францисскими художниками Михаилом Гавриловичем Чепурковым (1899–1955, Сан-Франциско) и Виктором Михайловичем Арнаутовым (1896–1979, Ленинград) он выпустил набор благотворительных открыток. Напечатанные тиражом 16 тысяч, они продавались в общественных местах по всей Калифорнии, а сбор от продажи отправлялся в виде гуманитарной помощи в СССР.

В 1925 г. Щербаков женился на Тамаре Михайловне Фронтинской (родилась 9 августа 1894 г.), которая приехала 15 января 1823 г. в Сан-Франциско на учебу из Харбина. Она немного рисовала и, вероятно, познакомилась с художником на курсах, которые он вел. В 1939 г. она подала заявление на восстановление советского гражданства и возвращение в Москву, где жили ее родственники. К счастью, для Щербаковых эта авантюра ничем не закончилась: началась Вторая мировая война. Потом Тамара заболела и попала в больницу. Она скончалась 7 сентября 1959 г. в San Joaquin (Калифорния).

Второй брак художника, с Антониной Романовной (урожденная Арнольд) (26 февраля 1896 – 8 декабря 1988, Сан-Франциско),

оказался счастливым. Она окончила гимназию в Харбине и, приехав в Сан-Франциско в 1923 г. со студенческой группой, поступила в Калифорнийский университет. После работы в YWCA она была секретарем Интернационального института в Сан-Франциско, где занималась социологическими исследованиями русской молодежи, получив степень магистра по этой специальности в Университете Калифорнии в Беркли (1942).

Щербаковы жили в Сан-Франциско на 19-й авеню, доме № 769, и имели дачу на Русской речке, которую художники называли «Щербаковкой». Русские часто устраивали там свои «посиделки». Последняя персональная выставка Сергея Ивановича Щербакова состоялась в ноябре 1966 г., незадолго до его смерти. Художник скончался 24 января 1967



г. и был похоронен на Сербском кладбище в Колме, недалеко от могилы своего друга [5].

По завещанию мужа, А.Р. Щербакова передала в дар различным советским музеям, включая Харьковский краеведческий музей, около 60 акварельных работ художника. Она сообщала: «Он начал отбирать их еще в 1925 году и, считая особо ценными, никогда не выставлял их для продажи. Я рада, что произведения мужа будут отныне принадлежать родному народу, верность которому он сохранил до конца своих дней» [2]. Вероятно, некоторые произведения Щербакова находятся в помещении ныне закрытого Генерального консульства России в Сан-Франциско.

Памятник на могиле Н.И.Недашковского. Сербское кладбище в Колме (Калифорния).

Фото А.А. Хисамутдинова

Памятник на могиле С.И. и А.Р.Щербаковых. Сербское кладбище в Колме (Калифорния).

Фото А.А. Хисамутдинова

Примечания

1. Автор приносит особую благодарность заместителю председателя Музея русской культуры в Сан-Франциско Иву Франкьену (Yves Franquien) за неоднократные консультации и выявленные материалы, использованные в настоящей статье.

Фото из архива Музея русской культуры в Сан-Франциско публикуются впервые.

2. Современное название острова Идзуосима. Вулканический остров в архипелаге Идзу.

3. РУССКО-АМЕРИКАНСКОЕ ОБЩЕСТВО (ПОМОЩИ СССР И ВЕЛИКОБРИТАНИИ В БОРЬБЕ С ГИТЛЕРОВСКИМ ФАШИЗМОМ). Основано по инициативе Ф.Т. Сысоева в Сан-Франциско 28 июня 1941 г. Председатель В.М. Арнаутов, вице-председатель Ю.Г. Братов, секретарь Н.И. Карнаух. В июле 1941 г. провели 1-й массовый митинг с призывом к русской и американской общественности. Занималось благотворительной помощью, активисты ходили по предприятиям, компаниям и государственным учреждениям. Первую отправку подарков СССР сделало 10 мая 1942 г. на пароходе «Минск». От общества неоднократно отпочковывались группы, образуя собственные общества. Осенью 1942 г. в Америку приехала молодежь из СССР, принимавшая участие в войне. Снайпера Людмилу Павличенко из этой делегации торжественно встретили в Сан-Франциско. На встречу с ней пришло более 3000 человек, где она рассказала о военных действиях. Волна патриотизма позволила собрать рекордную сумму. В январе 1945 г. комиссариат просвещения СССР утвердил Общество в качестве шефа Кардымовского детского дома. Регулярно отмечались и советские праздники: годовщины Октябрьской революции, Дня Красной Армии и др. На праздновании Октября 1945 г. собралось около 1000 человек. Почетное место в президиуме занимали представители консульства и мэрии. Это было последним собранием. За пять лет было куплено медицинского оборудования и новой одежды на сумму 57 тыс. долларов, подержанной – на 27 тысяч. Имели отделения в Сакраменто, в Крокет, в Санта-Роза и в Джуно. Несмотря на нападки, продолжало свою деятельность. 7 июня 1947 г. разместилось в доме по Дивизадеро, № 321. Издавался Бюллетень, обложки для которого нарисовал С.И. Щербаков.

Литература

1. Капитоненко, А.М., Фудзии, Т., Судзуки, А. Ошима в бытность Д. Бурлюка. Украина, 20 мая 2005 г. – URL: http://uartlib.org/downloads/BurliukOshima_uartlib.org.pdf (дата обращения 10.03.2020).
2. Коняев, А. Картины художника Сергея Щербакова в Третьяковской галерее и других музеях // Новая заря. – Сан-Франциско, 1972. – 5 янв.
3. Музей русской культуры в Сан-Франциско. Коллекция Antonina R. Von Arnold. Воспоминания С.И. Щербакова. Коробка 18. Дело 4.
4. Н.И. Недашковский : [Некролог] // Русская жизнь. – Сан-Франциско, 1924. – 11 янв.
5. Н.К. Умер художник Сергей Щербаков : [Некролог] // Новая заря. – Сан-Франциско, 1967. – 25 янв.

Об авторе

Хисамутдинов Амир Александрович – доктор исторических наук, профессор Дальневосточного федерального университета; заведующий отделом научно-исследовательской работы Центральной научной библиотеки Дальневосточного отделения Российской академии наук

E-mail: khisamut@yahoo.com

RUSSIAN ARTISTS IN JAPAN (1918–1922)

Khisamutdinov Amir Aleksandrovich

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

Abstract: *The paper describes the life of Russian artists Sergey Ivanovich Shcherbakov (1894–1967) and Nikolai Iosifovich Nedashkovsky (1894–1924) in Vladivostok and Japan. In Japan they met with A.E. Yakovlev, D.D. Burliuk and V.N. Palmov, visited the islands of Oshima and Chichijima (Bonin islands). In 1922, Shcherbakov and Nedashkovsky emigrated to the United States, settled in San Francisco.*

Keywords: *Artists in Vladivostok; Russian art in Japan; Scherbakov S.I.; Nedashkovsky N.I.; Oshima and Chichijima (Bonin) Islands; Russian artists in San Francisco.*

УДК 76.03/.09

И. Г. Малькова

Сахалинский областной художественный музей
Южно-Сахалинск, Россия

ГРАФИКА ГИВИ МАНТКАВЫ (1930–2003)

Статья посвящена графическому искусству в творчестве заслуженного художника Российской Федерации Гиви Манткавы, одного из самых самобытных авторов Дальнего Востока. Выставка в Сахалинском областном художественном музее, приуроченная к 90-летию со дня его рождения, демонстрирует широкий диапазон техник и авторских приемов.

Ключевые слова: Гиви Манткава; искусство Сахалина; графика.

Выпускник Тбилисской государственной академии художеств (театрально-декорационного отделения), Гиви Манткава приехал на Сахалин в 1956 году. В то время в Сахалинскую область требовались не только специалисты промышленности и сельского хозяйства, но и люди творческих профессий, чтобы наладить на островах собственную полноценную культурную жизнь, тем самым сгладить оторванность острова от большой страны.

Бурно развивалась новая столица – Южно-Сахалинск, открылись новый театр, музей, книжное издательство, редакции газет. Сюда со всех концов страны приезжала молодёжь – выпускники вузов, желающие попробовать свои силы, применить знания на далёком и удивительном острове: «Творческое освоение Сахалина, ставшее после Второй мировой войны на Дальнем Востоке важнейшей частью культурно-политической стратегии государства, в начале пути представляло собой активное,

целенаправленное накопление профессионального потенциала» [1].

А на острове было чему удивиться: прекрасная, экзотическая для России природа, горы и море, материальные остатки уникальной японской культуры. И этот другой мир необходимо было освоить, обжить, сделать своим, родным. Важным фактором было общение в среде молодых первооткрывателей: журналистов, актёров, поэтов, художников.

Гиви Манткава, сформировавшийся в совершенно другой культуре (детство и студенчество художника прошли в Тбилиси), стал частью этого разнообразного творческого сообщества, просуществовавшего на острове совсем немного лет и сохранившегося отчасти до нашего времени.

Сахалинская природа поразила Манткаву. Ближе всего ему как грузину, конечно, были горы (рис. 2). И он рисовал их много и часто, тем более что горы были частью городского ландшафта и в Южно-Сахалинске, и в Невельске, и в Холмске, и в Корсакове. Море в работах встречает-

*Г. М. Манткава.
Пирс в Най-Нае.
Фрагмент.
Из серии «Сахалин».
1960-е.
Бумага, акварель.
51×72,8
Сахалинский областной
художественный музей
(далее - СОХМ)*

ся реже. У него оно скорее поверхность, на которой происходит человеческая деятельность. Присутствие в его работах человека есть почти всегда. Это началось как раз тогда, когда на Сахалине он попал в круг очень интересных людей. Каждый из них обладал не только индивидуальностью, но и талантами. Недаром, уехав с Сахалина в Москву, Ленинград, они не потерялись там. А некоторые стали известными людьми, прославились. Например, писатель Отто Лацис, работавший после окончания МГУ в 1956–1960 гг. в газете «Советский Сахалин». Александр Алшутов (Бейлин) после известных событий 1968 года в Москве выбрал для себя путь отшельника. Алина Чадаева, писатель и исследователь культур коренных народов Севера, работала в газете сахалинского города Чехов. Владислав Дворжецкий служил в армии на фельдшерском складе в Южно-Сахалинске и, по одной из городских легенд, играл в местном театре, а потом стал известным на всю страну актёром.

Театральный художник по специальности, на острове Манткава пробовал себя не только как создатель декораций к спектаклям Областного драматического театра им. А. П. Чехова. Он работал художником в самой популярной областной газете «Молодая гвардия», создавал городские мозаики, украсившие дома и автобусные остановки, сотрудничал с Сахалинским книжным издательством, выполнял заказы в производственно-художественных мастерских Южно-Сахалинска.

Такая разнообразная профессионально-художественная деятельность раскрыла в Манткаве универсального творца-художника, который был одинаково силён и в оригинальной, и печатной графике, и в живописи.

Выставка графики Гиви Манткавы, посвящённая его 90-летию, показывает тот период жизни, в который он создавал графические произведения, отразившие его талант прекрасного рисовальщика и гравёра.

Графикой Г. Манткава увлекся в конце 1950-х – начале 1960-х годов: «Она служит



ему средством свободного самовыражения и ...средством общения. Художник работает в редакции газеты «Молодая гвардия», рисует газетные иллюстрации и портреты штатных работников, находит новых друзей и почитателей своего неподражаемого таланта» [1].

Для создания графических произведений Гиви Манткава использует различные техники: печатную – линогравюру, сделанную, несомненно, под влиянием работы в газете; оригинальную – карандаш, сангину, тушь, акварель, пастель. Смешивает их,



Рис. 1.
Г. М. Манткава.
Невельск. 1960-е.
Бумага, акварель.
40,5×58
СОХМ

Рис. 2.
Г. М. Манткава.
Сахалинский пейзаж. 1970-е.
Бумага, акварель.
29,2×28,3
СОХМ

Рис. 3.
Г. М. Манткава.
Волна.
Из серии
«Сахалин». 1969.
Бумага, акварель.
60×80
СОХМ



экспериментирует. Ему подвластны все традиционные средства изображения. Он активно ищет свой стиль и учится у великих мастеров, находя в их творческом наследии наиболее выразительные, на его взгляд, средства художественного изображения окружающего мира.

Невольное сходство положения грузина, приехавшего на остров, с жизнью французского художника Поля Гогена выразилось в интересе Манткавы к жизни сахалинских аборигенов – нивхов и продлилось на всю его творческую жизнь, воплотившись, в том числе, в портретной графике.

С упорством исследователя он пишет различные человеческие типажи и эмоции, выражения которых непосредственны и естественны, благодаря во многом сохранившемуся тогда укладу жизни.

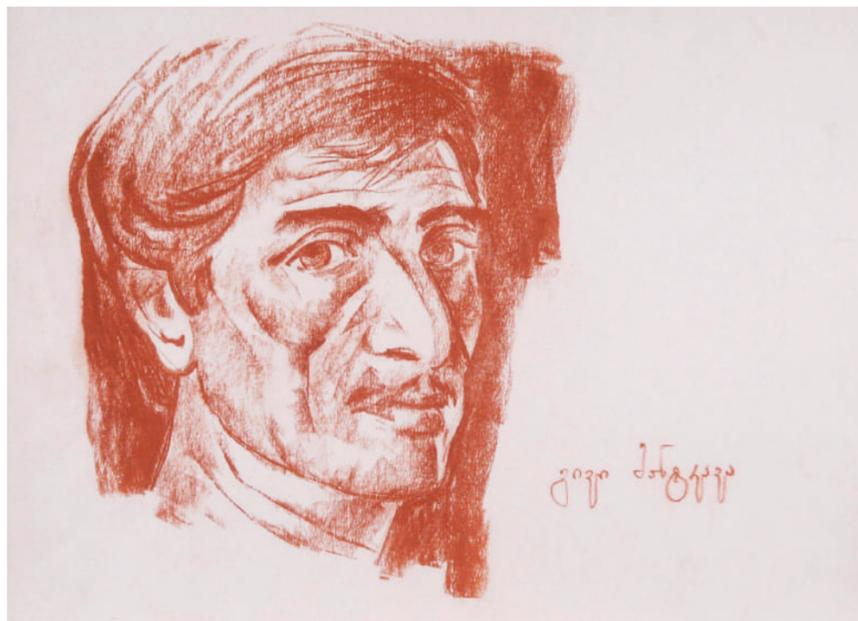
Рис. 4.
Г. М. Манткава.
Уголок мастерской.
Из серии
«Мастерская художника». 1971.
Бумага, акварель.
61×86
СОХМ



В то же время Манткаву интересуют окружающие его люди, живущие в Южно-Сахалинске, где он обосновался. Никогда раньше он, выходец из практически мононациональной союзной республики, не видел такого многообразия национальных и человеческих типов. Портреты, созданные Манткавой, показывают нам то сообщество молодых, очень интересных, привлекательных людей, в которое он попал и которое удержало его на острове. Смелые, динамичные акварельные портреты, изысканные сложные пастельные изображения дают нам, сегодняшним, представление о людях 1960-х годов, кажущихся теперь жителями другой эпохи: «В 60-е годы Гиви Манткава писал портреты своих сахалинских друзей – интеллектуалов (физиков и лириков), моряков, рыбаков, пограничников. Он увидел их сильными, но не «крутыми», «правильными», но не занудными, добрыми, но волевыми: небывалое разнообразие индивидуальностей. Из времен, которые принято нынче считать серыми и убогими, художник донес до нас галерею человеческих типов, воплощавших истинную свободу, душевную широту и красоту» [3].

В конце 1960-х после многих драматических событий, расставаний с друзьями Манткава окончательно выбирает путь профессионального художника. В 1968 году он становится кандидатом в члены Союза художников СССР. В это время он пишет автопортреты. Манткава и раньше был внимателен к себе, о чем свидетельствуют его автопортретные рисунки и живописные автопортреты, в которых присутствует самоирония, зарисовки собственной творческой мастерской (рис. 4). Но автопортреты конца 1960-х – 1970-х обладают серьезностью подхода автора к отражению своей личности, являются свидетельствами творческих поисков и самоопределения.

Но успех профессионального художника в Советской стране не мог заключаться в художественных исследованиях уютного мира друзей и личных интересов. Советское искусство отражало жизнь социалистическо-



„Сахалин в прошлом и настоящем“, сделал грузинские зарисовки. Рисунки его интересны, живописны, исполнены глубокого смысла, очарования. Пишет он большей частью черным по белому, пером или тушью, и все-таки его „Охотское море“ представляется нам сверкающим, озаренным ярким солнцем.

Рис. 5.
Г. М. Манткава.
Автопортрет.
1980-е.
Бумага, сангина.
29,7×42
СОХМ

го общества, самой яркой гранью которого должен был быть созидательный труд.

Такой переход к новым сюжетам не сразу удался Манткаве. Его графическая серия акварелей «Сахалин», над которой художник работал несколько лет (1969–1971 годы), раскрывает всё ещё художника – увлеченного созерцателя экзотической природы острова, где человек и его деятельность являются не самой главной составляющей (рис. 3, на развороте).

Графическая серия «Сахалин» создавалась автором для серьезной выставки: часть работ была представлена на III зональной выставке «Советский Дальний Восток» в Улан-Удэ в 1969 году (экспонировалось 14 работ). Участие в ней открывало путь в Союз художников, но для Манткавы потребовалось ещё два года, чтобы его признали «настоящим» советским художником. Между тем на Сахалине его знали, любили, ценили не только друзья, но и многочисленные поклонники его творчества.

Однако начало этой теме было положено раньше: «В 1965 году в журнале “Смена” вышла статья писателя Владимира Канторовича, посвященная сахалинскому грузину: “Гиви Манткава создал серию рисунков

Манткава вообще оптимист: вот вывернулся из тоннеля и катит по „Чертову мосту“ жизнерадостный и по-своему величавый поезд. И в самом деле, величественное это зрелище – железная дорога в горах, да и вообще кра-



Рис. 6.
Г. М. Манткава.
Двое. 1962.
Бумага, тушь.
41,8×29,5
СОХМ

сив современный Сахалин, преобразенный трудом человека. А когда мысль художника обращается к мрачному прошлому острова, к каторжному Сахалину, про который говорили: „Кругом – море, в середине – горе“, – Манткава рисует обобщенную, символическую фигуру одинокого, отчаявшегося „Бродяги“ и в этом рисунке фигура мастерски завершает пространственную композицию» [2].

Не менее значительным массивом работ конца 1960-х – начала 1970-х годов являются знаменитые пастели Г. Манткавы (рис. 7). В них Манткава использует синтез графических и живописных методов, что дает блестящий результат.

В 1970-е годы и далее Гиви Манткава творит как живописец. И только графический автопортрет сангиной уже зрелого, известного художника, созданный в 1980-е годы, напоминает нам об универсальном и уникальном таланте мастера, ощущавшего себя сыном своего народа (рис. 5).

Работы Г. М. Манткавы находятся в собраниях Красноярского музея им. В. И. Сурикова, Музея Тбилисской академии художеств, Приморской государственной картинной галереи (Владивосток), Дальневосточного художественного музея (Хабаровск), Сахалинского областного краеведческого музея; в частных коллекциях России и зарубежья.

Коллекция работ Гиви Манткавы в фондах Сахалинского областного художественного музея является одной из самых значительных по полноте и содержанию. В нее входят пастели конца 1960-х – начала 1970-х годов, этюды к знаменитой композиции «Нивхские лучники», акварельная серия «Сахалин», композиционные рисунки, варианты эскизов, материал в технике работы фломастером, который по своим «графико-колористическим достоинствам в портретных, пейзажных и интерьерных композициях приближен к живописному качеству» [1].

Литература

1. Гиви Манткава. Живопись. Графика : каталог музейной коллекции. – Южно-Сахалинск, 2005. – 200 с., ил.
2. Цит. по: Глебова, Е. Я буду жить // Словесни-

ца искусств. – № 2(34). – 2014. – URL: <https://www.slovoart.ru/node/1799> (дата обращения 4.05.2020).

3. Ким Сан Сун. Он подарил нам себя // Московский журнал. – URL: <http://mosjour.ru/2017061887/> (дата обращения: 4.05.2020).

Об авторе

Малькова Ирина Геннадьевна – заместитель директора по научной работе Сахалинского областного художественного музея

E-mail: sakhartmuseum1983@mail.ru

GIVI MANTKAVA'S GRAPHICS

Malkova Irina Gennadievna

Deputy Director for scientific work of the Sakhalin Art Museum

Abstract: *The paper is devoted to the graphic art in the work of the honored artist of the Russian Federation Givi Mantkava, one of the most original authors of the Far East. The exhibition at the Sakhalin Regional Art Museum, dedicated to his 90th anniversary, demonstrates a wide range of author's techniques.*

Keywords: *Givi Mandava; the art of Sakhalin; graphics.*

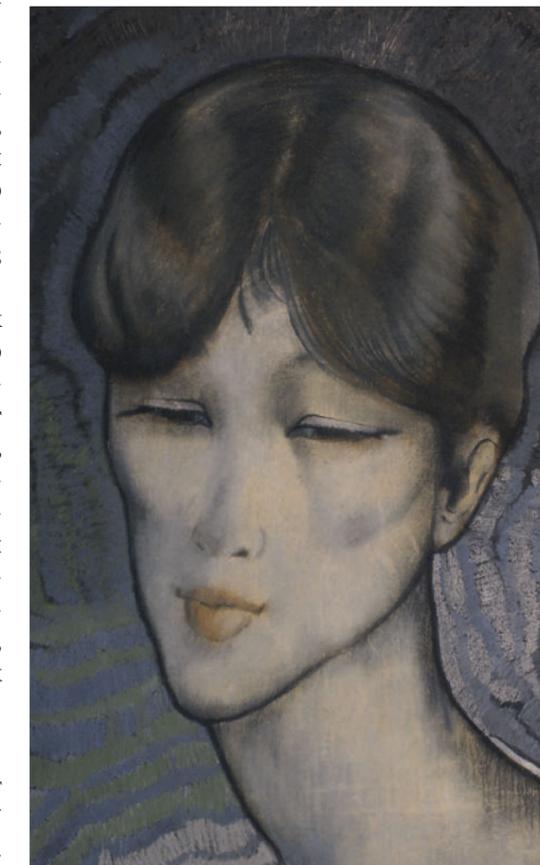


Рис. 7.
Г. М. Манткава.
Портрет женщины. 1972.
Картон, пастель.
100×66
СОХМ

УДК 7.036.5

Л. А. Фадеев

Художественный музей Эрнста Неизвестного
Екатеринбург, Россия

СВОБОДА БЫТЬ СОБОЙ. «МАСКИ СКОРБИ» И ТЕМА ПОЛИТИЧЕСКИХ РЕПРЕССИЙ В ИСКУССТВЕ ЭРНСТА НЕИЗВЕСТНОГО

В статье рассказывается об основных проектах, символах и образах творчества Эрнста Неизвестного, связанных с темами политических репрессий и борьбы за свободу личности. Материал раскрывает как биографический аспект интереса скульптора к данным сюжетам, так и идейную, философскую сторону восприятия политических реалий художником через призму той действительности, в которой он находился, как до эмиграции из СССР в 1976 году, так и после появления возможности приехать в Россию с 1989 года. Основной акцент в статье сделан на монументе «Маски скорби: Европа – Азия», установленном в Екатеринбурге в 2017 году, поскольку именно в нём сосредоточились многие символические и художественные идеи мастера, связанные с репрессивными актами. Описывается история создания монумента, а также суть концепции «Треугольника скорби»: Неизвестный хотел установить «Маски скорби» в трёх городах, опорных точках ГУЛАГа – Магадане, Екатеринбурге и Воркуте. Помимо этого исследуются и другие работы скульптора, посвящённые теме репрессий (ранние произведения, серия «Холокост», бюст Рауля Валленберга), что позволяет проследить эволюцию художественного метода и углубить понимание политического контекста и тем памяти и вечности в искусстве.

Ключевые слова: Э. Неизвестный; политические репрессии; насилие; свобода; память; ГУЛАГ; скульптура; памятник; маска; скорбь.

Художественный стиль Эрнста Иосифовича Неизвестного (1925, Свердловск – 2016, Нью-Йорк), человека многогранного таланта (скульптора, графика, философа), формировался и развивался в политическом поле XX века, насыщенном социальными катаклизмами различной природы – войнами, революциями, изменениями режимов, созданием и крушением идеологий.

Первые свои работы мастер создавал в рамках господствовавшего в середине XX века в СССР соцреализма, от которого скульптор достаточно быстро отошёл, обратившись к символизму и интеллектуализму. Но каким бы ни был метод творчества, политические образы, воплощённые в скульптурах, графических и живописных изображениях исторических или мифологических личностей либо же в абстрактных композициях, отражали видение художником тех социально-политических контекстов, в которых он работал.

Неизвестный более 50 лет прожил в

*Э.И. Неизвестный.
Маски скорби:
Европа – Азия. 2017.
Бронза. 3,5 м.
Екатеринбург*

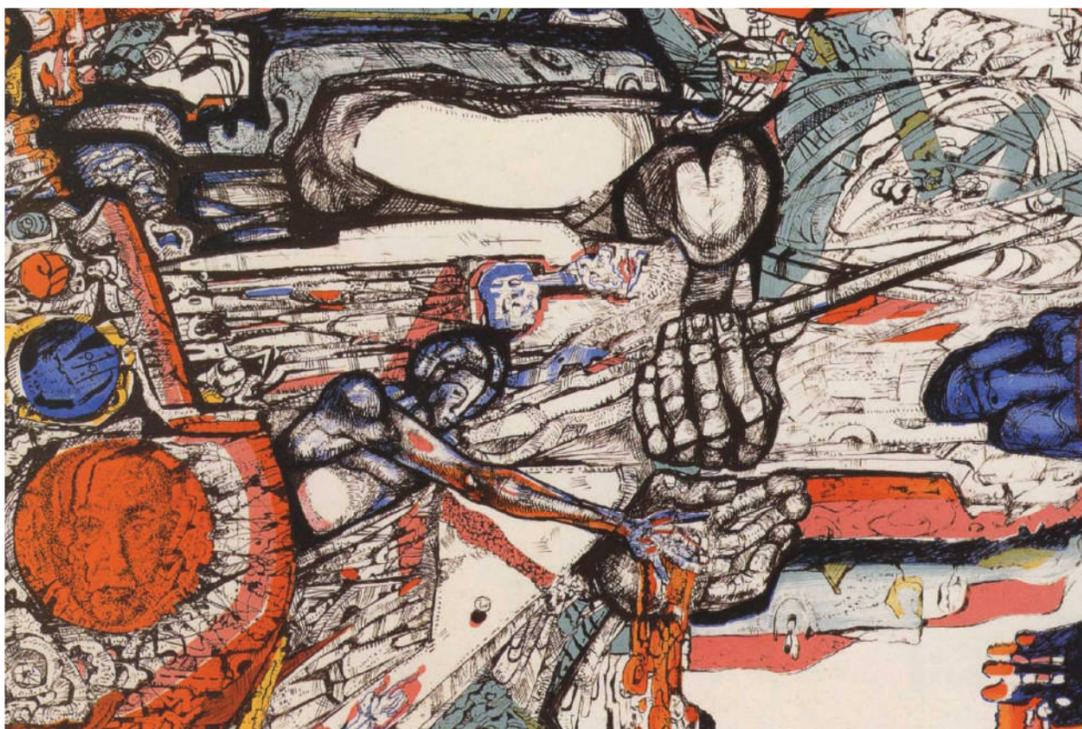


Рис. 1.
Э.И. Неизвестный.
Избавление от
маски. Из серии
«Холокост». 1982.
Литография. 38×58
Художественный музей
Эрнста Неизвестного
(Екатеринбург)

Советском Союзе, ещё 40 лет (эмигрировал из СССР в 1976 г.) он провёл за рубежом – в Европе и США, где находилось несколько его персональных мастерских. Возможность восприятия разных политических систем изнутри через проживание и обмен идеями (Эрнст Неизвестный не только выставлялся, но и читал лекции по философии искусства в нескольких американских университетах) делает творчество мастера уникальным объектом исследования, особенно в контексте рассмотрения таких понятий, как свобода и несвобода, насилие над личностью, имеющих общемировое, гуманистическое значение. Именно на этом фрагменте политической темы, ставшем во многом системообразующим в искусстве Эрнста Неизвестного, мы и остановимся в данной статье.

Личный опыт

Тема политических репрессий вошла в жизнь будущего скульптора достаточно рано, в конце 1930-х гг. Хотя близкие родственники Неизвестного и не подверглись репрессиям, юный художник мог наблюдать

за судьбами врагов народа из окружения своей семьи и друзей. Эти люди – учителя, врачи, служащие – мгновенно исчезали из системы социальных связей. Уже тогда Неизвестный начинает интересоваться логикой происходящего. Процесс понимания и взросления ускоряется участием художника в Великой Отечественной войне, однако рубежом в смысле политической конъюнктуры становится выставка в Манеже 1 декабря 1962 г., на которой работы молодого скульптора и его друзей были раскритикованы главой государства Никитой Хрущёвым [8].

Фактически Неизвестный сам оказался в опале. Впрочем, несмотря на опасения, значительных репрессий после закрытия экспозиции не последовало, хотя скульптор и был исключён из Союза художников, сократилось количество заказов, что привело в конечном итоге к эмиграции в Европу и США в 1976 г., где у мастера появилось больше возможностей раскрыть в своём искусстве проблемы репрессий и свободы.

Тема эта, однако, уже была обозначена и в советской культурной повестке: именно



Рис. 2.
Э.И. Неизвестный.
Торс гиганта.
Из серии «Холокост».
1982. Литография.
38×58,5
Художественный музей
Эрнста Неизвестного
(Екатеринбург)

Хрущёв развенчал культ личности Сталина и способствовал освобождению многих политических заключённых: за это мастер, несмотря на все свои эстетические разногласия с политиком, относился к нему с уважением и даже по просьбе семьи Никиты Сергеевича согласился создать ему надгробный памятник, установленный в Москве, на Новодевичьем кладбище, в 1974 г.

От «Мышонка» к «Холокосту»

Эрнст Неизвестный называл некоторые действия и процессы, запущенные советской властью, в частности сталинские репрессии, «антропологическим преступлением», а советских граждан считал «жертвами утопического сознания».

Именно в такой многоаспектной трактовке в 1990-е годы он рассматривал свой проект «Треугольника скорби» (три масштабных монумента в Екатеринбурге, Магадане и Воркуте, основанных на символе маски).

Впрочем, Неизвестный и ранее обращался к сюжетам насилия над личностью, носящего массовый характер. Известна серия мастера «Концлагерь» конца 1950-х гг. (на-

пример, работы «Слёзы» – плачущее лицо, «Мышонок» – голова мальчика, в нижней части бюста – рука, прикрывающая фигуру маленького живого существа).

Тема репрессий и несвободы отражена и в других произведениях художника.

Так, Эрнст Неизвестный в 1970 г. оформил обложку книги А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» (издание на английском языке), в которой доминирует мотив сжатой руки.

Символична и литографическая серия 1982 года «Холокост», изображающая разрозненные человеческие фигуры, руки, пальцы, маски и лица (рис. 1, 2).

В 1985 г. Неизвестный сделал скульптуру, посвящённую Раулю Валленбергу, шведскому дипломату, спасшему десятки тысяч венгерских евреев и погибшему, по одной из версий, в советской тюрьме в 1947 г. (рис. 3). Бронзовая фигура с поднятой вверх головой установлена в металлической клетке. Сейчас скульптура находится в шведском музее мастера «Древо жизни» в Уттерсберге.

В том же году Неизвестным создаётся и небольшая живописная работа Holocaust

(The Rat) (акрил, холст), изображающая ма-ски.

Художественные приёмы и символы, сформированные творческими поисками Неизвестного в сюжетах войны, борьбы и стойкости, насыщенных агрессивными и разрушительными мотивами, при их последующей разработке в концепциях, воссоздающих образы жертв политических репрессий, позволяют связать скульптору темы смертности тела и стойкости духа с понятием памяти, говорящем нам о вечности и бессмертии.

«Маски скорби»

В конце 1980-х годов Неизвестный узнаёт о созданной (28 января 1989 г.) в СССР правозащитной организации «Мемориал», занимающейся в том числе темой памяти жертв политических репрессий. Своё мнение о жертвах репрессий Неизвестный в одном из интервью выражал так: «Я рассматриваю то, что происходило в Советском Союзе, как антропологическое преступление, направленное против человека вообще. Это не трагедия определённых социальных групп, это не трагедия определённой нации, это даже не трагедия России, это как катастрофа в Германии, как фашизм, такого же ранга катастрофа, он не может регионально рассматриваться. Сейчас у вас идут споры – кого считать жертвой... Жертвы все – и палачи, и казнимые. Повторяю, по моему убеждению, это была антропологическая катастрофа. Я не могу понять христиан: с точки зрения даже эзотерической, общерелигиозной, а не просто христианской палач – тоже жертва, жертва ситуации. Все жертвы» [7, с. 70–71].

В начале 1990-х годов Эрнст Неизвестный посещает СССР и приезжает в Свердловск (22 апреля 1990 г. [5]) по приглашению общества «Мемориал», которое сделало мастеру предложение создать памятник жертвам политических репрессий.

Концепция включала в себя три монумента: «Маски скорби» должны были установить в Воркуте, Магадане и Свердловске-Екатеринбурге – трёх опорных точек

ГУЛАГа. Неизвестный несколько раз прилетал в свой родной город, где вместе, в частности, со скульптором Анатолием Гробовым работал над гипсовыми моделями монумента (первую полуметровую модель Эрнст Иосифович привёз из Нью-Йорка).

Добавим, что в 1990 году Эрнст Неизвестный по просьбе Латвийского фонда культуры и Латвийского общества еврейской культуры задумал создать ещё один крупный объект: памятник евреям – жертвам фашизма в Риге, но дело ограничилось лишь эскизом и моделью, изображающими маску с зажатой огромной рукой ртом (проект был сделан на основе скульптуры 1974 г. и её более поздней переработки в 1988 г., известной как «Памятник в честь мёртвых»).

В Магадане проект «Маски скорби» был завершён в 1996 г. (открытие состоялось 12 июня). Эрнст Неизвестный работал над монументом вместе с архитектором Камилем Козаевым, который предложил превратить памятник в импровизированный музей. Поднимаясь по лестнице и как бы заходя в маску, попадаешь в камеру заключённого, обставленную мебелью и предметами быта из заброшенных лагерей. С другой стороны огромной 15-метровой железобетонной маски установлены фигура плачущей девочки и так называемое «Магаданское распятие» (аналогичная работа есть в парке скульптур мастера на Шелтер Айленде, в его нью-йоркском доме) – крест, который как бы пронзает человека насквозь. Руки распятого сжаты с невероятной силой, показанной через излюбленный приём художника – мускульное напряжение.

Символичным стал выбор места для установки монумента. Вспоминает К. Козаев: «Мы нашли такое место на склоне сопки Крутая, которое видно при въезде в город. У подножья этой сопки располагалась в те времена знаменитая “транзитка” – пересыльный лагерь, через который прошли все эски Колымы. Ландшафт склона сопки в этом месте каменистый, со скупой карликовой растительностью, также соответствовал замыслу и был объединяющим элементом всего мемориала» [3, с. 79].

В том же 1996 году Эрнст Неизвестный создал ещё один памятник, связанный с темой репрессий, – в Элисте (Калмыкия) установили его монумент «Исход и возвращение», посвящённый депортации калмыцкого народа в Сибирь в 1943–1944 гг. и шире – репрессиям как

– Азия» установили только 20 ноября 2017 г. История их создания в столице Среднего Урала, подробно рассмотренная в отдельной статье [1], оказалась крайне непростой и включила в себя не только экономическую и политическую, но и религиозную проблематику. Вспомним ключевые моменты.

24 апреля 1990 г. между Свердловским обществом «Мемориал», исполнительным комитетом Свердловского городского совета народных депутатов и скульптором Эрнстом Неизвестным был заключен авторский договор. Предметом данного договора было создание художественного произведения «Мемориал жертвам сталинских репрессий» в технике горельефа, размером 15 метров. В качестве материала планировалось использовать гранит.

Неизвестный своими силами и за свой счет изготовил и передал заказчику сначала эскиз, а затем и рабочую модель будущего монумента (она сейчас экспонируется в Художественном музее Эрнста Неизвестного в Екатеринбурге). Более крупная, пятиметровая, рабочая модель создавалась на производственных площадях Свердловского творческо-производственного комбината Союза художников России, где после её утверждения и принятия обществом «Мемориал» находилась до 2006 г.

С 1993 г. усилились финансовые трудности, деньги на реализацию проекта не выделялись, а отношение к нему общественности оказалось неоднозначным. Так, архиепископ Екатеринбургский и Курганский Мелхиседек считал, что памятник может оскорбить религиозные чувства православных христиан, составлявших значительную часть репрессированных, и вместо «Масок» необходимо реализовать каноническую в русской православной традиции форму памятника убиенным: построить храм, часовню и крест. В первоначальном варианте монумента на внутренней стороне масок присутствовал неканонический образ креста, и Эрнст Неизвестный к 1993 г. убрал его из своего проекта, вероятно, чтобы избежать конфликта.

Несмотря на поддержку проекта Неизвестного со стороны многих художников города, в том числе Виталия Воловича, «Маски

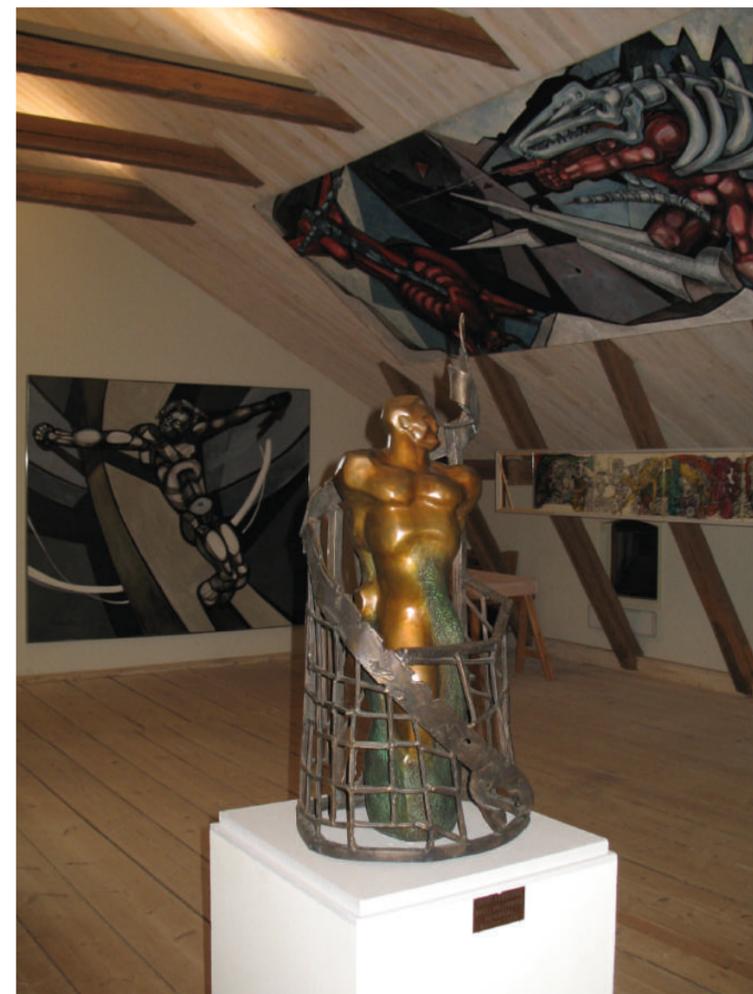


Рис. 3.
Э.И. Неизвестный.
Рауль Валленберг.
1985.
Бронза. Клетка
87×41×36; высота
фигуры 73 см.
Музей Э. Неизвестного
«Древо жизни»
в Уттерсберге
(Швеция)

таким. Уточним, что калмыки были реабилитированы в 1956 г. и получили возможность вернуться на историческую родину. Данный монумент позволил Неизвестному соединить важные для него образы – маски и коня, показывающие единство природы (как естественной среды существования) и человека, нарушенное репрессивным политическим актом.

В Екатеринбурге «Маски скорби: Европа

скорби» в Екатеринбурге в 1990-е годы так и не появились. Рабочую модель в 2006 г. перевезли в Челябинск, где региональные власти обещали установить монумент. Там она хранилась в только что отстроенном здании Челябинского областного краеведческого музея. Но и в Челябинске возникло противостояние установке памятника.

В 2015 году архитектор Борис Демидов разработал проект реконструкции места установки памятника в Екатеринбурге (рассматривались различные варианты, но в конечном итоге был выбран Мемориальный комплекс на 12-м километре Московского тракта). Проект был согласован с Эрнстом Неизвестным, и 9 апреля состоялась церемония закладки памятного камня, в основание которого была помещена земля из Магадана и Воркуты. А гипсовая модель «Масок скорби» – шесть фрагментов по 700 килограммов каждый – из Челябинска была возвращена в Екатеринбург и переведена в литейной мастерской Ивана Дубровина в бронзу.

Итоговый результат оказался спорным. Вместо 15-метрового гранитного монумента, первоначально задуманного мастером, был выполнен 3,5-метровый бронзовый памятник (рис. на развороте). Установили его за городской чертой на территории Мемориального комплекса жертв политических репрессий (12-й километр Московского тракта), где в 1930-е годы производились массовые захоронения расстрелянных политзаключённых. Монумент, вместе с тем, вписался в информационное поле города и является важным и обсуждаемым знаком, гиперссылкой на недавнее историческое прошлое.

Изображения на екатеринбургских «Масках скорби» гендерно обезличены. Основные элементы скульптурной композиции – лица двух антропологических типов, восточного и западного, смотрящие в противоположные стороны (на запад и восток соответственно). С помощью масок Эрнст Неизвестный прибегает к приёму деиндивидуализации – типологизации [2], что в некоторой степени отражает исторический

контекст и показывает соотношение между категориями «общество–личность–власть», которое, исходя из такой трактовки, строилось на принципах подчинения и полной заменяемости отдельных винтиков культурного и социального прогресса, что исключало свободу творчества и самовыражения, фактически нивелировало такую категорию, как личное пространство, сводя её к относительно простым материалистическим проявлениям. Другая смысловая сторона приёма деиндивидуализации – возможность с его помощью выразить не столько типичное, сколько в общечеловеческом плане значимое для каждого вне зависимости от биологического и социального контекста – расовых, половых особенностей, родословной, политических взглядов и т. д.

Третий монумент «Треугольника скорби» Эрнст Неизвестный планировал установить в Воркуте. В доме-мастерской скульптора на Шелтер Айленде в штате Нью-Йорк сохранилась модель памятника, напоминающая крепость со спусками и подъёмами в виде лестниц, составленную из большого количества масок. Над этой моделью мастер работал с 1954 по 1989 годы.

Не исключено, что проект «Треугольника скорби» будет завершён. Проблема установки памятника в Воркуте была актуализирована в 2018 году. Реализация проекта позволила бы идее приобрести первоначально запланированный географический масштаб.

Тема репрессий и любого вмешательства политики в жизнь человека и творчество художника для Неизвестного была связана не только с болью, скорбью и памятью, но и с борьбой за свободу, самоутверждением и самореализацией. Как отмечал, например, искусствовед Альберт Леонг, мемориалы жертвам сталинизма и холокоста у Эрнста Неизвестного являются «прославлением сопротивления и непоколебимости народов Востока и Запада» [4].

Возможно, поэтому ещё в конце 1960-х годов мастер согласился сделать иллюстрации для книги литовского поэта-гуманиста Эдуардаса Межелайтиса «Лирические этюды», в

которой есть такие слова: «Возвратите свободу, с которой пришёл на землю, заберите всё лишнее, чем меня наградили, возвратите то, что забрали, – хочу быть самим собой» [6, с. 115].

Литература

1. Грехова, И. Г. Предостережение ныне живущим. Из истории создания «Масок скорби» / И. Г. Грехова, С. А. Погодин, Л. А. Фадеев // Веси : литературно-художественный, историко-краеведческий журнал. Спецвыпуск. – Екатеринбург, 2017. – № 10. – С. 7–15.
2. Закс, Л. А. Об одной существенной особенности творчества Эрнста Неизвестного как художника XX века: деиндивидуализация образа // Эрнст Неизвестный и нонконформизм в искусстве СССР : сборник статей. – Екатеринбург : Квадрат, 2015. – С. 6–21.
3. Козаев, К. Т. Первая «Маска скорби» // Веси : литературно-художественный, историко-краеведческий журнал. – Екатеринбург, 2019. – № 8. – С. 78–80.
4. Леонг, А. Кентавр: жизнь, искусство и мысль Эрнста Неизвестного // Кентавр: Эрнст Неизвестный об искусстве, литературе и философии. – Москва : Прогресс, 1992. – С. 7–36.
5. Матафонова, Ю. К. Эрнст Неизвестный. – Екатеринбург : Сократ, 2013. – 272 с.
6. Межелайтис, Э. Б. Лирические этюды. – Москва : Молодая гвардия, 1969. – 256 с.
7. Неизвестный, Э. И. «Я всюду один и тот же» // Дружба народов. – Москва, 1989. – № 12. – С. 64–81.
8. Неизвестный, Э. И. Говорит Неизвестный / Поликанов, С. М. Разрыв. Записки атомного физика. – Пермь : Пермские новости, 1991. – 341 с.

Об авторе

Фадеев Лев Андреевич – кандидат исторических наук, Художественный музей Эрнста Неизвестного, ведущий научный сотрудник
E-mail: lev13fadeev@yandex.ru

FREEDOM TO BE YOURSELF
“THE MASKS OF SORROW”
AND THE THEME OF POLITICAL REPRESSIONS
IN ERNST NEIZVESTNY’S ART

Fadeev Lev Andreevich

Candidate of historical sciences, Ernst Neizvestny Art Museum, the lead researcher

Abstract: *This paper represents the basic projects, symbols and images of Ernst Neizvestny’s art, connected with the themes of political repressions and struggle for a personal freedom. The author investigates the biographical aspect of interest of the sculptor to the given plots as well as the ideological and philosophical aspects of the artist’s perception of political realities through a prism of the reality he lived in before the emigration from the USSR in 1976 and since 1989 when he was allowed to visit Russia. The main accent is made on a monument “The Masks of Sorrow: Europe-Asia”, established in Ekaterinburg in 2017, because it accumulated a lot of master’s symbolical and art ideas connected with the repressions. The history of creation of the monument and also the essence of Triangle of Sorrow’s concept are described. Ernst Neizvestny wanted to create The Masks of Sorrow in three Russian cities: Magadan, Ekaterinburg and Vorkuta which were the GULAG repressions points (those places where the biggest prisons in the form of labour camps in the Soviet Union were situated and where the mass executions took place). Besides the article provides the information about other art works of the sculptor devoted to the theme of repressions (early works, a Holocaust series, Raul Wallenberg’s bust). It allows us to investigate the evolution of the master’s art method and to understand the political context and plots of memory and eternity in art more deeply.*

Keywords: *Ernst Neizvestny; political repressions; violence; freedom; memory; GULAG; sculpture; monument; mask; grief.*

УДК 725.945

К. И. Стельмах

Магаданский областной краеведческий музей
Магадан, Россия

МОНУМЕНТ «МАСКА СКОРБИ» В МАГАДАНЕ. К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ

В статье говорится об истории создания одного из самых известных монументов Эрнста Неизвестного, посвященного памяти жертв сталинских репрессий, проект которого был впервые представлен 30 лет назад. Участник Великой Отечественной войны, Э. Неизвестный на протяжении всей жизни обращался к теме наивысших проявлений человеческого духа, трагических испытаний, которую продолжил и в «Маске скорби». В статье раскрывается авторский замысел и этапы его реализации.

Ключевые слова: Эрнст Неизвестный; репрессии; «Маска скорби» в Магадане.

В истории политических репрессий в СССР Магаданская область занимает особое место. Открытие в регионе крупнейших месторождений золота, олова и других полезных ископаемых привело к освоению региона в основном силами заключённых Северо-Восточных исправительно-трудовых лагерей (СВИТЛ) государственного треста «Дальстрой», созданного в 1931 г. Среди них были и необоснованно репрессированные, многие из которых трагически погибли, не выдержав жестоких испытаний.

В конце 1980-х годов в Магаданский областной краеведческий музей стали поступать материалы о геологах, горняках, строителях, деятелях науки и культуры, чьи судьбы явились свидетельством самого трагического периода в истории Колымы. Многие из них были реабилитированы после XX съезда КПСС посмертно.

В 1992 г. в Магаданском областном краеведческом музее открылась стационарная выставка «Колыма. Севвостлаг. 1932–1956», где представлены не только фотографии, документальные материалы, но и вещи, собранные сотрудниками музея в разных районах Колымы и Чукотки: орудия труда, одежда, предметы лагерного быта.

В экспозиции находится также макет памятника-мемориала жертвам политических репрессий, работа знаменитого скульптора Эрнста Иосифовича Неизвестного. Впервые он представил эскизы памятника в июле 1990 года во время визита в Магадан. В своём обращении на пресс-конференции 23 июля 1990 г. он сказал, что работал над этой идеей с начала 1950-х гг.

По замыслу автора, Магадан был выбран для создания в нём одной из частей монументального триптиха, предполагаемого для возведения также в Воркуте и

Открытие монумента «Маска скорби». Магадан, сопка Крутая. 1996. Магаданский областной краеведческий музей

Екатеринбурге. Э. Неизвестный считал, что именно «они дают возможность создать новый тип монумента, который будет одновременно находиться в каждом отдельном городе как самостоятельный объект, имеющий свой облик, и вместе с тем духовно и идейно будет связан с этим треугольником страданий...» [2].

Площадка для сооружения памятника была определена в 4 км от центра города, на вершине сопки Крутой. Здесь, у её подножия, находился пересыльный пункт (здание сохранилось до настоящего времени) для дальнейшего этапирования заключённых в разные лагеря Колымы. Это место, хорошо обозреваемое при въезде в город, предложил выбрать К.Т. Козаев, магаданский архитектор, директор строительства мемориала.

В конце 1991 г. были спланированы строительные площадки. На художественном комбинате Екатеринбурга Э. Неизвестный вылепил в натуральную величину из глины фрагменты памятника. Отлитые гипсовые формы (300 штук) доставили в Магадан, где после соединения отдельных частей была выполнена отливка в бетоне. В Московской области на Мытищенском заводе художественного литья изготовили бронзовые крест и скульптуру девушки. Остальные недостающие фрагменты производили непосредственно в городе на предприятии «Магаданнеруд» [3].

Строительство велось на средства правительства РФ, самого скульптора, пожертвования российских граждан Новосибирска, Москвы, Самары, Санкт-Петербурга, Тамбова, Магадана и города-побратима Магадана – Анкориджа [1]. В своём стремлении непременно осуществить создание монумента Эрнст Иосифович передал на его возведение весь свой гонорар. Основные работы по установке монумента выполнил Магаданский завод крупнопанельного домостроения. Торжественное открытие «Маски скорби» состоялось 12 июня 1996 года.

Памятник, выполненный из монолитного железобетона, расположен на высоте 200 метров над уровнем моря, его высота – 18,5 ме-



тров, площадь постамента – 56 квадратных метров. Он возвышается среди груды огромных каменных валунов. Отсюда открывается панорама города и его окрестностей с видами на бухты Гертнера и Нагаева. К монументу ведёт длинная лестница. Вдоль неё на склоне сопки по восходящей линии лежат валуны с высеченными символами основных религий мира: христианства, иудаизма, ислама, буддизма, на одном из камней знаки советской эпохи – звезда, серп и молот.

На верхней видовой площадке перед «Маской» расположены 11 бетонных блоков с отлитыми названиями самых известных колымских лагерей: Бутугычаг, Кинжал, Днепропровский, Северный, Каньон, Хениканджа, Мальдяк, Серпантинка, Маглаг, Джелгала, Эльген.

Созданная вокруг памятника ландшафтная среда, предложенная Э. Неизвестному архитектором К. Козаевым, составляет с ним

Рис. 1. Э. Неизвестный. Модель памятника «Маска скорби». 1990. Гипс, бумага, дерево.

Магаданский областной краеведческий музей

единое целое и полностью соответствует основной идее творческого замысла автора.

Тема трагического прошлого Колымы раскрывается через символическую интерпретацию образов безвинно пострадавших людей. Монументальная скульптура представляет стилизованное человеческое лицо, «лик скорби», разделённый распятием, проходящим по основным его чертам, на четыре части. На нём застыла каменная слеза, пролитая из левого глаза в виде многократно повторяемых женских, мужских и детских лиц-масок. В лобной части слева – «блок памяти», представляющий собой слитые воедино человеческие лица, переходящие в область левого виска.

Эти образы показывают глобальность трагедии и символизируют скорбную память о миллионах невинно пострадавших людей. Правый глаз предстаёт в виде окна с решёткой и импровизированным колоколом, который должен звучать от постоянно дующего ветра, ниже на выступе – рельефный номер заключённого «937».

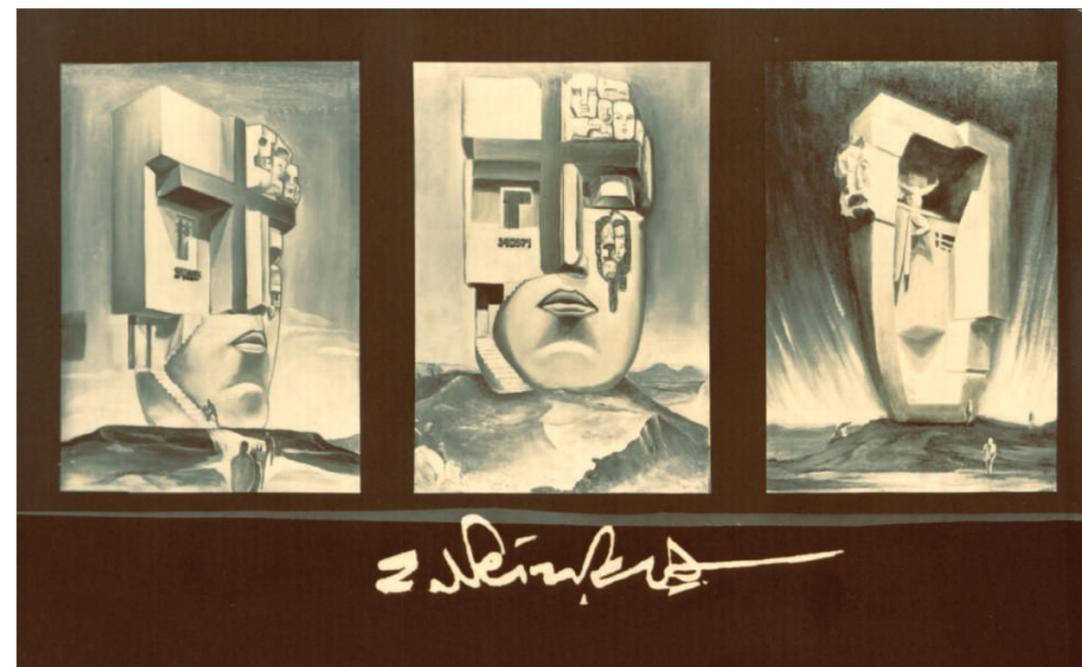
«Преступление и страдание выходят за социальные и исторические рамки и рассматриваются мною как некая метафизиче-

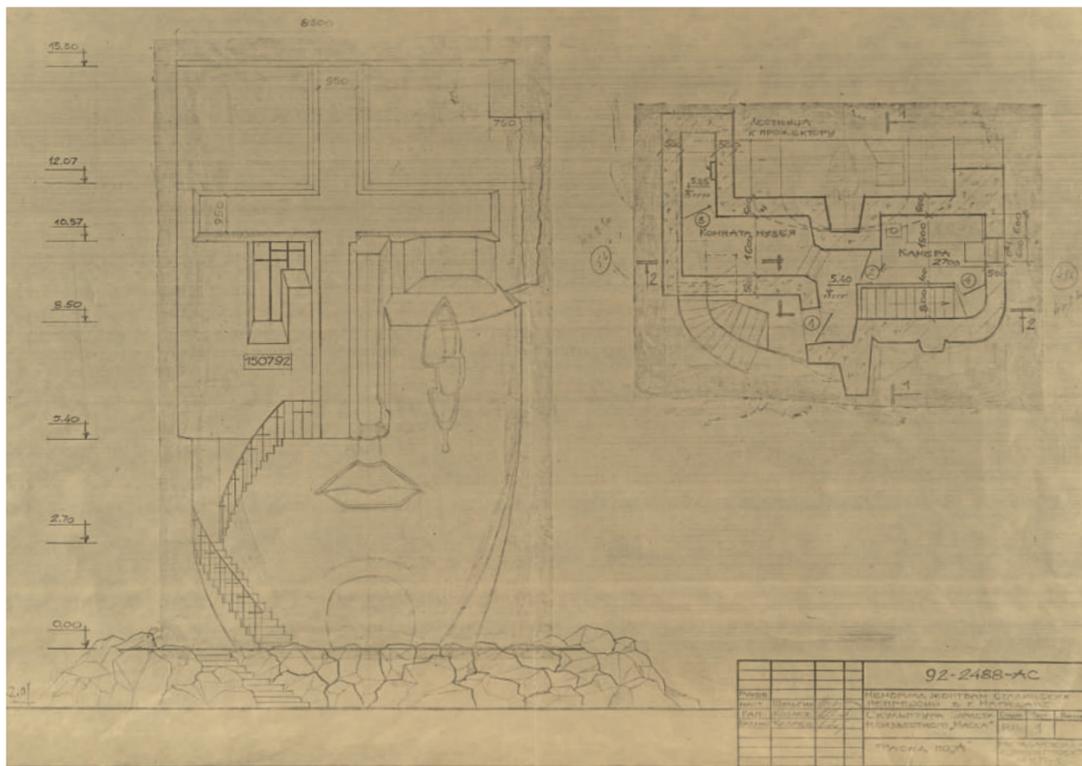
ская катастрофа... Это памятник страданию души. Вот почему должны быть маски – красивые, спокойные, умиротворённые... Идея общая – страдающий человек, маска – метафора» [2].

Узкая лестница в правой части лица, по которой могут подниматься по одному человеку, ведёт внутрь скульптуры, где находится небольшое помещение – реконструкция камеры-одиночки барака усиленного режима (БУР). Здесь представлены вещи лагерного быта: нары, ватник, шапка, алюминиевые миска и ложка, кружка и фонарь. В другом маленьком помещении находятся предметы, привезённые сотрудниками областного краеведческого музея с мест бывших лагерей Днепропровский и Бутугычаг.

Проход через камеру, ведущий к выходу на спусковую лестницу с обратной стороны монумента, на мгновение вселяет в каждого проходящего ощущение трагической участи заключённого. На другой стороне мемориала страдающий человек на кресте (неканоническое распятие) воздевает к небу руки, сжатые в кулаки. Под крестом скульптура плачущей девушки, закрывающей лицо ру-

Э. Неизвестный, архитектор К. Козаев. Эскиз памятника «Мемориал жертвам сталинских репрессий». 1990. Магаданский областной краеведческий музей





ками, символизирует скорбь о незаконно репрессированных и погибших согражданах.

Размышляя о художественном методе реализации своей творческой идеи, Э. Неизвестный подчёркивал: «Стремление к синтезу для меня характерно. Магаданская маска – это и архитектура, и скульптура. Одновременно они действуют на принципе взаимного проникновения. А сам метод мне трудно определить. Поскольку это выразительно, значит, здесь присутствует экспрессионизм. Но тут есть и элементы конструктивизма, потому что есть тектоника... Я монументалист, и моя задача – говорить об очень сложном, но, не снижая интеллектуального пафоса, делать это доступными средствами, превращая сложные идеи в понятные символы» [5].

«Маска скорби», первая часть из задуманного скульптором триптиха, является наиболее значимым произведением монументального искусства регионального значения. Ежегодно 30 октября здесь собираются жители и гости города, чтобы почтить память

погибших и пострадавших в годы политических репрессий. По архивным данным, с 1932 по 1956 годы через лагеря Дальстроя прошло около 900 тыс. осуждённых, погибли более 120 тыс. человек.

В ночное время при свете прожектора с обратной стороны монумента освещается крест, словно внутри его теплится светлый луч надежды. За придуманными художником лицами-масками – судьбы конкретных людей, возвращение их имён истории и глобальная человеческая трагедия, осмысление которой всё ещё продолжается.

Во время встречи с представителями магаданской прессы скульптор Э. Неизвестный сказал: «У меня есть основной замысел, дело всей моей жизни, и вся моя работа направлена, так или иначе, на воплощение этого замысла. “Древо жизни” – это такая конструкция из семи витков ленты Мебиуса. Лента Мебиуса – поверхность без начала и конца, такой вполне реально существующий геометрический нонсенс. Любую свою работу я практически осуществляю и делаю как часть

Проектировщик
«Жилкоммунпроект». Развёрнутый чертёж
«Мемориала жертвам сталинских репрессий»
в г. Магадане.
Лист 1 – фасад по «А», лист 2 – фасад по «Б». М 1:50.
1992.

Магаданский областной краеведческий музей

этого замысла. Религиозное, философское, творческое, чисто житейское мироощущения – все они у меня в русле этого глобального замысла, это должно быть чем-то вроде “Божественной комедии” Данте, но, с другой стороны, иллюстрации к Данте – только часть моего “Древа жизни”. Это очень сложно объяснить. Монумент в Магадане – тоже часть моего замысла» [4].

К этому замыслу Э. Неизвестный шел от первых работ «Война это» и «Концлагерь». Участник Великой Отечественной войны, он писал: «Я воспринимал войну не как парад победы, а как трагическое, противоречивое и противоестественное человеку явление. Так возникла эта серия. Часть человека, превращаясь в машину, в железо, которое олицетворяло войну, которое входило в плоть, как боль. Потом эта тема переросла в тему “Роботы и полуроботы”, где человек уже сознательно боролся с мертвым металлом, потом это переросло в “Гигантомахию”, затем в “Древо жизни”» [6, с. 26].

В настоящее время разрабатывается проект создания историко-культурного памятника «Штрафной изолятор зоны усиленного режима Управления Северо-Восточных исправительно-трудовых лагерей (СВИТЛ) Главного управления строительства Дальнего Севера (ГУСДС) «Дальстрой» НКВД СССР» в здании бывшей пересыльной тюрьмы Магадана. Здесь предполагается создание музейной экспозиции, где будут представлены предметы, собранные с территории лагерей Севвостлага, документы и вещи людей, необоснованно репрессированных в годы сталинского режима.

Вместе с «Маской скорби» Эрнста Неизвестного этот памятник истории будет составлять единый мемориальный комплекс, связанный с периодом освоения Магаданской области и политическими репрессиями 1932–1956 гг.

Литература

1. Алексеева, Н.Р. Крутой маршрут «Маски скорби» // Вести города. – Магадан, 2011. – № 23. – Июнь. – С. 3.
2. Козлов, А.Г. Монумент жертвам сталинских репрессий // Памятники и памятные места истории и культуры Северо-Востока России. – Магадан, 1995. – С. 245–246.
3. Козаев, К.Т. «Монументальное» решение»: Эрнст Неизвестный сделал ставку на Магадан [беседу вела Е. Шарова] // Территория. – Магадан, 1993. – 23 окт. – С. 2–3.
4. Мазуренко, А. Эрнст Неизвестный: «Я бы пошёл с шапкой по кругу...» // Вечерний Магадан. – Магадан, 1993. – 25 июня (№ 25). – С. 7.
5. Неизвестный, Э.И. Магаданский след [беседу вёл М. Ильвес] // Восточный форпост: магаданский иллюстрированный журнал. – Магадан, 2001. – № 7 (10). Август. – С. 15.
6. Неизвестный, Э. И. Говорит Неизвестный / Поликанов, С. М. Разрыв. Записки атомного физика. – Пермь: Пермские новости, 1991. – 341 с.

Об авторе

Стельмах Клавдия Ивановна – заведующая экспозиционно-исследовательским отделом Магаданского областного краеведческого музея

E-mail: stelmakh.ki@magadanmuseum.ru

MONUMENT

«THE MASK OF SORROW» IN MAGADAN.
HISTORY OF CREATION

Stelmakh Klavdia Ivanovna

The head of the exhibition and research Department of the Magadan Regional Museum of Local Lore

Abstract: The paper is devoted to the history of the creation of one of the most famous monuments of Ernst Neizvestny, dedicated to the memory of victims of Stalinist repressions, the project of which was first presented thirty years ago. Participant of the Great Patriotic war E. Neizvestny throughout his life addressed the theme of the highest manifestations and the tragic trials of the human spirit. «The Mask of Sorrow» was the continuation of this theme. The article reveals the author's idea and stages of its implementation.

Keywords: Ernst Neizvestny; repression; «The Mask of Sorrow» in Magadan.

УДК 769.1. (571.56)

Г. Г. Неустроева

Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)
Якутск, Россия

СОВРЕМЕННАЯ ГРАФИКА ЯКУТИИ (1990–2019)

В статье рассматривается развитие современной графики Якутии, основные тенденции в этой области, творчество ведущих художников, вступивших в художественную жизнь республики в конце 1980-х и в 1990-е годы.

Ключевые слова: особенности и проблемы современной графики Якутии; творчество А. Евстафьева, А. Васильева, М. Старостина, Т. Шапошниковой, С. Ивановой.

Искусство Якутии рубежа веков претерпевает серьезные изменения, что связано с перестройкой общественной, нравственной, экономической жизни страны. В это время художественная практика республики испытывает на себе непосредственное влияние целого комплекса традиционных фундаментальных представлений, связанных с идеей национального возрождения и глобализации, многомерным диалогом традиционной и креативной культур.

Отметим, что продолжают успешно и активно работать художники старшего поколения, но на рубеже веков в художественную жизнь республики вступают графики молодого поколения, выпускники художественных вузов Красноярска, Москвы, Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске, которые вносят в творчество свое ощущение

национальных традиций и формируют самобытное искусство.

Особенностью изобразительного искусства является смена «школы» одиночками, индивидуализация отношения к реальности и творчеству. Если графики Якутии второй половины XX в. больше вдохновлялись этнокультурным наследием, то мастера рубежа XX–XXI веков формируют новое знаково-символическое художественное пространство произведения. В их образном языке можно выделить условность, метафоричность, ассоциативность, декоративность. Графики используют богатейшие традиции, идущие от академического и реалистического искусства, эстетики экспрессионизма, различных проявлений модерна, но при этом сохраняют повышенную тягу к истокам традиций своих народов, ориентируясь на созидательное постижение этнокультурных архетипов, этномифологической символики. Они обращаются к поискам новых форм, в том

М. Г. Старостин.
Рыбак. 2017.
Бумага, офорт.
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)

числе к творческому использованию новейших технологий, активно работают в разных техниках эстампа – линогравюре, литографии, офорте, ксилографии. Расширяется диапазон приемов, материалов оригинальной графики: карандаш, коллаж, акварель, пастель, темпера, акрил, смешанная техника. В их произведениях нарушаются привычные жанровые границы, появляется новый нетрадиционный подход к материалу, фактуре, цвету.

В современной графике Якутии параллельно существуют несколько направлений:

- традиционно-реалистическое (А. П. Мунхалов, М. А. Рахлеева, А. Л. Соргоева, А. Е. Евстафьев, А. Д. Васильев, И. Г. Шадрин);

- фольклорное, восходящее к мифологическому типу сознания, представленное творчеством Н. Н. Курилова, М. Г. Старостина, Т. Е. Шапошниковой, Л. И. Гоголевой, С. В. Ивановой, Н. С. Ивановой;

- абстрактное, представленное отчасти творчеством М. Г. Старостина, Т. Е. Шапошниковой, Е. К. Атласовой.

Творчество Алексея Егоровича Евстафьева (1955–2014), на редкость цельное и поэтичное, органично продолжает направление, заложенное Э. С. Сивцевым, М. А. Рахлеевой, В. Д. Ивановым. А. Е. Евстафьев продолжает разрабатывать графику, аккумулирующую лирический тип мироощущения, тяготеющую к живописным решениям, теплой интонации. Он работает в литографии, оригинальной графике, отличающейся мягкой тональной моделировкой.

Уже в ранних литографиях (серии «Детство. Родные мотивы», 1986; «Намские мотивы», 1988) определились характерные особенности дарования мастера: поэтическое видение мира, достоверность в передаче натуры, способность к обобщению. Внутренняя гармония произведений – в плавности ритма линий, в мягких цветовых переходах, неповторимом ощущении природы, неспешном течении времени.

Евстафьев – один из немногих художников Якутии, кто постоянно работает в акварели. Совершенно самобытна его поэтическая акварель и замечательные карандашные рисунки о деревенской жизни, сельских детях, якутских

лошадях, передающие зрителю ощущение внутреннего покоя, обескураживающей беззащитности и погружения в искусство («Конец лета», «Табунщик», «Ийэ сир (Родина)», все 1992; «Сайылык (Летник)», 1996; «Зимний



день», «Дьол (Счастье)», обе 2000; «Табунщик. Сайылык», 2001; «Светает», 2006; «Предзимье, лунный вечер», 2008).

Исключительное место в творчестве живописца Артура Дмитриевича Васильева (род. в 1953) занимает карандашный рисунок, где складывается новый тип графического произведения, для которого мы предлагаем определение «графическая картина». Его графиче-

Рис. 1.
А. Д. Васильев.
Легенда. 2018.
Бумага, карандаш.
Собственность автора

ка разнообразна по жанровому диапазону: пейзаж, тематические композиции, портрет («Ветренный день», 1994; «Легенда о любви», 2002; «Муза поэта», 2015; «Легенда», 2018 (рис. 1)).

Одно из самых загадочных произведений А. Васильева – «Легенда» (2018) – отличает образная самодостаточность содержательной и пластической структур, масштабность построения композиции, символичность. Оно одновременно просто и сложно, чувственно и глубоко философично. Это психологическая, мистическая драма о сокровенной тайне любви, послание, в котором есть терпкая горечь и скрытая нежность. В основу произведения автор положил мотивы народных преданий о трагической судьбе юной красавицы, ее стремлении к любви и гармонии.

Художник строит лист как сказание с драматургическим сюжетом и своеобразной композицией, где тема пути–дороги выступает в роли сквозного сюжета. Как и в якутской мифологии о сотворении трех миров, композиция делится по вертикали на три неравные части, а действие происходит во всех трех мирах. Торжественная, скорбная процессия отъезда невесты в чужую семью и дом, в неизвестность, в сопровождении родных, подруг, собак через густой лиственный лес занимает основное место.

Пейзаж с лиственницами, где, по народной поэзии, могут скрываться нечистые силы (Верхний мир?), воспринимается здесь как «образ чужого мира, мира духов природы, находящегося на пограничье между

миром людей и миром мертвых» [1, с. 46]. Чувство тревоги усиливают разлетающиеся в хаотичном порыве сопровождающие шествие летучие мыши – провозвестники и живые символы несчастий и смерти. Но художник изображает их светлыми, почти белыми, парящими в ночном небе, выступающими как бы посредниками между тремя мирами Вселенной.

Как самое дорогое видение вспоминается невесте семейный отдых в пути, неторопливые занятия родных в окружении домашних



животных, особенно почитаемых якутами (лошадь, корова, собаки), покой и мир в Среднем мире, которому отводится место в центре. Спокойному и ясному ритму этих частей противопоставлена перевернутая композиция в нижней, «подземной» части произведения, представляю-

щей трагическую судьбу невесты, окруженной безжалостными силами тьмы. В этой истории любви и смерти остро ощущается ирреальность, магическая атмосфера тревоги и смятения, торжество любви...

Многослойность содержания, безошибочность графических касаний, линий, фактура с тончайшими переходами серебристых тонов, отличающаяся удивительной красотой и разнообразием, умение передать духовную жизнь материи делают рисунок А. Васильева замечательным явлением в истории якутской графики.

В 1990-е годы в Якутию возвращается новая плеяда художников синтетического склада, в основном это выпускники Красноярского художественного института – М. Г.

Рис. 2.
А. Е. Евстафьев.
Көмнөх хаары
туһэрэр тыал.
(Ветер,
предвещающий
обильный,
густой снег,
идуший хлопьями).
2012.
Бумага, акварель.
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)

Старостин, Т. Е. Шапошникова, Д. А. Бойтунов. Они успешно работают в живописи и графике, дизайне, книжной иллюстрации. В их творчестве переосмысливаются, параллельно существуют разные стилистические системы, перекрещиваются национальные традиции и опыт искусства Арктики, Востока, Запада [2, с. 7]. Определенное ускорение процессу развития графики придали М. Г. Старостин, Т. Е. Шапошникова, что было связано с активизацией авторского начала, углублением содержательной основы, исследованием духовного состояния общества. В их творчестве происходит синтез мироощущения человека Севера, чувственно-динамичной фантазии пращуров и философии нового времени [3, с. 18].

Михаил Гаврильевич Старостин (род. в 1959) работает в живописи, графике, книжной иллюстрации, плакате, дизайне. В его творчестве параллельно существуют разные стилистические системы – экспрессионизм, абстракционизм, примитивизм, реализм. Несмотря на этот широкий спектр творческих устремлений, в произведениях художника всегда ярко и сильно выступает этническая психология – тяга к глобальному высокому смыслу, склонность к обобщенному видению окружающего мира, который представляется космическим миром-вселенной, стремление к передаче эмоциональной духовной атмосферы, рождающей сложные ассоциации, символы. Сила его живописи и графики – в поиске изначального в пространстве и времени, отражении глубинных движений души и импульсов генной памяти. Он – философ, ироничный, нередко трагичный, но неизменно поэтически обаятельный. В его работах существует избранный круг тем (кочевники, путь, встречи и расставания, любовь), персонажей и предметов (путники, охотники, рыбак, женщина, птица, гнездо), образующих своеобразные родовые знаки. В героях, изображенных несколько утрированно, сконцентрированы наиболее устойчивые черты национального характера северных народов – близость к природе, Космосу [4, с. 56].

В творчестве художника не нашли отражения конкретные политические события, но дух времени, его проблематика, философия выражены с ясностью и полнотой. В начале 1990-х годов с работами Старостина в якутское искусство программно вошло экспрессивное начало. Линия, начатая в мощных трагических рисунках Ю. И. Вотякова, приобретает у Старостина иную интонацию, более импульсивную, чувственную, менее драматическую. За короткое время Старостин выработал свой почерк, отличающийся обобщенностью замысла и композиционного решения, произвольным изменением пропорций фигур, ясной тенденцией к сконденсированным формам, в то же время насыщенный подробной детализировкой.

Первые шаги в искусстве художника связаны с областью плаката. В 1989 году Михаил участвует в Международной выставке плаката, проходившей в Москве и Гаване. Диплом в Красноярском художественном институте защитил по театральным плакатам к постановкам Якутского драматического театра «Голубой желанный берег мой», «Споткнувшийся», «Куданса Великий», «О плохом человеке Хаппарове и других» (1990). Их отличает образное выражение идеи спектакля, лаконизм, точно отобранные шрифт и предметный ряд, тонкое чувство цвета. Плакаты выполнены в смешанной технике. Особое значение автор придает сделанности, шероховатости поверхности, когда краски, наплывая, образуют еле заметные подтеки, соединяются друг с другом и дают неожиданное фактурное, цветовое качество произведению («Механическая птица», 1992; «Искусство народов Арктики», 1993).

С самого начала Старостин в своем творчестве обращается к различным техникам исполнения и стилям, разрабатывает разные темы и жанры. Это мархинские пейзажи («Осень в Мархе», 1991), библейские сюжеты («Год большого наводнения», 1992), притчи («Собиратели хвороста», 1992), шаманские мистерии («Два белых шамана», 1992), острые характерные портреты («Девушка моей мечты», 1991), абстрактные компози-

ции («Бронзовый век», «Ночь», обе 1991). «Портрет матери» (меццо-тинто), «Птенчик» (офорт), обе 1989, и др. выполнены в традициях реализма; тушевые композиции «Похороны», «Четверо», обе 1990, лежат в русле концептуальных построений. Листы «Всадник на закате дня», «Завоеватели», «Бронзовый век» (все 1991) созданы в русле абстрактного экспрессионизма.

ту, утварь, но и гнездо, птицу, срубленное дерево, свое озеро, то есть все, что необходимо в пути, для жизни в суровых условиях Севера. Этот метод цикличности создает образ-тип, с наиболее характерными национальными чертами. Художник ненавязчиво переводит эти мотивы в бытийный план, в область раздумий о пути человека в цивилизацию, о корнях, единстве с природой, в

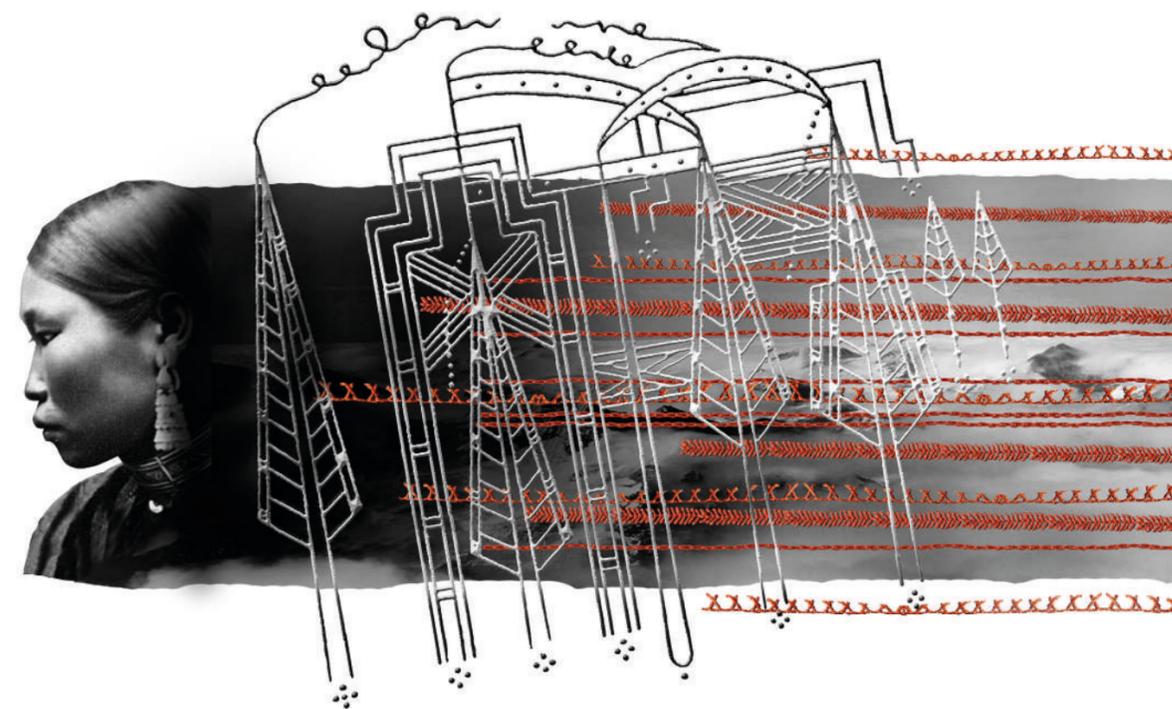


Рис. 3.
С. В. Иванова.
Я своего любимого
всегда жду, жду и
смотрю, когда он
появится за семью
поворотами реки
(северная песня).
2016. Бумага,
компьютерная
графика.
Собственность автора

Знакомство с научными исследованиями В. Г. Богораза, посвященными северным коренным народам, явилось основой для создания цикла работ «Охотник», «Сезон дождей», «Безмолвие», все 1991–1992; «Дорога домой», «Ожидание», 1997.

Офорты 1994–2000-х годов выполнены в жанре философской притчи («Охотники», «Гнездо», «Прыжок», «Рыбак», «Спешащий», «Прыжки через нарты», «Старушка Тэбэнэкээн», «Гость», «Love story»). На листах изображен один и тот же персонаж, который носит с собой не только весь жизненный скарб – ложку, котелок, нож, веревки, лопа-

целом о стремлении человека обрести свою дорогу к Истине, Добру (см. разворот).

Особый блок произведений составляет серия «*Ексекулээх-айанньыт*», посвященная А. Е. Кулаковскому, созданная в технике компьютерной графики в 2002 г.

Редкой поэтичности график достигает в цикле «Старые фотографии» (2004). Абстрактные композиции 2005 года («Посвящение Поллоку», «Старая изгородь», «Игра в геометрию») выполнены в смешанной технике цветного офорта и акватинты. Их светящаяся, символическая экспрессия действует на зрителя благодаря богатству цвето-



Рис. 4.
Т. Е. Шапошникова.
Дом Омогоя. 2000.
Бумага, цв. лито-
графия.
Национальный
художественный музей
Республики Саха
(Якутия)

вых отношений и ритмов, создающих иллюзию нескончаемости жизненного потока.

Туйаара Ефимовна Шапошникова (род. в 1967) успешно работает в станковой и книжной графике, живописи и дизайне. Последовательно осваивая разные техники – ксилографию, литографию, офорт, акварель, пастель, акрил, она стремится познать пределы различных способов работы, их возможности.

Определяющим в ее творчестве является органическое слияние декоративного и изобразительного начал, современное осмысление народной поэтики, стремление к целостному восприятию мира. Т. Шапошникова в своих произведениях ориентируется в поисках пластического эквивалента

художественным и эстетическим ценностям родной культуры на добротное рукотворное наследие, в частности на сюжетные рисунки берестяных туесков и табакерок, на фольклор, древние мифы и органично синтезирует национальные традиции и современные стилистики.

Предельная обобщенность форм, разнообразие контуров, совмещение одновременных действий отличают ксилографии «Якутские истории», «Алаас», «Айыыһыт» (1996).

Ее цветные литографии «Дом Омогоя» (рис. 4), «Мудрость в заплечных мешках», «Путь Элляя» (все 2000), обращенные к мотивам исторических преданий о прародителях «рода людей уранхай саха» – Омогое и Элляе, их переселении с юга на север, транс-

формированы в русле этнокультурных особенностей эстетического мышления.

Гравюра «Кочевник» (1994), решенная в условной манере, выполнена в технике цветной литографии. Повозка, окруженная деревьями, повторяет своими очертаниями форму якутского жилища-балагана, упирающегося верхом в звездный свод ночного неба. Композиция воспринимается как знак Отчего дома, символ близости кочевника к Вечному Синему Небу, дарующему каждый день Земле расцвет. Сочетание бирюзово-синих, фиолетовых, коричневых, светлых красновато-пурпурных тонов со всплесками ярких пятен создает звучный цветовой аккорд, придающий гравюре изысканную декоративность.

Созидательная цветонотность колорита, живая внутренняя энергия определяют поэтику ностальгических «деревенских» композиций, выполненных в пастели, смешанной технике (серия «Хамагатта», 1996; пастели «Крест-Кытыл», «Соседи», обе 1995; «Старый Дом», 1999).

Шапошникова в искусстве Якутии наиболее последовательно разрабатывает абстрактную традицию. В акварелях, пастелях 1998–1999 гг. художник практически не изображает зримую реальность, в них происходит своего рода дематериализация предметов, среды («Далекие города», «Золотой стог», 2006). В них автор стремится постичь скрытое энергетическое поле сущего, бесконечное таинство природы и искусства. Их жизненная сила, чарующая мелодика строятся на ритме обтекаемых линий и тонкой нюансировке цвета. Красочность, декоративность, богатство орнаментальных мотивов, цветовых гамм, используемых техник (пастель, акварель, акрил, смешанная техника) создают собственную неповторимую ауру, открытую Миру и Другим, рождают чувство бесконечного таинства природы и искусства (серия «По течению», 1998; «Закат-отшельник», 1999; «Ночные разговоры», «Стоянка», обе 2007; «Март (Кулун тутар)», «Дорожная песенка», обе 2007; «Кумыс», 2011; «Весна», 2013).

Особый пласт составляют ксилографии на ткани и бумаге, созданные в 2017 г. Композиции листов «Орто сайылык», «Сахая» составлены из отдельных сцен монтажным спосо-

бом, где не соблюдается принцип единства места и времени. В этом сложном напластовании слоев и всплеске цвета, их объединяющего, прочитывается ощущение нерасторжимой связи времен, где прошлое и будущее – неотъемлемая часть сегодняшнего дня, где идет бесконечная смена поколений. Гравюра «Орто сайылык» посвящена матери автора Ольге Васильевне Шапошниковой. Крупно вынесены на первый план девочка (мама в детстве) и бабушка в шапке, напоминающей формой балаган – символ отчего дома, семьи. Фигуры обнесены монограммой художницы, которая олицетворяет то ли колыбель, то ли лодку мира. Этот малый родной мир с пролетающей птицей, вечным древом, цветным облаком, уносящим в «страну воспоминаний», – часть огромного мироздания.

Сардана Владимировна Иванова (род. в 1964) вошла в искусство в 1990-е годы, во время полной свободы самовыражения, была одним из организаторов и участников молодежного объединения «Флогистон» в республике. С тех пор работает в области станковой графики и книжной иллюстрации, технике батика и лоскутной мозаики, является автором символов и знаков многих известных фирм и брендов, инсталляций и арт-перформансов, арт-объектов в публичном пространстве, а также графическим дизайнером, педагогом.

В работах, выполненных в различных техниках и видах, органично сочетаются экспериментальный дух, эмоциональный интерес к северным мотивам с внимательным подходом к их исполнению (графические листы «Охотник», «Сурук (Письмо)», оба 1993; панно «Песня якутского лета», «Олень», «Ночь», все 1997; «Старушка Бэйбэрикээн», «Комарик», обе 1999; арт-объект «Арктическая космогония», созданный в 2018 году в рамках V Якутского международного биеннале современного искусства, проведенного Национальным художественным музеем РС(Я) и установленный в г. Якутске).

В начале 2000-х годов Сардана Иванова увлекается стилями восточного искусства ваби-саби и суми-э с их философией неброской утонченной красоты и скромной простоты

(«Хокку 1», «Хокку 2», 2003). В произведении «Дзен» (2004) мятая фактура материала, лаконичность, колористический аскетизм, энергия пятен, выстроенная по вертикали и горизонтали, воспринимаются как нескончаемое путешествие, ведущее к открытию новых горизонтов собственного сознания, как ключевой знак, который способен дать не только просветление, но и внутреннюю свободу.

С. Иванова одна из первых в Якутии творчески освоила направление искусства компьютерной графики, создав оригинальные произведения в индивидуальной манере и определив в какой-то степени ее стиль и направление в современном искусстве Якутии. Работы художник создает в основном в технике коллажа, сочетая традиционные приемы графики с компьютерными технологиями. Основу многих работ составляют старинные фотографии или древнее искусство вырезания из бересты, сгенерированные посредством компьютера в художественное произведение. Автор выполняет композиции из сложно пересекающихся линий, узоров, цветочных пятен, дополняя историю фотографий новыми смыслами, олицетворяющими связь времени и пространства («Натюрморт», «Табык», «Мастерица», все 2014; «Якутск», 2017).

Как и в фольклоре, в ее творчестве этнопоэтические константы, опорные ключевые образы (солярные мотивы, лошадь, олень, птицы, небо, женщина, тосы, предметный мир) составляют определенный тематический цикл в разном контексте. Они выступают как стержневой элемент, культурный код искусства и представляют собой маркеры поэтико-стилевых особенностей произведения.

Много ассоциаций вызывают лист «*Ысыах*. Праздник лета», 2014, цикл «Уходящая натура», посвященный якутским женщинам – хранительницам семейного очага, древних традиций, культуры («Сон», «Уходящая натура», 2012–2014).

В листе «*Айыыһыт*»¹ из этого цикла архетипический образ мирового древа представляет мощная коновязь *сэргэ* – один из сакральных символов якутского народа. Лист наполнен внутренней динамикой. В его композицион-

ном построении статика фиксированной центральной оси (древа) совмещается с круговым движением старинных якутских календарей, «тающая» фигура молодой женщины с фотографии И. В. Попова² в богатом национальном костюме, традиционных ювелирных украшениях – с проработкой зеленеющих ветвей и ствола молодой лиственницы.

Отдельный блок в творчестве Ивановой представляют графические произведения, посвященные якутской лошади – божественному, чистому животному в культуре и языческих культах народа саха. Композиционное ядро листов составляют берестяные вырезки лошади, где плоскостная трактовка формы превращает объект в знак.

Автор каждый раз по-новому создает мифопоэтический, идеально-метафизический образ. Трескучий зимний мороз *атыыр тымныы*, цветущий *алаас*, сияющее лето, обряд жертвоприношения переданы с помощью образа коня – *двесегея*. Эти поэтические образы основаны на исконных, корневых, народных представлениях якутов. Четкая минималистическая композиция, аппликативность и графичность изображений, сочетание разномасштабных фигур, использование локальных пятен, равновесие масс темного и светлого, вертикалей и горизонталей в пластическом решении композиции, разнообразие фактур – свечение бересты и старого дерева, шершавость конского волоса, тусклый блеск металла, благородная текстура капокорня на глухом черном или белоснежном фоне, орнаментальные элементы, безыскусность предметного ряда – все, излучая особую интонационную пронзительность, отражает жажду красоты и гармонии, свободу духа («Песнь о лошади», «Зимнее», «Жертвоприношение», «*Сылгы* (Лошадь)», «Лошади и утки», «*Сайылык*. Летнее пастбище», все 2014).

Смыслообразующим центром листа «Я своего любимого всегда жду, жду и смотрю, когда он появится за семью поворотами реки» (рис. 3) является фотография молодой якутки А. А. Бунге³, на которой в графических знаках запечатлены типы северных народов и тосы

– ее любовное послание, которое разворачивается по горизонтали. Важную роль в композиции играют орнаментальные мотивы из бесконечно разнообразных образцов швов народного шитья, наложенных на полуисчезающий в мареве северный пейзаж гор, перевалов, рек... Гораздо больше них по масштабу тосы – юкагирские пиктографические письма, образующие своеобразный узор признания в любви. Так, на одной плоскости соединяются реальность и видения, что глубже раскрывает внутренние переживания, мечту о счастье молодой девушки, тоскующей в разлуке.

Отметим, что тосы в творчестве С. Ивановой используются в разных ситуациях в виде кочующих метафор не только как формула любви, но и мифологическое представление о душе, которая держит жизнь в тоненькой ниточке, сохраняют символические корни с магической и ритуальной функцией («*Сурук*», «Якутская красавица», 2014).

В своих произведениях Иванова, используя арктическую мифопоэтику, обращается к идее гармонии человека и природы, где одним из основных персонажей выступает олень, который для северных народов с древнейших времен олицетворял непостижимую силу и могущество природы («Охотник», «Лето в тундре», «Стойбище. Тундра», 2014).

Сегодня Сардана Иванова является одним из ярких представителей современного искусства Якутии, чье искусство отличается тяга к экспериментам, синтез корневой культуры народов Севера и острый современный язык, символичность и лиризм, органичная смесь цифровых и традиционных методов при сохранении глубокой мировоззренческой основы.

В заключение отметим, что современные якутские графики, создающие образы и формы, окрашенные особыми национальными чертами и передающие веяния нового времени, несомненно, вносят свой вклад в развитие отечественного искусства.

Примечания

1. *Айыыһыт* – общее название богинь, покровительствующих увеличению потомства.
2. Фотоснимок И. В. Попова. Иван Васильевич

Попов (1874–1945) – первый профессиональный художник Якутии, этнограф. На фото запечатлена Анастасия, дочь Е. Н. Оросина, богача и купца Ботурусского улуса, первая жена А. Е. Кулаковского.

3. Бунге Александр Александрович (1851–1930) – доктор медицинских наук, зоолог, путешественник, который в 1882–1884 годах принял участие в экспедиции на устье р. Лены, снаряженной Императорским Русским географическим обществом, состоя врачом, естествоиспытателем и помощником начальника экспедиции, а также собирателем для Далемского этнологического музея (Берлин). Он был первым полярником, использовавшим в своих трудах фотоаппарат.

Литература

1. Бравина, Р. И. Погребальный обряд якутов (XVII–XX вв.) : учебное пособие / Р.И. Бравина ; Гос. ком. РФ по высшему образованию ; Якут. гос. ун-т им. М. К. Аммосова. – Якутск : Изд-во ЯГУ, 1996. – 230 с.
2. Графика Якутии : [альбом] / Нац. худ. музей Республики Саха (Якутия) ; [авт.–сост. Г.Г. Неустроева]. – Якутск : Бичик, 2005. – 40 с.
3. Государственный музейный художественный комплекс «Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)»: художественное наследие Якутии: живопись, графика, народное и декоративно-прикладное искусство : альбом-каталог / [авт. ст. и сост. кат.: А. Л. Габышева, Г. А. Сафронова, Г.Г. Неустроева]. – Москва : Сканрус, 2002. – 95 с.
4. Неустроева, Г. Кочевники и завоеватели Михаила Старостина // Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия) : сборник статей / под ред. Г.Г. Неустроевой ; фотогр. А.Г. Степанова. – Якутск : Сахаполиграфиздат, 1999. – С. 52–56.

Об авторе

Неустроева Галина Гаврильевна – главный научный сотрудник Национального художественного музея Республики Саха (Якутия), заслуженный работник культуры Российской Федерации и Республики Саха (Якутия)

E-mail: vigan@list.ru

CONTEMPORARY
GRAPHIC ART OF YAKUTIA
(1990–2019)

Neustroeva Galina Gavrilievna

Main Researcher, National Art Museum of the Republic of Sakha (Yakutia), Honored Worker of culture of the Russian Federation and of the Republic of Sakha (Yakutia)

Abstract: *The paper discusses the development of the contemporary graphic art of Yakutia, main trends in this sphere, the work of the leading graphic artists, who joined the art scene of the republic at the end of 1980s and 1990s.*

Keywords: *features and problems of contemporary graphic art of Yakutia; art by A. Yevstafiev, A. Vasiliev, M. Starostin, T. Shaposhnikova, S. Ivanova.*

УДК 75/76

Л. Р. Мурина

Томск, Россия

ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ПЕЙЗАЖ В ИСКУССТВЕ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ 1920–1990-Х ГОДОВ

Статья посвящена развитию индустриального пейзажа в Западной Сибири в 1920–1990-х годах. В данном исследовании индустриальный пейзаж рассматривается исходя из живописно-стилевых, мировоззренческих, эстетических особенностей жанра, что позволяет выделить несколько направлений: экспрессивный, фактографический и пейзаж сурового стиля. Анализ изобразительных источников с принципиально новой позиции позволит обозначить концептуально общие грани в произведениях, выделить ведущих художников темы.

Ключевые слова: индустриальный пейзаж; суровый стиль; живопись; графика; фотореализм; искусство Западной Сибири.

Современные исследователи всё чаще обращаются к изучению индустриальной темы как в её историческом аспекте, так и в современном искусстве. Многочисленные выставочные проекты, посвященные роли процессов индустриализации и урбанизации в искусстве, а также возрождение пленэрных практик на производствах свидетельствуют об актуальности темы. В современном российском искусстве трансформируются традиции, заложенные художниками советской эпохи, происходит переосмысление промышленного ландшафта в различных медиа – от живописи до аудиовизуальных проектов.

В связи с возродившимся интересом наблюдаются две тенденции в изучении вопроса – одна связывает причины появления и развития индустриальной темы с тоталитарной политикой советского госу-

дарства, другая обусловлена романтическими стремлениями художников. При этом индустриальная тема остается недооцененной, прежде всего из-за тесной связи с государственной политикой и долей конъюнктуры. А пропагандистская функция, которая плотно закрепилась за ней, затмила саму художественную ценность произведений.

Изучению промышленного пейзажа в изобразительном искусстве Западной Сибири способствуют и интерес исследователей к индустриальной теме, и ориентация на локальное искусство. Каждый региональный музей обладает большим количеством единиц хранения живописи и графики, посвященных этой теме (по большей части пейзажу), много произведений хранится в мастерских художников, частных коллекциях. Обилие источников осложняет

В. Н. Белан.
Морозный день.
Фрагмент.
Из серии
«Нефтехимия».
1977.
Бумага, акварель.
57×61
Омский областной
музей изобразительного
искусства
им. М. А. Врубеля
(далее ОМИИ)



Рис. 1.
В. М. Мизеров.
На заводе.
Кемерово. 1927.
Бумага, акварель.
31,2×30
Томский областной
художественный музей
(далее ТОХМ)

Задача автора - систематизировать произведения и обозначить ведущих художников индустриального пейзажа Западной Сибири.

Методология исследования направлена на раскрытие сущности пейзажа с точки зрения эстетического и документального осмысления объектов промышленности.

Фундаментальным и одним из самых современных изданий, посвященных пейзажу, является монография В. С. Манина «Русский пейзаж», где жанр представлен как форма постижения мира. В основе исследования Манина лежат мировоззренческие и живописно-пластические установки. Выделяя несколько циклических эволюций русского пейзажа: идеальный пейзаж, материально-предметный, импрессионистический, чувственно-экспрессивный, эмоционально-духовный, Манин предлагает новый, практически универсальный подход к систематизации сложного и разнообразного жанра, в котором, по мнению искусствоведа, «выражаются главным образом психология времени, доминирующие обще-

работу, поэтому на данный момент это недостаточно изученный пласт искусства.

Одним из важных факторов развития темы является промышленный подъем страны и каждого региона отдельно. Своеобразие сибирского индустриального пейзажа в том, что он развивался в двух направлениях – урбанизированном и природном. В общероссийском масштабе решающим методом для развития индустриального пейзажа был социалистический реализм. Задачи, которые ставились перед художниками, могли быть выполнены зачастую только его средствами. Методы, разработанные для прославления мощи и силы государства и понятные массам, широко использовались художниками. Но, несмотря на политизированность стиля, художники, соблюдая идеологические нормы, находили способы, позволяющие им относительную свободу в раскрытии темы. Социалистический реализм в чистом виде не получил развития в произведениях художников Западной Сибири, здесь более ярко проявился суровый стиль. Отметим, что важным аспектом данного исследования является проблема существования значительных стилевых отличий в произведениях художников разных регионов Сибири.

Цель исследования - определить специфику содержательного и образного решения индустриального пейзажа Западной Сибири 1920–1990 годов.



ственные «психосостояния» [6, с. 624]. Исследователь напрямую связывает эволюцию жанра пейзажа с развитием искусства. Пейзаж, как и любой другой жанр, является вовлеченным в процесс смены направлений и течений в искусстве. При этом Манин отмечает, что «пейзаж обычно сопротивляется движениям общественной мысли, сохраняя традиционность

Рис. 2.
Н. Д. Грицюк.
Заводской вечер.
Из серии «Кузбасс».
1967. Бумага,
акварель, белла.
50,3×80
ТОХМ

Рис. 3.
Н. Я. Третьяков.
Стройка. 1960-е.
Бумага, масло.
41,6×59,5
ОМИИ



пластической структуры и свою специфическую область духовного интереса. Это обстоятельство стоит иметь в виду, просматривая эволюцию пейзажного жанра в отношении к искусству вообще» [6, с. 10]. Здесь хотелось бы отметить, что именно индустриальный пейзаж формировался в какой-то степени соответственно движению общественной мысли, которая, в свою очередь, двигала технический прогресс. Важное замечание исследователя, что «время, действительно, иногда ясно очерчивало «проблемные зоны» пейзажа» [6, с. 10], помогает выявить развитие индустрии как «проблемную зону» и получить периодизацию пейзажа не только хронологическую, но прежде концептуальную.

Рис. 4.
В. С. Бухаров.
Готовится плавка.
1980.
Бумага, акварель.
65×87
Новосибирский
государственный музей
художественный музей



Основываясь на подходе Манина и учитывая хронологические рамки исследования, рассмотрим эволюцию регионального индустриального пейзажа во времени. Исходя из живописно-стилевых, мировоззренческих, эстетических особенностей жанра, отметим

главные тенденции его развития: экспрессивный пейзаж (1920–1980), пейзаж сурового стиля (1960–1980), фактографический пейзаж (1980–1990).

На середину 1920–1930-х годов приходится первая волна активизации индустриального пейзажа в России и получает развитие у художников-конструктивистов, представителей авангардистских течений (московское Общество станковистов).

Производственная тематика начинает выполнять важную идеологическую роль, и этот период можно считать временем зарождения индустриального пейзажа в Сибири. Начало положено индустриализацией страны, а именно строительством таких гигантов промышленности, как Кузнецкий металлургический комбинат: это была всесоюзная стройка, на которую съезжались художники не только Сибири, но и со всей страны.

В 1940-е годы тема продолжает развиваться, подготавливая основу для последующих этапов.

1950–1970-е годы – наиболее цельный по художественным тенденциям период в сибирском искусстве. Это время реализма и сурового стиля, время приезда большого количества профессиональных художников из разных городов России и освоения природных ресурсов Западной Сибири. Эти годы отмечены масштабными индустриальными и культурными

преобразованиями – исторические города получают новый импульс развития, строятся новые. Образованный ранее Союз художников СССР с региональными отделениями в городах Западной Сибири аккумулирует деятельность художников.

В 1980-е формируется новое поколение профессиональных художников, последователей фотореалистических тенденций, и в 1990-е годы происходит постепенное ослабление интереса государства и художников к индустриальной теме, отток художественных кадров из Сибири.

Таким образом, за эти годы индустриальная тема прошла все стадии от зарождения до угасания. По прошествии времени мы можем более объективно вписать в общехудожественный процесс индустриальный пейзаж, оценить влияние художников на развитие искусства региона.

Экспрессивный пейзаж связан с таким крупным явлением, как экспрессионизм, который в начале 1920-х годов вдохновил художников ОСТА. Сюжетная составляющая «остовцев» была обращена к современности, и, как отмечает В. Манин, «современная сюжетика потребовала динамичных выразительных средств, подвижной и острой пластики» [6, с. 472]. Художники, составившие «экспрессивный поток» в пейзаже, уделяли важное значение форме, композиции и рисунку. К основным чертам такого пейзажа можно отнести ускользящее ощущение времени, лаконизм цвета и символизацию пейзажа.

Традиции ОСТА прослеживаются в произведениях томского графика Вадима Мизерова. Он придерживался новаторских взглядов и искал формы для передачи нового содержания, без идеологической прямолинейности. Художник совершил поездку в Кузбасс в 1927 году. Известно, что он спускался в шахты и жил «жизнью углекопа» [3, с. 70].

В результате поездки на рудники и шахты Кемерово появилась серия картин на производственную тему. Графические листы: «На заводе. Кемерово», «На силосе», «На дворе химзавода», «На сортировке кокса. Кемеровский рудник», «Кемрудник», «На дворе химзавода»

отличаются динамикой – здесь труд показан через пластику фигур рабочих и гигантские сооружения. Традиции ОСТА явно читаются в листе «На сортировке кокса»: это красота движения человеческого тела, архитектура бу-



дущего и «монтажный принцип» – как будто вмонтированная в композицию фигура женщины с тачкой. Теми же признаками обладает лист «На заводе. Кемерово» (рис. 1), но, в отличие от предыдущей черно-белой графики, в цветной акварели соединяется динамика станковистов и изысканность мирискусников.

Все листы 1927 года документальные, не идеализированные, показывают человеческий труд и новый мир. Мизеров, подобно «остовцам», пытался сформировать новое восприятие индустрии. Определение В. Маниным концепции художников ОСТА соответствует подходу В. Мизерова: «Важна была уже не прежняя традиция “списывания” промышленных сооружений, а прежде всего концепция индустрии как выражения новых условий жизни человека, которая помогла бы выбрать соответствующие средства для ее воплощения» [6, с. 490].

Экспрессивный пейзаж составляет часть наследия новосибирского художника Николая Грицюка. Пейзаж, отражающий быстротечность жизни, беспокойное мировосприятие индустрии, можно обнаружить в разных периодах его творчества. Но отправной точкой можно считать первую поездку в Кузбасс в

Рис. 5.
А. А. Бобкин.
Энтузиазм.
Из серии
«Кузнецкстрой II».
1985.
Бумага, цветной
офорт.
64,2×97,7
ТОХМ

1963 году. Натурные акварели наполнены экспрессией, в них все бурлит, движется – настоящее впечатление от индустрии. Именно завод в экспрессивном пейзаже представлял собой что-то вроде образа цивилизации новых изменений и трансформаций. Эволюция индустриального пейзажа происходит параллельно с изменениями в творчестве Грицюка: две тенденции развития – натурность и абстрактная образность – существовали параллельно и были взаимосвязаны. Именно благодаря этой взаимосвязи появлялись произведения с очень



Рис. 6.
А. Н. Либеров.
Под крылом –
Омск. 1978.
Бумага, пастель.
103×90
Государственный
областной
художественный музей
«Либеров-центр»
(далее Либеров-центр)

точными названиями и объектами – «Конвертор», «Домна» или «Третья домна Запсиба», «Запсиб работает», где натурное выходит за рамки обыденного и обретает значение символа, развивающегося во времени и пространстве. Пример такого символического пейзажа – «Заводской вечер. Из серии “Куз-

басс»» 1967 года (рис. 2), выполненный в яркой, насыщенной цветовой гамме, где завод словно объят пламенем. В пейзаже Грицюк обращался к изображению городской цивилизации, одна из таких тем – жилищное строительство Новосибирска. В акварели «Академгородок. Из окна» (1962) пейзаж, несмотря на натурность, становится средством для создания символа. Символизация пейзажного образа более явно прочитывается в таких работах, как «Строительная импровизация» (1966) и «Ночные ритмы», где коллажность, декоративность, уплотненность словно создают орнамент. Пейзаж

у Грицюка становится практически беспредметным, не утрачивая конкретно-натурной формы, что соответствует пониманию беспредметности в пейзаже «остовцев»: «Весьма часто предметное изображение заменялось вибрацией живописной среды, ее острым осязанием, что видно не только в творчестве Лабаса, но также у художников не остовского направления (Фальк, Лентулов, Кончаловский), где предметность не исчезала, а окрашивалась особой тональностью» [6, с. 478].

Близкий по пластической концепции художникам ОСТА омский график Василий Белан в индустриальных акварелях 1970-х годов раскрывает дух времени. Изначально натурные вещи благодаря новому масштабу, фотографической композиции и динамичной манере письма говорят на языке современности. В листе «Рабочее утро» (1977) соединяются игра с пространством и композиция сурового стиля, типичное движение которой вперед напоминает работы Таира Салахова. Экспрессионизм Белана выражен в динамике, непривычном ощущении пространства, в котором человек чувствует себя по-новому. Желание выразить новые отношения с пространством звучат в произведении 1977 года «Морозный день» из серии «Нефтехимия» (рис. на развороте), где величественные градирни возвышаются, как колоссы, над фигурками людей.

Еще один омский художник Николай Третьяков близок традициям фовизма. Живопись 1960-х годов «В порту», «Стройка» (рис. 3) и «Город» – это экспрессивно насыщенные листы, выполненные маслом на картоне. Грубоватые фовистические формы архитектуры и судов, портовых кранов, широкие хаотичные мазки лепят объем. Кажется, что для художника это лишь набор пятен и объемов, из которого рождается яркая свободная от условностей живопись.

Близки экспрессионизму произведения Виктора Бухарова и Александра Бобкина. Новосибирский художник В. Бухаров – продолжатель традиций Н. Грицюка, в 1980-х годах создает реминисценцию на кузбасские листы Грицюка – работу «Готовится плавка» (рис. 4). Сама формула заполнения пространства

листа, своеобразный язык графики, отличающийся экспрессией и уходом в беспредметность, графичность и стихийность, даже направление кисти соответствует стремительному духу индустриализации.

В графических листах 1980-х годов новокузнецкого художника Александра Бобкина прочитывается новое отношение к окружающей действительности, к индустрии, подавляющей человека. В листах, посвященных строительству КМК, «Энтузиазм» (рис. 5) и «Домна задута» из серии «Кузнецкстрой II» пространство ощущается только за счет цветного фона офорта, на котором даны темные силуэты ажурных конструкций металлургического комбината. Красота, воспеваемая художниками предшествующих поколений, уходит, а появляется ощущение угнетения индустрией человека. В листе «Энтузиазм» при реалистич-

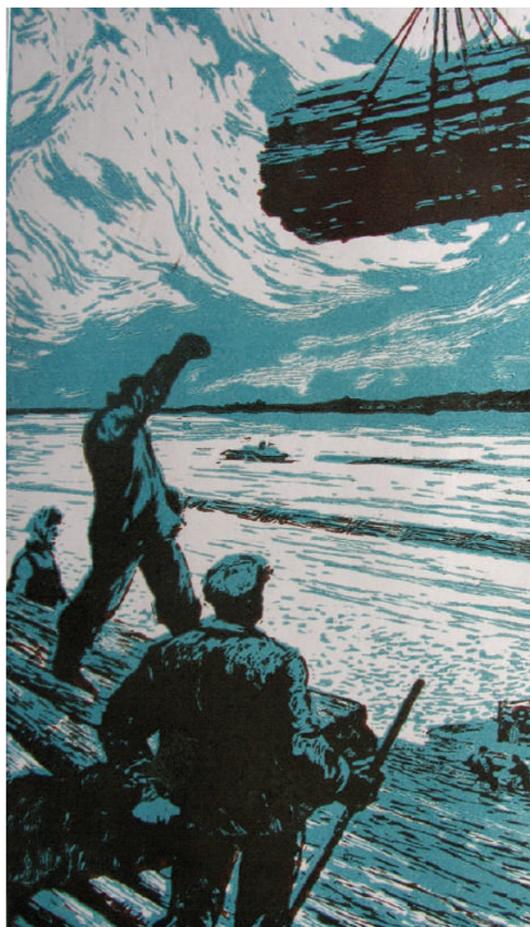


Рис. 10.
В. В. Черёмин.
Краны шагают.
Бумага, линогравюра.
1964. 42×72
ТОХМ

угля, развитие химической промышленности и т.д. Работа в творческих группах позволила многим авторам непосредственно увидеть эти изменения.

Лидером группы «Нефть Сибири» был омский художник Алексей Либеров. Его пастельные пейзажи из одноименной серии 1970-х годов – «Над Васюганом», «Самотлорские



ческом подходе автор использует декоративный прием, высвечивая в центре фигуру, окруженную темной массой других фигур. Тексты, которые использует художник, дополнительно погружают в исторический контекст. Работы А. Бобкина являются ярким примером искусства Новокузнецка 1980-х, которое искусствовед Л. Данилова описывает так: «От поэтизации городской среды и неотделимого от образа города металлургического комбината до ясного ощущения дегуманизации среды современного Новокузнецка – таков их путь осознания окружающей действительности» [2].

В экспрессивном пейзаже наиболее легко проследить, как менялось восприятие художниками индустрии, как шел процесс отстранения от предмета (завода) и каким был путь к новому пониманию, возможно, иногда формальному, но с сохранением ощущения чего-то нового.

Суровый стиль – одно из немногих направлений в искусстве, получивших последовательное развитие в региональном искусстве. Возникший на рубеже 1950–1960-х годов, он не был стилем в классическом понимании. Визуальный язык художников разнился, а главным было восприятие действительности и ее передача без пафоса, свойственного художникам социалистического реализма. Художники писали картины на современную тему, поэтому индустриальный пейзаж, являясь одной из главных примет времени, стал важным жан-

Рис. 7.
Г. Н. Завьялов.
Сургутский край.
1969. Холст, масло.
130×200
ТОХМ

Рис. 8.
А. А. Чермошенцев.
Погрузка леса. 1960.
Бумага, цветная
линогравюра. 48×26
Либеров-центр



Рис. 9.
С. И. Чернов,
В. Ф. Добровольский.
Элеватор. 1964.
Холст, темпера.
61,5×122
Государственный
художественный музей
Алтайского края

ром для осмысления реальности. Во многом художники сурового стиля – наследники традиций ОСТА: в пейзаже воплощен дух перемен и новый образ жизни.

На эти годы в Западной Сибири приходится важнейшие перемены: открытие новых месторождений нефти и газа, освоение Севера, введение в эксплуатацию новых шахт и строительство нефтепроводов, обогатительных фабрик

рождения», «Под крылом – Омск» (рис. 6) – это осмысление пейзажа, преобразованного человеком. В листах природа открывается с высоты вертолета, тайга видится как земля, теряющая свою первозданность, с огнями нефтяных факелов. В. Манин отмечает, что «в первой половине 1960-х художники “сурового стиля” переставляют смысловые акценты своего творчества, их искусство становится по сути социально-критическим» [6, с. 567]. Мы видим, как Либеров в поисках современности пришел от чистого природного пейзажа к индустриальному, в котором прочитывается критика методов освоения природных богатств Сибири.

В этом же направлении работал другой участник группы «Нефть Сибири» – томич Герман Завьялов. Он создал свой образ освоенной, но всё ещё величественной Сибири. «Сургутский край» (1969) (рис. 7), «В золотой тайге» (1970), «Сибирский порт» (1975) – монументальные суровые полотна, в которых индустриальные объекты (портальные погрузочные краны, резервуары для хранения нефти) возвышаются над деревенскими домами, золотой тайгой и бесконечными сибирскими далями, создавая образ великой, но уже покоренной Сибири. Серебристый холодный колорит роднит Завьялова со многими живописцами сурового стиля.

Точнее всего о суровом стиле пишет искусствовед Александр Каменский: «Итак, первым и исходным свойством “сурового стиля” было

обращение к повседневности и строго точное, глубоко правдивое изображение её, отвергающие любые виды приукрашивания и парадности. Вместе с тем внутренней основой стиля было романтическое восприятие современности» [4, с. 196]. Именно это романтическое восприятие современности делает произведения художников искренними, но при этом тяжелый человеческий труд, один из главных мотивов произведений, показан естественно и правдиво. Это труд, которым живут и дышат рабочие люди. Возможность бывать на производствах, жить и работать вместе с нефтяниками и геологами придавала убедительность произведениям художников.

«Суровость» проявилась в индустриальных линогравюрах 1960-х годов омского художника Анатолия Чермошнцева (тоже участника группы «Нефть Сибири»): «Речной порт строится», «Погрузка леса» (рис. 8), «Индустриальный пейзаж». Г. Лузянина отмечает, что листы «романтизируют трудовой процесс» и что «замысел художника реализуется в единстве содержательных и изобразительных элементов, характерных для “сурового стиля”» [5, с. 31]. Несомненно, есть сдержанный пафос в динамичных листах цветной линогравюры, герои которых – покорители природы. В них также прочитывается художественный язык, свойственный в целом советской и сибирской линогравюре, а романтика проявляется в позах рабочих – естественных, но величественных. Лист «Земля Васюганья» (1974) из серии «Нефть Сибири» выполнен в технике цветного офорта, на нем открывается вид на землю с вертолета. Пейзаж имеет особую глубину, несмотря на ограниченную цветовую гамму, излюбленную «суровиками», – серо-серебристую. Облик земли, под которой огромные месторождения нефти, художник обобщает, сводит к единому символу нефтяной провинции.

Близкими суровому стилю были барнаульские художники Владимир Добровольский и Семен Чернов. В их совместных работах 1960-х годов раскрывается образ аграрного региона. В монументальных холстах соединяются плагатность, свойственная художникам ОСТА, и сдержанность живописи сурового стиля. В



этом синтезе родилось новое видение темы. В «Элеваторе» 1961 года проявился цветовой лаконизм, обобщенность форм, монументальность видения, что стало характерной приметой других работ 1960-х. Два произведения «Караван» (1961) и «Элеватор» (1964) (рис. 9) вполне соответствуют эстетике сурового стиля – лаконизм усиливается, формы становятся еще более монументальными, чему способ-



Рис. 11.
С. А. Бачевский.
Вечер на Запсибе.
1978. Бумага,
цветной
карандаш, тушь.
8×14
Новокузнецкий
художественный музей

Рис. 12.
В. А. Касаткин.
Новосибирск.
Площадь Карла
Маркса. 1964.
Бумага, акварель.
50×34,2
Собственность семьи

ствует горизонтальная композиция. Художники не изображали заводы и промышленные комплексы. Единственными приметамы индустриального пейзажа являются баржи, заполненные зерном, плывущие по реке, и элеватор-гигант, возвышающийся на высоком берегу как символ аграрного превосходства. Произведениями 1960-х Чернов и Добровольский создали эпичный образ Алтая.

Новокузнецкий график Александр Холодов был самоотверженным любителем заводов: пользуясь пропуском на КМК, он создал большое количество миметических вещей. Близкие к натуре произведения можно было бы отнести к документальному пейзажу. Но масштаб,



Рис. 13.
В. В. Попов.
Утро Нефтехимком-
бината. 1982.
Холст, масло.
120×190
Томский областной
краеведческий музей
им. М. Б. Шатилова

лаконизм, присущий пластическому языку линогравюры, большая доля обобщения позволили создать образы вне времени. В «Рабочем утре» (1961) через штафажные фигурки рабочих, спешащих на работу, создается образ маленького человека в системе постоянно работающего механизма – завода. Этот мотив можно отнести к популярным у художников 1960–1970-х.

Близок по стилистике Холодову томский график и живописец Василий Черёмин. Его произведения «Чулымский мост», «На стройке», «Утро на трассе» наполнены романтикой трудовых будней и ритмами индустрии. В графическом листе 1964 года «Краны шагают» (рис. 10) художник изображает процесс по-

грузки леса, выделяя при этом конструкцию кранов, которые являются главными в производстве. Краны возвышаются над маленькими, намеченными легкими штрихами фигурками людей.

Суровый стиль объединял художников, работающих в разных техниках, принадлежащих разным направлениям, но общее для них – это романтизация и сдержанная героизация человеческого труда, критическое восприятие современности, отказ от идеализации, поиск новых пластических ходов для отражения духа времени. Художники сурового стиля всегда были связаны идейно, а не формально, хотя внешнее единство выразительных средств нельзя исключать.

Индустриальная тема проявилась и в фактографическом пейзаже (фотореализм, документальный пейзаж). В. Манин описывает развитие фактографического пейзажа от «сухих, академичных пейзажей» 1920-х годов до «фотореализма» 1980-х. Главное в фактографическом пейзаже – достоверность, документальность и, позже, иллюзорность. Художники, работающие непосредственно с натуры в форме набросков и более длительных детальных зарисовок, не только передавали впечатление от натуры, но и стремились к достоверности. Зарисовки новокузнецкого художника Сергея Бачевского, созданные в основном на двух предприятиях Кузбасса – Запсибе и КМК, живые и, как кажется, фактографически точные. Несмотря на документальную точность, они содержат в себе легкость, свет и воздух. Художник умел выразить большое в малом размере: например, зарисовка «Вечер на Запсибе» (рис. 11) – 8×14, 6 см. Небольшой размер работы демонстрирует монументальность и мощь сооружений гигантов индустрии.

Документальный пейзаж проявился больше всего в архитектурных зарисовках новосибирского художника Василия Касаткина, который запечатлел процесс застройки города, главные магистрали и площади, жилищное строительство. С начала 1950-х, времени бурного строительства жилых домов, и до конца 1970-х художник рисовал Новосибирск. Топографически точные названия, внимание к

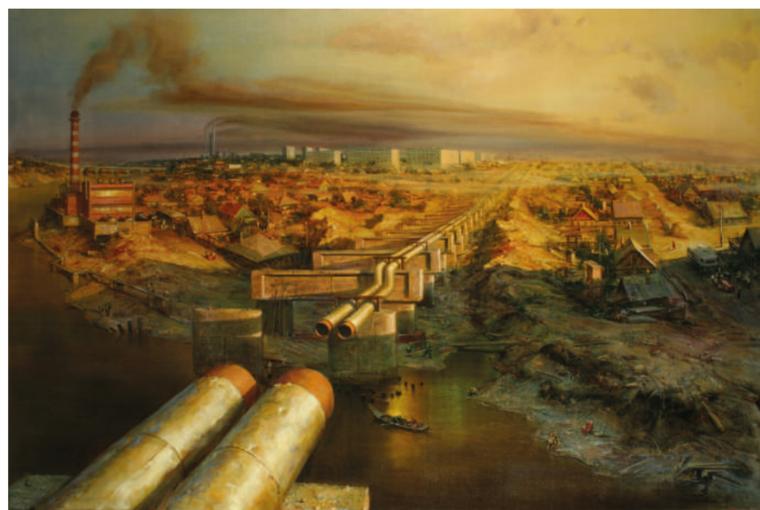
деталю, к каждому архитектурному элементу не делают произведения Касаткина «сухими и скучными». Он смог передать атмосферу и восприятие современником появления нового города. В этом стремлении он близок художнику ОСТА. Его документальная зарисовка 1964 года «Новосибирск. Площадь Карла Маркса» (рис. 12) становится выразителем новых ритмов современной жизни и времени великих перемен. Безупречно выполненные и имеющие четкие географические названия, рисунки уже давно принято считать летописью строительства Новосибирска.

Документальный пейзаж будет развиваться на протяжении последующих десятилетий, переходя в фотореализм, благодаря развитию фотографии. Это ярко продемонстрировано в творчестве новосибирского художника Михаила Омбыш-Кузнецова. Его фотореалистические картины состоят из нескольких фрагментов: первый – это пейзажный фон, который обозначает место и время действия, и второй – словно вмонтированная в композицию фотография людей с застывшими на лицах эмоциями. Но все предельно статично, ничего не движется, даже несмотря на то, что многие люди запечатлены в движении. Монтаж, который применяет художник во многих произведениях, снова отсылает нас к приемам художников ОСТА.

«Люди и металл» (1970-е) ярко иллюстрирует метод художника: здесь и монтажность композиции, и фотореалистическая манера живописи. Детально прописанный трубопровод занимает большую часть холста, и, словно чужие этой среде, люди вмонтированы в композицию. Картина 1985 года «Метро для Новосибирска» – не только документ, но и эксперимент по соединению разных временных периодов и пространств. Художник одновременно показывает процесс строительства метро и первых пассажиров, отделяя их цветом. Подобные композиции отсылают к экспериментам с пространством Пименова и Дейнеки.

Работы 1970-х годов томского художника Виктора Попова, построенные на тональных отношениях, монотонные по цвету, являются образцовым примером фотореализма в индустриальном пейзаже. Заводская среда, логиче-

ски выверенная, полностью созданная человеком, привлекала художника. Картины Попова близки другому типу – техницистическому пейзажу (отдельный мир технических объектов в их взаимодействии с человеком). Таковы «Солнечный день» (1978) и «Будни» (1976). Художник в качестве сюжета избирает фрагменты, намеренно обрезая объекты, что делает композиции более монументальными. В картине «Утро Нефтехимкомбината» (1982) (рис. 13) изображен крупнейший в стране Томский нефтехимический комбинат. Точность, лаконизм, упрощенная цветовая гамма – главные характеристики произведений Виктора Попова.



Омский художник Георгий Кичигин использует в своем творчестве фотореализм как метод передачи реальности, чтобы не было сомнений в правдивости изображенного. Владимир Чирков отмечает: «Он осмысливает реальность, а не фиксирует ее бездушно, добиваясь предметного правдоподобия» [1, с. 76].

Картины критичны к окружающей действительности, а приметы индустрии – как приближающаяся катастрофа современного мира. «Тёплые трубы» (1980) и «Пейзаж с факелом» (1984) схожи по композиции – уходящие вдаль трубы на фоне снега, в первом случае, источающие тепло в атмосферу, во втором – горящий вдалеке факел, акцентирующий внимание. Гораздо более острые сюжеты в картинах «Траншея»

Рис. 14.
Г. П. Кичигин.
Трасса. 1990.
Холст, масло.
130×195
ОМИИ

(1987) и «Трасса» (1990) (рис. 14), где изображены незавершенные и брошенные трубопроводы. Абсурд – главный мотив работ: это реальные обстоятельства, которые отражают время и политическую ситуацию в стране. Художник особенно внимателен к фактографичности пейзажа и для этого он тщательно прорабатывает каждую деталь.

В фактографическом пейзаже прослеживается, как менялось отношение художников к индустрии: от документальных зарисовок, фиксирующих изменения, рост предприятий и городов, художники переходят к социально-критическим полотнам, выявляя проблемы и экологии, и государственной политики.

Индустриальный пейзаж – маркер времени. Он постоянно развивается и отражает как актуальные тенденции в искусстве, так и главные события научно-технического прогресса, преобразования в общественной жизни. С 1920 по 1990 годы – это огромный период и в истории страны, и в искусстве, в котором произошли изменения не только в художественном языке, но и во взглядах художников на индустриальный пейзаж. От восторга в изображении объектов индустрии художники перешли в критическое поле, и проблемы человека и экологии всё яснее стали читаться в произведениях. Опираясь на концепцию искусствоведа В. С. Манина, мы рассмотрели индустриальный пейзаж исходя из стилистических особенностей и специфики мировоззренческого восприятия индустрии художниками разных временных периодов. Выделив фактографический, экспрессивный и пейзаж сурового стиля, доказали, что значительных стилистических отличий в произведениях художников разных регионов не существовало. Работа в творческих группах, следование ведущим направлениям современного искусства, решение задач, отчасти сопряженных с задачами социалистического реализма, – все это объединяло региональных художников.

Данное исследование – это первый этап работы в систематизации наследия индустриального пейзажа не только через хронологический подход, но и через концептуальную составляющую индустриальной темы. За рамками статьи осталось большое количество произведений,

которые будут рассмотрены в последующих исследованиях и позволят создать наиболее полную картину развития темы индустриального пейзажа в Западной Сибири.

Литература

1. Георгий Кичигин. Живопись, графика, пластика, записки : альбом-монография / автор-составитель В. Чирков. – Екатеринбург : Уральский рабочий, 2011. – 375 с.
2. Данилова, Л.Г. Развитие темы «Человек. Город. Завод» в творчестве новокузнецких художников // Новокузнецкий художественный музей. – URL: <http://artkuznetsk.ru/nauka/issledovaniya/historyNKZ/881> (дата обращения: 05.01.2020).
3. Дейнеженко, А.Л. Вадим Матвеевич Мизеров. Судьба художника (к 130-летию со дня рождения) // Наука, образование и культура : сб. статей. – Иваново, 2018. – С. 65–77.
4. Каменский, А.А. Романтический монтаж / А.А. Каменский. – Москва : Советский художник, 1989. – 336 с.
5. Лузянина, Г. Е. Эволюция сурового стиля в творчестве омских художников // Декабрьские диалоги : сб. статей. – Выпуск 19. – Омск, 2016. – С. 29–33.
6. Манин, В.С. Русский пейзаж. – Москва : Белый город, 2000. – 630 с.

Об авторе

Мурина Лукья Рафаильевна – искусствовед, член Томского регионального отделения Союза художников России, Всероссийской ассоциации искусствоведов.
E-mail: lukiam@mail.ru

INDUSTRIAL LANDSCAPE PAINTING IN THE ART OF WESTERN SIBERIA IN THE 1920s-1990s

Murina Lukia Rafailievna

Art historian, member of the Tomsk regional branch of the Union of Artists of Russia and of the Russian Association of art historians and art critics

Abstract: The paper focuses on the development of the industrial landscape painting in Western Siberia in the 1920s-1990s. In this study, the industrial landscape painting is considered on the basis of philosophical and aesthetic characteristics of the genre, as well as on the characteristics of painting style. This allows us to distinguish several schools: expressive, factual and landscape painting of the "austere style". Therefore we will be able to analyze visual sources from a new perspective in order to identify conceptually common aspects of the works and recognize the leading artists of the genre.

Keywords: industrial landscape; austere style; painting; graphic arts; photorealism; fine art of Western Siberia.

УДК 74, 75

О. А. Прошкина

Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока
Российской академии художеств в г. Красноярске
Красноярск, Россия

СЕВЕРНЫЙ ЦВЕТ ЯМАЛА

Статья посвящена художественному проекту «Ямал. Северный цвет», который ставит своей целью создание экспозиций на разных площадках страны, где зрители смогут увидеть красоту Крайнего Севера в произведениях современных художников. Проект призван объединить живописцев и графиков, мастеров декоративно-прикладного искусства и традиционной резьбы по кости. Первые выставки состоялись в Новоуренгойском музее изобразительных искусств в 2014 году. Главным организатором проекта стала живописец Ирина Каширова, более десяти лет обращающаяся в творчестве к природе и традиционной культуре Ямала. Для создания экспозиций проекта использовались произведения из коллекций музеев. В частности, в Новом Уренгое в выставке были представлены работы таких известных косторезов, как С. Лугинин, Е. Салиндер, Е. Аляба, В. Ядне, А. Зайкин, В. Моисеев. Музей Арктики и Антарктики в Санкт-Петербурге предоставил скульптуру в бронзе 1930-х годов, художников-северян, проходивших обучение в Ленинградском институте народов Севера. «Ямал. Северный цвет» будет продолжен с целью привлечения большего количества современных мастеров и расширения географии экспозиционных площадок.

Ключевые слова: искусство Ямала; И. Каширова; Крайний Север; резьба по кости; традиционное искусство Севера; ненцы; ханты.

Крайний Север своей красотой и загадочностью привлекает художников вот уже более ста лет. Творческие проекты, посвященные уникальности арктических широт, регулярно проходят на выставочных площадках северных городов, однако они доступны исключительно местным жителям. Поэтому так интересны экспозиции, выходящие за пределы Северного округа. Например, выставки проекта «Ямал. Северный свет».

Главной целью проекта является необходимость привлечения внимания к особенностям Арктики, ее культурным и экологическим составляющим, воспитание осмысленного и ответственного отношения людей к освоению этого региона. Художники в ярких образах, пожалуй, как никто, могут донести до зрителей хрупкость и красоту природы Ямала.

Впервые Арктика была запечатлена на картинах Александра Алексеевича Борисова (1866–1933) и Степана Григорьевича Писахова (1879–1960), творивших в конце XIX – начале XX столетий. Их небольшие по размеру картины отличают сдержанность цветовой палитры, монументальность, реалистичность изображения пространства Севера. Особый северный цвет, низкое небо и ощущение простора, мощи природной стихии впечатляют и современного зрителя. Работы этих живописцев входят в коллекции музеев России и регулярно экспонируются на тематических выставках. Они известны как специалистам, так и широкому кругу зрителей. Путешествия на Север за новыми впечатлениями, новыми образами стали особенно популярными в 1960-е

Выставка
«Цветные птицы
белого Севера».
Проект «Ямал.
Северный цвет».
2014.
Культурно-спортивный центр
«Газодобытчик»
(г. Новый Уренгой)

годы, когда художники сурового стиля обрели свои темы.

В 1964 году на Ямал в рамках творческой командировки прибыли художники из Ленинграда: Владимир Александрович Емельянов (1937 г.р.), Виктор Иванович Коровин (1936–1991), Николай Устинович Мартынов (1936 г.р.), Евграф Семенович Пайманов (1949 г.р.). Помимо пейзажей они писали и портреты жителей Ямала – строителей северных городов,



Проект «Ямал. Северный цвет» объединил художников, влюбленных в Север, живущих постоянно или приезжающих писать природу. Среди них мастера декоративно-прикладного искусства,



косторезы, скульпторы, живописцы, обращающиеся к этнографии и истории края.

Почти на всех площадках проекта помимо выставок проводились мастер-классы, встречи и обсуждения со зрителями,

показывались документальные фильмы о колоритной культуре коренных малочисленных народов Севера.

Тема Крайнего Севера не столько объединила авторов, ищущих уникальные мотивы, сколько побудила сделать акцент на сохранении и бережном отношении к уникальной культуре коренных малочисленных народов.

На выставке в Новом Уренгое особым вниманием зрителей пользовались куклы Натальи Кошелевой (рис. 1, 2). Не могла остаться незамеченной тема национального праздника «Ворна Хатл», символизирующего приход Весны. Ямальские ханты и сегодня хранят традиции своих предков. Вороний день – один из главных народных праздников. Он символизирует приход северной весны. В этнической деревне Ханты-Мужи, изображенной на картине Ирины Кашировой «Старые крыши. Ханты-Мужи», осталось всего три избы. Это хантыйские жилища, когда-то крепкие и удобные, а теперь покосившиеся, скрипучие и обветшалые. Каждую весну сюда приходят люди. На своем особом празднике они будят от зимнего сна древних духов этой земли. Все это называется Днем вороны, по-хантыйски – Ворна

Рис. 1.
Н. Кошелева.
Ненка. Кукла.
2011.
Высота. 60 см.
Собственность автора

Рис. 2.
Н. Кошелева.
Снежинка. Кукла.
2011.
Высота 65 см.
Собственность автора

► Рис. 3.
С. Лугинин.
Мамонт. 2016.
Рог оленя, резьба.
Высота 13 см.
Новоуренгойский
городской музей
изобразительных
искусств

► Рис. 4.
Е. Аляба.
Мой Олененок. 2002.
Рог оленя, резьба.
Высота 10 см.
Новоуренгойский
городской музей
изобразительных
искусств

► Рис. 5.
В. Ядне.
Старик с трубкой.
2004. Рог лося,
резьба.
Высота 9 см.
Новоуренгойский
городской музей
изобразительных
искусств

Хатл. Именно в этот день по древним легендам на земле зародилось человечество. Чтобы ступить на священную землю, гости проходят обряд очищения, после которого нужно обязательно съесть сушку. Хлебными сушками здесь украшено все. Съедобное колечко вешают даже на клюв символической вороне. Считается, что именно ворона своим криком пробуждает спящую

под снегом природу. С этого дня начинается весеннее обновление жизни. Обские ханты считали эту птицу покровительницей женщин и детей.

Куклы с этнографической точностью воспроизводят национальные одежды северян. На выставке зрители могли рассмотреть символические орнаменты, украшающие ткань, взглянуть в лица ненцев, ханты и коми-зырян.

Орнаменты народов Ямала рассматриваются как декоративное искусство обских угров: «Мотивы узоров, их композиционный строй, цвета заимствованы в окружающем их мире природе. Растительный мотив, звериный узор не повторяет в точности облик животного, изображает его условно. Фигурки рисовали обобщенно и упрощенно, так что их удобно использовать в орнаменте. Иногда вместо всей фигуры животного изображалась его часть. Каждый узор имеет свое название: “оленьи рога”, “заячьи уши”, “локоть лиси-

цы”, “соболь”, “чумы”, “следы медведя”, “ветки березы”» [1, с. 26].

Обладая коллекцией косторезного искусства, Новоуренгойский музей предоставил для выставки произведения, созданные такими известными современными художниками из Салехарда, как Сергей Лугинин (рис. 3), Евгений Салиндер, Евгений Аляба (рис. 4), Виктор Ядне (рис. 5), а также Алексей Зайкин из Нового Уренгоя и Василий Моисеев из Москвы. Искусство резьбы по кости является традиционным для Ямала и бережно сохраняется в коллекциях музеев округа.

Современные косторезы Ямала в лучших своих произведениях идут от целостного понимания формы. Используя полировку или сохраняя фактуру материала, они подчеркивают певучими линиями перетекание крупного объема в более мелкие детали. Такой подход связан с характерными на Ямале традициями резьбы. Наиболее часто встречающимися сюжетами становятся изображения животных и небольшие жанровые сценки, посвященные быту или обычаям коренных народов Севера.

Образ «Старика с трубкой» (рис. 5) В. Ядне вмещает несколько архетипических образов: это и шаман, и мудрый старец, и опытный оленевод. Он неспешен, задумчив, смотрит в небо, в нем одновременно есть что-то характерное и узнаваемое, но и нечто недосказанное, оставляющее возможность интерпретации в восприятии зрителя.

Север становится источником вдохновения для художников. Почти все живописные работы Ирины Кашировой, представленные в проекте 2014 года, созданы на Ямальском пленэре в 2012, 2014 г. Ставшие регулярными международные пленэры в Салехарде (2012, 2014, 2016) объединили мастеров из разных стран, которые, оказавшись на Севере, почувствовали особенность этого пространства, восприняли его через цвет и детали природной среды, естественные свойства которой влияют на композиционную структуру, колористический строй и фактурные характеристики произведения. Работы Ирины Кашировой имеют в основе декоративное видение мира, она работает пастозно, разбивая на крупные плоско-



сти поверхность холста, как бы формируя из фрагментов об- щий уклад северной жизни.

В 2015 году проект «Ямал. Северный цвет» стал частью празднования 85-летия ЯНАО, художники были приглашены с выставкой в Санкт-Петербург: в течение года экспозиции пе- реместились из Представитель- ства ЯНАО в Санкт-Петербурге в Санкт-Петербургский дом национальностей и, наконец, в Молодежный центр Эрмитажа.

Выставка стала частью крупного проекта «Дни Ямала в Эрмитаже» и представила творчество северных художников. В сентябре 2016 года выставка «Ямал. Северный цвет» продолжила работу в петербург- ской галерее «Мастер» (Между- народный фонд поддержки куль- туры «Мастер класс»).

Новые работы Ирины Каши- ровой, представленные в экспози- ции, были созданы под впечатле- нием международного фестиваля косторезного искусства (рис. 6, 7), так как для художницы тради- ционные ремесла являются неот- делимой частью северной куль- туры, наполняющей и питающей ее. Это органично для творчества, так как «мастера традиционного прикладного искусства не про- сто создавали предметный мир, в котором живет человек. Особенное свойство творчества художника народного искусства за- ключается в том, что оно заставляло выразитель- но выражать скрытые в предметах материаль- ной культуры сущност- ные силы человека и эпохи. Тем самым оно сознательно и усиленно влияет на формирова- ние личности, пользуясь этими предмета-



ми и живущей среди них. Из этого следует, что всякое произведение традиционного прикладного искус- ства является образом человеческих чувств, желаний, стремлений, мыс- лей, скрытых в соответствующих предметах» [2, с. 23].

Этапным шагом для развития проекта в 2019 году стала выставка «Ямал. Северный цвет» в Санкт-Пе- тербургском музее Арктики и Ан- тарктики, где помимо современной живописи были представлены из фондов музея работы художников, обучавшихся в 1930-х годах в ленинградском институте народов Севера (рис. 8, 9). Малая пластика, выполненная в бронзе, сохранила наивный взгляд ненецких скульп- пторов и попытку перенесения в литье традиционных приемов резьбы по кости. Скульптура из бронзы напоминает первобыт- ных идолов, соединяющих мир людей и мир духов.

В работе Ирины Кашировой «Верхний Мир» (рис. 10) изобра- жено пространство над очагом в чуме. Дымовое отверстие (на не- нецком языке «мокода») является сакральной частью чума. Диаго- нали балок на фоне неба задают ритмичную структуру всей рабо- те.

2019 год стал юбилейным для Новоуренгойского городского музея изобра- зительных искусств. 16 апреля в рамках празд- нования 35-летия музея выставка «Ямал. Север- ный цвет» открылась в Новом Уренгое, где большая часть экспози- ции была собрана из эт- нографического фонда музея. Сопоставление современной живописи и предметов, обуславли- вающих традиционный быт и культуру северян,

Рис. 6. И. Каширова. Пряжка на мужской национальный пояс. 2020. Холст, акрил. 80×60
Собственность автора

Рис. 8. Ф. Болотников. Ненец (самоед). Мужчина с копьем. 1935. Брон- за. 35×19×12
Российский государственный музей Арктики и Антарктики (Санкт-Петербург)

Рис. 9. Ф. Болотников. Хора. Олень-бык. 1936. Бронза. 27,5×37×13
Российский государственный музей Арктики и Антарктики (Санкт-Петербург)

Рис. 7. Пряжки на мужской пояс. Начало XX в. Рог оленя, резьба. 4×6
Новоуренгойский городской музей изобразительных искусств



▲ Рис. 10. И. Каширова. Верхний Мир. Очаг. 2014. Картон, акрил. 70×100.
Собственность автора

▼ Рис. 11. И. Каширова. Перекур. 2015. Холст, акрил. 70×90.
Российский государственный музей Арктики и Антарктики (Санкт-Петербург)



помогло создать целостное пространство, наполненное скрытыми символами и духовной силой северного на- рода.

Проект «Ямал. Северный цвет» будет продолжен: в планах привлечение к проекту ямальских мастеров, косторезов, живописцев, графиков и художников де- коративно-прикладного искусства для создания экс- позиционного пространства, сохраняющего ценности северной культуры и знакомящего зрителей с самобыт- ной природой и людьми Ямала.

Литература

1. Традиционное жилище и быт ненцев. Традиционное вос- питание в семьях лесных ненцев / под ред. М. Н. Гардамшиной. – Москва : Комсиги М, 2004. – 72 с.
2. Некрасова, М. А. Современное народное искусство: связь времён / М.А. Некрасова. – Москва : Искусство, 2001. – 140 с.

Об авторе

Прошкина Ольга Алексеевна – кандидат искусствоведения, до- цент факультета теории и истории искусств Московского государ- ственного академического художественного института им. В.И. Сурикова, главный специалист Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске

E-mail: olga-proshkina@ya.ru

NORTHERN COLOR OF YAMAL

Proshkina Olga Alekseevna

Candidate of Arts, assistant professor, Department of theory and history of art at the Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov, Regional Branch of the Russian Academy of Arts “Ural, Siberia and Far East” in Krasnoyarsk

Abstract: The paper is devoted to the art project «Yamal. Northern color», which aims to create exhibitions at various venues of the country, where viewers can see the beauty of the Far North in the works of modern artists. The project is intended to unite painters and graphic artists, masters of decorative and applied arts and traditional bone carving. The first exhibitions were held at the Novy Urengoy Museum of Fine Arts in 2014. The painter Irina Kashirova became the main organizer of the project. Her work has been addressed to the nature and traditional culture of Yamal for more than ten years. Works from different museum collections were involved to create expositions of the project. So the exhibition in Novy Urengoy was supplemented by works of such famous bone cutters as S. Luginin, E. Salinder, E. Alaba, V. Yadne, A. Zaikin, V. Moiseev. The Museum of the Arctic and Antarctic in Saint Petersburg provided the sculptures in bronze made in 1930's by Northern artists who were trained at the Leningrad Institute of the peoples of the North. «Yamal. Northern color» will be continued in order to attract even more modern artists and to expend the geography of exhibition venues.

Keywords: Yamal art; I. Kashirova; Far North; bone carving; traditional art of the North; Nenets; Khanty.



*И. Сиразиев.
Зура. Серебристый
вечер
на Рахмановском
озере. 2019.
Холст, акрил.
120×120
Восточно-
Казахстанский
областной музей
искусств
(г. Усть-Каменогорск,
Республика
Казахстан)*

УДК 111.85, 75.041

Л. Ю. Николаева

Восточно-Сибирский государственный институт культуры
Улан-Удэ, Россия

АПОЛОГИЯ КРАСОТЫ В ЖЕНСКИХ ПОРТРЕТАХ ИЛЬНУРА СИРАЗИЕВА

Статья посвящена воплощению красоты в произведении искусства. Феноменология искусства, пытаясь увидеть реальность за понятием и избежать схоластичности, реабилитирует живые чувства, лежащие в основе рассуждений о прекрасном. В своём изначальном понимании красота в западном европейском и восточном мусульманском искусстве едина и неотделима от любви, понимается как синтетическое тождество идеального и материального. Классическое мироощущение гармонии духовного и чувственного, присутствия божественного в земном выражается в состоянии неги и покоя. Образы, воплощающие духовную и физическую красоту, рассмотрены на примере серии женских портретов, созданных живописцем из Татарстана Ильнуром Сиразиевым в рамках различных пленэров.

Ключевые слова: феноменология искусства; прекрасное; классическое искусство; техника многослойной живописи; соразмерность; ислам и искусство; Ильнур Сиразиев; пленэр.

Пленэры стали важной частью современной художественной жизни России. От существующих других форм творческого общения – симпозиумов, резиденций, воркшопов – пленэры отличаются утверждением классической реалистической парадигмы. Современные пленэры пришли на смену творческим дачам Союза художников советского периода. От дач они отличаются большей свободой, непосредственностью и, часто, неприхотливостью. На их основе развиваются другие формы художественной жизни: складываются новые творческие группы, стимулируется выставочная деятельность в регионах. Вокруг пленэров и творческих групп появляются коллекционеры. Организаторами пленэров выступают не только творческие союзы, но и галереи, меценаты, туристические фирмы и т.д. Популярностью пользуются пленэры на Алтае, Байкале.

Сама идея пленэров, помимо прямого значения – живописи на открытом воздухе, имеет историческую связь с путешествиями, поисками новых видов, вдохновения, приключениями, предшествовавшими праздному туризму. Зачастую путешествующие художники были своего рода первооткрывателями и с исследовательским пылом документально фиксировали новые виды. И, конечно, их внимание привлекали не только новые виды, ландшафты, но и типы людей. Участники современных пленэров в большей степени заняты поиском «самих себя», утверждением собственной индивидуальности. Поэтому сами реальные виды местности служат источником впечатлений, но редко влияют на изменение манеры художника.

Всех участников вдохновляет особенная атмосфера пленэров, ведь художники работают открыто, не скрывая секретов, обнажая свой метод, самих себя. Наверно, главным результатом становится творческий обмен: дружествен-

ная творческая среда не должна нарушаться соперничеством, конкуренцией.

Но, какой бы теплой ни была компания и крепкой – дружба, каждый художник остается верен себе. Пример тому – Ильнур Сиразиев (род. в 1970), живописец-монументалист из Татарстана. Именно его творчество дает прекрасную возможность поразмышлять о красоте и ее значении для художника.

Ильнур Сиразиев – один из немногих, кто осознанно относится к технической стороне профессии. В период обучения в МГАХИ им. В. И. Сурикова (окончил в 1996) в мастерской монументальной живописи под руководством Е. Н. Максимова он освоил различные этапы стенной росписи во время масштабирования картонов для храма Христа Спасителя в Москве, технологию фрески на практике в Ростове Великом, технику византийской мозаики, выполняя образ Христа Пантократора для православного храма иконы Божьей Матери Семистрельной в Алефрико (Кипр) и других работах. Кроме того, посещал занятия в мастерской монументальной скульптуры, изучал азы архитектуры в МАРХИ.

Все это свидетельствует о раннем формировании универсального мастера, понимании им взаимосвязи образной художественной и технической стороны творчества. Близок к мастерам, которые в результате изучения технологии живописи старых мастеров пришли к живописи по левкасу, как, например, Дмитрий Жилинский и Юрий Рысухин. В ходе многочисленных экспериментов он разработал собственные рецепты грунта, имприматуры, лессировок, которыми охотно делится с учениками и коллегами.

Среди выполненных им монументальных работ можно назвать мозаичное панно для Музея леса в Москве (1997) и роспись в Музее-квартире Шарифа Камала в Казани (2019). Значительными станковыми работами последних лет являются картины «К правнукам в гости» (2016, холст, темпера, акрил, 120×150), «С дальнего стожка» (2016, холст, темпера, акрил, 120×150, обе – Башкирский художественный музей им. М.В. Нестерова, Уфа), «Весной на охоте» (2017, щит, левкас, темпера, 120×220,

Музей современного этноискусства, Елабуга), «Весна в тундре» (рис. 3).

Активно участвуя в многочисленных пленэрах, в качестве натуры он выбирает не пейзажи, а людей – пишет портреты, что не противоречит истории путешествий художников. Особенности являются, во-первых, выбор жанра парадного портрета, во-вторых, завершенность, в то время как основная часть работ коллег этюдна. Выбор жанра отражается в формате и монументальности. Хотя есть и мужские портреты, видимое предпочтение отдается женским образам. Женские портреты, созданные в рамках различных пленэров, складываются в определенную серию, объединенную общими композиционными приемами, над которой он работает с 2014 г. В ней представлен тип парадных поколенных портретов, в которых руки являются важной частью композиции, фоном служит пейзаж или декоративная плоскость. Персонажи изображены в профиль или анфас. Нижняя часть фигур трактована обобщенно, выступая своеобразным постаментом. Замкнутый контур усиливает впечатление статичности. В построении форм художник избегает ошибок и недосказанности. Пропорции фигур приближены к правильным настолько, что кисти рук кажутся слегка удлинненными, а на небольших головах кажутся более вытянуты носы.

Ильнур Сиразиев работает в рамках классической эстетической парадигмы и обладает главным качеством классического – внутрен-



Рис. 1.
И. Сиразиев.
Айгерим. 2019.
Холст, акрил.
120×100
Частная коллекция



Рис. 2.
И. Сиразиев.
Аюна. 2019.
Холст, акрил.
150×80
Национальный музей
Республики Бурятия
(Улан-Удэ)

ним чувством соразмерности фигуры и пространства, частей фигуры, объёма и плоскости. В то же время в этих портретах присутствуют черты декоративности, плоскостности, отсылающие к восточной художественной традиции – мусульманским миниатюрам, коврам, иранским и турецким портретам.

Главное качество, которое объединяет рассматриваемые портреты в единую серию, – красота как моделей, так и картин. Признавая за творческой свободой художника то, что он вправе ставить задачу и решать её всеми доступными средствами, мы должны предположить, что другие художники остались безучастны к ней. Трудно утверждать, что при выборе места для этюда с натуры художники руководствовались его большей красотой. Неужели художники отличаются мерой чувствительности к красоте? Может быть, красота – то, что привносит художник? Но он рисует с натуры, и все могут свидетельствовать о сходстве. Несмотря на то, что портретируемые красивы «по-восточному», сам художник не воспитан в восточной традиции умозрительности.

Попробуем разобраться: что же такое красота?

Современная (кризисная, по общему мнению) ситуация в искусстве, для которой характерен крайний субъективизм, восходит к философским воззрениям Иммануила Канта. Фундаментальное положение Канта изложено в «Критике способности суждения»: «Красота без отношения к чувству субъекта, сама по себе,

есть ничто» [Цит. по: 4, с. 177]. Кант начинает с утверждения: «Красота в природе – прекрасная вещь; красота в искусстве – прекрасное представление о вещи» [курсив Канта. Цит. по: 3, с. 135]. И далее с обескураживающей логикой Кант рассматривает прекрасное произведение искусства как вещь по параметрам, определенным для вещи Аристотелем, и приходит к выводу, что его назначение – быть прекрасным, будучи достигнутым, совершенством, то есть «соответствием многообразного в вещи внутреннему ее назначению», – обусловлено замыслом [Цит. по: 3, с. 135]. Другими словами, прекрасное – и причина, и цель произведения искусства.

В основе восприятия прекрасного лежит субъективность, точнее субъективное наслаждение. «Прекрасное есть то, что без понятия представляется как объект нашего наслаждения», причём незаинтересованного [Цит. по: 4, с. 176]. В результате определение прекрасного в искусстве у Канта звучит так же, как определение Бога: Сущий, имеющий причину существования в самом себе. Отличие в том, что случай Бога существует, возможно, для некоторых объективно, а искусство всегда субъективно. Смелость Канта А.Ф. Лосев объясняет тем, что «ведь объективно для Канта не существует ничего, что могло бы быть показано как предмет незаинтересованного удовольствия» [4, с. 178]. Красота как основной (родовой) принцип искусства у Канта стала субъективной. Даже саморазвитие абсолютного духа, по Гегелю, не смогло спасти объективное прекрасное, погибшее под грузом субъективного Канта. Взамен появилось всеобщее понятие, была обоснована возможность разных пониманий красоты и, как следствие, искусства для искусства. После Канта все определения красоты становятся частным случаем. Современная точка зрения изложена в обобщающем коллективном труде «История красоты» [3]. Умберто Эко со товарищи во введении пишет: «Мы исходим из принципа, что Красота никогда не была чем-то абсолютным и неизменным, она приобретала разные облики в зависимости от страны и исторического периода – это касается не только физической

красоты (мужчины, женщины, пейзажа), но и Красоты Бога, святых, идей...» [3, с. 14].

Кант был непосредственным предшественником романтиков, открывших неклассическую эпоху в искусстве. Из всех фундаментальных положений классического искусства, подвергшихся романтической критике и пересмотру, более всего пострадало классическое понимание красоты. Затем позитивистская парадигма эстетики отобрала у художников право на своё понимание красоты, искусство критического реализма не использовало это понятие по отношению к форме. А искусство авангарда отказалось от красоты в любом понимании. На заре авангарда художники стремились к тому, чтобы их произведения не нравились, а, наоборот, вызвали отвращение, отторжение, эпатировали, другими словами, они создавали не-искусство, вразрез Канту воплощая то, что он считал невозможным. Советское искусство, которое противоречиво наследовало академическую классическую, реалистическую позитивистскую и в какой-то мере авангардную парадигмы, отказ от красоты провозгласило основным принципом. «Красивость» в советской художественной критике – отрицательная, уничижительная, иногда обвинительная характеристика.

Таким образом, если художник ставит задачу воплотить красоту в прекрасном произведении и достигает этого, по собственному мнению, – объективно это не оспорить. А когда один из зрителей воспринимает нечто как прекрасное произведение искусства, то ни у кого нет права его переубедить. В результате современная художественная критика не то чтобы избегает оценочных суждений, а просто не владеет ими как научным инструментом. Современная философия, в первую очередь феноменология, пытаясь увидеть реальность за понятием, избежать схоластики, реабилитирует живые чувства, лежащие в основе рассуждений. И, чтобы допустить существование категории прекрасного вне художника, необходимо обратиться к истокам понятия в античности. Путешествие вглубь веков не будет долгим: во всей античной литературе, дошедшей до нас, мы встречаемся только один раз с истолкованием значения слова «прекрасный» и только один (!)

раз с описанием изображения красоты земной женщины в искусстве. Во всех остальных случаях прекрасное является частью мыслительных конструкций философов или поэтических констатаций.

Итак, первые слова о прекрасном сохранились благодаря Феогниду (VI в. до н.э., перевод В. Вересаева):

Зевсовы дочери, Хариты и Музы!
На Кадмовой свадьбе
Слово прекрасное вы некогда спели ему:
«Все, что прекрасно, то мило,
а что не прекрасно – не мило!»
Не человекьи уста эти слова изрекли.

Чтобы представить, когда происходила упомянутая свадьба, достаточно сказать, что



именно Кадм посеял зубы дракона, из которых выросли воины, потомков которых мы знаем как спартанцев: спарты – «посеянные». Свадьба Кадма и Гармонии была первой, на которой олимпийские боги встретились с людьми за одним столом. Песня, которую подхватили боги, была первой и единственной песней богов, которую слышали люди. На протяжении многих веков только эту песню богов повторяли люди, её слова звучали в стихах многих поэтов. Эти слова описывают суть взаимоотношения олимпийских богов и людей, так как прекрасное – знак присутствия именно олимпийских богов. Поэтому античные греки не просто доверяли зрительному восприятию, а опирались на него в своих рассуждениях.

Рис. 3.
И. Сиразиев.
Весна в тундре.
2014.
Щит, левкас,
темпера. 120×220
Архангельский музей
изобразительных
искусств



Рис. 4
И. Сиразиев.
Красавица
Туркменистана
Ташджемал.
Из серии
«Современники
Великого шелкового
пути». 2015.
ДВП, акрил,
угольный
карандаш. 100×120
Музей современного
этноискусства
(г. Елабуга,
Республика Татарстан)

– калокагатию. Строки божественной Сафо звучат парафразой к песне Харит:

Кто прекрасен –
одно лишь нам радует зрение,
Кто ж хорош –
сам собой и прекрасным покажется.

Перевод В. Вересаева

Красота предстает в различном виде в эпосе, лирике, драме, философии: «в греческом эпосе в виде по преимуществу вещей» [4, с. 155]. К разряду таких ремесленных вещей относились и произведения изобразительного искусства. Упомянутый выше текст описания произведения искусства входит в книгу «Картины» Филострата Старшего (III в. н. э.).

Филострат, которого иногда называют первым искусствоведом, отчетливо различает описание прекрасных девушек и описание их изображения. Например, обращаясь к своему слушателю – мальчику лет десяти, он говорит, что не берется описать нарисованных прекрасных девушек – «певиц прекрасных гимнов»: «Тот, кто не может красками передать нам природной гармонии, в картинах своих он не будет правдивым художником. Что касается внешности девушек, если об этом судить поручим Парису или иному какому судье, он, думаю я,

Этот грандиозный, как космос, принцип дан в восприятии людям. Присутствие красоты в мире людей, доступность позже пытались объяснить не только прихотью богов. Примерно в то же время, когда была записана песня Харит, Пифагор изложил математическое начало прекрасного, а Сафо предложила общественное измерение прекрасного

придет в затруднение, какой приговор ему вынести, – насколько по красоте они могут спорить между собою, «с руками, как нежные розы, волоокие, прекрасноранитные, как мёд сладкогласные» – так нежно их именует Сафо» [7, с. 73]. Филострат делит свое затруднение с Парисом и прибегает к помощи Сафо, приводя её поэтические метафоры. В описании картины, изображающей парфянскую принцессу-воительницу Родогуну, он более подробен, подтверждая подозрение, что в древнегреческих текстах уже имелось всё, о чём бы нам сейчас ни подумалось: «Прелесть её бровей заключается в том, что они почти что срослись, и у переносицы, где начинается нос, они ровно расходятся в обе стороны; еще прекраснее их ровный изгиб: они не только лежат над глазами, их охраняя, но и окружают глаза, их украшая. На лице её, на щеках лежит отблеск её глаз, полных любовных чар, восхищая своею веселостью, – ведь «золотая с приятной улыбкой Киприда» живет главным образом на щеках. Глаза у неё, меняя свой цвет, от голубых переходят в темно-синие, получая свою веселость от данного настроения, свою красоту – от природы, повелительный взгляд – от сознания власти. Рот её нежен и полон «любовного сока созревших плодов»; целовать его было бы очень приятно; рассказывать же о нем не так-то легко. Смотри же, о мальчик, что тебе следует знать: цветущие губы вполне одинаковые, рот изящный; им она перед трофеем произносит молитву; а если бы мы захотели её услышать, следует думать, она заговорила бы по-гречески» [7, с. 78]. В данном описании присутствуют основные моменты феноменологической редукции: различаются объект и его вид, качества объекта и произведения, впечатления от объекта и от его изображения. А именно, различаются прекрасная девушка и её прекрасный вид, впечатления, которые производят красота девушки и красота произведения. В тексте Филострата прекрасное в девушке – дар Киприды – отличается от прекрасного, созданного художником, в том числе с помощью симметрии. Девушку было бы приятно целовать, а её изображение настолько совершенно, что, во-первых, могло бы заговорить, во-вторых, на

прекрасном греческом языке, а не на варварском парфянском.

Рационалистический позитивистский характер современных искусствоведческих текстов проявляется в том, что описание произведений изобразительного искусства напоминает комментарий к ним. И каждый текст добавляет новый комментарий к прежнему, невербальный художественный текст как бы обволакивается слоями слов, словно задача искусствоведа – создать перевод, вербализировать. В результате в описании произведений изобразительного искусства происходит тавтологическое удвоение – описывая вслед за художником лес, дорогу, небо, искусствовед создает параллельный литературный текст. Рационалистическая парадигма диктует познавательную ценность искусства и ставит знак равенства между изображением и словом: художник постигает мир, критик объясняет результат. В случае, если цель произведения – воплощение прекрасного, возникает художественный текст иного рода – к изображённой красоте нечего добавить словами.

Многочисленные переписчики, которые донесли до нас через века текст Филострата, понимали его лукавство (и/или обманчивость красоты). На самом деле желание вызывает не мифическая Родогуна, а ее изображение: «Рассказывать же о нем не так-то легко. Смотри же, о мальчик, что тебе следует знать». Так как прекрасное неотделимо от внушаемого им чувства. «Насторожить нас должно само слово *Kalon*, лишь по ошибке переводимое как “прекрасное”: **Kalon – это то, что нравится**, вызывает восхищение, привлекает взгляд» [выделено У. Эко; 3, с. 41]. В III в. н.э., в период кризиса античного полиса, искусствоведческий текст Филострата ближе других к первоисточнику понятия прекрасного, к песне Харит.

Не только песня Харит, но и сами Хариты тесно связаны с сутью прекрасного. На всем протяжении античности красота понимается «как синтетическое тождество идеального и материального» [4, с. 155]. «Обладая самым высоким и древним происхождением, Хариты чем дальше, тем больше становятся символами всего прекрасного, нежного, чистого, радостно-

го, одинаково и чувственного, и возвышенного. Это был образ изящных, прелестных и в то же время чрезвычайно одухотворенных женщин, в которых наивная и мудрая и беззаботная юность приняла вечно милый и вечно игривый облик. Образ граций явился необычайно плодотворным историческим основанием для эстетики как античного, так и всего последующего времени» [4, с. 194]. Хариты являются воплощением прекрасного, соединяя физическое и духовное. Они же – прообраз всех красавиц. Нам недоступно всеобъемлющее присутствие Харит – вечных спутниц олимпийских богов, уже в III в. до н.э. Феокрит в о с к л и ц а л: «Что может быть людям приятно, если Харит с ними нет?» [Цит. по: 4, с. 193]. Они –

центральный образ античного мира, в котором красота и любовь – части одного целого. В изложении А.Ф. Лосева диалектика Платона звучит: «Красота – есть любовь, но любовь порождает из внутреннего внешнее; красота есть одушевленная структура, но структура синтезирует собой беспредельное и предел, а обе эти последние области – с умом (смыслом) и душой» [4, с. 155].

На Востоке текстов, посвященных красавицам, сохранилось не в пример больше. Одними из первых, послужившими основой, являются песни библейских царей Соломона и Давида. Мусульманские философы и мистики развили собственное учение о прекрасном, используя наследие эллинистических государств Востока и Сасанидской империи. Они считали, что «ис-



Рис. 5.
И. Сиразиев. Лена.
2019.
Холст, акрил.
120×100
Национальный музей
Республики Казахстан
(г. Нур-Султан)

кусство изображает реальность в ореоле красоты», «красота – это демонстрация неизменной сущности в меняющемся потоке» [6, с. 176]. В чувственном восприятии акцент ими переносится не на ограничение в восприятии – успокоить чувственность порядком, а на результат или причину чувственности – обладание. В учениях ислама, в суфизме, в частности, речь идет об обладании в мистическом смысле, соединении с Возлюбленным.

«Поэтому мусульманский философ и мистик Мулла Садр (1571–1636) в 16 главе своих “Путешествий” пишет о любви: “Нет ни одного существа, лишённого любви. Все создания мира бытия

обладают этим качеством. Эта любовь является причиной правильного и стройного всеобщего миропорядка. Через эту любовь каждое создание достигает того совершенства, которое оно заслуживает» [6, с. 170]. «Любовь к божеству, с которым человек отождествляет своё “я” в безграничной самоотдаче, видя во всех мировых пространствах его единого, сводя всё и вся к нему и связывая с ним, – эта любовь к божеству составляет здесь центр, распространяющийся по всем направлениям и достигающий самых отдаленных областей» [2, с. 78]. Воплощением мистической любви стал образ возлюбленной, гурии, который соединил в себе духовное и чувственное.

О глубоком интересе и обширном знании ислама на территории российского Поволжья свидетельствуют многие источники. Например, сохранилась ранняя шиитская рукопись VIII в. «Доказательства Божественного творения и продуманного устройства мира», переписанная

в Казани в 1775 г. [1, с. 13]. На полях рукописи имеются пояснения на арабском, персидском и старотатарском языках. Хочется добавить, что и для буддизма на территории России было характерно присутствие и глубокое изучение текстов всех школ буддизма. Современные светские жители Поволжья уже не знают ислам в таком объеме, но под влиянием ислама сформировалось то, что сейчас называют «культурным кодом» татарского народа.

Поэтому можно считать релевантным в качестве примера обратиться к поэзии великого курдского суфии Маляе Джезири. Его фигура в большой степени мифологизирована, известность его стихов в исламском мире обратно пропорциональна сведениям о нем самом. Неизвестен даже век, в который он творил, – XVI или XVII, некоторые указывают XV век. Слова Джезири воспринимаются как всеобщие, существовавшие всегда, поэтому, думается, время их создания несущественно. С одной стороны, они являются образцом общеисламских представлений о женской красоте. С другой стороны, облик его красавиц в некотором смысле персонифицирован, потому что многие газели были заказными. В газелях его великих предшественников Саади, Хафиза, Джами образы возлюбленных выступают как «смутный объект желания», их описание имеет общий тип, словно подчиняясь канону, как и стихотворная форма газелей. Кстати, эта типизация красоты перекликается с подобной в античной поэзии. Джезири не ограничивается простым указанием на розовые щеки или локти или перечислением метафор. Среди его описаний можно выделить два способа. В одном случае он использует такие образы, как тетива бровей, стрелы ресниц:

Вели битву с индийцами (с родинками)
[за превосходство в красоте]
Всадники (глаза),
арабские копыеносцы (ресницы),
Трепетали султаны и накидки
у эфиопских лучников (локоны),
Ты взгляни:
на смерть бьются [друг с другом]
турки и персы (локоны у висков),
негры (родинки) – в засаде



Рис. 6.
И. Сиразиев.
Ожидание. 2019.
Холст, акрил.
100×120
Частная коллекция

(под локонами),
беспреданно идет подбадривание
[своей стороны] от мочек ушей:
«Живей, сильней!».
[5, с. 115–116]

Этот способ описания можно назвать динамичным. Во втором, более статичном, брови и родинки предстают буквами и точками арабской каллиграфии, которые говорят о любви:

Вновь [Божественный] Писарь
на полной луне (на лице)
Выписал ярью черты,
Свет распространил Вседарящий
По кругу, очерченному циркулем.
Буквы по его Высочайшему велению
полны точек (лицо в родинках) –
[Подобно] круглому бассейну,
[полному] рубинов и жемчуга.
[5, с. 119]

Гегель считал, что способ понимания божественного, свойственный Востоку, в том числе исламу, «может найти свое художественное выражение только в поэзии, а не в пластических искусствах» [2, с. 76]. Из приведенных далее Гегелем примеров и рассуждений следует, что он ведёт речь о чувствах восторга и любви, которыми проникнута поэзия и которые, действительно, трудно изобразить пластически. Мастера исламского искусства, создавая шедевры архитектуры и орнамента, светского придворного искусства, не могли выступать и соперниками божественного создателя. В их стремлении создать нечто прекрасное, достойное божественной милости, критерием является способность вещи вызвать восторг и любовь, близкие или единые с теми, которые они сами испытывают по отношению к божественному творению. Поэтому образы красавиц в любовной лирике Джезири неожиданно близки к пластическому феномену. Например, по первому описанию мы можем представить пейзаж с батальной сценой, который складывается в женское лицо (подобно двойному изображению Дали). По второму – без усилий перед глазами возникает образец арабской каллиграфии, в котором виден женский облик (подобно каллиграммам Аполлинера). Эти способы выра-

жения принадлежат разным художественным системам. Объединяет их то, что мыслительные операции и визуальные трансформации, которые в них присутствуют, возможны только по отношению к виду, а не к самому предмету. Феноменологически поэт имеет дело с преображенной реальностью, красавицы – результат божественного творчества: писца ли, художника ли. Так они соединяют в себе божественное и чувственное. Джезири описывает реальных красавиц так же, как Филострат описывал картину с изображением Родогуны. Чувство, которое рождает газели Джезири у слушателей, то же, какое возникает у Филострата, а через него у нас, так как каждое описание красавицы – признание в любви. «Благодаря этому у него [поэта] возникает та радостная интимность, то свободное счастье, то утопание в блаженстве, которое свойственно восточному человеку, отречающемуся от собственной особенности, всецело погружающемуся в вечное и абсолютное и познающему и чувствующему во всем образ и присутствие божественного» [2, с. 78].

Теперь, вооружившись пониманием, что в своём изначальном понимании красота в западном европейском и восточном мусульманском искусстве едина и неотделима от любви, мы можем приступить к загадке красоты работ Ильнура Сиразиева.

Рассматриваемой серии непосредственно предшествует картина «Весна в тундре» (рис. 3), созданная по впечатлениям после пленэра в Тюмени. В отличие от последующих, здесь представлена жанровая композиция. В европейской художественной системе образы женщин как самостоятельная тема существуют в бытовом жанре и портрете (не считая ню), и различные трактовки располагаются на пересечении их границ. С помощью контраста холодного бирюзового и оранжевого художник создает эффект флуоресцентного свечения, но даже рядом с ослепительно белыми оленями светящееся прекрасное лицо женщины притягивает взгляд.

Портрет «Красавица Туркменистана Тачджемал» из серии «Современники Великого шелкового пути» (рис. 4) выполнен во время X Международного арт-симпозиума по современному искусству «Великий шёлковый путь»

в Елабуге. Программность портрета определена уже названием – Красавица. Туркменская художница Тачджемал Ылычдурдыева изображена в национальном платье. Голову украшает высокий пестрый тюрбан из платка. Хрупкая фигура срезана и смещена к левому краю картины. Прекрасное лицо ожившей Нефертити является перед нами, как бы скользя вдоль плоскости картины. Мотив движения усилен диагональными линиями фона. Её лицо обрамлено множеством декоративных деталей: орнамент на платье, более крупный рисунок платка, серьги с подвесками. С плеча на грудь спускается угол платка цвета чистого золота. В декоративном решении фона появляется мотив опалового мерцания, который будет встречаться в дальнейшем. Теплая охра карнации держит все контрасты цвета, среди которых доминирует контраст синего и желтого.

Элементы жанровости отличают картины «Прощание» (2017, холст, акрил, 100×120) и «Ожидание» (рис. 6). Картина «Прощание» представляет портрет бурятской художницы Алёны Цыденовой в национальном костюме, написанный во время XII Международного арт-симпозиума по современному искусству «Обряды и обычаи» в Елабуге. «Ожидание» – образ казахской художницы Анар Абукаир, встреченной во время арт-форума в Нур-Султане (Казахстан). Картины объединяет похожее решение пейзажного фона, говорящие жесты.

Женские портреты, созданные во время пленэров 2019 года, имеют практически одинаковую образную структуру. Это парадные поколенные портреты сознающих свою красоту, задумчивых, сосредоточенных, интеллектуальных женщин без указания их социальной роли или профессии.

В описании красавиц мы не станем соперничать с поэтами. Посмотрим, что делает художник, чтобы его произведения соответствовали красоте моделей. Творческую манеру каждого автора определяет применяемая им, выработанная и опробованная технология, которая обнажается в экстремальных условиях пленэра. Она включает не только индивидуальную манеру письма – характер наложения мазка, твердость руки, но и способы и приемы художе-

ственной выразительности внутри всеобщих правил классического искусства.

Во-первых, художник выбирает драгоценные цвета золота и пурпура (рис. на развороте) и известных с древности минералов: малахита («Гаухар», 2019, холст, акрил, 100×120), бирюзы (рис. 3), афганского лазурита («Динара», 2019, холст, акрил, 150×80), мерцающего опала фонов. А также небесно-голубой (рис. 2) и цвет алых маков (рис. 5; «Прощание», 2017, холст, акрил, 100×120). Чистоте и яркости цветопередачи способствует собственная технология многослойной живописи, отличающаяся от традиционной использованием современных материалов, в первую очередь акрила. Даже в условиях пленэра художник создает полноразмерный подготовительный рисунок, который затем переносит на подготовленный грунт, что, кстати, дает возможность оценить его мастерство рисовальщика. Прозрачные слои лессировки добавляют необходимый объем цвету.

Во-вторых, добивается пропорциональности фигур и соразмерности всех частей композиции. И, конечно, следует законам декоративности монументальной живописи: согласовывает ритм линий и пятен во всех частях картины. На портрете казахской художницы Зуры Асылгазиной (рис. на развороте), написанном в рамках пленэра «Палитра Великой Степи» (Алтай, Восточный Казахстан, Катон-Карагайский заповедник, Рахмановские ключи), мелкие завитки локонов повторяются в круговом рисунке сложенных рук и находят отклик в облачном контуре далеких гор. На портрете Айгерим Хаким (рис. 1), созданном во время пленэра «Легенды Бурабая» (Нур-Султан, Казахстан), кисти рук повторяют s-образную волну прически. Кстати, это наиболее строгий по линиям и обобщенный по пятнам портрет. Ритм вертикальных линий в основе композиции портрета казахского искусствоведа Айсулу Узентаевой (рис. 7). Композиция портрета художницы Елены Рузгус (рис. 5) построена на ритмическом повторе овалов.

Отдельная тема – соотношение фигур и фона в плоскости и пространстве. При том, что контуры всех фигур замкнуты, в портрете казахской художницы Динары Нугер («Динара», 2019, холст, акрил, 150×80) несомкнутые тонкие

пальцы рук, выбившиеся пряди волос, приподнятые брови создают своеобразное «сцепление» с окружающим пространством. Последнее чаще всего дано декоративным фоном, активные движения мазков которого выражают внутреннюю жизнь моделей. На портрете бурятской художницы Аюны Гарматовой (рис. 2), созданном в рамках пленэра «Баргуджин Токум» (Бурятия), помещены знаки старобурятской письменности *буряад эбизэг*, которые создают впечатление падающего фона «Матрицы». Во всех работах серии большие монохромные пятна фигур и многоцветная мозаика фонов из мазков теплых и холодных тонов уравновешены по массе. В пространственном построении фигуры не выступают из плоскости картины и не уходят в глубину. В решении границы фигуры и фона он следует за Пьеро делла Франческа: не обводя фигуру линией, необходимо сделать её контур таким легким, чтобы возникло ощущение воздуха вокруг фигуры, круглящегося объема. Достигает этого простым приемом – мозаичные мазки фона как бы останавливаются в миллиметре от фигуры, создавая воздушный контур. В трактовке объемов использует эффект светящихся теней, одновременно декоративный и стереоскопический.

Мы видим, что арсенал художественных средств художника поистине неограничен и результат его применения впечатляет, доставляет визуальное удовольствие, чистую радость. Классическая основа его искусства выразилась в достигнутом согласии порядка и случайности, даже нарочитости, обнаженности приемов композиции (равновесия, ритма, симметрии). Мы помним, что создать прекрасное произведение – это первая часть задачи, так сказать, техническая, рациональная.

Вторая часть античной формулы красоты, которая дана в чувственном восприятии, – воображаемое обладание. Визуальное восприятие пластики вообще основывается на мысленном осязании, переносе реального опыта в область идеального. В европейском искусстве Нового времени пластическая основа античной классики была возведена в ранг абсолюта. В вульгарном понимании любовное ощупывание деталей взглядом подозревают даже в натюрмортах

– любимые или даже излюбленные художником ваза, ковёр или фрукты... Более того, в каждом женском портрете предполагается любовная связь, особенно не повезло портретам «неизвестной». На самом деле античное классическое мироощущение гармонии духовного и чувственного, присутствия божественного в земном выражается в состоянии неги и покоя. Другими словами, неги и покой – признаки классического, которые ассоциируются с желанием или обозначают его. Обладание понимается как желание погрузиться в источаемый произведением покой, обрести согласие с самим собой или, в религиозном смысле, единение с богом. Классическая соразмерность касается не только форм, но и соотношения того, что может быть выражено в форме, и того, что превышает её, то есть единства формы и содержания.

В портрете казахской художницы и скульптора Гаухар Кассенбай («Гаухар», 2019, холст, акрил, 100×120) состояние покоя, характерное для всех портретов серии, раскрыто наиболее полно. Девушка полулежит в кресле, правой рукой подпирая щеку, левая рука покоится на бедре. Свободная блуза, джинсы, деревянное кресло преобразены цветом – сочетанием пурпура, винно-красного и изумрудного – в роскошный антураж. Но в большей степени это состояние выражено в спокойном, прямом, немного усталом взгляде всех моделей сквозь зрителя или мимо него. Даже небольшое движение, волнение на лице красавицы может нарушить красоту. Мы видим соединение фи-



Рис. 7.
И. Сиразиев.
Пробуждение.
Айсулу. 2019.
Холст, акрил.
120×100
Музей изобразительных искусств (г. Кокшетау, Республика Казахстан)

зической и духовной красоты, спокойную уверенность в своей красоте, желанности и власти, которые рождают притяжение к ним. В силе притяжения кроется красота женских образов Ильнура Сиразиева. Ещё раз обратившись к Джезири:

Если она не покушается
на наше сердце и душу,
Какой нам толк
от этой блестящей красавицы?

[5, с. 119]

Если красавица не обещает счастья, то она не красавица. Или, по Канту, прекрасное знает, что оно прекрасно, потому что задумано прекрасным. Соответственно, не все портреты равноценны, ведь если нет призыва – нет красавицы, и труд художника напрасен. Утешающе звучат слова Платона: «Так что же было б [...] если бы кому-нибудь довелось увидеть высшую эту красоту чистой, без примесей и без искажений, не обремененную человеческой плотью, человеческими красками и всяким другим бранным вздором, если бы эту божественную красоту можно было бы увидеть воочию в цельности её идеи? [...] Неужели ты не понимаешь, что, лишь созерцая красоту тем, чем её и надлежит созерцать, он [человек] сумеет родить не призраки совершенства, а совершенство истинное, потому что постигает он истину, а не призрак? А кто родил и вскормил истинное совершенство, тому достается в удел любовь богов, и если кто-либо из людей бывает бессмертен, то именно он» [Платон. Пир. Цит. по: 3, с. 41].

Красота – абсолют в мире относительного, божественное в земном мире. Красота может иметь случайное воплощение, но она абсолютна в своей власти над нами. Её ищут художники как внешнюю цель, которая достигается в результате только внутри себя. Отсюда вывод – только путешествуя, можно встретить настоящую красавицу.

Литература

1. ал-Муфаддал ал-Джу'фи. Доказательства Божественного творения и продуманного устройства мира (Китаб ал-адилла а'ала-л-халк ва-т-тадбир) / ал-Муфаддал ал-Джу'фи ; факсимиле рукописи ; введ. и указ. С.М. Прозорова ; Институт восточных рукописей (Азиатский музей) РАН. – Москва : Наука ; Восточная литература, 2018. – 24+176 с.
2. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 2 / Г.В.Ф. Гегель ; пер. Б.Г. Столпнера. – Москва : Искусство, 1969. – 328 с.
3. История красоты / под ред. У. Эко ; пер. с итал. А.А. Сабашниковой. – Москва : Слово, 2007. – 440 с.
4. Лосев, А.Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий / А.Ф. Лосев, В.П. Шестаков. – Москва : Искусство, 1965. – 376 с.
5. Мулла Ахмед Джезири (Малые Джезири). Диван газелей / А. Джезири ; пер. с курдского (курманджи) К.Р. Эйюби. – Санкт-Петербург : Наука, 1994. – 287 с.
6. Таквайи, А.А., Махмунжад, Х. Размышления о суфийских элементах в исламском искусстве / пер. Б. Норика // Единство красоты. Ислам и изобразительное искусство : сб. научных статей / автор-сост., научный ред. М.Дж. Назарли. – Москва : Садра, 2019. – С. 151–183.
7. Филострат (Старший и Младший). Картины / Каллистрат. Статуи / Феофраст. Характеры. – Рязань : Александрия, 2009. – 416 с.

Об авторе

Николаева Лариса Юрьевна – кандидат искусствоведения, Восточно-Сибирский государственный институт культуры
E-mail: artcritic@mail.ru

APOLOGY OF BEAUTY
IN WOMEN PORTRAITS
BY ILNUR SIRAZIEV

Nikolaeva Larisa Yurievna

Candidate of arts, East Siberian State Institute of culture

Abstract: *The paper is devoted to the embodiment of Beauty in an artistic image. The phenomenology of art, trying to see the reality behind the concept and to avoid scholasticism, rehabilitates the living feelings that underlie reflections on Beauty. In its original understanding, Beauty in the Western European and Muslim art of the East is inseparable from Love, Beauty is understood as a synthetic identity of the ideal and the material. The classical perception of harmony of the spiritual and the sensual and of the presence of the divine in the earthly, is expressed in a state of bliss and peace. Images that embody spiritual and physical beauty are considered on the example of a series of female portraits created by a painter from Tatarstan Ilnur Siraziev within the framework of various plein-air.*

Keywords: *phenomenology of art; Beauty; classical art; the technology of multi-layer painting; accordance; Islam and art; Ilnur Siraziev; plein-air.*

УДК 745/749

Е. А. Краснова

Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского
Красноярск, Россия

Ю. М. Петунина

Музей художника Б. Я. Рязова
Красноярск, Россия

ТВОРЧЕСКАЯ МОБИЛИЗАЦИЯ (ИЗ ОПЫТА ПРОВЕДЕНИЯ X ВСЕРОССИЙСКОГО КЕРАМИЧЕСКОГО СИМПОЗИУМА «АГИТФАРФОР XXI»)

В статье говорится о практическом опыте проведения X Всероссийского керамического симпозиума «АГИТФАРФОР XXI», посвященного 100-летию агитационного фарфора в России. Основная часть мероприятий симпозиума прошла на базе Сибирского государственного института искусств имени Д. Хворостовского с 27 февраля по 12 марта 2020 года. Результаты симпозиума «АГИТФАРФОР XXI» были представлены на одноимённой выставке в музее художника Б. Я. Рязова с 13 марта 2020 г.

Ключевые слова: агитфарфор; надглазурная роспись; симпозиум; СГИИ имени Д. Хворостовского; художественная керамика; фарфор; Сибирь.

Симпозиум! Это слово звучит для художника как сигнал горна, сигнал к действию. Преодолевая большие расстояния, отложив на время все важные дела, художники стремятся навстречу новым знаниям, друзьям, общению, экспериментам, развитию. Ведь именно это имеет смысл в жизни.

Традиция проведения симпозиумов по различным видам искусств возникла в Европе в середине XX века, но не утратила своей актуальности и в XXI веке. Преподавателям кафедры «Художественная керамика» Красноярского государственного художественного института в 2011 году посчастливилось стать участниками Международного симпозиума по надглазурной росписи TOGETHER в Звартаве (Латвия). Опыт первого симпозиума, проведенного в том же году на базе кафедры, показал ак-

туальность этого формата и востребованность освоения техники надглазурной росписи по фарфору в Сибири.

Проведение мероприятий в данном формате оказалось успешным и привлекло внимание большого количества участников – вначале Сибирского региона, а в дальнейшем и всей России. Начиная с 2011 года кафедрой было проведено десять керамических симпозиумов различного уровня – от городского до международного. Темы симпозиумов каждый год объявлялись разными: «Фарфор без границ» (2011); «НескучАЙНЫЕ объекты» (2012); «Календарь счастливых дней» (2012–2016); «Рождественское настроение» (2013); «Фарфоровая СИБИРЬ» (2014); «Фарфоровые страницы» были посвящены Году литературы в России (2015); «БУЛГАКОВ» посвящен 125-летию со дня рождения писателя

(2016); «Красная книга» – к Году экологии в России (2017); «Звонкий. Белый. Цветной» был посвящен 40-летию специальности «Художественная керамика» КГИИ (2018); «АГИТФАРФОР XXI» – столетию агитационного фарфора в России.

Первые годы симпозиумы проводились исключительно по надглазурной росписи. Участникам выдавались готовые фарфоровые посудные формы («бельё»), приобретенные в магазинах Красноярска: тарелки, блюда, чайники, чайные пары. Начиная с 2014 года к надглазурной росписи добавились следующие направления: роспись по сырой эмали, подглазурная роспись по фарфору, а также изготовление малой пластики и небольших объемно-пространственных композиций из фарфора и каменной массы. Это было связано с поддержкой мероприятия Федеральной целевой программой «Культура России 2012–2018». Благодаря финансированию Министерства культуры стало возможным приглашение ведущих специалистов из Санкт-Петербурга и Гжели для проведения творческих встреч и мастер-классов. При участии пар-

тнера ООО «Омега» институту удалось приобрести высокотемпературную печь для обжига фарфора [1].

Итак, в 2020 году при поддержке администрации СГИИ имени Д. Хворостовского и спонсорской помощи ООО «Акцент-керамика» (г. Санкт-Петербург) состоялся десятый юбилейный Всероссийский керамический симпозиум «Агитационный фарфор XXI века». Эта тема была выбрана неслучайно. Чуть более ста лет назад – в 1918, в первые годы после революционного переворота – появился агитационный стиль росписи посуды.

Агитфарфор – направление, которое дало старт новому искусству молодой советской республики и стало выражением духа времени новой страны. Уникальное художественное явление, стремительное в своём развитии и непродолжительное по времени существования, получило широкое признание как на родине, так и за рубежом. Агитационный фарфор пользовался заслуженной популярностью: росписи лучших современных художников, нанесённые на «бельё» Императорского фарфорового завода,



Рис. 1.
Ю. Жукова
(г. Санкт-Петербург).
Время есть?
2020. Фарфор,
надглазурная
роспись

Из коллекции кафедры
«Художественная
керамика»



Рис. 2.
Н. Кулагина
(г. Красноярск).
Все на спорт!
Декоративная
композиция. 2020.
Фарфор, ручная
лепка, деколь,
роспись
Собственность автора

создавали особый «культурный продукт», востребованный музейными и частными коллекциями. Активная художественная среда 1920-х дала всё необходимое для созреваания новой эстетики революционных годов.

В XXI веке поиски новых выразительных средств и форм продолжают с новыми силами. И дух эксперимента, свойственный агитационному фарфору XX века, по-прежнему актуален для современных художников-керамистов.

В рамках симпозиума художникам предлагалось поразмышлять на тему современного агитационного фарфора и создать работы с применением авторских и традиционных приемов в технике надглазурной росписи, а также в жанре малой пластики.

Организационная структура симпозиума «АГИТФАРФОР XXI» состояла из следующих основных блоков: мастер-классы и практическое освоение новых приёмов и материалов; круглый стол по истории, современным тенденциям и проблемам искусства фарфора; творческие встречи и экскурсии в мастерские художников; итоговая выставка-конкурс. Уникальная возможность изучения практического опыта художни-

ков-педагогов из разных регионов Российской Федерации позволила провести курсы повышения квалификации в рамках симпозиума. Это, безусловно, подтвердило важность данного события.

Стоит отметить, что целью всех красноярских керамических симпозиумов было создание уникальных авторских произведений, и каждый из симпозиумов завершался выставкой и вручением дипломов лауреатов авторам лучших работ. В 2020 году итоговая выставка приняла статус конкурса по семи номинациям:

- «Спасибо за победу!» (к 75-летию Победы в Великой Отечественной войне);
- «Современный лозунг» (к 100-летию русского агитационного фарфора);
- «О спорт, ты – мир!» (о здоровом образе жизни и спорте);
- «Природа и человек. Поиски гармонии» (образы и темы, связанные с экологией и защитой окружающей среды);
- «Я – молодой!» (неформальный взгляд на мир и художественную проблематику);
- «История в лицах и не только» (номинация посвящена важным историческим событиям, персоналиям и явлениям, повлиявшим на нашу страну и искусство);



Рис. 3. Д. Серова (г. Красноярск). Люби широко! 2020. Фарфор, надглазурная роспись
Собственность автора

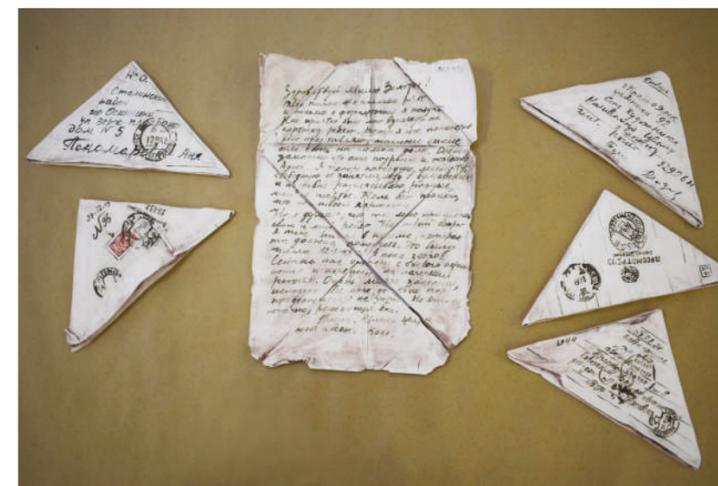


Рис. 4. А. Антоненко (г. Красноярск). Моё тело – моё дело! 2020. Фарфор, надглазурная роспись
Собственность автора

Рис. 5. Ю. Шабалева (г. Москва). Я убит подо Ржевом. 2020. Фарфор, надглазурная роспись
Собственность автора



Рис. 6. А. Бондаренко (г. Красноярск). Письма памяти. 2020. Фарфор, надглазурная роспись по бисквиту
Собственность автора



- «Культурные ценности».
- Участники конкурса были представлены в трёх категориях: «Мастер», «Выпускник» и «Студент».

В симпозиуме приняли участие 47 художников из разных городов России: Москвы и Московской области, Санкт-Петербурга, Калуги, Кургана, Сочи, Екатеринбург, Новосибирской области, Дивногорска, Иркутска и Красноярска. Это удивительно, но за две недели симпозиума участники превратились в одну большую семью! Щедро делились друг с другом секретами мастерства, обсуждали детали будущих композиций, обрели новых друзей. Этому способствовали экскурсии в мастерские художников Красноярска, выезды на удивительную природу, творческие встречи, мастер-классы, организованные и проведенные преподавателями кафедры «Художественная керамика» и почетными гостями.

Традиционно к участию в симпозиуме организаторы приглашают выдающихся художников для проведения мастер-классов и творческих встреч. Трудно переоценить вклад почетных гостей в теорию и практи-

ку симпозиума. В 2020 году из Москвы и Санкт-Петербурга были приглашены Наталья Хлебцевич и Юлия Жукова.

Наталья Хлебцевич, профессор кафедры «Художественная керамика» Московской государственной художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова, член Международной академии керамики IAC (Женева), член Международной федерации художников, посвящает своё творчество созданию объектов и инсталляций с использованием керамики, фарфора и других материалов. Большинство произведений художницы объединены присутствием в них биологической составляющей. При создании избранных инсталляций автор применяет звук, свет и воду

в качестве равноправных художественных компонентов, олицетворяющих течение времени. Работы Натальи Хлебцевич находятся в коллекциях Всероссийского музея деко-

ративно-прикладного и народного искусства (Москва), Государственного музея керамики «Усадьба Кусково XVIII века», Елагиноостровском музее русского декоративно-прикладного искусства и интерьерера

(Санкт-Петербург); Музее МГХПА им. С. Г. Строганова (Москва), Музее архитектурного образования Москвы (МАРХИ), а также в частных собраниях в Москве, Нью-Йорке, Париже, Женеве.

В ходе симпозиума «АГИТФАРФОР XXI» Наталия Хлебцевич приняла активное участие в круглом столе «Роль художественного фарфора в XXI веке» с увлекательным докладом «Есть ли жизнь на глине?». Главное свойство агитфарфора – выражение актуальных идей современности, поэтому доклад Хлебцевич, посвящённый сайнс-арту, вызвал искренний интерес слушателей. Взаимосвязь науки и искусства, смелые и подчас неожиданные сочетания современной керамики и растений, обогащение художественных идей научными теориями – эти тенденции, представленные Н. Хлебцевич, смогут воплотить в своих будущих работах участники симпозиума. На творческой встрече автор посвятила участников симпозиума в тайны сайнс-арта, продемонстрировав уникальные работы этого направления. А в рамках мастер-класса Наталия Хлебцевич раскрыла секреты мастерства авторской техники надглазурной росписи фарфора (фото 1).



Юлия Жукова, ведущий художник Императорского фарфорового завода (Санкт-Петербург) с 1987 года, член Союза художников России. Творческий почерк мастера отличаются чистота линий и выверенность композиции, тонкий вкус и чувство меры. В произведениях Юлии Жуковой нет ничего лишнего, она всегда искусно находит выразительные сочетания формы и росписи, экспрессии и лирики (рис. 1). Работы художника представлены в собраниях Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург), Государственного музея керамики «Усадьба Кусково XVIII века», Музея фарфора (Рига), Музея фарфора и шахмат (Санкт-Петербург), а также в частных коллекциях в России и за рубежом.

Юлия Жукова поделилась с гостями и участниками симпозиума информацией о становлении советского агитфарфора, подготовив лекцию-презентацию «Голос времени. Агитационный фарфор ГФЗ». Замечательный художник, тонко чувствующий фарфор, Юлия познакомила с удивительным, гармоничным, сказочным миром своих работ: в рамках мастер-класса было продемонстрировано виртуозное владение материалом в классической технике, а также показаны

Рис. 7.
Н. Стрижнева
(г. Красноярск).
Вышею позитив.
2020. Фарфор,
надглазурная
роспись
Собственность автора

Рис. 8.
Г. Белова
(г. Екатеринбург).
Конькобежцы. 2020.
Фаянс,
надглазурная
роспись
Собственность автора

авторские приемы работы с декольной бумагой, с помощью которых участниками было создано немало ярких композиций (фото 2).

Обмен педагогическим опытом – одна из базовых ценностей симпозиума «АГИТФАРФОР XXI». Было очень познавательно получить опыт в реализации творческих заданий со студентами от коллег из образовательных учреждений других регионов. Своими практическими работками и педагогическими методиками поделились Юлия Шабеева – доцент кафедры «Художественная керамика» МГХПА им. С. Г. Строганова и Галина Гусякова – преподаватель спецдисциплин Калужского областного колледжа культуры и искусства. Художники-преподаватели кафедры «Художественная керамика» Сибирского государственного института искусств им. Д. Хворостовского также провели ряд лекций и мастер-классов для участников симпозиума.

И, конечно, кульминационным моментом явилось открытие выставки работ по итогам симпозиума (фото 3). Экспозиция «АГИТФАРФОР XXI» была представлена в музее художника Б. Я. Рязова и включала в себя около 150 работ, выполненных как в направлении надглазур-



Рис. 9.
А. Михайлова
(г. Красноярск).
Какой твой выбор?
Диптих. 2020.
Фарфор, надглазурная
роспись
Собственность автора



ной росписи по фарфору, так и в жанре малой пластики (рис. 2).

Накануне вернисажа состоялось заседание жюри, в ходе которого были выявлены лучшие работы симпозиума. Председателем жюри был приглашен С. Е. Ануфриев – художник-керамист, председатель Отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской Академии художеств в г. Красноярске, председатель Красноярского регионального отделения Союза художников, заслуженный художник Российской Федерации. Он отметил высокое качество работ, представленных в экспозиции.

Работу жюри сопровождала интрига от организаторов выставки: в экспозиции временно отсутствовал этикетаж, что лишало возможности установить авторство и поставить высокую оценку за статус мастера, а не за идею и воплощение конкурсной работы. Обилием ярких и звучных работ отличалась номинация «Я – молодой!». Начинающие художники четко следовали традиции агитфарфора – воплотить злободневные темы, поэтому наряду с мажорными образами (например, «Люби широко!», «Лети высоко!» Дарьи Серовой (рис. 3), «Моё тело – моё дело!» Ангелины Антоненко (рис. 4) или «Включи реальность на максимум!» Юлии Бурдинской)



Рис. 10.
И. Рудая
(г. Красноярск).
Берегите птиц!
Декоративная
композиция. 2020.
Фарфор,
глазурь,
надглазурная
роспись
Собственность автора

возникали и темы, посвящённые проблемам современности («Абьюз», «Всё для тебя, любимая!», «Мы – не еда!» Евгении Горской). Жюри с большим интересом и удовольствием рассмотрело все работы в данной номинации, щедро выдав рекордное количество дипломов молодым авторам.

Абсолютной победой, залогом которой явилось сольное участие, стала работа Светланы Титовой «1220 – 2020: Александр Невский» в номинации «История в лицах и не только». Традиция обращения к юбилейным датам преимущественно отечественной истории (революции, победы, достижения) свойственна агитационному фарфору, поэтому отсутствие интереса авторов к исторической теме обозначило одну из содержательных проблем.

Бурная полемика об одних работах и уверенное единомыслие в отношении других

возникли при обсуждении работ в номинации, посвящённой 75-летию Победы в Великой Отечественной войне, «Спасибо за победу!». Личная история «встречи с дедом», рассказанная Юлией Шабаевой в работе «Я убит подо Ржевом» (рис. 5), была встречена единогласно высокой оценкой всех членов жюри. Созданная на основе подлинного экспоната из фондов музея художника Б. Я. Рязова работа «Письма памяти» Александры Бондаренко продемонстрировала интерес автора к историческим источникам (рис. 6). Ряд студенческих работ вызвал активное обсуждение, выявив «болеву точку» в восприятии студентами событий отечественной истории и заставив членов жюри – художников, педагогов, искусствоведов, музейщиков – задуматься о причине разных эмоциональных оценок Великой Отечественной войны. Возникло предложение

об открытой дискуссии в пространстве экспозиции «АГИТФАРФОР XXI» с участием историков и студентов в целях открытого диалога между представителями разных поколений.

Номинация «Культурные ценности» была представлена немногочисленными, но эстетично выполненными работами (например, «Вышьем позитив» Надежды Стрижнёвой (рис. 7), «Традиционному ис-

торами и в усилении практических навыков в шрифтовой композиции. Несмотря на то что в программу симпозиума был включен мастер-класс по каллиграфии от профессора кафедры «Дизайн» И. В. Арбатского, очевидно, что формирование устойчивых профессиональных компетенций требует намного большего времени, чем две недели симпозиума.

Номинация «О спорт, ты – мир!» проде-



Рис. 11.
Д. Иууканен
(г. Санкт-Петербург).
Пропаганда – ложь,
да в ней намек!
2020. Фарфор,
надглазурная
роспись
Собственность автора

кусству – жить!» Тамары Криво). Созданные образы продемонстрировали и призыв к творчеству, и любованию узнаваемыми элементами национальной и мировой культуры, и включённость в современный контекст. В то же время на примере росписи по фарфору в данной номинации была выявлена проблема, общая для многих работ как студентов, так и профессионалов: активная роль шрифтов в организации пространства росписи нуждается в переосмыслении ав-

монстрировала яркие и динамичные росписи, в которых шрифт становился частью композиции («Per aspera ad astra»

Анны Тупицыной), а сами изображения порой восходили к условности символа – минималистичного, но читаемого. Как, например, в работах участниц из Екатеринбурга Галины Беловой «Олимпийские кольца. Сочи 2014» и Полины Никифоровой «Бассейн» и «Баскетбол». Роспись (аппликация декольной бумагой) «Конькобежцы»

Галины Беловой была выполнена в лучших исторических традициях агитационного фарфора, а именно: «бельём» послужило блюдо кузнецовского фаянса – семейная реликвия автора (рис. 8). Пластика малых форм «Йога для всех!» Ольги Фёдоровой из Дивногорска покорила органичным сочетанием контуров и материала как в глазурованном варианте с деколью, так и в матовой мягкости бисквита. Здесь также есть отсылка к традициям агитфарфора: тема спорта и эстетика тела, пропаганда здорового образа жизни.

Творческие работы в номинации «Природа и человек. Поиски гармонии» вызвали наибольший интерес красноярских СМИ, что неудивительно в городе, где периодически объявляют режим «чёрного неба». Инсталляция Алисии Метляевой «Генеральная уборка» продемонстрировала поиск форм и работу с выразительными средствами разных фактур и контуров. Ясный образ в диптихе Анны Михайловой «Какой твой выбор?» привлёк внимание удачно найденными пропорциями изображения (рис. 9). Работа Светланы Шлепановой «Нетронутый уголок» – монохромная роспись чайного сервиза – выделилась многодельностью и вдумчивой предварительной проработкой взаимосвязи орнамента во всех предметах набора. В композиции Ирины Рудой «Берегите птиц!» сочетание надглазурной росписи и рельефных изображений даёт возможность не только визуального, но и тактильного восприятия (рис. 10). Триптих «Ледяные треугольники» Ксении Климачёвой строится на взаимосвязи линий айсбергов, расселяя по разным плоскостям полярного медведя, моржа и самолёт. Уравновешенность форм, удачно найденное соотношение белого фона и цветных объёмов и подчеркнута изящные миниатюрные изображения животных и самолёта создают образ уязвимости нерукотворного мира природы.

Завершает наш обзор номинация «Современный лозунг» (к 100-летию русского агитационного фарфора). Многие работы в данной номинации решены в стилистике агитфарфора 1920-х годов, однако в сочетании с совре-



Фото 1.
Мастер-класс по надглазурной росписи
Н. Ю. Хлебцевич, профессора кафедры «Художественная керамика» МГХПА им. С. Г. Строганова



Фото 2.
Мастер-класс «Авторские приемы работы с декольной бумагой» Юлии Жуковой, ведущего художника Императорского фарфорового завода (г. Санкт-Петербург)



Фото 3.
Открытие выставки «АГИТФАРФОР XXI» по итогам симпозиума. Музей художника Б. Рязова (г. Красноярск)

менными лозунгами традиционные пластические решения дали интересный результат. «Пропаганда – ложь, да в ней намёк» Дарьи Иукканен (рис. 11), «Доверие – не защита!» Виктории Дорошевой – эти и многие другие работы подняли ряд современных проблем: здравоохранение, толерантность, интернет-зависимость, экология, влияние социума и СМИ. Живой отклик молодых и опытных художников на болезни современного общества, выразительные образы и новые формы продемонстрировали, что сохранение и развитие традиций агитационного фарфора в России будет обеспечено новыми работами.

Агитационный фарфор невозможно создавать с холодным сердцем. Сама его суть – убеждать, вдохновлять, заражать – дала характер новым работам. Дни симпозиума художники прожили в потоке идей и творчества, как и их предшественники из двадцатых годов двадцатого века.

X Всероссийский керамический симпозиум прошёл в ценной атмосфере обмена опытом и профессионального общения. Дружеские связи объединили художников-керамистов разных поколений из разных городов Российской Федерации. Симпозиум «АГИТФАРФОР XXI» завершён, но продолжается переписка участников нового сообщества. Ряд уникальных авторских произведений, созданных участниками симпозиума, достоин музейных коллекций, а итоговая выставка в продолжение лучших традиций агитфарфора призвана стать передвижной. В настоящее время СГИИ им. Д. Хворостовского выделены средства и достигнута договорённость об организации выставок «АГИТФАРФОР XXI» в Кемерово, Екатеринбурге и Москве. Организаторы выражают уверенность в том, что десятилетний опыт проведения керамических симпозиумов позволит выйти на более высокий профессиональный уровень и следующий симпозиум обретёт статус международного.

Литература

1. Краснова, Е.А. Симпозиумы по фарфору в Красноярске. История возникновения и перспективы развития // Декоративно-прикладное искусство, дизайн и народная художественная культура. Образовательные и творческие аспекты: материалы Всероссийской (с международным участием) науч.-практ. конф., КГХИ, 30-31 марта 2017 г. – Красноярск: КЛАСС ПЛЮС, 2017. – С. 44–50.

Об авторах

Краснова Елена Анатольевна – профессор кафедры «Художественная керамика», Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского
E-mail: el-krasn@yandex.ru

Петунина Юлия Михайловна – главный хранитель музея художника Б. Я. Рязова, искусствовед
E-mail: Julia-petunina@yandex.ru

ARTISTIC MOBILIZATION
(FROM THE EXPERIENCE OF CONDUCTING
THE 10TH ALL-RUSSIAN CERAMIC SYMPOSIUM
«AGITPORCELAIN XXI»)

Krasnova Elena Anatol'evna

Professor at the Department of Artistic ceramics in the Siberian State Academy of Arts named after Dmitri Khvorostovsky

Petunina Julia Mikhailovna

Art historian, Museum of the artist Boris Rязov

Abstract: The paper presents a practical experience of conducting the 10th All-Russian Ceramic Symposium «AGITPORCELAIN XXI», dedicated to the 100-th anniversary of the Soviet agitation porcelain in Russia. The main part of symposium events took place in the Siberian State Academy of Arts named after Dmitri Khvorostovsky from February 27 to March 12, 2020. The results of the «AGITPORCELAIN XXI» symposium were presented at the exhibition of the same name in the Museum of the artist Boris Rязov since March 13, 2020

Keywords: agitprop; overglaze painting; ceramic symposium; Soviet agitation porcelain; porcelain; Siberian State Academy of Arts named after Dmitri Khvorostovsky; Siberia.

УДК 75.03

Г. Л. Васильева-Шляпина

Сибирский федеральный университет
Красноярск, Россия

СИБИРСКИЙ РОМАНТИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ КРАСНОЯРСКОЙ ХУДОЖНИЦЫ ЭЛЬВИРЫ МОТАКОВОЙ

Статья посвящена творчеству выпускницы Московского художественного института им. В. И. Сурикова, самобытной сибирской художницы Эльвиры Викторовны Мотаковой. За годы творческой деятельности она создала сотни произведений в разных видах и жанрах (портрет, пейзаж, тематическая картина, натюрморт), однако основным и оригинальным стал пейзажный жанр. Э. В. Мотакова была первой художницей, которая добралась в труднодоступные таежные места и запечатлела жилище семьи старообрядцев Лыковых и написала портреты отшельницы Агафьи. Образы сибирской природы в пейзажах Э. В. Мотаковой раскрывают мироощущение автора, чей энергичный темперамент соотносится с эпохой.

Ключевые слова: Э.В. Мотакова; русское и советское искусство XX века; стиль эпохи; шестидесятники; портрет; пейзаж; река Еринат.

Четвертая зональная выставка «Сибирь социалистическая» (1975) в томском Дворце спорта и зрелищ собрала много участников и любителей искусства. Экспонировались произведения художников со всей Сибири в разных жанрах и направлениях. Выделиться в этом многоцветье было крайне трудно. Но возле большой и яркой картины Э. Мотаковой «Косцы» (рис. 1) всегда было много зрителей: она излучала свет и гармонию, особое душевное здоровье и чистоту. Характеры героинь, их душевное состояние и способ бытия в художественном пространстве казались одновременно узнаваемыми и удивительно свежими. Две героини (женщина слева и девочка-подросток) обращаются взглядом к зрителю, словно приглашая к диалогу. Две другие кажутся погруженными в свои мысли и отчужденными (замкнутыми в пространстве картины).

Сочетание натурности и декоративности, иконный строй (локальные сочетания белого и красного), силуэтный прием превращают полотно в законченную, рационально выверенную, гармоничную композицию.

На первый взгляд, это типизированный групповой портрет, но при более глубоком осознании смысл изображенного расширяется до монументального повествования о смене поколений и судьбе русской женщины. Художнице удалось найти особый угол зрения на своих персонажей, раскрывающий не развитие сюжетного действия во времени, а смысл внутреннего духовно-психологического состояния, и тем самым создать некую реальность, приближенную к воображаемому автором идеалу.

Романтический идеал всегда неординарен и удален от прозаической современности. И, хотя художница мыслит в формах реальной

Э. В. Мотакова.
Тайга заповедная.
1989. Холст, масло.
109×144
Собственность автора

жизни, романтический образ в ее творчестве повествует об идеальном мире.

Художники-романтики всегда искали опору в искусстве предшествующих столетий, ибо там решались сходные проблемы взаимоотношения человека и окружающего мира. Обращение к опыту русского классического искусства позволило Мотаковой создать символически емкие характеры. Натура была увидена ею в ореоле поэтических интонаций русских художников XIX века А. Венецианова и З. Серебряковой, раскрывавших обаяние русской души в простых крестьянских образах. Погружение в мир крестьянского труда часто выливалось для них в раздумья об идеальной жизни. Венециановские жницы, демонстрирующие металлические серпы, защищали себя и свой мир от излишних, нескромных взглядов.

Художнице удалось затронуть в «Косцах» и тему материнства. Советский график В. Фаворский как-то заметил: «Круг и материнство. Кажется, что здесь общего, а общее – несомненно» [6, с. 73]. Многие в картине Мотаковой открывало понимание женской предназначенности материнства, вносило ощущение чистоты, строгости и просветленности, выраженных через мудрую и спокойную открытость взглядов, ломкие складки простых белых косынок. Восприятие конкретных событий жизни личности в этой интерпретации воспринимается как звено огромного исторического потока.

Что предшествовало созданию этой романтической и насыщенной глубокими смыслами картины?

Эльвира Викторовна Мотакова родилась в Свердловске в 1937 году. После окончания Свердловского художественного училища (1954–1959) она поступила в Московский художественный институт им. В. И. Сурикова (1960–1965).

Многие институтские преподаватели (Ф. Невежин, А. Грицай, В. Цыплаков) ориентировали студентов на усвоение принципов социалистического реализма и призывали отражать в будущих произведениях коммунистическое мировоззрение. С одной стороны, это сужало творческую свободу, с другой



– воспитывало индивидуальную ответственность за претворение в жизнь и творчество идеалов гуманизма (что проповедовалось тогда в программных документах КПСС и практически являлось воспроизведением христианских заповедей).

Изобразительное искусство советского периода еще ждет внимательного критического анализа, кропотливой работы по собиранию, анализу и обобщению фактического материала: СССР объединил разные по менталитету республики и регионы общим целеполаганием – формированием «советского человека». Реальные противоречия жизненных устремлений и провозглашаемых деклараций нуждаются в осмыслении специалистами разных профессий, в том числе культурологами и искусствоведами. Политическая ложь была «искусством заставить народ уверовать в спасительную неправду ради достижения благой цели» [2, с. 282]. Но была и вера значительной части советского народа в достижение идеального общественного строя. Если не в жизни, то хотя бы в искусстве.

После окончания Суриковского института Э. Мотакова выбрала далекую Сибирь и получила распределение в Иркутскую область. Вместе с мужем (художником Ю. Баландиным) и 4-летним сыном Сашей она

Рис. 1.
Э. В. Мотакова.
Косцы. 1974.
Холст, масло.
95×122,5
Закуплено
Министерством
культуры СССР

Рис. 2.
Э. В. Мотакова.
Саша. Портрет
сына. 1978.
Холст, масло.
105×82
Красноярский
художественный музей
им. В. И. Сурикова

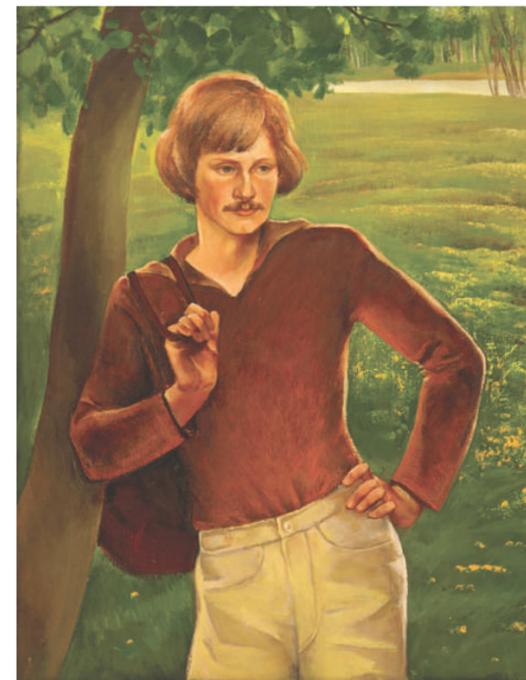
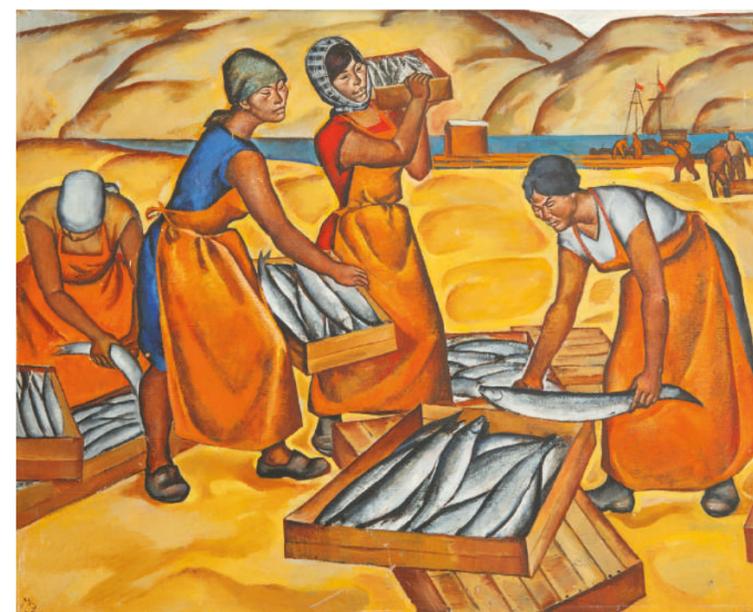


Рис. 3.
Э. В. Мотакова.
Байкальский омуль.
1972. Холст, масло.
103×130
Красноярский
художественный музей
им. В. И. Сурикова



приезжает в город Братск. Здесь остро встает проблема выбора тематики и стиля ее будущих полотен.

В 1960-х годах в советском искусстве актуальным становится суровый стиль со следованием традиции ОСТА (силуэтность изображения, тональная система колорита,

плоскостно-декоративный строй) и ориентацией на прямую, публицистическую, «ораторскую» обращенность к зрителю, динамичность, лапидарность художественного языка и бескомпромиссность. Освобождаясь от штампов 1950-х годов, искусство в подходе к современности пыталось найти новую образность, но жесткий идеологический контроль обусловил в конечном итоге формирование очередного набора визуальных шаблонов.

Еще в период обучения в институте Эльвира часто посещала московские выставки, просматривала многочисленные журналы по искусству, выделяя для себя мастеров и их произведения в качестве материала для раздумий на популярную тогда производственную тематику: «Строители Братска» (1960) В. Попкова, «Геологи» (1962) П. Никонова, «Полярники» (1961) братьев А. и П. Смолиных, а также картины Г. Коржева, П. Корина, Н. Андросова.

На выставках в Иркутске тогда преобладали работы, посвященные передовикам производства. Человек предстал в процессе труда, в обстановке заводского цеха, стройки или колхозного полевого стана.

Перебравшись в Сибирь, художница поначалу не была оригинальна в своих поисках, избрав расхожую тему о буднях строителей («Строители Братска», 1965). На первом плане – группа из пяти мужчин в жестких робах, ватниках, ушанках на фоне грузовых машин и недостроенных зданий. Это изображение не добавило ничего нового к уже растрепанным образам рабочих, но стимулировало художницу на дальнейшие поиски собственных, оригинальных сюжетов.

Решающим для нее стал 1968 год, когда состоялась поездка на Байкал. Вначале Эльвира обратила внимание на возведение огромных рыболовецких судов («Строительная верфь на Байкале», 1968). Затем были написаны «Земляные работы» (1968), где женщины в одеждах, схожих с мужскими, энергично орудовали лопатами, граблями и кирками.

Озарение пришло после посещения рыбного завода, впечатлением от которого ста-



Рис. 4.
Э. В. Мотакова.
На академической
даче. 1980-е.
Картон, масло.
100×80
Частное собрание

ли стойкий специфический запах и обилие рыбной чешуи. После него не сразу возникло ощущение поэзии женских размеренных движений, будто соединяющих прозаические нити в призрачное полотно судьбы («Плетение сетей. Рыбный завод на Байкале», 1968). Получился своеобразный парафраз труда веласкесовских «Прях» на сибирской земле (группа из четырех женских фигур станет символическим лейтмотивом, преобладающим в ее дальнейшем творчестве).

В картине «Байкальский омуль» (1968) (рис. 3) четыре женщины с раскосыми глазами слаженно работают с неспешной восточной грацией – грузят, сортируют, легко поднимают ящики с серебристыми рыбинами.

В этот период состоялись портретные работы «Девочка с сетью» и «Девочка в белом платье» (обе – 1960-е), в которых художница пыталась осознать специфику детских изображений. Круг портретируемых пополнился

двумя портретами сестры («Девушка с каллами», 1971; «Студентки», 1973). В профильном изображении сестры Татьяны автор стремится к живописному воплощению своих пристрастий к итальянским портретам периода Возрождения, в которых, по ее мнению, был найден ключ к пониманию личности и ее места в окружающем мире. В общий строй произведения вводятся детали из реальной жизни, благодаря которым выявляется связь с конкретным временем и социальной средой (в изображении городской жительницы («Братчанка», 1970-е) недостроенные дома с темными провалами окон на дальнем плане служат бытовым контекстом, в котором существует модель).

После Байкала семья Мотаковых отправляется в Туву по приглашению бывшего соратника – тувинского художника И. Ч. Солчака, жившего в Кызыле. Тувинские земли поразили необычайным колоритом небес-

ных просторов и национальной замкнутостью древней цивилизации.

В работе «Пастух с танзой» (1968) персонаж, сидящий на земле и курящий тувинскую трубку из корней местного трубчатого кустарника, находится в неразрывном единстве с лежащей рядом собакой, отарой овец и грядой круглящихся сопков на заднем плане. В пейзаже «Вечерний закат. Тува» (1968) белая стройная лошадь с темным жеребенком на фоне возвышающихся над равниной тувинских горных кряжей служит символом смены дня и ночи. «Тувинка с когером» (1968) является квинтэссенцией вековых национальных традиций: у старой женщины в руках кожаная фляга, неизменно сопровождавшая вечных кочевников по бескрайним просторам Тувы. Хранящиеся в когере вода или вино были той живительной влагой, которая спасала в самых непредсказуемых ситуациях.

В Иркутске Мотакову приняли в члены Союза художников (1969). В этот период ее творчество развивалось в русле главного направления изобразительного искусства 1960-х годов, когда выставки всех рангов воспевали трудовые будни: дымились домы, передовики производства посвящали свой труд партии и правительству, история

трактовалась как магистральный победный путь от социализма к коммунизму.

Советские художники будто соревновались, опережая друг друга, в первенстве открытия и прославления все новых рабочих профессий. В изобразительное искусство XX века словно возвратилась атмосфера XIX века, когда И. Репин в письме В. Стасову заявил: «Судья теперь мужик, а потому надо воспроизводить его интересы» [3, с. 37]. И добавил, уточняя возможных персонажей будущих картин: «Сходясь с учащейся молодежью, я с удовольствием вижу, что это уже не щеголеватые студенты, имеющие прекрасные манеры и фразисто громко говорящие, – это сиволопаые, грязные, мужицкие дети, не умеющие связать порядочно пару слов, но это люди с глубокой душой, люди, серьезно относящиеся к жизни и самобытно развивающиеся» [3, с. 37].

В 1960-70-х годах на советских выставках преобладали произведения о трудовых подвигах. Иногда в названиях картин заранее простодушно декларировалась идейная суть изображений: Х. Якупов – «Сильные люди. Молодые доярки Ф. Гараева, М. Исламова и С. Сагдиева» (1963), Р. Ахметов – «И в труде солдат» (1961). Были художники, искренне пытавшиеся найти новые черты героя в рамках про-

Рис. 5.
Э. В. Мотакова.
Подкаменная
Тунгуска. Скалы
«Монахи». 1991.
Холст, масло.
100×150
Собственность автора



изводственной тематики, но, открыв на этом пути что-либо привлекательное и заявив о своем новаторстве, быстро исчерпывали себя, уходили во внешнюю атрибутику. А внутренней драматургии и глубины для развития этого материала явно не хватало. Поддержание подобных поисков в советском изобразительном искусстве во многом было искусственным, основанным на административном поощрении идеологически «правильного» и, напротив, порицании всего, что выходило за рамки «разрешенного». Многие художники продолжали работать в давно освоенном русле. Так, Т. Салахов исчерпал сюжеты о нефтяниках, Э. Илтнер – о рыбаках, братья Смолины – о полярниках, Д. Мочальский – о целинниках, А. Яковлев – о строителях БАМа. Перед Э. Мотаковой стояла непростая задача – определить ориентиры дальнейшего творческого развития.

В 1975 году состоялся переезд семейства Мотаковой в Красноярск. Поиск тем и героев в уже сложившемся художественном контексте был связан с необходимостью учитывать достигнутое местными художниками. Многие красноярские живописцы были сильны в пейзажном жанре. Путешествуя по краю, живя одним бытом с геологами, археологами, нефтяниками, они хорошо знали натуру и предпочитали придерживаться в творчестве рамок строгого реализма. На этом пути были достигнуты свои несомненные вершины: Т. Ряннель в «Горных кедрах» (1958), расположившихся подобно шишкинским соснам на краю утеса, раскрыл монументальность сибирской природы. В работах Ю. Худоногова и А. Калинина поэтично отразились виды Хакасии. С. Орлов создал историко-революционную картину «Похороны Ванеева» (1969). А. Поздеев от скромных реалистических работ 1940 – 1950-х годов перешел к экспрессивным сериям городских видов («Пейзаж с красным домом») и калтатских пейзажей («Пробежал конек-горбунок»), а затем и к воплощению евангельских мотивов («Жизнь Христа»).

Но интереснее всего сравнивать Э. Мотакову с ее сверстниками: А. Знаком (закончившим Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина) и

выпускниками Красноярского художественного училища – Г. Горенским, В. Капелько, В. Федоровым, А. Довнаром. Более всего Эльвиру привлекало творчество Анатолия Знака, который после завершения учебы вернулся в Красноярск. Начал он тоже с производственной темы («Доярки», 1971), но затем быстро отыскал свои темы и сюжеты, воплощая будни пограничников («Часовой погранзаставы», 1973), танкистов («Три танкиста», 1975) и летчиков морской авиации («На страже Заполярья», 1984), успешно открыв в этих работах последующую стилистическую узнаваемость и собственный почерк.

Своим путем пошел и другой ее сверстник В. Капелько. Увлеченность древнейшими цивилизациями Сибири, археологическими изысканиями, первобытными наскальными изображениями позволили внести ему в произведение дух веков («В горах Путорана», «Там, где рождаются туманы», 1960-е).

Богатство сибирских даров природы по-фламандски щедро отразилось в многочисленных натюрмортах Г. Горенского, В. Федорова и А. Довнара.

К 30-летию победы многие красноярцы обратились к теме Великой Отечественной войны. Над картиной «Юность матери. 1942 год» (1975) Э. Мотакова работала, ориентируясь на скупые рассказы матери – Еликоницы Николаевны – о труднейших условиях военного времени, когда медсестрам приходилось по ночам отстирывать груды окровавленных бинтов, чтобы вновь использовать для раненых солдат. Хотелось показать мужество и героизм всех медицинских работников, но без пафоса, сочетая отвагу и скромность русского человека, который, по выражению Л. Толстого, «боится сказать великое слово, чтобы не испортить великого дела» [4, с. 147]. С монументальной композицией (выраженной фронтальной позой героини) органично согласовано строгое цветовое решение.

В 1970-е годы портретное творчество продолжилось изображениями летчика («Портрет летчика гражданской авиации В. Журбина», 1977), биолога («Портрет биолога И. Кассинской», 1978) и сына.



Рис. 6.
Э. В. Мотакова.
Тишина. 1991.
Холст, масло.
92×116
Собственность автора

В портрете сына художницы (1978, рис. 2) Александру 17 лет, он изображен на фоне пронзительно зеленеющей природы и воспринимается как образ, ассоциирующийся с цветущей и романтической юностью, у которой «только радость впереди». В картине царит живописная слитность человека и природы. Портрет сына привлекает единством духовной содержательности образа с его жизнеутверждающей эмоциональной силой.

Продолжая освоение производственной тематики, Мотакова выбрала «Бульдозеристов» (1970) и получила за них премию Ленинского комсомола. Занявшая собой почти весь холст группа из шести рабочих, в грубых куртках и старых ушанках, изображена на фоне едва виднеющихся сгрудившихся машин. Статика развернутых фронтально фигур напоминает композицию «предстояния» в картинах классиков сурового стиля: «Строителях Братска» (1961) В. Попкова и «Плотогонах» (1961) Н. Андропова. Художницу привлекла возможность наполнить производственный мотив суровым

пластическим напряжением. Несмотря на бытовизм сцены, изображены люди с крепкими и сильными характерами, но сюжетная связь между персонажами отсутствует (суровый стиль не требовал демонстрации развернутых человеческих отношений, сложных коллизий или взгляда аналитика).

В этом же году создаются «Хлеборобы» (1970), не чуждые определенной сентиментальности: четверо мужчин и одна женщина трепетно рассматривают колоски в руках бригадира и механизатора. Формально такие мотивы были не редкость в советском искусстве. Намереваясь творчески осмыслить соотношение личного и социального, автор развернула художественное действие в сторону искренности персонажей. В их непарадном, непоказном поведении она хотела подчеркнуть их причастность общему делу.

Однако для 70-х годов подобное решение не было новаторским, да и сам мотив любования колосками был уже опробован в живописи 1950-х годов, когда председатели колхозов или

партийные вожак сминали их в руках, определяя спелость и готовность к уборке урожая. Новаторским для художницы был, скорее, живописный строй: главную «партию» вели красный и белые цвета. Спустя четыре года это удачно найденное сочетание в полную силу зазвучит в знаменитых «Косцах» (1974).

Через десять лет последует продолжение производственной тематики («Трактористы. Уборка хлеба», 1980; «Саянская ГЭС строится», 1980-е). И тут уместно будет сопоставить произведения красноярских живописцев на сходную трудовую тематику.

В то время как многие из них продолжали изображать ГЭСы в разных ракурсах и временах года, Анатолий Знак выставил работу «Парни из Кунермы» (1979), что надолго отодвинуло на второстепенные позиции все дальнейшие изображения производственных мотивов. Его картину многие восприняли как-то неоправданно мажорно: «Художник увидел в строителях Байкало-Амурской магистрали живых, веселых, озорных, не задумывающихся о трудностях ребят» [5, с. 120]. А между тем более провидческую и мудрую работу о трудовых буднях в стране Советов было трудно найти. Вначале замечаешь пейзаж, разворачивающийся волшебным зрелищем, – природа словно зачарована неведомой силой, ее таинственность завораживает и манит вглубь. Трое суровых, по джек-лондоновски сдержанных парней («конкистадоров», «романтиков дороги») несут тяжелые орудия безжалостного «прогресса» – бензопилы с серебристо-мерцающими лезвиями. Замкнутые, погруженные в себя люди упорно продираются сквозь таежную чащу и будто предвидят обреченность и тщету БАМовских изысканий и иллюзорность попыток привнести частичку цивилизации в этот медвежий край, безбрежную сибирскую глухомань, которая уже в конце XX века была определена как «Сибирь – это невиданные просторы и неслыханные трудности» [1, с. 84].

Каждая эпоха порождает свою образную структуру и стилистику. Важно уловить дух времени и иметь индивидуальный опыт художественного осмысления. Новые, неосвоенные романтические образы Эльвиры успешно

отыскала в пейзажном жанре, и в нем уже не было никаких признаков подражательности. В эмоционально многоплановых изображениях она добивается панорамности, монументального ощущения и романтической тональности.

В 1970–80-х годах художница активно разрабатывает тему зимних пейзажей. В облике чистой и совершенной природы просматривается вся полнота жизни. Сопоставление цветов с активным использованием белого создает впечатление лучезарного образа мира («Мороз и солнце», «Зимняя сказка», 1970-е; «Зимний пейзаж. Лыжня», 1980-е).

В пейзаже «На академической даче» (1980-е, рис. 4) цвет доведен до физической осязательности. Заснеженные деревья на первом плане, уютный теремок на дальнем создают почти музыкальный, декоративный образ зимы, без отвлекающих деталей, вызывая ощущение душевного покоя.

Природа в «Тайге заповедной» (1979, рис. на развороте) реальна и одновременно условна. Она как бы экстракт реальности, концентрация пластического смысла и обобщенный вариант натуральных впечатлений. Рождается ощущение величия мира, таинственности горизонтов и глубины его завораживающего света. Обладая особой чувствительностью зрения и замечательно тонкой наблюдательностью, автор мыслит обобщенно и декоративно, создавая не столько конкретный вид, а обширное пространство мироздания и ощущения мощи сибирской природы. Взаимопроникновение романтических и реалистических начал приводит к замечательному результату, порождая искусство сложного содержания.

Впечатлением вселенского одиночества и острой психологической напряженностью отмечен пейзаж «Подкаменная Тунгуска. Скалы “Монахи”» (1991, рис. 5). Образ необычайного творения природы поражает обыденное сознание величием и недоступностью. Грандиозный каменный посланник земли общается с бездонным небом. Затерянность человека в мире космоса и суровой северной природы вызывает смятение, рождает драматические настроения и философские раздумья.

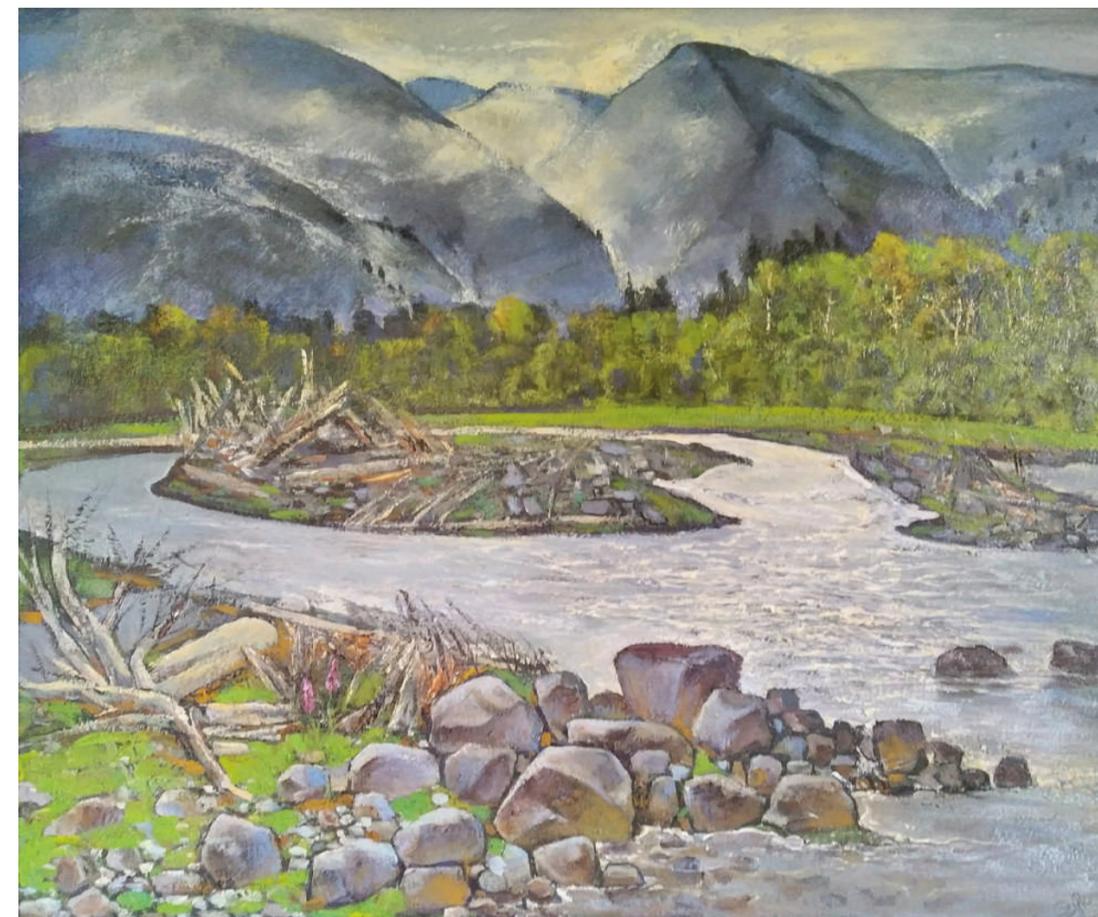


Рис. 7.
Э. В. Мотакова.
Река Еринат.
Рождение стихий.
1980-е.
Холст, масло.
72×78
Собственность автора

Поэзию времен года Э. Мотакова передает, тонко улавливая пластическое богатство природы, строя пейзажный образ разными выразительными средствами. Эмоционально лиричное толкование действительности – в работе «Солнечный березнячок» (2000), где радостное настроение солнечного дня запечатлено в чистых, звучных красках. Щедрость земли передана в «Тишине» (1991, рис. 6): в поздний летний вечер среди цветущего белоглазника пасется лошадь с жеребенком, светится близкая к земле большая круглая луна, вдаль – истоптанная дорога, как путь в неизведанное. Гаснущий день и темнеющий в вечернем свете лес изображены с очень тонкими цветовыми нюансами.

Расширяя выразительные возможности живописи и разрабатывая пластические задачи, Мотакова обогащает пейзажный образ раз-

ных времен года («Пробуждение. Заповедник Столбы», 1970-е; «Куржак», 1970-е; «Урманские скалы на реке Мане», 1980-е; «В осеннем золоте Такмак», 1982; «Осень на Енисее», 1990).

Пейзажная тема получила неожиданное продолжение, когда Э. Мотакова присоединилась к группе красноярских исследователей, отправившихся на заимку Лыковых. Впервые об их существовании страна узнала из статьи В. Пескова «Таежный тупик» («Комсомольская правда»): на берегах сибирской реки Еринат геологи обнаружили семейство старообрядцев Лыковых, которые еще с 1944 года сторонились человеческого общества. Карп Иосифович Лыков имел двух сыновей – Саввина и Дмитрия и дочерей – Наталью и Агафью. Как истые старообрядцы, они отвергали чай, табак и спиртные напитки и питались тем, что выращивали сами.

Навещая геологов в сентябре 1981 года, Лыковы вернулись от них с ощущением жара, озноба и стесненности в груди. Подхваченная инфекция, не опасная для людей в мире, погубила тех, кто спокойно ходил босиком по снегу при 5 градусах мороза. Лишь Карпа Иосифовича спас ранее приобретенный иммунитет, а Агафью – ее молодой сильный организм.

В августе 1983 года Э. Мотакова в составе группы поехала к Лыковым. Добирались не без приключений и трудностей. На самолете пролетели над Минусинском, Саянскими горами с их пиками и хребтами, перевалами Уйбацким и Веселым, затем пересели на дежурный пожарный вертолет.

Когда они впервые встретились с Лыковыми, Карпу Иосифовичу было 87 лет, а Агафье – 39. Одета в темное, вручную шитое платье, она охотно рассказывала об их житье-бытье, хозяйстве, огороде, где росли особого сорта пшеничка и картофель, свекла и морковь. Жаловалась на медведей, которые в поисках легкой поживы разоряли лабазы для продуктов, съедая зимние запасы («Лабаз для продуктов», 1983). Про медведей Агафья могла рассказывать много и поучительно: еще в детстве сестры часто убегали от соседа-косолапого, который легко рвал петли, запросто вылезал из-под бревен с приманкой, с большим удовольствием поглощал мясные шарики, не обращая внимания на спрятанные там крючки. Под впечатлением от ее рассказов Эльвира даже набросала придуманный рисунок – разъяренный хозяин тайги отбивается от стаи атакующих и лающих собак (хотя у Лыковых была лишь одна собака Дружок).

Слушая истории Агафьи, Эльвира упоенно и без устали делала множество этюдов («Отшельница», 1983) и набросков: Агафья греется на солнышке, доит коз, обедает, пилит деревья, читает, смеется и грустит. В этом потоке зарисовок колоритная изба Лыковых изображалась наиболее часто – в разных ракурсах и при разной погоде («Жилище староверов», «Изба Лыковых»).

Нетронутая природа поражала своими первозданными видами. Агафья показала свое самое любимое место, куда мужчины вынужде-

ны были сопровождать художницу с ружьями наперевес, – медведи тоже облюбовали этот красивейший уголок. «Таежное озеро» (1983) открывается взгляду сверху, как прекрасная чаша, сияющая среди изумрудной зелени густых деревьев, цветов и трав. Это живописное место путешественники назвали потом «Агашино озеро».

Пейзаж «Река Еринат. Рождение стихий» (1980-е, рис. 7) можно понять метафорически – как начало естественного круговорота жизни. Такие замечательные произведения, воплощающие элегические настроения современности, имели параллели в поэзии, философии и музыке.

Четыре раза добиралась Эльвира в эти запovedные места на реке Еринат (1983, 1985, 1986, 1989) и каждый раз привозила замечательные пейзажные работы («Цветет Иван-чай», «Река Еринат. Тайменевая яма», «Каньон реки Еринат», «Между скал. Еринат», «Щеки. Река Еринат»).

В сибирском искусстве 1970-80-х годов романтическое направление приобрело такую множественность выражений, какой не знало прежде. В творчестве красноярских живописцев было несколько романтических потоков, имеющих свои истоки, ориентиры и образную пластическую структуру (фольклорный романтизм, национальный, духовный, нравственный, социальный, политический, религиозный). Различия заключались в поэтике и стилистике.

Своеобразие романтизма Э. Мотаковой в том, что ее система образных представлений исходила из мифологического мышления, в котором преобладали эмоции и ощущения, предчувствия и художественная интуиция. Устраняясь от суеты повседневности, она обращалась к нетривиально-возвышенному и создавала образы, компенсирующие недостатки этого в жизни.

В подходе к художественному образу романтическая устремленность художницы противопоставлялась приземленному настоящему. Стимулом творчества было побуждение увидеть мир не прозаически-бытовым, а возвышенным и желанным. Но и в самой дей-



Рис. 8. На открытии персональной выставки Э. В. Мотаковой (1982): Э. В. Мотакова (слева) и автор статьи Г. Л. Васильева-Шляпина.

ствительности отыскивались такие редкие и уникальные мотивы, которые могли соперничать с авторской фантазией.

Отличаясь пристрастием к реалистическому познанию мира, свои основные усилия художница сосредотачивает на его романтическом преображении. Ее увлекают проблемы мироздания как целостного бытия природы и человека, что успешно отразилось во всех жанрах: тематической картине («Праздник над Енисеем», «Хлеб художника»), в портрете («Автопортрет»), жанре ню («Сельская банька»), натюрморте («Дары тайги», «Ягодный тусок», «Веточка осинки») и многочисленных пейзажах.

Характерный формат работ Мотаковой – значительные размеры холстов. В них используется подчеркнуто выразительный язык линий, силуэтов, цветовых и тональных контрастов. Если в реализме ощутимо миропонимание художника, то в романтизме внимание сосредоточено на мироощущении. Эмоциональная доминанта романтической образности основана на движениях души и психологических состояниях чувствования.

Э. Мотакова внесла свой вклад в сибирский романтизм, который отличается особым характером художественного мышления, определенным душевным настроением и разнообразной гаммой смысловых оттенков.

Литература

1. Вайль, П., Генис, А. 60-е. Мир советского человека / П. Вайль, А. Генис. – Москва : НЛЮ, 1996. – 368 с.
2. Свифт, Д. Памфлеты. – Москва, 1955. – 334 с.
3. Репин, И. Е. Переписка / И. Е. Репин, В. В. Стасов. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1948–1950. – Т. 1. – 268 с.
4. Тугенхольд, Я. Проблема войны в мировом искусстве / Я. Тугенхольд. – Москва, 1916. – 168 с.
5. Ломанова, Т. В. Искусство Красноярска. XX век / Т. В. Ломанова. – Красноярск, 2013. – 356 с.
6. Фаворский, В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре / В. А. Фаворский ; сост. и вступ. ст. Е. С. Левицина. – Москва : Книга, 1986. – 238 с. : ил.

Об авторе

Васильева-Шляпина Галина Леонтьевна – доктор искусствоведения, профессор, Сибирский федеральный университет, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, член Общероссийской общественной организации историков искусства и художественных критиков, член Союза журналистов России.

E-mail: gvasileva@sfu-kras.ru

SIBERIAN ROMANTICISM
IN THE WORK OF KRASNOYARSK ARTIST
ELVIRA MOTAKOVA

Vasileva-Shlyapina Galina Leontievna

Doctor of arts, professor, Siberian Federal University, honorary worker of higher professional education of the Russian Federation, member of the all-Russian public organization of art historians and art critics, member of the Union of journalists of Russia.

Abstract: The paper is devoted to the creative work of the original Siberian artist Elvira Motakova, a graduate of the Moscow art Institute named after V. Surikov. During the years of creative activity E. Motakova has created hundreds of works in different types and genres (portrait, landscape, thematic painting, still life), but the landscape prevailed. She was the first artist who got to the remote taiga places and painted the home of the family of old believers Lykovs and portraits of the hermit Agafya. The image of Siberian nature in the landscapes of E. Motakova reveals the author's world-feeling, whose energetic temperament corresponds to the epoch.

Keywords: Russian and Soviet art of the XX century; the style of the epoch; the sixties; portrait; landscape; river Erinet.



С. Г. Бакшаева.
Луна и бабочка.
И грянул гром.
2011. Линогравюра,
тиснение. 60×45
Собственность автора

УДК 76.03/09

К. Г. Баданина

Нижнетагильский музей изобразительных искусств
Нижний Тагил, Россия

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБРАЗЫ В ГРАФИКЕ СВЕТЛАНЫ БАКШАЕВОЙ

Статья посвящена мифологическим и литературным образам в графике тагильского художника Светланы Германовны Бакшаевой. Рассматриваются абстрактно-символический художественный язык автора, особенности техники и вопрос о соотношении живописного и графического в работах Светланы Бакшаевой. Пристальное внимание уделяется тому, каким образом в творчестве художника визуализируются различные человеческие знания и тексты: мифологические, сакральные, литературные, научные.

Ключевые слова: Светлана Бакшаева; тагильская графика; литературные мотивы в графике; мифологические и литературные образы в изобразительном искусстве.

Творчество одного из ведущих графиков Урала, тагильского художника Светланы Германовны Бакшаевой можно сравнить со сложноорганизованным, постоянно развивающимся микрокосмосом, сотканным из мифов, сюжетов и символов, в которых заключены знания, образы и идеи, накопленные человечеством за всю историю. В своих произведениях художник выступает философом, осмысливающим вопросы построения мироздания.

Искусствовед Е. В. Ильина выделяет несколько периодов в творчестве С. Г. Бакшаевой. В основе каждого – некое знание: «Именно знания художница считает основополагающим принципом [...], и ее картины становятся формой визуального воплощения разных форм знаний» [1, с. 242]. По сути, живопись и графика Светланы Германовны охватывают все существующие способы осмысления бытия. В ее работах мы встречаем мифологические и религиозные образы, сюжеты сказок и легенд, отсылки к священным книгам и литературным произведениям, философским трактатам и научным теориям. Отсюда повышенное внимание к символу – абстрактному знаку или абстрактному мотиву, так глубинная идея может быть переведена в поле зрительного образа.

С. Г. Бакшаева воспринимает создание работы как бесконечный, многослойный творческий процесс, сравнимый с движением и, быть может, с сотворением мира: «Я люблю переписывать холсты. Ты никогда не знаешь, что получится в итоге. Один холст может писаться и два, и четыре года» [2]. Поэтому датировать работы С. Г. Бакшаевой не всегда просто: они как будто находятся вне категории времени – очень субъективного и растяжимого понятия, по мнению художника.

Техника исполнения чаще всего является сложной, смешанной, характеризующейся экспериментами с материалами, цветом и фактурой.

Вопрос о соотношении графического и живописного в ее работах так же достаточно сложен. Часто листы созданы с применением материалов, относимых, скорее, к живописи (например, гуашь). Внимание в них акцентировано на изобразительности пятна, характере мазка, цвета. В то же время в некоторых живописных работах много графичного: прямых, четких линий, геометрических фигур, сочетания черного и белого, рукописных текстовых начертаний и т. д.

В данной статье наиболее подробно мы рассмотрим графические листы Светланы Бакшаевой. Все они достаточно большие по размеру, выполнены различными материалами – гуашью, акварелью, пастелью, маркерами, карандашами и в других графических техниках. Художница активно использует технику литографии, что является исключительным примером для творчества тагильского графика.

Применение разных техник позволяет экспериментировать, вновь и вновь визуализировать уникальный художественный мир того или иного мифа, сакрального текста или литературного произведения. Хотя следование сюжетам мировой литературы в графических листах Бакшаевой – непростая тема: зачастую художник как будто вместе с писателем создает новую реальность, мыслит в логике автора литературного источника. С. Г. Бакшаева может брать за основу только идею книги – изменять некоторые



ее элементы, почти не затрагивая фабулу, и создавать собственную, философичную и глубокую художественную концепцию, органично слитную с мировой культурной традицией, в которой переплетены мифы разных народов.

Многовековое человеческое знание раскрывается в графике последовательно. Основополагающую роль в творчестве С. Г. Бакшаевой играют мифологические образы.



Рис. 1.
С. Г. Бакшаева.
Норны. 2007.
Фотобумага,
гуашь, маркер.
70×85,5
Собственность автора

Рис. 3.
С. Г. Бакшаева.
Бриллиант. 2007.
Фотобумага,
проявитель, гуашь,
маркер.
47×72
Собственность автора



«Норны» (рис. 1), «Макошь», «Предки» представляются древними идолами, имеющими простые геометрические очертания. И вместе с тем в них ощущается нечто живое, подвижное: прямые линии, орнаментальные элементы, сочетание светлых и темных цветов задают ритм. Славянский «Чур – бог полей» как будто растворился в пространстве земли, неба и бесконечности. Его образ спокоен, величав и слит с окружающим миром. В работах возникает ощущение священной первозданности, глубины веков и живого диалога с прошлым одновременно.

Для развития мифологической темы в творчестве С. Г. Бакшаевой важным оказался рубеж 1980–1990-х годов: «Поездка на творческую дачу на озеро Байкал и знакомство с культурой коренных жителей Сибири определили появление в творчестве графических решений – цветной линии, плоскостности, условности изображения» [1, с. 241]. Знаковой стала также стажировка в Москве и работа по исследованию славянской мифологии.

В графике С. Г. Бакшаевой встречаются мотивы не только славянской, но и скандинаво-германской, африканской, египетской, древнегреческой и многих других мифологий. Способность переводить мифы на язык изобразительного искусства обусловлен масштабом знаний в этой сфере, умением предвидеть глубину и многозначность образа.

К примеру, интуитивно и творчески создавая почти абстрактный рисунок «Камышовые поля рая» (рис. 2), Светлана Германовна лишь в процессе работы увидела в нем камыши и открыла священное значение этого образа, важного для некоторых мировых мифологий: камыши символизируют рай – то незримое пространство, куда стремится душа человека.

Изобразить незримое – важная задача С. Г. Бакшаевой. Великолепное владение знаками и символами, выразительностью формы и цвета, по сути, позволяет «проиллюстрировать» самые сложные книги. Серебристая цветовая гамма, стройное и вместе с тем сложное секторальное построение компо-

Рис. 2.
С. Г. Бакшаева.
Камышовые поля
рая. 2014. Бумага,
тушь, акрил.
76×100
Собственность автора

зиции воссоздают частицу великой «Книги мертвых» – путеводителя для человеческой души после смерти. Каждая мифология, каждая древняя культура обретает в творчестве Бакшаевой неповторимый изобразительный ряд и словно заново осмысливается.

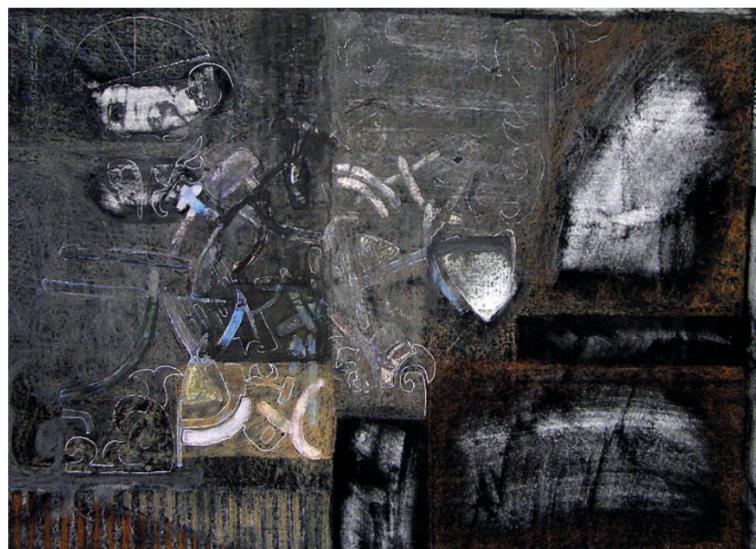
При создании листов по мотивам художественной литературы С. Г. Бакшаеву интересует идея и философский посыл произведения. Ей интересно творить новое художественное пространство, а литературные приемы и фабула отходят на второй план.

К примеру, символом японской поэзии становится сад камней, а поэзии А. С. Пушкина – образ многогранного бриллианта (рис. 3). В первом случае художник выводит основополагающий образ-символ всего японского искусства, а во втором – создает ощущение цельности и одновременной многогранности творчества великого русского поэта.

Вплощением тревожных и болезненно-красивых сказок Т. А. Гофмана становится черно-белое, зыбкое и размытое пространство (рис. 4).

В листе по мотивам поэмы И. В. Гете «Лесной царь» (рис. 5) на первый план выступает опасность и таинственность природного начала. Образ Лесного царя выполнен в зелено-коричневых тонах на плотном черном фоне, он лишен деталей, но плавное движение головы наталкивает на мысль, что Царь почуствовал близость добычи. Светлана Бакшаева трактует героя как образ-миф, образ-символ.

Символичен характер листов по стихотворению Н. С. Гумилева «Птица» и по рассказу Р. Брэдбери «И грянул гром». Николай Гумилев создает образ грозного посланника божества: «Надо мной грозящая птица, // И глаза у нее – огни»; «Вот я вижу – когти стальные // Наклоняются надо мной». Художник в свою очередь акцентирует внимание на божественном начале образа, вершащего судьбу лирического героя: ярко-красная динамически выстроенная фигура птицы находится в центре орнаментально простро-



енного листа и как бы издает громкий крик. А в работе «И грянул гром» (Р. Брэдбери) с помощью графических приемов показана хрупкость мира: узорчатая бабочка, от бережного отношения к которой зависит так много, отражается в белой луне на черном фоне. Литературный образ становится образом изобразительным, наполняется цветом и обретает форму (рис. на развороте).

Но как изобразить чистую и абстрактную научную идею? В последние годы Светлана Бакшаева все чаще создает листы по мотивам научной литературы. Математика, фи-



Рис. 4.
С. Г. Бакшаева.
Сказки Гофмана.
Лист 1. 2007.
Бумага, гуашь,
маркер. 50×68
Собственность автора

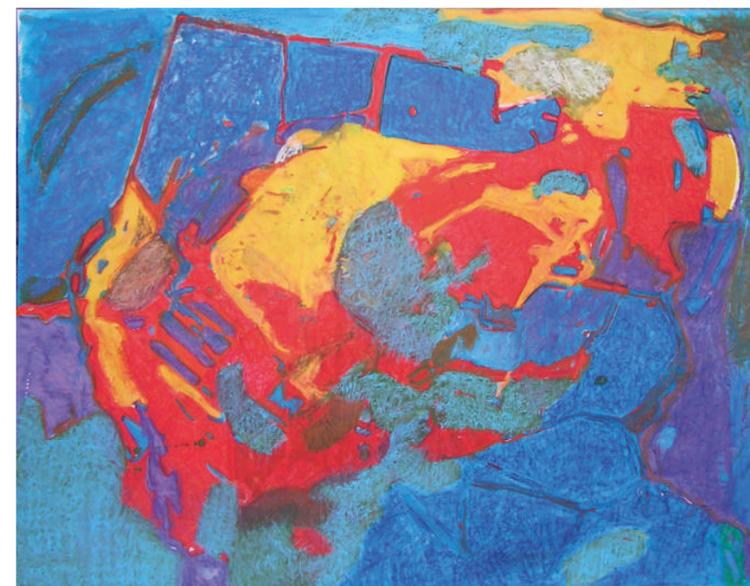


Рис. 6.
С. Г. Бакшаева.
Из серии
«Ландшафт
теории струн».
2009.
Бумага, гуашь,
пастель.
60×80
Собственность автора

зика, биология становятся новым источником вдохновения и основой для постижения законов мироздания. В подобных рисунках словно проявляется космическое пространство, где главенствующее значение имеет ритм, гармонично расположенные на листе геометрические формы и абстрактные идеи в виде цветковых пятен, свободно перетекающих друг в друга. Примером служит серия «Ландшафт теории струн» (рис. 6). Идея о том, что мироздание состоит из множества вселенных, невероятно близка С. Г. Бакшаевой, ведь художник тоже творец: в каждой своей работе он создает новый космос. Миры, в свою очередь, сотканы из мельчайших струн, вибрацией которых и определяется всё в жизни. Задача любого человека как творца своей реальности – достичь максимальной гармонии и полноты этого вибрационного поля, услышать красоту звучащих миллионов маленьких струн.

Творчество Светланы Германовны Бакшаевой – это стройное, цельное и вместе с тем постоянно пополняющееся и движущееся воплощение многовековых человеческих знаний и гуманистического начала. Она, словно художник-демиург, создает новые художественные миры, в основе которых часты великие образы – мифологические,

Рис. 5.
С. Г. Бакшаева.
Лесной царь. 2007.
Бумага, акварель,
гуашь. 59×84
Собственность автора

литературные и научные. Ее работы наполнены постоянной динамикой, стремлением к вечности и первоосновам мира. В них содержится движение к вселенской гармонии и поиску ответов на самые сложные и важные вопросы.

Литература

1. Ильина, Е.В. Творчество тагильского художника Светланы Бакшаевой: опыт обобщения // Художественное образование: история и современность: материалы всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Нижний Тагил, 21 октября 2014 г. / отв. ред. Н. С. Кузнецова, О. В. Рыжкова. – Нижний Тагил: Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия, 2014. – С. 239–247.
2. Художница Светлана Бакшаева — о любви к старинным вещам, красоте Нижнего Тагила и поддержке молодых художников // Между строк: информационное агентство. – URL: <https://afisha.mstrok.ru/news/hudozhnica-svetlana-bakshaeva-o-lyubvi-k-starinnym-veshcham-krasote-nizhnego-tagila-i> (дата обращения 12.04.2020).

Об авторе

Баданина Ксения Геннадьевна – старший научный сотрудник МБУК «Нижнетагильский музей изобразительных искусств».

E-mail: ksusha-badanina@mail.ru

MYTHOLOGICAL AND LITERARY IMAGES IN SVETLANA BAKSHAIEVA'S GRAPHIC WORK

Badanina Ksenia Gennadievna

Senior researcher at the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts.

Abstract: The paper is devoted to the mythological and literary images in the graphics of the Tagil artist, a member of the Union of Artists of Russia Svetlana Germanovna Bakshaeva. The author considers the abstract and symbolic artistic language, technical features and the question of the relationship between pictorial and graphical in the works of Svetlana Bakshaeva. The author pays close attention to how various human knowledge and texts are visualized in the artist's work: mythological, sacred, literary, scientific..

Keywords: Svetlana Bakshaeva; Tagil graphics; literary motifs in graphics; mythological and literary images in the visual arts.

УДК 7.036

О. И. Зотова

Дальневосточный федеральный университет
Владивосток, Россия

II МЕЖРЕГИОНАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ «ВЕЛИКАЯ ПОБЕДА» ВО ВЛАДИВОСТОКЕ

Статья посвящена художественной выставке «Великая Победа» во Владивостоке, организованной к 75-летию Победы в Великой Отечественной войне. Рассматриваются история создания арт-проекта, основные разделы и темы выставки, наиболее значительные произведения. Анализируются мировоззренческие концепции авторов.

Ключевые слова: межрегиональный проект «Великая Победа»; дальневосточное искусство; художники-фронтовики; тема Победы.

Для нынешних поколений Великая Отечественная война – это драматическое время в истории страны, которое сегодня все больше открывается благодаря архивным изысканиям, деятельности поисковых отрядов, исследованиям специалистов, мемуарам. Они дают возможность переосмыслить события военных лет. Не менее ценным является художественный материал, состоящий из произведений изобразительного искусства, кинематографа, литературы. Чем дальше уходит тот страшный и героический период испытаний, тем более рельефным оказывается образ великой Победы и отстоявших страну героев. Вклад профессиональных художников в формирование этого образа весом и еще мало изучен.

За семьдесят пять лет, прошедших с момента окончания войны, дальневосточными художниками были созданы тысячи произведений живописи, графики, скульптуры, монументального и декора-

тивно-прикладного искусства, посвященных Великой Отечественной войне. Это огромный художественный пласт, лучшее из которого находится в коллекциях музеев России. В него вошли произведения и тех художников, которые непосредственно выполняли свой долг перед Родиной, защищая ее с оружием в руках, и тех, кто приближал Победу в тылу. В их числе: из Приморского края Я. Титов, М. Таболкин, Г. Приходько, К. Шебеко, Т. Кушнарев, Ю. Рачев, В. Самойлов, Р. Тушкин, Н. Волков, В. Иноземцев, Н. Мазуренко, В. Безродный, И. Зырянов; из Хабаровского края А. Мащенко, Г. Зорин, Д. Шофман, А. Федотов, Н. Долбилкин, И. Петухов, В. Овчинников, Я. Мильчин, В. Зуенко; из Комсомольска-на-Амуре И. Заикин, В. Шкраб; из Якутии С. Александров, В. Кандинский, Л. Ким, Е. Крылов, М. Новиков, П. Добрынин, К. Пшенников, Д. Ильин, В. Попов, А. Прокопьев, И. Тумусов, Т. Аммосов, П. Карсанаев; из Бурятии Б. Садыков, А. Аюшинов,

С. А. Попов.
Посвящается
художникам, не
вернувшимся с войны
1941–1945. 2020.
Холст, масло. 100×80.
Собственность автора

Д. Тудупов, Г. Баженов, Г. Москалев, К. Сергеев, А. Окладников, Э. Аюшеев, Д. Никоров, Б. Чернутов, Г. Павлов, И. Стариков; П. Шищенко (Сахалин) и Ф. Дьяков (Камчатка); Б. Горлач, В. Воронов, С. Маслородов, Я. Назаришин, И. Бережной, А. Куркулов из Благовещенска; из Читы И. Блохин, Н. Завьялов, И. Поликарпов, Ю. Кузнецов, Л. Новицкий, В. Никитин, А. Потепалов, И. Рудаков, В. Кодин.

Для дальневосточных отделений Союза художников Великая Отечественная война была тем периодом, когда велась активная выставочная деятельность. Так, регулярно проводились выставки в годы войны Приморским отделением Союза художников. В ноябре 1942 года, тяжелейшем для страны времени, художники Приморья открыли третью с момента основания отделения (1938) художественную выставку, которая работала три месяца. За этот период ее посетило более 22 000 зрителей [2, с. 20]. Не прекращалась в период войны художественная жизнь Хабаровской организации: ее члены (так же, как и члены Приморского отделения) были участниками межобластной выставки «Художники Сибири и Дальнего Востока» в Иркутске (1943). В 1945 году хабаровские художники выезжали для зарисовок в места боев в Маньчжурию, освобождаемую от японских захватчиков: «Акварели, карандашные зарисовки, карандашные портреты бойцов, местных жителей, виды окрестностей, храмы... Весь этот материал был необходим не только для дальнейшей творческой работы художников, на основании его были организованы выставки в Хабаровске, затем передвижные выставки в Благовещенске и Комсомольске-на-Амуре» [5, с. 14]. Около тысячи картин, плакатов, портретов, этюдов и других экспонатов представили на выставку, посвященную 25-й годовщине Красной Армии, якутские художники. Художники И.В. Попов, П.П. Романов, М.М. Носов, Г.М. Туралысов удостоились звания «Народного художника ЯАССР» (1945) [6, с. 254–256].

Наиболее востребованным в то время видом искусства был плакат. Художники Дальнего Востока, выпуская агитплакаты военной те-

матики, воздействовавшие на зрителя острой и ясной образностью, внесли заметный вклад в нашу Победу. Плакатные мастерские «Окна ПРИМ ТАСС», «Окна ТАСС» в Хабаровске, читинские «Окна ТАСС», «Агит-окна» в Улан-Удэ работали непрерывно, выпустив десятки тысяч единиц агитационной продукции. Так, оружием приморских художников стали плакаты,



«выходившие под грифом “Окна ПРИМ ТАСС” из плакатной мастерской в 1941–1942 годах. Ее работа из-за недостатка бумаги прерывалась, затем начиналась снова. В итоге литографским и трафаретным способами художники размножили по краю 83 агитплаката общим тиражом 23280 экземпляров» [2, с. 20].

Хабаровские художники «для частей фронта выпускали плакаты под общими названиями “Ни шагу назад”, “Удар по врагу”. Вадим Павчинский, художник-карикатурист, много

лет проработавший в редакции газеты “Тихоокеанская звезда”, [...] выполнил около двухсот карикатур и около сотни плакатов. [...] Художник Горбунов в годы войны также создавал яркие и сильные по остроте воздействия плакаты. Его плакат “Холхин-Гол в нашу пользу” много репродуцировался и был известен не только дальневосточникам» [5, с. 14].

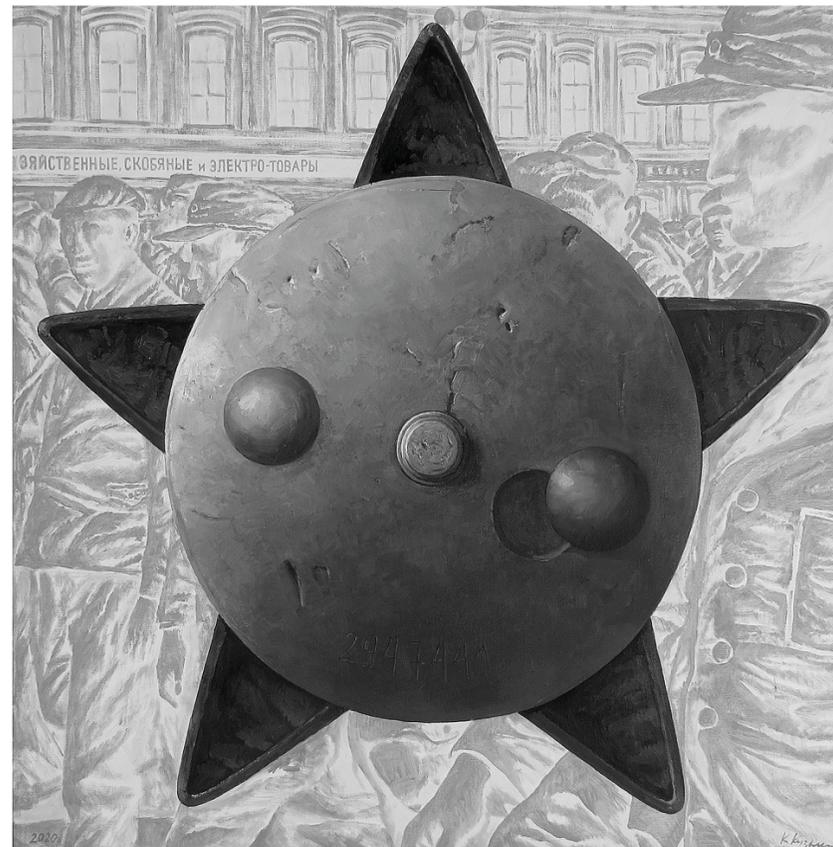


Рис. 1.
К. Б. Кузьминых.
Орден Красной
Звезды. Диптих.
2020. Холст, масло.
120×240
Собственность автора

Выпуск оборонных агитплакатов «Окна ТАСС» был организован во время Великой Отечественной войны в Чите: «Подобные плакаты выходили в Перми, Новосибирске, Хабаровске, Воронеже, Саратове, Ташкенте и т.д. Для организации плакатного производства в Читу прибыл художник-оформитель Г. Е. Тарасевич. В Окнах ТАСС работали художники Д. И. Иванов, В. Г. Козьменко, Г. Толокнин, Л. Груздев, М. Отаров, А. Г. Мосин; литераторы И. С. Луговской, В. Шегов, О. А. Хавкин, И.

Молчанов-Сибирский и другие. Плакаты художники изготавливали малым тиражом вручную, путем нанесения с помощью трафарета типографских красок на бумагу. В годы войны художниками было выпущено 427 названий плакатов, тиражом в несколько тысяч. Ими организовано две выставки живописи и графики, три выставки агитплаката, одна из них была передвижной. Плакаты распространялись в Читинской области, Бурятии, Иркутской области, Хабаровском крае. Выставки плакатов организовывались в павильоне городского сада, госпиталях. Весной 1942 году агитационными плакатами был оформлен специальный вагон, курсировавший по Забайкальской железной дороге» [3].

После войны внушительный корпус художников-фронтовиков активно включился в художественную жизнь Дальневосточного региона, воплотив в своем творчестве и пафос великого подвига солдата-освободителя, и идеалы мирного созидания. Своим присутствием в мирной жизни они обеспечили связь поколений, передали тем, кто вырос без войны, свои коллективные знания и память о Великой войне и Победе. Эти знания и память теперь наше общее достояние.

Масштабный по замыслу и реализации II межрегиональный выставочный проект «Великая Победа», посвященный 75-летию юбилею Победы в Великой Отечественной войне, – это серия художественных выставок, сначала представленных в залах Приморской государственной картинной галереи и Приморского краевого отделения Союза художников России, а по завершении работы экспозиций во Владивостоке – на выставочных площадках других городов Приморского края. Выставки, организованные в рамках проекта, включили более 200 произведений дальневосточных авторов – представителей всех субъектов Российской Федерации на Дальнем Востоке. Этот проект явился продолжением I межрегионального проекта «Великая Победа», организованного во Владивостоке в 2015 году к 70-летию Победы. Во Владивостоке в его реализации была применена кураторская разработка концепции, которая позволила увидеть выставку максимально

большому количеству зрителей: часть произведений экспонировалась в штабных палатках в мемориальной зоне на Корабельной набережной у подводной лодки С-56 и Вечного огня с 9–10 мая. После Парада Победы все желающие могли зайти в палатки. Проект был поддержан Министерством культуры РФ, что позволило показать выставку в городах центральной России – Смоленске и Твери. В целом проект «Великая Победа» – это еще одно напоминание о великой странице истории нашей страны средствами изобразительного искусства.

В нынешней выставке тематическая картина явилась основным жанром, отразившим

указывая на вечность, в которую ушли павшие воины. Эту тему интерпретируют Н. Вагин («Светлая память»), В. Ворошилов («Память»), С. Горбачев («Полковнику никто не пишет»), С. Чурсин («Долгая встреча»), А. Лиценбергер («Войной опаленные»), И. Никитчик («Памяти отца»), С. Фирюлина («Память»). По-разному воплощенный мотив позволяет увидеть, насколько индивидуально отражено восприятие мира: чувства авторов выражены через личность художника, стоящего у мольберта, через сознание пронесшего в своем сердце войну ветерана, через сюжет мирного строительства, в котором солдат-инвалид, старший в роду,



Рис. 2.
Д. А. Бойтунов.
Мама с родными
братьями. 2015.
Холст, масло.
100×140
Собственность автора

широкий пласт размышлений современных живописцев о подвиге и драматических коллизиях, с которыми неизбежно связана война. К этому жанру обращаются в разных вариациях. Тема памяти в работе «Вечная память погибшим, вечная слава живым» у Ю. Аксенова (рис. 6) тонко переплетается с темой христианской жертвенной трапезы: в композиции нет активного движения, фигуры статичны, согласованные жесты словно замыкают пространство,

становится охранительным символом для потомков, через острый плакатный образ бойцов, объятых пламенем войны, через фигуру в сцене поминовения, в которой голубь является символическим указанием на присутствие души.

К обобщению как к художественному приему прибегают И. Бутусов («Подводники»), А. Батуров («Весточка домой»), А. Жоголева («Живой»), О. Иванцова («Семейный альбом»), С. Колесов («Живой, сынок»), С. Каза-



Рис. 3.
Ч. Б. Шенхоров.
Портрет Героя
Советского Союза
прославленного
снайпера Жамбыла
Ешеевича Тулаева.
2020. Холст, масло.
95×75,5
Собственность автора

вращение с Победой!), В. Цап («Еврейские бойцы 16-й Литовской дивизии»), Е. Фомин («Цветы Победы»), Н. Троегубова («Наследники Победы»), А. Чечуга («Пусть всегда будет мир!»).

У героев их произведений нет конкретных имен, они изображены в разных ситуациях: в попытке успеть написать письмо в минуту затишья между боями, в марше бойцов 16-й стрелковой Литовской Клайпедской Краснознаменной дивизии, отличившейся беспримерным мужеством в боях, в ожидании с войны того, кто уже никогда не вернется, в осознании мира и необходимости строить дальнейшую жизнь, в предвкушении праздничного парада и созерцании семейного альбома. При всей индивидуальности каждого отдельно взятого замысла, продиктованного личными переживаниями автора (к примеру, Л. Лабок знает о войне от отца – народного художника Бурятской АССР, участника Великой Отечественной войны, воевавшего на Восточном фронте, что нашло отражение в его больших живописных полотнах «Вступление советских войск в Чифын» и «По дорогам войны»), они объединены стремлением создать собирательный типиче-

ский образ, состоящий из образов-ощущений, образов-представлений, образов-воспоминаний авторов картин.

Очень наглядно это стремление проявляется в работе И. Бутусова «Подводники», которая является смысловым продолжением работы «Маринеско», созданной в 2015 году. Если в первом случае художник идет от конкретной личности прославленного командира подводной лодки, то в нынешнем произведении художественный образ олицетворяет единство боевого братства, несмотря на то что прообразами персонажей явились конкретные личности – командиры подводных лодок. В лицах персонажей нет выраженных индивидуальных черт, подчеркнуто, скорее, общее – сила характера, готовность защитить Родину. Эти образы отсылают к коллективной памяти нации.

Пейзаж как символ родной земли, Отечества, становится смысловым местом, где разворачивается действие произведений А. Бочкаревой-Иннокентьевой «Строительство Колымской дороги», И. Бухоголовой «Прощай, отчий край...», Де Сон Ена «Я вернусь», С. Еремина «Разведка боем», В. Камовского «Станция 2-я Речка», Д. Лыгденова «Тишина», Е. Пихтовникова «1941-й», «Осень войны», Б. Седова «Утро 9 мая», В. Серебрякова «9 мая в Биракане», Ю. Степанова «Музей под открытым небом», Р. Цымбало «Идут сибирские эшелоны», Л. Конончук «Вернулся с фронта».

Чрезвычайно широк спектр художественных исканий авторов: экспрессивно изображены северные рубежи, напряженный цвет используется в работах, посвященных сражениям, монохромная цветовая гамма – в передаче сожженной земли и уходящих на фронт эшелонов, на фоне светлого, лирического пейзажа прощаются влюбленные, мажорное звучание у полотен, связанных с празднованием Дня Победы. Работы объединены тем, что пейзаж выступает здесь символом жизни, его роль заключается в определении психологического состояния персонажа в соответствии с ситуацией, в фиксации общего настроения момента. В отдельных работах отчетливо звучит молитвенный мотив: к церквушке на дальнем плане



Рис. 4.
Н. И. Холодок.
«Этот день мы приближали, как могли». Плакат.
Тыл (1-й лист).
Фронт (2-й лист).
Победа (3-й лист).
2015. Вырезная гравюра. 59,5×41
Собственность автора

обращен взгляд бойца, уходящего от родного дома, икона Богородицы, включенная в композицию, становится символизирующей заступничество доминантой в решении полотна, посвященного одному из самых тяжелых периодов в войне – осени 1941-го года.

К языку символов обращаются К. Кузьминых («Орден Красной Звезды», рис. 1), С. Герасимов («Русь-матушка»), В. Балычева («Скоро, скоро Победа»), А. Гунзенев («Символы Победы»), С. Дробноход («Когда возвратимся домой»), В. Кондратьев («Никто не забыт, ничто не забыто»), В. Мягков («Великая Победа»), В. Погребняк («Нашествие»), Ж. Раднаев («Починка»), А. Селиванов («Салют»).

Глубоким смыслом наполнено произведение магаданского художника К. Кузьминых «Орден Красной Звезды» (рис. 1). Один из основополагающих законов философии – взаимосвязь противоположностей – является для художника сквозной темой в его творчестве. Добро и зло, подвиг и преступление, победа и поражение – об этом К. Кузьминых размышляет в циклах своих произведений, обращенных к библейским и античным образам. Представленное на выставке произведение (авторский вариант диптиха, находящегося в коллекции Музея изобразительных искусств г. Хошимина) является продолжением этой линии. Диптих раскрывает тему победителей и побежденных, где первые в параде Победы в 1945 году повергают вражеские знамена к Мавзолею, а вторые

– шествуют по Тверской в колонне военнопленных в «Параде побежденных». Прием одновременного изображения событий, которые на самом деле были хронологически отделены друг от друга, создает эффект особого художественного времени. Аверс и реверс Ордена Красной Звезды подчеркивают эту ассоциативную связь.

Мотив парада Победы интерпретирует и А. Гунзенев: знамена поверженных захватчиков брошены к монументам «Родины-матери» на Мамаевом кургане и Пискаревском кладбище, памятнику «Воину-освободителю» в Берлине. Горящий Рейхстаг на заднем плане олицетворяет поражение самой идеи войны.

С. Герасимов соединяет в своей работе различные временные пласты и образы: Русь воплощается в фигуре воина в кольчуге и шлеме, матушках-монахинях, цветном узоре платка, полосе леса в пейзажном фоне. В архетипических символах заключаются раздумья автора о духовном строительстве, о национальной идее, о неизбежности основ, которые делают страну несокрушимой.

В свое время В. Верещагин сопроводил «Апофеоз войны» посвящением «всем великим завоевателям – прошедшим, настоящим и будущим», акцентировав внимание на смерти и разрушении. В современной трактовке у В. Кондратьева эта тема расширена: солдатские каски являются материальным свидетельством войны, а образ символического воинства – ду-

ховной памятью о ней. К сказочной метафоре обращается Ж. Раднаев: для его персонажа мирное небо – это возможность детских игр. Лаконичный, плакатный язык используют В. Мягков, А. Селиванов, В. Погребняк.

Самое масштабное произведение выставки, выражающее общую идею проекта «Великая Победа», – полиптих «Последний заслон. Август 1941 – апрель 1945» О. Подскачина. Автор запечатлевает не только начало и финал одной из самых кровопролитных войн в истории человечества, но обращается к философскому аспекту войны как процесса, как фрагмента жизни, который вмещает фронтовую повседневность, ощущение горьких утрат отступления, человеческие жертвы и разрушения. Последовательная разработка художником военной темы на протяжении многих лет (к панорамному, многосмысловому прочтению он уже обращался в диптихе «Битва» в 2015 году, а персональная выставка «Призрак атаки» в 2010 году была полностью посвящена теме войны) приводит к доминанте – к мысли о войне как о тотальном зле, как об уничтожающей силе, которая собирает страшную жатву не только в то время, когда она длится, но и десятилетия спустя.

Рис. 5.
О. К. Никитчик.
Письмо на фронт.
Прасковья. 2020.
Холст, масло.
95×108
Собственность автора



Большой массив выставки состоит из живописных и графических произведений портретного жанра. К нему обращаются А. Авдеев, А. Антипина, М. Аргунова, В. Артамонов, В. Архипов, С. Барсуков, Н. Большаков, В. Белоусов, О. Бескровная, В. Богомазов, Д. Бойтунов (рис. 2), И. Борисов, Т. Войтенко, Л. Воронцова, А. Жиркова, Н. Иннокентьев, Н. Карпов, И. Корякин, Т. Кривцова, Ф. Макаров, А. Мягков, Н. Николаева, Б. Осипов, А. Плахотник, Н. Попов, О. Раевская, А. Сулов, В. Сулов, В. Трофимов, М. Финаншин, В. Хрустов, Д. Чечуга, Ч. Шенхоров (рис. 3).

За редким исключением изображены конкретные лица, чьи имена вынесены в названия произведений. Одним из художественных приемов становится обращение к фотографии как к документу, в котором запечатлен образ солдата в период войны: такими они уходили на фронт, многие остались такими навсегда. Сходство с фотографией подчеркивается графичностью письма, монохромной цветовой гаммой, композиционным решением. В портретах, где участники Великой Отечественной войны изображены уже в мирное время, фотография (или отсыл к ней) часто становится деталью антуража, в котором находится портретируемый, неотъемлемой частью его собственных воспоминаний, символом связи с ушедшими.

Этот мотив зримо отражен в композиции В. Косенко «Поколения», в основу которой легла идея гражданско-патриотического движения «Бессмертный полк». Лица тех, кто воевал, глядящие с фотографий, и лица нынешних мальчишек и девчонок сливаются в один коллективный портрет, в котором все поколения связаны сквозной родовой памятью.

Ассоциация с фотографией прочитывается и в работе В. Хрустова (рис. 7), посвященной известному снайперу С. Номоконову. В этом произведении В. Хрустов обращается к одной из героических страниц в истории войны – участию в сражениях коренных и малочисленных народов: «Летопись ВОВ сохранила множество ярких эпизодов фронтовой жизни воинов северян. Отделение снайперов, состоящее из народов Севера (С. Номоконов, М. Пассар, З. Киле, К. Батум и А. Самар), только

за сентябрь–октябрь 1942 г. уничтожило 1106 фашистов. За подвиги на фронтах орденами и медалями СССР было награждено свыше 2 тыс. представителей коренных народов, а эвенки И. П. Увачан, С. Д. Номоконов и нанайец А. П. Пассар стали Героями Советского Союза» [4]. Герой будто позирует на фоне груды немецких касок, офицерских фуражек и солдатских пилоток (еще один отсыл к классическому сюжету). Выразительность изображению придает плакатный прием – включение в картинное поле шрифтовых элементов, свидетельствующих о количестве уничтоженных врагов.

Тема Великой Победы выразительно раскрывается в натюрмортах И. Грабовского «Кипяток», Е. Демченко «Фронтной обед», Б. Лыскова «Лихолетье», П. Мясостовского «Атрибуты Великой Отечественной», О. Папузина «На парад не придет», С. Попова «Посвящается художникам, не вернувшимся с войны» (рис. на развороте), М. Пихтовниковой «Май». Через предметы – чайник, нехитрую кухонную утварь, хлеб – передан скучный быт военного времени, через антураж комнаты и творческой мастерской художника – ощущение утраты, в мажорной гамме цветочного натюрморта с акцентами красного – ликующее настроение победного мая.

В графической части выставки (помимо названных портретов) в произведениях В. Быкова «Застава на Малой Кеме», Н. Вагиной «На защиту Москвы», В. Горячева «Доска Почета», «Помним, чтим», В. Захаренко «Тревожные», «В дозоре», Е. Измьестевой «Ради общей Победы», Н. Кирюхиной «Женщины войны», Г. Морозовой «Память», С. Платова «Мы еще повоюем», П. Степанова «Точка», Б. Тайсаева «Салют Победы», С. Толмачева «Дедов крест», Н. Холодка «День Победы» (рис. 4), А. Шалагина (серия «Дальневосточники фронту») отчетливо звучат темы памяти, ратного подвига, трудового подвига тыла, защиты рубежей и, конечно, Победы.

Авторы обращаются к разным техникам – офорту, линогравюре, литографии, рисунку тушью, акварели, пастели, смешанным техникам, компьютерным технологиям. Пластические и композиционные решения делают эти



произведения, несмотря на их немногочисленность, очень интересными.

Выставку дополняют разделы скульптуры и декоративно-прикладного искусства. В первом из них Э. Барсегов в скульптурном портрете участника Великой Отечественной войны В. Мялка и В. Чеботарев в портрете Бориса Ганина сосредотачиваются на психологических характеристиках героев. Е. Болсобоев в скульптурной композиции «Битва» обращается к традиционным национальным мотивам: крылатый конь выступает в образе сказочного персонажа-участника поединка. З. Дугаров («Похищенное счастье») использует предельно обобщенную форму, фиксируя внимание на эмоциональной составляющей образа. К приемам наивного искусства обращается В. Гатапов («Под мирным небом»).

Во втором разделе представлены: произведения косторезного искусства (А. Боескорова, «Письмо, пропахшее порохом войны»; К. Меркурьев, «Якутия – фронту»; Г. Родионов, «Герой Советского союза Федор Попов»; М. Слепцов, «Дети войны»; Т. Печетегина, «Чукотка во время войны»), горячая эмаль (В. Леватаев, «Черное солнце. Памяти жертв холокоста»), чеканка (М. Гомбоев, «Отпор»), керамика (В. Моргунова, «Воин-защитник»), декоративное панно из кожи (Е. Шлык, «Пламенный цветок»). Благодаря особенностям материала, национальным мотивам, сюжетам, в основу которых легли конкретные события и конкретные лица, образы получились эмоционально окрашенными и выразительными, а смешение разных национальных традиций дает ощущение всеобщей

Рис. 6.
Ю. А. Аксенов.
Вечная память
погибшим, вечная
слава живым. 2020.
Холст, масло.
60×108
Собственность автора

►Рис. 7.
В. П. Хрустов.
Личный счет
Семена
Номоконова. 2020.
Холст, масло.
110×130
Собственность автора

сплоченности перед врагом, с которым воевали не русские, якутские, бурятские воины, а народ единой страны.

В целом при всей индивидуальности стиливых приемов в живописи, графике, скульптуре и декоративно-прикладном искусстве – от классического языка реалистической живописи до условных приемов модернистского искусства – произведения выставки объединены одной идеей: мы все – дети той войны, в которой участвовали наши отцы, деды и прадеды.

Проект «Великая Победа» позволил объединить усилия художников 13 региональных отделений Союза художников России в Дальневосточном федеральном округе. Их творчество – богатейший пласт современной художественной культуры России, впитавший национальные особенности, характер всех народов, населяющих этот регион. Тематическая выставка, в основу которой была положена идея с высоким гуманистическим пафосом, потребовавшая крепкого профессионального уровня, показала, насколько серьезный потенциал у дальневосточных художников.



Литература

1. Иванова-Унарлова, З. И. Художники Якутии: члены Союза художников России / З. И. Иванова-Унарлова. – Санкт-Петербург, 2006. – 288 с., ил.
2. Кандыба, В. И. Художники Приморья / В. И. Кандыба. – Ленинград : Художник РСФСР, 1990. – 128 с., ил.
3. Советский плакат. – URL: <https://tramvaiiskusstv.ru/plakat/spisok-khudozhnikov/item/5408-polikarpov-i-v.html> (дата обращения: 25.04.2020).
4. Тураев, В. А. Великая Отечественная война и народы Дальнего Востока: демографические и этнокультурные последствия // Россия и АТР. – Владивосток, 2015. – №2. – С. 25–39. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/velikaya-otechestvennaya-voyna-i-narody-dalnego-vostoka-demograficheskie-i-etnokulturnye-posledstviya/viewer?fbclid=IwAR1wHe8Ymrpjsxr2RUiW4498KiK4AeoU_IkXndsKAE7ljxtOSOeTfHqo2fE (дата обращения 28.04.2020).
5. Художники Хабаровского края : альбом / авт.-сост. : Т. А. Давыдова, Т. А. Давидова, В. А. Шишкина, Е. В. Быкова, Т. В. Лементович. – Хабаровск, 2011. – 400 с., ил.
6. Энциклопедия Якутии: хроника, факты, события. – Том 1. – Москва, 2000. – 539 с., ил.

Об авторе

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

E-mail: zotova-o@yandex.ru

II INTERREGIONAL PROJECT “GREAT VICTORY” IN VLADIVOSTOK

Zotova Olga Ivanovna

Candidate of Arts, associate professor at the School of Arts and Humanities, Far Eastern Federal University, chief specialist of the Regional branch of the Russian Academy of Arts “Ural, Siberia and Far East” in Krasnoyarsk, member of the Union of artists of Russia, honorary member of the Russian Academy of Arts

Abstract: The paper is devoted to the exhibition “Great Victory” in Vladivostok, dedicated to the 75th anniversary of Victory in the Great Patriotic war. The author considers the history of the art project, the main sections and themes of the exhibition, and the most significant works. The authors’ worldview concepts are analyzed.

Keywords: interregional project “Great Victory”; Far Eastern art; front-line artists; theme of Victory.

УДК 725.945.1

А. Е. Ткачук
И. В. ЦаринныйРегиональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока
Российской академии художеств в г. Красноярске
Красноярск, Россия

ПОД ЗНАМЕНОМ ПОБЕДЫ.

К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ПАМЯТНИКА

В статье говорится о памятнике «Под знаменем Победы», посвященном подвигу сибиряков в Великой Отечественной войне, созданном к 75-летию Победы. Он был открыт 9 мая 2020 года в сквере «Народный парк Героев» Свердловского района г. Красноярска. В художественном решении памятника соединены три самостоятельных образа. Первый – скульптурная группа воинов, уходящих на фронт (один из них – представитель коренных народов Сибири, чей военный подвиг до сих пор недооценен), второй – воин-победитель, водружающий знамя Победы, третий – воин-труженик, которому предстоит восстановить разрушенную Родину. В Сибири новый монумент является единственным современным памятником подобной символической емкости, а в Красноярске – самым крупным скульптурным проектом, посвященным Великой Отечественной войне. Реализовал его авторский коллектив под руководством скульптора А. Е. Ткачука.

Ключевые слова: монумент; «Под знаменем Победы»; скульптурная группа; 75-летие Победы; А. Е. Ткачук.

Скульпторы Красноярья неоднократно обращались к теме Победы, создавая монументальные и станковые произведения, портретные образы.

В Красноярске существует площадь Победы, где расположен комплекс сооружений: музей «Мемориал Победы», Вечный огонь, два различных по масштабу монумента – памятник Воину-освободителю и памятник «Союз фронта и тыла», памятник Воинам-интернационалистам, мемориальные надгробия с именами бойцов, погибших от ран в госпиталях г.

Красноярска, техника военных лет. Мемориальный комплекс и площадь выполнены как единый архитектурный ансамбль: над проектом работали архитекторы А. С. Демирханов, А. С. Бруснянин, В. И. Ульянов [2]. Открытие комплекса состоялось 9 мая 1975 года.

В канун 70-летия Победы в 2015 году у завода «Красмаш» открылся мемориал «Труженикам тыла», увековечивающий вклад тех, кто ковал Победу в тылу, – женщин и подростков. Общая площадь мемориала составила 6300 квадратных метров, высота стелы 10 метров, высота

Общий вид
монумента.
Фото
С. Е. Ануфриева

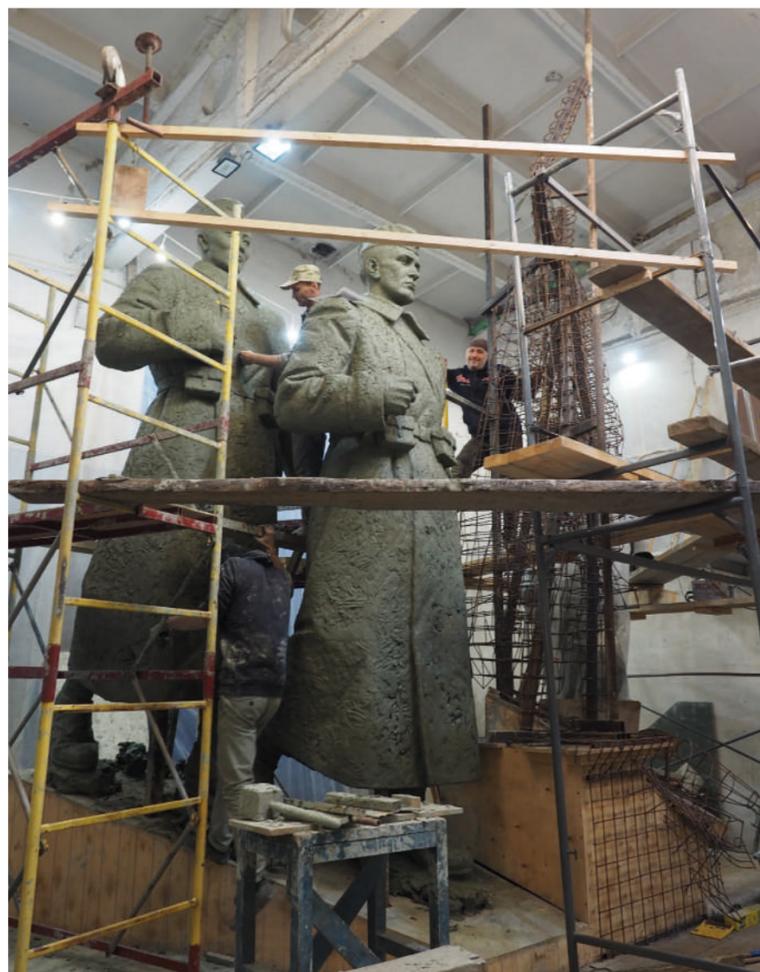
скульптуры – женщины-заводчанки и мальчика, собирающих миномет, – более трех метров [1]. В центральном районе города существует памятник детям войны, множество памятных знаков и мемориальных табличек.

Однако до сегодняшнего дня не было знакового скульптурного объекта, в котором были бы соединены несколько смыслов и в котором тема памяти была бы реализована в современных условиях, когда урбанистическая среда российских городов выдвигает новые требования в решении пространственных задач: прежде всего это создание рекреационных пространств, без вечного огня, для прогулок и времяпрепровождения и в наше время, не наделенном пафосом советской эпохи.

Идея создания «Народного парка Героев» возникла в Совете ветеранов Свердловского района г. Красноярска. Такое название общественному пространству выбрали по итогам народного голосования. По проекту на это место предполагался перенос церкви. Именно тогда появилась идея создания монумента Георгию-Победоносцу, покровителю воинов и тех, кто оказался в зоне военных действий. Однако в этом образе не был бы в полной мере отражен вклад в Победу жителей конкретной территории, сибиряков, в то время как именно об этом хотели сказать авторы памятника. В ходе обсуждения проекта от идеи образа Георгия отказались.

Администрация Свердловского района объявила конкурс, поставив перед его участниками задачу объединить подвиг воинов, тружеников тыла, железнодорожников. В проекте должна была явно читаться принадлежность к Сибири. В итоге были выбраны два проекта. По концепции второго (нерезализованного), композиция состояла из 3 групп: сибиряков, уходящих на войну, тружеников тыла и военных врачей. Эта композиция выглядела несколько дробно и не вписывалась по масштабу в территорию сквера.

Предпочтение было отдано скульптурной группе из четырех фигур, олицетворявших уходящих на фронт воинов, воина-победи-



теля со знаменем Победы в руках и рабочего, восстанавливающего страну.

Победителем конкурса стал авторский коллектив под руководством А. Е. Ткачука, почетного члена Российской академии художеств, профессора, руководителя творческой мастерской скульптуры Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока РАХ в г. Красноярске, в который вошли художники-скульпторы А. В. Тырышкин, выпускник творческой мастерской скульптуры УСДВ РАХ в Красноярске, А. В. Кияницын, И. В. Царинный, оба выпускники Красноярского государственного художественного института им. Д. Хворостовского (художественный факультет, кафедра скульптуры).

9 мая 2019 года комиссии и жителям Свердловского района были представле-

Этап лепки.
Фото
А. В. Кияницына

ны метровые модели памятника. Работа по причине бюрократических процедур была начата только в начале августа, а лепка 29 октября уже завершилась. 10 ноября комиссия подписала акт приема, и началась формовка. Была использована технология увеличения без коробки, привычной для многих скульпторов. При помощи лазерных нивелиров выстраивалась точная пространственная сетка шагом в 10 см, где последовательно модель увеличивалась в пять раз в деталях. Изготовление каркаса и лепка осуществлялись параллельно, так как сроки были предельно сжаты. Одновременные сварка и лепка стали возможными благодаря точному каркасу, ведь общепринято сначала закончить монтаж каркаса и лишь потом начинать набор массы и лепку. Процесс создания памятника происходил в экстремальных условиях, так как работать приходилось в холодной мастерской, где температура не поднималась выше +8 градусов, что влияло на пластические качества глины. Были и объективные трудности, связанные со сложным решением скульптурной группы и многоплановостью образа.

Общая ширина композиции составила около 6 метров, высота – 7 метров. Общий вес металла 8 тонн. В вертикальную ось выстраивались центральная фигура и развешиваемый над ней массивный флаг длиной 3,5–4 м (в подобных конструкциях такое решение встречается редко, так как это связано с потерей устойчивости из-за большого веса и возникновением дополнительной ветровой нагрузки). Были рассчитаны три точки касания, способные выдержать вес бронзового флага. Фигуры уходящих на фронт воинов выполнены в динамике, что предполагает одну опорную точку, вторую – поддерживающую. Авторы предложили решение, аналогов которому нет, так как композиционно монумент не строится на стереотипных, популярных позах, приемах и силуэтах. При высоте фигур более 3,6 м они не касаются друг друга.

Композиционное движение начинается входная группа из двух сибиряков, которые

уходят, чтобы отстоять Москву. Их уход решен символично: они отправляются по железной дороге, которая несла эшелоны добровольцев на фронт. Авторы тщательно изучали архивные фото, чтобы достоверно воплотить собирательный образ воинов. Форма образца 1941 года также воспроизведена по историческим фото. Силуэты особенно выразительно выглядят с тыльной части монумента. В центр композиции помещен выдержавший все тяготы сражений воин-сибиряк со знаменем Победы, которое он водружает как символ окончания войны: древко знамени опирается на поверженного орла, который являлся одним из государственных символов Третьего рейха. Завершает композицию фигура воина-труженика, которому предстоит трудиться в мирное время. Манера лепки экспрессивна, элементы – железная дорога, поверженный орел, колонны как собирательный образ разрушенной Европы, крушения гуманистических идеалов – помогают прочесть смысловое содержание монумента. С тыльной стороны основания введен еще один элемент – надписи на стенах немецкого Рейхстага, на котором солдаты оставляли свои имена и послания.

В обрамлении постамента использован дикий камень красного цвета. Позднее на стене у монумента будут установлены таблички с именами 45 красноярцев – Героев Советского Союза. В целом расположение монумента несколько смещено вглубь против первоначального размещения по центру, что обусловлено не законченным общим благоустройством парка.

В заключении скажем, что сегодня в России наблюдается тенденция усиления интереса к монументальным памятникам, мемориалам. В их основе всегда лежит стержневая масштабная идея, и это позволяет им быть монументами не только по форме, но и по духу. Это очень логично в связи с идеей увековечивания памяти о воинском и трудовом подвиге народа, победившего фашизм. Новый памятник в Красноярске демонстрирует исключительный пример, в исполнении которого применены новаторские решения.

Масштаб монумента, его трактовка позволяют ему войти в ряд символов Победы в г. Красноярске.

Литература

1. В Красноярске открыли мемориал, посвященный труженикам тыла в годы войны. – URL: <https://www.krsk.kp.ru/daily/26378.4/3257427/> (дата обращения 1.06.2020).

2. Музей «Мемориал Победы». – URL: <http://www.memorial24.ru/istoriya> (дата обращения 1.06.2020).

Об авторах

Ткачук Александр Евгеньевич – почетный член Российской академии художеств, профессор, руководитель творческой мастерской скульптуры Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске

Царинный Илья Васильевич – стажер творческой мастерской скульптуры Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске.

UNDER THE BANNER OF VICTORY.
TO THE HISTORY OF THE MONUMENT

Tkachuk Alexander Evgenevich

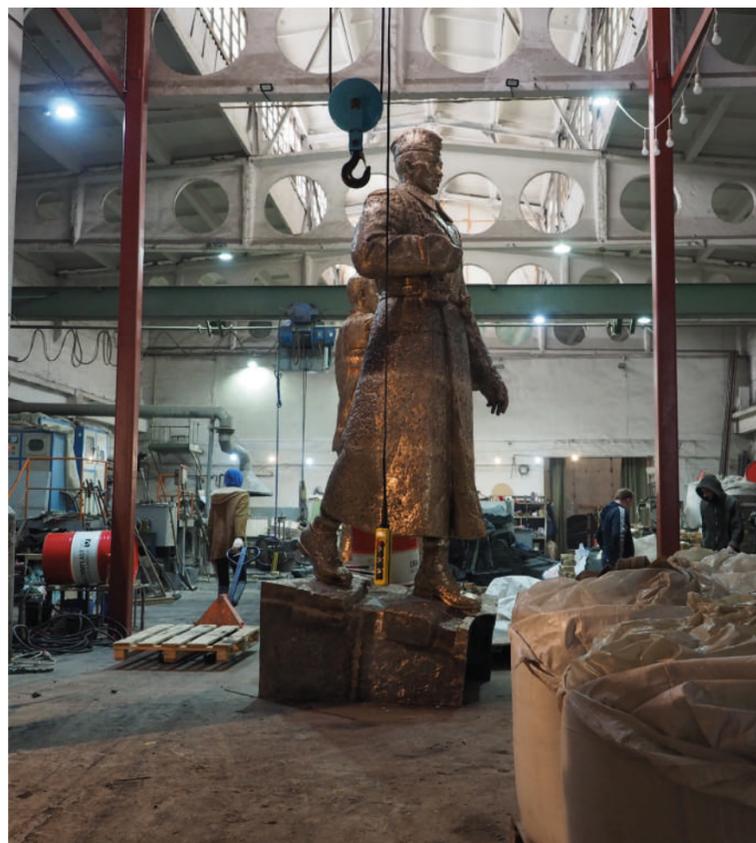
Honorary member of the Russian Academy of Arts, professor, head of the creative sculpture workshop at the Regional Branch of the Russian Academy of Arts «Ural, Siberia and the Far East» in Krasnoyarsk

Tsarinny Ilya Vasilievich

The Regional Branch of the Russian Academy of Arts «Ural, Siberia and the Far East» in Krasnoyarsk, sculpture workshop

Abstract: : The paper refers to the monument “Under the banner of Victory”, dedicated to the feat of Siberians in the Great Patriotic war, created to the 75th anniversary of the Victory. It was opened on may 9, 2020 in “The National Park of Heroes” of the Sverdlovsk district of Krasnoyarsk. Three separate images were connected in the artistic decision of the monument. The first is a sculptural group of soldiers leaving for the front lines (one of them is a representative of the indigenous peoples of Siberia, whose military feat is still undervalued), the second is a victorious warrior hoisting the banner of victory, the third is a warrior- worker who will have to restore the destroyed Homeland. The new monument is the only modern monument of such a symbolic capacity in Siberia, and the largest sculpture project dedicated to the Great Patriotic war in Krasnoyarsk. It was implemented by the author’s team under the direction of the sculptor A. E. Tkachuk.

Keywords: monument; “Under the banner of Victory”; sculpture group; 75th anniversary of Victory; A. Tkachuk.



▲ А. В. Тырышкин за работой.
Фото
А. В. Кияницына

◀ В сборочном цеху.
Фото
А. В. Кияницына

▲ Монтаж элементов на площадке.
Фото
А. В. Кияницына

УДК 726.04

С. Н. Элоян

Иркутский национальный исследовательский технический университет
Иркутск, Россия

АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РЕШЕНИЕ ПАТРИАРШЕГО СОБОРА ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА В ПАРКЕ «ПАТРИОТ»

Главный храм Вооружённых Сил России - Патриарший собор Воскресения Христова в подмосковном парке «Патриот» - посвящен 75-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг., открытие его было запланировано на 9 мая 2020 года. Впервые вводятся в научный оборот сведения о художественном решении внешних частей и интерьеров, расположенных по центральной оси храма, над которыми работал творческий коллектив под руководством Д. Намдакова.

Ключевые слова: Патриарший собор Воскресения Христова; парк «Патриот»; 75-летие Победы.

Уникальность будущего храма была обусловлена не только кратчайшими сроками его возведения, гигантскими размерами (третий в России по величине после Христа Спасителя и Исаакиевского собора), но и одновременным ведением архитектурного и художественного проектов и строительных работ.

Проектирование декоративного решения храма началось в октябре 2018 года. К этому времени министром обороны С. Шойгу, главным архитектором храма Д. Смирновым, главным художником храма Д. Намдаковым, художником В. Нестеренко и представителем Московского Патриархата о. Л. Калининным была выработана общая концепция архитектурно-художественного облика храма, включающая в себя эскизный проект, определяющий цветовое решение, отвечающее военной тематике храма, идею металлического покрытия фасадов с

включением большого количества бронзовых рельефов, светопрозрачного покрытия храмовых сводов и мозаичной техники внутренних росписей как единственно возможной в одновременной со строительством работе. Были сформулированы требования к выбору канонических сюжетов и их новаторским решениям, максимально соответствующим посвящению храма Победе в Великой Отечественной войне.

К разнообразным и многочисленным видам оформительских работ были привлечены значительные художественные силы: кроме упоминавшихся Д. Намдакова и В. Нестеренко, в реализации проекта приняли участие скульпторы С. Щербаков и В. Шанов, С. Андрияка, Студия военных художников им. Б. Грекова и другие творческие коллективы скульпторов, иконописцев, мастеров декоративно-прикладного искусства.

*Патриарший собор
Воскресения
Христова
(Москва)
В статье
использованы
фото Е. Урютовой*



Д. Б. Намдаков,
С. Н. Элоян.
Памятник
«Матерям
победителей».
2020. Бронза.
Скульптурный
комплекс
Патриаршего со-
бора Воскресения
Христового
(Москва)

Творческий коллектив, возглавляемый Д. Намдаковым, работал над монументальными композициями, расположенными по центральной оси храма, в том числе и за его пределами, и в соответствии с этим призванными раскрыть главное идейно-смысловое содержание художественного оформления собора.

Одной из основных таких композиций должны были стать расположенные на входе в храмовую территорию «Врата Победы» – распахнутые 20-метровые арочные створки, над которыми парит 11-метровая фигура Воскресшего Христа. Эффект парения достигается за счёт конструктивного решения, при котором вся тяжесть фигуры опирается через косую балку, спрятанную в складках одежды Христа, на конструкцию, скрытую в сонме серафимов над разорванной аркой врат. Боковые створки разделены на 4 регистра, из которых нижний посвящён ростовым изображениям маршалов Победы. Над ними расположены образы соименных святых воинов из русской истории, а регистром выше – также соименные святые воины-мученики первых веков христианства. Таким образом, победоносные маршалы предста-

ют здесь в непосредственной связи со своими небесными покровителями. В самых верхних секторах расположены: с лицевой стороны – образы Богородицы и Иоанна Предтечи, образующие Деисус с фигурой Христа, а с обратной стороны – образы апостолов Петра и Павла, особо почитаемых русским воинством.

С наружных сторон створок – фигуры архангелов Михаила и Гавриила, распахивающие их перед идущими к храму. Внутренняя поверхность арки покрыта надписями, посвящёнными памяти бойцов и командиров всех фронтов Великой Отечественной войны. Две великие победы – Победа Спасителя над смертью и Победа советского народа над немецко-фашистскими захватчиками, – соединяя земное и небесное, должны созвучно воплотиться в этой композиции, реализация которой отложена на второй этап.

Между входными вратами и храмом было предложено установить композицию «Триумф Победы», состоящую из фигуры трубящего победную песнь Архангела Михаила на крылатом коне, попирающего связанного золотой цепью сатану в образе орла Третьего рейха, чье тело

►Д. Б. Намдаков,
С. Н. Элоян.
Спас Нерукотворный,
святые Андрей
Первозванный,
пророк Илия,
великомученица
Варвара, Александр
Невский (надвратный
хорос). 2019–
2020. Бронза,
позолота, латунь,
выколотка

►Д. Б. Намдаков,
С. Н. Элоян.
Надвратная композиция
«Троица» (главный вход).
Владимирская
Богородица (большие врата).
Борис и Глеб (малые врата).
2019–2020. Бронза,
позолота.
Патриарший собор
Воскресения
Христового
(Москва)



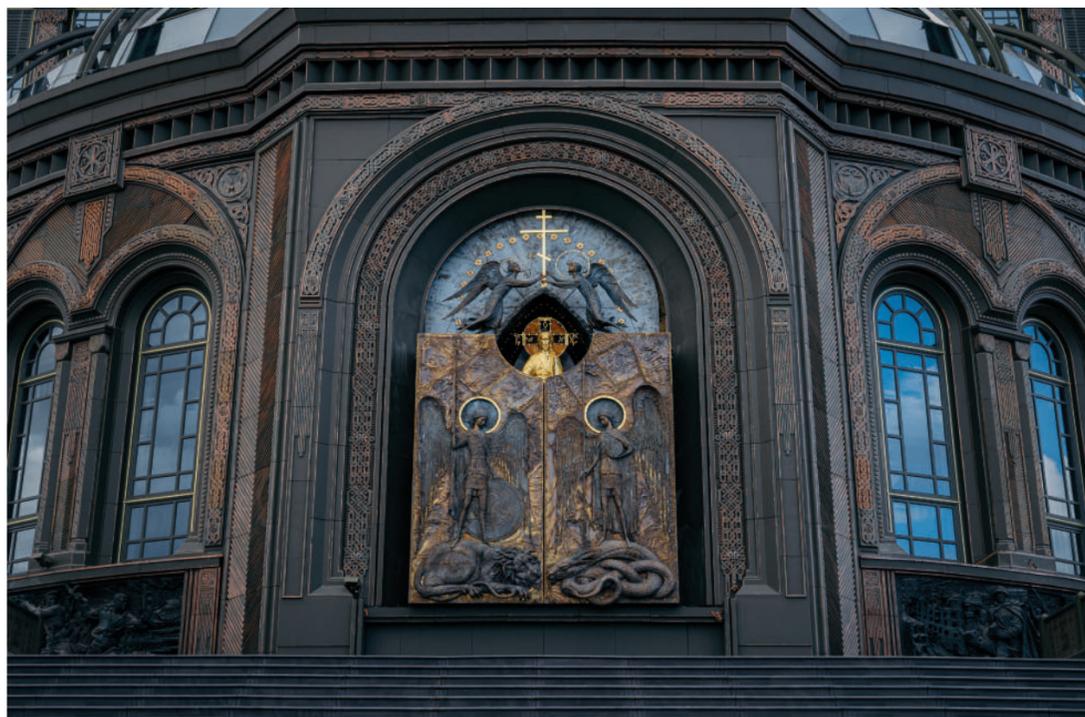
состоит из различных образцов трофейного оружия. Повторяя тему связывающей цепи, вся композиция окольцовывается названиями главных военных операций, решивших исход войны, а площадь внутри кольца должна была заполниться камнями, которыми вымощена Красная площадь, принимавшая Парад Победы в июне 1945 года. От этой композиции пришлось отказаться в силу необходимости боль-



шого свободного пространства для парадов и торжественных построений войсковых частей.

Звонница, поднятая на арочных проёмах над главным входом в храм с западной стороны, является традиционным местом для размещения надвратной иконы праздника или святого, которому посвящён храм. В русской православной традиции праздник Воскресения Христова раскрывается в иконописном сюжете «Сошествие во ад», и в рамках этой традиции разрабатывался первый вариант рельефа, от которого также пришлось отказаться, так как в этом случае вход в храм оказывался в зоне ада. Пришлось отказаться и от традиционного в западной церкви варианта с Воскресшим Христом и двумя ангелами, композиционно невыразительного. Безусловной образной выразительностью обладал вариант «Христос с мечом», по каноническим соображениям не получивший благословения Патриарха. Вариант со Спасом Нерукотворным, поддерживаемым тремя ангелами, отличался композиционной остротой, но был недостаточно связан с темой военного храма. Окончательное решение содержало изображение традиционного русского военного стяга с образом Спаса Нерукотворного, поддерживаемого двумя архангелами в воинском облачении. На южном и северном фасадах звонницы изображения Архистратига небесного воинства Архангела Михаила, побеждающего сатану, и небесного покровителя русского воинства св. Георгия Победоносца, побеждающего змия, расположены так, чтобы символически отталкивать от входа в храм нечистую силу.

Под сводом звонницы перед главным входом в храм подвешена скульптурная композиция в виде светильника-хороса, схематически раскрывающая структуру храма, имеющего, кроме главного придела Воскресения Христова, ещё четыре придела в честь небесных покровителей видов Вооружённых сил – пророка Илии (Воздушно-десантные войска), Андрея Первозванного (Военно-Морской Флот), Варвары-великомученицы (Ракетные войска стратегического назначения) и Александра Невского (Сухопутные войска). Подобным образом в хоросе расположены медальоны с ликами святых на воинских щитах, поддерживаемых



Д. Б. Намдаков,
С. Н. Эляян.
Архангелы Михаил
и Гавриил (восточ-
ный фасад,
складень трех-
створчатый
закрытый).
2018–2020. Бронза,
позолота, латунь.
Патриарший собор
Воскресения
Христового
(Москва)

скрещёнными копьями и щитами и составляющими единый небесный щит – нашу защиту.

Непосредственно под хоросом на западной стене храма расположен образ Святой Троицы, являющий важнейший догмат православной церкви и занимающий важнейшее место над большими воротами. Взятое за основу решение этого сюжета Андреем Рублёвым было переработано применительно к архитектурной ситуации, продиктованной границами двух арок. Расположенные ниже большие и малые врата объединены единым художественным решением, основанным на работе литого металла как живого материала, непосредственно реагирующего на духовную энергию.

Расположенный в центре больших врат и объединяющий обе створки медальон с образом Владимирской Богоматери раскрывает другие важнейшие догматы православия – о Богочеловечности Христа и непорочности Богородицы. От медальона исходит золотое сияние, плавящее металл и золотыми каплями опадающее вниз, на малые врата, на створках которого даны фигуры первых русских святых – благоверных князей Бориса и Глеба, поддер-

живающих православный крест, наливающийся золотом этого сияния. Композиция решена таким образом, что лезвия княжеских мечей служат рукоятями для открывания дверей, и, чтобы войти в храм, нужно символически взяться за меч.

Обратные стороны больших и малых врат также объединены общим сюжетом – «Сошествием Святого Духа на апостолов». Расположенный с внутренней стороны за Троицей, он связан с ней и богословски, и календарно: Духов день, или Пятидесятница, празднуется на следующий день после Троицы. Поскольку двустворчатость малых врат не позволила расположить на них традиционную для этого сюжета фигуру царя (аллегория Космоса), было предложено пластическое решение Космоса как космической стихии, ранее никогда так не трактованной.

Главной цветопластической доминантой внутреннего пространства храма является центральная апсида, содержащая главный храмовый запрестольный образ – Воскресение Христово. Смысловым и изобразительным центром композиции служит 11-метровая по-

Д. Б. Намдаков,
С. Н. Эляян.
Воскресение
Христово –
Сошествие во ад.
Святые пророк
Илия, Андрей
Первозванный,
Варвара-великому-
ченица, Александр
Невский (складень
трехстворчатый
открытый).
2018–2020 Бронза,
позолота,
смальта.
Патриарший собор
Воскресения
Христового
(Москва)



золоченная фигура Воскресшего Христа с благославляющим жестом правой руки и свитком Нового Завета в левой. Практически вся плоскость восточной стены апсиды, окружающая фигуру Спасителя, площадью почти 500 кв. метров, покрыта мозаикой, изображающей предвечное небо ночи Воскресения.

На фоне ночного неба едва угадываются очертания мандорлы, в центре которой глубина сгущающегося чёрного цвета символизирует непознаваемость Бога. По внешнему краю мандорлы кольцо ужасающихся и ликующих серафимов, неся на своих ликах и крыльях отблеск Божественного света, образует золотой ореол вокруг фигуры Христа, продолжающийся светящимся крестом по всему пространству фона. Внизу узкая полоска ночного Иерусалима с разрушенной стеной храма Соломона служит конкретно-исторической ординатой Воскресения, в то время как изображения звёзд в виде галактик придают композиции космически необъятный, вневременной масштаб.

На внешней стороне апсиды (восточном фасаде храма), в месте, где также традиционно располагаются иконы, была установлена икона в форме трёхстворчатого складня, что делает это решение уникальным для храмового искусства. По размерам (общая высота свыше 6 метров) это, видимо, самый большой складень

в мире. Здесь сюжет Воскресения Христова предстаёт в традиционной трактовке Схождения во ад, где Спаситель, попирая ногами врата ада, выводит оттуда Адама и Еву, а с ними и всё человечество. В этой сцене ограничились минимальным количеством персонажей, добавив только царя Давида и Иоанна Крестителя. В нижней, «адской» части, кроме покинутых гробов, очень редкий сюжет с архангелами, победившими и связывающими сатану, также объединяющий изображение с назначением храма. На внутренних поверхностях боковых створок попарно расположены фигуры святых покровителей видов Вооружённых Сил, а на внешних сторонах створок – фигуры архангелов Михаила и Гавриила в воинских доспехах, попирающих льва и змия (напоминание о 90-м псаломе, любимой молитве русских воинов). Цветовые решения наружных и внутренних частей складня принципиально отличаются друг от друга. Если на внешних частях мы видим только патинированную бронзу с небольшим количеством позолоты, то весь внутренний фон, кроме нижней части, покрыт пластинами цветного стекла, перекликающегося с цветными эмальями солдатских иконок-складней. По обычным дням икона будет представлять в закрытом виде, запертая на замок в виде кольца, протодетого сквозь ноздри льва и змия, а по вос-



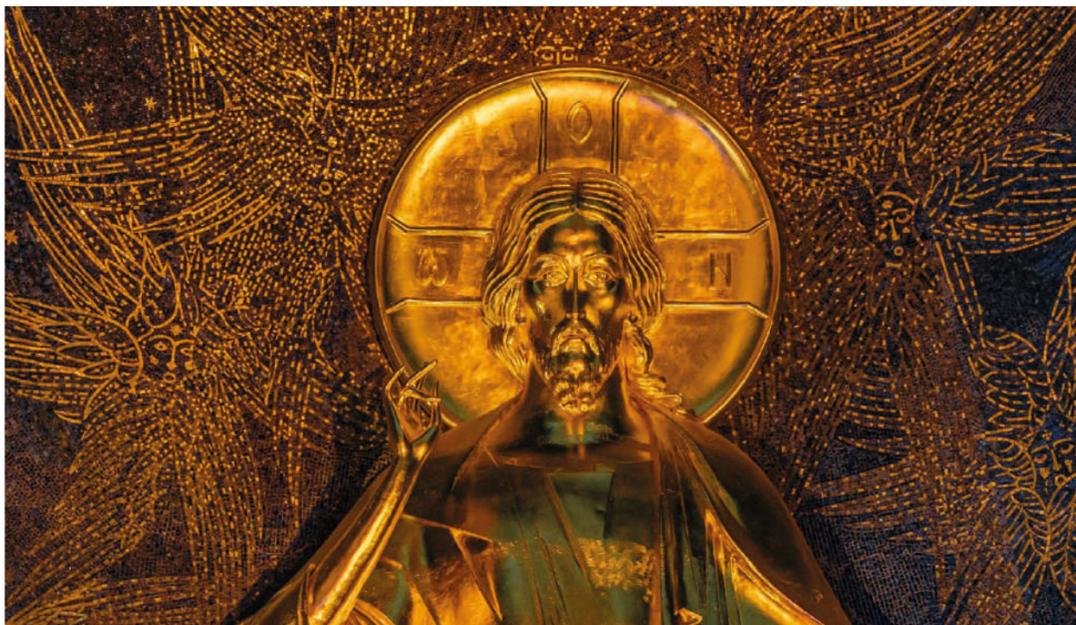
◀▼
Д. Б. Намдаков,
В. Д. Шанов,
С. Н. Элоян.
Воскресение
Христово
(центральная
апсида). 2018–2020.
Рельеф,
бронза,
гальваника,
позолота,
смальта,
мозаика.
Патриарший собор
Воскресения
Христово
(Москва)

кресеньям и праздничным дням она будет торжественно открываться и представлять во всём великолепии праздничного цвета.

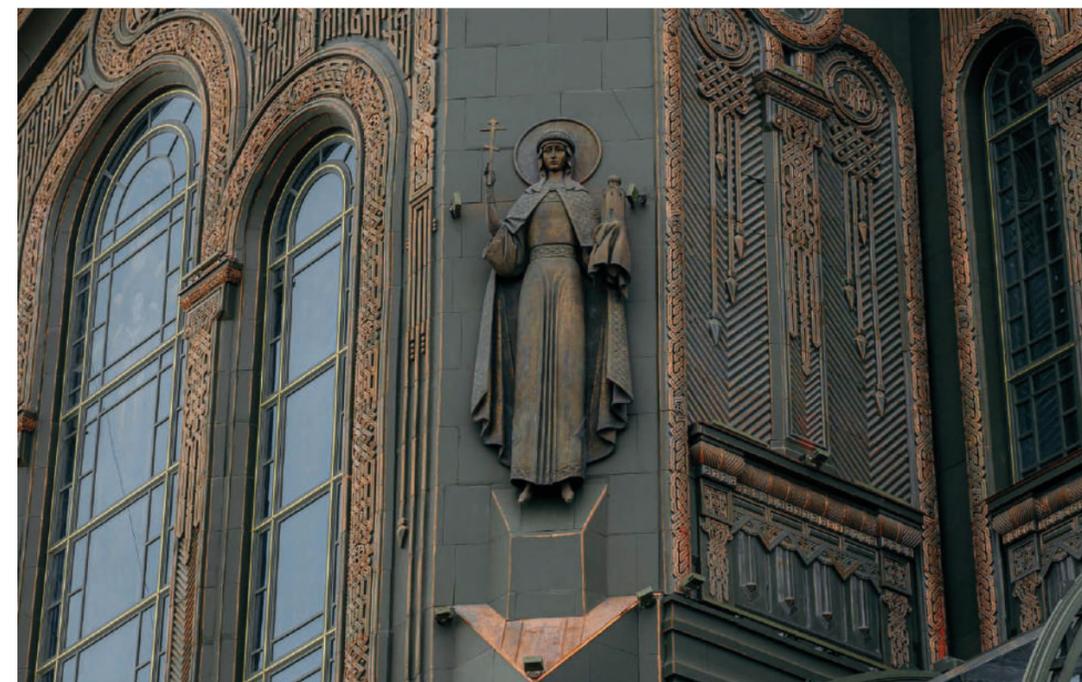
Для оформления других внешних частей храма также были выполнены 4 скульптуры – крылатые символы евангелистов с раскрытыми книгами, содержащими тексты, относящи-

еся к Воскресению Христову, соответствующих евангелий, и 2 из 8 фигур русских святых – св. равноапостольного князя Владимира и св. равноапостольной княгини Ольги.

Для завершения скульптурного комплекса была разработана композиция «Колокол» на центральной оси к востоку от храма, но в фев-



Д. Б. Намдаков,
С. Н. Элоян.
Святая равно-
апостольная
княгиня Ольга.
2019–2020.
Бронза.
Патриарший собор
Воскресения
Христово
(Москва)



рале этого года было принято решение посвятить это место памяти матерей солдат Великой войны, и в кратчайшие сроки был разработана и выполнена монументальная скульптура «Матерям победителей». Поскольку памятник посвящён матерям всех солдат без национальных различий, скульптура решена таким образом, что лицо полностью закрыто руками, через пластику которых передаётся скорбь матери, проводившей сына на войну. Одежда также лишена конкретных национальных признаков и выстроена так, что расходящиеся книзу края образуют проход внутрь скульптуры. Внутреннее убранство создаёт ощущение храмового пространства прежде всего благодаря расположенной на центральной оси гигантской свече с язычком вечного огня, который планируется зажечь от Вечного огня на Могиле Неизвестного Солдата у Кремлёвской стены. Внутренняя поверхность стен покрыта каплевидными нишами, символизирующими окаменевшие слёзы матери. Ожидается, что приходящие сюда люди будут устанавливать в этих нишах небольшие свечи, огонь которых будет отзвуком Вечного огня. Таким образом, каждый пришедший сможет соучаствовать в создании художественного образа.

Об авторе

Элоян Сергей Норикович – профессор кафедры архитектурного проектирования Института архитектуры, строительства и дизайна Иркутского национального исследовательского технического университета, заслуженный художник Российской Федерации
E-mail: sergey.aloyan58@mail.ru

ARCHITECTURAL AND ARTISTIC SOLUTION OF
THE PATRIARCHAL CATHEDRAL
OF THE RESURRECTION OF THE CHRIST
IN THE PATRIOT PARK

Eloyan Sergey Norikovich

Professor at the Department of architectural design at the Institute of architecture, construction and design of the Irkutsk National Research University, honored artist of the Russian Federation

Abstract: The paper is dedicated to the main Church of the Russian Armed forces, the Patriarchal Cathedral of the Resurrection of Christ in the Patriot Park near Moscow, dedicated to the 75th anniversary of the Victory in the Great Patriotic war of 1941 — 1945, which was scheduled to be opened on May 9, 2020. For the first time information about the artistic solution of the external parts and interiors located on the central axis of the temple, on which the creative team worked under the direction of D. Namdakov has been introduced into scientific circulation.

Keywords: Patriarchal Cathedral of the Resurrection of Christ; Patriot Park; 75th anniversary of Victory.



А. М. Знак.
Три танкиста.
1975. Холст, масло.
174×150
Красноярский
художественный музей
им. В. И. Сурикова

УДК 7.04 (067)

Н. В. Тригалева

Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока
Российской академии художеств в г. Красноярске
Красноярск, Россия

СТАДИАЛЬНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ ОТРАЖЕНИЯ ТЕМЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ НА ПРИМЕРЕ ВЫСТАВКИ «СЛАВА ПОБЕДИТЕЛЯМ!» В КРАСНОЯРСКЕ

В статье рассматривается художественная выставка «Слава победителям!» в г. Красноярске, посвященная 75-летию Победы в Великой Отечественной войне. В экспозиции представлены произведения искусства с 1941 по 2020 годы, демонстрирующие обширный спектр художественного воплощения темы войны. На основе материалов выставки в статье анализируется процесс развития темы Великой Отечественной войны в отечественном искусстве. Исследуется трансформация содержания произведений в зависимости от задач, стоявших перед художниками в конкретные периоды советской и российской истории, соотносении регионально-го изобразительного искусства со столичным на протяжении более чем семи десятилетий. В статье содержится краткий комплексный обзор темы, начиная от пропагандистских и документальных задач в искусстве военного времени и заканчивая поиском новых смысловых и стилистических творческих решений в начале XXI века.

Ключевые слова: выставка «Слава победителям!»; искусство военного времени; Великая Отечественная война в советском и российском искусстве.

Выставка «Слава победителям!», посвящённая 75-летию Победы в Великой Отечественной войне, в отличие от научно-практической конференции, объединившей вокруг этой темы усилия искусствоведов Урала, Сибири и Дальнего Востока по выявлению, отбору и обобщению художественных произведений на тему Великой Отечественной войны в изобразительном искусстве Красноярского края, представляет собой локальное художественное событие. Она знакомит как с работами современных красноярских художников, так и с произведениями мастеров советского искусства, предоставленными из музейных и

частных коллекций Красноярского края, а также из собрания Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в Красноярске. Такой коллективный подход к формированию выставки обеспечил разнообразие материала и позволил увидеть, что в Красноярском крае прослеживаются те же тенденции, что и во всем советском, а впоследствии и российском искусстве в целом.

К теме Великой Отечественной войны искусство обращалось начиная с 1941 года. При этом на каждом этапе, в целом определявшемся особенностями общественно-политической ситуации, оно эволюционировало

как под воздействием внешних объективных факторов, так и субъективно-психологических и профессиональных характеристик художников, например, таких, как качество полученного художественного образования или степень личной вовлеченности в события военного периода. Излишне говорить о том, что максимально интенсивной и эмоционально напряжённой личной вовлеченностью была непосредственно в 1941–1945 гг. и достигала своего



гандистским и агитационным задачам, таким как политические плакаты для фронта и тыла, сюжетные и портретные рисунки для листовок, открыток,

Рис. 1.
В.П. Буркасов.
Разведчик. 1995.
Холст, масло.
90×93
Галерея «Академия»,
Красноярск

пика там, где люди искусства становились свидетелями и участниками боевых действий.

В Древнем Риме, одарившем человечество многочисленными афоризмами, создали знаменитую формулу: *Inter arma silent Musae* – «когда гремят пушки, музы молчат», дословно: «в окружении оружия Музы молчат». С позиций здравого смысла это объяснимо и разумно, потому что в воюющей стране есть куда более важные заботы, нежели искусство. Римляне, возможно, более всех других народов в истории знавшие толк в войнах, понимали это как никто другой.



Рис. 2.
С. П. Горбатко.
Затишье. 1998.
Холст, масло.
177×232
Региональное отделение
УСДВ РАХ, Красноярск

стремились сделать все возможное и невозможное для защиты Родины. Одни – с оружием в руках, другие, в силу разных причин оставшиеся в тылу, сделали оружием свою профессию.

В первую очередь это относилось к пропагандистским и агитационным задачам, таким как политические плакаты для фронта и тыла, сюжетные и портретные рисунки для листовок, открыток, фронтовых газет и журналов. Это был совершенно особый случай, когда указания сверху и инициативы снизу совпадали полностью. Все было подчинено общей цели: воодушевить на борьбу, разжечь священный огонь патриотизма и яростной ненависти к врагу, воспеть подвиги героев и выразить презрение к предательству.

Нередко, хотя этот аспект деятельности художников на войне мало изучен, умение рисовать применялось в разведке. Этим, например, занимались на фронте артиллерист-разведчик Борис Рязов, выполнявший рекогносцировки местности для планирования обстрелов, и Борис Дрыжак, который в составе особой инженерно-разведывательной команды детально зарисовывал трофейное вооружение и боевую технику. А выполнявшиеся в свободные минуты набро-

полнявший рекогносцировки местности для планирования обстрелов, и Борис Дрыжак, который в составе особой инженерно-разведывательной команды детально зарисовывал трофейное вооружение и боевую технику. А выполнявшиеся в свободные минуты набро-

► Рис. 4.
Ю.Ф. Корнилов.
Блокадная зима
(У печки). 1975.
Холст, масло.
121×153
Красноярский
художественный музей
им. В.И. Сурикова



Рис. 3.
Е.С. Кобытев.
Снова в строю.
Патруль на улице
немецкого
города. Из серии
«До последнего
дыхания». 1958.
Бумага, уголь,
тушь. 59×85
Красноярский
художественный музей
им. В.И. Сурикова

ски и зарисовки не только сохранили непосредственность живого восприятия военного быта, стали своего рода изобразительными документами эпохи, но и послужили впоследствии натурным материалом для произведений о войне.

Следом за агитационным плакатом, чей приоритет был продиктован задачами военного времени, на втором месте находилась станковая графика. В первую очередь это были рисунки с



В масштабах страны широко известны работы, к примеру, Бориса Пророкова, Леонида Соифертиса, Виталия Горяева, Анатолия Кокорина, Николая Жукова и многих других. Менее известны ошеломляющие своим эмоциональным накалом блокадные рисунки студентки Ленинградского художественного училища Елены Марттила, впоследствии литографированные (один из них представлен в собрании Шушенского музея-заповедника).

Из красноярских художников, кроме уже упомянутого Бориса Рязова, можно отметить Евгения Кобытева, Якова Еселевича и других, чьи работы предоставили для выставки художественный и краеведческий музеи Красноярска.

По причине повышенного внимания к агитационному и документальному аспектам искусства военного времени, стремления всесторонне раскрыть ту или иную тему непосредственно с 1941 года особое распространение получило создание графических серий, таких как цикл Дементия Шмаринова «Не забудем, не простим!» (1942). Многие из них были начаты или задуманы в дни войны, но продолжались, получали новое развитие уже в мирное время. Алексей Пахомов, начав графическую сюиту «Ленинград в дни блокады» в 1941 году, продолжал работу вплоть до победного салюта и после войны. Для красноярской графики ярчайшим примером является серия Е. Кобытева «До последнего дыхания» (рис. 3), основанная на трагическом и героическом жизненном опыте автора. Около 15 листов серии представляют на выставке Красноярский художественный музей им. В. И. Сурикова и Арт-галерея Романовых.

Живописцам, по причине большей, по сравнению с графиками, громоздкости и долговременности их «производственного процесса», крайне сложно было проявить себя в условиях действующей армии. Поэтому, за исключением членов студии военных художников имени М. Б. Грекова, для которых командованием организовывались творческие командировки в воинские части, мастера живописи работали преимущественно в тылу. Но всеми помыслами были там, где шли бои, где решалось, а это

было понятно и тогда, будущее человечества. Даже пейзаж, хотя в газетных публикациях тех лет этот жанр не очень приветствовался, приобрёл подчеркнuto патриотический характер. Содержанием большинства сюжетных картин совершенно естественно становились подвиги и будни Красной Армии, преступления фашистов в оккупированных областях, торжество побед, горечь поражений и скорбь по погибшим. С особым уважением создавались живописные портреты героев – как тех, о чьих деяниях знала вся страна, так и менее знаменитых, но своих, земляков. Ясно, что, находясь внутри исторического процесса, участвуя в событиях, трудно, подчас невозможно осознать их настоящие величие и смысл. В живописи военных лет не так уж много масштабных произведений с широким обобщением и глубокой образностью, таких, как «Оборона Севастополя» Александра Дейнеки, «Фашист пролетел» Аркадия Пластова, «Мать партизана» (1943) Сергея Герасимова или «Парад на Красной площади 7 ноября 1941 года» Константина Юона. В картинах чаще повествовалось о конкретных фактах или личностях, сохранялись эмоциональность впечатления, взгляд очевидца, конкретика свидетеля событий, представляющих скорее рассказ, чем образ. Живописные и графические работы подобного типа, выполненные во время войны и первые послевоенные годы художниками студии им. М. Б. Грекова Петром Кривоноговым, Иваном Евстигнеевым, Петром Барановым, Николаем Обрыньбой и художником-фронтовиком Аркадием Ставровским, предоставил Музей-заповедник «Шушенское».

Труднее всего, пожалуй, в условиях войны пришлось самому ресурсоёмкому из всех искусств – скульптуре. Тем не менее, уже тогда организовывались конкурсы на создание монументальных композиций, например, на памятники генералам Г. Панфилову и М. Ефремову, а в 1943–1945 на Мосту Победы в Москве установили скульптурный ансамбль «Торжество Победы» Н. Томского. В конце 1945 года, по постановлению советского правительства, началась работа над памятниками в честь павших за освобождение Европы от фашизма, в том числе над знаменитым монументом «Воин-освободи-



тель» в Берлине. Понятно, что в тех условиях монументальная скульптура не могла развиваться широко, поэтому тема войны, центральная для всего искусства, раскрывалась преимущественно через жанр портрета. В создании продолжающейся по сей день портретной галереи героев в военные годы внесли свою лепту Матвей Манизер, Вера Мухина, Николай Томский, Евгений Вучетич и другие мастера скульптуры.

В те тяжёлые времена художники не только продолжали работать творчески. Не прекращалась и выставочная деятельность в стране и на местах. В 1942 в Москве прошли две всесоюзные выставки – «Великая Отечественная война» и «Героический фронт и тыл», а в 1943 году состоялась выставка к 25-летию Советской Армии, вобравшая в себя лучшие произведения о войне. В союзных республиках прошло 12 республиканских выставок.

Не замирала художественная жизнь и в Красноярске. Из 22 членов и кандидатов в члены Союза художников 12 ушли на фронт. Их отсутствие в какой-то мере компенсировали иногородние художники, находившиеся здесь в эвакуации. Красноярские художники в 1942 году участвовали в двух краевых выставках и в межобластной выставке «Художники Сибири в дни Великой Отечественной войны», проходившей в Новосибирске, где тогда находилась

Рис. 5.
С.Е. Орлов.
Диптих «Поклон».
Левая часть:
Герой Советского
Союза Орлов М.Е.
Правая часть:
Однофамильцу.
1985. Холст, масло.
100x128

Красноярский краевой
краеведческий музей

Рис. 7.
Г. Г. Поплавский.
Иллюстрация к
повести В. Быкова
«Сотников». 1977.
Автолитография.
35x28
Региональное отделение
УСДВ РАХ, Красноярск

в эвакуации Государственная Третьяковская галерея.

Некоторые работы из представленных на открывшейся в декабре 1942 года в Доме Красной Армии выставке «Великая Отечественная война» можно увидеть сегодня в собрании Красноярского краеведческого музея. Среди картин, привлёкших тогда особое внимание зрителей, были «Казнь Саши Чекалина» Ф. Марьясова, «Угон в фашистское рабство» В. Федотова, «Подарок бойцам фронта» и «Подвиг учительницы Жуковой» З. Волковинской, «Казнь Зои Космодемьянской» С. Кириченко, «Подвиг капитана Гастелло» Б. Рязова. «Своим творчеством художники и скульпторы Красноярска, – говорилось в газетной заметке, – принимают живое и действенное участие в борьбе советского народа против фашистского варварства» [2]. О значимости выставки говорит и то, что только за первые две недели её посмотрело более 8 000 человек, а многие экспонаты были репродуцированы на открытках и листовках.

В первые послевоенные годы изобразительное искусство по большей части продолжало двигаться в направлении, проложенном во время войны. Художники, особенно бывшие фронтовики, такие как Е. Кобытев или Б. Рязов, оживляют в своих работах места и эпизоды, произведшие на них неизгладимое впечатление, заново проживают трагические и славные моменты. Когда ещё все свежо в памяти, когда кипят чувства, от искусства трудно ожидать отстранённого видения, способности отделить главное от вто-

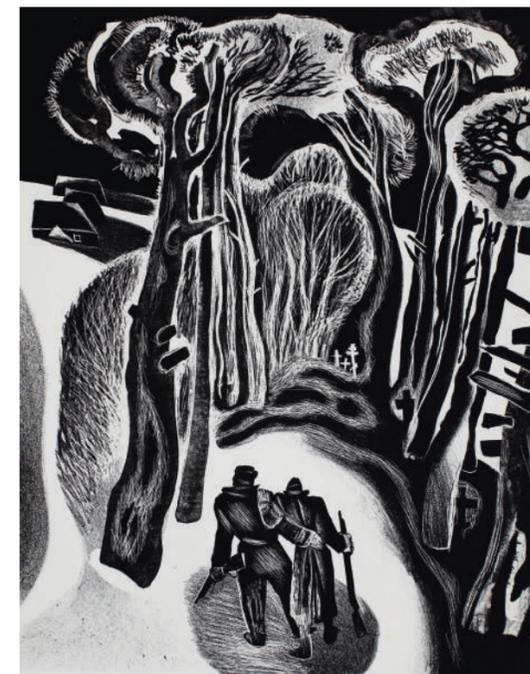


Рис. 6.
В. И. Переятевец.
Галина Никифорова
Переятевец,
труженик тыла.
1994. Бумага, ка-
рандаш, соус, сепия.
82x58
Собственность автора



ростепенного, вычленив обобщённый образ из изображения. Вплоть до начала 1960-х гг. в произведениях на военную тему преобладают мотивы повествования о событиях и людях, зачастую сохраняются такие качества, как документализм и иллюстративность. Это явно заметно в потрясающей по своей правдивости и накалу чувств графической серии Е. Кобытева «До последнего дыхания» (рис. 3), в проникновенных пейзажах Б. Рязова, изображающих сожжённые деревни, разрушенные города, изувеченную землю полей сражений. Но общий настрой, что совершенно естественно, приобретает позитивное, подчас триумфальное звучание, что чувствуется в работах Галины Ермолаевой, Николая Зайца, портретах Якова Еселевича, в распространённых по советским учреждениям всех уровней парадных портретах генералиссимуса И. В. Сталина.

В искусстве 1960-х старшее поколение, пережившее войну, будучи взрослыми, в основном продолжает сюжетные и стилистические линии, сформировавшиеся в послевоенном десятилетии. Но и у них, и у более молодых появляется избирательный подход. Становится важным не только создавать изобразительную летопись, но анализировать, осмысливать во-

йну как явление большого исторического масштаба, двигаться от фактологии к образности. Это находит выражение в усилении монументального начала и проявляется как в создании величественных мемориальных комплексов в скульптуре и монументальной живописи, так и в явлении, получившем название «суровый стиль».

Если до 1960-х война часто воспринималась как цель для искусства, то теперь все чаще она рассматривалась как средство раскрыть основополагающие, общечеловеческие, вневременные темы, такие как любовь, благородство, сила духа, готовность к подвигу и способность понять и простить. Особое значение приобретает стремление разобраться изнутри, понять, как живёт, как чувствует себя человек на войне, как частное, личное, малое соотносится с общим, государственным, всемирным.

Наибольшие изменения проявились в тематической картине, прежде всего в заметно расширившейся тематике и большем внимании к психологическим коллизиям. Не менее интересными были опыты раскрытия военной темы через пейзаж и натюрморт: в общероссийском масштабе, например, в работах Валентина Сидорова, Анатолия Никича; в Красноярске – у Александра Калинина, Юрия Худогонова, Бориса Рязова, Андрея Поздеева, Алексея Климанова.

По уже сложившейся традиции в живописи и скульптуре 1960–1970-х годов особое внимание – к портретам героев войны и трудового фронта.

Портрет, представляющий собой канонизированный образ героя в военной форме с орденами, изменяется меньше всего – вплоть до 2000-х, что убедительно демонстрируют работы Якова Еселевича, К. Пешкова, Ивана Тайгина, Георгия Шумкова. Одновременно Степан Орлов, Анатолий Знак, Елена Касименко, Юрий Ишханов стремились показать участника войны живым человеком, с пониманием динамики характера и в непосредственном жизненном окружении.

В 1960–1970-е годы сохраняют активность художники-фронтовики, в основном продолжая то, что делали раньше. Рождённые в 1910-х, они воевали, уже будучи сложившимися ху-

дожниками, и для многих война стала главным периодом в жизни, к которому они постоянно возвращались, а некоторые сделали лейтмотивом своего творчества. Для них характерно реалистическое, событийно-повествовательное начало, стилистически близкое тому, что создавалось и в 1940–1950-е годы. Преимущественно так работали Борис Белый и Михаил Мишарин.

Одно из редких исключений – экспрессионистские, «кричащие» с гневом и болью работы фронтовика Андрея Поздеева: парные картины «Женихи» и «Невесты», графические эскизы «Война 1» и «Война 2». Нечто похожее по напряжённости чувств ощущается в графических листах «Разведчики» и «Солдат» Николая Сальникова, тоже участника войны.

Параллельно на авансцену выходило поколение 1920-х годов рождения. Это были парни и девушки, прошедшие войну и сразу после демобилизации, подчас ещё в сапогах и гимнастёрках, поступившие в художественные институты. По их первым работам, которые стали появляться на республиканских и всесоюзных выставках в начале 1950-х, было заметно, что война воспринималась ими как через призму собственного опыта, так и с позиций жизни вдалеке от войны. Их интересовала не только Великая Отечественная, но и современность, великие стройки, революция и гражданская война, события в мире и частная жизнь обычных людей. Такое разнообразие интересов позволяло увидеть и события военных лет более объёмно, разносторонне, соединяя личный жизненный опыт военной молодости и широту кругозора, ощущение себя не только гражданином СССР, но и человеком мира. Знание тенденций мирового искусства, опора на традиции разных стилей и направлений, сдерживаемые пресловутым «железным занавесом», помогали определяться с выбором своего пути, определением индивидуального стиля, хотя и приводили иногда к эксплуатации формальных приёмов, некоторой «плакатности» и излишней «монументализации» в ущерб живому чувству. Намечалась смена акцентов, произошедшая в 1970-х (возможно, больше в литературе и кино и чуть позже в изобразительном искусстве). Как раз в 1960–70-е это поколение достигло профессиональной зрелости, дав такие высокие приме-

Рис. 8.
Б.И. Мусат.
Герой Советского
Союза, участник
обороны
Севастополя
Д.Д. Мартынов.
1982. Гипс
тонируемый.
58,5x38x30
Красноярский краевой
краеведческий музей

ры произведений о войне, как «Матери, сестры» и «Победа» Евсея Моисеенко, «Ленинградка. В сорок первом» Бориса Угарова, «Прощание» Андрея Мьельникова, серия картин «Опалённые огнём войны» Гелия Коржева.

К ним, уже зрелым признанным мастерам, присоединялось поколение «детей войны», чьи таланты в полной мере раскроются уже в следующем десятилетии. У них был другой жизненный опыт, им было важно разобраться в сути событий, понять психологию, философский смысл. Или найти непривычный ракурс, с которого можно открыть такие грани войны, на которые раньше не обращали внимания, потому что не воспринимали как нечто героическое. В их работах все чаще звучит тема связи поколений, дань памяти отцам, стремление сопоставить прошлое и настоящее. Примером тому были Виктор Попков с картиной «Шинель отца» и «Эшелоны» Игоря Обросова.

Характерные для периода 1970–80-х годов произведения советской живописи и графики выставили музеи Красноярского края. Это картины Дмитрия Обозненко «Командир», Виталия Боровика «Русская мать», Александра Седова «Размышление», «Кому?» Фёдора Савостьянова и Николая Фурманкова «Память сердца» из Ачинского музейно-выставочного центра, а также находящиеся в Дивногорском художественном музее работы Виктора Рейхета «Утро в Сакюрте (Партизаны)», Олега Урюпина «В послевоенном парке» и Елены Ткачёвой «Невеста».

Красноярский художественный музей им. В. И. Сурикова, Красноярский краевой краеведческий музей, Дивногорский художественный музей и арт-галерея Романовых (Красноярск) предоставили для выставки коллекции живописных и графических работ красноярских художников за период с 1940-х по 1990-е годы, но именно 1970–80-е представлены здесь наиболее полно.

В частности, тема своеобразного диалога отцов и детей, тема памяти и уважения звучат в картинах Анатолия Знака «Три танкиста» (рис. на развороте), Эльвиры Мотаковой «Юность матери. 1941 год», Степана Орлова «Поклон» (рис. 5), Юрия Деева «Старая тувинка» и «Рекви-



ем. 1941», графических листах Николая Сальникова и Степана Турова. В целом, сохраняется и продолжается стилистика 1960–70-х годов, очевидная, к примеру, в военных пейзажах Бориса Рязова и Александра Калинина, картинах и портретах Якова Еселевича, Бориса Белого, Елены Касименко, Владимира Ежова, Романа Сорокина, Тамары Мирошкиной, Валерия Кудринского, Гертруды Лейзаренко, Георгия Кузакова. Именно в это время была создана уникальная по глубине и символичности картина Владилена Харламова «Победа», в которой так удивительно сочетаются достоверность жизненного эпизода и величественная обобщённость образа эпохи.

В искусстве 1980-х годов активизируются поиски новой формы, современных средств изображения, подчёркивается образное начало в противовес чисто изобразительному, что стимулируется спецификой и технологией творческого процесса в графике. Впечатляющая подборка произведений мастеров советской графики подготовлена Региональным отделением Урала, Сибири и Дальнего Востока в Красноярске. Это серия гравюр на картоне «Сорок первый год» Альбины Акритас, серия цветных резцовых гравюр на металле Виктора Пензина «Песни

фронтовых лет», серии автолитографий художника-фронтовика, бывшего узника Бухенвальда Леонида Царицынского «609-й стоит насмерть» и экспрессивные, сложные по композиции иллюстрации Георгия Поплавского к военным произведениям Василя Быкова (рис. 7) и Якуба Коласа.

По сравнению с восьмидесятью период девяностых представлен в экспозиции всего лишь двумя десятками произведений двенадцати авторов. Причём почти половину из них создали красноярские художники Виктор Буркасов (рис. 1) и Юрий Корнилов (рис. 4), который посвятил военной теме значительную часть своего творчества, работая над сюжетными картинами в стилистике советского реализма начиная с 1970-х годов и по сегодняшний день.

Наиболее глубокие и масштабные на тот момент картины о войне были написаны первыми выпускниками открывшейся в 1987 году творческой мастерской живописи Академии художеств СССР в Красноярске Артуром Васильевым, Сергеем Горбатко (рис. 2), Сергеем Форостовским и Александром Покровским. Несомненно, что и на выбор темы, и на серьёзность подхода повлиял руководитель творческой мастерской, народный художник РСФСР Анатолий Павлович Левитин, сам участник войны и автор ряда известных картин на военную тему.

Отражение темы Великой Отечественной войны в нашем искусстве 2000-х определяется почти полностью произошедшей сменой поколений. Только семеро из ныне здравствующих экспонентов принадлежат к поколению «детей войны» и столько же – 1980-х годов рождения. Все остальные – это те, кто родились в 1950–70-х, они представляют собой абсолютное большинство.

Для них война – это история, к которой нужно относиться уважительно, соблюдая точность, но не скрывая эмоций. Например, так, как делают это живописцы Александр Клюев, Павел Батанов, Александр Щербаков, Максим Руднев, скульпторы Виталий Гринёв, Александр Ткачук, Андрей Кияницын, Виктор Мосиелев, Татьяна Шулим, графики Владимир Переятец (рис. 6) и Валерий Кудринский, художники декоративно-прикладного искусства Иван Кротов и Светлана Шинкаренко.



Находит своё логическое продолжение тема исторической памяти, непрерывности и связи поколений. Этому посвящены работы Сергея Гурьева, Сергея Форостовского, Валентины Зражевской. *Рис. 9. Э.В. Шеломов. Разведчик Рязов Б. 2020. Холст, масло. 115x100. Собственность автора*

Продолжается традиционная линия портрета героя войны, представленная живописными, графическими и скульптурными работами Константина Войнова, Василя Сивцева, Игоря Башмакова. Нельзя не отметить, что в этой прочно утвердившейся тенденции иногда удаётся найти новую, глубоко индивидуальную образность: например, такую, как в портретах красноярских художников-фронтовиков, выполненных Эдуардом Шеломовым (рис. 9) и Виктором Бородиным.

Графические иллюстрации Евгения Машковского и Антона Тхоренко к классике военной прозы также органично вписываются в давнюю традицию и достойно её продолжают. Поиск новых образных решений, стремление найти свой, ни

на кого не похожий вариант диалога с историей отличает молодых живописцев Анну Шишкину, Сергея Назарова, Анастасию Межову, Дарью Карачук и Евгению Аблязову.

Переживаемый нами сегодня не только по отношению к военной теме, но и вообще в целом кризис исторической картины отчасти компенсируется усилением смысловой нагрузки на другие жанры. В частности, на предметность, материализованную в жанрах пейзажа и натюрморта. Эта предметность может быть изображённой, как у Ларисы Гурьевой, Бориса Степанова, Валерьяна и Августы Сергиных, Виталия Янова, Сергея Форостовского, Марии Казаченко, или непосредственной, как в инсталляциях Виктора Асадчикова и Георгия Кузакова.

Почти треть всей выставки составляют работы, созданные после 2000 года, и это убедительно подтверждает значимость темы Великой Отечественной войны для современных художников Красноярского края.

С другой стороны, из этой сотни картин, скульптур, графических листов и декоративных композиций около двух третей уже показывалось на предыдущей подобной выставке 2015 года, что заставляет задуматься о причинах. Случайность ли это? Признак ли угасания интереса к событиям, отдалённым во времени? Или проявление чувства ответственности, не позволяющее торопиться, облекать высокое содержание в не вполне совершенную форму?

Дополнительную «информацию к размышлению» добавляет приуроченная к выставке научная конференция. О своём участии в ней заявили 34 искусствоведа из 15 городов регионов Урала, Сибири и Дальнего Востока. 23 участника посвятили свои выступления искусству военного времени, жизни и творчеству художников региона – участников Великой Отечественной войны 1941–1945 годов, а также исследованию произведений художников-фронтовиков в собраниях музеев региона. И только два искусствоведа заинтересовались таким тематическим разделом, как «Тема Великой Отечественной войны в творчестве художников Урала, Сибири и Дальнего Востока». Означает ли это, что сегодня тема не расценивается как нечто интересное для искусствоведческого осмысления? Или актуальность

утрачивается в связи с давностью событий? Как бы то ни было, выставка «Слава победителям» демонстрирует пусть и не исчерпывающе полную, но правдивую картину того, как развивался образ Великой Отечественной войны 1941–1945 годов в изобразительном искусстве Красноярского края.

Литература

1. Лившиц, Л. Выставка картин красноярских художников // Красноярский рабочий : краевая общественно-политическая газета. – Красноярск, 1942. – № 289. – 6 декабря. – С. 2.

Об авторе

Тригалева Наталья Вассиановна – главный специалист Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске
E-mail: pescada@yandex.ru

STADIAL CHANGES IN THE THEME OF THE GREAT PATRIOTIC WAR ON THE EXAMPLE OF THE ANNIVERSARY EXHIBITION IN KRASNOYARSK

Trigaleva Natalia Vassianovna

Art historian, main specialist of the Regional branch of the Russian Academy of Arts «Ural, Siberia and Far East» in Krasnoyarsk

Abstract: The paper dedicated to the exhibition «The Glory to the Winners» in Krasnoyarsk related to the 75th Anniversary of the victory in the Great Patriotic war. This exhibition presents works of art from 1941 to the present day and shows a wide range of creative embodiments of the theme of the war. An analysis based on the material of the exhibition and an explanation of the process of the theme's development depending on historical conditions are given. The author explores how the content of the artwork changed depending on the tasks the artist faced in different periods of Soviet and Russian history and how did the Regional fine art correlate with the art of metropolis for more than seven decades. The evolution of artistic reflection of the events and heroes of the Great Patriotic war is considered on the example of the creativity of artists of various generations ranging from those born in the 1910s to those born in the 1990s. A complete brief overview is formed starting from propaganda and documentary tasks in the art of wartime and ending with the search for new semantic and stylistic creative solutions in the early 21st century.

Keywords: exhibition «The Glory to the Winners»; the art of wartime; the Great Patriotic war in Soviet and Russian art.

УДК 7.04

Л. Г. Козлова

Дальневосточный художественный музей
Хабаровск, Россия

ТЕМА ВОЙНЫ И МИРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХУДОЖНИКОВ XX СТОЛЕТИЯ ИЗ СОБРАНИЯ ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

В статье рассматривается проект Дальневосточного художественного музея, посвященный 75-летию Победы в Великой Отечественной войне. Рассматриваются произведения дальневосточных художников в общем контексте развития советского искусства. Сопоставляются категории «война» и «мир». Рассматриваются произведения художников – участников Великой Отечественной войны и концепция выставки.

Ключевые слова: Дальневосточный художественный музей; художники-фронтовики; концепция выставки.

В год 75-летия Великой Победы всё прогрессивное человечество и в первую очередь российское сообщество – ветераны войны и их внуки, политики и дипломаты, историки и философы, пацифисты и военные, аналитики и деятели культуры – анализируют события Второй мировой войны, перечитывают самые драматические её страницы. Из этого огненного чистилища наша страна вышла еще более окрепшей, единой, восстановив свой великий дух не только для самой себя, но и для человечества. Великая Победа стала актом исторического действия громадной силы и глубины, показав масштаб и возможности нашего народа.

Мировые войны XX столетия забрали миллионы человеческих жизней, разрушив судьбы тысяч людей, забрав их надежды и

мечты. В России вчерашние школьники становились солдатами Великой Отечественной. Каждый из них осознавал, что может погибнуть на этой войне, а если ему повезёт уцелеть, то он уже не вернется домой прежним, не сможет жить так, как жил раньше, потому что война оставит неизгладимый след в его судьбе и жизни.

Проблема войны актуальна и ныне. Тем более остро она звучит на фоне непрекращающихся военных конфликтов наших дней, когда в разных регионах планеты не стихают залпы артиллерии, гибнут сотни тысяч ни в чем не повинных мужчин, женщин, стариков и детей, которые не выступали ни за одну из конфликтующих сторон. К сожалению, и сегодня есть люди, которые воспринимают войну как своеобразную игру, забывая, что война – это смерть всему.

И. Д. Елкин.
Доканать
фашистского зверя.
Плакат. 1944. Бумага,
смешанная техника.
Дальневосточный
художественный музей

ДОКАНАТЬ ФАШИСТСКОГО ЗВЕРЯ!



Новая музейная выставка в Дальневосточном художественном музее показывает, что даже если на войне человек не теряет самое ценное – жизнь, то всё равно война убивает его идеалы, веру. Исходя из актуальности данной проблемы, музей таким образом выстроил экспозицию произведений на «мирную» и «военную» тематику, чтобы было понятно, что большое искусство рождается в результате большого естественного чувства, и это может быть не только радостью, но и гневом.

Для российских мастеров культуры всегда было характерно публицистическое и эмоционально-экспрессивное раскрытие таких тем-антиподов, как тема мира и тема войны. Во все времена в творчестве художников самых разных наций слово «мир» раскрывалось во всём богатстве его смыслов и оттенков: мир как колыбель человечества; как Земля со всем существующим на ней; как жизнь без вражды; как покой, тишина и гармония.

В отечественном искусстве проблема осмысления художественной модели мира, кроме того, связана с определённым пространственным представлением художника, с тем специфическим образом мира, который задаёт национальная география. Во многих произведениях российских мастеров искусств это образ национальной вселенной, который формируется через связь человека с окружающей природой, с его Родиной. И все художники ощущают его по-своему: экспонируемые на выставке произведения Игоря Грабаря, Николая Ромадина и Алексея Грицаця демонстрируют, как авторы создают символы мирной жизни, обращаясь к отвлечённому пространству необъятной России.

Старейшины региональной живописи Георгий Цивилёв, Евгений Короленко, Валентин Степанов, Георгий Ли Гирсу, осваивая национальную картину мира, обращаются не к бескрайним горизонтам российской земли, а к дорогому сердцу пространству малой родины, пространству, известному с детства.

Портреты, пейзажи, натюрморты их современников-хабаровчан Василия Высоцкого и Бориса Шахназарова так же не простое воспроизведение физического ландшафта или реаль-

ных предметов: оба мастера художественно осмысливают природу и ценности мирной жизни. Мажорные интонации этих ценностей, радость мирного бытия обнаруживают себя в работах москвича Николая Терпсихорова, ленинградца Александра Самохвалова, участника сталинградских боёв, художника с выразительной манерой письма Владимира Игошева: это и повседневный труд, и лирические сцены семейной жизни, и детские портреты... Эти произведения придают теме мирного существования человека на родной земле особое онтологическое звучание, связанное с поиском жизненных опор.

Разрушительным стальным клином в идиллической мирной жизни в первой части экспозиции врезаётся тема войны. В этом блоке выставки война показана как одна из величайших трагедий XX столетия. Вторая мировая война 1939–1945 гг. стала трагедией как для побежденных, так и для победителей, потому что в эту пору была девальвирована наивысшая ценность на земле – человеческая жизнь.

Если выйти за рамки выставки и обратиться к истории искусства, то изображение испанцем



Рис. 1.
В. В. Завьялов.
Удар по врагу.
Плакат. 1943.
Бумага, смешанная техника.
Дальневосточный художественный музей

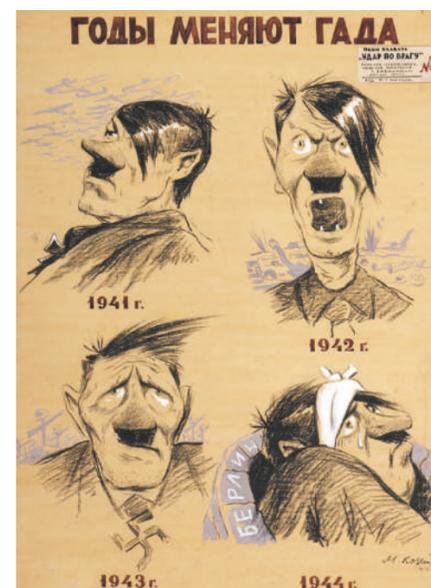


Рис. 2.
Д. Д. Нагишкин (рисунок),
П. Комаров (стихи).
Винтовка воину подруга... Плакат. 1942.
Бумага, смешанная техника.
Дальневосточный художественный музей



Рис. 3.
В. И. Кайдалов.
Кто посеял ветер – пожнёт бурю.
Плакат. 1943.
Бумага, смешанная техника.
Дальневосточный художественный музей

Рис. 4.
М. Г. Козелл.
Годы меняют гада.
Плакат. 1944.
Бумага, смешанная техника.
Дальневосточный художественный музей



писанная в мае 1937 года в манере кубизма и в чёрно-белой гамме, она стала страшным обвинением фашизму. В канун Второй мировой войны Пикассо стал первым из художников XX века, кто показал зверское лицо войны, кто смог передать отражение той страшной действительности. Пикассо не случайно рассказал о бомбардировке Герники немецкой авиацией в абстрактных формах. Только так, пользуясь языком символов, он сумел передать этот нескончаемый крик ужаса жертв Герники, своё пророческое видение Второй мировой войны.

В трагические для советского народа дни Великой Отечественной войны деятели российской культуры честно выполнили свой гражданский долг, сражаясь в рядах действующей армии, участвуя в партизанском движении, создавая антифашистские листовки, плакаты, картины, призывавшие разворачивать народную борьбу против фашистских захватчиков. В изобразительном искусстве тех лет появляется новая тема – тема героической вооруженной борьбы крестьян, рабочих, интеллигенции, всех людей доброй воли против общего врага – фашизма. Появляется и новый герой – человек, который осознал своё предназначение, по-

нял, что его место – в едином антифашистском строю, на стороне сил прогресса и демократии.

Заняв своё место в первых рядах борьбы с коричневой чумой, художники-дальневосточники честно выполнили свою гражданскую и человеческую миссию. Часть из них ушла на передовую, другие – в отряды партизан и ополчение. Между боями они выпускали карикатуры, газеты и плакаты. Но и в тылу вчерашние живописцы, графики, скульпторы также становились бойцами, но бойцами «третьего фронта». Создавая наглядную агитацию, пропагандируя идеи мира, устраивая выставки, воздействуя на сознание и чувства людей, призывая их к сопротивлению фашизму, художники превратили искусство в оружие против врага – не менее опасное, чем настоящее.

Подобно московским «Окнам ТАСС», хабаровские серии плакатов «Удар по врагу» стали мощным пропагандистским оружием [1]. Создаваемые вручную нанесением красок на бумагу через трафарет, в яркой, броской цветовой гамме, они мгновенно откликнулись на все важнейшие военные и политические события. Плакаты хабаровских авторов представляли собой остроумные, хлесткие репортажи со всех фронтов, политические эпиграммы на Гитлера и его окружение. По манере многие из них восходили к жанру карикатуры, стиль которой был отточен ещё в среде дальневосточных футуристов в годы Гражданской войны и интервенции на Дальнем Востоке. Теперь же главной была мысль об отпоре врагу, и она должна была быть выражена суровым, лаконичным изобразительным языком, вне зависимости от творческих пристрастий и манеры письма таких ярких мастеров, какими были Николай Баскаков, Василий Высоцкий, Иннокентий Горбунов, Леонид Дешко, Иван Ёлкин, Владимир Кайдалов (рис. 3), Михаил Козелл (рис. 4), Василий Слегченко (рис. 6), Николай Туркин, Алексей Шишкин, Георгий Цивилёв, Даниил Шофман.

Во многих агитационных листах большую роль играли литературные тексты, которые создавали хабаровские журналисты, поэты и писатели – Пётр Комаров, Вадим Павчинский (рис. 5), Дмитрий Нагишкин (рис. 2), Сергей Феоктистов.

Богатые и разнообразные коллекции, хранящиеся в Дальневосточном художественном музее, позволяют представить уникальное графическое наследие, созданное непосредственно в дни войны. И плакат, и фронтовой рисунок в соответствии со своей спецификой доносят до нас эмоции и реалии тяжелых военных лет, сохраняя память о том времени.

В экспозицию «военного» блока выставки вошли работы прежде всего региональных мастеров изобразительного искусства, сумевших в предельно сжатой, но ёмкой и выразительной форме воссоздать историю долгих 1418 дней и ночей войны, историю человеческого подвига, завершившуюся водружением Знамени Победы над Рейхстагом и разгромом Японии.

Здесь же, в этой части выставки, экспонируются подлинные свидетельства тех лет – фронтовые рисунки художника Смелова, повествующие о Маньчжурском походе в августе–сентябре 1945-го, завершившемся разгромом Квантунской армии, уничтожением последнего очага милитаризма на Востоке и окончанием Второй мировой войны. Боец 2-го Дальневосточного фронта, талантливый рисовальщик Александр Павлович Смелов не расставался со своим походным альбомом: точно фиксировал события тех дней, боев, пожаров и разрушений, делая зарисовки, набрасывая эскизы будущих картин.

Иногда его рисунки изображают трогательные сцены: фронтовой быт, лица мирных жителей, пейзажи освобожденных китайских городов и посёлков, сияющие краски ранней осени, неяркое солнце, голубые горы на горизонте. Но чаще это печальные лики войны – разрушенный японцами дом в Цзямусах (рис. 7), сожженный городок, руины крепости, изувеченный артобстрелами восточный храм, обгорелые и закопченные коробки домов, город с изуродованными деревьями и дорогами, перепачканными бомбежками.

Рассматривая фронтовые рисунки и акварели Александра Смелова, созданные в Маньчжурии, мы отдаем дань памяти солдатам, командирам и фронтовым художникам, прошедшим финальный, завершающий этап войны на Восточном фронте.

Участниками Великой Отечественной войны были многие художники-дальневосточники: И. С. Петухов, А. В. Шишкин, Б. Г. Шахназаров, А. М. Федотов, Г. С. Зорин, В. Г. Зуенко, Д. С. Шофман, Н. П. Долбилкин, И. А. Горбунов, В. Е. Кайдалов, А. П. Смелов.

«Опалённые вёсны», «Зоя», «Реквием» – все эти произведения посвящены памяти погибших во времена Великой Отечественной войны. Другие работы – «Возвращение», «Васильки» (рис. 8), «Наши в Берлине» – воспевают патриотизм советских людей. Но какой бы аспект «военной» темы ни раскрывал каждый из авторов, цель своего творчества любой мастер определял так: «неприятие зла», «руководствуясь добром».

Впечатляющий своими размерами холст ветерана Великой Отечественной, дальневосточника Ивана Сергеевича Петухова «Васильки» (рис. 8) написан очень реалистично, длинными, плавными мазками, академически точно, что и обеспечивает эффект вовлеченности зрителя в сюжет.

Ощущение таково, словно весь период рассматривания холста ты находишься рядом с главными героями, всё это время вместе с ними. Главное в этом полотне – солдаты в миг передышки между боями, кадр из войны, поставленный на stop: мечты о будущем молоденькой санитарки, воспоминания о родном доме старого воина, размышления командира о грядущем наступлении. А ещё любовь, которая пробивается сквозь войну, как хрупкий стебель цветка



Рис. 5.
В. В. Павчинский.
Капут.
Плакат. 1945.
Бумага, смешанная техника.
Дальневосточный художественный музей

Рис. 6.
В. В. Слепченко.
Добить фашистского зверя.
Плакат. 1945.
Бумага, смешанная техника.
Дальневосточный художественный музей



Рис. 7.
А. П. Смелов.
Разрушенный японцами дом в Цзямусах.
1945.
Бумага, акварель.
26,5×36
Дальневосточный художественный музей

Рис. 8.
И. С. Петухов.
Васильки (опаленная юность моих сверстников).
1985. Холст, масло.
190×151
Дальневосточный художественный музей



И этот «последний момент» запечатлел другой мастер – художник послевоенного поколения, сын Ивана Сергеевича – Сергей Петухов. И если его отец написал полотно про людей на войне, то Сергей пишет про войну. «Опалённые вёсны» – так он назвал своё посвящение отцу и всем его ровесникам, чья юность пришлось на начало сороковых. Войны в полотне Сергея Петухова почти нет, но есть история о сгоревшей в горниле войны юности, о несостоявшейся любви, о людях, состраданием к которым проникнута вся его картина.

Тема войны стала одной из центральных в творчестве хабаровского живописца Даниила Шофмана, и это было закономерным: ведь он сам прошел через войну, служил на Западном фронте, был командиром миномётного расчёта.

– сквозь грубую толщу земли. Бывший солдат Иван Петухов создал свой образ войны «на грани невозможного», когда каждый свой день люди проживали как последний. Когда всё могло закончиться в любой момент.

Дикопольцева». Воспоминания о фронтовых буднях помогли ему добиться максимальной достоверности и проникновенности таких полотен, как «В тайгу, к партизанам» и «О днях минувших» (рис. 9). Многие из персонажей его полотен появились благодаря реальным историям из его фронтовой жизни.

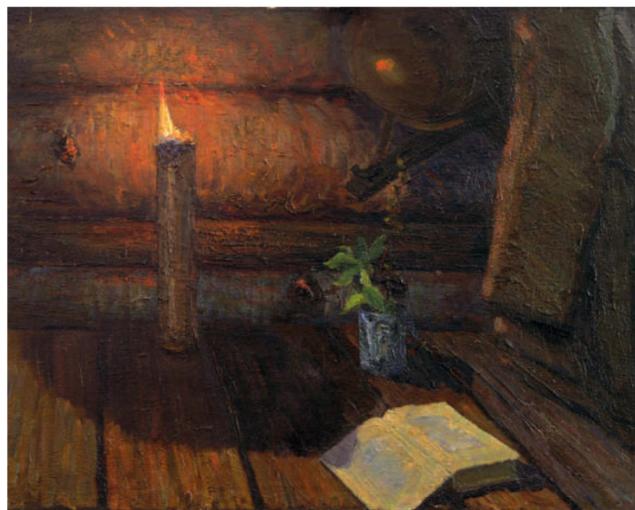
Из Второй мировой войны Советский Союз вышел победителем. В обществе начался эмоциональный подъём – люди радовались всеобщей победе над грозным противником. Изобразительное искусство послевоенного времени и следующих десятилетий образными средствами решает вопросы о смысле жизни, о совести и долге, даёт оценки добра и зла. Этот эмоциональный настрой и определяет заключительную часть музейной выставки. По своему содержанию и структуре эта заключительная «мирная» часть экспозиции достаточно сложная: она включает в себя произведения, отражающие восстановление человеческого духа после войны, его творческого потенциала, достижения культурного и научного прогресса – мирное использование атомной энергии, освоение космоса, появление новых технологий. Другая часть произведений – это своеобразное возвращение к созданию идиллической модели мира, того мира, который был утрачен летом 1941-го.

Имеет смысл отметить две последние работы, логично завершающие экспозицию на тему «войны и мира». Ими стали произведения художников из Комсомольска-на-Амуре – живописное полотно «Чудесный день» Георгия Семёновича Ли Гирсу и графический лист «Без победителей» Юрия Ивановича Быкова. Их работы так же противоположны, контрастны, несоприкасаемы между собой, как и обсуждаемая в рамках выставки дилемма.

Художник Ли Гирсу из числа «детей войны»: в 1942 году Георгий Семенович окончил Самаркандское художественное училище, которое в том же году стало приютом для Российской академии художеств, отправленной из блокадного Ленинграда в эвакуацию. Когда в январе 1944 года академия реэвакуировалась в Загорск, сюда, в живописный и богатый старинной подмосковный город вместе со студентами

и преподавателями переехал и первокурсник Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина Ли Гирсу. Когда академия вернулась к родным пенатам, в Ленинград, Ли Гирсу в числе студентов вместе с жителями города восстанавливал поврежденные бомбардировками здания учебного заведения. В памяти своих коллег-художников он навсегда остался человеком высокой живописной культуры. В обращении с людьми он был неизменно учтив и внимателен. Художник не любил вспоминать ни о голодном детстве, ни о событиях военных лет. Да и в целом, любые проявления извне агрессии, дисгармонии, угрозы ранили его душу.

Свои полотна он всегда писал в мастерской под музыку Бетховена, Моцарта, Шуберга. Он был философом в искусстве и мастером опозитивированной живописи, которую называли «серебряной» за уникальную технику мастера, придуманную им живописную систему. Художник создал присущую только ему манеру письма с помощью мелких вибрирующих мазков и пастельных штрихов, подголосков наложения красок. Поэтому его пейзажи словно излучают мерцающий свет. Именно таково его «Чудесное утро», удивительно простое по композиции: окрашенное рассветными красками небо, спокойная серебристо-изумрудная гладь Амура, дети, сидящие на высоком берегу реки. Полотно явно не отличается оригинальностью сюжета. Казалось бы, картина – просто о гармонии природы и человека. Но сам автор предпочитал интерпретировать полотно иначе, трактуя его как некую исповедь, как полотно о времени, о человеческой памяти, о важности каждого мгновения жизни. Не случайно художник и написал его ранним июньским утром 1971 года, спустя ровно 40 лет со времени памятного обращения Левитана к советскому народу. Но ни оглядка на войну, ни размышления о судьбе художника, ни его исповедь не уменьшают патетики полотна. Ли Гирсу создал живописную формулу счастья – картину о безмятежном детстве, летнем запахе травы, чистом и свежем воздухе, о данной нам чудесной возможности встречать новый мирный день.



Акватинта «Без победителей» – самая тревожная нота выставки. Графический лист Юрия Быкова можно назвать краткой визуальной устрашающей формулой ракетно-ядерной войны. Пространство белого листа разделено на ряд умозрительных дисплеев радиолокационных станций, с изображением на них траекторий полётов межконтинентальных баллистических ракет и результатов взаимных межгосударственных атак – поражения объектов противника. Юрий Быков представил зрителям схему современного апокалипсиса, черно-белое явление войны, которая, в случае её развязывания, будет принципиально отличаться от «классической» войны в известной нам форме, войны, уничтожающей сами основы существования человечества. Художник характеризует ракетно-ядерную войну как конец социальной жизни, как «летальное» состояние общества, ведущее к гибели всего живого на Земле. Графический лист «Без победителей» – это обращение художника к цивилизованному миру, предупреждение, которое можно назвать криком автора, и этот крик не тише, чем крик «Герники».

Завершающий фрагмент выставки подводит к мысли о том, что история XX столетия внесла существенные изменения в мировоззрение человека и общечеловеческая трагедия в зверином облике Второй мировой войны никогда не должна забываться. Тема войны – тема вечная. Несколько десятилетий назад человечество

Рис. 9.
Д. С. Шофман.
О днях минувших.
1960. Холст, масло.
76×97

Дальневосточный
художественный музей



Рис. 10.
Г. А. Цивилев.
Перед экзаменами.
1954. Холст, масло.
60×80

Дальневосточный
художественный музей

той войне продолжают удивлять, заставляют сострадать, сопереживать, сочувствовать до слёз. Это нужно прежде всего нашим подрастающим поколениям.

Для художников война во все исторические периоды становится проверкой на приверженность гуманистическим идеалам. Поэтому музейная выставка в Дальневосточном художественном музее не просто повествует о противостоянии добра злу. Она говорит о взаимоотношениях художника и искусства, об ответственности художника перед обществом.

Мир и война – это тема глобальная, и она сводится не только к истории Второй мировой войны и вообще к событиям двадцатого века. Скорее, дело в том, что в искусстве есть такая вечная тема, как бедствия войны. То есть речь не идет лишь о столкновениях на поле брани, речь идет о том, как страдают мирные люди, как убивают женщин, детей, стариков.

У русского художника В. В. Верещагина эта великая несправедливость, именуемая войной, весь её ужас нашли отражение в живописной работе «Апофеоз войны» (1871), хранящейся в собрании Государственной Третьяковской галереи. Известнейшее полотно с изображением груды черепов на фоне пустынных, безжизненных горизонтов, снабжено красноречивой надписью на раме: «Посвящается всем великим завоевателям, прошедшим, настоящим и будущим». Бедствия войны, все эти адские муки – тоже экстраполяция реальных собы-

пережило чудовищное потрясение. Это такое событие, которое не будет отпускать ещё долгие-долгие годы. Поэтому произведения искусства о войне всегда чудовищная жестокость, которая выходит за пределы представлений о человеческой природе. И главная задача изобразительного искусства в связи с темой войны – это защита человека, поддержка гуманизма, охрана мира, светлого и солнечного, с безмятежным детством и спокойной старостью. Это воспеть кистью современного живописца белизна зимних снежных покровов, нежность весны, цветение лета, плодородие осени. В этом и заключается честность и ответственность профессии художника, его благодарность Миру.

Литература

1. Художники Хабаровского края : альбом / авт.-сост.: Т. А. Давыдова, Т. А. Давидова, В. А. Шишкина, Е. В. Быкова, Т. В. Лементович. – Хабаровск, 2011. – 400 с., ил.

Об авторе

Козлова Людмила Григорьевна – искусствовед, заместитель директора по научной работе Дальневосточного художественного музея
E-mail: lucy_kozlova@mail.ru

THE THEME OF WAR AND PEACE
IN THE WORKS OF XX CENTURY ARTISTS
FROM THE COLLECTION OF THE FAR EASTERN
ART MUSEUM

Kozlova Lyudmila Grigorievna

Art critic, Deputy Director for research at the Far Eastern Art Museum

Abstract: The paper is devoted to the project of the Far Eastern Art Museum dedicated to the 75th anniversary of Victory in the Great Patriotic war. The works of Far Eastern artists have been considered in the general context of the development of Soviet art. The categories «war» and «peace» have been compared. The works of artists who participated in the Great Patriotic war have also been considered.

Keywords: Far Eastern Art Museum; the veteran artists; the concept of the exhibition.

УДК 7(571.150)

С. П. Ярков¹Екатеринбургское региональное отделение Союза художников России
Екатеринбург, Россия

СЕРДЦА БЕЗ РАМОК²

Статья посвящена уральским художникам – участникам Великой Отечественной войны. Приводятся биографические сведения (художественные учебные заведения, места сражений, боевые награды), дается обзор видов искусства, жанров и тем, в которых работали художники.

Ключевые слова: художники-фронтовики Свердловска; фронтовой рисунок; книга «Художник на войне».

Мирный ход жизни советского народа круто изменила начавшаяся Великая Отечественная война. Теперь у советских людей была одна цель – разгромить врага. Лозунг, выдвинутый временем, – «Всё для фронта! Всё для победы!» – стал законом жизни каждого советского человека. В выполнении этой жизненно важной задачи принимали участие и художники. Одни из них сражались как солдаты с оружием в руках, другие разили врага силой искусства, поднимая дух и укрепляя моральную стойкость людей, помогая им быстрее осознать смысл и задачи борьбы с фашизмом.

Немало свердловских художников ушло в действующую армию. С первых дней войны и до ее победного конца ведущий уральский график Ю. А. Иванов выступал во фронтовых газетах с политическими плакатами. На страницах «Комсомольской правды» военных лет и в армейской газете «На разгром врага!» часто печатались фронтовые зарисовки, плакаты и политическая сатира свердловчани-

на А. Г. Вязникова, ушедшего на фронт в 1941 году (рис. 1). Сотни фронтовых километров прошагал по дорогам Украины, Молдавии, Румынии и Болгарии А. М. Минеев, один из активных организаторов Свердловского филиала АХРР и Свердловского отделения Союза художников. В действующей армии находились также И. В. Салов, Е. М. Федулов, Б. Н. Рябов.

В июне 1941 года ушел в армию только что окончивший Свердловское художественное училище живописец Г. П. Гаев. Более молодое поколение художников вынуждено было прервать свою учебу, сменив карандаш и кисть на винтовку и автомат. Для многих художников старшего поколения служба в действующей армии началась еще раньше. Так, Б. В. Волков, П. С. Усачев и Б. М. Вознесенский (рис. 2) были участниками боев с белофиннами, а П. А. Воинков, ушедший в армию с первого курса Всероссийской Академии художеств, получил боевое крещение на Халхин-Голе. Все они затем прошли по трудным дорогам Отечественной войны. Подобных примеров было немало. Толь-

*И. Н. Нестеров.
Зоя. 1957.
Холст, масло.
108×79*

*Екатеринбургский музей
изобразительных искусств*

ко из стен Свердловского художественного училища ушли на фронт десятки студентов, многим из которых так и не суждено было закончить учебу – они погибли в боях за Родину. Не вернулись с полей сражений и члены Союза художников Е. М. Федулов, Б. Н. Рябов...

Имя Бориса Семенова стало символом бесстрашия и мужества. Он родился в 1923 г. в городе Камышлове Свердловской области. После окончания семилетки учился в Свердловском училище изобразительных искусств (1938–1941). В армию ушел добровольцем, в 1941 г. окончил пехотное училище. Был командиром стрелкового взвода, затем стрелковой роты 836-го полка 240-й дивизии. Участвовал в боях на Воронежском фронте, был ранен. В октябре 1943 г. рота под командованием старшего лейтенанта Семенова форсировала Днепр около села Лютежа, закрепились на плацдарме и отбила несколько атак противника, обеспечив тем самым форсирование реки более крупными соединениями. Это событие освещалось в армейской газете и центральной прессе. Борису Самуиловичу Семенову было присвоено звание Героя Советского Союза. А вскоре, в декабре 1943 г., он погиб в сражении у с. Саверцы Житомирской области. Именем героя названа одна из улиц Камышлова, на доме, где он жил, установлена мемориальная доска. Находится мемориальная доска и в стенах Свердловского художественного училища им. И. Д. Шадра в Екатеринбурге.



Важное место среди всех видов и жанров искусства занимает фронтвой рисунок, с ним не могут сравниться ни фоторепортаж, ни документальное кино, которым нужны определенные условия. Художник же мог зафиксировать поразивший его сюжет в любых обстоятельствах, лишь бы под рукой был материал, оставляющий след на бумаге. Сейчас стали известны рисунки, исполненные даже в условиях фашистских концлагерей. Рисунок художника, самый беглый его

набросок, в отличие от фотографии, всегда имеет эмоционально направленный акцент, так как выполнен не просто рукой, а обнаженным нервом. Главным объектом внимания художников был солдат. Зарисовки героев дня приходилось выполнять в боевых



Рис. 1.
А. Г. Вязников. Передовая техника – крылья семилетки. Плакат.
Автор текста И. Тарабукин. 1959. Свердловское книжное издательство. Бумага, типографская печать. 90×60
Свердловский областной краеведческий музей им. О.П. Клера

Рис. 2.
Б. М. Вознесенский. Выходила на берег Катюша... Плакат. 1975. Бумага, гуашь. 90×134
Свердловский областной краеведческий музей им. О.П. Клера



Рис. 3.
Б. В. Волков. 1941 год. 1958. Холст, масло. 100×130
Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Рис. 4.
М. В. Гумённых. Обелиски. 1968. Холст, масло. 50×67
Из семейного собрания художника



условиях – окопах, блиндажах, землянках, в походах, на привалах, в кабинах самолетов и башнях танков. Тысячи рисованных портретов уходили в солдатских треугольниках в тыл к родным – эту очень важную работу художников не оценили в должной степени до сих пор. Во фронтовых рисунках не только фиксировались моменты войны или люди, совершающие героические поступки, – в них передавалась авторская оценка увиденного, его размышление, раздумье, ибо каждый художник, будучи на войне, мечтал о создании

своего неповторимого произведения. Эта мечта придавала силы, расширяла тематический кругозор.

Ярким примером этого могут служить фронтовые рисунки В. В. Зимина. Уроженец Алапаевска, он учился в Академии художеств в Ленинграде и работал над дипломом, который так и остался не оконченным. Будучи нестроевым, Зимин ушел в народное ополчение, заведовал эвакуационным пунктом, командовал взводом саперов и каждую свободную минуту рисовал. На его рисунках военные дороги: марши пехоты, привалы, движение гужевого, автомобильного и железнодорожного транспорта и все встречающиеся на его пути ситуации... Мечта показать войну средствами искусства постоянно жила у Зимина, жила и надежда – в мирное время на основе своих рисунков написать живописные полотна. На фронте он делал наброски иллюстраций к произведению Н. Тихонова «Слово о 28 гвардейцах». По счастливому стечению обстоятельств Зимин попал в составе фронтовой делегации на Урал, куда привез свои рисунки и дневниковые записи, – это бесценное наследие опубликовано в книге «Художник на войне» (1990). После возвращения на фронт Валентин Зимин погиб в 1943 году под Харьковом.

После окончания войны студенты художественных училищ, как правило, возвращались в свои учебные заведения. Одни – для завершения учебы, другие – чтобы ее начать. И всех их, несмотря на разницу в возрасте и характерах, объединяло страстное желание наверстать упущенное. В этом как раз и сказался характер и воля солдат-фронтовиков. Они поражали своих педагогов целеустремленностью, упорством и чувством ответственности. Преодолевая все препятствия, фронтовики с успехом заканчивали училища и активно включались в творческую и общественную жизнь. При этом нельзя забывать, что многие из них не только преодолевали материальные, жилищные и другие невзгоды послевоенной поры, но и несли тяжкий груз болезней после перенесенных ранений.

Творческая жизнь бывших фронтовиков – тот же подвиг. Многим из них, в большинстве случаев по объективным причинам, не удалось получить высшее образование, однако это не помешало достичь им определенных высот в искусстве. Высокого звания народного художника Российской Федерации удостоен Е. И. Гудин, заслуженными художниками Российской Федерации стали П. А. Сажин, Г. П. Гаев, П. С. Бортнов.

В послевоенные годы у всех художников, прошедших войну, определился круг тем, любимый жанр. Однако в творчестве каждого из них есть черты, связанные с боевой биографией. Это в первую очередь особое отношение к человеку, цену жизни которого художники-фронтовики глубоко постигли. Наверное, не случаен тот факт, что многие из них уже на первых выставках выступили с портретами, хотя в дальнейшем избрали другие жанры. Так, успешную заявку сделал Б. М. Витомский, создав в 1949 году интересный образ рабочего ВИЗа Петра Заики, постоянно выступал с портретами на выставках О. Г. Мелентьев (рис. 6). Начиная с 1947 года много и успешно работал в этом жанре Г. П. Гаев: его портреты доярки М. И. Финодеевой, профессора Н. А. Тананаева, партизанского летчика О. Г. Крымского успешно демонстрировались на многих выставках.

Боевое крещение сержант Павел Воинков принял в августе 1939 года на Халхин-Голе, где получил свою первую боевую награду – медаль «За боевые заслуги». В боях под Москвой 1941 года лейтенант Воинков командовал минометным взводом. За подвиги в боях он награжден орденами Отечественной войны, Красной Звезды и медалями. На Орловско-Курской дуге старший лейтенант Воинков, командир минометной роты, был тяжело ранен, он потерял правую руку. Вернувшись домой инвалидом, ему, по существу, пришлось начинать все с начала — переучиваться работать в таком тонком деле, каким является жанр портрета. Сколько прошло бессонных ночей, сколько переделано вариантов, знают лишь стены мастерской. Усилим воли и страстным желанием



встать в строй фронтовик сумел добиться цели. П. А. Воинков создал серию портретов людей разных специальностей, среди его героев – сталевар ВИЗа Е.Л. Сысков, токарь Л. Чебакова, звеньевая О. М. Чеснокова, тракторист А. А. Жуков, птичница А. А. Фирсова, доктор биологических наук С. С. Шварц, Герои Советского Союза П. А. Лещенко и В. З. Назаркин.

К скульптурному портрету обращался П. А. Сажин, а С. К. Зюмбилов, посвятив целиком свое творчество этому жанру, создал серию образов рабочих и представителей интеллигенции: портреты старейшего художника Урала И. К. Слюсарева, зубореза УЗТМ (Уральского завода тяжелого машиностроения) Н. И. Храмцова, комбайнера Коноваловой, партизана Н. П. Криулина.

Образ активного человека-созидателя присутствует в жанровых картинах Б. В. Кондрашина «Рапорт», «На трудный участок», П.С. Бортнова «В любую погоду», Г. П. Гаева «Из рейса» и «Горячий ВИЗ».

Не менее выразительны и исторические произведения: «Декреты Родины», «Мы –

Рис. 5.
В. В. Зинов.
Сквозь годы сияло нам солнце свободы. Плакат. 1948. Свердловское книжное издательство. Бумага, типографская печать. 90×60
Свердловский областной краеведческий музей им. О.П. Клера



Рис. 6.
О. Г. Мелентьев.
Портрет медсестры. 1965. Холст, масло. 65×49,8
Екатеринбургский музей изобразительных искусств

кузнецы» Г. П. Гаева, «Красные орлы», «Братья» П. С. Бортнова, «Продотряд», «На безымянной высоте» Р. М. Задорина.

Глубоким чувством пронизаны пейзажные работы, созданные П.С. Усачевым, Б. П. Глушковым, В. В. Трясиным, Е. Н. Мосиным, М. В. Гуменных. Полотна Б. М. Витомского «Зима на Урале», «Морозное утро», «Солнечный день» покоряют тонким лирическим настроением. На фронте вырабатывались и отшлифовывались такие качества людей, как ответственность, честность и искренность. Каждый солдат выполнял ту работу, которую отводила ему война на конкретном месте, выполнял точно, инициативно, безупречно и до конца. Думал ли о каком-то вознаграждении или всенародном признании рядовой Борис Волков, когда под огнем врага полз от окопа к окопу на полуострове Ханко, делая зарисовки героев дня, собирая материал для газеты «Красный Гангут»? Разве думали об этом лейтенанты Геннадий Гаев и Олег Мелентьев, когда они во главе взводов отбивали яростные атаки противника в степях под Сталинградом? Подобных примеров

можно много найти в военной биографии каждого художника.

Виденное и пережитое на фронте легло в основу произведений ряда свердловских художников на тему войны, она стала органической частью их творческой жизни. Широко известны картины Б. В. Волкова «Люди, будьте бдительны!», «Переправа», «Русская каша». Множество произведений на военную тему создал И. Н. Нестеров, в том числе «В тылу врага», «На родном пепелище», «Подвиг Купавина». По-своему убедительно раскрывал тему войны Р. М. Задорин в полотнах «Солдаты» и «Во имя жизни». Большинство произведений художников-фронтовиков, созданных на биографическом материале, являются своего рода документами времени, сохраняющими подлинное значение памятников эпохи.

Основная мысль полотна Б. В. Волкова «1941 год» (рис. 3) – раздумья о судьбе своих родных, товарищей, о своей судьбе, а в конечном счете – о судьбе Родины. Раскрыта эта тема живописцем в простом сюжете: ночь, теплушка, у раскаленной печки дневальный, пожилой солдат, кругом спят бойцы. Сюжет помогает понять направление мыслей человека, а сила его дум, выстраданная и прочувствованная автором, убедительно передана живописными средствами. Неподдельной правдивостью исполнено произведение И. Н. Нестерова «Зоя» (рис. на развороте), где художник запечатлел образ Зои Космодемьянской.

Глубиной личных переживаний покоряют картины Е. И. Гудина: «К своим», «Деревья встанут вновь», «Солдатки. В дни войны», «Лесоповал», «Хлеб войны» и др. Многие картины художник посвятил суровой природе Урала, Сибири, Дальнего Востока, Северу, сочетая мягкую лирику с глубоким философским обобщением. Нередко в картинах нет прямого изображения человека, но по образному строю его пейзажи таковы, что жить и трудиться в них может человек, сильный духом, сродни солдатам Отечественной войны, которые выстояли у стен Москвы,



никам-фронтовикам спустя годы их боевое прошлое, их молодость виделись цельнее, ярче, весомее, и они стремились в формах станковой картины раскрыть более общие темы, опираясь на конкретные жизненные факты.

Так, Е. И. Гудин в полотне «Деревья встанут вновь» затрагивал тему вечности и непобедимости жизни. На фоне сгоревшей, расстрелянной снарядами рощи, от которой остались лишь почерневшие остовы стволов, женщины сажают побеги молодых деревьев, которые вновь зашумят зелеными кронами... Светлую память о погибших и высокую нравственную чистоту живущих с нами людей выразил П. С. Бортнов в картине «Мать. Звезды сыновей» в собирательном образе русской женщины-матери, мужество которой достойно глубокого уважения и преклонения.

Поиски и достижения уральских художников-фронтовиков не изолированы от процессов, происходящих в отечественном искусстве в целом, являются их составной частью. Сегодня можно с гордостью сказать, что художники-фронтовики не только защитили Родину в годы Великой Отечественной войны. Своим целенаправленным творчеством они подняли искусство в послевоенное время на новую ступень, обратившись к созданию тематической картины, достигнув значительных успехов в жанре портрета и положив начало разработке военно-патриотической темы.

Рис. 7.
Б. К. Смирнов.
Творческое
содружество.
1949.
Холст, масло.
180×160
Екатеринбургский
музей изобразительных
искусств

Ленинграда, на берегах Волги и водрузили знамя Победы над Рейхстагом.

Глубина жизненной основы и степень личного чувства автора должны служить критерием в оценке произведений на военную тему, но при этом нельзя забывать, что чем дальше от нас грозные годы войны, тем величественнее и масштабнее предстает подвиг советских людей, спасших мир от фашизма. Война сегодня рассматривается с позиции наших дней, с позиции людей новых поколений, она увязывается с проблемами современности. Вполне понятно, что со временем изменяется и решение героической темы.

Временная дистанция открывает новые грани, казалось бы, хорошо знакомых событий и фактов, требует нового осмысления и переоценки пережитого. Даже худож-



На выставке.
С.П. Ярков и
Б.В. Кондрашин

Примечания

1. **Степан Петрович Ярков** (1924–2009), заслуженный работник культуры РСФСР. Родился в деревне Таволжан Сладковского района Тюменской области. В 1952 г. окончил Свердловское художественное училище, в 1958 – факультет теории и истории изобразительных искусств Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии художеств СССР. В 1974 году защитил кандидатскую диссертацию на тему «Екатеринбургская художественно-промышленная школа и некоторые проблемы художественного образования в России на рубеже XIX–XX веков» (научный руководитель – профессор Б. В. Павловский). С 1969 г. член Союза художников СССР, член правления Свердловской региональной организации Союза художников, возглавлял секцию искусствоведения и критики. С 1952 г. преподавал в Свердловском художественном училище, с 1959 по 1968 г. был его директором. Занимался научной, творческой и общественной деятельностью, вместе с Б. В. Павловским он стоял у истоков созданной в 1961 г. кафедры истории искусств Уральского государственного университета им. А. М. Горького, где и работал до конца жизни. Участник Великой Отечественной войны. В августе 1942 г. был зачислен добровольцем в Омское военно-пехотное училище. Служил в 5-й Гвардейской дивизии пулеметчиком, командиром отделения дивизионной разведки. Боевое крещение получил на Орловско-Курской дуге, участвовал в боях при освобождении Белоруссии и Литвы. 18 сентября 1944 г. на границе Восточной Пруссии был тяжело ранен, в январе 1945 г. демобилизован по инвалидности. Награжден орденами Отечественной войны I степени, Славы III степени, медалями. Среди его публикаций важнейшими являются «Художник на войне» (1990), книга «Художники-фронтовики Екатеринбург и Нижнего Тагила» (2005) и др.

2. Материал из семейного архива предоставлен Б.С. Ярковым. Сохранена авторская стилистика.

Об авторе

Ярков Степан Петрович (1924–2009) – кандидат искусствоведения, Екатеринбургское региональное отделение Союза художников России

HEARTS WITHOUT BORDERS

Yarkov Stepan Petrovich (1924–2009)

Candidate of arts, Yekaterinburg regional branch of the Union of artists of Russia

Abstract: The paper is devoted to Ural artists who participated in the Great Patriotic war. Biographical information is provided (art schools, places of battle, battle awards) as well as an overview of the types of art, genres and themes in which the artists worked.

Keywords: veteran artists of Sverdlovsk; front-line drawing; the book «Artist at war».

УДК 7.047; 75.04

Ю. И. Ожередов

Институт исследования Монгольского Алтая
Томск, Россия

«КРАСНЫЙ ОБОЗ» МИХАИЛА ЩЕГЛОВА

(К 135-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ХУДОЖНИКА)

Статья посвящена исследованию семантического наполнения плакатов, созданных художником М. М. Щегловым в 1942–1944 году для томских «Окон ТАСС». Историко-культурный анализ позволяет сделать заключение, что в данных произведениях автор отразил одно из явлений военного времени, получившее название «Красный обоз», сформированный после обращения трудящихся Кузбасса зимой 1942 года к жителям Нарымского края Томской области об оказании помощи продуктами. Рыбаки и охотники таежного края организовали сверхплановую добычу рыбы, которую конным обозом отправили в Томск, а оттуда по железной дороге в Кемеровскую область. Обоз начал движение из самого отдаленного северного поселка Каргасок. По пути на юг к нему присоединялись новые подводы из населенных пунктов, по которым проходил маршрут каравана. За 18 дней караван прошел около 1000 километров и пришел в Томск в составе 2100 возов, на которых было более 600 тонн рыбы. С первого дня обоз двигался под красными флагами, поэтому его стали называть «Красный обоз». В 1943 году рыбаки были награждены орденами и медалями за выполнение особо важного задания в военное время.

Ключевые слова: художник М. Щеглов; Томск; плакаты «Окон ТАСС»; «Красный обоз».

История жизни и творчества русского советского художника Михаила Михайловича Щеглова (рис. 1) во многом обязана Сибири. Мастер провел здесь три значимых отрезка жизни – в Красноярске и Томске. Детство и молодость художника прошли в дореволюционной России, а один из этапов жизни пришелся на Великую Отечественную войну. Осенью 1941 г. М. Щеглов был эвакуирован из Харькова в Томск, где пробыл до конца лета 1944 г.¹ В эвакуации М. Щеглов организовал и возглавил мастерские «Окна ТАСС» [7, с. 12]².

Готовые листы развозили по городским и районным агитпунктам, вывешивали в витринах и окнах магазинов, учреждений, в местах массового пребывания горожан. Работы мастерской не раз демонстрировались на

художественных выставках, начиная с томской выставки «За Родину», состоявшейся в марте 1942 г. Искусствовед К. Ситник писал: «Разносторонним художником показал себя на выставке М.М. Щеглов. Героические сцены, батальные эпизоды, борьба партизан, зверства фашистов, сатирические образы – вот диапазон его творчества. Щеглов одинаково успешно владеет любой техникой графики: акварель, тушь, карандаш, сангина, гуашь, перо – все это послушно служит художнику» [1, с. 144; 7, с. 12; 8]³. Справедливости ради стоит добавить, что заметное место, несмотря на меньшую численность, у М. М. Щеглова отведено событиям тыла, которые порой не менее интересны и важны для истории Великой Отечественной войны и Сибири, чем известия с фронтов.

Рис. 1.
Фотопортрет
М. М. Щеглова
в кн. «Наброски по
памяти.
Воспоминания ста-
рого художника»
(Симферополь:
Крымиздат, 1957)

Считается, что «Окна ТАСС» откликнулись на все значимые события военных лет [7, с. 11], следовательно, сюжет каждого плаката содержит конкретную историю. Однако анализ плакатов Щеглова позволяет говорить о серийном подходе: в творчестве художника имеются целые серии сюжетов, посвященные одной теме.

Особое внимание хотелось бы обратить на четыре плаката, изготовленные в 1942–1944 гг. (рис. 5–8). Несмотря на то, что они созданы в разное время и формально нарушают хронологию реальных событий, их объединяет одна тема, настолько важная, что художник обращается к ней на протяжении трех лет. Плакаты отличаются друг от друга степенью эмоциональной наполненности: в двух из них имеются элементы сатиры (1942, 1944), два других, напротив, отличаются особой, «ритуальной» серьезностью (1943). Подпись М. Щеглова подтверждает авторство. В плакатах содержатся выходные данные: слева сверху – ОКНО ТАСС, справа сверху – год (1943, 1944) и город – Томск. На всех листах изображения дополняют слоганы, в двух случаях в стихах (рис. 6, 7).

Плакаты лаконично и образно рассказывали горожанам о знаменитом «Красном обозе». История этого уникального явления военного времени примерно такова. В январе 1942 г. трудящиеся Кузбасса обратились к жителям Нарымского округа Томской области с просьбой оказать помощь продуктами питания. Таежный край и сам в тот период выжи-

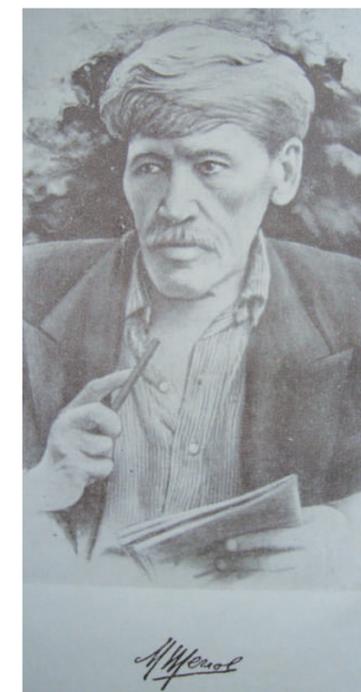


Рис. 2.
М. М. Щеглов.
Город Томск. 1912.
Иллюстрация в
книге «Город Томск»
(Томск: Изд-во
Сибирского Т-ва
печатного дела,
1912)
Частная коллекция



было не простым делом в условиях нарымского бездорожья. Спасало лишь то, что трактовые дороги круглый год заменяла река: летом движение шло по воде, зимой по льду. Перевозить свежую рыбу летом было невозможно, поэтому вывезить решили в морозы. Для доставки в Томск был организован конно-санный обоз, двинувшийся из самого крайнего на Оби северного поселка Каргасок. Караван шел 18 дней, все более и более удлиняясь. По мере продвижения к югу к нему присоединялись возы из деревень Каргасокского, Парабельского, Колпашевского, Чаинского, Молчановского и Кривошеинского районов. В Томск обоз прибыл в составе 2100 подвод, на которых везли 38000 пудов (более 600 тонн) «нарымской» рыбы. Далее по железной дороге груз ушел в Кузбасс, в города Прокопьевск, Бе-

лово, Киселевск, Ленинск-Кузнецкий и Кемерово [10].

Весь путь караван шел под красными флагами, почему его стали называть «Красный обоз». Страна высоко оценила трудовой подвиг нарымчан. В 1943 г. рыбаков наградили орденами и медалями за выполнение особо важного задания в военное время [10]. Событие столь высокого уровня не могло остаться незамеченным в томских «Окнах». Появилось несколько плакатов, главным среди которых стал лист с текстом «Все силы Сибири на помощь фронту!» (рис. 5). В нем М. М. Щеглов сумел отразить тему, наполнив композицию пантеоном образов-символов, за которыми открываются пласты сибирской истории, этничности и роли сибиряков на фронтах и в тылу Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. По сути этот плакат стал в пластическом искусстве реквиемом сибирякам, не дожившим до Победы, и гимном дошедшим до Рейхстага.

Композиционное решение плаката содержит несколько планов: ближний, средний и дальний последовательно раскрывают тему «тыл – фронту» в символическом и сюжетном воплощении. Военная и тыловая истории как бы пересекаются и взаимодополняют друг друга.

На переднем плане изображены четыре мужские фигуры, обращенные влево, туда же развернуты стволы пушки и станкового пулемета «Максим». На среднем плане в том же направлении движутся шеренги солдат, на дальнем – железнодорожный эшелон. При наложении плаката на карту СССР нетрудно заметить, что движение осуществляется на запад, к линии фронта, куда указывает рука одного из персонажей, возвышающегося над остальными. Он облачен в комбинированный костюм, включающий элементы этнической и армейской одежды. На голове солдатская зимняя шапка, поверх которой одет национальный убор с висящими до пояса «ушами» – завязками. Человек одет в меховую одежду, на нем парка, рукавицы, на ногах меховые унты. Этническая одежда выкрашена в коричневый цвет дубленой («копченной») замши. Подол парки отделан длинным подшейным волосом самца северного оленя⁵, все элементы костюма украшены геометрическими узорами, имитирующими аппликации из разноцветной ткани и кожи, свойственные

на томской территории (XX в.) костюмам эвенков (тунгусов). Сходные костюмы на героях М. М. Щеглова в серии открыток «Из жизни остяков» (рис. 3, 4). Примечательно, что под краем парки виден темно-серый подол, очевидно, армейской шинели. В левой руке человека наперевес – пистолет-пулемет Шпагина (ППШа), советский символ Великой Отечественной войны.

Главную фигуру сопровождают два профильных персонажа, расположенных чуть ниже. Передний с европеоидными чертами, следующий – чистый монголоид, стилистически близкий образам на дореволюционных открытках (рис. 3, 4). Первый в армейской шинели, рукавицах и шапке-ушанке с подвязанными вверх «ушами». Второй в аборигенной одежде (шапка, парка). У каждого персонажа есть оружие: у переднего на ремне трехлинейная винтовка Мосина с примкнутым штыком, у второго карабин, или снайперская винтовка. Акцент сделан, видимо, с целью обозначить военные специальности людей, ушедших на фронт. Этим автор отметил тот важный факт, что в состав 150-й Сибирской добровольческой дивизии им. И.В. Сталина вошли три воинских подразделения, сформированные на томской земле: 328-й Томский добровольческий арtpолк, Асиновская разведрота и Нарымская добровольческая снайперская рота [3, с. 16]. Примечательно, что последняя состояла из профессиональных таежных охотников-промысловиков, среди которых многие были выходцами из коренных этносов или рожденными от смешанных



Рис. 3. М. М. Щеглов. Жертва. Из жизни остяков. Почтовая открытка. Томск. 1911. Частная коллекция

Рис. 4. М. М. Щеглов. Мастера. Из жизни остяков. Почтовая открытка. Томск. 1911. Частная коллекция

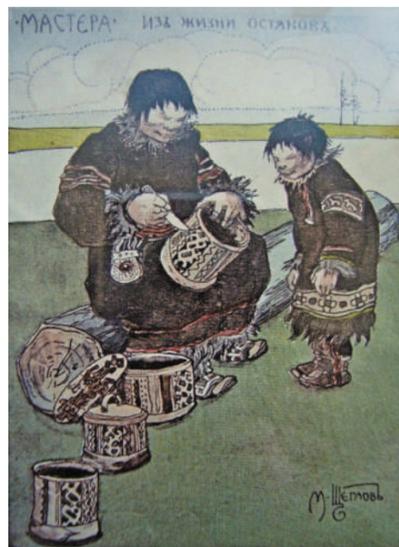


Рис. 5. М. М. Щеглов. Все силы Сибири на помощь фронту! Плакат. Томск. 1943. Бумага, гуашь, тушь, трафаретная печать. 130×83. Томский областной краеведческий музей

в достижении победы над врагом. Сутубо тыловая, гражданская составляющая сюжета отразилась в четвертой фигуре. Судя по меховой одежде и внешнему облику (шапка с прижатым козырьком и отворотом, полубухоб, рукавицы, борода и усы), изображен русский нарымчанин, не призывного возраста, из категории мужчин, которые с женщинами и подростками составили тыловой фронт, а в нашем случае собрали и сопроводили «Красный обоз».

Старик перекачивает бочонок с надписью на днище «На фронт», а впереди перед ним лежат крупные рыбины с плавниками ярко-красного цвета, символизирующие, по-видимому, содержание бочонка и одновременно цвет знаменитого обоза. Далее, наряду с пушкой и пулеметом, меховая одежда, валенки – образцы одежды, собранной для действующей армии. Собственно обоз изображен ниже. Между двух красных полос влево движется под красным флагом колонна конных саней. Это и есть тот самый «Красный обоз», вернее его первая часть, которая прошла

браков русских и коренных этносов. Вооружение названных подразделений было обусловлено воинской специализацией. Отсюда на плакате символические атрибуты – артиллерийский ствол, пехотные пулемет и трехлинейка, снайперская винтовка, т.е. профильное оружие томских формирований, отправленных на фронт.

Суммируя перечисленные детали, можно сделать вывод о том, что в образе главного героя воплощена идея боевого единства этносов, интернациональная общность

путь от Каргаска до Томска. Несмотря на то, что реальный маршрут обоза в Кузбасс ориентирован на юго-восток, на плакате он повернут на запад, к фронту, ради которого и был начат путь.

Вторая часть «Красного обоза» показана на дальнем плане плаката. Это эшелон из красных вагонов на фоне шахт и заводов Кузбасса⁶, обозначенного высоким горным хребтом вдали. Символ «обоза» здесь присутствует в виде огромного красного флага, вьющегося над промышленными строениями. Красный поезд условно идет на запад, а его символический (нарымский) груз – это опосредованный вклад в победу. Туда же марширует колонна сибиряков с винтовками на плечах. На плакате символично показаны основные формы помощи, оказываемой фронту сибирским тылом.

Три другие плаката в своем отношении к «Красному обозу» много более имплицитны – рассказывают о нем через обращение к вещам не очевидным. Первым в этом ряду следует назвать плакат 1942 г. (рис. 6). Первый он не по значимости, а по выходу в свет. Не исключено, что выпуск этого листа был инициирован известием об отправке эшелона с грузом «Красного обоза» в Кузбасс. Отсюда красный цвет вагонов в сцене на правой половине листа и красный рельс (?), который кузнецы выковывают на теле прижатого к наковальне врага в другой части плаката.

Тема трудящихся Кузбасса и их помощи фронту развивается на втором авторском плакате 1943 г. (рис. 7). Здесь показана знаковая группа из трех человек. На фоне доменных труб и угольных терриконов дальнего плана сталевар и шахтер символически вверяют красноармейцу результата труда военного времени – уголь и артиллерийские снаряды, символизирующие оружие в широком смысле. И снова, как на первом плакате, символический цвет обоза присутствует здесь в виде огромного красного флага, под которым за плечами красноармейца движется воинская колонна сибиряков на запад, на фронт.

Заключительным в смысловом отношении является лист 1944 г. (рис. 8). Идеино он сильно перекликается с двумя предыдущими образцами и практически завершает мысль, заложенную в предыдущем плакате. «С миру по нитке – Гитлеру веревка», – гласит его слоган. На фоне

промышленного пейзажа с дымящими трубами и угольными терриконами крупно дана фигура смеющегося красноармейца, из рук которого вылетает многожильный плетеный аркан, накрывающий петлей сжавшуюся в страхе фигурку врага. Симптоматично, что веревка начинается над заводскими корпусами, из которых устремляются вверх колонны самолетов, танков, орудий, бомб, кораблей, снарядов и автомобилей, плавно перетекающие в волокна аркана. Так художник показал, из чего сплетается петля, которая в скором времени затянется на шее врага. Автор уверен, что случится это скоро, ибо, точно нацеленная, она уже на излете.

И вновь красный цвет обоза маркирует рисунок. В этот раз он разлился по заводским корпусам, рабочие которых выдержали тяготы войны при всенародной поддержке, в том числе нарымчан. Через всю серию плакатов прошел красный флаг, символ, давший рыбному каравану название «Красный обоз».

В заключении остается сказать, что Михаил Щеглов в своих «военных» плакатах сумел образно и красочно рассказать о малозаметном на фоне великой войны, но очень значимом региональном событии. Одним из тех многих, которые в своей совокупности решили исход войны.

Примечания

1. М.М. Щеглов родился 29.09.1885 в Самаре, но первые годы прошли на стройке великого сибирского железнодорожного пути, где отец работал проходчиком. В Красноярске мальчик пошел в гимназию, там раскрылось его художественное дарование и определилось будущее. Мать Михаила нанялась экономкой в дом промышленников Кузнецовых, отец которых покровительствовал юному В. Сурикову. Семья сохранила отношения с художником и традицию поддержки талантов. В 1900 г., заручившись рекомендательным письмом от Кузнецовых, мать привезла Михаила к В. И. Сурикову. Художник тепло принял юношу и помог поступить в Строгановское художественное училище, оконченное им в 1906 г. с отличием. Тем не менее, участие в студенческих революционных волнениях 1905 г. способствовало тому, что М. М Щеглов занял скромную должность учителя рисования в Сибири [7, с. 5–6; 5, с. 425]. Прожив в Томске до 1913 г., М. М. Щеглов приобрел имя, разработав сибирский художественный стиль. Путешествие в Нарымский край позволило изучить аборигенное искусство и отразить новые знания в произведениях декоративно-прикладного искусства и графики. Этнические элементы органично вписались в авторскую мебель, а ее эскизы премировались на всероссийских конкурсах [7, с. 9–10; 9, с. 69–70]. В графике наиболее ярко этнические мотивы проявились в серии



Рис. 6. М. М. Щеглов. На заводе, в мастерской должен темп быть вот такой! Каждой новой тонной груза мы у немцев давим пузо. Плакат. Томск. 1942. Бумага, гуашь, тушь, трафаретная печать. 78×105. Томский областной краеведческий музей



Рис. 7. М. М. Щеглов. Шахтер, металлург! Своим стахановским трудом куешишь победу над врагом! Плакат. Томск. 1943. Бумага, гуашь, тушь, трафаретная печать. 130×83. Томский областной краеведческий музей



Рис. 8. М. М. Щеглов. С миру по нитке – Гитлеру веревка. Плакат. Томск. 1942. Бумага, гуашь, тушь, трафаретная печать. 89×71. Томский областной краеведческий музей

почтовых открыток «Из жизни остяков» (рис. 3, 4) [6, с. 33, с. 105–108].

2. Решение Томского горкома ВКП(б) 13 ноября 1941 г. «Об издании в гор. Томске газеты-плаката “За Родину” и выпуске цветных литографских агитплакатов», которые «сыграют огромную роль» в деле политико-просветительной пропаганды.

Центральный комитет ВКП(б) не утвердил издание газеты-плаката, мотивировав это отсутствием художественные и литературные силы», с которыми М.М. Щеглову удалось наладить выпуск «Окон ТАСС». Отсутствие печатной техники и бумаги полиграфического качества вынудило готовить плакаты вручную на листах оберточной бумаги. Макет рисовали карандашом, а тираж печатали вручную по трафарету [7, с. 11; 2].

3. Лучшие «Окна ТАСС» в 1943 г. заслужили «отличную оценку» на Всесоюзной выставке в Москве [4], 145 «военных» рисунков были приобретены для музеев страны [7, с. 12]. В 1944 г. М. Щеглов передал в Томский областной краеведческий музей 40 плакатов. В 2010 г. 20 экз. были репродуцированы в качестве авторской серии военной графики М. М. Щеглова, вызвавшей критику [4, 2]. Обычно художник подписывал работы, будь то книжная графика, почтовые открытки или отдельные рисунки (рис. 2–4), но здесь автограф лишь на 2-х из 20 плакатов.

4. Для придания коже эластичности, прочности и водонепроницаемости замшу выдерживали в дыму.
5. Длинные волосы белого цвета с горла северного оленя служат для декоративной отделки одежды.
6. С потерей Донбасса Кузбасс стал главным источником по добыче угля, его доля в 1942 г. составила 80% общей добычи страны [10].

Литература

1. Боженко, Л. И. К истории изобразительного искусства Томска в годы Великой Отечественной войны // Томск и томичи для фронта и победы : материалы научно-практической конференции. – Томск : Изд-во Томск. ун-та, 1995. – С. 143–147.
2. Бычкова, Т. А. Изобразительное искусство Томска накануне и в годы Великой Отечественной войны (1941–1945). История создания Союза советских художников в Томске. Томский период в истории Главного управления искусств при Совнаркоме СССР (1941–1944) // Суриковские чтения : научно-практическая конференция, 2016. – Красноярск, 2017. – С. 158–166.
3. Васицкая, М. П. Томичи на фронтах Великой Отечественной войны // Томск и томичи для фронта и победы : материалы научно-практической конференции. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 1995. – С. 13–19.
4. Исаева, Л. А. Плакаты периода Великой Отечественной войны «Окна ТАСС». Михаил Щеглов : [аннотация к набору открыток]. – Томск : Томский областной краеведческий музей, 2010. – 20 экз.
5. Казачков, А. Б. Щеглов Михаил Михайлович // Томск от А до Я: краткая энциклопедия города. – Томск : Издательство научно-технической литературы, 2004. – С. 425.
6. Макушин : к 170-летию со дня рождения П. И. Макушина / [рабочая группа книги А. Б. Казачков, В. В. Полонский]. – Томск : Д-Принт, 2014. – 123 с.
7. Полканов, А. Художник-публицист : [предисловие] // Щеглов, М.М. Наброски по памяти. Воспоминания старого художника / М.М. Щеглов. – Симферополь : Крымиздат, 1957. – С. 3–20.
8. Ситник, К. Художники Томска в дни войны // Красное знамя : томская областная ежедневная газета. – Томск, 1942. – 15 марта.
9. Советский энциклопедический словарь. – Москва : Советская энциклопедия, 1981. – 1600 с.

10. Щеглов, М.М. Наброски по памяти. Воспоминания старого художника / М.М. Щеглов. – Симферополь : Крымиздат, 1957. – 124 с.

11. Межрегиональный проект «Красный обоз» стартует 19 февраля. – URL: <https://www.tomsk.gov.ru/news/front/view/id/50899> (дата обращения 11.01.2020).

Об авторе

Ожередов Юрий Иванович – кандидат исторических наук, почетный работник высшего профессионального образования РФ, почетный гражданин Ховдского аймака Монголии (МНР), почетный доктор-профессор Ховдского государственного университета (МНР), научный сотрудник Института исследования Монгольского Алтая в г. Улан-Батор, член Сибирской ассоциации исследователей первобытного искусства. E-mail: nohoister@gmail.com

«THE RED OBOZ» BY MIKHAIL SCHEGLOV (TO THE 135TH ANNIVERSARY OF THE ARTIST)

Ozheredov Yuri Ivanovich

Candidate of historical sciences, honorary worker of higher professional education of the Russian Federation, honorary citizen of the Khovd Aimak of Mongolia, honorary doctor-professor of the Khovd State University, researcher at the Institute of research of the Mongolian Altai in Ulan Bator, member of the «Siberian Association of researchers of primitive art».

Abstract: The study focuses on semantic aspects of M. M. Scheglov posters produced in 1943 for Tomsk division of TASS Windows. Historical and cultural analysis reveals that the posters reflect one of the war time events called «The red oboz». The story began when in 1942 people of Kuzbass made a request of Narym krai citizens in Tomsk region to provide them with food supplies. Fishermen and hunters from Taiga decided to help and caught fresh fish exceeding the amount stipulated by the plan economy. The catch was sent to Tomsk by horses on sledges, and from then on by train to the starving miners and metallurgy engineers in Kemerovo region. The oboz started from the furthest northern village Kargasok. On its way south more supplies were added from various localities it would pass. It covered around one thousand kilometers in 18 days of travel and arrived to Tomsk with 2100 sledges delivering 600 tons of frozen fish in total. From the first day of the trip the oboz was moving under red flags, hence it was named «The red oboz». In 1943 Narym fishermen who participated in the campaign were awarded with medals for doing an assignment of special importance during the war time.

Keywords: artist Scheglov; Tomsk; posters of TASS Widows; The Red Oboz.

УДК 75.03

К. И. Стельмах

Магаданский областной краеведческий музей
Магадан, Россия

ЖИВОПИСНОЕ МАСТЕРСТВО ПЕТРА ПОПОВА

Статья посвящена творчеству магаданского художника Петра Степановича Попова (1929–2014), выставка которого к 90-летию со дня рождения была организована в Магаданском областном краеведческом музее. Вводятся в научный оборот материалы из фондов музея, научной библиотеки музея, семейного архива, раскрывающие особенности творческой манеры и тематические предпочтения автора.

Ключевые слова: П.С. Попов; живопись; реалистическое искусство; пейзаж; портрет; Магадан.

Пётр Степанович Попов (1929–2014) – яркий, самобытный живописец, ветеран Великой Отечественной войны.

П. С. Попов награжден медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» и юбилейными медалями – «60 лет Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» и такой же на 65 лет. Он является ветераном ВОВ как труженик тыла: во время войны 12-летним мальчиком работал в колхозе.

Вся жизнь и более чем 60-летний период творчества художника связаны с Крайним Севером и Магаданом. Его творческая деятельность сыграла значительную роль в истории Магаданской организации СХ РСФСР и культуры нашего региона. На выставке, организованной к юбилею П.С. Попова в Магаданском областном краеведческом музее в 2019 году, экспонировались более 100 произведений. Работы

из художественного собрания музея и семейной коллекции, отмеченные высоким профессиональным мастерством, от небольших этюдов и картин до масштабных живописных полотен, позволяют проследить развитие творческой индивидуальности автора с середины 1950-х годов. В 2001 году П. С. Попов был удостоен звания «Заслуженный художник России». В 2017 г. – награждён золотой медалью Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России» имени В.И. Сурикова.

Период становления художника совпал со временем значительного подъёма советского искусства в 1950–1970-е годы, когда многогранное развитие в живописи и графике получили исторический, портретный, бытовой жанр, пейзаж, натюрморт. В живописных работах П.С. Попова, основанных на лучших реалистических традициях русского изобразительного

*П. С. Попов.
Пирс. 1967.
Холст, масло.
51×61
Магаданский
областной
краеведческий музей*



В 1952 г. Пётр Степанович прибыл в город Магадан для прохождения срочной службы и был направлен художником в клуб им. Дзержинского. В мастерской он работал с Константином Короленко, армейским товарищем, окончившим художественно-ремесленное училище, у него П. С. Попов учился технике рисунка с натуры (фото 1). В клубе приходилось заниматься буквально всеми видами

Фото 1.
Константин Короленко и Пётр Попов в мастерской клуба им. Дзержинского. Магадан. 1953
Архив семьи Поповых

искусства, представлены практически все жанры. В основном это колымские пейзажи, портреты друзей и родных, Магадан и его окрестности. Значительную часть творческого наследия составляет обширный цикл произведений, посвящённых образу жизни коренных народов Крайнего Севера.

Пётр Степанович Попов родился 25 мая 1929 года на хуторе Ильменский Михайловского района Нижне-Волжского края (ныне Волгоградская область). В 12 лет он остался сиротой: отец погиб в начале Великой Отечественной войны, мать умерла ещё при его рождении. Воспитанием мальчика занимался дед по отцовской линии. В трудные военные годы Пётр ещё подростком работал на тракторе. С детства он проявлял интерес к рисованию. В школе замечали его способности, но, по воспоминаниям художника, тогда у него не было возможности учиться. Первый опыт художника-оформителя он приобрёл во время учёбы в ремесленном училище, затем на сталелитейном заводе в г. Днепродзержинске Днепропетровской области. Художник Иосиф Фёдорович Вовк обучал Петра Степановича в мастерской предприятия навыкам написания шрифтовых плакатов и лозунгов. Вместе они занимались оформлением заводской территории, подготовкой наглядной агитации к праздникам [3].

художественного оформления: «Кроме наглядной и афиши ежедневно, плюс ещё сцена, декорации. А вот тут я насчёт сцены... Откуда мне её было знать? Я человек родом с хутора, а там вместо театра земля, степь, раздолье, и поэтому к театральному искусству был далёк. Но от судьбы не уйдёшь, и она заставляла овладевать им. Есть такое понятие – не умеешь – научись – преодолей. Важно не упустить то, что дано самой судьбой. Заставить себя через сто раз, сдохни, но сделай (И. Е. Репин). И какая величина! А он отдыхал и делал. Для меня он был пример подражания, и я боготворил его и учился у него. Он был в основе моим кумиром в искусстве...» [4].

Пётр Степанович работал в клубе с бывшим репрессированным артистом, знаменитым певцом, руководителем ансамбля песни и пляски Вадимом Алексеевичем Козиным, который очень требовательно относился к художественному оформлению сцены. Здесь же художник впервые самостоятельно исполнил декорации к музыкальной комедии «Анютины глазки» под чутким руководством режиссёра Николая Анатольевича Вельяминова, автора пьесы. Н.А. Вельяминов прекрасно рисовал, владел знаниями сценографии и помогал молодому художнику в подготовке спектаклей. Общение с ним было

Рис. 1.
П. С. Попов.
Каменный венец.
1960.
Холст, масло.
61×141
Магаданский областной краеведческий музей



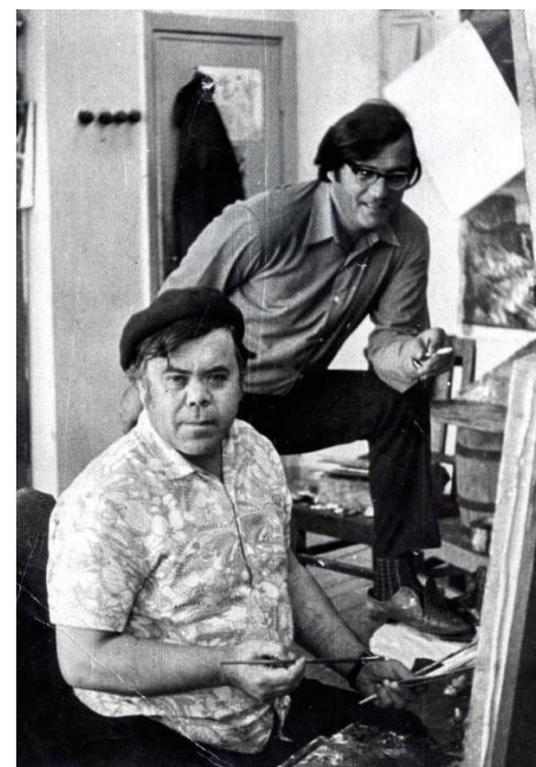
бесценным опытом для П.С. Попова в сфере изобразительного и театрального искусства.

В начале 1950-х годов в Магадане возникли предпосылки для создания профессионального союза художников. Особенность развития художественной жизни на Колыме заключалась в том, что изобразительное искусство здесь до этого времени существова-

ло преимущественно в любительской форме. На выставках, организованных в 1940-х – начале 1950-х годов, демонстрировались в основном работы самодеятельных авторов. Но периодически сюда попадали и картины репрессированных художников, имеющих профессиональное образование. Они работали в культурно-воспитательной части, занимаясь оформлением плакатов, лозунгов, концертов художественной самодеятельности и театральных постановок [5]. После освобождения им предоставлялась возможность заниматься творчеством, делиться профессиональными знаниями и опытом с художниками-любителями.

В 1955 году Валентин Иосифович Антощенко-Оленев (впоследствии заслуженный деятель искусств Казахской ССР) организовал в Магадане вечернюю студию рисунка и живописи для всех желающих. В этой студии и стал заниматься Пётр Степанович, одновременно работая художником-декоратором в областном музыкально-драматическом театре (1956–1961). В 1956 г. состоялся творческий отчёт студийцев, и по инициативе В. И. Антощенко-Оленева была организована первая персональная выставка Петра Попова. В том же году вместе с другими магаданскими художниками он принял участие в художественной выставке «Сибирь и Дальний Восток» в Иркутске.

Фото 2.
П.С. Попов и В.Н. Мяков, художник-живописец. Магадан. 1970
Архив семьи Поповых



П.С. Попов не получил специального образования, законам рисунка и живописи он учился на произведениях великих художников-передвижников. Изучение творчества В. Г. Перова, И. Е. Репина, В. А. Серова оказало значительное влияние на формирование особенного индивидуального стиля художника. Несомненный талант живописца – обострённое чувство цвета и света, умение схватывать быстро меняющееся, порой мимолётное состояние природы – заметен уже в ранних работах. Они отличаются точно выверенной композицией и тонким чувством колорита (рис. 1).

В конце 1950-х – начале 1960-х годов в Магадане с его фактически «островным» положением складываются благоприятные условия для преодоления барьера отдалённости и «включения его в контекст общероссийской художественной жизни» [6]. В 1959 году были организованы художественно-производственные мастерские Магаданского отделения Художественного фонда РСФСР, где Пётр Степанович на протяжении 26 лет занимался оформительской



работой, выполнением творческих заказов.

Значительным событием и огромным стимулом для профессионального роста магаданских художников явилось создание в 1962 году Магаданского отделения Союза художников РСФСР. С этого времени П. С. Попов становится постоянным участником областных, зональных и региональных художественных выставок.

Он много работает, делает бесчисленные зарисовки и этюды с натуры. Походы с этюдником по городу и

на природу являлись внутренней потребностью Петра Степановича. Увлечённый своеобразной красотой северной природы, суровой и удивительной в своей первозданности, он придавал большое значение работе на пленэре. Его вдохновляли живописные виды городских окраин: побережье бухты Гертнера, бухта Нагаева, Каменный венец, посёлки Новая и Старая Весёлая, Арманский перевал. В то же время в этюдах практически отсут-



Рис. 2.
П. С. Попов.
Автопортрет.
1978.
Картон, масло.
37,8×22,6
Магаданский
областной
краеведческий музей

Рис. 4.
П. С. Попов.
Друзья. 1962.
Оргалит, холст,
масло.
89×66,6
Магаданский
областной
краеведческий музей

ствует центр любимого города, в небольших по размеру натуральных работах запечатлены уходящая история и новостройки Магадана.

Пейзажные работы П. С. Попова отличаются свежесть чистой палитры, энергичная, иногда импрессионистическая манера (рис. на развороте, рис. 2). «В камерных вещах живописные качества достигают иногда большого напряжения, цвет – главный камертон образности. Северная стройка, освещённая солнцем, едва пробивающимся сквозь морозную мглу, когда от стужи дымно в воздухе. Прозрачный колымский пейзаж – рыжая осень... Обыкновенные гаражи – цветными весёлыми скворечниками на фоне яркого голубого неба. Старый пирс, ставший последним пристанищем для отслуживших свой век кораблей, – всё подтверждает взгляд человека, которому красота жизни открывается всюду, и настойчиво ищет выхода в пластично вылепленной цветом форме, весомом и быстром мазке...» [1].

Ещё в ранний период творчества, в начале 1960-х годов, в художнике проявился сильный и глубокий дар портретиста. Освоенный портретный жанр, который впоследствии занял значительное место в его творчестве, Пётр Степанович начинал с внимательного изучения собственной личности. Он написал много автопортретов в разные периоды жизни, выполненных в слегка гротескной, ироничной манере. Выработывая профессиональные навыки, оттачивая мастерство, постоянно писал портреты жены, дочери и сына. Небольшие, очень выразительные этюдные портреты, написанные

энергичными мазками, являются вполне самостоятельными и завершёнными работами (рис. 2).

В 1960-е годы П.С. Попов находится в творческих командировках на Колыме и Чукотке, знакомится с бытом и традициями оленеводов и морских охотников. Во время встреч и общения с коренными жителями он делает наброски, пишет этюды, внимательно изучает особенности национального характера. Выразительность образов портретируемых достигается в одних случаях за счёт яркого

мажорного звучания и насыщенного колорита, в других – через тонкие лирические нотки и очень плотную цветовую гамму. В портретах простых людей – оленеводов, рыбаков, охотников, написанных с натуры, – художник показывает своё, глубоко личное восприятие и понимание конкретных образов жителей Севера (рис. 3, 4).



В картине «Охотник» (1965) в изображении морского охотника, написанного крупным планом, на фоне ледяных торов, автор подчёркивает внутреннее психологическое состояние героя, спокойного, уверенного в себе человека, живущего в единстве и полной гармонии с природой сурового края (рис. 6).

В 1967 году на Второй зональной выставке в г. Владивостоке экспонируется лирический триптих «Чукотка». Этот год становится переломным в судьбе живописца: Петра Степановича принимают в Союз художников РСФСР [2] (фото 2). Впервые он совершает поездку в Дом творчества «Академическая», где занимается у замечательного художника-пейзажиста и педагога Петра Николае-

Рис. 3.
П. С. Попов.
В красной
камлейке. 1967.
Картон, масло.
51,5×42
Магаданский
областной
краеведческий музей

вича Малышева, заслуженного художника РСФСР. Одна из работ этого времени – лирический зимний пейзаж деревенской окраины, передающий неброскую красоту окрестностей Вышнего Волочка Тверской области (рис. 5).

После возвращения с творческой дачи П.С. Попов вновь едет на Чукотку, в тундру, продолжает изучать жизнь и занятия чукчей, эскимосов, якутов. Накопленный изобразительный материал позволяет художнику создать новый цикл – серию портретов и жанровых картин о людях Чукотки.

Наиболее известная работа этого периода – «Труженики тундры» (1972) – производит сильное впечатление необычным вертикальным построением композиции и контрастным цветовым соотношением светлого холодного снега и фигур оленеводов с обветренными, загорелыми лицами, выполненными в тёмных коричневых и охристых тёплых тонах. Группа пастухов расположена к зрителю настолько близко, что видны индивидуальные черты и настроение каждого из них. В этой работе художнику с присущей ему искренностью и пронизательностью удалось приблизиться к глубокому пониманию внутреннего и внешнего мира людей,



кочевников-олeneводоv, привычных к тяжёлому труду. Она пронизана чувством уважения и любви к занятиям и культурным традициям народов Крайнего Севера.

В конце 1980-х годов П.С. Попов обращается к драматической странице лагерного прошлого Колымы и теме Великой Отечественной войны. В работах исчезают радостные краски. Сдержанный, почти монохромный колорит использует художник в изображении группы заключённых на берегу холодной пустынной Нагаевской бухты в картине «Говорит Москва» (1988). Они стоят у громкоговорителя, закреплённого на высокой, почти без ветвей, лиственнице, в напряжённом ожидании сообщения из Москвы, «возможно об амнистии», по словам автора (рис. 7). «Художник, словно сам себя осаждая, вдруг вспоминает, что север суров, что в отношениях природы и человека нет места идиллии. Противостояние этих двух начал, взаимодействующих на более чем мрачном историческом фоне, как будто исключает возможность мыслить полихромно. Цветовая гамма оскудевает, аскетичность цвета определяется тонально сближенным плоскостным мазком, сменяющим свободную лепку формы цветом» [1].

В живописном полотне «...И была Победа» (1995) запечатлён момент всеобщего

Рис. 5.
П. С. Попов.
В деревне. 1967.
Картон, масло.
60×79
Магаданский
областной
краеведческий музей

Рис. 6.
П. С. Попов.
Охотник. 1965.
Оргалит, холст,
масло. 75×62
Магаданский
областной
краеведческий музей

►Рис. 8.
П. С. Попов.
...И была
Победа. 1995.
Холст, масло.
135,5×84,5
Магаданский
областной
краеведческий музей



Рис. 7.
П. С. Попов.
Говорит Москва.
1990-е гг. Холст,
масло. 170×139
Магаданский
областной
краеведческий музей



ликования в связи с окончанием войны, несущая ввысь радостные возгласы русских воинов-победителей. Все они – главные герои произведения, за плечами этих солдат – время тяжких испытаний, тысячи километров фронтовых дорог, гибель товарищей и потери близких. Осознание масштабов этой трагедии придёт позже. Но в это мгновение слышится только победное «Ура!». Символически букет белой и красной сирени в руках девушки, сестры медицинской службы, от которого словно исходят лучи света, падающего на лица и одежду солдат, как свидетельство начала мирной жизни (рис. 8).

В 1990–2000-х гг. художник продолжал уделять много внимания пейзажу. Работы этого периода, отличающиеся особой свободой самовыражения, имеют черты яркой индивидуальности зрелого профессионального мастера. В своих высказываниях об искусстве Пётр Степанович всегда подчёркивал, что быть реалистом очень трудно: сложно найти свой авторский стиль в создании пейзажа, портрета, жанровой картины. Произведения художника, хранящиеся в фондах музея, дают представление о его природном таланте и постоянном стремлении к сохра-

нению и развитию принципов реализма в искусстве, которые сегодня вновь приобретают актуальность в творческих поисках молодых художников.

Литература

1. Андреева, Л.А. Беру своё добро, где нахожу его... Этуд из мастерской художника // Магаданская правда. – Магадан, 1989. – 30 мая. – С. 4.
2. Артёмов, А.А. Живописных дел мастер // Магаданская правда. – Магадан, 1986. – 20 дек. – С. 3; Артёмов, А.А. Люди Колымы. О творчестве художника Петра Попова. Цветная вкладка с репродукциями картин // Уральский следопыт: литературно-художественный и научно-популярный ежемесячный журнал. – Свердловск, 1990. – № 6. – С. 1–80.
3. Видеозапись интервью П.С. Попова. Магадан, 2014, май. Из архива семьи Поповых.
4. Пётр Попов. Встреча с Магаданом, год 1952-й. (Воспоминания П.С. Попова. Из архива семьи Поповых) // На Севере Дальнем: литературно-художественный и общественно-политический альманах. – Магадан, 2019. – № 1 (106). – С. 164–172.
5. Стельмах, К.И. Из истории изобразительного искусства Колымы // Краеведческие записки. – Магадан, 2015. – Выпуск XX. – С. 81–92.
6. Толоконцева, О.А., Роньжина, Л.Д. Прекрасного след. Художники Магаданской области [альбом-справочник] / О.А. Толоконцева, Л.Д. Роньжина; вступ. ст. В.И. Кандыбы; Магадан. обл. универс. науч. б-ка им. Пушкина; Магаданская областная организация Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России». – Москва: Пранат, 2002. – 256 с.

Об авторе

Стельмах Клавдия Ивановна – главный научный сотрудник Магаданского областного краеведческого музея

E-mail: stelmakh.ki@magadanmuseum.ru

PAINTING SKILLS OF PETR POPOV

Stelmakh Klavdia Ivanovna

Chief researcher at the Magadan Regional Museum of Local Lore

Abstract: The paper is devoted to the work of the Magadan artist Petr Stepanovich Popov (1929-2014) and to the exhibition to his 90th anniversary organized in the Magadan Regional Museum of Local Lore. Materials from the collections of the Museum, the scientific library of the Museum, and the family archive are introduced into scientific circulation, revealing the features of the creative manner and thematic preferences of the author.

Keywords: P. S. Popov; painting; realistic art; landscape; portrait; Magadan.

НОВЫЕ ИЗДАНИЯ В РЕГИОНАХ



Сто гравюр на дереве. Из коллекции Владимира Гуриева : альбом / предисл. В. А. Майстренко ; авт. вступ. ст. Г. С. Паштов. – Красноярск : Поликор, 2020. – 240 с. : ил.

Подарочный альбом состоит из 100 высокопрофессиональных цветных и черно-белых торцовых и обрезных гравюр – произведений мастеров школы ксилографии Германа Паштова, включенных в коллекцию Владимира Гуриева.

Альбом знакомит с материалами и инструментами, необходимыми для создания торцовых и продольной ксилографии, а также с техниками офорта, литографии, линогравюры. Издание содержит краткие биографические данные о каждом художнике, произведения которого включены в альбом, и фотоматериал, посвященный истории Сибирской школы ксилографии.

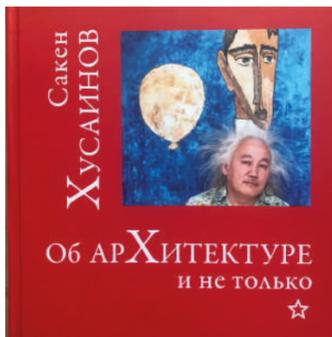
Издание адресовано ценителям искусства графики, художникам, искусствоведам, студентам художественных специальностей, изучающим технику гравирования на дереве.



Слава победителям! : альбом-каталог региональной художественной выставки, посвященной 75-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов / сост. С. Ануфриев ; дизайн Н. Уваровой ; вступ. ст. Н. Тригалева. – Красноярск : Поликор, 2020. – 144 с. : ил.

Альбом знакомит с материалами региональной художественной выставки «Слава победителям!», которая максимально полно показывает отражение темы Великой Отечественной войны в изобразительном искусстве сибирского региона. Тематика произведений прямо связана с исторической основой. В альбоме представлены более трехсот произведений живописи, графики, скульптуры и декоративного искусства из фондов Красноярского художественного музея им. В. И. Сурикова, Красноярского краевого краеведческого музея, художественных и краеведческих музеев Ачинска, Шушенского, Дивногорска, Железногорска, собрания Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока РАХ, а также работы членов Красноярской региональной организации ВТОО «Союз художников России» и из частных собраний. В числе представленных произведений не только работы красноярских художников Б. Я. Рязова, Я. С. Еселевича, К. Ф. Вальдмана, но и известных авторов, работавших в советское время, – Ю. М. Непринцева, П. М. Чернышова, О. Г. Верейского. Альбом издан при поддержке Правительства и Министерства культуры Красноярского края.

Издание адресовано искусствоведам и широкому кругу читателей

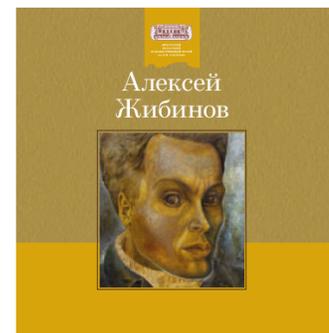


Хусаинов, С.Ш. Об архитектуре и не только. Книга в пяти частях / С. Ш. Хусаинов. – Изд. 1-е. – Омск : Золотой тираж, 2020. – 420 с.: ил.

Книга омского архитектора Сакена Хусаинова содержит суждения автора о жизни поколения советских граждан, в том числе студенчества, 70-80-х годов XX века. Описывается деятельность архитекторов начиная с указанного периода по настоящее время, неразрывно связанная с Омской организацией Союза архитекторов России. Также нашли отражение интересные фрагменты из жизни казахского аула Шахат, некоторые обычаи казахского народа.

В издание вошли тексты публицистического характера разных лет о проблемах современности, о значении архитектуры в новых политических и экономических условиях, о проблемах омской архитектурной школы.

Книга рассчитана на широкий круг читателей, а также профессиональных архитекторов и студентов, обучающихся на архитектурных специальностях.



Алексей Жибинов : альбом-каталог / сост. Н. С. Сысоева ; вступ. ст. О. К. Домашевой ; ред. М. Л. Ткачёва ; корр. А. В. Кокин ; оформл. А. А. Шелтунова. – Иркутск : ГБУК ИОХМ им. В. П. Сукачёва, 2020. – 200 с. : ил.

Книга посвящена творчеству заслуженного художника РСФСР Владимира Алексеевича Зеленова. Издание включает статьи известных искусствоведов Т. М. Ломановой и Р. П. Мусат, дневниковые записи, размышления о роли художников в обществе, материалы, связанные с его общественной деятельностью, путешествиями по Красноярскому краю и зарубежью. Также представлены воспоминания его друзей, коллег по цеху, фотографии из семейного архива, а также обширный иллюстративный ряд, раскрывающий различные грани таланта и личности скульптора, графика, живописца В. А. Зеленова.

Издание адресовано специалистам и широкому кругу читателей.



Валерий Тимофеев : альбом о творчестве художника / сост. В.В. Тимофеев ; авт. ст. Ю. Давлитшин, С. Киялоглова, Т. Стромская. – Омск : Золотой тираж, 2020. – 120 с.

Книга посвящена творчеству известного омского живописца и графика Валерия Валентиновича Тимофеева. Художник работает в разных жанрах, однако есть нечто общее, что объединяет его произведения: мир его работ – это мир красоты и гармонии. В альбоме использованы фотографии из архива автора.

Издание адресовано специалистам и широкому кругу читателей.



Сергей Сочивко. Живопись. Альбом / вступ. ст. Ю. Ф. Давлитшина. – Омск : Издатель-Полиграфист, 2020. – 132 с. : ил.

Альбом знакомит с творчеством Сергея Сочивко, одного из наиболее известных омских художников, произведения которого находятся в собраниях музеев России, а также частных коллекциях в России и за рубежом. Ключевая тема творческих поисков – образ старого Омска, при изображении которого художник отходит от буквального прочтения и обращается к традициям ушедшей эпохи с ее декоративностью и театрализованностью. Альбом является первой попыткой обобщения результатов творческой деятельности художника за более чем 40-летний период.

Издание адресовано специалистам и широкому кругу читателей.



Владимир Зеленов. Скульптура. Графика, живопись / автор проекта Э. К. Родичева. – Красноярск : Типография КАСС, 2020. – 268 с.

Книга посвящена творчеству заслуженного художника РСФСР Владимира Алексеевича Зеленова. Издание включает статьи известных искусствоведов Т. М. Ломановой и Р. П. Мусат, дневниковые записи, размышления о роли художников в обществе, материалы, связанные с его общественной деятельностью, путешествиями по Красноярскому краю и зарубежью. Также представлены воспоминания его друзей, коллег по цеху, фотографии из семейного архива, а также обширный иллюстративный ряд, раскрывающий различные грани таланта и личности скульптора, графика, живописца В. А. Зеленова.

Издание адресовано специалистам и широкому кругу читателей.



Книга избранных стихотворений известного поэта из Владивостока Ивана Шепеты.

Стихи печатались в антологиях, журналах, переводились на французский, немецкий, испанский, польский языки. Современная критика, литературные обозреватели не оставляли вниманием каждую выпускаемую книгу поэта.

«Прямое высказывание» как поэтический приём за внешней брутальностью произносимого скрывает и психологическую точность, и философскую парадоксальность, необходимую нынешнему, всё ещё существующему читателю стихов.

«...Впечатление от его стихов таково: они подбористые. Поджарые, словно боевой подполковник. Благородные, скупые в жестах. Ни одного лишнего слова — такое у «традиционалистов» встретишь нечасто...»

Кирилл Анкудинов, Майкоп

«...В лучших, то есть наиболее гармоничных стихах автора, когда музыка и образ, подобно маховым перьям птицы, поднимают стихотворение, выносят его на волю, видно, что это парение дарит ему не мысль, сколь бы серьезной она ни была, не важная или модная тема, а неувимое и невесомое дыхание поэзии как таковой...»

Александр Лобычев, Владивосток



*Утро – волшебное. Тонкая, стильная, изумительная
моря полоска синяя,
неба!.. а между – прочерчена грифельная
береговая линия.*

*Призыв к гражданственности хмуро
воспринимаю:
я – иной,
я помню, как литература
гражданской кончилась войной.*

Стоимость: 200 рублей + доставка.
Заказать можно по адресу ivanshepeta@mail.ru

АР-ГАЛЕРЕЯ
Диас



Пленэры с галереей «Диас»:

Байкал Монголия Бурятия Израиль
Марокко Италия Испания Африка



www.artdias.ru
[dias_gallery](https://www.instagram.com/dias_gallery)
[facebook.com/di.as.3975](https://www.facebook.com/di.as.3975)
vk.com/artgallery_dias
+7 (395) 255-45-95

АРТ ГАЛЕРЕЯ РОМАНОВЫХ

Арт-галерея Романовых – любимое место горожан, одно из самых значимых арт-пространств города Красноярска, которое знакомит с лучшими мастерами современного искусства, осуществляет образовательную, исследовательскую, издательскую деятельность и имеет прочную репутацию в мире искусства.

С самого основания галерея стоит на позициях гуманистического искусства, в центре которого современный человек, творец и проблемы бытия. Особое внимание уделяется исторической роли деятелей искусств сибирского региона нескольких поколений – как классиков искусства, так и лидеров сегодняшней арт-сцены.

С 2009 года галерея регулярно принимает участие в наиболее значимых российских и международных выставках-ярмарках современного искусства, таких как Art Fair Seoul, Art Istanbul, Art Ankara, Exhibition of contemporary art in the Louvre, «Арт-Россия», «Арт-Пермь» и других, что позволяет установить диалог между российскими художниками и зарубежной аудиторией.

В основе галерейной политики совмещаются гибкость в формировании концептуальных задач и строгий критерий в отношении качества и уровня воплощения проектов.

Коллекция галереи – пример того, как подчас из диаметрально противоположных по стилям и направлениям произведений сформировалось собрание статуса музейной коллекции.



www.art-rom-gallery.ru

- ☎ галерея романовых.рф
- f арт галерея романовых
- @ art_rom_gallery
- vk artromgallery
- ✉ artromgallery@mail.ru

+7 983 165 8235

Новосибирская региональная общественная организация по реализации просветительских проектов в области искусства «АРТ-Центр «Красный» – особое пространство, созданное для того, чтобы люди учились понимать искусство.



АРТ-ЦЕНТР КРАСНЫЙ

centerkrasnyi artcenterred centerkrasnyi я-родом-из-сибири.рф

Выставочная:

- Организация и проведение тематических, юбилейных, сборных, персональных выставок.

Просветительская:

- Экскурсионные программы, лекции, круглые столы, семинары;
- Творческие встречи, литературно-музыкальные вечера, открытые уроки в школах.

Социальная:

- Проведение «Ежегодного межрегионального конкурса изобразительного искусства для детей и подростков «Я родом из Сибири»;
- Выставочный проект для слабовидящих и незрячих «Чувство живописи»;
- Мобильный проект выставочных маршрутов «Область искусства».

Организация досуга:

- Работа творческих студий для детей и взрослых;
- Проведение мастер-классов.

Новосибирск, Красный проспект, 169/2,
+7 (383) 209-30-16, +7 923 104-22-40

УРАЛ GRAPHNO URAL ГРАФО

2020/21 IV ОТКРЫТЫЙ БИЕННАЛЕ-ФЕСТИВАЛЬ ГРАФИКИ

- ▶ Всероссийский открытый биеннале-фестиваль графики «УРАЛ-ГРАФО» – масштабный выставочный проект, экспонирующий графические произведения отечественных и зарубежных художников. Начал он свою историю еще в 2011 году.
- ▶ Стратегия фестиваля связана с необходимостью преодоления разобщённости отечественных графиков. Идея объединения в одном проекте художников разных поколений, работающих в различных стилях и техниках, нашла поддержку не только в профессиональной среде, но и у самой широкой зрительской аудитории.
- ▶ В программе фестиваля выставки-номинации объединены с экспозициями приглашённых гостей. При формировании программы учитываются сохранение традиций и внимание к смелым экспериментам, паритет оригинальной и печатной графики, возможность высказывания на любом её языке, интерес к книжной иллюстрации.
- ▶ Внимание организаторов фокусируется также на частных собраниях художников или собирателей, где сконцентрирована недоступная широким зрительским слоям часть графических работ.
- ▶ IV Всероссийский открытый биеннале-фестиваль графики «УРАЛ-ГРАФО», продолжая традиции предыдущих фестивалей, призван активизировать взаимодействие художественного сообщества со зрителями, а также презентовать достижения современной графики и расширить региональный контекст за счет показа произведений мастеров из разных городов России и зарубежья.
- ▶ Местом проведения фестиваля станут выставочные залы Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз художников России», государственные музеи, частные галереи и другие выставочные площадки Екатеринбурга, городов Свердловской области, Урала и других регионов России.

Организаторами фестиваля являются: Министерство культуры Свердловской области, Союз художников России, Российская академия художеств, Свердловское региональное отделение ВТОО «Союз художников России», Управление культуры администрации г. Екатеринбурга.

В рамках фестиваля пройдут персональные выставки В. А. Истомина (Нижний Тагил), В. М. Лузина (Реж, Свердловская область), А. А. Любавина (Москва), А. Н. Машанова (Омск), М. А. Раздобурдина (Санкт-Петербург), И. А. Репникова (Стрежевой, Томская область), А. Б. Суворова (Москва), Ю. В. Яковенко (Гродно, Беларусь).

Фестивальная программа включает выставки-номинации «Миниграфика», «Авторские и смешанные техники графики», «Печатная графика», «Традиционная графика: рисунок, акварель, темпера, гуашь» и групповые выставки: «Памяти художников: М. Ш. Брусиловский, В. Я. Бушуев, В. В. Вельбой, В. М. Волович, В. П. Вишняков, И. И. Симонов», «Художники Ямало-Ненецкого автономного округа» (Салехард), «Мастерская Владимира Фуфачёва: мастер и ученики» (Нижний Новгород), «Выставка художников анимационного кино» (Москва, Екатеринбург, Ярославль).

Сроки проведения фестиваля «УРАЛ-ГРАФО»: сентябрь 2020 — февраль 2021.

Материалы о фестивале читайте в № 3 (4), 2020.