

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«УФИМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ЭКОНОМИКИ И СЕРВИСА»

БАШКИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ АССОЦИАЦИИ ИСКУССТВОВЕДОВ  
(АИС)

РЕГИОНАЛЬНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ «СОЮЗА ДИЗАЙНЕРОВ РОССИИ»

**ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ – НА ПЕРЕКРЕСТКЕ КУЛЬТУР  
(ПРОБЛЕМЫ РЕГИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ)**

**Сборник материалов  
II международной научной конференции**

**15 октября 2013 г.**

Уфа 2013

УДК 7(4/5) (045)

ББК 85

И86 Я43

**Редколлегия:**

Янбухтина А.Г.(председатель) – *д-р иск., профессор (УГУЭС, Уфа)*  
Акчурина-Муфтиева Н.М. – *д-р иск., профессор (КИПУ, Симферополь)*  
Миннигулова Ф.М. – *канд. иск., доцент (УГУЭС, Уфа)*  
Тютюгина Н.В. – *канд. иск., доцент (УГАИ, Уфа)*  
Стратонова Л.М. – *канд. пед. н., доцент (УГУЭС, Уфа)*

**Ответственный редактор:** Ф.М. Миннигулова

**И86 Я43** Искусство Евразии – на перекрестке культур (проблемы регионального искусствознания): Сборник материалов II Международной научной конференции, 15 октября 2013. – Уфа: Уфимский государственный университет экономики и сервиса, 2013. – 144 с.

ISBN 978-5-88469-615-0

В сборнике представлены результаты научных исследований искусствоведов, научных сотрудников музеев, преподавателей вузов по проблемам истории и теории российского и украинского искусства, современного искусства регионов, проблемам художественного образования.

Материалы предназначены для специалистов, преподавателей, студентов и всех, интересующихся проблемами изобразительного искусства в России и Украине.

ISBN 978-5-88469-615-0

© Уфимский государственный университет экономики и сервиса, 2013

## От редколлегии

Вторая международная заочная научная конференция «Искусство Евразии – на перекрестке культур» является логическим продолжением ряда форумов, проведенных в Уфе и посвященных проблемам искусствоведения в евразийском пространстве.

В 1992 г. в Музее современного искусства «Восток» состоялась международная конференция «Искусство авангарда: язык мирового общения». В 1998 г. была проведена конференция «Искусство Евразии: на перекрестке культур» с участием уфимских искусствоведов. В 2011 г. по инициативе Регионального отделения Ассоциации искусствоведов России в Уфе был издан сборник Первой региональной заочной научной конференции «Проблемы развития регионального искусствоведения», объединивший искусствоведов Урало-Поволжского региона. В сентябре того же года в Уфимской академии экономики и сервиса состоялась Вторая научная конференция «Искусство Евразии: на перекрестке культур» с участием специалистов Уфы. В ходе подготовки издания материалов конференции решено было привлечь к обсуждению вопросов искусствоведения и художественной практики ученых, работающих в разных республиках, регионах нашей страны и за ее пределами.

В результате вниманию читателя представлен сборник результатов научных исследований, посвященных вопросам истории и теории искусства, художественной критики, выставочной деятельности, музееведения и художественного образования в России и Украине.

## ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 75 (47+571) (091)

© Элеонора Венеровна ХАСАНОВА

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры изобразительного искусства  
Башкирского государственного педагогического университета имени  
Мифтахетдина Акмуллы  
(г. Уфа)*

*e-mail: eleonora-hasanova@yandex.ru*

### ТВОРЧЕСТВО М.В. НЕСТЕРОВА В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Михаил Васильевич Нестеров вошел в русское искусство на рубеже 1880-1890-х годов. Это был один из самых интересных и сложных периодов истории русской культуры. Его можно характеризовать как переломный. Уже первые программные произведения М.В. Нестерова: «Пустынник» (1888-1889, ГТГ) и «Видение отроку Варфоломею» (1889-1890, ГТГ), обозначившие религиозно-нравственную концепцию художника, были совершенно справедливо восприняты современниками как принципиально новое явление в русском искусстве. Poleмика, разразившаяся вокруг «Варфоломея», была неслучайна: картина затронула болевые точки, наметившиеся в сознании и настроении общества того времени.

Политическая реакция 1880-х годов, кризис революционного народничества и идеологической платформы, ориентирующей на критическое отношение к действительности, стали одной из причин утверждения новых эстетических принципов в русской художественной культуре. Напряженные философско-нравственные искания этих лет выразились в искусстве в том, что вновь поднимались и пересматривались такие вопросы, как роль и место художника в жизни, смысл и цели творчества. В ситуации, когда прагматическая идеология позитивизма оказалась узкой, а проблематика и творческий метод Товарищества, пережившего к этому времени свой расцвет, начали тяготить, – для многих художников молодого поколения стала очевидной необходимость обрести новую духовную опору и идеал. Эти искания художников «новой волны» не были обособлены от процессов, происходивших в это время в литературе и философии. Животрепещущей в эти годы была проблема духовного возрождения России. Выход русского общества из кризиса известная часть русской интеллигенции связывала с возрождением религиозных идеалов народа. Многие выдающиеся деятели русской культуры, принимая Христа за Высший Идеал, представляли его действенной силой в преобразовании общества без социальных потрясений. Именно в 1880-е годы появилась философская концепция В.С. Соловьева – концепция всеединства мира, центром которого мыслилась Россия, а залогом

достижения совершенного общества – нравственное совершенствование человека. Нравственная красота русской души, наиболее полно раскрывающаяся в осознании божественного в себе, существующая в неразрывной связи с одухотворенной природой, – одна из главных тем в творчестве Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого.

Атмосфера духовных исканий вовлекала в свою орбиту многих художников. Для одних религиозные мотивы были ведущими в творчестве, как у М.В. Нестерова, другие прибегали к ним в моменты особого душевного состояния. Но Нестеров, пожалуй, был единственным, кто с поразительной последовательностью следовал однажды выбранной религиозно-философской теме, и одним из немногих, чьи произведения вызывали столь противоположные оценки.

Уже «Пустынник», с которым Нестеров дебютировал на XVII Передвижной выставке, по воспоминаниям его самого, вызвал разноречивые отклики: «был горячо принят передвижнической «молодежью», хуже всех – «стариком» Мясоедовым» [10, с. 97]. Любопытно, что Мясоедов в то же самое время обратился к теме пустынножителя, но в раскрытии ее расхождение с Нестеровым было принципиальным, исходившим из самой критической концепции Товарищества передвижников. Возможно, этим объясняется то обстоятельство, что в обзорах этой выставки известный художественный критик В.В. Стасов в статье «Наши передвижники нынче» обходит нестеровского «Пустынника» молчанием. Приобретение картины П.М. Третьяковым укрепило художника в верности обретенному им «нравственному императиву» в понимании мира, который найдет затем свое последовательное претворение в цикле произведений, посвященных Сергию Радонежскому, и определит собой все последующее творчество художника. В основном положении этого императива, которое можно обозначить как подвижническое служение Высшему Идеалу, Богу, заключалась главная причина устойчивого неприятия идеологами передвижников всех последующих картин художника на религиозную тему.

Особенно резкой критике В. Стасовым подвергалось произведение Нестерова «Видение отроку Варфоломею». Вместе со Стасовым выступили против картины Г.Г. Мясоедов, Д.В. Григорович, А.С. Суворин. «Я стал им ясен, я не их – чужой», – безошибочно определил свое положение в стане передвижников сам художник [10, с. 124].

Антиклерикальный аспект критики Стасова сейчас требует иного осмысления. Стасов оставался в Церкви, в отличие от Л. Толстого, например. Обращение к евангельским сюжетам Н. Ге, И. Крамского, М. Антокольского, В. Поленова никогда не вызывало протестов со стороны Стасова. Картина – религиозная по сюжету – была картиной, решающей общественные и нравственные проблемы. По верному замечанию современного исследователя Г.Ю. Стернина: «Широко бытовавшие в русской культуре ассоциации с кругом евангельских тем, а также вовлекаемые в современную художественную образность мотивы Священного писания, <...> представляли

религию мифологизированным типом интеллигентского самосознания с его очевидной ориентацией на личность – героическую или жертвенную, а чаще всего – на ту и другую вместе. Этот путь к Богу через утверждение нравственного величия собственного «я» был освоен в это время очень хорошо» [20, с. 85]. Проблема, обозначенная Стерниным, заслуживает особого рассмотрения, ибо в ней кроется причина резкого неприятия апологетами передвижничества религиозных картин Нестерова. Выделим важные, на наш взгляд, моменты: Нестеров являлся представителем поколения, для которого идеалы 1860-1870-х годов, когда-то вдохновлявшие Крамского, Ге, Антокольского, оказались чужды. В 1880-1890-е годы насущной становилась проблема духовности, решение которой виделось в возвращении к исконно народным религиозно-нравственным истокам. Потеря издревле присущей русскому человеку религиозности, набожности, стала восприниматься как «проявление ненормальности послепетровского развития России, как следствие безбожного времени – эпохи Просвещения и атеистических учений» [19, с. 11-12]. В свете наметившихся в общественном мировоззрении перемен неожиданно актуально зазвучали идеи славянофилов, утверждавших особо христианский путь русского народа и «всечеловеческий» характер его культуры.

Выходец из семьи с сильными патриархальными устоями, Нестеров был глубоко верующим человеком, без того нигилистического налёта сомнений, который в той или иной мере был присущ многим представителям русской интеллигенции 1860-1870-х годов. Здесь несомненную роль для Нестерова сыграл ряд обстоятельств. Первое, – это глубоко врезавшиеся в память впечатления детства: семейное предание о том, как его, крайне болезненного в детстве ребёнка, «спас от смерти своим заступничеством святой Тихон Задонский» [10, с. 31], сюда же включалось светлое воспоминание о священнике, отце Фёдоре, часто бывавшем в доме Нестеровых. Второе, – сильнейшее потрясение из-за ранней смерти жены, обострившее чуткость и глубину религиозного чувства. И, наконец, третье, – Нестеров, в силу того, что принадлежал к другому поколению, избежал искушения дискредитировавшей себя к 1890-м годам позитивистской идеей когда-то популярной в среде критически настроенных народовольцев и сочувствовавшей им творческой интеллигенции. «Мое поколение художников уже вышло из-под влияния передвижников: у нас "чувство" преобладало над рассудочностью, мы искали правду в поэзии, в самом искусстве, их идеалы стали нам чужды», – напишет позже сам Нестеров [10, с. 354].

Уже первые его работы на бытовые темы, исполненные под влиянием любимого учителя В.Г. Перова, далеки от социально-обличительной направленности, свойственной живописи передвижников. Причина, по которой Нестеров избирал религиозно-нравственные темы для своих картин, была иной, чем у художников, принадлежавших к старшему поколению. Сопоставляя нестеровского Варфоломея и образы Христа Крамского, Ге, Антокольского, выделим принципиальное отличие подхода этих художников к

прочтению религиозных сюжетов. Как справедливо отмечает один из исследователей этой проблемы, Г.А. Прохоров: «Христос в понимании Крамского, Ге, передвижников 70-80-х годов, – человек, имеющий конкретную историю жизни, судьбу, которая зависела от него самого, его идеалов, убеждений и поступков. Это активная личность, отказывающаяся от помощи свыше» [14, с. 193]. «Мой Бог Христос, – писал, например, И. Крамской, – величайший из атеистов, человек, который уничтожил Бога во вселенной и поместил его в самый центр Человеческого духа и идет спокойно умирать за это. Что такое настоящий атеист? Это – человек, черпающий силы только в самом себе» [9, с. 226]. Судьба нестеровского Варфоломея, по Прохорову, определена божественным провидением. «Просветленность и умиротворенность Варфоломея, будущего Сергия, в картинах Нестерова проистекает как раз от сознания своей богоизбранности. Святое подвижничество во имя русского народа благословлено свыше, а не возложено героем самим на себя, как у Крамского или Ге» [14, с. 198]. Для Нестерова, по верному замечанию историка искусства Д.В. Сарабьянова, «осознание человеком божественного в себе, единение во Христе, стремление отдать своё я всем и каждому являлось залогом для достижения будущего совершенного общества. Не "частная" задача этического совершенствования, не проблема отношения человека и общества, которые выдвигал на первый план реализм в лице передвижничества, а открытие богочеловеческого единства, утверждение сущего – вот общие ориентиры нового искусства», представителем которого был Нестеров [19, с. 12].

Можно констатировать, что жесткость, непримиримость суждений В. Стасова и других в развернувшейся полемике вокруг религиозных картин художника была отражением общей картины борьбы новых и старых представлений о задачах художественного творчества. Пройдет совсем немного времени, и на смену категоричности оценок идеологов передвижничества придёт стремление к более объективному осмыслению новых явлений в русском искусстве. Это произойдет на рубеже XIX-XX веков, когда вторая половина XIX столетия перестанет быть современностью и станет историей. Размышляя о соотношении религиозных и моральных аспектов в русской живописи в начале 1880-х годов, В.С. Соловьев прозорливо писал о «стремлении подменить живую полноту христианства общими местами отвлеченной морали, прикрытой христианским именем без христианской сути, – и подчеркивал, – если вся истина в одной гуманности, то, при чем же тут христианская религия? Зачем тогда и говорить о ней вместо того, чтобы прямо проповедовать простую гуманность» [цит. по: 20, с. 86].

Приведенное в качестве резюме высказывание В.С. Соловьева, а он не был одинок в своем убеждении, показывает, что проблема отображения религиозного в искусстве стояла в 1890-е годы особенно остро. Это было вызвано непримиримостью позиций двух основных в то время воззрений – позитивистского и идеалистического. Первое было близко старшему поколению передвижников, второе – находило понимание у Нестерова,

помогая ему решать сложнейшие художественные задачи, актуальные на рубеже XIX-XX веков. В одном из своих писем Нестеров, размышляя на этот счет, писал о церкви в Абрамцево: «Тут целиком новгородский и псковский характер, подобное можно видеть и по сие время, но чего нельзя встретить – это образов-картин, которые вделаны в иконостас. Я упомяну лишь про главные. Направо – местный образ "Нерукотворный Спас" – писал и недавно переписывал Репин. На меня сделал этот образ впечатление современного идеалиста страдальца с томительным ожиданием или вопросом на лице. Человек этот прекрасный, умный, благородный и пр., но... не Христос. Рядом с ним, только несколько левее, царские двери и на них "Благовещение" работы Поленова... обстановка и костюмы веют востоком, все изящно и благородно, но чего-то нет... нет того, что есть в рядом находящемся творении Васнецова: "Благодатное небо" или "Дева Мария с Предвечным Младенцем". Эта вещь может объяснить Рафаэля» [11, с. 35].

Спустя несколько лет это, еще пока невнятное нестеровское «то, чего нет у Репина и Поленова, но есть у Васнецова», С.Н. Булгаков, анализируя васнецовские росписи во Владимире, назовет «силой и искренностью религиозного настроения, каких давно уже не знает европейское искусство» [3, с. 143].

«Сила и искренность в выражении им на языке живописи религиозного чувства» будет важнейшей задачей и для Нестерова. В конце 1890-х годов и в начале XX века уже не было ни одной книги по истории русского искусства, ни одного справочного издания, где бы не упоминалось имя Нестерова, не отмечался его вклад в отечественную живопись. Высокими достижениями раннего творчества Нестеров прочно занял место среди художников нового направления в русской живописи «рубежного» времени. Соприкасаясь с идейными и стилистическими исканиями таких мастеров, как В.М. Васнецов, И.И. Левитан, М.А. Врубель, В.А. Серов, К.А. Коровин, А.П. Рябушкин, А.Я. Головин, обнаруживая при этом известную близость к ним, в основе своей искусство Нестерова оставалось в высшей степени оригинальным.

Возникающие новые художественные группировки и направления в русском искусстве рубежа XIX-XX веков и предреволюционном десятилетии в стремительном темпе сменяли друг друга и меняли расстановку художественных сил. Но как бы ни различались эстетические программы и цели многих художественных объединений и направлений, почти всем в той или иной мере оказался близким взгляд на Россию, «Святую Русь», как на спасительницу всего православного мира, подлинную преемницу и хранительницу восточно-христианской традиции, идущей из Византии. Во многом с этим было связано настойчиво вводимое в творческое мышление понятие «национального стиля», который рассматривался, как некое условие, способное объединить разных художников для достижения общей цели. Поисками «русского стиля» была пронизана работа В. Васнецова и М. Нестерова над росписями Владимирского собора в Киеве, привлекая к себе внимание общественности кажущейся возможностью «вдохнуть жизнь в давно



забытое дивное искусство Андреев Рублевых и Дионисиев» [цит. по: 8, с. 194]. Вообще, присутствие стиля становилось одним из важных критериев в оценке творчества художника. Эта тенденция нашла свое отчетливое выражение в формировавшемся искусстве русского модерна. Объективно осознавали необходимость стиля и художники объединения «Мир искусства», «соединявшие некоторые традиции русского реализма XIX века и тенденции стиля модерн» [18, с. 182].

Нестеров уделял этому вопросу большое внимание, в своих размышлениях он, в частности, писал: «Я полагал найти свой собственный стиль, в котором бы воплотилась как-то вся моя вера, творческая сила, лицо, душа, живая и действенная душа художника. <...> В деле веры, религии это необходимо. Стиль есть моя вера, стилизация же это вера, но чья-то. За ней можно хорошо прятать отсутствие своей собственной веры. <...> При желании, тот или иной стиль я мог бы усвоить, довести до значительной степени художественного совершенства. Но тогда <...> я должен был бы забыть всё пройденное, пережитое за долгую личную жизнь – школу, навыки, мои субъективные переживания. Этого я не мог и не хотел» [10, с. 300, 307].

Мир чудесных видений, едва уловимых сокровенных чувств и настроений, с конца 1880-х годов составляющий основное содержание нестеровских произведений, обусловил появление нового живописно-пластического языка, адекватного выражению найденных художником мотивов и сюжетов. Новаторство художника отчетливо проявилось в цикле картин, посвященных Сергию Радонежскому, как свидетельство стремления художника к поэтическому осмыслению реальности, к повышенной духовности образов. Преображенный Нестеровым мир представал как воплощение неисчерпаемости Божественной благодати, красоты и гармонии. Черты стиля модерн с его условностью и стилизацией форм, превращающими картину в декоративное панно, и реализм живописи XIX века, соединившись в творчестве художника, помогали ему создать убедительный пластический эквивалент своих поэтических «грез».

Отметим также, что в русском искусстве «рубежного» времени, пронизанном мистицизмом и пророческими прозрениями, интерес к религиозной проблематике приобрел определенную направленность. Это было вызвано особенностью философско-религиозной культуры богоискательства тех лет, стремившейся модернизировать традиционное для России православие, поставив перед широкой российской общественностью вопрос религиозного обновления. К началу XX века сложился достаточно мощный слой русской интеллигенции, претворяющий национальную культуру и жизнь в «христианское бытие». Евангельская тема в искусстве по-прежнему была актуальна и востребована, но в ее интерпретации произошли ощутимые изменения. По замечанию одного из современных исследователей «по сравнению со второй половиной XIX века, на рубеже XIX-XX веков тема жизни Христа лишалась трагического звучания. Она приобретала скорее

философский и лирический оттенок. Постепенно Иисус Христос снова стал для художников Богом» [13, с. 19].

Вторым моментом, на котором необходимо остановиться, была неоднородность мышления творческой интеллигенции, выразившаяся в дуализме популярной в это время в искусстве коллективной идеи и индивидуалистического начала. С одной стороны, появилась мечта о «хоровом» искусстве, которое объединяло бы людские массы, о зрелище-мистерии, возвышающем человека над повседневностью (в таком аспекте представлялась современникам Васнецова и Нестерова, да и самим художникам создаваемая ими храмовая живопись; не отсюда ли – та удивительная театральность, зрелищность, присущая ее характеру?). С другой стороны, искусство этих лет утверждало себя, прежде всего, как искусство настроения, переживания, состояния, преломленного через личное восприятие автора.

Актуальная проблема «возрождения» России мыслилась через религиозное возрождение русского народа. Значительная роль в этом отводилась художнику, который через создаваемые им духовно наполненные образы, мог непосредственно взывать к уму и сердцу своего зрителя, пробуждая в его душе «забытую способность молиться, заставляя прозвучать чувство, замолчавшее среди торжества рационализма и жизненного торга» [4, 5, 6, 15, 16, 21]. Для Нестерова эта задача была чрезвычайно важна и воспринималась им как выполнение нравственного долга. Подлинность дарования Нестерова ярко проявлялась в том, что глубокой религиозностью были наполнены не только те его картины, где очевиден поиск духовного начала, но и более «земные» произведения, такие как «На горах» (1896), «За Волгой» (1905), «Два лада» (1905).

Говоря о трансцендентном характере религиозности в творчестве Нестерова, В.В. Розанов особо подчеркивал, что картины художника – это «не религиозный жанр и не народные сцены возле религии. Нестеров, – писал он, – вынул из сердца русского человека молитву в особых обстоятельствах и свою личную и облек ее в краски» [17, с. 4]. «Нестеров не иконописец. Не его дело писать "Бога", а только как человек прибегает к Богу. Молитва, – а не тот к кому Молитва. На его большом полотне "Святая Русь" это сказалось с необыкновенною яркостью», – отмечал Розанов [17, с. 4].

«Религиозный феномен» [17, с. 3] в искусстве волновал в те годы многих представителей русской культуры, о нем размышляли и русские философы начала XX века, и художники. «Искусство, – писал С.Н. Булгаков, – чувствует себя залетным гостем, вестником из иного мира, и составляет наиболее религиозный элемент вне религиозной культуры. Эта черта искусства связана отнюдь не с религиозным характером его тем – в сущности, искусство и не имеет тем, а только знает художественные поводы, – точки, на которых загорается луч красоты. Она связана с тем ощущением запредельной глубины мира и тем трепетом, который им пробуждается в душе» [2, с. 381-382]. Логически доводя эту мысль до завершения, Бердяев резюмировал:

«Религиозная тенденция в искусстве такая же смерть искусству как тенденция общественная или моральная. Художественное творчество не может быть и не должно быть специфическим и намеренно религиозным» [1, с. 284].

Сам Нестеров, осмысляя высокое духовное предназначение искусства, писал: «Я не любил и не люблю тем "сегодняшнего дня" – тем общественных, особенно касающихся "политики"... Природе искусства не свойственны ни публицистика и, тем более, "политика". Искусство имеет свою сферу влияний на человека. Оно как бы призвано оберегать "душу", не допускать, чтобы она засорялась скверной житейской. Искусство сродни молитве» [12, с. 20].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества / Н.А. Бердяев // Из истории отечественной философской мысли. Приложение к журналу «Вопросы философии». – М.: Правда, 1989. – 607 с.
2. Булгаков, С.Н. Свет Невечерний. Созерцания и умозрения / С.Н. Булгаков. – Сергиев Посад: [Б. и.], 1917. – 425 с.
3. Булгаков, С.Н. Тихие думы: из статей 1911-1915 гг. / С.Н. Булгаков. – М.: Республика, 1996. – 507 с.
4. Варварин, В. (Розанов В.В.) Где же религия молодости? (По поводу выставки картин М. В. Нестерова) / В. Варварин // Русское слово. – 1907. – 15 февраля.
5. Глаголь, С. Михаил Васильевич Нестеров: жизнь и творчество / С. Глаголь. – М.: Книгоиздательство И. Кнебель, [1914]. – 122 с. (Русские художники: собрание иллюстрированных монографий / [подгот.] Игорь Грабарь; вып. 5).
6. Дмитровский, М. Нестеров и его значение для русской живописи / М. Дмитровский // Новый мир. – 1901. – № 4.
7. Дмитровский, М.К. М.В. Нестеров и его значение для русской живописи: очерк / М.К. Дмитровский // Новый мир. – СПб, 1901. – № 55.
8. Дурылин, С.Н. Нестеров в жизни и творчестве / С.Н. Дурылин. – М.: Молодая гвардия, 2004. – 540 с.
9. Крамской, И.Н. Письма, статьи: в 2 т. Т.1. / И.Н. Крамской. – М.: Изд-во Академии художеств, 1965. – 315с.
10. Нестеров, М.В. Воспоминания / М.В. Нестеров [подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А.А. Русаковой]. – М.: Советский художник, 1985. – 431 с.
11. Нестеров, М.В. Письма: избранное / М.В. Нестеров [вступ. ст., сост., коммент. А.А. Русаковой]. – 2-е изд., перераб. и доп.– Л.: Искусство, 1988. – 534 с.
12. Нестеров, М.В. «Продолжаю верить в торжество русских идеалов». Письма к А.В. Жиркевичу / вступ. ст., публ. и коммент. Н.Г. Подлесских / М.В. Нестеров // Наше наследие. – 1990. – №. 3 (15). – С. 17-24.
13. Петрова, Е.Н. Земная жизнь Иисуса Христа в русском изобразительном искусстве / Е.Н. Петрова // Иисус Христос в христианском

искусстве и культуре XIV-XX века: каталог выставки / Гос. Русский музей; науч. рук. Е.Н. Петрова; авт. ст. В. Булкин, Т. Вилинбахова, М. Петров, Е. Петрова, И. Плешанова. – СПб.: Palace Editions, 2000. – 524 с.

14. Прохоров, Г.А. «Межкартинные связи» в русской живописи второй половины XIX века. Проблемы цикла и серии / Г.А. Прохоров // Советское искусствознание. – М., 1990. – Вып. 26. – С. 184-210.

15. Рождественский, Н.В. О значении Киевского Владимирского собора в русском искусстве / Н.В. Рождественский // Вера и церковь. Кн. 1, 4. – М., 1900;

16. Розанов, В.В. Молящаяся Русь. На выставке М.В. Нестерова / В.В. Розанов // Новое время. – 1907. – 23 января.

17. Розанов, В.В. Одно во всём / В.В. Розанов // Золотое руно. – 1907. – С. 5.

18. Сарабьянов, Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ : опыт сравнительного исследования / Д.В. Сарабьянов. – М.: Советский художник, 1980. – 258 с.

19. Сарабьянов, Д.В. Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли / Д.В. Сарабьянов // Вопросы искусствознания. – 1993. – Вып. I. – С. 7-20.

20. Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России второй половины XIX века. 70-80-е годы / Г.Ю. Стернин. – М.: Наука, 1997. – 223 с.

21. Фармаковский, М.В. Художественные заметки (М. Нестеров и Н. Рерих) / М.В. Фармаковский // Образование. – 1908. – № 8.

УДК 75 (470+571) (091)

© Наталья Владимировна ТЮТЮГИНА

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры живописи Уфимской государственной академии искусств им. З.И. Исмаилова, преподаватель Уфимского государственного колледжа технологии и дизайна (г. Уфа)*

*e-mail: tjutjugina@list.ru*

## «НАЧАЛО ХРАМА ЭТОЙ ЖИЗНИ»: ДУХОВНЫЕ АСПЕКТЫ СОТРУДНИЧЕСТВА Н.К. РЕРИХА и М.К. ТЕНИШЕВОЙ.

К 140-ЛЕТИЮ Н.К.РЕРИХА

В 1900 году в деревне Фленово, в имении князей Тенишевых Талашкино под Смоленском, был заложен храм. Главным архитектором строительства выступила покровительница и подвижница русской культуры - княгиня Мария Клавдиевна Тенишева [20, Комментарии, IV; 21, с. 322; 9, с. 66-67]. В 1903 году умер муж М.К. Тенишевой – князь Вячеслав Николаевич Тенишев, и храм стал фамильной усыпальницей [20, с. 323]. Строительные работы были

полностью завершены к 1905 году. Но в это время начались революционные беспорядки и погромы, которые коснулись, в том числе, имения княгини: Мария Клавдиевна вынуждена была уехать в Париж. Вернулась она лишь в 1908 году с мыслью, наконец, завершить церковь во Фленове. Тогда же пришло решение посвятить храм Святому Духу. Расписать церковь княгиня



**М.К. Тенишева**

предложила своему близкому другу – художнику Николаю Константиновичу Рериху [15, с. 71]. Об этой встрече с Марией Клавдиевной свои воспоминания оставил и Н.К. Рерих [16, с. 160].

Н.К. Рерих очень дорожил дружбой с княгиней. У них были общие духовные задачи в искусстве, которые им виделись в возрождении культурных традиций Древней Руси. Об этом свидетельствует переписка Н.К. Рериха и М.К. Тенишевой<sup>1</sup>. Княгиня также вспоминала о том, что с Николаем Константиновичем установились истинно братски отношения [22, с. 264].

Первая встреча Н.К. Рериха и М.К. Тенишевой состоялась в 1903 году. В тот год Николай Константинович вместе с женой Еленой Ивановной приехал в Смоленск исследовать памятники архитектурны Древней Руси [22, с. 256]. Н.К. Рерих писал в Смоленске этюды, а Елена Ивановна занималась фотосъемкой [18, с. 30-31]. Тогда же Рерихи посетили Талашкино. Школа и мастерские, устроенные княгиней в Талашкино, произвели на художника неизгладимое впечатление, что сразу же нашло отклик в его печатных публикациях [21, с. 258].

Творчество княгини Марии Клавдиевны было созвучно Н.К. Рериху глубоким пониманием вплетений в православную изобразительную традицию элементов Востока и славянского язычества, которые проявляли себя в мотивах «звериного стиля». «Сильные заклетами символы нужны странствованиям нашего искусства», - размышлял Н.К. Рерих, рассматривая фигурки животных, созданных княгиней в технике эмали и представленных на выставке в Париже в 1909 году [8, с. 121]. Николай Константинович, глубоко изучая художественные истоки православия, открывал языческие корни древнерусского



**Флёново. Церковь Сошествия Святого Духа**

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2408, оп. 1, д. 7.

искусства, связи Древней Руси с Востоком. Это естественным образом нашло воплощение в его художественном видении росписи храма Святого Духа, построенного М.К. Тенишевой [17, с.109].

Еще в 1905 году, до предложения княгини участвовать в создании храма, Н.К. Рерих завершает трехметровое полотно «Сокровище Ангелов» [13, с. 239-240]. В картине символом «краеугольного камня» бытия становится образ Христа: художник воспроизводит Его образ вместе с древним памятником христианского искусства Еллингским камнем (ок. 980) [11]. Христианская символика полотна запечатлена художником и в других элементах композиции: узнаваемы предводитель Небесного Воинства Архангел Михаил и райский сад с Небесным Иерусалимом. Естественно вплетает художник в символическую канву холста и древнерусскую традицию: совсем Новгородскими, Псковскими, Изборскими, Смоленскими, Ростовскими изображены в картине стены Небесного Града. Николай Константинович знал, что каждый народ по-своему запечатлевал христианские символы, и русская самобытность в искусстве особенно была близка и понятна художнику. Обращает на себя внимание также и фактура живописи произведения, написанного масляными красками: расчлененная на мелкие грани, словно набранная из отдельных камней. Подобная фактура вполне позволяет перевести картину «Сокровище Ангелов» в мозаику [6, с. 43].



**Н.К. Рерих**

Образ, запечатленный художником на полотне, явно виделся Н.К. Рериху



**Н.К. Рерих. Сокровище Ангелов. 1905**

в пространстве православного храма [13, с. 393]. Есть основание считать, что таким храмом живописцу представлялась церковь, строительство которой в это время завершала М.К. Тенишева. Об этом опять же свидетельствует переписка художника и княгини тех лет<sup>1</sup>. М.К. Тенишевой приобрела у Н.К. Рериха эскиз к «Сокровищу Ангелов» 1904 года, выполненный на дереве в технике масляной живописи. В серебристо-охристой гамме художник изобразил Ангела с копьем и сферой в руках и райское дерево с птицами, возможно, с теми

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2408, оп. 2, д. 5.

самыми древнерусскими огненными фениксами, которые возрождаются из пепла, или сиринами и алконостами, которые вещают о радости и страдании. Граненная, выложенная мелкими мазками, словно смальтой, пластика изображения в эскизе также свидетельствует об изначальном стремлении художника воплотить идею картины в мозаике [10, с. 77-78].

Но в храме Святого Духа Мария Клавдиевна заказала Н.К. Рериху расписать лишь алтарную часть храма<sup>1</sup>. Надо заметить, что свободные от изображений белые стены в небольших церквях конца XIX – начала XX века представляли собой характерную черту церковной живописи стиля модерн. Белое пространство с редкими росписями и иконами, залитое естественным освещением, идущим через окна, создавало в церкви особое ощущение света. Так был организован интерьер церкви в Абрамцево, созданный художниками В.М. Васнецовым и В.Д. Поленовым, храм Марфо-Мариинской обители в Москве, построенный А.В. Щусевым и расписанный художником М.В. Нестеровым.

Во внутреннем пространстве храма Святого Духа есть еще одна особенность, свойственная храмовому искусству начала XX века. Н.К. Рерих и М.К. Тенишева стремились возродить древнюю христианскую традицию, согласно которой алтарная часть храма была почти полностью обозрима для верующих. Дело в том, что окончательное становление высокого иконостаса в храмах Руси, закрывающего алтарь, относится лишь к XVI веку [3, с. 49-60]. До этого периода алтарь была открыт полностью для обозрения. Позднее в храмах появилась алтарная преграда, на которой располагались иконы лишь в один-два ряда, и запрестольная роспись была видна даже при закрытых царских вратах. В XVI веке иконостас вырос в виде стены до полного сокрытия алтарной части от основного пространства церкви. Н.К. Рерих и М.К. Тенишева выбрали исторически промежуточный вариант, в котором иконостас, преграждая вход в алтарь, не скрывал его полностью [20, с. 272].

В желании возродить древнюю традицию низкого иконостаса Н.К. Рерих и М.К. Тенишева среди современников не были одиноки. Подобный одноярусный иконостас представлен в Покровском храме в Пархомовке (1903-1907 гг., архитектор В.А. Покровский). Эта идея опиралась на образец храма Святой Софии в Киеве. Одноярусный иконостас по тому же образцу отделяет алтарь от остальной части центрального нефа и во Владимирском соборе в



**Н.К. Рерих. Сокровище ангелов.  
1904. Эскиз**

<sup>1</sup> ГТГ, отдел рукописей. Ф. 44, д. 307, л. 3.

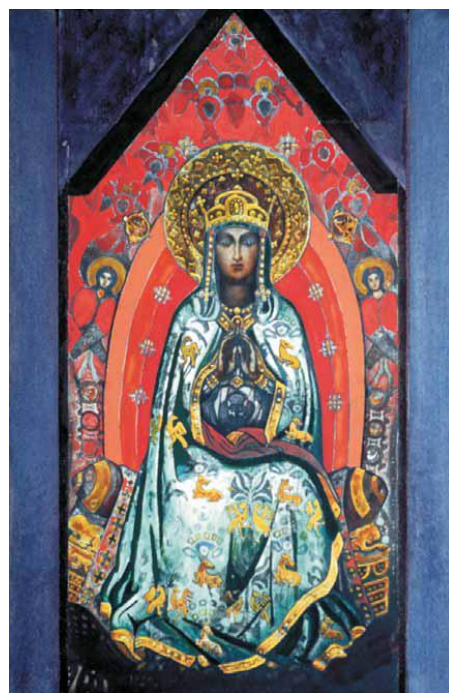
Киеве (1862-1896 гг., архитекторы И. Штрот, П. Спарро, А. Беретти). Низкий иконостас согласно традиции в свое время предлагал установить в процессе реконструкции Успенского собора Киево-Печерской Лавры (1070) и архитектор А.В. Щусев (1900-е гг.). Проект был утвержден митрополитом Киевским Флавианом, но не был реализован [19, с. 162-171].

Образ открытого алтаря – распахнутая завеса, скрывающая Святая Святых храма – также предстает в композиции Н.К. Рериха «Трон Невидимого Бога» («Поклонение кресту») [22], которая разместилась над аркой алтарной апсиды храма Святого Духа. Композиция представляет собой Небесный Престол [7], над которым возвышается крест по типу новгородского с изображением Спаса Вседержителя, Богоматери, Иоанна Предтечи, Архангелов и Евангелистов, по сторонам Престола – орудия страстей. А далее предстанут Силы Небесные, которые «с нами невидимо служат»: Архангелы Гавриил, Архангел Михаил, двенадцать апостолов. В белых одеждах, с символами святости – нимбами, изображены у Престола коленапреклоненные Адам и Ева.

В списке работ для храма Святого Духа во Фленове исследователь начала XX века указывает еще один эскиз Н.К. Рериха – «Николай Угодник» 1912 года [22, с. 123]. Эскиз росписи был исполнен в храме, о чем свидетельствует сохранившийся черно-белый снимок интерьера [11, с. 166-169]. Судя по фотографии, композиция находилась над аркой входа в придел храма, который вел в фамильный склеп Тенишевых. В росписи был изображен Святой Никола Можайский, спасающий грешников из огненной пасти дракона, и трубящие ангелы. Эта роспись явилась продолжением образов Страшного Суда, изображение которых для православных храмов было традиционным.

Мотив Судного дня представлен и в мозаике над главным входом в храм Святого Духа. Ангелы Апокалипсиса с рубиновыми крыльями трубят, обрамляя аскетический лик Спаса Нерукотворного. Глубоко запавшие, огромные синие глаза Христа скорбным взором пронзают входящего. Напряженное полыхание цвета в святом граде, в ангельских крыльях, в небесах еще сильнее обостряют впечатление глубокой печали в смуглом лице Спасителя. Об этой мозаике Н.К. Рериха подробно писали в «Биржевых ведомостях» в 1911 году [14, с. 360-361].

Апокалипсические образы храма Святого Духа, запечатленные художником, связаны не только с православной традицией, но и в целом с временем, в котором жили Н.К. Рерих и М.К. Тенишева. Это была эпоха,



**Н.К. Рерих. Царица Небесная. 1900-е. Эскиз**



которая во всей своей чудовищной реальности разверзла перед человечеством очередную бездну революций и мировых войн [1, с. 18-19; 12, §121, §228; 4, с. 413; 2, с. 27]. Ощущение надвигающихся перемен, которые могут оказаться для человечества катастрофическими, отразилось в творчестве многих современников Н.К. Рериха и М.К. Тенишевой. М.А. Врубель пишет «Демона поверженного» (1902) и «Шестикрылого Серафима» (1904), М.К. Чюрленис создает цикл «Потоп» (1904-1905) и картину «Жертва» (1909), М.В. Добужинский – «Дьявола» (1907) и «Поцелуй» (1916), Л.С. Бакст – «Древний ужас» (1908), К.С. Петров-Водкин – «Гибель» (1914) и «Богоматерь Умиление злых сердец» (1914-1915), Г.И. Нарбут публикует в журналах рисунки «Война и народ» (1914) и «Лукоморье» (1914-1915). Н.К. Рерих воочию наблюдал революционные погромы 1905 года на улицах Петербурга<sup>1</sup>.

Но именно непоколебимая вера в то, что разрушительные времена должны вновь завершиться утверждением в сознании людей идеалов добра, красоты, любви, идеалов духовной радости, сотрудничества с Высшими Силами, подвигло Николая Константиновича и Марию Клавдиевну к созданию храма во имя Святого Духа. Апокалипсические образы, запечатленные художником в храме, полны надежды и упования на Высшее заступничество. В духовном напряжении творит свою помощь человечеству Христос, изображенный в мозаике, и Царица Небесная, представленная на фреске, в храме в Талашкине.

Но завершить полностью работы в храме М.К. Тенишева и Н.К. Рерих не успели: началась Первая мировая война. Как писал художник: «Но именно в храме прозвучала первая весть о войне. И дальнейшие планы замерли, чтобы уже более не довершиться. Но, если значительная часть стен храма осталась белая, то все же основная мысль этого устремления успела выразиться» [21, с. 285].

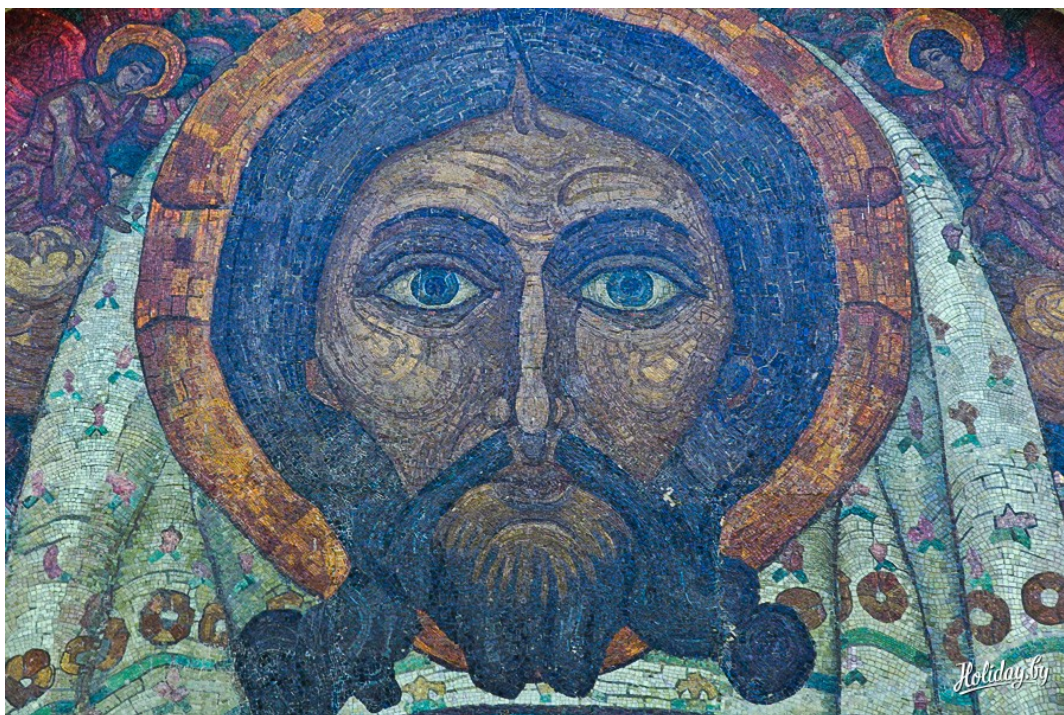
Дружба и переписка художника и княгини на этом не прервалась. После Октябрьской революции 1917 года М.К. Тенишева вынуждена была эмигрировать в Париж. В эмиграции ее материальное положение оказалось



Храм Святого Духа. Фото 1914 года

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2408, оп. 2, д. 6.

удручающим: М.К. Тенишева должна была зарабатывать на жизнь собственноручным изготовлением эмалей [8], которые первое время плохо продавались. Семья Рерихов также оказалась за границей на территории Финляндии, которая вскоре стала самостоятельным государством. Затем Рерихи отправились в Америку. Узнав об успехах Н.К. Рериха за океаном, княгиня попросила помощи у друга<sup>1</sup>. Николай Константинович, естественно, отозвался. Возглавив к этому времени целый ряд учреждений культуры в Америке, в 1922 году он начал организацию выставки-продажи эмалей М.К. Тенишевой в Нью-Йорке – в Институте Искусств (Art Institute)<sup>2</sup>.



**Н.К. Рерих. Спас Нерукотворный. Мозаика Храма Святого Духа. Начало XX в.**

Будучи в Париже проездом по пути в Индию, в 1923 году Рерихи в последний раз встретились с М.К. Тенишевой. По возвращении из Центрально-Азиатской экспедиции в 1928 году художнику сообщили, что в том же году в Париже М.К. Тенишева скончалась [21, с. 287].

Как бы ни разошлись жизненные дороги, но осталась вершина сотворчества двух подвижников русской культуры. Этой вершиной сотворчества Марии Клавдиевны Тенишевой и Николая Константиновича Рериха, сотворчества, «слагающего ступени грядущей культуры», стало строительство храма во имя Святого Духа [17, с. 109].

В 2006 году мне удалось посетить храм Святого Духа в имении княгини М.К. Тенишевой. Открыть двери храма, недоступного вот уже несколько десятилетий посетителям, любезно согласился директор музея-заповедника

<sup>1</sup> Международный Центр Рерихов, отдел рукописей. Ф. 1, оп. 1, д. 10743.

<sup>2</sup> Там же; РГАЛИ. Ф. 2408, оп. 1, д. 8.

«Талашкино». Еще на подходе к храму со стороны фасада были видны разбитые стекла, покрытая мхом черепица. Но на совесть сделанная мозаика, тщательная каменная и кирпичная кладка, устойчивые ступени входа не давали представление о той степени разрушения, которая на самом деле царила внутри. Нас встретили обнаженные заплесневелые стены с остатками грунта и паволоки, на которых красовались надписи «здесь был...», битый кирпич на полу, зияющая дыра разоренного склепа. Уникальный памятник русской православной архитектуры и живописи начала XX столетия, пережив забвение первой мировой войны, погром революционных лет, кровавое месиво второй мировой войны, неудавшуюся реставрацию 1970-х годов, не умер, но оказался в запустении.

В отчете Всесоюзной центральной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации музейных художественных ценностей за 1974 год о состоянии росписей на тот момент говорится, что сохранилось одна четвертая часть живописи [5, с. 50-52]. Справедливости ради необходимо сказать, что уже в период окончания росписей в 1914 году были обнаружены инженерные недоработки в процессе строительства храма. Была создана комиссия во главе с братом художника – архитектором Б.К. Рерихом, которая составила соответствующее заключение и рекомендации. Но из-за начала первой мировой войны недоработки не успели устранить. В 70-е годы прошлого века была сделана попытка реставрации храма [5, с. 56]. К сожалению, реставрация храма не была завершена, и со временем росписи полностью осыпались.

Мы уверены, что храм Святого Духа в будущем будет реконструирован. Нам представляется естественным профессиональное восстановление в храме росписей, исполненных Николаем Константиновичем Рерихом в сотрудничестве с Марией Клавдиевной Тенишевой. Сохранились фотографии интерьера, эскизы художника, появилось новое поколение мастеров, способных со всей чуткостью проникнуть в замысел живописца. Именно к будущему поколению обращены слова княгини М.К. Тенишевой, запечатленные в музее «Талашкино»: «Я сказала себе, что храмы, музеи, памятники строятся не для современников, которые большей частью их не понимают. Они строятся для будущих поколений. Для их развития и их пользы. Остается созданное на пользу и служению юношеству, следующему поколению и Родине ...».

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Блаватская, Е.П. Скрижали Кармы / Е.П. Блаватская. – М.: МЦФ, 1995. – 512 с.
2. Блок, А. О современном состоянии русского символизма (по поводу доклада В.И. Иванова) / А. Блок // Аполлон. – 1910. – № 8. – С. 27.
3. Бобров, Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи / Ю.Г. Бобров. – СПб.: МИФРИЛ, 1995. – 103 с.

4. Булгаков, С.Н. Апокалиптика и социализм // С.Н. Булгаков. Сочинения в 2-х томах. – Т. 2. – М.: Наука, 1993. – С. 368-434.
5. Монументальная живопись Н.К. Рериха. Исследование и реставрация. К 100-летию со дня рождения Николая Константиновича Рериха. – М.: Изобразительное искусство, 1974. – 56 с.
6. Волошин, М. Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский, Бакст) / М. Волошин // Аполлон. – 1909. – № 1. – С. 43-53.
7. Гусакова, О.В. Словарь русского религиозного искусства. Терминология и иконография / О.В. Гусакова. – СПб.: Аврора, 2006. – 280 с.
8. Джеско, Озер. Мир эмалей княгини Марии Тенишевой / Озер Дж. – Москва, 2004. – 164 с.
9. Княгиня Мария Тенишева в зеркале Серебряного века: каталог выставки. – М.: Научно-издательский отдел ГИМ, 2008. – 216 с.
10. Коллекция Константиновского дворца. Дар Алишера Усманова: альбом-путеводитель / авт.-сост. Т. Вайгачева, И. Гоголина, П. Климов и др. – СПб.: 2008.
11. Маточкин, Е.П. Николай Рерих : мозаики, иконы, росписи, проекты церквей / Е.П. Маточкин. – Самара: Издательский дом «Агни», 2005. – 200 с.
12. Живая Этика. Мир Огненный, Часть I. Любое издание.
13. Николай Рерих в русской периодике. 1891-1918. Выпуск III. 1907-1909 / сост. О.И. Ешалова, А.П. Соболев; отв. ред. А.П. Соболев. – СПб.: Фирма Коста, 2006. – 559 с.
14. Николай Рерих в русской периодике. 1891-1918. Выпуск IV. 1910-1912 / сост. О.И. Ешалова, А.П. Соболев; отв. ред. А.П. Соболев. – СПб.: Фирма Коста, 2007. – 584 с.
15. Рерих в России. – М.: Международный Центр Рерихов, 1993. – 80 с.
16. Рерих, Н.К. Держава Света. Священный Дозор / Н.К. Рерих. – Рига: Виеда, 1992. – 285 с.
17. Рерих, Н.К. О старине моления. Листки. Сказки / Н.К. Рерих. – М.: Международный Центр Рерихов, Благотворительный фонд им. Е.И. Рерих, 1999. – 304 с.
18. Ростиславов, А.А. Н.К. Рерих / А.А. Ростиславов. – Пг.: Издание Н.И. Бутковской, 1918. – 54 с.
19. Сорокин, И. Художник каменных дел / И. Сорокин. – М.: Московский рабочий, 1987. – 317 с.
20. Талашкино: альбом / авт.-сост. Б.Ф. Рыбченков, А.П. Чаплин. – М.: Изобразительное искусство, 1973. – 183 с.
21. Талашкино: сборник документов / сост., авт. вст. ст. и прим. Л.С. Журавлева. – Смоленск: Посох, 1995. – 541 с.
22. Эрнст, С.Р. Н.К. Рерих / С.Р. Эрнст. – Пг.: Община Св. Евгении, 1918. – 128 с. (Серия «Русские художники»).

УДК 7.035.93 (477) (091)

© Вероника Геннадьевна ШЕВЧУК

*кандидат философских наук, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства Крымского инженерно-педагогического университета, заслуженный художник Автономной Республики Крым (г. Симферополь)*  
*e-mail: verynya.58@gmail.com*

## ДИАЛОГ КУЛЬТУР: ЗАПАД И ВОСТОК

### (НА ПРИМЕРЕ УКРАИНСКОГО АВАНГАРДА НАЧАЛА XX СТОЛЕТИЯ)

Искусство украинского и русского авангарда – одна из самых блестящих страниц в истории культуры Восточной Европы, долгое время незаслуженно забытая. Расцвет этого искусства совпал по времени с величайшими историческими катаклизмами столетия – первой мировой войной и революцией в России и Украине. Это искусство несло в себе огромный творческий потенциал и во многом предопределило основные направления художественной культуры XX века. Связь с духовными идеями, волновавшими умы европейцев на рубеже XIX-XX веков, увлечение метафизическими и утопическими теориями, охватившими философов, литераторов, музыкантов и живописцев, стремление выразить невыразимое, передать ощущение единства души и материи, вселенной, космоса потребовало от художников поиска нового, нетрадиционного изобразительного языка, полного глубокого смысла.

1910-1920-е годы были периодом расцвета культурной жизни Киева, Одессы и Харькова. Многие выдающиеся художники в то время формировали многочисленные направления в искусстве, которые носили необычный «провокационный» характер, их произведения были великолепными и разнообразными по стилю. Американский искусствовед и исследователь украинского авангарда того времени Джон Боулт, отзываясь о первой всеобъемлющей выставке украинского авангарда в Соединенных Штатах в 2007 году «Перекрестки: Украинский модернизм Украины 1910-1930», отметил, что «Украина, равная Франции по территории, обладает богатейшей, утонченной культурой, художественно самобытной, абсолютно независимой» [2].

Киев был основной осью развития украинского авангарда, вклад в который внесли школы А. Экстер (Киев), О. Новаковского (Львов), В. Издебского, его салоны и журнал «Юголеф» (1924); Василя Ермилова, Марии Синяковой и их кружки (Харьков); журнал «Новая генерация. Журнал левых направлений в искусстве» (1927-1930). Тогда русским языком, в основном, пользовались в интеллектуальной и художественной жизни Украины.

Произведения художников-реформаторов украинского происхождения Казимира Малевича, Давида Бурлюка, Александры Экстер, Александра Архипенко, Михаила Бойчука и других, сыграли большую роль в формировании образа мирового искусства XX века. Их интерес к художественным центрам Европы сочетался с переосмыслением этнической ориентации украинских художников. О.Н. Петрова отметила в их творчестве «двовекторность», «дуализм», которые присущи украинской культуре еще со времен барокко [5].

Мобильность украинского авангарда способствовала синтезу новых и старых течений различных стилей: А. Экстер жила в Киеве, Санкт-Петербурге и Париже; Д. Бурлюк — в Чернянке, Киеве, Москве, Санкт-Петербурге, других городах; уроженцы Украины Никритин и Тышлер профессию художника получили в Москве, так же как и киевляне Исаак Рабинович и Нисон Шифрин. А. Архипенко, В. Издебский и А. Маневич обосновались в Нью-Йорке; Михаил Андреев и Соня Делоне творчески сформировались в Париже. Живя и работая за границей, эти художники в своих произведениях всегда подчеркивали свою связь с украинским наследием, сохраняли национальную самобытность.

Исследователи называют первыми из живописцев-новаторов в России (считая Украину), Западной Европе и США Василия Кандинского (имевшего контакты с Одессой) и Казимира Малевича (называвшего себя «сыном Украины»), Франтишека Купку и Пита Мондриана, которые начали создавать абстрактные произведения искусства в период с 1907 по 1915 гг. И все же 1910-й год считается временем рождения беспредметного искусства, когда в Германии, в Мурнау, В. Кандинский написал свою первую абстрактную композицию, а в следующем году в Мюнхене он опубликовал ставшую знаменитой книгу «О духовном в искусстве», в которой размышлял о возможности воплощения внутренне необходимого, духовного искусства, в отличие от внешнего, случайного. Изучение В. Кандинским теософских и антропософских трудов Елены Блаватской и Рудольфа Штайнера повлияло на создание собственных абстракций.

Многие из тех, кто внес лепту в развитие «русского авангардного искусства», были родом из Украины и учились в украинских художественных школах: в Киеве, Одессе и других центрах, продолжая художественное образование в Европе. Это – кроме К. Малевича, А. Экстер и Д. Бурлюка – поэт, художник из Херсонской губернии Алексей Крученых, выпускник Одесского художественного училища, организатор издательства «ЕУЫ», выпустивший несколько литографических книжек с рисунками русских и украинских художников-авангардистов, принесших ему славу создателя словесной и графической «заумы». В числе представителей украинского авангарда – Александр Богомазов, украинский живописец, педагог, теоретик авангардного искусства и один из виднейших художников-футуристов; Александр Шевченко – скульптор, теоретик искусства, родом из Харькова, близкий к кругу Ларионова; Владимир Татлин, тоже урожденный Харькова,

основатель «конструктивизма», преподавший в Харьковском художественном институте, прекрасный бандурист; Александр Архипенко украинского происхождения – основатель авангардной скульптуры XX века, изучавший археологические находки в Триполье (магические знаки и формы скифских баб); Михаил Бойчук, создавший школу бойчукистов в Украине, и другие.

В первый период развития абстракции в России и Украине Казимир Малевич – великий новатор, преобразователь изобразительного языка – создавал супрематизм как новую универсальную художественную систему, в основе которой лежали наиболее экономичные «первоэлементы» – круг, квадрат, крест, а Павел Филонов «выращивал» свои живописные симфонии, как драгоценные растения, из цветного мазка-атома.

В 1920-е годы, во время стремительного развертывания всех авангардных направлений, абстрактное искусство включало в свою орбиту украинских и русских кубофутуристов, беспредметников, конструктивистов, супрематистов (А. Экстер и Л. Попову, А. Родченко и В. Степанову, Г. Стенберга и М. Матюшина, Н. Суетина и И. Чашника). Язык нефигуративного искусства лежал в основе культуры новой, современной пластической формы, станковой, декоративно-прикладной или монументальной, и имел все возможности для дальнейшего плодотворного и перспективного развития. Художников увлекали проблемы, связанные с биофизическими открытиями, с попытками воплотить в изобразительном искусстве категории времени и пространства, бесконечности природных форм, скрытых за внешними покровами. Один из первых абстракционистов, создатель «лучизма» Михаил Ларионов изображал «излучение отраженного света (цветовую пыль)».

Приведем некоторые примеры из истории изобразительного искусства авангарда XX века, исследуя факторы влияния «динамических сил» окружающего мира на профессиональное художественное и народное творчество, взаимодействовавших друг с другом. Выявим таким образом «двоевекторность» в произведениях художников украинского происхождения, получивших европейское образование и работавших за границей.

Обратимся к творчеству Александры Экстер, повлиявшей на культурную атмосферу в Украине, построившей «мост» искусства между Западом и Востоком.

С именем знаменитой художницы-авангардистки Александры Экстер (Григорович) (1882-1949) связано такое принципиальное направление в истории русского и украинского искусств, как кубофутуризм – совершенно особый «русский» (я бы определила – *русско-украинский*) вариант футуризма, нашедший отражение в многочисленных абстрактных композициях, натюрмортах и городских пейзажах. Ее собственный кубофутуристичный вариант абстракционизма, отличный от стилей Василия Кандинского и Казимира Малевича, сросся с украинским народным искусством, в котором главным являются ритмика, орнамент и красочность. Именно Александра Экстер часто была проводником новых идей в русской и украинской живописи, именно она в течение многих лет знакомила отечественного

зрителя с последними достижениями парижского авангарда. Подолгу живя в Париже, будучи в приятельских отношениях с Пабло Пикассо, Фернаном Леже, Робером и Соней Делоне, Гийомом Аполлинером и многими другими яркими фигурами той эпохи, А.А. Экстер (Григорович) пропагандировала их творчество в Украине и России. И не только пропагандировала, но и своим искусством во многом указывала пути освоения их открытий русскими художниками. С ней дружили Алексей Явленский, Жорж Брак, Арденго Соффичи и другие.

В 1901 г. Александра Григорович посещала занятия в Киевском художественном училище. В 1903 г., выйдя замуж за адвоката Н.Е. Экстера, устроила в своем доме салон-мастерскую, ставшей чем-то вроде аристократического салона украинских, русских, французских авангардистов и итальянских футуристов, впоследствии – центром киевского авангардного искусства. Утонченная интеллектуалка, владеющая несколькими европейскими языками, она постоянно курсировала между Москвой, Петербургом, Мюнхеном, Миланом и Парижем, став своеобразным «коммуникатором», связывающим культурные поля Востока и Запада. Путешествуя по Европе, осуществляла постоянные контакты между русскими, украинскими и европейскими «левыми» художниками. Была участницей почти всех авангардных выставок в Украине и России: салон В.А. Издебского в Одессе (1909/10,1911), «Венок-Стефанос», «Треугольник» в Петербурге (1910), «№ 4» в Москве (1914). В 1910 г. вступила в «Бубновый валет», участвовала в его выставках; в 1913 г. стала членом «Союза молодежи». В 1914 г. в Киеве организовала авангардную выставку «Кольцо». Выставлялась за рубежом: в Салоне Независимых, на Интернациональной свободной футуристической выставке (1914).

После революции Александра Экстер стала членом Товарищества деятелей украинского пластического искусства, участвовала в подготовке Всеукраинского съезда деятелей искусств в 1918 году. К тому времени художница слыла в Киеве законодательницей моды. Фигура Александры Экстер неотделима от триумфов русской театральной сцены: оформленные ею в 1910-е годы спектакли Александра Таирова в московском Камерном театре – «Фамира Кифаред», «Саломея», «Ромео и Джульетта» – вошли в историю как подлинные шедевры, отмеченные ошеломляющей красотой костюмов и декораций. Сценографические опыты художницы были неожиданно новаторскими. Она видела спектакль как единый ансамбль действия и оформления, который конструировала по единому принципу сочетания различных объектов и поверхностей. Действие оживляло цвет костюма актера. В историю искусства вошли также и ее знаменитые костюмы марсиан для фильма Якова Протазанова «Аэлита». Кроме того, Экстер проявила себя как автор изысканных проектов женского платья и формы для Красной Армии.

В период работы в театре Александра Экстер обратилась к беспредметному искусству, в котором ее интересовала тема цветодинамики («Беспредметная композиция», 1917-1918, ГРМ; «Беспредметное», 1917-1918;



«Построение плоскостей по движению цвета», 1918, музей В. Хика, Германия). С 1916 года художница работала над альбомом гуашей «Разрыв. Движение. Вес».

Невероятно деятельная, А.А. Экстер и в последующие годы успевала заниматься одновременно множеством дел – оформлять массовые праздники и спектакли в балетной студии Брониславы Нижинской в Киеве, преподавать живопись в художественной школе в Одессе, конструировать одежду и издавать журнал «Ателье» в Москве.

Как один из основоположников стиля ар-деко Александра Экстер была не только необычайно яркой, но волевой и энергичной женщиной. Недаром футурист Бенедикт Лифшиц назвал ее «амазонкой и скифской наездницей».

После ранних, изысканных по цвету импрессионистических пейзажей и натюрмортов Экстер отдала дань многим направлениям авангарда: кубизму, футуризму, позже – супрематизму и конструктивизму. Свое знакомство с достижениями современного французского искусства художница начала традиционно для украинских и русских мастеров с импрессионизма, затем увлеклась пуантилизмом и наследием Ван Гога. Переходы от одного стиля к другому совершала с захватывающей легкостью и виртуозностью, одинаково свободно и уверенно чувствуя себя в любых творческих ипостасях – живописца, графика, дизайнера, художника театра и кино, мастера прикладного искусства. Экстер вдумчиво подходила к живописи, как исследователь-экспериментатор. Поиски гармонии приводят ее к синтезу цвета, формы, красочной фактуры и движения в беспредметных полотнах.

Искусствовед Георгий Коваленко отметил, что Экстер в отличие от многих русских художников, в том числе, Поповой, Удальцовой, не училась специально кубизму. Познакомившись в Париже с Г. Аполлинером, а через него с П. Пикассо, Ж. Браком и Ф. Леже, Александра Александровна обратилась к искусству кубизма. Ровесник художницы Фернан Леже был близким ее другом, вместе учились во французской академии «Гранд-Шомьер», но ученицей его она так и не стала. Ее никогда не привлекали темы разложения формы предмета на простейшие объемы. Художница увидела в кубизме, прежде всего, обобщенную гармонию. Ее искусство было обогащено украинским колоризмом. Футурист Фернан Леже указывал на отличие яркой красочности живописи Экстер от монохромной гаммы живописи французских футуристов. В это же время Экстер обратилась к творческому наследию Никола Пуссена, который привел художницу к кубизму. Работы этого мастера она изучала в Лувре и была очарована ритмической уравновешенностью его композиций, в которых не было ни одной лишней детали.

Художница, познакомившись с М.Ф. Ларионовым и Н.С. Гончаровой, участвовала в выставках «Бубнового валета», а также футуристических выставках «№ 4» и «Трамвай В». Это время было необыкновенно плодотворным для художницы. Она с одинаковым успехом работала в самых разнообразных художественных сферах. В 1910-е художница оформила футуристические сборники «Молоко кобылиц» и «Первый журнал русских

футуристов» (1914). Тогда же она увлеклась декоративным искусством и делала рисунки платьев, платков, скатертей, подушек, ширм, абажуров, а в 1915 приняла активное участие в организации выставок современного декоративного искусства юга России и художественной индустрии.

В 1915 г. А. Экстер примкнула в Москве к группе К.С. Малевича, стала близким его другом, единственным, кого он пускал в свою мастерскую. С этого времени художница вместе с Казимиром Малевичем взяла опеку над художественными артелями в украинских селах Вербовка (Киевская губерния) и Скопцы (Полтавская губерния), создавая для них эскизы платьев, платков и скатертей, по существу, открыв эпоху промышленного дизайна. Экстер скрещивала украинские вышивки с рисунками авангардистов. Крестьянки села Вербивки воспринимали рисунки Малевича как народные образцы и делали по ним вышивки. В Скопцах возрождали местный орнамент в ткачестве и вышивках на основании зарисовок в церквях, ризницах и музеях старинных ковров, вышивок, утвари и писанок.

Александра Экстер вместе с начинающим художником Исааком Рабиновичем создала мастерскую декоративного искусства по исполнению оформительских и театральных работ, давая уроки живописи, рисунка, театрально-декоративного искусства. Своеобразие этой школы было в том, что это не была художественная студия в традиционном ее понимании: в ней молодые художники смотрели, как работала Александра Экстер, и рисовали вместе с ней. Среди ее учеников были такие художники, ставшие впоследствии выдающимися мастерами, как П.Ф. Челищев, Н.А. Шифрин, Л.Г. Тышлер. В 1919 году художница вместе с учениками принимала участие в оформлении к революционным празднествам улиц Киева и Одессы.

Овдовев, в 1920-м она вышла замуж за актера Г. Некрасова и переехала жить в Россию, Москву. С того времени Экстер внесла свой немалый вклад в декоративное искусство России 1920-х годов. Она разрабатывала модели для промышленного производства тканей и одежды, сотрудничала с мастерской современного костюма и ателье мод «Москвошвея», участвовала в создании парадной формы Красной Армии. Также художница продолжала заниматься беспредметным искусством («Цветовая конструкция», 1921; «Конструкция планов. Ритмы цвета», 1921; «Конструктивный натюрморт» 1920-1921) и вместе с А.М. Родченко, Л.С. Поповой и А.А. Весниным приняла участие в выставке «5x5=25». В 1924 году Экстер выехала в Италию для организации советского павильона на XIV Международной выставке искусств в Венеции, где экспонировались и ее работы. В этом же году, оформив экспозицию советского отдела Всемирной выставки декоративных искусств в Париже, Экстер решила остаться во Франции. В эмиграции Экстер много занималась преподавательской работой. По приглашению своего друга Фернана Леже она вела курсы сценографии, композиции в живописи, театрального искусства в Академии современного искусства в Париже. Экстер продолжала оформлять спектакли, работала над созданием марионеток для театра и кинематографа. В 1930-е художница всецело обратилась к декоративному искусству, а в

последние годы жизни увлеклась созданием рукотворных книг в технике гуашь, признанных уникальными. Умерла в 1949 году в Париже, в чудовищной нищете. Затем, как и многие художники-эмигранты, надолго исчезла из отечественного культурного пространства.

Наше исследование позволяет проследить, как под влиянием разных художественных школ и направлений и благодаря диалогу художницы с западными и российскими художниками, сформировался узнаваемый художественный стиль Экстер, соединенный с национальными корнями народного искусства. Андрей Толстой, заведующий научным отделом Московского музея современного искусства, искусствовед, сказал: «Даже неспециалист, посмотрев на ее кубические, кубофутуристические вещи, не говоря уже о театральных работах и книгах, сразу отличит, что это именно Экстер. У нее особый почерк – он в особом отношении к цвету, к ритму, к композиционным закономерностям» [1].

Невозможно переоценить значение искусства художницы Александры Экстер, которая была одной из ключевых фигур русского и украинского авангарда европейского уровня. Активно устанавливая контакты между культурными полями Востока и Запада и занимаясь преподавательской деятельностью в Украине, России, Европе (в 1918 г. – в Одесской детской художественной школе, затем в собственной студии в Киеве, в 1921-22 гг. – в московском Вхутемасе, впоследствии – в Академии современного искусства в Париже), Александра Экстер воспитала огромную плеяду своих учеников, будущих известных художников, оказала значительное влияние на творчество многих художников различных направлений.

Хотелось бы отметить еще одну яркую фигуру в мировой культурной жизни – художницу Сою Делоне (родилась в Одессе в 1885 г.), также активно содействующей диалогу между художниками разных стран.

Ее раннее детство прошло в окрестностях города среди райской, напоенной солнцем природы, заложившей в девочку столько энергии, что ее хватило на много последующих лет. Соня уезжает в Европу восемнадцатилетней девушкой: сначала в Германию, где учится в Академии Карслуэ, и в 1907 году поселяется в Париже для совершенствования живописных навыков в Академии Ла Паллет. Второй раз выйдя замуж, Соня связала свою жизнь с молодым талантливым абстракционистом Робером Делоне. Историки отмечают влияние красавицы-жены на колорит работ Робера, воспринимавшей все вокруг ярким, повышено декоративным. А Соня под впечатлением фантазий своего мужа стала писать «симультанные» картины и вместе с Робером выставляется на многих выставках в Париже, Праге, Берлине, Будапеште, Варшаве, Америке.

Робер Делоне писал о своей жене: «Этим новым искусством мы обязаны Соне Делоне, искусством, которое ничего не заимствует у прошлого, но накладывает неизгладимую печать на искусство нашей эпохи» [цит. по 3, с. 102]. Она не только разделила творческие поиски своего мужа, но и оказала заметное воздействие на формирование теоретических положений

симультанизма. Около 1912 г. Робер занимался разработкой оригинального направления авангарда — орфизма, переходной стадии между импрессионизмом и кубизмом, обогащенный эффектами цветовых контрастов (в основе которого лежали принципы изменения восприятия цвета в зависимости от соседства с другими цветами, выведенные М. Шевролем). Как пишет А.С. Земскова, «зрительная динамика цвета, его вибрации стали главной пластической темой его живописи» [3, с. 96]. Если Робер «разрабатывал идеи орфизма в сфере чистого искусства и теоретических доктрин, то Соня сыграла значительную роль в распространении его принципов через декоративное искусство», которым занималась с 1910-х годов [3, с. 96]. Художница переводила идеи орфизма на предметы повседневного обихода, созданных ею из лоскутков разнообразного цвета в технике аппликации или просто сшитых между собой, имитируя декоративные методы крестьянок украинской деревни.

В 1911 году Кандинский пригласил Робера в объединение «Синий всадник». Чета Делоне дружили с Модильяни, Шагалом, Цадкиным, с которыми вместе выставлялись. Термин «чистая живопись» ввел Робер Делоне: так назывались его статьи, об этом он спорил с Соней, они вместе, подобно алхимикам, искали эту самую «чистую живопись».

Соня же берется буквально за все, переключаясь с одного вида деятельности на другой: создает модели одежды и обуви, рисунки к игральным картам, силуэты автомобилей, театральные костюмы. Она ткёт ковры, иллюстрирует книги. В Португалии во время Первой мировой войны Соня Делоне знакомится с Сергеем Дягилевым, от которого получила заказ — создать новые декорации и костюмы к балету «Клеопатра». Костюмы были сшиты из разноцветных лоскутов ткани, сложенных в геометрические узоры. Все это имело большой успех и создало С. Делоне репутацию новатора в области театрального костюма.

Известная исследовательница украинского и русского авангарда Валентина Маркаде писала о Соне: «Чего бы она ни касалась, все вспыхивало гармонией цветов, воплощенных в геометрические формы изысканных украшений» [цит. по: 4].

После смерти мужа Соня пишет воспоминания о Робере и своих друзьях — А. Экстер, которая была ее близкой подругой, Г. Аполлинере, П. Пикассо, М. Жакобе, Ф. Леже, Ж. Браке, В. Кандинском, Н. Альтмане, А. Архипенко и других. К тому времени художница имеет прекрасное ателье, большую коллекцию картин разных художников. Она продолжает заниматься дизайном, сама демонстрирует собственные модели.

Соня Делоне интересовалась всеми новшествами искусства и событиями, происходившими в России. Она участвовала в 1925 году в Международной выставке декоративных искусств и современной промышленности в Париже, на которой были представлены рисунки русских конструктивистов Любви Поповой и Варвары Степановой, работавших в 1923-1924 гг. на Первой Ситценабивной фабрике в Москве. Соня Делоне,

видимо, обратила внимание на эскизы текстиля русских художников, в ее работах можно найти близость творческим поискам русских конструктивистов, например: у них одинаковые базовые мотивы и схожие орнаменты.

Соня Делоне поддерживала знакомство со многими замечательными людьми: Архипенко, Якуловым, Кандинским, Дягилевым, Стравинским, Зданевичем, Шагалом, у нее неоднократно бывал Маяковский. Соня Делоне была активным участником благотворительных артистических мероприятий, организованных в поддержку русских эмигрантов. В своей книге воспоминаний «Мы идем к солнцу» Соня Делоне писала, что любит яркие краски, потому что это краски ее детства, «краски Украины», которую она никогда не забывала.

Таким образом, авангардные художественные идеи начала XX века, впервые провозглашенные и теоретически разработанные французскими кубистами, итальянскими футуристами, а в России и Украине – такими мастерами, как К. Малевич, В. Татлин, В. Кандинский, были творчески восприняты и развиты художниками, сохранявшими национальные корни украинского искусства – А. Экстер, Д. Бурлюком, В. Ермиловым, С. Делоне, А. Архиповым, А. Богомазовым и другими. Творчество Александры Экстер и Сони Делоне дает нам наглядный пример «коммуникаторной» роли украинских художников, соединявших различные культурные поля и проложивших мост между искусством Западной Европы и России, осуществляя тем самым диалог Запада и Востока в изобразительном искусстве начала XX столетия.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александра Экстер. Амазонка русского авангарда [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.culturenews.ru/iskusstvo/aleksandra-exte>. Дата обращения: 12.09.2013.
2. Боулт, Дж. Перепутья / Джон Боулт // Наше Наследие. – 2007. – № 82. – С. 122-132 [Электронный ресурс]. – URL: <http://nasledie-rus.ru/podshivka/8215.php>. Дата обращения: 12.09.2013.
3. Земскова, А.С. Соня Делоне: ее роль в сложении орфизма / А.С. Земскова // Университетский историк: Альманах: Русско-французские художественные связи на рубеже XIX-XX вв. (в рамках культурной программы Год России-Франции 2010) / под ред. Н.Н. Калитиной. – СПб., 2011. – Вып. 9. – С. 95-102.
4. Пасюк, И. Соня Делоне / И. Пасюк [Электронный ресурс]. – URL: <http://feminism-ua.livejournal.com/420080.html>. Дата обращения: 12.09.2013.
5. Петрова, О.Н. Заметки о категориях «прекрасного» и «безобразного» в художественной практике Украины / О.Н. Петрова [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.artgorizont.com/articles.php?id\\_article=163](http://www.artgorizont.com/articles.php?id_article=163). Дата обращения: 12.09.2013.

УДК 769.91: 75.054 (470.57-25) (091)

© Марс Лиронович АХМАДУЛЛИН

*кандидат искусствоведения, директор издательского центра Уфимского государственного нефтяного технического университета*

*(г. Уфа)*

*e-mail: ugntuprint@yandex.ru*

## ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ УФЫ НАЧАЛА XX ВЕКА

Шрифтовой плакат как уникальное явление искусства существует уже на протяжении многих веков, но до сих пор очень мало написано на эту интересную тему. В процессе исследования в архивах Башкортостана нами были обнаружены печатные театральные плакаты, датируемые концом 1920-х годов. Плакаты представляют собой листы большого формата, некоторые напечатаны на газетной бумаге, отдельные экземпляры на более плотной рыхлой бумаге и склеены из двух частей. Для печати плакатов, как правило, использовали самую дешевую бумагу, поскольку рассчитывали, что жизнь уличного плаката всего несколько недель.

Визуальный ряд данных плакатов в основном решается средствами типографики. Рисованные авторские элементы в этих плакатах отсутствовали, все решалось за счет шрифтовой организации и наборных линеек и уголков. Арабские шрифты, применяемые для набора театральные афиш, были из общих шрифтовых касс типографии. Отдельные гарнитуры арабских шрифтов больших кеглей изготавливали специально для афиш, часто вырезали из дерева. Такая практика имела во всех типографиях Уфы, Казани, Москвы, что подтверждается архивными находками образцов арабских шрифтов типографий городов России. Часто одновременно текст повторялся наборной кириллицей на русском языке. Некоторые исследователи, подчеркивая своеобразие арабоалфавитного плаката, отмечают «внедрение национального момента как введением персонажей (татар), так и введением надписей на татарском языке, иногда параллельно с русскими, иногда же целиком» [3].

Особенностью театрального плаката является то, что он объединяет две области художественной культуры: театральную и изобразительную. В XX веке, пройдя вместе с театром сложный и разноречивый путь, театральная афиша отразила основные тенденции развития как театрального искусства, так и графического дизайна. Некоторые аспекты становления Башкирского академического театра драмы и состояние музыкального и театрального искусства на стыке веков рассматривается в работах уфимских исследователей [4, 5, 7].

При обращении к этому материалу автор встретился с рядом объективных трудностей: практически на всех плакатах отсутствуют имена

авторов, но имеется дата исполнения, размер тиража и издательство. Поэтому до сих пор большинство плакатов рассматриваемого периода остаются анонимными.

В целом, в печатной продукции этого периода преобладали традиции дореволюционной типографики. В типографиях работали преимущественно наборщики, печатники старой школы, что и определяло внешний облик печатной продукции: многие тяготели к стилистике модерна. В России стиль модерн стал особо популярен в начале XX века.

Стиль модерн был популярен среди интеллигенции, состоятельных и не очень состоятельных горожан. Поэтому несколько удивительно, что «по инерции» стиль перешел и в другую историческую эпоху – революционную. Передаточным звеном были, несомненно, художники, работавшие по заказам советских организаций, и типографские мастера, которые применяли готовые наборные элементы, имеющиеся в большом количестве в типографиях.

Появлению и распространению печатных арабоалфавитных театральные листов и афиш в Уфе способствовало, очевидно, то, что, в начале XX века, в кругу формирующейся национальной интеллигенции как новая форма общественно-культурной жизни возникает традиция проведения литературно-музыкальных вечеров. В медресе «Галия» постоянно работал кружок «Национальной культуры и искусства», который объединял любителей поэзии, музыки фольклора, театра. По существу, оно стало национальным культурным центром Уфы, где воспитание учеников во многом перестраивалось на «светские» рельсы, впитывая прогрессивные идеи просвещения и культуры того времени. Помимо духовных, шакирдам преподавали светские науки, они посещали театр, занимались музыкой. «Во многих мектебе и медресе, особенно в тех, где введен так называемый "Усул джадид", всех учеников обучают хором петь национальные песни, – докладывал вышестоящей инстанции начальник Уфимского жандармского управления 20 апреля 1911 г. – Таких песен насчитывается немного, автором этих песен является Мажит Гафури, проживающий в г. Уфе» [6].

В конце 1920-х годов в стилистическом решении национальных плакатов появляется влияние конструктивизма. В этот период башкирский театр также много экспериментировал в технике сценического экспрессионизма и конструктивизма [2].

В «Галие» преподавал музыкант В. Клименц, бывший профессор Варшавской консерватории. В медресе он организовал хор и струнный оркестр. Постоянными участниками музыкально-литературных вечеров, проводимых сначала в медресе, а затем в городских клубах, были М. Гафури, Г. Ибрагимов, С. Рамцев, Ш. Бабич. Выступали члены самодеятельного кружка шакирдов «Национальные мелодии, сцена и литература», – инструментальные ансамбли под руководством В. Апаная, И. Терегулова, двухголосный хор под управлением Ф. Агеева. Выступали певцы Ф. Латыпов, Г. Альмухаметов [8]. В «Галие» учился один из первых профессиональных музыкантов Башкирии С. Габяши (1891-1942). В 1914 году, участвуя в

литературно-музыкальных вечерах, он исполнял в Уфе обработки башкирских песен для фортепиано, а также для ансамбля (скрипка, фортепиано, мандолина, гитара).

Театральный плакат – зеркало жизни, он ясно отражает ментальность народа, характер события, культурную жизнь города и республики. Хранить его – трудоемкое дело, возможно поэтому из обнаруженного количества образцов мало пока представлено рисованных иллюстративных плакатов.

Воссоздание части истории арабоалфавитой театральной афиши Башкирии в России как одной из составляющих общей истории отечественного театра и графического дизайна – давно назревшая необходимость.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Башкирский государственный академический театр драмы / авт. предисл. и текстов С.С. Сайтов; сост. В.Г. Галимов, С.С. Сайтов. – Уфа: Башк. кн. изд-во, 1969. – 227 с.
2. Булат Имашев. Жизнь и творчество: книга-альбом / сост. Р.А. Имашева-Биккулова, Л.А. Имашева-Аюпова. – Уфа: Китап, 2009. – 136 с.
3. Корнилов, П.Е. Художественные издания Казани за 10 лет (1917-1927 гг.) / П.Е. Корнилов // Труды Общества изучения Татарстана. – Казань: Татполиграф, 1930. – С. 79–84.
4. Кусимова, С. Башкирский академический театр драмы / С. Кусимова // Ватандаш. – 1997. – № 2. – С. 41-46; № 3. – С. 88-97.
5. Лебедева, А.В. Культура губернского города Уфы во второй половине XIX – начале XX века: автореф. дис. ... канд. ист. наук / А.В. Лебедева. – Уфа, 2002.
6. Нургалеев, К. Документы свидетельствуют / К. Нургалеев // Советская Башкирия. – 1965. – 4 августа.
7. Путь театра: Башкирский академический театр драмы им. Мажита Гафури / авт. текста и сост. С. Кусимова. – Уфа: Башкортостан, 2004. – 143 с.
8. Тормыш. 1916, лето.



© Ольга Николаевна ФИЛИППОВА  
Аспирант МГАХИ им. В.И. Сурикова  
(г. Москва)  
e-mail: iscusstvo0891@mail.ru

## ФИЛОЛОГ-ХУДОЖНИК Д.Н. УШАКОВ

Для творческого, обладающего богатым воображением, человека увидеть и передать мир таким, каким его еще никто не видел, – это естественная потребность души. Между тем, способность человеческого разума создавать мысленный образ невидимого или даже несуществующего предмета помогает ему в создании произведения искусства или в научном открытии. Данную особенность человеческого разума можно отнести и к творческой личности Д.Н. Ушакова (1873-1942). Дмитрий Николаевич Ушаков – филолог, педагог, автор «Толкового словаря русского языка» – это целая эпоха в истории русского просвещения. Он может быть причислен к тем большим мастерам русской художественной культуры, чье творчество глубоко отражало духовную жизнь российского общества конца XIX – начала XX вв.

Д.Н. Ушаков родился в Москве, в Татьянин день, 12 января (ст. ст.) 1873 года. В копии выписки из Метрической книги от 2 августа 1881 года № 80, хранившейся в ризнице Московской, Пречистенского сорока, Крестовоздвиженской, что в бывшем монастыре, церкви, написано: «12 января рожден, 16 января крещен Димитрий» [2, с. 31]. 14 октября 1941 года Дмитрий Николаевич находился с семьей в эвакуации в Ташкенте. Переезд в Ташкент был тяжелый, обострились болезни, 17 апреля 1942 года он скончался.

Д.Н. Ушаков – крупный ученый, путь приобщения к русской словесной культуре связан у многих современников с его именем и трудами, но не всем известен еще один аспект его деятельности, раскрывающий творческую личность ученого, а именно его занятия живописью и графикой. В каталогах живописцев тщетно пришлось бы искать его фамилию, никто не знал о его увлечении живописью. На протяжении всей своей жизни – а его ранние работы относятся к 1880-м годам – Д.Н. Ушаков не оставлял своего любимого занятия – занятий живописью и рисунком.



Ил. 1. Д.Н. Ушаков. Подмосковье Юрьево. 1902. Б., акв.

Немецкий поэт И.В.

Гете, много внимания уделявший изучению духовной стороны предмета изобразительного искусства, писал: «Художник... успокаивается на предмете, он любовно объединяется с ним, он сообщает ему все лучшее, что есть в его душе, в его сердце, он вновь создает этот предмет» [1, с. 159]. Эти строки, окрашенные поэтическим настроением, вводят исследователя в мир особенного отношения художника, в данном случае Д.Н. Ушакова, к природе, который, постигая ее красоту, находится в одном ряду с отношением к ней художников различных эпох и школ в развитии истории искусства. Они декларировали ей свою преданность, и видели в ней основу и источник своего творчества. Так, например, В.А. Тропинин (1776-1857), выдающийся русский портретист, писал, что: «Лучший учитель – природа, нужно предаться ей всею душой, любить ее всем сердцем, и тогда сам человек делается чище, нравственнее... Я всем обязан природе» [4, с. 83]. Предметом изображения Д.Н. Ушакова, обязанного природе, были среднерусские, в основном подмосковные пейзажи, выполненные в реалистическом стиле (ил. 1-3). Реализм – это творческий метод, характеризующийся достоверным отображением действительности, обобщением существенного, закономерного в жизни, что вполне соответствует стилю Д.Н. Ушакова [5, с. 65]. В работах ученого-филолога обращает на себя внимание ставшая теперь познавательной география запечатленных Д.Н. Ушаковым мест Москвы и Подмосковья, многие из которых не сохранились (ил. 4). Жизненно необходимым для Д.Н. Ушакова было это общение с природой. «Люблю запах желтых цветов, – писал он, – прогулка на Перерву или на огород за дедушкиным домом – это для меня "запах лета"»<sup>1</sup>.

Вспоминая отца, Наталья Дмитриевна Архангельская чаще всего говорила о дачных сезонах в Спасском-Прохорове (по соседству с селом Мещерским), что по Курской дороге. Там, в 12 верстах от станции Столбовая, в бывшем имении князей Трубецких-Прохоровых, семья Ушаковых с 1912 по 1920-й гг. снимали дачу. Уже спустя много лет, после смерти Д.Н. Ушакова, Н.Д. Архангельская в июне-июле 1991 г. предложила работы Д.Н. Ушакова (10 акварельных и 20 написанных маслом



**Ил. 2. Д.Н. Ушаков. Подмосковье. Никольское. 1920. Б., акв.**

<sup>1</sup> Заметки Н.Д. Архангельской (дочери) о жизни и творчестве Д.Н. Ушакова (ЦМАМЛС. Ф. 276, оп. 1, д. 40, л. 5).

пейзажей) на художественную выставку, организованную в селе Мещерском Чеховского района Московской области<sup>1</sup>. Пейзажи были посвящены природе тех мест. Выставка имела огромный успех, организаторы выставки попросили Н.Д. Архангельскую еще подольше оставить пейзажи Д.Н. Ушакова, потому что выставка вызвала большой интерес у зрителей. Так, в 1991 г. было положено начало экспонированию работ Д.Н. Ушакова на публике.

В 2000 г. Н.Д. Архангельской был передан личный архив ее отца в Объединение «Мосгорархив» (с 2003 г. и по настоящее время – Главное архивное управление города Москвы, или Главархив Москвы). В структурном подразделении Главного архивного управления Москвы – Центральном Московском Архиве-музее личных собраний (ЦМАМЛС) в 2007 г. было проведено научное описание документов личного архива Д.Н. Ушакова (фонд № 276). Сейчас, после проведения описания, документы фонда введены в научный оборот и доступны исследователям.

В связи с этим, материалы личного архива Д.Н. Ушакова – детские эскизы, альбомы с карандашными рисунками, портретные зарисовки близких родственников, акварель, масло – были экспонированы на выставках: в Выставочном зале «Беляево», Манеже, Московской Городской Думе и в Политехническом музее. Последняя выставка под названием «Московские истории. Филолог Д.Н. Ушаков. Жизнь, семья, творчество» проходила в Центральном выставочном комплексе Политехнического музея (с 21 декабря 2007 г. по 13 января 2008 г.).

Она была подготовлена Главным архивным управлением Москвы и представляла художественное творчество Д.Н. Ушакова, чей 135-летний юбилей отмечался в январе 2008 г. Помимо творческих работ Д.Н. Ушакова, на выставке были продемонстрированы многочисленные документы из его личного фонда (материалы о деде Д.Н. Ушакова – Д.П. Новском, документы,



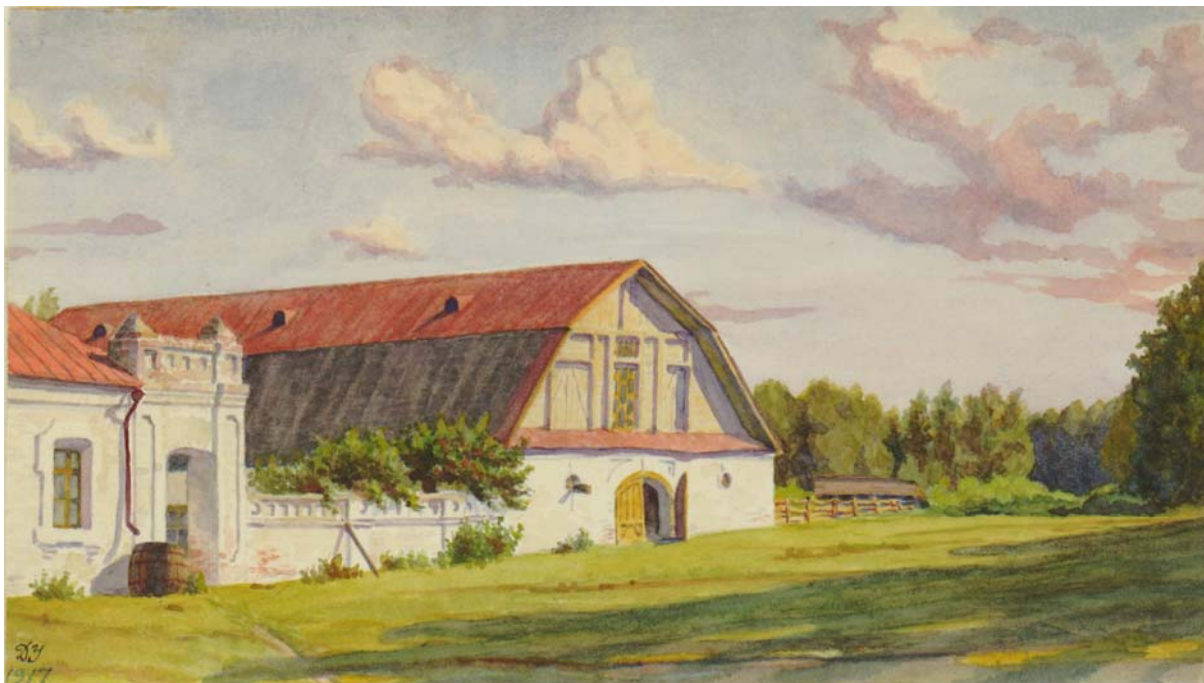
**Ил. 3. Д.Н. Ушаков. Наташино. 1908. Б., кар.**

посвященные преподавательской, научной и общественной деятельности). Необходимо отметить, что Д.Н. Ушаков работал учителем в школе Александровского приюта и Николаевском сиротском приюте, позже читал лекции в Московском университете и многих других высших учебных заведениях, являлся активным членом Московского Педагогического

<sup>1</sup> Доклады Е.В. Столяровой, Т.Г. Винокур, Г.О. Винокура, С.И. Ожегова и др. на заседаниях к юбилейным и памятным датам (ЦМАМЛС. Ф. 276, оп. 1, д. 36, л. 67).

общества. Д.Н. Ушаков был составителем учебных программ по русскому языку, писал методические пособия, постоянно участвовал в работе учительских объединений и съездов. Необыкновенное обаяние личности, доброжелательность, большая эрудиция – все это привлекало к нему молодых коллег, аспирантов и студентов. «Ушаковские мальчики», среди которых были Р.И. Аванесов, П.Г. Богатырев, Г.О. Винокур, И.Г. Галанов, А.А. Реформатский, В.Н. Сидоров и многие другие, стали блестящими учеными и составили цвет российской филологической науки.

Таким образом, данные выставки лишней раз свидетельствуют о том, что личность Д.Н. Ушакова успешно развивалась, ее формирование представляло собой постоянное усвоение им новых знаний, умений и навыков, полученных им в процессе жизни. Анализируя творчество Д.Н. Ушакова, можно только удивляться, сколько разносторонних дарований оказалось в одном человеке. К Д.Н. Ушакову применимо то, что иногда говорят о И.В. Гете его биографы, что самое лучшее из всего того, что он сделал, это его собственная жизнь. Действительно, немногим удастся прожить свою жизнь с таким подлинным искусством, сделать из нее такое гармоническое цельное, одухотворенное создание, как это удалось сделать Д.Н. Ушакову<sup>1</sup>. Для современных исследователей его искусство – это дополнительное нравственное бытие. Когда мы смотрим на картины Д.Н. Ушакова, то воспринимаем явление как бы глазами, душой ученого-живописца. Во всех случаях наш духовный мир обогащается благодаря мыслям и чувствам художника, живущего теми же интересами, что и другие люди, но



**Ил. 4. Д.Н. Ушаков. Прохорово. 1914-1918. Б., кар., акв.**

<sup>1</sup> Сценарии теле- и радиопередач о Д.Н. Ушакове, отклик радиослушателя на передачу о Д.Н. Ушакове (ЦММЛС. Ф. 276, оп. 1, д. 42, л. 37).

воспринимающего все гораздо острее и глубже, и умеющего заразить нас своими переживаниями. Вдумчивый зритель, который посещает данные выставки, старается проникнуть в сущность изображенного художником, уловить все многообразие оттенков мыслей и чувств, выраженных в произведении искусства. Великий Леонардо да Винчи писал: «Хороший живописец должен писать две главные вещи: человека и представление его души» [3, с. 126]. Эти слова можно отнести к любому художнику, эти слова можно отнести и к Д.Н. Ушакову, так как искусство – это воплощение, прежде всего, внутреннего мира ученого-филолога, и, следовательно, «оно дает нам не фотографическую репродукцию действительности, а создает новые формы действительности» [6, с. 353].

Благодаря творчеству таких художников как Д.Н. Ушаков жизнь «превращается» в искусство, с помощью которого зритель находит красоту, о которой раньше и не подозревал. Но и искусство «становится» жизнью именно благодаря зрителю. Искусство позволяет радоваться и удивляться жизни. А удивляться – значит открывать новое. Зритель не только анализирует то, что впервые увидел, но и переживает, размышляет, сравнивает. Именно такого творческого подхода к своей работе вправе ожидать любой художник, независимо от того, профессионал он или любитель.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гете, И.В. Статьи и мысли об искусстве / И.В. Гете. – Л.-М.: Искусство, 1938. – 412 с.
2. Крылова, И.В. Он не мыслил себя без Московских корней... / И.В. Крылова // Московский Журнал. – 1999. – № 11. – С. 28-34.
3. Леонардо да Винчи. О науке и искусстве. – СПб.: Амфора, 2005. – 414 с.
4. Мастера искусства об искусстве. Т. IV. – М.-Л.: Изогиз, 1937. – 569 с.
5. Могалов, Л.В. Художник, картина, зритель. Беседы о живописи / Л.В. Могалов. – Л.: Художник РСФСР, 1963. – 143 с.
6. Узнадзе, Д.Н. Психологические исследования / Д.Н. Узнадзе. – М.: Наука, 1966. – 450 с.

© Наталья Михайловна ШАБАЛИНА

*кандидат исторических наук, доцент кафедры дизайна, Южно-Уральский  
государственный университет*

*(г. Челябинск)*

*e-mail: nat.shabalina@mail.ru*

## ШКОЛА И СТИЛЬ ЮЖНОУРАЛЬСКОГО ФАРФОРОВОГО ПРОИЗВОДСТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Южноуральский фарфоровый завод (ЮФЗ) – один из многих российских заводов-новостроек середины XX века, стоял в ряду крупнейших отечественных фарфоровых производств: Октябрьского и Туймазинского в Башкирии, Бугульминского в Татарстане, Краснодарского на Кубани, Сумского на юге России, Сысертского и Богдановичского на Среднем Урале. Запуск фарфоровой индустрии в различных регионах России был обусловлен наличием сырьевой базы, развитой сетью гончарных промыслов предыдущих столетий, – совокупностью социально-экономических и культурно-исторических условий. Экономика советской России нуждалась в увеличении объемов продукции легкой промышленности, в отрасли которой эффективно развивались форма массового производственного искусства. Прославленные центры отечественного фарфора с большими традициями отрасли – Дулевский и Ломоносовский фарфоровый заводы – были призваны распространить свой опыт в регионах страны. Вместе с тем, российская традиция фарфорового производства обогащалась региональными школами, где проявлялись



**Ил. 1. В.В. Орлов.  
Набор подарочный  
«Уральская роза». 1969.**

традиции местности и этнических групп. Под воздействием общих тенденций развития художественной промышленности формировалась локальная художественная стилистика массовой продукции.

Постановлением Совета Министров СССР от 23 августа 1954 года государством предусмотрено строительство Южноуральского фарфорового завода и жилого поселка, который планировалось разместить уже, в существующем населенном пункте с названием Южноуральск. Фактически строительство завода началось в июле 1956 года, первоначальный пуск производства был намечен на 1962 и лишь в декабре 1963 года был принят в эксплуатацию<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Объединенный государственный архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. Р-556, оп. 1, д. 8, л. 187.

В системе государственных предприятий Южноуральский фарфоровый завод относился к предприятиям второй категории, и был ориентирован на выпуск не только хозяйственной посуды, но и художественной продукции. Поэтому на производстве ставились задачи не только социально-экономического, технико-технологического характера, но и эстетического. Скульпторы художественной лаборатории были призваны разрабатывать выразительную пластическую форму различных фарфоровых посудных форм, живописцы с чутким пониманием пластики, тонким чувством цвета, знанием законов орнаментального композиционного построения, – грамотно вписывать в заданную скульптором форму оригинальные растительные мотивы или сюжетные рисунки. Еще до ввода производства в эксплуатацию был разработан проект плана подготовки кадров по южноуральскому фарфоровому заводу на период 1961-1962 гг.

По штатному расписанию общезаводского персонала на 1964 год уже выделялась художественная лаборатория, куда входили старший художник Морозова Надежда Васильевна (1925-2005) и скульптор-модельщик первой категории Мусаков Сергей Александрович (1919-1988). Начальником живописно-муфельного цеха в 1964 году был назначен Владимир Васильевич Орлов (1923-1979), главным художником фарфорового производства – Иван Антонович Савин (1923-1980). Молодые специалисты были приглашены на Урал с новгородского фарфорового завода «Пролетарий» (В. Орлов, И. Савин, Н. Морозова), ярославского Первомайского фарфорового завода (А. Панова, А. Мусаков). В Южноуральске молодые художники начинали работать как опытные специалисты фарфоровой отрасли. Одна профессиональная школа сближала по творчеству талантливых мастеров и способствовала сложению творческих дуэтов (Мусаков–Панова, Савин–Морозова, Савин–Орлов), которыми будет выполнен ни один десяток промышленных образцов южноуральских фарфоровых изделий (ил. 1).



**Ил. 2. В.В. Орлов, С.А. Федяев.  
Чайник «Помидоры».**

Другую ветвь в становлении уральской школы фарфора сыграла украинская художественная традиция. Ее представляли также мастера первого поколения ЮФЗ – Виктор Денисович Рачок (р. 1937), окончивший в 1956 году Львовское училище прикладного искусства и начавший свою творческую биографию у себя на родине, старейшем украинском Барановском фарфоровом заводе Житомирской области. На Южноуральском фарфоровом В. Рачок прошел путь от выборщика до мастера-живописца. Скульптор Федяев Сергей Александрович (1932-2008) приехал в Южноуральск с Сумского фарфорового завода с образованием двухгодичных курсов Ленинградского высшего промышленно-художественного училища имени В.И. Мухиной

(1961). И, наконец, Калилов Николай Николаевич (1931-2003) перевелся на новое место с Городницкого фарфорового завода. У мастеров И. Савина, Н. Морозовой и Н. Калилова была одна художественная школа – старейшее Одесское государственное художественное училище имени М.Б. Грекова. За два-три года в Южноуральске был укомплектован первый состав заводской художественной лаборатории. За плечами у каждого из мастеров было законченное специальное художественное образование и первый производственный опыт на фарфоровом предприятии. Таким образом, в молодом уральском фарфоровом производстве соединились две линии традиционных школ, с одной стороны, северорусской, новгородской и ярославской, с другой, южнорусской украинской, – соединились в одну, южноуральскую стилистику. И уже следующее поколение фарфористов стремилось воспитывать и обучать мастеров на исторически сложившемся уральском производстве (Е. Щетинкина, Н. Садова, Н. Коновалова, Н. Чернова, В. Фиоктистов, И. Милованов и др.).



**Ил. 3. В.В. Орлов, А.Л. Панова.  
Подарочный набор «Русское поле».**

Среди первых изделий завода следует выделить столовые и чайные сервизы, разработанные по форме И.А. Савиным (они выпускались заводом в росписях Н.В. Морозовой, В.В. Орлова, Н.Н. Калилова). Своеобразной маркой предприятия стал чайно-кофейный сервиз под названием «Ромашка» из 14 и более предметов (Савин–Морозова, 1964). Столовый сервиз

«Ромашка» отличался лаконичным живописным, четырех-красочным рисунком с золотой отводкой и обладал композиционной целостностью, образным единством. И в то же время мягкая обтекаемая форма и легкость рисунка делала сервиз-гарнитур (доходящий до 35 предметов) доступным для массового производства, а отводка золотом в ручной дорисовке создавала ему эстетичный праздничный образ. Использование рисунка ромашки в орнаментальных композициях южноуральских фарфоровых изделий периода 1960-х – начала 1970-х годов было узнаваемым. С другой стороны, фарфоровые изделия 1960-х характеризует универсальная сдержанная тональность художественной стилистики. Графичная отточенность рисунка, минимум выразительных средств в образном решении одного предмета параллельно могла соседствовать с другим фарфоровым изделием, где преобладала яркость, броскость цветового пятна (ил. 2, 3). Художественную стилистику минимализма этого периода определяло присутствие в композиции яркого цвета, что нарушало монохромность образного решения изделия. Посудные формы, повседневные и праздничные, были призваны сделать быт



советских граждан радостным и жизнеутверждающим, – они создавались в унисон единой минималистской стилистики всей предметно-пространственной среды интерьерного ансамбля 1960-70-х годов.

Дуэтом Савин–Морозова был создан выразительный чайный сервиз под лаконичным названием «Березка» (1965). Почерк талантливой художницы Надежды Морозовой отличался тонкой линией стилизованного рисунка природной формы цветка – ромашки, тюльпана, шиповника. В уральских музейных коллекциях в исполнении Н. Морозовой сохранились росписи тарелок: «Букет» (1967), «Цветы» (1968), «Тюльпаны» (1972). Достаточно условный, но экспрессивный рисунок по белому фону фарфорового изделия всегда оживлялся мастером золотой отводкой, «прозолотью» или золотым пятном.

Иван Антонович Савин как главный художник был озабочен разработкой оригинального южноуральского стиля в фарфоре и находил несколько самобытных форм, например, коническую форму чашки, названную им «уральская». В технологию декорирования фарфоровых изделий южноуральские мастера вводили новые для того времени и массовые в использовании полумеханизированные приемы, к которым, например, относилась сдвижная деколькамания и шелкотрафаретная печать через сетку. Многие мастера признавались, что сдвижная деколькамания сохраняла яркость и сочность красок как в ручной росписи и не уступала ей по художественному эффекту.

Особое звучание приобретала тема комплектации и росписи детских фарфоровых наборов. Савин–Морозова в 1965 году, разрабатывая ассортимент детской фарфоровой посуды, создавали наборы с различными рисунками («Ёлочка», «Земляника», «Аня») для широкого использования распространенного в производстве метода шелкографии. Из сюжетных мотивов Морозовой также выделялись композиции, разработанные по сказам уральского писателя Павла Бажова («Огневушка-поскакушка», 1967).



**Ил. 4. Пиалы ЮФЗ**

На протяжении многих лет работы фарфорового предприятия в ассортименте выпускаемых им изделий особое место занимала посудная форма пиалы, в росписи которой южноуральские мастера достигли удивительного разнообразия. В декоративных композициях, как правило, использовались орнаментальные мотивы национального традиционного искусства («Арбуз», «Красный цветок», «Солнце», «Небо», «Хоровод»,

«Розы», «Хлопок», «Ветка», «Огурцы», «Узбечка» В. Орлова; «Золотая лента» Н. Морозовой; «Плахта» Н. Калилова). Пиала стала универсальной разновидностью фарфоровой продукции, выпускаемой практически всеми отечественными керамическими производствами (ил. 4). Объяснение широкому введению в производство подобной посудной формы – в распространенности проживания народов восточной национальности на территории России, и Урала в том числе, традиционно пользующимся в быту данным атрибутом.

Многое сделал для формирования стиля южноуральского фарфора художник В.В. Орлов. Владимир Васильевич любил изображать широким кистевым мазком яблоко с листочками на ярком, интенсивном красном или черном фоне и мотив многослойной розы (чайный сервиз «Уральская роза», 1964; «Яблоко», 1969) (ил. 1, 5, 6). Традиция применения в росписи способа сплошного крытья в русском фарфоре успешно развивалась в дулевской школе отечественного промышленного фарфора, традиция, унаследовавшая принципы более древней гжельской свободной кистевой росписи, получившей название «агашка» [1, с. 218]. Но в промышленном искусстве повсеместно наблюдались локальные вариации национальной русской «агашки». С другой стороны, для мастеров имело значение поддержание давних традиций уральской кистевой росписи на металле и дереве, чем объясняется использование мотива уральского цветка.

В.В. Орлов заявил о себе как мастер-универсал. С одинаковой легкостью он мог разрабатывать пластичные модели форм, например, чайного сервиза «Груша» (роспись Н. Морозовой), и вводить новые живописные рисунки: «Тюльпаны», «Пион» (1968). Полюбившийся мотив «уральского» яблока развивали и варьировали мастера, его коллеги по живописному цеху Морозова, Калилов (чайная пара «Уральская», 1966; чайный сервиз «Яблоко», 1970). В.В. Орлов являлся членом Союза художников России и постоянно выставлял свои изделия на всесоюзных, зональных и региональных выставках [2, с. 292]. Ему принадлежат эталонные образцы росписи и формы, на



Ил. 5. В.В. Орлов. Чайник «ВЛКСМ».

протяжении нескольких лет не выходявшие из массового тиража, это чайные сервизы «Урал индустриальный» (1966), «Уралочка» (1969, совместно с С.Федяевым), «Сарафан» (1966) – отличавшиеся предельной лаконичностью и выразительностью художественной формы фарфорового изделия.

В скульптуре и в росписи успешно проявлял себя Сергей Александрович Федяев [2, с. 297]. Его фарфоровая малая пластика была призвана украшать «посудные горки»,

рассматриваемые как неотъемлемый атрибут семейного жилого интерьера. Символичным для послевоенного времени был образ птицы-голубки, трактовавшийся как символ мира. Миниатюрная скульптура-голубь С. Федяева 1968 года отличалась тонкой пластикой и легкой живописной разделкой золотом. С. Федяев выступал автором многих разработанных для массового тиража образцов формы и росписи (молочный набор «Метелица», 1966; чайно-кофейный сервиз «Урал индустриальный», 1966, деколь, шелкография; настенное декоративное блюдо-панно «1919 год»). Патриотическая, с советской символикой тематика закономерно присутствовала как в выставочных образцах, так и в образцах, утвержденных для массового производства.

В целом, посудные формы С.А. Федяева отличала скульптурность, мягкая пластичность формообразования. Его чайники имели объемную шарообразную форму с «мясистым» носиком и широкой ручкой в виде завитка (набор чайников «Помидоры» из пяти предметов, роспись В.В. Орлова) (ил. 2). Чайник Федяева выразителен не только по объемной форме, ее мягкой конфигурации, он удобен и эргономичен в пользовании. Сергей



**Ил. 6. В.В. Орлов. Чайная пара.**

Александрович в художественном фарфоре ценил весомость, пластичность, материальность природного керамического материала. «Федяевские» чайники расписывали разные авторы: В. Орлов («Помидоры»), А. Панова («Перчик», «Маки», «Подарок»), В. Рачок («Тюльпаны», «Осенний букет», «Нежность», «Розы»). Используя уже привычные, ставшие характерными для южноуральского фарфора пластичные формы и мотивы росписи, каждый мастер сохранял и развивал индивидуальный почерк. При этом мастеров различных поколений объединяли общие методы. В росписи – это сочный, размашистый характер светотеневого письма, соответствовавший выразительной круглой форме сосуда. Одновременно развивалось и другое направление декоративной фарфоровой росписи – графическое, в трактовке которой преобладала изысканная тонкость линии. Это направление в южноуральском фарфоре представляли Н. Морозова и А. Панова. В росписи фарфоровых изделий мастера оживляли строгие, но динамичные линейные композиции классической «прозолотью» – тонкой золотой раскладкой по белому фону. В фарфоровых изделиях талантливого потомственного керамиста Мусакова отмечались более уплощенные, вытянутые пропорции чайника грушевидной и цилиндрической формы, иногда выразительно рифлёные по тулову. Подобную форму чайника успешно варьировал в 1990-х годах скульптор-модельщик П.Э. Дербин. В соответствии с новыми технологиями в фарфоровой промышленности роспись заменилась более экономичной в производстве деколью или штампом («Колосок», «Вишенка»).

Но по-прежнему характерной для южноуральского фарфора оставалась шаровидная форма чайника, эталонный образец которого был разработан С.А. Федяевым. Набор из пяти чайников под названием «Помидор» исполненный Федяевым–Орловым, по воспоминаниям художника А. Пановой демонстрировался на международной выставке в канадском городе Монреале и был отмечен дипломом и премией. Также высшую оценку получил набор, исполненный дуэтом Федяев–Рачок, демонстрировавшийся на художественно-промышленной выставке в Пловдиве и Дюссельдорфе.



**Ил. 7. Н.Н. Калилов.  
Ваза «Казахстан».**

Творческий дуэт Мусаков–Орлов разработал в форме шара чайные сервизы «Уральская вишня», «Колосок» (1972), «Синий пояс», «Сиреневые цветы» (1970). Образец рисунка «Синий пояс» в 1979 году был рекомендован аттестационной комиссией завода на присвоение Знака качества<sup>1</sup>. Вопросы качества выпускаемой продукции, разработки ее стандартов были основополагающими в 1960–70-х годах. Технологи постоянно корректировали рецептуру сырья фарфоровой массы, качество и приемы нанесения глазури, пересматривали фасоны кружек, правились конфигурации блюдца, с двукратного обжига отдельных форм переходили на однократный, улучшалось качество гипсовых форм. Готовая продукция проходила строгий контроль госнадзора. В живописном цехе на рабочих местах необходимо было наличие образцов изделий, эталоны выпускаемых изделий в дальнейшем обязательно сохранялись в производственном музее (ассортиментном кабинете). Южноуральскими мастерами применялись надглазурные керамические краски, выпускаемые отечественным Дулевским красочным заводом. Это были преимущественно краски синих, голубых, сине-зеленых, желтых, сине-кадмиевых, коричневых и черных тонов.

На производстве постоянно повышались требования к качеству изготовления и упаковки экспортной продукции. Южноуральский фарфор регулярно поставлялся в различные регионы страны (Мордовскую, Татарскую, Таджикскую, Узбекскую республики, Казахстан), и области (Уральскую, Оренбургскую, Свердловскую, Куйбышевскую, Кировскую, Пермскую, Белгородскую, Ульяновскую, Тамбовскую)<sup>2</sup>. В истории завода отмечались также экспортные поставки изделий за рубеж, в основном, это был восточный

<sup>1</sup> ОГАЧО. Ф. Р-556, оп.1, д. 560. л. 3.

<sup>2</sup> Там же, д. 216. л. 25.

регион (например, Монголия). В отчетах 1968 года о поставке южноуральской фарфоровой посуды на экспорт, фигурирует, главным образом, московская компания Востокинторг. Так, в отчете за 3 квартал 1968 года поставки составляли 27659 тыс. штук<sup>1</sup>.

Архивные документы – переписка дирекции ЮФЗ, свидетельствует о постоянных контактах, обменах опытом уральцев с крупными производителями фарфоровых изделий центра России: фарфоровыми заводами им. М. В. Ломоносова и Дулевским им. газеты «Правда». Дирекция завода одинаково учитывала как опыт коллег по отрасли, так и вводила рационализаторские предложения специалистов своего предприятия. Например, в 1974 году в производство был внедрен полуавтомат для формовки бокала, в 1973 введено покрытие литографской деколи лаком и применение ее как сдвижную, что сделало рисунок глянцевым и эффектным<sup>2</sup>.

Количественные показатели технической оснащенности керамического производства отвечали современному на тот момент уровню техники. В производство вводились новые конвейерные линии, технологи отказывались от еще сохраняющихся ручных операций при машинном производстве. В соответствии с планом разработок и промышленного освоения новых фарфоровых изделий, в целях повышения качества и внешнего



**Ил. 8. Н.Н. Калилов. Блюдо.**

оформления заводскими художниками постоянно разрабатывались новые рисунки. Подобным изделиям южноуральского фарфорового завода присваивался индекс «н» («новинка»). В 1980 году на заседаниях художественного Совета значилось имя авторитетного консультанта Дулевского фарфорового завода, член-корреспондента Академии Художеств СССР, Лауреата государственной премии им. И.Е. Репина, заслуженного художника РСФСР П.В. Леонова, что свидетельствовало о должной профессиональной компетентности комиссии.

В 1970–80-х годах важное место в художественной деятельности завода вплоть до начала 2000-х занимает творчество Н.Н. Калилова. Николай Николаевич Калилов, родом из Владимирской области, специальность художника-керамиста получил в Одессе, начинал работать и приобретать опыт фарфориста на старейшем на Украине Городницком фарфоровом заводе, производство которого было запущено еще в конце XVIII века. В далекий

<sup>1</sup> Там же, д. 94, л.194.

<sup>2</sup> ОГАЧО. Ф. Р-556, оп.1, д. 216, л.53, 75.

южноуральский городок художник приехал, как и его коллеги, по приглашению, захватив с собой любимые образцы украинского фарфора, ныне хранящиеся в заводском музее.

Н.Н. Калилов – неутомимый экспериментатор, разрабатывал на фарфоровой плоскости декоративных блюд и ваз различные живописные композиции – яркие, с необычайно сочной росписью изображения птиц, пышных цветочных бутонов. В напольной вазе «Казахстан» из коллекции ассортиментного кабинета автор придерживался традиций национального колорита с использованием характерного прорезного орнамента (ил. 7). Индивидуальная манера Николая Калилова заключена в сочной яркой, насыщенной палитре используемых им красок (декоративный комплект «Бабье лето»). Образ птицы словно вырастает в фарфоровый объем, выпукло покрывает всю поверхность сосуда (ил. 8, 9). Художник изобрел свою оригинальную манеру нанесения красок на фарфоровую поверхность – коллеги по производству ее окрестили как «точечная» «калиловская» манера письма. В этой технике созданы многие предметы чайных сервизов: «Огни Магнитки» из 29 предметов (ил. 10), сервиз «Золотая сетка». Керамист любил расписывать федяевские большие шаровидные вазы, чайники с крупным изображением фантазийных птиц или с сочным бутонем многолепестковой розы. Объемной крупной форме сосудов органично соответствовало широкое размашистое сочное письмо с вкраплением оригинальных пупырчатых точечных красочных мазков, разнообразивших фактуру гладкой фарфоровой поверхности (ил. 11). Художник любил вводить золото, нередко, покрывая сплошь внутреннюю поверхность чайно-кофейных чашечек. Фарфоровые изделия эффектно «горят» изнутри «жарким» золотом. Но в фарфоре Калилов мог быть и строгим, классичным. Такой характеристикой можно наделить столовый сервиз «Мария» 1980-х годов с глубокой кобальтово-золотой росписью, сервиз, названный в честь супруги Марии Антоновны Калиловой,



Ил. 9. Н.Н. Калилов, С.А. Федяев.  
Чайник «Жар-птица»

также талантливом живописце-фарфористе.

Стиль южноуральского фарфора, заданный первым старшим поколением его мастеров И. Савиным, Н. Морозовой, В. Орловым, С. Мусаковым, С. Федяевым, Николай Калилов поддерживал, развивал и совершенствовал. И, несмотря на то, что на Урал приехали мастера с различных географических мест, являясь носителями традиций других фарфоровых заводов, каждый из них постепенно постигал особенности

природы и жизненного уклада Южного Урала. По воспоминаниям горожан, часто можно было увидеть с этюдником Савина, Морозову, Федяева.

Неповторимые мотивы уральской природы любил запечатлеть в фотографии В. Орлов. Однажды удачно найденные изобразительные природные мотивы мастерами завода развивались, отшлифовывались и постоянно варьировались в образцах массового производства. Творчество Н.Н. Калилова явилось своеобразным передаточным звеном от старшего к молодому поколению. На творчество мастера начинающие художники ориентировались, ему прислушивались и подтягивались до его высокохудожественного уровня. Таким образом, можно говорить о сложении и развитии самобытной южноуральской школы мастеров по изготовлению как массовой бытовой фарфоровой продукции, так и выпуска малосерийного и выставочного художественного фарфора. На заводе изначально была сформирована крепкая художественная лаборатория, развившаяся до уровня экспериментальной, с большим творческим потенциалом. Когда фарфоровые изделия определяются специалистами не только по фирменной марке<sup>1</sup> – заводской отметке, а узнаются и классифицируются по общему технико-технологическому составу и специфическому художественному объемно-пластическому, живописному решению предметов, – то эти параметры свидетельствуют о сложении стиля фарфорового производства. Преемственность мастерства успешно подкреплялась функционированием и развитием южноуральской заводской школы молодого фарфориста.



**Ил. 10. Н.Н. Калилов.  
Сервиз «Огни Магнитки».**

Поколение художников 80-90-х годов XX века старалось поддержать и продолжить традиции южноуральского фарфора, при этом разнообразя его новыми формами и рисунками (Е.А. Щетинкина, Н.И. Садова, Т.В. Бланк, Н.В. Костромитина, Н.В. Федорова, А.Т. Шевченко и др.).

Елена Александровна Щетинкина (р. 1950) стремилась выявить такие уникальные качества фарфора как прозрачность, хрупкость, тонкость, которые она воспринимала не только как качество технико-технологического порядка, но, прежде всего, как эстетическое качество фарфора. Поэтому художница много внимания уделяла созданию лепных форм, развивая образ вещи – конкретной посудной формы. Образ понимался как результат интеграции целого ряда качеств фарфора: функциональных, эстетических и производственных. Е. Щетинкина, учитывая специфику массового

---

<sup>1</sup> Запатентованными марками продукции южноуральского фарфора в разные периоды являлись изображения лилии, березового листа, белочки и лани.

индустриального производства, не отходила от уже сложившихся к 1980-м годам традиций южноуральского фарфора. Если сопоставить ряд посудных форм различных мастеров – В. Орлова («Русское раздолье»), А. Мусакова («Сиреневое утро», «Витой»), Е. Щетинкиной («Встреча», «Чайница») – то, определим преемственность в поддержании и развитии формообразования и росписи фарфоровых изделий, что подтвердит наше высказывание о сложении школы, а значит и стиля южноуральских мастеров.

В целом, южноуральский фарфор узнаваем, его изобразительные мотивы росписи вариативны, мастера были открыты для творческого переосмысления национальных отечественных традиций и оказались способными сформировать собственную школу и стиль фарфорового производства. В поддержании традиций керамического искусства не последняя роль принадлежала заводскому музею.



Ил. 11. Н.Н. Калилов. Ваза.

Панова с гордостью произносила: «Нам не стыдно было показывать свои изделия на всероссийских смотрах, конкурсах, выставках... без художественной лаборатории, производство бы не выжило»<sup>1</sup>. В ряду с такими, казалось бы, первоочередными вопросами промышленности, как обеспеченность современным оборудованием, качественными материалами, расширение ассортимента и увеличение объемов производства в целях удовлетворения материальных потребностей населения, не утрачивал важности вопрос эстетического качества фарфоровой продукции. От художественного показателя также зависела конкурентная способность товара

Художественное качество, постоянно поддерживаемое профессиональными мастерами художественной, а затем экспериментальной лабораторией, переносилось в изделия массовой и серийной продукции машинного индустриального производства. Художники обновляли и расширяли ассортимент выпускаемых заводом изделий в духе времени, сообразно стилю и советскому образу жизни. С ростом производственных объемов значение механических видов декора (деколь, шелкография) на предприятии все более возрастало, но никогда не снимался вопрос выпуска изделий высокого художественного качества, собственно то, что представляло марку завода. А.Л.

<sup>1</sup> Запись встречи автора с художницей, октябрь 2011 г.



на рынке продаж, что, в конечном счете, отражалось на общем уровне производства. Сложность состояла в том, что художник должен был создать образец массовой вещи, рассчитанной на механизированную, станочную обработку, на конвейер, поэтому он, художник, особенно четко должен был продумывать и органично суммировать архитектонику, эргономику и красоту предмета.

Наряду с массовым производством стандартных изделий на южноуральском заводе существовал ограниченный выпуск малосерийной продукции, а так же осуществлялись индивидуальные заказы, разрабатывались выставочные, подарочные образцы. Именно малые серии отшлифовывали новые творческие идеи в производстве. Эталонный образец всегда имел ручную выработку. Таким образом, на производстве важно было поддерживать как качественный технико-технологический, так и высокий художественно-эстетический уровень изделий, – показатели, отвечавшие за марку, а значит и стиль фарфоровой продукции, поддерживаемый и развиваемый школой мастеров второй половины XX столетия.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мусина, Р. Формирование стиля дулевского фарфора / Р. Мусина // Советское декоративное искусство`8. – М.: Советский художник, 1986. – С. 216-225.
2. Челябинская организация Союза художников России, 1936-1991: Справочник / авт.-сост. О.А. Кудзоев. – Челябинск, 1996. – 340 с.

УДК 75.047 (470.57-25) (091)

© Татьяна Николаевна КАПИНА  
*младший научный сотрудник БГХМ им. М.В. Нестерова,  
член Ассоциации искусствоведов России  
(г. Уфа)  
e-mail: kapini@mail.ru*

#### ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ И СТАНОВЛЕНИЯ УФИМСКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ В ТВОРЧЕСТВЕ «ШЕСТИДЕСЯТНИКОВ»

Когда в Европе в полную силу царил постмодернизм и традиционная картина мира перестала быть изображаемой, в советском искусстве 1960-х годов пейзажный жанр продолжил свое развитие и переживал волну общего к нему интереса. В эти годы на весь Советский Союз ярко прозвучали имена уфимских пейзажистов Б.Ф. Домашникова, А.В. Пантелеева, В.П. Пустарнакова, П.П. Салмасова, С.А. Литвинова, А.Д. Бурзянцева, в тихом

заточении развивалось творчество М.А. Назарова, который также обращался к пейзажу.

Живопись Башкирии по праву занимает достойное место в общероссийском процессе развития изобразительного искусства. Однако в настоящее время в искусствоведческой науке уфимскому пейзажу уделяется значительно меньше внимания, чем он того заслуживает.

В связи с этим существует ряд проблем. Одной из них является национально-культурная идентичность. До 1950-х годов советским художникам Башкирии самоиндентифицироваться мешал «общесоветский (также сверхцивилизационный и надэтнический) менталитет» [10, с. 227]. Когда осуществлялся лозунг «искусства национального по форме и социалистического по содержанию», процесс национально-культурной самоиндентификации несколько усложнялся по причине многонациональности населения Башкирии. В Уфе всегда преобладало русскоязычное население, вместе с тем, в республике проживали башкиры, татары и другие народности. Поэтому процесс сложения изобразительного творчества, как писала А.Г. Янбухтина, происходил сложно, «переживался в среде со смешанным мусульманским и православным населением, их культурами...» [21, с. 6]. Выступая на многочисленных выставках и смотрах искусства, уфимские живописцы-«шестидесятники» должны были представлять свою республику, ибо зрителя интересовал в первую очередь национальный характер искусства из регионов. Вместе с тем, мы можем утверждать, что творчество уфимских пейзажистов является неотъемлемой частью русской национальной культуры.

«Человек воспитывается в определенной, сложившейся на протяжении многих веков культурной среде, – писал в своих «Заметках о русском» Д. Лихачев, – незаметно вбирая в себя не только современность, но и прошлое своих предков...» [11, с. 31]. Для каждого из уфимских живописцев питательной средой творчества выступала его родная земля, на которой он родился. Вместе с тем, творчество живописцев складывалось в Уфе под влиянием исторических и социокультурных факторов, которые определяли ее художественную среду. В нашей статье мы попытаемся раскрыть истоки формирования и становления пейзажной живописи уфимских «шестидесятников», а также определить в этом процессе значение личности старейшего художника А.Э. Тюлькина, которому пришлось работать в не простых исторических условиях.

Республика Башкортостан обладает особой неповторимой природой, вдохновляющей живописцев на создание пейзажей. Находясь на стыке Европы и Азии, Башкирия в своей природе сочетает черты прилегающих обширных разнородных пространств. Более одной трети ее территорий покрыто лесами. Здесь много озер, прудов и более десяти тысяч рек. «Чудесной растительностью блистают твои тучные, черноземные, роскошные луга и поля... Свежи, зелены и могучи стоят твои разнородные черные леса... Боже мой, как, я думаю, была хороша тогда эта дикая девственная, роскошная природа...» – восхищенно писал о природе Башкирии еще в XVIII веке С.Т.

Аксаков [1, с. 29-30]. Уральские горы, протянувшиеся широкой полосой от северной до южной границы республики, во многом определили особенности ландшафта Башкирии. Увалисто-холмистые равнины занимают большую часть ее территорий, и «Уфа, благодаря глубоким оврагам, сходящимся к устью реки Сутолоки, обладает особой живописностью» [17, с. 10]. «Здесь повсюду район мягких холмов, словно степь была однажды взволнована ветром и так и осталась навсегда...» – эти поэтические слова об Уфе написал в одном из своих писем советский писатель Андрей Платонов, находившийся в нашем городе в эвакуации в 1941 году [16, с. 501]. Расположилась столица на излучине трех рек – Белой, Демы и Уфимки, и, как многие другие русские города, она основалась на высоком берегу реки. Холмистый ландшафт, особенно выделяющийся у рек, позволяет наблюдать с различных высоких точек прекрасные виды города, охватывая взглядом большие пространства. Главным фасадом Уфы всегда являлась речная панорама со стороны реки Белой. Это место стало особенно популярным среди художников, не было, вероятно, ни одного из них, который бы не писал отсюда пейзажи. Одним из таких художников был М.В. Нестеров: «А как хороши были поездки с матерью за Белую, – вспоминал он. – Какие дали оттуда видны! Там начало предгорий Урала, и такая сладкая тоска овладевает, когда глядишь в эти манящие дали!... Хорош Божий мир! Хороша моя родина! И как мне было не полюбить ее так, и жалко, что не удалось ей отдать больше внимания, сил, изобразить все красоты ее, тем самым помочь полюбить и другим мою родину» [15, с. 37]. В 1914 году М.В. Нестеров, чувствуя духовное родство со своим земляком-писателем, написал пейзаж «Родина Аксакова», который изображает известную речную панораму. Написанная с высоты холма картина изображает горную возвышенность, за ней светлую полосу реки и бескрайние просторы равнины, уходящие далеко к горизонту. Эпичность слога создана за счет монументальности форм, где большие массы цветовых пятен синего, написаны в области неба в столкновении с желтыми. Как мы видим, эти особые художественные средства были востребованы самим образом суровой уральской природы, которую живописал Михаил Васильевич Нестеров. Во много такой увидят уральскую природу и будущие уфимские пейзажисты-«шестидесятники».

Начиная с XVI века Уфа – «центр русской колонизации в Уральском регионе, где незначительно было среди горожан число коренного населения – башкир, а также представителей других тюркоязычных народов» [17, с. 5.]. Сюда активно переселяются дворяне, стрельцы, казаки, несшие военную службу, а также их крепостные. Из всех городов Урала Уфа была самой дворянской, и социокультурное развитие она имела естественным образом русско-европейской ориентации [цит. по: 21, с. 216]. В богатейших воспоминаниях С.Т. Аксакова и М.В. Нестерова Уфа предстает русским православным городом с церквями и монастырями, которая жила своей тихой и патриархальной жизнью. Город был небольшой и провинциальный. Интерес государей на протяжении всей истории к ней был незначительный.

Строительство в городе шло медленно. При этом памятники каменного и деревянного зодчества XIX и начала XX веков, церкви соседствующие с мечетями, весь этот разноликий, но имеющий свой особый характер облик города, давал возможность живописцам воплощать в пейзаже самые разнообразные темы и мотивы.

В начале XX века в Уфе возникнет процесс сложения профессионального искусства. Ю.Ю. Блюменталь, П.М. Лебедев, М.Н. Елгаштина, А.П. Лежнев, И.И. Урядов, К.С. Девлеткильдеев, А.Э. Тюлькин – старейшие мастера, обучавшиеся преимущественно в Москве, Петербурге и Казани, где они получили хорошую школу живописи, основанную на традициях лирического пейзажа второй половины XIX века и «Союза русских художников». Как показывают списки каталога «Уфимского Художественного Кружка» на выставке, где участвовали многие из них, преобладал жанр пейзажа. Там же выставлялись произведения М.В. Нестерова из частной коллекции К.И. Мартыновского<sup>1</sup>. В связи с политическими репрессиями, а позднее – Великой Отечественной Войной, в Уфе проживали сосланные или эвакуированные представители творческой интеллигенции. Борис Домашников, в частности, с большой благодарностью вспоминал о Порфирии Лебедеве и Якове Хасте. Огромное значение для дальнейшего развития изобразительного искусства Уфы сыграл музей, основанный в 1913 году, вокруг которого стала формироваться профессиональная художественная среда.

Александр Эрастович Тюлькин сформировался как художник на рубеже веков. Родился он в 1888 году, застав еще нестеровскую Уфу. В своей автобиографии он вспоминал: «Я помню облик Старой Уфы с преданиями об улицах Посадской и Усольской, бывший Смоленский собор. Меня увлекали живописные берега Белой со смолеными рыбацкими лодками, с разгульной слободкой Архиерейкой, с ее татарскими хибарками» [18]. Его детские воспоминания об уфимском цирке, театре, ярмарках схожи с нестеровскими. А.Э. Тюлькин закончил Казанскую Художественную школу, которая была в то время под влиянием Н.И. Фешина. Для его творчества было присуще «умение увидеть в природе в самых сдержанных, почти скупых цветосочетаниях удивительное богатство и разнообразие оттенков» [13, с. 11]. А.Э. Тюлькин освоил эту живописную культуру. Большую часть своих полотен он писал темперой, именно она позволяла ему сохранять поверхность холста матовой, а не блестящей, для поддержки тонкого, построенного на сложных оттенках цвета, колорита. Но если для Н.И. Фешина было свойственно создавать виртуозную стихию живописи на поверхности холста, но при этом сохранять достоверный реальной действительности образ, то для чувственной и впечатлительной натуры А.Э. Тюлькина было характерно усложнять пейзажный образ особым настроением, которое испытывал художник.

---

<sup>1</sup>Каталог выставки «Уфимского художественного кружка» (ЦГИА РБ. Ф. 1937, оп. 1, д. 9).

Когда А.Э. Тюлькин начинал свой самостоятельный творческий путь, искусство стояло на пороге больших перемен. «Чувство приближения какого-то иного, нового времени витало в воздухе уже в самом начале прошлого столетия» [19, с. 19]. После полувековой ориентации русского искусства на «сюжеты», оно, наконец, «сумело взглянуть на мир "с живописной точки зрения"» и именно пейзаж стал одним тех жанров, который позволял экспериментировать на его основе с живописно-пластическими приемами, которые, в свою очередь, позволяли отображать художникам мир своих чувств и фантазий [5, с. 186]. Русские живописцы, стремительно освоив импрессионизм, символизм, стали экспериментировать и с другими направлениями модернизма. Огромное значение для творчества художников начала XX века оказала ретроспективная выставка «Сто лет французской живописи», организованная в 1912 году в Петербурге. Удивительно, но А.Э. Тюлькин был на этой выставке и сумел увидеть все новейшие течения французского искусства и, в частности, творчество Поля Сезанна. Когда в Уфу приехал в 1915 году поэт и художник футурист Давид Давидович Бурлюк, А.Э. Тюлькин в полной мере оценил его живописные устремления. Художники подружились и вместе ходили на этюды. Природа Башкирии, а также облик татарских и башкирских деревень вдохновили «отца русского футуризма» на написание пейзажей в Башкирии. Сам о себе Давид Бурлюк писал: «...Особенно важным в своих картинах и этюдах считаю вопросы цвета и фактуры, т.е. поверхности. Обработывая ее различными способами, я имею в виду определенную систему эстетического воздействия этой стороны живописного творчества... Я искренен, когда пишу природу реально. Я верю яркой краске, ищу оригинальное в футуристическом холсте...» [цит. по: 6, с. 3]. Эта тенденция во многом подхваченная у Д.Д. Бурлюка, когда важнее не то, «что» написано в картине, а «как», – станет характерной чертой многих уфимских живописцев. Примером могут служить пейзажи Анатолия Петровича Лежнева «Старая крепость» (1925), «Дубки» (1917) и другие. О А.Э. Тюлькине раннего периода можно судить по картине «Домик на даче» 1919 года. С одной стороны, полотно написано по всем законам авангардной живописи круга «Бубновый валет», для которых было характерно предметное восприятие окружающего пространства. С другой стороны, в этом пейзаже видны отголоски рубежной культуры символизма с ее «духовной напряженностью» и чувством «таинственности мира». Дачный дворик написан в такой свободной примитивистской манере, которая позволила художнику придать формам некую живую подвижность. Деревья с большими лапами-кронами причудливо изогнулись. Дом, построенный с нарушением правил линейной перспективы, приобрел антропоморфные черты. В данном пейзаже цвет не играет формообразующей роли, его заменяет темный контур, который подчеркивает и усиливает особый характер форм пейзажа. Условно взятые цвета, которые живописец разложил на несколько оттенков, окрашивают небо в серый, домик в голубой, землю в светло-коричневый, а деревья в красно-оранжевый и зеленый тона. Все эти выразительные средства придали пейзажу

некую таинственность, почти мистическую силу. К сожалению, многие произведения А.Э. Тюлькина 1910-1920-х годов, по свидетельству А.Г. Янбухтиной, были утрачены, но это позволяет нам предположить, что уфимский мастер в полной мере был захвачен новыми живописными поисками, которые были характерны для искусства начала XX века.

Октябрьская революция 1917 года коренным образом изменила ход истории нашей страны, подорвала развитие различных сфер культуры русского человека. Остались под запретом лучшие достижения искусства начала XX столетия. Воцарившийся после 1932 года «социалистический реализм» стал пропагандировать политическую программу тоталитарного режима. «Как реализм, соцреализм был противопоставлен абстрактному искусству; как социалистический, он был противопоставлен реализму XIX века...» [7 с. 139.]. Теперь картина «не должна была нести и следа техник», иначе художника можно было заподозрить в связи с традицией прошлого [7, с. 121]. Организованное в Уфе отделение Ассоциации Художников революционной России (АХРР) востребовало произведения на историко-революционные темы и индустриальный пейзаж. Поэтому ранние произведения А.П. Лежнева и А.Э. Тюлькина, в которых еще была жива сила живописного эксперимента, теперь будут считаться пережитками буржуазной культуры, воплощением времени разгула «всяких импрессионизмов». После утверждения основ материалистической философии советского государства, та потаенная и таинственная одухотворенность, характерная для раннего творчества А.Э. Тюлькина, исчезнет. Живопись 1920-1930-х годов станет академически более сдержанной. Однако для пейзажей А.Э. Тюлькина всегда было характерно ощущение особой «тишины» природы, которую чувствовал и передавал в своих полотнах М.В. Нестеров. Свою связь с прославленным земляком, свою к нему любовь и понимание его творчества А.Э. Тюлькин воплотит в пейзаже «На родине Нестерова» (1946). Старейший художник изобразил «знакомые», по воспоминаниям М.В. Нестерова, «капризную» реку Белую, гору Шихан, тонкие «нестеровские» березки и особую тишину и душевную гармонию, с которой взирал на природу религиозный живописец, а теперь и сам А.Э. Тюлькин. Другая особенность живописи А.Э. Тюлькина заключалась в умении передавать в пейзажах тепло земли, ее аромат. Он любил подчеркнуть шероховатость старого дерева, когда он писал мазанку, то красками воспроизводил фактуру этой стены, ее трещинки, неровности. Он был живописец органики<sup>1</sup>. Нужно заметить, что именно эта сторона пейзажного творчества А.Э. Тюлькина не была воспринята пейзажистами-«шестидесятниками». Природа как таковая не интересовала пейзажистов этого поколения, она выступала лишь средством для передачи идеи произведения.

Организованный в 1922 году музыкальный техникум впоследствии стал первым профессиональным художественным заведением в Уфе.

---

<sup>1</sup> Характерный эпизод из творческой жизни А.Э. Тюлькина вспоминала А.Г. Янбухтина: «Однажды А.Э. Тюлькин во время работы над пейзажем уронил кисть в землю, после чего, не очистив ее, продолжил писать, где-то даже обрадовавшись такому случаю».

Преподавателями стали Т.В. Крюков, Ю.Ю. Блюменталь, И.Н. Самарин, К.А. Девлеткильдеев, И.И. Урядов, П.М. Лебедев, Л.В. Лезенков, Б.Ф. Лалетин и другие. Несмотря на то, что отделение называлось театральным-художественным, его педагоги не стремились готовить исключительно театралов. Многие из преподавателей, окончившие Казанскую художественную школу, переняли из ее стен методику преподавания, которая способствовала воспитанию живописцев, не скованных жесткой системой. К каждому из учеников применялся индивидуальный подход [9]. Так, например, художник-декоратор М.В. Беспалова «заметила лирическую направленность художественного восприятия начинающего живописца» Бориса Домашникова и предложила ему для дипломной работы эскизы к опере Римского-Корсакова «Снегурочка» [3, с. 3]. Более того, многие студенты заканчивали свое обучение выпускной станковой работой и становились впоследствии живописцами. При этом сама специфика театральной живописи, которой обучались молодые художники, такие как Б.Ф. Домашников, А.В. Пантелеев и другие, несомненно, оказала влияние на живопись выпускников техникума. Программная задача художественного обобщения, которая стояла перед «шестидесятниками» в пейзаже, решалась аналогичными с театральной сценографией живописными средствами. Большую роль в них играла декоративность и стилизация, которая давала свободу для воплощения нравственной идеи произведения.

А.Э. Тюлькин, преподавая долгие годы наряду с другими художниками в Уфимском музтехникуме, воспитал целое созвездие живописцев, которые в 1960-е годы выступили на всероссийской художественной арене, определив лицо «уфимской пейзажной школы». А.Э. Тюлькин не имел специально разработанной системы преподавания. Как и его учитель Н.И. Фешин, на уроках он садился за мольберт и правил работы учеников. В его преподавании собственный пример был главным, учеников подкупала его творческая вдохновенность и искренняя заинтересованность в их судьбе. Особенность метода обучения у пейзажиста, по свидетельству М.А. Назарова, заключалась в стремление вызвать у молодых художников в процессе написания картины в первую очередь эмоциональное переживание и чувства. Так, например, А.Э. Тюлькин, приходя в аудиторию, ставил натюрморт в красно-черной гамме и с увлечением начинал рассказывать об испанских схватках тореадора с быком. Старейший уфимский пейзажист, судя по всему, не был художником рациональным, поэтому развивал в своих учениках умение воспринимать природу сквозь призму личностного чувственного восприятия, воплощая всю гамму переживаний в живописи, построенной на основе тонкого колористического видения. «Неиссякаемая кладезь вдохновения» – говорил о нем его ученик М. Назаров. «Для нас, учеников, Александр Эрастович был Собором!.. Настоящим Художником и Учителем...» [12]. Молодые художники в доме А.Э. Тюлькина наблюдали совершенно другую атмосферу, противоположную той, что сложилась в Союзе художников. Более того, на заседаниях в Союзе А.Э. Тюлькину приходилось отчаянно защищать молодых,

в частности Б.Ф. Домашникова, в работах, которого многие видели опасные «ошибки учителя» – интерес к старым «задворкам и деревням» и колористические изыски<sup>1</sup>. Дом А.Э. Тюлькина на ул. Волновой стал своего рода «академией», где происходили «праздники свиданий, беседы, неспешные и горячие разговоры об искусстве, о прекрасном» [12]. В период репрессий, в годы войны их круг пополнили художники, искусствоведы, артисты, музыканты, архитекторы из Ленинграда, Риги, Киева [20].

Согласимся с мнением А.Г. Янбухтиной, что все исторические социальные изменения в обществе в провинциальных городах происходили всегда с большим запозданием. При этом сюда не так быстро и интенсивно проникали новые идеологические требования к искусству. Важно отметить, что, несмотря на изменения, коснувшиеся приоритетов в искусстве и негативное отношение к творчеству художников, таких как М.В. Нестеров, А.П. Лежнев, Д.Д. Бурлюк и П.П. Кончаловский, например, в уфимском музее их произведения всегда будут оставаться в постоянной экспозиции<sup>2</sup>. Многие перемены в образе жизни, в искусстве проходили не так стремительно, как в столице, не так ярко и, наконец, не так драматично. Поэтому таким художникам, например, как А.Э. Тюлькин, которому пришлось работать в период самого «свирепого» социалистического реализма, удалось сохранить и не потерять в своем творчестве художественную культуру предшествующей эпохи [2, с. 10-11].

После официального упразднения всех художественных группировок в 1932 году, организации Союза художников и утверждения канонов «социалистического реализма» художественная жизнь значительно изменилась. Теперь государство выступало как «единственный меценат» и «художник на долгие годы получил защиту от рынка из рук власти» [7, с. 54]. Вступив под крыло государственного Союза художников, мастера старейшего поколения, которые к тому времени были уже сформировавшимися творческими личностями, оказались под полной опекой, но при этом тяжелейшем идеологическим прессингом. Как считает Михаил Герман, «наиболее трагичной была эпоха для тех (не говоря, естественно, о прямых жертвах режима), кто не расстался с исторической этикой дореволюционных лет» [5, с. 351]. Действительно, старейшим художникам пришлось работать под давлением мощной иерархической системы, которая опекала, контролировала и поучала уже сложившихся художников. В Союзе их зондировали еженедельными лекциями по марксистско-ленинской эстетике, из Москвы присылали неграмотных искусствоведов, которые в публичных выступлениях обвиняли талантливых художников в формализме, «приверженности к разного рода "измам"». Очевидно, боясь оказаться за бортом художественной и общественной жизни, живописцы выставлялись, с

---

<sup>1</sup> Обсуждение закрытой выставки Б. Домашникова. 1953 (ЦГАОО РБ, ф. 10293, оп. 1, д. 46, л. 17).

<sup>2</sup> Из личной беседы автора с М.А. Назаровым 10.03.2011.



трудом подстраиваясь под списки «рекомендуемых» тем. Так, в отчете ССХ БАСССР 1951 года отмечено, что А.Э. Тюлькин работает над темой картины «Ленин в Уфе», художник А.П. Лежнев собирает материалы для картины на тему «Встреча Салавата с Пугачевым», А.В. Храмов работает над произведением «Встреча А.М. Горького с М. Гафури», и так далее, а ведь все перечисленные выше были мастера пейзажного жанра<sup>1</sup>. Конечно, многие художники встречали происходящие перемены с большим воодушевлением и писали работы такого рода, вероятно, даже с искренним чувством. Как писал Михаил Герман: «Никакие профессиональные робинзонады не уберегли художников от желания полюбить свое время и обрести в нем самих себя» [5, с. 367]. Тем более, что Союз художников, позднее и Художественный Фонд, обеспечивали творцу благополучное материальное положение, снабжали самыми необходимыми материалами, организовывали командировки для сборов материалов картин, санаторное лечение, и так далее. Однако тексты решений пленумов оргкомитета Союза Советских художников, скопированные один с другого, все же отражают положение в то время творческой личности в роли нерадивого ученика, готового всегда к «суровой критике и самокритике». Несмотря на большой авторитет среди студентов, положение беспартийного А.Э. Тюлькина в Союзе художников было сложным. Как известно, в Советском Союзе пантеону обожествленных личностей всегда должен был противопоставлен «образ врага». В башкирском Союзе к таковому удачно подошел А.Э. Тюлькин, которого часто обвиняли в формализме. Однако нападки со стороны коллег для А.Э. Тюлькина, который имел уже звание Заслуженного деятеля БАСССР, а также хорошие отзывы на картины от известных московских живописцев, не казались чем-то опасным. Возможно, подсмеиваясь над теми, кто пытался учить его, автора картины «На Родине Нестерова», он говорил: «мне советовали показать строительство, я экскаватор совал, совал, никак он не всовывается, не вписывает <...> я новое знаю меньше, чем старое...»<sup>2</sup>. Так называемое «мелкотемье», мотивы городской провинции, старинный уклад жизни, которые уфимский мастер, несмотря ни на что, продолжал развивать в своем творчестве, не воспринимались всерьез на выставках тех лет. Что было делать А.Э. Тюлькину, который в старинных уголках города находил красоту и благолепие. «Если я оставил след в искусстве, то это – живописные образы русской провинции», признавался он в последние годы своей жизни [20, с. 20]. В трудные военные и послевоенные годы, когда художники уже, вероятно, не чувствовали пристального к себе внимания со стороны представителей власти, А.Э. Тюлькин все же находил в себе смелость работать на темы, которые его по настоящему интересовали и волновали. В работах сороковых годов, таких

<sup>1</sup> Протокол заседания выставочного комитета по подготовке к художественной выставке 1951 года. 1951 (ЦГАОО РБ, ф. 10293, оп. 1, д. 32).

<sup>2</sup> Стенограмма обзорного доклада искусствоведа И.И. Ястребова. 1952. (ЦГАОО РБ, ф.10293, оп. 1, д. 81, л. 62, 45).

как «Голубец» (1942), «На Родине Нестерова» (1946), «Праздник на окраине» (1948) впервые в пейзажном жанре, по крайней мере, здесь в Уфе, он обращается к теме памяти прошлого, но не в политическом ракурсе, что было свойственно ему прежде, а в связи с истоками формирования башкирского искусства в лице М.В. Нестерова, а также теме памяти трагических событий военных дней. Впервые уфимский мастер выходит за пределы традиционного пейзажа и на его основе решает новые задачи. В эти годы в живописи уфимского мастера появится также характерная для советского искусства особая форма воплощения природы, которая будет отмечена поисками картинного решения пейзажа. Его произведения «Шиханы под Уфой» (1953), «Уральские россыпи» (1950-1953) будут демонстрировать «картинную обобщенность», о которой писала О.Р. Никулина, рассматривая произведения М. Сарьяна и С. Чуйкова этих же лет [14, с. 9]. Монументальность и простота форм, крупные цветовые пятна, контрастность – все эти художественные средства, так характерные, например, для творчества М.В. Нестерова, спустя долгое время оказались востребованы. Именно эти первые шаги мастера, разовьются в программное художественное обобщение живописи «шестидесятников». Благодаря таким людям, как А.Э. Тюлькин, который сумел пронести сквозь годы художественные традиции досоветской эпохи, связь с прошлым окончательно не прервалась. И все свои чаяния и надежды – он, который «всегда мечтал о Тициане, а всю жизнь прожил в овраге», вложил в своих учеников. Затронув разнообразные темы и мотивы, он сделал первые усилия расширить возможности пейзажного жанра, тем самым способствовал дальнейшему его развитию, передав эстафету новому поколению уфимских художников-«шестидесятников».

До 1950-х годов, а точнее до смерти И.И. Сталина, ситуация в советском изобразительном искусстве еще оставалась в прежних стилистических и тематических рамках социалистического реализма. Процесс «десталинизации», начавшийся в период правления Н.С. Хрущева, дал толчок процессам обновления общества, положив начало освобождению общественного сознания от догм и идеологических стереотипов. В 1953 г. завершился период тоталитарного режима, появился новый глава правительства Н.С. Хрущев, которого не боялись и видели в нем своего народного руководителя. На XX съезде КПСС он выступил с резкой критикой «культы Сталина». В 1957 году прошел шестой Всемирный день молодежи в Москве, который можно было рассматривать окончательным завершением политической изоляции страны. Все эти события способствуют подъему всенародного чувства радостного воодушевления. В обновленной советской стране создаются благоприятные условия для творчества художников Советского Союза. «С созданием в 1960 году Союза художников РСФСР значительно оживилась творческая жизнь на местах», – писал Е.И. Зверьков. По его мнению, это способствовало повышению профессионального уровня коллективов всех творческих организаций, и процесс стирания границ между столицей и периферией практически был завершен [8, с. 16]. В связи с

увеличением числа кандидатов и членов Союза художников РСФСР увеличились ассигнования на «оплату заказов, на создание и приобретение произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства для пополнения фондов музеев, картинных галерей, художественных выставок»<sup>1</sup>. В 1953 году «Академическая дача» переходит в ведение Художественного фонда СССР, сыграв заметную роль в развитии советского изобразительного искусства. Так, например И.Г. Романычева писала о Б.Ф. Домашникове, что «Академическая дача» помогла ему найти себя. Многочисленные смотры искусства – зональные, республиканские выставки, декады республик в Москве – ускоряли процесс взаимообмена опытом и формирования нового стиля в искусстве в масштабах всей страны.

Открывшийся «железный занавес» теперь позволял советскому художнику обращаться к широкому кругу произведений русского и зарубежного искусства. В 1960-е годы, как известно из архивных материалов Союза художников, идет активная агитация на подписку журналов «Искусство», «Художник», «Декоративное искусство», где воспроизводились работы ранее запрещенных художников. Членам Союза начали выдаваться туристические путевки за границу, в такие страны как Франция, Италия, Чехословакия, США и многие другие. В 1960 году Б.Ф. Домашников впервые побывал в Италии, в 1962 году А.В. Пантелеев – в Мексике и Кубе, и так далее. В музеях Москвы и Петербурга впервые начинают устраиваться выставки художников XX века.

Государство в лице правительства по-прежнему оставалось практически единственным заказчиком искусства и требовало от художников «правдивое и высокохудожественное отображение богатства и многообразия социалистической действительности»<sup>2</sup>. Вместе с тем, осознавая, что долгие годы приходилось жить лишь иллюзией счастливой жизни, советский народ теперь ожидал от искусства правды, выразителем которой стало искусство «сурового стиля». В этот период в музыке, литературе, поэзии впервые зазвучала человеческая интонация. Советский художник получил, наконец, возможность на личностное восприятие жизни, показывая простую, не героическую, а повседневную жизнь, увиденную сквозь призму собственного чувства и переживания. Пейзаж давал в этом смысле наибольшие возможности для их воплощения. Расцвет пейзажного творчества русское искусство переживало еще в начале XX века, когда мастера «Союза русских художников», в противовес повествовательности и социальности передвижников, устремились к «отрадному» в искусстве. Примерно то же произошло и в советский период, когда идеологическое давление на искусство ослабело, возникла мощная волна интереса к пейзажу, охватившая художников всей страны. В 1950-1960-е годы в искусстве республики

<sup>1</sup> Союз Художников РСФСР. Всем председателям правления отделений Союза Художников РСФСР (ЦГАОО РБ, ф. 10293, оп. 1, д. 81, л. 62).

<sup>2</sup> Постановление IV пленума правления Союза Художников РСФСР, 1962 (ЦГАОО РБ, ф. 10293, оп. 1, д. 86, л. 127).

Татарстан одним из ведущих жанров становится пейзаж. Аналогичное явление переживает искусство города Владимир.

В Башкирии, где многие процессы происходили с большим запозданием, до 1960-х годов ситуация в искусстве мало отличалась от предшествующих лет. Еще в сороковые годы, когда в Москве на всероссийских выставках был замечен значительный переизбыток картин, написанных не на высоком уровне, таких, например, как «Горький на Волге», «Ленин в подполье», перед Союзом художников Башкирии поставили задачу «освещать в своих произведениях жизнь и быт своей республики»<sup>1</sup>. Многих живописцев это подтолкнуло к освоению пейзажного жанра. Так, например, А.В. Храмов, И.И. Урядов, А.Э. Тюлькин в 1940-1950-е годы возвращаются к пейзажам чистой природы и даже зарекомендовавший себя, в первую очередь, как мастер индустриального пейзажа В.П. Андреев, напишет произведения, в которых проявится лирическое переживание природы («Лето», 1954). Для их произведений на тот момент было свойственно картинное решение традиционных для второй половины XIX века мотивов, колористическая и эмоциональная сдержанность. Примером могут служить произведения В.П. Андреева («Шиханы», 1948), И.И. Урядова («Ранний снег», 1948), М.Н. Елгаштиной («Уфа уходящая», 1955), Н.А. Русских («Ледоход на реке Белой», 1955). Первые значительные перемены в пейзажном искусстве Башкирии произойдут в творчестве молодого поколения, рожденного в 1920-е годы, которое пережило Великую Отечественную войну. Первое самое яркое слово в живописи скажет Б.Ф. Домашников.

Однако на первых порах произведения уфимских художников-«шестидесятников» не принимали, их формальные поиски расценивались как покушение на каноны социалистического реализма. Известный искусствовед и критик В.В. Ванслов, выступая на Всероссийском съезде художников, говорил о башкирских живописцах следующее: «Порою же мы наблюдаем, что художники увлекаются внешней узорчатостью, орнаментальностью, и декоративность начинает спорить с предметным изображением, отодвигая на второй план это реальное содержание пейзажа, а иногда даже подменяя и искажая его» [4, с. 11]. Самооправдательная реакция правления уфимского Союза художников на просмотр Н.С. Хрущева выставки «30-летие МОСХа» также была незамедлительной и однозначной: «В нашем коллективе были некоторые промахи, ошибочные взгляды, суждения в вопросах традиции и новаторства и в др. вопросах. В этом отношении можно привести в качестве примера работы молодого художника Пантелеева А.В. Серия пейзажей «По родному краю», которые были выставлены на отчетной выставке художников Башкирии 1958 г. Эти пейзажи вызвали у зрителя большие негодования и возмущения. Пейзажи молодого автора были решены очень схематично, мало выражали нашу цветущую республику. Бюро Обкомом партии были сделаны

---

<sup>1</sup> Информация Ишбулатова и Мустафина о поездке в г. Москву на встречу с Ефановым, 1952 (ЦГАОО РБ. Ф. 10293, оп. 1, д. 33, л. 15).

серьезные замечания по поводу работ Пантелеева, указывалось об излишнем увлечении схематизмом пейзажей»<sup>1</sup>. Художник М.А. Назаров находился в полной творческой изоляции вплоть до 1980-х годов.

Однако успешное выступление уфимских живописцев в Москве вынудило принять их работы и в Уфе. И, несмотря на то, что художники еще будут выполнять заказ советского государства на темы социалистической действительности, они значительно расширят границы возможностей пейзажного жанра. «Молодыми побегами взойдут» в творчестве уфимских мастеров забытые темы – русская природа, провинция, деревня, мемориальный пейзаж, связанный с именами поэтов и писателей, мотивы православной архитектуры, которые станут первыми шагами к обретению советскими художниками собственной идентичности, связанной с традиционной культурой.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аксаков, С.Т. Семейная хроника / авт. вступ. ст. М.А. Чванов / С.Т. Аксаков. – Уфа: Башкирское книжное издательство, 1983. – 208 с.
2. Андреева, Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е.Ю. Андреева. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. – 488 с.
3. Б.Ф. Домашников. Выставка произведений: каталог / авт. вступ. ст. А.Г. Янбухтина. – М.: Советский художник, 1984. – 32 с.
4. Ванслов, В. Проблемы жизни – проблемы живописи / В. Ванслов // Художник. – 1981. – № 6. – С. 2-25.
5. Герман, М.Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М.Ю. Герман. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2005. – 480 с.
6. Давид Бурлюк. Фактура и цвет. Произведения Давида Бурлюка в музеях провинции / авт. вступ. ст. С.В. Евсеева. – Уфа: Башкортостан, 1994. – 56 с.
7. Деготь, Е. Русское искусство XX века / Е. Деготь. – М.: Трилистник, 2000. – 224 с.
8. Земля и люди: альбом / сост. Е.В. Можуховская ; авт. предисл. Е.И. Зверьков. – Л.: Художник РСФСР, 1982. – 192 с.
9. Калитов, Г. Башкирская школа живописи. История / Г. Калитов. – Уфа: Гилем, 2011. – 130 с.
10. Кондаков, И.В. Динамика цивилизационной идентичности в России / И.В. Кондаков // Искусство и цивилизационная идентичность: [сб. ст.] / отв. ред. Н.А. Хренов; Науч. совет РАН «История мировой культуры». – М.: Наука, 2007. – С. 211-251.

---

<sup>1</sup> Отчет Союза Художников БАСССР перед правлением Союза Художников СССР, 1961. (ЦГАОО РБ. Ф. 10293, оп. 1, д. 88, л. 2). *Сохранена орфография документа.*

11. Лихачев, Д. Заметки о русском / Д. Лихачев. – М.: Советская Россия, 1984. – 71 с.
12. Назаров, М. Загадки старого мастера / М. Назаров // Вечерняя Уфа. – 1990. – 30 августа.
13. Николай Иванович Фешин: Документы. Письма. Воспоминания о художнике / сост. и комм. Г.А. Могильникова., авт. вступ. ст. С.Г. Капланова. – Л.: Художник РСФСР, 1975. – 168 с.
14. Никулина, О.Р. Природа глазами художника / О.Р. Никулина. – М.: Советский художник, 1982. – 175 с.
15. Нестеров, М.В. Воспоминания / М.В. Нестеров; подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А.А. Русаковой. – М.: Советский художник, 1985. – 431 с.
16. Платонов, А. «...Я прожил жизнь»: Письма. 1920-1950 гг. / А. Платонов; сост., вступ. статья, ком. Н. Корниенко и др. – М.: Астрель, 2013. – 685 с.
17. Семенова, С.Ю. Как строилась и жила губернская Уфа (к. XVI – нач. XX вв.) / С.Ю. Семенова. – Уфа: Восточный университет, 2004. – 100 с.
18. Тюлькин, А.Э. Первые уроки я получил от отца. Наброски к автобиографии / А.Э. Тюлькин // Вечерняя Уфа. – 1988. – 30 августа.
19. Юшкова, О.А. Станция без остановки. Русский авангард 1910-1920 гг. / О.А. Юшкова. – М.: ГАЛАРТ, 2009. – 224 с.
20. Янбухтина, А.Г. Художник российской провинции / А.Г. Янбухтина // Искусство. – 1997. – № 46(70). – С. 12-13.
21. Янбухтина, А.Г. К страницам истории и предыстории зарождения профессионального изобразительного искусства Башкирии (1910-1920 гг.) в соотношении с целостным многовековым художественным наследием края и проблемы их осмысления в искусствознании / А.Г. Янбухтина // Проблемы развития регионального искусствознания (Урало-Поволжье). Сборник научных статей. – Уфа: Уфимская государственная академия экономики и сервиса, 2011. – С. 4-35.

УДК 75.047 (470.57-25) "196/197"

© Лиля Вилевна АХМЕТОВА

*заведующая Стерлитамакской картинной галереей, филиала Башкирского государственного художественного музея им. М.В. Нестерова*

*(г. Стерлитамак)*

*e-mail: a-lica-v@mail.ru*

## ПЕЙЗАЖИ В ТВОРЧЕСТВЕ Б.Ф. ДОМАШНИКОВА 1960-70-х ГОДОВ

Как известно, становление и развитие башкирской школы живописи периода 1960-70-х годов происходило в контексте национально-романтической ветви русского искусства, отражающей в конкретных формах,

через конкретный стиль идею народности [1, с. 106]. В Уфе этот процесс проходил под прямым влиянием традиции «национального романтизма», связанной в первую очередь с наследием М.В. Нестерова [5], значение которого раскрывал для молодых башкирских художников А.Э. Тюлькин. У ведущих художников этого периода складывалось личностное осознание идеи национального, что влекло за собой создание индивидуальной пластики в рамках самобытной школы. Но, все же, находясь в пределах советской художественной культуры, наиболее значительные произведения башкирских художников были созданы по канонам «сурового стиля» – главной стилиевой тенденции той постгероической эпохи.

В творчестве Бориса Федоровича Домашникова (1924-2003) также прослеживается глубокая преемственность демократических традиций русского реалистического пейзажа конца XIX – начала XX века. На становление и формирование творческой концепции художника оказали влияние произведения М.В. Нестерова, о чем пишет Э.В. Хасанова: «Созвучие нестеровскому искусству обнаруживается в творчестве таких разноплановых и непохожих на Нестерова и друг на друга живописцев, как В. Попков, Ю. Ракша, А. Пластов, М. Ромадин, Б. Домашников. Объединяет этих художников глубокая духовность созданных ими образов, берущая начало от нестеровского искусства. Таковы портреты современников у Попкова и Ракши, пейзажи Пластова, Ромадина, Домашникова. Каждый из них внёс свой вклад в служение Высокому идеалу, вдохновлявшему творчество Нестерова. Можно с уверенностью говорить, что именно Нестеров явился тем важнейшим звеном, без которого немислимо было бы появление этих художников» [6, с. 159].

Б.Ф. Домашников, раскрывая через различные грани пейзажного жанра «духовное состояние эпохи», последовательно решает проблему возвращения к исконно народным религиозно-нравственным истокам. Можно проследить, как пейзаж у Б.Ф. Домашникова постепенно становится воплощением актуальной проблемы этического и духовного совершенствования, которое мыслилось им, как и на рубеже XIX-XX веков, через религиозное возрождение народа. Вследствие этого программным для художника становится олицетворение внутреннего единения человека с природой, созерцания природы как храма Божьего. Поэтому его творчество представляется как прямое продолжение нестеровских традиций в развитии отечественного пейзажного жанра. Зрелое творчество художника, сформировавшееся к рубежу пятидесятых-шестидесятых годов, постепенно основывается на символическом понимании природного образа, а уже к концу шестидесятых годов Б.Ф. Домашников приходит к созданию пейзажа-картины, постепенно наполняя содержание эпическим звучанием.

Для поколения художников 1960-х годов, когда культура республики развивалась в русле философского осмысления народного духовного наследия, процесс восстановления связей с православными традициями, мусульманством и утраченными корнями архаической башкирской культуры

посредством искусства живописи является закономерным [9, с. 15]. Б.Ф. Домашников, продолжая нестеровские традиции, открывал в своих пластических размышлениях тонкие художественные аспекты, обретающие актуальность в контексте русского православия. Художник решал проблему поиска исконного «национального стиля», который мог быть связан с традициями народного искусства. Поэтому творческая концепция Бориса Домашникова неразрывно связана с поиском собственной пластической системы, основанной на принципе традиционной для русского живописного искусства начала века «многослойности» [4], где главными компонентами стали художественные традиции рубежа XIX-XX веков, основные черты сложившейся в советском искусстве живописной культуры середины XX века и импрессионистичность индивидуальной манеры [7, с. 45]. У многих художников эпохи пятидесятых-шестидесятых годов импрессионистические традиции ассоциировались с артистически раскованным творчеством, свободным от идеологических обязательств. Таким образом, в пластике живописного языка Бориса Домашникова периода 1960-70-х годов укореняются развивающиеся в рамках «сурового стиля» примитивистские и импрессионистические тенденции. Кажущееся разнообразие стилистической манеры Бориса Домашникова всегда было связано с решением образного строя конкретного художественного произведения.

В раннем периоде пейзажи родных мест раскрывают тяготение Б.Ф. Домашникова к лиризму. В таких камерных произведениях как «Калужница цветет» (1954), «Под Уфой. Весна» (1954), «Охлебинино» (1954), «...узнаём что-то левитановское, нестеровское...» [3, с. 7]; они наполнены чувством благодарной и тихой любви к своей родной земле. В этом звучит программное возрождение понятия «новой» духовности, связанной с общим направлением развития художественной культуры страны.

В дальнейшем, обращение к живописным сериям «По Южному Уралу», «Новгородский цикл», «Псковский цикл», «Самарканд», «Итальянская серия» воспринимается как следующий этап образно-пластической эволюции, который раскрывает в художнике тягу к совмещению в пейзаже природного и архитектурного мотивов ради достижения различных «высокоодухотворенных» эмоциональных состояний. Заинтересованность темой древнерусских городов и обращение к образам храмовой архитектуры выявляет стремление Бориса Домашникова вести разговор о понятии «духовности», причем, в религиозном контексте. Прежнее пленэрное восприятие, сопровождающееся либо эффектным ракурсом («Старые стены», 1958), либо своеобразием колористического решения («Церковь Дмитрия Солунского в Новгороде», 1958), либо необычной композиционной динамикой («Весна на Псковщине», 1959), постепенно меняется на различные по степени воздействия образно-пластические достижения.

В 1960 году появляется знаковое для творчества Б.Ф. Домашникова произведение «Май. Березняк» (1960. Ил. 1). Пейзажный сюжет народного гуляния имеет схожесть с театральной декорацией, где очень лаконичными



средствами, обобщенно решена ковровая композиция. Пространство плоско и декоративно, а живопись почти прозрачна. Здесь как будто бы только намечается присутствие так называемого «кулисного» приема – тоже характерной черты советских пейзажей тех лет. Впоследствии «кулисы» станут излюбленным композиционным элементом Домашникова. В целом, художник добивается дематериализации пространства легкой, почти прозрачной живописной структурой. Позже, в зрелый период творчества, прозрачная палитра обретет принципиальное значение в индивидуальном живописном стиле. Органный строй вертикалей белоствольных берез как серебряные нити, пронизывающие все пространство полотна, преобразуют рощу в «березовый храм», в котором присутствует одновременно ощущение языческой мощи и христианской праведности. Так появляется новый герой – образ березы, ставший у художника олицетворением родины. Автор передал торжественное, песенно-хоровое состояние праздничного единения светлой русской души с природой. Пейзаж созвучен нестеровским пейзажным образам одухотворенной русской природы, определяющей самобытность народной культуры.

Постепенно храмовая архитектура начинает играть второстепенную роль в пейзаже. Между тем природа выступает как главный персонаж, олицетворяющий вновь, как в полотне «Май. Березняк», идею наполненности видимого мира духовным напряжением. Теперь пейзажи прочитываются как драматические произведения, в них проявляются черты картинности.

В пейзаже «На древней земле» (1969) изображен заброшенный храм-корабль, хранящий, как Ноев ковчег, память об усопших. Если в предыдущих архитектурных пейзажах подчеркивалось присутствие человека, здесь художник, напротив,



Ил. 1. Б.Ф. Домашников. Май. Березняк. 1960.

подчеркивает его отсутствие. Заросла дорожка, ведущая к воротам храма, покосились каменные кресты. Разбивая композицию на два плана и сопоставляя их – на первом кресты, на втором белокаменный собор – художник затрагивает тему забвения духовных корней как грехопадение.

Произведение «Псковщина» (1969. Ил. 2) продолжает начатую тематику. Декоративная структура пейзажного пространства приобретает символическое звучание. В построении образности «Псковщины» превалирует фольклорное начало, которое подчиняет изображение эпическим ритмам древнерусской былины. Найденная образность, основанная на новом пластическом приеме,

отталкивающимся от эстетики народной культуры, найдет дальнейшее воплощение в преобразовании и кристаллизации стилистики художника. Но художник не пошел по пути развития драматической линии пейзажного жанра.

Работа над тематическими циклами, связанными с культурой Древней Руси, интерес к национальной средневековой архитектуре, подвигли художника на открытие нового «фольклорного» пласта своей изобразительной системы. Ассоциативность художественного мышления проявилась в виде своеобразной примитивистской манеры, придающей созданным образам налет сказочности. Домашников-сказочник проявляется в таких произведениях, как «Бабье лето», «Осень. Электричка», «Снег выпал» (все – 1968), «Черемуха», «Птицы улетают», «Стадион. Сумерки», «Вечерний сеанс» (все – 1969), «Сказ об Урале» (1974). Так Б.Ф. Домашников выступает как выразитель народной эстетики, отражая в произведениях постулаты добра, счастья, светлого радостного чувства духовного обновления.



Ил. 2. Б.Ф. Домашников. Псковщина. 1969.

Перекликаются по образному строю картины «Бабье лето» (1968) и «Черемуха» (1969). В работе «Бабье лето» чистые аккорды красного, зеленого, желтого и голубого дают эффектное «сказочное» декоративное звучание. В «Черемухе» Борис Домашников впервые выстраивает «череду» планов, поочередно раскрывая «сказочные» тайны единения человека и его земли. Найденный прием «плоскостной» многоплановости художник будет применять часто, как, впрочем, и некоторые другие

свои находки.

Тяготая к декоративности, Б.Ф. Домашников стал часто использовать «кулисы» – симметрично расположенные элементы, как правило, в виде овалообразных ватно-облачных шапок деревьев. Они выступают как своеобразные архитектурные формы – пропилеи, через которые художник как бы провожает зрителя вглубь, внутрь, постепенно раскрывая внутреннее пространство картины.

У пейзажей Б.Ф. Домашникова появляется такое качество как жанровость. В центре нашего внимания оказываются одушевленные персонажи. Женщины, дети, лодочники, животные – все становятся свидетелями и участниками нового «сказочного» преображения мира. Отношение самого автора к персонажам выражается как соединение любования и доверительного приближения. Эта «автобиографичность» тоже

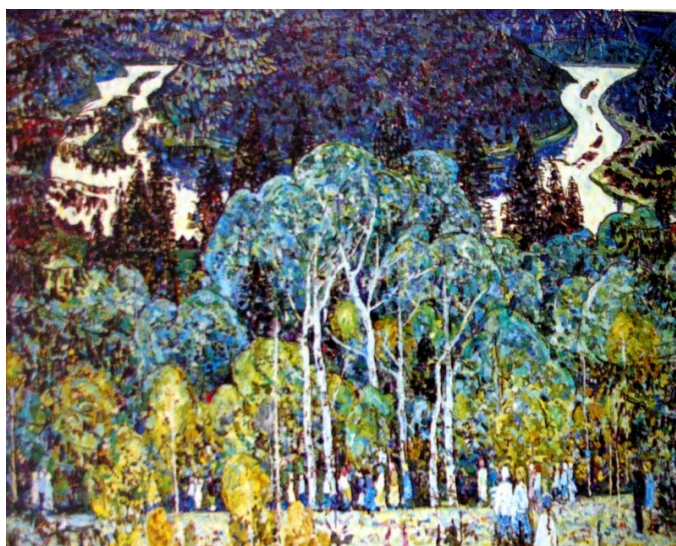
несколько напоминает принцип народного искусства, которое всегда открывает возможность для подмены любого персонажа любым зрителем.

Живописно-пластическая манера подтверждает мысль художника о трансформации нашего стереотипного видения и мышления, о внесении чудесного и сказочного в обыденность жизни. Легкость и прозрачность живописного слоя придают невесомость изображенному. Плавные изгибы, преобладающая линейность также создают ощущение парения. Плоскостное изображение с отсутствующей прямой перспективой придают образам условность, а «ватная облачность» живописи – некоторую эфемерность.

У Б.Ф. Домашникова в этот период складывается два типа пейзажа – городской и деревенский. Но принципы построения картинного пространства всегда основываются на опосредованном использовании элементов живописного языка, коренящихся в народном творчестве.

К середине семидесятых годов данный принцип лирико-поэтического художественного вымысла перерождается в эпическую панораму «Сказ об Урале» (1974. Ил. 3), в которой художник обобщает сущностные стороны своей образной системы.

В картине «Сказ об Урале» домашниковская пластика как налет древнего сказания роднит картину с чудесными сказами П.П. Бажова. Полотно вписано в горизонтальный формат спокойных пропорций. Плоскостное изображение строится на ясном чередовании пространственных планов. Их ритмическая организация способствует объединению «далекого» и «близкого» в единый



Ил. 3. Б.Ф. Домашников. Сказ об Урале. 1974

узор на плоскости холста. Художник изображает два контрастирующих плана: далекий – образно рисуя величественную заповедную таинственность древней уральской земли, и близкий – с изображением хорового сюжета, перекликающимся с известным майским праздником в березняке («Май. Березняк», 1960). Озвученная таким образом цитата из собственного творчества представляет произведение как форму авторской исповеди.

В этом противопоставлении планов природа раскрывает силу бесконечного пространственного размаха и величественный пафос вечности, растворенной в атмосфере насыщающего ее покоя, а человеческое бытие обнаруживает быстротечность, и такое же несовпадение своих ритмов, какое изображено на картине. Это вызывает интимную проникновенность звучания, близость к душевному миру зрителя. Таким образом, соотнесение отдельного к общему, мимолетного к вечному, движущегося к покоящемуся есть не

только противопоставление, но и момент слияния, а, точнее, созвучия, параллельного звучания в общей тональности. Так проникновенная встреча с природой превращается в момент слияния с самим собой, с «собственным духовным естеством», что дает очевидную надежду на собственное духовное бессмертие.

Композиционная структура настраивает на торжественное переживание «созвучия». Сначала, снизу – вверх, в это звучание включаются ритмически организованные фигуры лесных «гостей», затем все выше и выше поднимаются вертикали белоствольных берез, а последние мощные аккорды на партитуру «музыкальной» композиции накладывают выделяющиеся



**Ил. 4. Б.Ф. Домашников.  
Весеннее раздумье. 1974.**

хрустальной чистотой изгибы уральских рек. Контрастные и колористические решения планов, которые в едином сплавлении придают холсту иррационально-ирреальный эффект. Далекий – с обобщенными формами горного Урала с преобладанием изумрудно-фиолетовой «бархатной» палитры – ассоциируется с символическими пейзажными образами Н.К. Рериха, открывающего «границы в другие, неведомые смертным миры». Близкий – с березовым рядом, покрываемым нежной весенней зеленью – с нестеровскими образами родных просторов, в которых слышится

тихая задушевная мелодия поющих сердец. В живописно-пластической системе, которая, в общем-то, остается неизменной, яркой интенсивности достигают художественные формулы «сурового стиля», придающие композиции эпическое звучание. Соотношение авторской стилистики и философских размышлений ставит «Сказ об Урале» в ряд с лучшими классическими произведениями башкирских авторов.

Таким образом, видится закономерным появление в том же 1974 году картины-исповеди «Весеннее раздумье» (ил. 4), в которой заключены «самые сокровенные» мысли автора [4, с. 8]. Излюбленный автором весенний мотив как символ обновления природы перерастает в ту же идею слитности природы с духовной жизнью человека, потому что только она приоткрывает нам тайну вечной жизни.

В поисках новой выразительности Борис Домашников идет по пути все большего обобщения, формы приобретают лаконичность, а композиция – ясную простоту. Жесткие, почти прямые вертикали мужественно-стройных деревьев, опять же, как органые трубы, уходят за край холста и величественно «направляют» взгляд зрителя к линии горизонта, где, как будто бы, а, может быть, и нет, в глубине ставшего ирреальным пространства

приоткрывается заветная дверь. Здесь Б.Ф. Домашников расширяет границы реалистического пейзажа, тонко, ненавязчиво, избежав налета театральности, сочетая действительное и идеальное, приходит к идее религиозной картины, воплощая, таким образом, проблему возвращения к исконно народным религиозно-нравственным истокам.

Б.Ф. Домашников, оставаясь верным традициям русского искусства, которые стали основой его творческой концепции, мастерство живописи подчинил своей самостоятельной теме и собственным задачам, в которых с очевидной наглядностью выступила фольклорная сторона древнерусской традиции. Используя пластические завоевания русских примитивистов начала века, художник выработал свою образно-пластическую систему, передающую зрелое осознание своего культурного наследия. Найденная образность, отталкивающаяся от эстетики народной культуры, постепенно трансформируется в понимание национальной действительности как соединение природного и исторического процесса, непрерывности исторического прошлого и настоящего. Проявленные формы, выявляющие глубинную связь с традиционным творчеством, а также древнерусским искусством, с «суровым стилем» и с культурным процессом эпохи в целом, в итоге раскрыли черты, ставшие выражением самобытности башкирской локальной школы живописи. В этом путь художника к отечественной национальной традиции.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Зингер, Е.А. Проблемы интернационального развития советского искусства / Е.А. Зингер. – М.: Советский художник, 1977. – 271 с.
2. Сарабьянов, Д.В. Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия (Россия и Запад) / Д.В. Сарабьянов // Советское искусствознание '80. – М.: Советский художник, 1981. – Вып. 1. – С. 117-160.
3. Домашников Борис Федорович. Живопись: каталог выставки / авт. ст. и сост. кат. В.М. Сорокина. – Уфа: Слово, 1994.
4. Борис Федорович Домашников. «Весеннее раздумье»: каталог выставки / авт. ст. и сост. кат. В.М. Сорокина. – Уфа: Китап, 2000.
5. Хасанова, Э.В. Религиозная проблематика живописи М.В. Нестерова советского периода : автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Э.В. Хасанова. – Екатеринбург, 2005. – 22 с.
6. Хасанова, Э.В. Религиозная проблематика живописи М.В. Нестерова советского периода: Дис. ... канд. искусствоведения / Э.В. Хасанова. – Екатеринбург, 2005. – 218 с.
7. Ягодковская, А.Т. Автор и герой в картинах советских художников: размышления и наблюдения / А.Т. Ягодковская. – М.: Советский художник, 1987. – 267 с.
9. Янбухтина, А.Г. К страницам истории и предыстории зарождения профессионального изобразительного искусства в Башкирии (1910-1920 гг.) в

соотношении с целостным многовековым художественным наследием края и проблемы их осмысления в искусствознании / А.Г. Янбухтина // Проблемы развития регионального искусствознания (Урало-Поволжье). Сборник научных статей Первой заочной региональной научной конференции, посвященной 40-летию УГАЭС. 16 мая 2011 г. – Уфа: Уфимская государственная академия экономики и сервиса, 2011. – С. 4-35.

УДК 75.047 (571.52)

© Ирина Бежен-ооловна ШОКПАА

*магистр искусства и гуманитарных наук, преподаватель специальных дисциплин Кызылского колледжа искусств им. А.Б. Чыргал-оола*

*(г. Кызыл)*

*e-mail: shokpaa.irina@yandex.ru*

## ВЛАДИМИР ХОВАЛЫГ: ПЕЙЗАЖ КАК ПАЗЛ (ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ)

Художники «сибирского авангарда» [3] – направления, сложившегося в Сибири после 1960-х гг. под влиянием открывшейся в ту пору информации о художественных стилях авангарда, постимпрессионизма и других течений, подвергавшихся ранее в Советском Союзе жесткой критике, – не пытались «соревноваться с природой» (сознательное дистанцирование от соцреалистических тенденций). Они считали наивностью попытку ее отразить, рассматривая такие усилия как признак тщеславия и неполноты чувствования естественного. Природные формы в декоративном пейзаже, а именно так можно характеризовать пейзаж «тувинских авангардистов», – не цель, а лишь инструмент выражения идеи, средство высказывания.

«Заинтересованность самим пейзажем непродолжительна, – писал Х. Ортега-и-Гассет, – и нуждается в историческом и нравственном подспорье... Пейзаж сегодня уже не школа природы, поскольку природу... давным давно прикончили умозаключения, а пейзаж еще преподает нам историю и нравственность» [6, с. 17]. Действительно, для городского жителя природа – предмет осознания, а не чувствования. Мистические знаки присутствуют в картине как следы преданий, символы и средства манипулирования современным сознанием, фантазией, им более не свойственна потусторонняя жизнь материи, природы, свойственная языческому, шаманистскому мироощущению.

В Туве, труднодоступном даже сегодня уголке Российской Федерации, восприятие природы тоже постепенно менялось. Республика, о которой идет речь, обладает невероятным для сравнительно небольшой территории разнообразием природных ландшафтов, к тому же девственная земля многие столетия была оберегаема экологическими установками местной традиционной культуры. До сих пор природа Тувы – главная

достопримечательность края. Тува присоединилась к России только в 1944 г., знакомство с профессиональной живописью наметилось с конца 1920-х гг. Первые местные квалифицированные кадры художественного профиля появляются здесь после Второй мировой войны.

Излюбленным жанром в Туве стал, конечно, пейзаж. До 1960-х гг. мы видели эстетские или этнографические красочные виды, панорамные, камерные, совсем домашние и уютные или строгие промышленные (Сергей Ланзы, Николай Рушев, Татьяна Левертовская и др.) – все в рамках традиционного соцреализма. В середине 1970-1980-х гг. с новым поколением живописцев жанр пейзажа обогащается значительно и, что любопытно, не столько тематически, сколько концептуально или стилистически. Суровые, глубоко вдумчивые городские пейзажи пишет Юрий Деев, мистически плотные, почти шамански одушевленные виды открывает Май-оол Даржай. Сарыг-оол Саая осмысляет природу степи сквозь призму истории и национальной культуры кочевников. Но для нашего сегодняшнего героя свойственна совсем иная позиция и структура – «пазловая конструкция».

Пейзажи Владимира Агыр-ооловича Ховалыга (1949-2004) нельзя назвать холодно отстраненными, рационалистическими. Они слажены так же просто, как ответы ребенка (маленького принца) на очень важные или совершенно банальные вопросы.

«Что такое Тува?» И вот он складывает картинку-ответ, пазл известных ландшафтов (ил. 1), намечает их хозяйственные черты. К этнографии такие изоописания не имеют никакого отношения – слишком несерьезен разговор, сведенный к наметкам обобщенных представлений о Туве и ее контрастах. Плюс к тому – мелкие детали, оживляющие картинку; они задействуют городские (кызылские, точнее) представления от встречи с природой (в парке им. Гастелло), обязательные атрибуты современной природы: белка в кустах, самолет в облаках. Картина не прикидывается пленэрной зарисовкой, не подкрепляет выдумку «достоверными» аргументами поездки на природу. Она не прикидывается, это «честная фантазия», реализм без обмана, моментальный изответ на часто задаваемый вопрос.

Попытаемся представить характер беседы, где он (вопрос) возник. Это мало похоже на душевную, камерную обстановку. Ближе к формату интервью, а ответ сбивчивый, по-детски доверчиво честный, но вполне формальный.

«Взяв за основу архетип или знак-символ, художник пропускает его сквозь свою живописную концепцию, тем самым не только продолжая и закрепляя старое, но и рождая новое», – таков метод творческого преобразования, присутствующий как в литературном, так и в изобразительном искусстве 1970-1980-х годов [8, с. 114]. К нему можно отнести и найденную Ховалыгом конструкцию пазла.

Пазловое соединение – структура, выработанная Ховалыгом не из честолюбивых дерзновений, направленных на отвоевание собственного «Я» (что вообще не характерно для Востока), а из соображений удобства

высказывания, в котором неожиданно для самого автора прослеживаются столкновения архетипов разных культур на одном поле, в данном случае – ментальном.

Можно рассматривать его пейзажи, признавая в них только декоративную функцию. И этого вполне достаточно, чтобы включить их в пантеон лучших полотен Тувы XX века. Но попытаемся приглядеться к ним иначе. Пусть поначалу распознать в нагромождении так называемых гор какие-то «значения» кажется бессмысленной задачей. Настораживает хотя бы то, что сами горы в пейзажах Ховалыга отрицают всякие намеки на серьезный мимесис: это выдуманная геометрическая конфигурация с немного инфантильными, но именно поэтому столь действенными цветовыми



Ил. 1. В.А. Ховалыг. Осень.

максимально концентрированы (формульны) и библейски просты. По нижнему краю картины располагаются попарно сарлыки. У ног одной из пар изображен теленок. По другую сторону полотна – пара ласточек, только начинающих любовные игры. Над ними широко раскинулись текучие разводы степных холмов (вспоминается пружинистый, ритмичный бег кисти С. Саая). Далее – ледяные скалы-зубья, а в высоте на фоне округлой снежной горы – три белых голубя. Ассоциативный ряд строится таким образом: трое – Святая троица, голубь – святой дух. Купол горы распознается по иконной традиции нимбом или сиянием врат рая. Но, даже не включая воображение, мы видим ясно очерченную арку.

Приведем выдержку из современной этнографической литературы. «Вертикальное кочеводство» полностью зависимо от рельефа местности, что отразилось на ритуальной практике. По тувинским представлениям, «гора, возвышенность – главный маркер родовой земли. Гора – место, где обитают



духи, от которых зависит благополучие людей, поэтому основная культовая часть праздника совершалась на горе. Долина – противоположность возвышенности – это место проживания людей с их радостями и бедами, болезнями, грехами, и, чтобы не тревожить духов, не прогневить их своими более свободными действиями, именно в долине происходили заключительные части крупных обрядов праздников – спортивные состязания и пиршества» [4, с. 80].

Итак, дела земные и дела духовные, русская христианская традиция, своеобразно переплетенная с тувинскими шаманскими представлениями, и тувинский культ семьи – это не противопоставления, а перечисление всего самого главного перед смертью, напоминающее наставления старейшин (азиатская традиция учительства); но все это смягчено детской манерой, «юным», вполне беспечным колоритом. Это пазловая конструкция, и она, как удивительно это не покажется, напоминает древний знаково-словесный код Библии, средоточие человеческой мудрости и опыта.

Арочный сгиб горы – архитектурная конструкция, опосредованно отсылающая к христианским культовым постройкам. Игнорирование пирамидальной формы (формы глубокого сакрального



Ил. 2. В.А. Ховалыг. Гора Ак-Баштыг.

воздействия у Н.К. Рериха) сделано сознательно. Отключение от шаманистского оккультизма очевидно, ибо нет чувствования живой материи земли (как у М. Даржая), хотя возможно, что шаманизм рассматривается Ховалыгом, городским жителем, как некая мировоззренческая опора, однако в любом случае вера как таковая не подразумевается. Но вполне искренне слышен вздох просветленного мальчика С. Сарыг-оола: «А горы вокруг были так величественны, что невольно вызывали чувство благоволения, и потому, наверное, появилось у людей желание помолиться» [7, с. 76].

Итак, прерван магический круг шаманства, мы видим не природу и упрятанные в ритуале страхи перед ней. В городской среде растворился культ местностей прошлого, однако сохранен и возвышен в сложный для тувинцев период капиталистического переустройства старинный «культ семьи».

Понятия о возвышенном (ноуменальном, сакральном, священном), формируемые в общении, в чтении, модифицированы в светскую форму культуры. Русская культура – это, прежде всего, литература (не только советская), Советский Союз – самая читающая страна в мире. Объединяющим звеном обширных территорий СССР, по всей видимости, было Слово. Потому,

может быть, гражданин Сталин с присущим ему акцентом заявлял: «Мы все – люди русской культуры». Присоединившись к России в середине века, Тува незаметно подключается к духовным основам светской культуры с христианской логикой внутри нее (даже в режиме отрицания самой конфессии). Наиболее глубоко эти тенденции проявляются в городской среде. Имеются ввиду не внешние признаки (отказ от кочевого образа жизни, смена одежды и т.д.), а синтез духовных констант в смешанной русско-тувинской среде. Это касается чаще всего двуязычного населения, к которому принадлежал и Владимир Ховалыг.

Появление новой тувино-российской субкультуры заметил в конце 1980-х Ю.Л. Аранчин, доктор исторических наук, директор Тувинского научно-исследовательского института языка, литературы и истории (ТНИИЯЛИ). Он организовал социологическое исследование населения г. Кызыл [2], где уделил внимание и некоторым тенденциям развития тувинско-русского двуязычия. В его исследованиях говорится в основном о повышении социально-профессионального уровня тувинцев. Но главная проблема обрисовывается косвенным путем. Юрия Лудужаповича в первую очередь интересует то, как в составе этой интернациональной общности происходят динамичные изменения в экономической, общественно-политической, культурной и семейно-бытовой жизни. В конце 1980-х его мысли развивает местный социолог З. Анайбан [1]. Она рассматривает явление бикультурализма как результат воздействия языковых сфер культуры (книгоиздание, печать, радио, телевидение и т.д.).

В начале XXI века ситуация значительно изменилась, по крайней мере, итоги опросов, проведенные Б. Мышлявцевым, показали, что на данный момент «специфика взаимодействия русского и тувинского населения не позволяет говорить об ассимиляции или интенсивных процессах взаимодействия на уровне нормативной культуры» [5, с. 24]. Тонкая прослойка тувинской советской интеллигенции, образовавшейся в городской среде, которая так заинтересовала Ю.Л. Аранчина, практически перестала существовать. Потому особенно интересен случай синтеза нормативных базисов, какой мы видим отраженным в творчестве Владимира Ховалыга. Б. Мышлявцев замечает: «Шаман (а равно и шаманист – *И.Ш.*) индивидуально решает вопрос о направленности своих действий..., выбирает ту или иную этику. Шаман может считать себя буддистом и следовать буддистской этике, может быть и христианином» [5, с. 16-17]. Но последний род исключений исследователя не настораживает.

Тут будет уместно вспомнить студенческую работу художника «Свято-Покровский кафедральный собор». Возможно, Владимиру Ангыр-ооловичу запомнилась красочность красноярской церкви в счастливые студенческие годы (с 1966 по 1969 год он учился в Красноярском художественном училище им. В.И. Сурикова). Яркость цвета, округлые формы, что так отличают манеру живописца, возможно, берут свои истоки отсюда.

Итак, возвращаясь к пейзажу «Каргы-Ишти», хочется подвести следующий итог. После всего вышесказанного заманчиво сопоставить неудобоваримые конфигурации гор с христианской культовой архитектурой. Может быть, я ошибаюсь, когда вижу широкий портал по центру, еле различимую трехнефную базилику, а с левой стороны – сверкающий купол, но странности подобного порядка предполагают наличие расшифровки. Это только одно из предположений. Громадное наследие живописца (частная коллекция) в большинстве своем составлено из аналогичных странностей. Потому первый подбор ключей к ребусу ховалыговских конструкций, который я предлагаю, довольно призрачен, однако фактически обоснован.

Впрочем, и без разложения на подсмислы, картины В.А. Ховалыга внушают радужное настроение. Стекляруссы гор, переливистый ритм холмистых раздолий, яркие бусы цветов, смешные сопоставления листа с деревом вдали, узоры ветвей, решетки улиц зимней деревни – все это заставляет понять, что счастье – сегодня, здесь и сейчас, где бы то ни было в деревне зимой («Тере-хольская зима»), или в Монгун-Тайге летом.

Владимира Ховалыга рисует обыденный мир, расцвеченный простыми человеческими радостями. Его пейзажи воплощают представления о природе жителя небольшого городка, часто бывающего на пикниках, время от времени решающегося на более длительные и отдаленные путешествия. То есть, собственно, для Ховалыга нет природы как космической целостности, как у Даржая, Саая, Деева. На сей раз действительно состоялся выход из «природного» состояния в культурное. Метафорами природных форм художник конструирует модель собственного приватного мира, отражая этические установки «обычного» человека (притчевая структура), макрокосм горожанина.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анайбан, З.В. Взаимодействие этноязыковых и этнокультурных процессов в Туве / З.В. Анайбан // Культура тувинцев: традиция и современность / гл. ред. Ю.Л. Аранчин. – Кызыл, 1989. – С. 93-100.
2. Городское население Тувинской АССР. Опыт социологического исследования / ред. Ю.Л. Аранчин, В.Н. Белошапкина, В.И. Бойко. – Новосибирск: Наука, 1981. – 224 с.
3. Коган, С.Б. Роль мифа в формировании современного творческого метода / С.Б. Коган // Искусство народов Сибири: традиция и современность. – Новосибирск, 1994. – С. 42-45.
4. Кужугет, А.К. Духовная культура тувинцев: структура и трансформация / А.К. Кужугет. – Кемерово: КемГУКИ, 2006. – 320 с.
5. Мышлявцев, Б.А. Современная Тува: нормативная культура (конец XX – начало XXI вв.): автореф. дис. ... канд. ист. наук / Б.А. Мышлявцев. – Новосибирск, 2002. – 26 с.
6. Ортега-и-Гассет, Х. Камень и небо / Х Ортега-и-Гассет. – М.: Грантъ, 2000. – 287 с.

7. Сарыг-оол, С.А. Повесть о светлом мальчике / С.А. Сарыг-оол. – Кызыл: Тувгосиздат, 1982.

8. Ястребова, Н.А. Новая жизнь старой легенды в художественном сознании 70-х годов / Н.А. Ястребова // Советское искусство 60-80-е гг. : проблемы, задачи, поиски : сб. ст. – М. : Наука, 1988. – С. 113-127.

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА

УДК 75.072 "189/193"

© Татьяна Павловна ХРИСТОЛЮБОВА

*кандидат искусствоведения*

*(г. Санкт-Петербург)*

*e-mail: takhristol@gmail.com*

### ТВОРЧЕСТВО К.С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА В ОЦЕНКЕ СОВРЕМЕННИКОВ ХУДОЖНИКА

Творчество русского и советского художника К.С. Петрова-Водкина (1878-1939) приходится на первую треть XX века – время перемен и катаклизмов в художественной и социально-политической жизни страны. За тридцать с лишним лет, в течение которых К.С. Петров-Водкин выступал как профессионально сформировавшийся художник, его творчество, во многом впитавшее в себя и преобразовавшее на индивидуальном, самобытном уровне принципы символизма, часто неоднозначно и далеко не всегда положительно воспринималось современниками. В рамках данного доклада мне хотелось бы проанализировать восприятие и оценку творчества К.С. Петрова-Водкина на протяжении всех этапов его творческого пути современными художнику критиками, рассмотреть, как менялось их отношение от недоверия и скепсиса до признания и последовавших затем, в советский период, обвинений в формализме и попыток вписать его творчество в идеологическую концепцию социалистического реализма.

Первоначальные упоминания имени К.С. Петрова-Водкина в прессе в художественном контексте появились в 1906 году в связи с постановкой на сцене передвижного театра П.П. Гайдебурова написанной им пьесы «Жертвенные». Рецензии на премьеру данного спектакля позволяют получить представление о том, какие философские акценты были актуальны на тот момент для К.С. Петрова-Водкина и как данное произведение могло быть воспринято современниками.

Герои данной пьесы – художники. По словам самого К.С. Петрова-Водкина, это – «пьеса из быта живописцев, утверждающая "искусство во что

бы то ни стало"» [13, с. 431]. В основе фабулы этого произведения лежат размышления героев о смысле жизни, красоте, творчестве. Один из критиков охарактеризовал сюжет данной пьесы как «утрировку в области "сверхнастроений" и "сверхсимволистики"», отмечая при этом, что «на сцене лица, речи и положения – почти сплошь «с вывертами» психологическими и моральными» [7, с. 4]. Излишняя усложненность пьесы, по мнению автора критической статьи, оставляла публику в недоумении. Другой критик, отмечая уязвимые места данного произведения, утверждает, что «огромность задачи подавила автора, он как бы нечаянно зацепил ряд соседних со своей задачей и загромоздил ими главное» [3, с. 3].

Согласно сюжету пьесы, художник Ивлев испытывает на себе влияние философа Орнина, в котором угадывается прототип В.С. Соловьева (на это намекает даже грим актера), однако, будучи не в силах применить его чистую аскетическую философию к жизни, остается одинок в своих исканиях и кончает жизнь самоубийством. Стоит, однако, заметить, что сам К.С. Петров-Водкин остался доволен постановкой пьесы. В одном из писем матери из Франции в 1906 году он писал: «"Жертвенные" ездят теперь по России, сейчас они, кажется, в Томске – смотрят, говорят, с интересом – хотя для средней публики ее, кажется, трудно понять, но это еще приятнее – пусть подтягиваются, развиваются» [14, с. 85]. Можно сделать вывод о том, что молодой К.С. Петров-Водкин видел задачу художника не столько в следовании «придуманному» отвлеченным идеалам и «свободной от земных пут высоте раскрепощенного духа» [3, с. 3], сколько в совершенствовании его творческих навыков, применяемых в реальном мире.

Среди дореволюционных периодических изданий следует отметить ряд газет и журналов, на страницах которых в начале 1910-х годов часто разгорались острые споры об оправданности выдвигаемых К.С. Петровым-Водкиным художественных концепций. Отличным примером тому может послужить полемика, возникшая в 1910 году вокруг его картины «Сон». Особую остроту спору в данном случае придавало инициирование его самим И.Е. Репиным, опубликовавшим открытое письмо в газете «Биржевые ведомости», в котором уважаемый художник в резких выражениях высказал свое несогласие с тенденциями, происходящими в современном ему искусстве, по неизвестной причине обрушив свой удар на картины К.С. Петрова-Водкина, творчество которого в те годы было известно еще лишь довольно узкому кругу ценителей искусства. Вот лишь небольшая цитата из данного открытого письма: «...я не смог остановиться перед этими ничтожными малеваниями. Они так безвкусны, безграмотны, бессмысленны... И теперь на выставке в «Союзе» опять целая комната с коридорами наполнена возмутительным безобразием этого неуча. Ясно только в этих невозможных для глаз бездарных малеваниях одно: это – рабья душа. Этому безграмотному рабу случилось увидеть двух взбитых парижской рекламой нахальных недоучек Гогена и Матисса. Невежественный раб смекнул, что и он так может

намалевать. Еще бы, всякий полуграмотный дворник намалует еще побойчее...» [18, с. 4].

Следует заметить, что И.Е. Репин в данном случае, скорее всего, ошибся, перепутал работы К.С. Петрова-Водкина (которые были представлены на выставке в небольшом количестве) с развешанными в этом же зале картинами иных художников. Тем не менее, позицию И.Е. Репина поспешили занять многие деятели искусств и интересующиеся обыватели, для которых фигура уважаемого художника представляла непоколебимый авторитет. Так, на его стороне выступил И.И. Гинсбург, полагая, что картины К.С. Петрова-Водкина были лишь «каплей, переполнившей чашу терпения любящего искусство художника», восставшего против «легиона вольномажущих красками» [6, с. 4]. В «Петербургской газете» был опубликован «Протест тридцати художников», подписанный В.А. Беклемишевым, Н.П. Богдановым-Бельским, А.И. Куинджи, В.Е. Маковским, К.Е. Маковским, В.В. Матэ и др. Суть его сводилась к тому, что «отрезвляющее слово Репина не могло быть менее откровенным и определенным, так как оно должно было, подобно удару грома, освежающему удушливую предгрозовую атмосферу, рассеять туман, которым окутала искусство известная часть современной художественной критики, овладевшая большей частью прессы» [11, с. 5]. Были и другие статьи подобного содержания. Однако и у К.С. Петрова-Водкина нашлось значительное число сторонников. В его поддержку выступили Л.С. Бакст, А.Н. Бенуа, А.И. Гидони, С.К. Маковский, А.А. Ростиславов и др. Интересно, что из сторонников К.С. Петрова-Водкина лишь А.Н. Бенуа выступил с анализом работ художника и, в частности, его картины «Сон», пытаясь быть максимально объективным, в то время как критическая риторика остальных авторов сводилась преимущественно к указанию на недостаточное знание И.Е. Репиным как западноевропейской художественной ситуации вообще, так и творческого наследия работ упомянутых им Гогена и Матисса в частности. Также выражалось возмущение недопустимо экспрессивным тоном речи его открытого письма. С довольно сдержанным ответом выступил и сам К.С. Петров-Водкин [15, с. 6]. Критиком А.А. Ростиславовым был задан И.Е. Репину риторический вопрос: не спустился ли тот в своей оценке «до низменного уровня средней публики»? [20, с. 239] А Л.С. Бакст в открытом письме И.Е.Репину в тех же «Биржевых новостях» вежливо и прямо указал уважаемому художнику: «... "рисунок" Водкина строже, умелее и, главное, художественнее вашего» [1, с. 4]. Надо ли говорить, что после таких слов Л.С. Бакст и сам оказался под огнем грозной критики. Что же касается К.С. Петрова-Водкина, то можно с уверенностью констатировать, что данные споры только прибавили ему известности.

В 1912 году вокруг имени этого художника снова возник скандал. Теперь полемика продолжалась по поводу прочитанного им для широкой публики доклада на тему «Живопись будущего». Сам по себе смысл доклада, несмотря на свое интригующее название, касался в большей степени размышлений о направлениях в живописи прошлых эпох и содержал в себе

довольно критический подход к современному состоянию искусства. Тем не менее, судя по имеющимся рецензиям, суть выступления художника не была до конца понята слушателями. Так, А.А. Ростиславов в газете «Речь» отмечал, что К.С. Петров-Водкин в своем выступлении «интересно характеризовал отсутствие у нас направлений вследствие отсутствия элементарных знаний (в академии и у передвижников), а также "вину", едва ли действительную, "Мира искусства", "не давшего твердой почвы для молодежи"» [20, с. 5]. Другой, анонимный критик назвал доклад К.С. Петрова-Водкина «сплошным недоразумением», отметив при этом, что «нельзя же в самом деле с развязным самомнением бросать фразы вроде того, что, мол, Стасов был фигурой, ничего общего с искусством не имеющей, или что все искусство передвижников – сплошная ерунда, кроме одного Репина, что Крамской – бездарный ретушер и т.д.» [21, с. 3]. Полное сарказма, почти художественное описание данного события можно прочесть в статье Н.Н. Брешко-Брешковского [2, с. 4].

Много статей 1912-1913 годов дают весьма неоднозначную оценку творчеству К.С. Петрова-Водкина. Большинство критиков, помня о недавнем скандале с И.Е. Репиным, негативно оценивали колористические и пространственные искания художника, не сдерживая себя в эмоциональных высказываниях. Например, Н. Кравченко в статье «Культ уродства», посвященной выставке «Мир искусства», посвящал картине К.С. Петрова-Водкина следующие строки: «Разве есть что-нибудь у господина К.С. Петрова-Водкина, работающего под Матисса? Разве это безобразное красное пятно в виде силуэта лошади и уродливо нарисованной фигуры голого всадника, закрашенного желтой краской, искусство, живопись? Эта противная, режущая глаза, уродливая во всех отношениях крашеная тряпка носит громкое название «Купание красного коня». Такую штуку стыдно посадить даже на крыше конюшен, а гг. художники выставляют ее в том же зале, где висит один из благороднейших наших художников, В. Серов» [9, с. 3]. Недовольство излишне сильным вниманием по отношению к фигуре К.С. Петрова-Водкина на осенней выставке Товарищества художников высказывала Ю.М. Загуляева, по мнению которой «грубые, грязновато-крикливые холсты г. Петрова-Водкина, на этот раз особо отталкивающие своим сугубым безобразием, широко расположились на одном из виднейших мест нижней залы, а интересные картины г. Зака с их нежными красками и превосходным рисунком загнаны в плохо освещенный угол верхней галереи» [8, с. 5].

Тем не менее, среди многочисленных рецензий о К.С. Петрове-Водкине этих лет можно уловить уже и некоторую положительную тенденцию. Так, например, неизвестный автор, выражая недоумение по поводу участия в выставке «Мир искусства» «крайних декадентов», не без иронии заключал: «Представители московского "Ослиного хвоста" слишком ярки для того, чтобы служить выгодным фоном для художественных произведений. Рядом с ними К.С. Петров-Водкин кажется академически правым...» [4, с. 6]. Действительно, постепенно тональность рецензий о произведениях К.С. Петрова-Водкина начинала меняться. Положительные отзывы о его работах

можно было прочесть не только в заметках А.Н. Бенуа, С.К. Маковского, А.А. Ростиславова (который в 1915 году опубликовал объемную ретроспективную статью о творческой эволюции К.С. Петрова-Водкина к этому времени), но и в публикациях других критиков (Л.Н. Андреева, В.В. Дмитриева, В. Туркина, Д.В. Философова).

Работы искусствоведов и критиков советского периода, посвященные творчеству К.С. Петрова-Водкина, уже не носят столь полемического характера. Так, в статье М.С. Шагинян 1923 года, посвященной анализу творчества К.С. Петрова-Водкина в целом и написанной в некоторой степени более художественно, чем научно, предпринимается попытка защитить творческую манеру К.С. Петрова-Водкина от уже начинавших поступать в его адрес обвинений. Н.Н. Пунин назвал художника одним из представителей русской классики в современном ему искусстве; по мнению исследователя, усилиями К.С. Петрова-Водкина «нить классических традиций, одно время казавшаяся порванной, вновь поднята на историческую высоту» [17, с. 213]. Подавляющее большинство исследовательских работ 30-х годов о творчестве К.С. Петрова-Водкина характеризуются наличествующими в них наравне с искусствоведческим анализом (а иногда и преобладающими над ним) идеологическими рассуждениями. Подобную картину можно наблюдать в статье Ю.А. Лебедевой (1935) и монографической работе А.С. Галушкиной (1936) о жизни и творчестве художника, в которых предпринимается попытка вписать творчество К.С. Петрова-Водкина в рамки стиля социалистического реализма, в связи с чем дореволюционное творчество художника целиком наделялось «чертами пассивной созерцательности» [10, с. 55] и «надуманностью сюжета» [5, с. 12] и трактовалось в негативном ключе, а мотивы и образы его послереволюционных произведений, не вмещавшиеся в прокрустово ложе господствовавшего художественного метода, трактовались как временный отход к старым принципам К.С. Петрова-Водкина, не сумевшего сориентироваться в ситуации революционной действительности.

Распространено было и обвинение художника в формализме. Так, согласно статье о К.С. Петрове-Водкине в «Малой советской энциклопедии», вышедшей в свет в 1931 году, живописец «примыкал к формалистическим течениям» и «в поисках чистой живописи <...> шел к уничтожению смыслового значения сюжета» [12, стлб. 481]. Даже Н. Пунин в своей, имеющей в целом положительное звучание статье о творчестве К.С. Петрова-Водкина «Оптимистическое искусство» (1937), утверждал, что живописцу «удалось преодолеть формалистическую нарочитость своих ранних вещей и, не обедняя формальной стороны искусства, наполнить жизненной выразительностью и глубоким содержанием свои картины» [16, с. 4]. По мнению А.М. Эфроса, отзвуки русской иконописи и итальянского прерафаэлизма сочетались у К.С. Петрова-Водкина с приемами беспредметничества; кроме того, автор статьи критиковал художника за «иконоподобность» многих его работ [22, с. 34]. Похожую риторику можно



наблюдать и в статьях других авторов (И.Л. Альтмана, А.И. Бассехеса, К.Ф. Юона и др.).

Отдельное внимание хотелось бы остановить на зарубежных откликах о творчестве К.С. Петрова-Водкина 1920-1930-х годов. Примечательно, что большинство из тех, которые удалось найти<sup>1</sup>, являются очень восторженными по контрасту с аналогичными откликами советских авторов. Колористическое и композиционное новаторство произведений К.С. Петрова-Водкина представлялось зарубежным критикам актуальной тенденцией времени. Неизменно отмечался высокий уровень мастерства художника. К сожалению, К.С. Петров-Водкин не получил широкой известности за пределами России, а вскоре его имя на долгие годы было забыто и на родине. Лишь с конца 50-х – начала 60-х гг. XX века, после «реабилитации» творчества художника его имя и творческое наследие вновь стали доступны широкой публике в Советском Союзе и странах социалистического лагеря. Однако время для признания его работ на мировом уровне было для самобытного русского художника-символиста упущено.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бакст, Л. Открытое письмо И.Е. Репину / Л. Бакст // Биржевые ведомости (вечерний выпуск). – 1910. – 6 марта. – С. 4.
2. Брешко-Брешковский, Н. Поверженные кумиры / Н. Брешко-Брешковский // Петербургская газета. – 1912. – 1 мая. – С. 4.
3. Вас-ий, Л. Театр и музыка. Новые пьесы / Л. Вас-ий // Речь. – 1906. – 28 марта (10 апреля). – С. 3.
4. Выставка картин «Мир искусства» в С.-Петербурге // Огонёк. – 1912. – 18 февраля. – С. 6.
5. Галушкина, А.С. К.С. Петров-Водкин / А.С. Галушкина. – М.: ОГИЗ, 1936. – 82 с.
6. Гинсбург, И. По поводу статьи «Критикам искусства» / И. Гинсбург // Биржевые ведомости. – 1910. – 10 марта. – С. 4.
7. «Жертвенные» Петрова-Водкина // Слово. – 1906. – 28 марта (10 апреля). – С. 4.
8. Загуляева, Ю. Петербургские письма / Ю. Загуляева // Московские ведомости. – 1913. – 17 ноября. – С. 5.
9. Кравченко, Н. Культ уродства / Н. Кравченко // Новое время. – 1913. – 8 января. – С. 3.
10. Лебедева, Ю. К.С. Петров-Водкин / Ю. Лебедева // Искусство. – 1935. – № 6. – С. 55-86.
11. Любитель. К инциденту «Репин – Водкин»: Протест тридцати художников // Петербургская газета. – 1910. – 21 марта. – С. 5.

---

<sup>1</sup> Отзывы зарубежных критиков. Газетные вырезки (РГАЛИ. Ф. 2010, оп. 1, ед. хр. 150); Отзывы прессы о выставках советского изобразительного искусства за границей, организованных высочайшим обществом культурной связи с заграницей (ВОКС) (РГАЛИ. Ф. 2010, оп. 2, ед. хр. 54).

12. Малая советская энциклопедия / гл. ред. Л.М. Мещеряков. – М.: Советская энциклопедия, 1931. – Т. 6 : Огневики-Пряжа. – Стлб. 481.
13. Петров-Водкин, К. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия / вступ. ст., подг. текста и коммент. Ю.А. Русакова / К. Петров-Водкин. – Л.: Искусство, 1970. – 631 с.
14. Петров-Водкин, К.С. Письмо А.П. Петровой-Водкиной. Париж. 18 мая 1906 // Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / сост. Е.Н. Селизарова. – М.: Советский художник, 1991. – С. 85.
15. Петров-Водкин, К.С. По поводу письма проф. Репина / К.С. Петров-Водкин // Речь. – 1910. – 5 марта. – С. 6.
16. Пунин, Н. Оптимистическое искусство / Н. Пунин // Архитектурная газета. – 1937. – 12 января. – С. 4.
17. Пунин, Н.Н. Русское и советское искусство / сост. И.Н. Пунина, авт. вступ. ст. В.Н. Петров / Н.Н. Пунин. – М.: Советский художник, 1976. – 263 с.
18. Репин, И.Е. Критикам искусства. Письмо в редакцию / И.Е. Репин // Биржевые ведомости. – 1910. – 2 марта. – С. 4.
19. Ростиславов, А. Вечер художественно-артистической ассоциации / А. Ростиславов // Речь. – 1912. – 4 апреля. – С. 5.
20. Ростиславов, А. Репинская полемика / А. Ростиславов // Театр и искусство. – 1910. – № 11. – С. 239.
21. Художественная жизнь. Собрания и рефераты // Вечернее время. – 1912. – 1 мая. – С. 3.
22. Эфрос, А.М. Вчера. Сегодня. Завтра / А.М. Эфрос // Искусство. – 1933. – № 6. – С. 15-64.

УДК 7.072.2 (470.64)

© Жаухар Мустафаевна АППАЕВА

*искусствовед, председатель Кабардино-Балкарского отделения АИС  
(г. Нальчик)*

*e-mail: appaewa2565@mail.ru*

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА В КАБАРДИНО-БАЛКАРИИ: ФОРМИРОВАНИЕ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО КУЛЬТУРНО-КОММУНИКАТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА

Когда заходит речь о кадрах специалистов, обычно ограничиваются вопросом их профессиональной подготовки, и почти никогда не вспоминают об их трудовой деятельности. Учебные заведения редко прослеживают дальнейшую судьбу и карьеру своих выпускников, не интересуются тем, насколько они оказались востребованными, имеют ли возможность

реализовать полученные знания. А между тем, именно этот вопрос подчас не находит своего решения. Полученные знания могут оказаться бесполезными как для специалиста, так и для общества, оплатившего его обучение. В подобной ситуации оказывается, как правило, хотя бы некоторая часть выпускников учебных заведений. К сожалению, никто не занимается изучением и анализом подобных фактов, хотя их можно найти всюду. Не стала в этом плане исключением и Кабардино-Балкария.

Впервые вопрос о необходимости для Кабардино-Балкарии кадров искусствоведов был поставлен еще в 20-х годах прошлого столетия. Острая потребность в специалистах по истории изобразительного искусства возникла в связи с передачей в краеведческий музей Нальчика художественных ценностей из ленинградских и московских хранилищ Государственного музейного фонда и столичных музеев. Из-за отсутствия собственных искусствоведов для отбора предметов искусства были вынуждены пригласить человека со стороны, поскольку перед властями КБАО Центр поставил условие, чтобы отбор раритетов был произведен только знатоком искусства.

В одном из документов от 26 января 1926 года сказано: «Ленинградское отделение Главнауки в свое время имело договоренность с представительством области в том, что весь отбор будет производить приглашенный на службу Кабардино-Балкарской областью специалист <...> В случае отсутствия специалиста прислать разрешение на приглашение такового в Ленинграде, причем Ленинградское отделение Главнауки имеет в виду приглашение не только на отбор музейных предметов, но и на постоянную работу по организации музея в Нальчике»<sup>1</sup>.

Еще в 20-х годах находились люди, которых не пугала жизнь в глухой провинции, и они давали согласие поехать в Нальчик. Однако, то ли из-за сопротивления тогдашнего заведующего краеведческим музеем Ермоленко, то ли из-за равнодушия областных властей, но желающие работать в КБАО так здесь и не появились. Этим вопросом весьма серьезно, но безуспешно занимались на уровне, к примеру, заведующего Ленинградским отделением Главнауки В. Томашевского, зав. Музейным отделом Главнауки Г. Ятманова и представителя Кабардино-Балкарской автономной области при ВЦИКе Н.Макарова.

Не только в 20-х, но и позже, вплоть до 60-х годов прошлого столетия в адрес кабардино-балкарских властных структур и в местный Союз художников приходили письма от искусствоведов, желающих работать в Нальчике. Так, к примеру, в 1959 году искусствоведы Олег Черников (сотрудник Министерства культуры РСФСР) и его жена написали о своем желании работать в республике тогдашнему председателю Кабардино-Балкарского отделения Союза художников РСФСР В. Славникову. «Пишу именно Вам, – говорилось в письме, – потому что знаю – более всех в

---

<sup>1</sup>УЦГА АС КБР, ф. Р-8, оп. 1, д. 147, л. 37.

искусствоведе заинтересован Союз художников, и Вы будете действовать. Возможно, приеду с семьей, и у вас сразу будет два искусствоведа»<sup>1</sup>.

Увы, надеждам его не суждено было осуществиться. В то же время в справке о состоянии развития изобразительного искусства в Кабардино-Балкарии председатель местного СХ В. Славников жалуется: «В нашей республике нет ни одного искусствоведа. Пропаганда искусства поставлена очень плохо. Необходимо министерству культуры КБАССР привлечь к работе в своей системе хотя бы одного искусствоведа».

Между тем Художественный Фонд РСФСР систематически делал запросы на нужных для нашего региона молодых специалистов с высшим образованием (живописцев, скульпторов, графиков, искусствоведов, монументалистов, художников театра и кино). Кажется, чего проще, отправить заявку в Москву и будешь обеспечен любыми нужными кадрами. Но, как говорил Михаил Булгаков, всех испортил квартирный вопрос. А с решением этой проблемы в Нальчике всегда были большие трудности. Потому в роли искусствоведов выступали сами художники.

Основы национальной художественной школы в республике закладываются в 50-х годах XX века, когда в республику после окончания художественных училищ возвращаются первые группы молодежи, получившей профессиональное художественное образование. В 1960-х, 1970-х, 1980-х годах и позже в искусство Кабардино-Балкарии вливаются новые творческие силы. Несмотря на успехи в развитии искусства края, критическая мысль остается на очень низком уровне. Но и возникла она значительно позднее, ведь до 1960-х годов в республике не было ни одного искусствоведа.

Это не значит, что наши художники оказались вне критики. Устную оценку их творчеству давали коллеги. Те из них, что участвовали во всероссийских или всесоюзных смотрах творчества художников, эпизодически попадали в поле зрения столичных критиков. Эвакуировавшиеся в 1941 году из Москвы в Нальчик крупные советские художники Грабарь, Туржанский, Файнберг, Чернышев, Менделевич, Сварог не только дали объективную оценку творчеству местных авторов, но и оказали им колоссальную творческую помощь. В 1950-х годах в центральной печати, в частности, в статьях крупных искусствоведов Езерской и Евсеева упоминались имена художников Кабардино-Балкарии, представлявших свои работы на выставках такого ранга, как всероссийские и всесоюзные.

Мощный импульс к дальнейшему развитию изобразительного искусства Кабардино-Балкарии дали московские и ленинградские художники разного профиля, приехавшие в республику в связи с подготовкой к празднованию в 1957 году 400-летия присоединения Кабарды к России.

В обсуждении эскизов работ кабардинских художников (балкарский народ в это время находился в ссылке в Средней Азии) принимал участие А. Шепелюк, начальник отдела изобразительного искусства Главного управления

---

<sup>1</sup> УЦГА АС КБР, ф. Р-778, оп. 1, д. 14, л. 13.

по делам искусств Министерства культуры РСФСР и известный график В.В. Богаткин. Они дали весьма дельные советы как художникам, так и работникам министерства культуры Кабардинской АССР. Гости объективно оценили состояние местного изобразительного искусства, детально проанализировали ошибки и просчеты художников, дали рекомендации министерству культуры КАССР.

Юбилейную выставку, посвященную 400-летию присоединения Кабарды к России, демонстрировавшуюся в Москве во время декады республики в столице, посетили такие выдающиеся художники, как К.Ф. Юон, Журавлев, В.А. Фаворский. Они очень высоко оценили народное прикладное искусство кабардинцев и довольно доброжелательно отозвались о произведениях современных кабардинских художников.

Надо сказать откровенно, что в советское время всегда были серьезно озабочены состоянием изобразительного искусства на периферии страны. Проблемы становления и развития искусства автономных республик обсуждались на самых разных уровнях, чаще всего это были расширенные заседания выездных президиумов оргкомитета СХ РСФСР. К примеру, одно из них прошло в Орджоникидзе (Северная Осетия) и было посвящено вопросу состояния изобразительного искусства автономных республик Северного Кавказа и мерам помощи отделениям СХ. В резолюции комиссия отметила, что «изобразительное искусство в Дагестане и КБАССР в настоящее время находится на невысоком художественном уровне. Правления союзов мало заботились о подготовке национальных художественных кадров <...> Отсутствие художественных музеев в г.г. Грозном и Нальчике, низкий культурный уровень пропаганды искусства в музее г. Орджоникидзе, неукомплектованность квалифицированными кадрами Дагестанского музея, недооценка отделениями СХ передвижных выставок для глубинных районов республик, отсутствие систематического и квалифицированного освещения вопросов русского и советского изобразительного искусства и работ местных художников в периодической печати и т.д. – все это отрицательно сказывается на развитии изобразительного искусства в республике» (1959)<sup>1</sup>.

На основании глубокого анализа художественной ситуации в автономиях Северного Кавказа президиумом оргкомитета СХ РСФСР было принято постановление, в котором, в частности, говорится: «...в) Предусмотреть выделение штатной должности инспектора-искусствоведа для министерств культуры Дагестана, Кабардино-Балкарии, Северной Осетии и ЧИАССР...». Подписано постановление членами президиума оргкомитета СХ РСФСР А. Грицаем, Б. Смирновым, М. Сокольниковым<sup>2</sup>.

16 мая 1959 г. Союзом художников РСФСР по результатам этого выездного заседания было направлено письмо первому секретарю Кабардино-Балкарского обкома КПСС Т. Мальбахову: «Направляем Вам резолюцию

<sup>1</sup> УЦГА АС КБР, ф. Р-778, оп. 1, д. 14, л. 39-42.

<sup>2</sup> Там же, л. 43.

расширенного заседания выездного президиума оргкомитета СХ РСФСР в г. Орджоникидзе по вопросам о состоянии изобразительного искусства автономных республик Северного Кавказа и мерах помощи отделениям СХ. Оргсекретарь оргкомитета СХ РСФСР Б. Смирнов».

Вскоре после этого в Нальчике открылся Музей изобразительных искусств и появились первые искусствоведы. Наконец был решен вопрос, никогда не сходящий с повестки дня, рассматривавшийся и на местном уровне, и на заседаниях выездного президиума оргкомитета СХ РСФСР, посвященных состоянию изобразительного искусства автономных республик Северного Кавказа.

А вообще об открытии художественного музея в Нальчике заговорили еще в 20-х годах XX века одновременно с тем, как фонды Краеведческого музея пополнились замечательной художественной коллекцией из хранилищ Государственного музейного фонда, куда были свезены экспроприированные советской властью предметы искусства, а также художественными сокровищами из московских и ленинградских музеев. Вопрос об организации художественного музея не сходил с повестки дня еще долгие годы. К примеру, один из пунктов Постановления президиума Кабардино-Балкарского исполнительного комитета (10.01.1934) гласит: «Возбудить перед Наркомпросом вопрос об организации в КБАО художественной галереи с использованием фондов центральных музеев и об ассигновании необходимых средств на организацию галереи». Когда оказалось не под силу открытие художественного музея было решено «считать необходимым организовать в музее (при переходе краеведческого музея в новое помещение – Ж.А.) художественного отдела, для чего приобрести соответствующие экспонаты (картины, макеты, скульптуры и т.п.), отражающие историю, быт и социалистическое строительство области» (Протокол заседания президиума облисполкома 9-го созыва)<sup>1</sup>.

Поскольку проблема долго не решалась, вновь и вновь властями Кабардино-Балкарии поднимался вопрос об открытии художественного музея: «...7. Поставить перед Наркомпросом вопрос о передаче облмузею в соответствии с постановлением ВЦИК от 20 августа 1934 года разного рода экспонатов – оригиналов и дубликатов из фондов центральных музеев, имеющих непосредственное отношение к Северному Кавказу и КБАО. 8. Возбудить перед Наркомпросом вопрос об организации в КБАО художественной галереи с использованием фондов центральных музеев и об ассигновании необходимых средств на организацию галереи»<sup>2</sup>.

В годы советской власти Москва была очень заинтересована в том, чтобы поддерживать тесные связи с периферией, получать информацию о положении дел в изобразительном искусстве в республиках Советского Союза. Из редакций журналов, посвященных изобразительному искусству, в Нальчик

---

<sup>1</sup> УЦГА АС КБР, ф. Р-367, оп. 1, д. 66, л. 43.

<sup>2</sup> Там же, л. 7.

нередко приходили письма с предложением о сотрудничестве. К примеру, на имя председателя СХ КБАССР Славникова пришло письмо из журнала «Декоративное искусство СССР», подписанное главным редактором М. Шадуром. Подобного рода предложение председателю правления Союза художников КБАССР Славникову прозвучало и в письме, полученном из СХ РСФСР: «Один из номеров журнала «Художник» будет посвящен Югу Российской Федерации, в который войдет материал о художниках КБАССР. Просим организовать следующий материал по Вашему отделению Союза художников: 1) Статью о работе художников Кабардино-Балкарского отделения (короткую историческую справку и, в основном, о подготовке к выставке «Советская Россия». Редактор Е. Можуховская»<sup>1</sup>. К сожалению, предоставлявшиеся для Нальчика возможности так и не были реализованы, поскольку не было специалистов.

Письма шли и в обратном направлении. В начале 1960 года в оргкомитет СХ РСФСР и в редакцию журнала «Художник» поступила жалоба о том, что телевидение Кабардино-Балкарии подготовило передачу о выставке работ местных художников, о которой авторы письма отзывались, что «это был бестолково-нелепый набор слов»<sup>2</sup>. И в оргкомитете СХ РСФСР, и в журнале «Художник» были серьезно озабочены подобным сигналом и тут же отреагировали на него.

Невысокий уровень художественной критики в республике неоднократно становился предметом обсуждения также на заседаниях Кабардино-Балкарского обкома КПСС. На заседании, проходившем 4-10 января 1964 года, к примеру, отметили: «Наличие серьезных недостатков в содержании работы Кабардино-Балкарского отделения Союза художников объясняется еще отсутствием подлинно профессиональной искусствоведческой критики. Республиканские газеты, радио и телевидение редко и недостаточно квалифицированно освещают творческую работу художников и скульпторов»<sup>3</sup>.

Слабость художественной критики, зависимость от мнения людей, некомпетентных в вопросах культуры, сковывали творчество художников. О зарождении профессиональной художественной критики можно говорить лишь в связи с открытием в 1960 году в Нальчике музея изобразительных искусств и с приездом в нашу республику двух искусствоведов Вадима Анатольевича Горчакова и Вениамина Андреевича Шлыкова. Наконец, руководство республики было вынуждено пригласить в Нальчик искусствоведов, поскольку министерство культуры РСФСР предварительно поставило условие, что для открытия художественного музея в республике нужно непременно иметь не менее двух искусствоведов. Делать было нечего, в Москву отправили заявку на двух специалистов. На этот призыв сразу откликнулись Горчаков и Шлыков. Первый из них – выпускник факультета

<sup>1</sup> УЦГА АС КБР, ф. Р-778, оп. 1, д. 17, л. 7.

<sup>2</sup> УЦГА АС КБР, ф. Р-778, оп. 1, д. 16, л. 29.

<sup>3</sup> УЦДНИ АС КБР, Ф-1, оп. 1, д. 1224, л. 4.

истории и теории изобразительного искусства Ленинградского института имени И.Е. Репина 1956 года, Шлыков же окончил отделение искусствоведения Ленинградского госуниверситета. После получения высшего образования оба в течение четырех лет работали в Пермской художественной галерее.

Во вновь открытом музее изобразительных искусств сразу активно взялись за работу, начали тесно сотрудничать и с местным Союзом художников. Об этом свидетельствуют официальные письма руководства музея, адресованные председателю СХ КБАССР.

В 1960-70-х сотрудники Кабардино-Балкарского музея изобразительных искусств неоднократно выступали на научно-практических конференциях самого высокого ранга. На вторую республиканскую конференцию по вопросам развития критики и искусствоведения, проходившую в Ленинграде в 1962 году, Союз художников КБАССР командировал В. Шлыкова. Ему посчастливилось также принять участие в научно-практической конференции по обсуждению выставки автономных республик Российской Федерации, проходившей в Манеже в 1977 году, где он выступил с докладом.

Изучая документы того времени, удивляешься тому, насколько заинтересованно относились в Советском Союзе к развитию искусства, как серьезно и добросовестно пестовали кадры творческих работников. Центр постоянно предоставлял периферии квоты в художественные училища и вузы. К примеру, председателю правления СХ КБАССР Славникову регулярно приходили письма из министерства культуры КБАССР такого характера: «Мы получили два места в Ростовское училище. Прошу Вас просмотреть работы желающих учиться и дать нам мнение Союза. 16.У1.59 г. Певзнер»<sup>1</sup>. Или: «Для подготовки национальных кадров послать в 1960 году в высшие и средние учебные художественные заведения 10-15 выпускников училищ и средних школ. Поручить Совету Министров КБАССР (т. Черкесову) рассмотреть вопрос об организации с 1960-1961 учебного года художественного класса в двух-трех школах-интернатах Кабардино-Балкарии»<sup>2</sup>. На общих собраниях Союза художников КБАССР в повестку дня регулярно включался вопрос «направить из коренных наций на учебу». Практически все кабардино-балкарские художники получили образование в художественных вузах и училищах по брони<sup>3</sup>.

В. Горчаков и В. Шлыков были весьма подготовленными специалистами, однако их ожидало немало трудностей при реализации своих знаний. Основным жанром выступлений этих критиков были газетные рецензии на выставки, но, кроме того, за очень короткий срок и Горчакову, и Шлыкову удалось написать и издать книги и каталоги по изобразительному искусству Кабардино-Балкарии. В.А. Горчаков свою книгу «Художники Кабардино-Балкарии» издал в 1964 году в Ленинграде. У В. Шлыкова увидели

<sup>1</sup> УЦГА АС КБР, ф. Р-778, оп. 2, д. 7, л. 5.

<sup>2</sup> УЦДНИ АС КБР, Ф-1, оп. 2, д. 1116, л. 71-73.

<sup>3</sup> УЦГА АС КБР, ф. Р-778, оп. 1, д. 15, л. 30.



свет монография «Изобразительное искусство Кабардино-Балкарии» (1963), «Путеводитель по музею изобразительных искусств КБАССР. Живопись, графика, скульптура» (1964), Каталог музея изобразительных искусств.

Горчаков и Шлыков, с одной стороны, стремились объективно оценивать состояние изобразительного искусства Кабардино-Балкарии, а с другой, кое-когда должны были умеривать свой пыл, чтобы не подвергнуться атаке со стороны художников, которые не всегда оставались в восторге от критических замечаний искусствоведов. Далеко не всегда были ими довольны чиновники и руководство музея. Потому наиболее талантливым искусствоведам приходилось покидать музей, что, конечно же, резко отрицательно сказывалось на его деятельности. В 1970-80-х годах прошлого века здесь работали несколько искусствоведов, которые покинули его стены по разным причинам. С конца 1980-х годов в музее не осталось ни одного искусствоведа. В их наличии не заинтересованы ни в министерстве культуры КБР, ни в самом музее.

УДК 7.072.2 (470.57)

© Лилия Владимировна БОНДАРЕНКО  
*заведующая библиотекой и отделом русской графики*  
*БГХМ им. М.В. Нестерова*  
*(г. Уфа)*  
bondlv@yandex.ru

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ БАШКОРТОСТАНА В ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

В современных условиях актуальной проблемой является разработка мер, направленных на полноценное документирование отечественной истории и культуры как основы для всестороннего изучения художественного наследия. Изобразительное искусство регионов – это органичная составная часть отечественной культуры, без творческого осмысления которой невозможно поступательное изучение многонационального российского искусства.

Данная проблема является актуальной и для нашей республики. Как известно, профессиональное изобразительное искусство Башкортостана ведет свое летоисчисление с начала XX века. А информативную базу искусствоведческой науки открывают дореволюционные каталоги трех художественных выставок, организованных «Уфимским художественным кружком» в 1916-1917 годах.

В истории региональной культуры постреволюционного периода художественные процессы не были локальными, а являлись едиными социально-культурными преобразованиями, происходившими в советской

культуре в целом. Обзоры художественной жизни республики, раскрывающие основные этапы ее развития в контексте общероссийских явлений, можно встретить в научно-популярных трудах общего характера: «Советское искусство за 15 лет», «Изобразительное искусство РСФСР 1917-1957», «История искусства народов СССР» в 9-ти томах, и других. Подобная информация имеется также в справочниках, словарях и энциклопедиях, выпущенных центральными издательствами.

Однако существующая в них информация, как правило, краткая и зачастую требует уточнения изложенных фактов. При работе с источниковедческими материалами вообще необходимо, в зависимости от характера литературы, учитывать степень ее достоверности и применять различные критерии оценки.

Особым компонентом в культурной жизни Башкирии 1920-х гг. стало открытие Уфимского художественного музея, вокруг которого аккумулируются основные события города и республики. Обсуждению его коллекции, деятельности и роли в эстетическом развитии населения было посвящено значительное количество публикаций того времени<sup>1</sup>.

Так в «Казанском вестнике» в 1924 году директором И.Е. Бондаренко впервые был дан обстоятельный материал о коллекции вновь созданного музея. Среди статей, посвященных пропаганде музея и его культурного значения, заслуживают внимания публикации журналиста Ст. Стерляча, краеведа И. Ищерикова, искусствоведа С. Курковской. Так, в статье «Неиспользованные ценности» С. Курковская поднимает вопрос о значении искусства в целом и способах приобщения к нему масс через профсоюзные организации, говорит о необходимости проведения цикла лекций, об издании каталогов, «...помогающих каждому посетителю самостоятельно ориентироваться в музейных богатствах...» (декабрь-январь 1922, № 2-3). В периодических изданиях 1930-х годов информацию о работе музея и его коллекции, а также о выставочной деятельности уфимских художников, активно освещает сотрудник музея В.О. Копцев.

В первой половине XX века основными видами источников историко-документальной базы стали газетно-журнальные статьи и каталоги политизированного характера. В газетах «Власть труда», «Красная Башкирия», «Известия Башкортостана» можно найти информацию фактологического характера о проведении выставок и их участниках, об открытии художественных студий и условиях конкурсов.

В подобных изданиях искусствоведческий анализ творчества художников, особенно на первых ступенях формирования информационной базы, отсутствовал, хотя имеются отдельные публикации, составляющие исключение. Например, статьи, посвященные выставкам АХРа, которые

---

<sup>1</sup> В статье использованы материалы газетных и журнальных публикаций, многие из которых сохранились в архиве и библиотеке БГХМ им. М.В. Нестерова в виде вырезок, наклеенных на альбомные листы, часто без указания названия издания, года и номера.

содержат сравнительный анализ работ художников молодого и старшего поколения.

Журнальные статьи более обстоятельно знакомят с художественными событиями, в них встречаются попытки объективной оценки творчества художников и социально-культурных событий под углом их политической целесообразности. Иногда они сопровождаются репродукциями произведений, ныне зачастую не сохранившихся. Характерной чертой газетно-журнальных публикаций данного периода является и то, что авторство большинства заметок трудно установить, так как фамилия либо отсутствует, либо заменена инициалами.

Утверждение советского образа жизни как коллективной действующей силы, способной понять и преобразовать действительность, когда крупные промышленные гиганты становятся символами эпохи, ведет к закреплению данных преобразований в художественных образах. В период индустриализации в стране идет глобальная трансформация в сознании людей и в художественной культуре. Башкирские художники (как и художники других регионов) участвуют во всероссийских выставках АХРа, «Урал-Кузбасс» и т.д., которые сопровождаются изданиями каталогов. Выполненные на бумаге плохого качества, они состоят из вступительных статей политизированного характера и справочного аппарата, пассивно фиксирующего участников и их произведения. Иллюстрации в них, как правило, отсутствуют. Ценность же данных каталогов состоит в том, что, анализируя названия произведений, можно выяснить направления творческих поисков художников и интересующие их темы. Отраженная в них информация позволяет сделать вывод, что в творчестве художников, особенно в регионах, преобладают пейзажи, эскизы и этюды. Выставки, проводимые в республике, к сожалению, не всегда сопровождались каталогами.

Более обстоятельны каталоги первых персональных выставок старейших художников республики: И.И. Урядова, А.П. Лежнева, М.Н. Елгаштиной, которые содержат попытку искусствоведческой характеристики их творчества в целом и отдельных произведений.

В 1920-30-е годы ценными носителями информации о культурной жизни республики стали отчеты партийных деятелей в печатных и рукописных вариантах. Так, оценка произошедших в регионе культурных преобразований означенного периода имеется в сборнике «XX лет Башкирской Автономной Советской Социалистической республики» (Уфа, 1939) автора Х. Тахаева (начальник Управления по делам искусств при Совнарком).

В 1930-40-е годы первые статьи о башкирских художниках появляются в центральной прессе. Характеристику и сравнительный анализ работ молодых и старейших художников, представленных на выставке, организованной к IX Всебашкирскому съезду, содержит статья Н.Н. Барютина<sup>1</sup> «Художники

---

<sup>1</sup> Барютин Николай Николаевич (1889-1960) – поэт (псевдоним – Амфиан Решетов), переводчик, литературный критик, историк искусства. В 1931-37 годах жил в Уфе. Работал

Советской Башкирии» [1]. В статье Б.С. Шабль-Табулевича<sup>1</sup> «Застой» имеются критические заметки об отсутствии студии повышения квалификации и о том, что товарищество «Башхудожник» не может наладить организацию персональных выставок [9]. В статье «Башхудожник» Н.М. Щёкотов<sup>2</sup> отмечает неудовлетворительную творческую деятельность Союза художников республики и задержку его создания на два года, а также отсутствие мастерских у художников К.С. Девлеткильдеева, И.И. Урядова [10].

Интересный материал имеется в журнальных статьях посвященных художественному оформлению башкирского павильона Выставки достижений народного хозяйства в Москве.

Первыми публикациями в зарубежной прессе стали статья А.А. Черданцева<sup>3</sup> «Искусство Башкирии», вышедшая в 1925 году в газете «Русский голос», издаваемой Д.Д. Бурлюком, и статья о выставке башкирских художников, проходившей в Сан-Диего, опубликованная в газете «Трибюн» в 1929 году.

В комплекс источниковедческой базы входят как опубликованные, так и архивные материалы. Обстоятельные сведения о работе Уфимского художественного музея, а также о выставках, проводимых в городе, можно найти в отчетах его директора Ю.Ю. Блюменталья (архив БГХМ им. М.В. Нестерова). В Центральном Историческом архиве Республики Башкортостан наибольшую ценность представляет фонд Народного комиссариата просвещения (Наркомпроса), Министерства просвещения Башкирской АССР. Это протоколы заседаний отдела искусств, музейной комиссии, художественного отдела Башполитпросвета, Художественного совета при Наркомпросе. В Российском государственном архиве литературы и искусства в Москве имеются фонды ЦК Рабиса и АХРРа, который содержит протоколы заседаний Башкирского отделения.

В начале 1940-х годов значительный вклад в информационную базу изобразительного искусства республики внес искусствовед Федор Людогович Эрнст<sup>4</sup>. Осознавая необходимость документирования информации о деятельности первых художников Башкирии, он составил записи справочно-

---

редактором «Башиздата», сотрудничал с газетой «Красная Башкирия». Занимался изучением творчества М.В. Нестерова.

<sup>1</sup> Шабль-Табулевич Борис Сергеевич (1896-1943) – художник, окончил ВХУТЕМАС, стоял у истоков индустриального пейзажа, в 1930-31 г писал домны Магнитостроя, Верхне-Исецкий завод, Кузнецстрой и т.д. В 1936 был приговорен к исправительно-трудовым работам, позднее занимается общественной работой, заведовал передвижными художественными выставками.

<sup>2</sup> Н.М. Щёкотов – член подотдела Центрального музея, Музейного фонда провинциальных музеев, идеолог АХРРа. Начиная свою деятельность в Комиссии по охране памятников искусства и старины.

<sup>3</sup> А.А. Черданцев – директор БГХМ им. М.В. Нестерова в 1922-24 годах

<sup>4</sup> Эрнст Федор Людогович (1891-1949) – украинский искусствовед, окончил Киевский и Берлинский университеты, в 1933-37 и 1941-49 гг. был репрессирован, в 1989 г. – реабилитирован, в 1938-41 гг. – научный сотрудник БГХМ им. М.В. Нестерова.

биографического характера, которые стали уникальными материалами для искусствоведов последующих поколений. В своем рукописном труде «Двадцать лет работы Башкирского государственного художественного музея», на основе изучения и обобщения документальных сведений, а также воспоминаний старейших художников, он не только впервые зафиксировал многие события культурной жизни башкирского края, начиная с 1900-х годов, но и дал им историко-искусствоведческую оценку.

Источниковедческую базу 1950-х годов составляют материалы, в которых делается попытка культурологического осмысления жизни республики. Поднимается вопрос о необходимости издания труда, в котором были бы отражены основные этапы художественной жизни региона и дан ее научно-искусствоведческий анализ.

Основные процессы художественной жизни, наиболее интересные и крупные выставки, сведения о деятельности художников особенно в области театрального искусства и плаката, а также момент создания уфимского АХРа, ОМАХРА, Союза художников и Техникума искусств, зафиксировал в своей работе «Изобразительное искусство в Башкирии» В.В. Гефель<sup>1</sup>. К этому же времени относится рукописная работа Р.У. Ишбулатова<sup>2</sup> о творчестве уфимских художников, написанная на башкирском языке. Оценка творчества молодых художников республики дает в журнале «Художник» А.Э. Тюлькин. Квалифицированный анализ работ художников республики был представлен в 1961 году в небольшой по объему книге «Художники Башкирии», написанной в соавторстве художниками Т.П. Нечаевой, Р.М. Нурмухаметовым и Н.Л. Русских [4].

Однако конкретно об искусствоведческом подходе к изучению изобразительного искусства в республике мы можем говорить лишь начиная с 1960-х годов, с появлением в Башкортостане профессиональных искусствоведов Э.П. Фениной, Г.Р. Пикуновой, А.Г. Янбухтиной, Л.Н. Поповой, В.М. Сорокиной. Их работы заложили основу профессионального искусствоведческого изучения и осмысления художественной жизни Башкортостана и внесли вклад в дело становления и развития искусствоведческой науки. В деятельности каждого из них со временем наметились конкретные приоритеты исследований.

Основными видами публикаций в 1960-70-е годы в Башкирии были каталоги, буклеты, газетно-журнальные статьи. В 1970-е годы появляются первые монографии Г.Р. Пикуновой, посвященные становлению театрального искусства и творчеству первых сценографов республики – А.М. Арсланова и Г.Ш. Имашевой.

Изучением творчества старейшего художника республики, воспитавшего целую плеяду учеников, А.Э. Тюлькина, занималась А.Г. Янбухтина. Позднее

---

<sup>1</sup> В.В. Гефель – художник-немец, был выслан в Уфу в годы Первой мировой войны, в 1950-е годы переехал в Москву, работал в издательствах.

<sup>2</sup> Р.У. Ишбулатов – художник, искусствовед, заслуженный деятель искусств БАССР. В 1945-51 и 1955-50 – председатель Союза художников республики.

научным приоритетом ее интересов стали исследования в области декоративно-прикладного искусства и проблемы создания и развития художественных промыслов в республике.

Именно в книге А.Г. Янбухтиной «Декоративно-прикладное искусство Башкортостана. XX век: от тамги до авангарда» (2006), обобщившей многолетний опыт исследований, данная тема нашла наиболее значимое, научное освещение<sup>1</sup>. Янбухтина подошла к изучению данного вопроса с искусствоведческих позиций, определив его место в контексте эпохи, обозначив пути его дальнейшего развития.

Важным вкладом в исследовательскую базу республики стал справочник Союза художников, изданный в 1979 г. Э.П. Фениной. Объединив в едином издании материалы о жизни и творчестве художников, она также зафиксировала имеющуюся библиографическую информацию об их деятельности, создав тем самым труд, который стал библиографической редкостью. И в 2002 году он был переиздан с авторскими дополнениями.

Изучение творчества современных башкирских художников стало главной темой В.М. Сорокиной, реализованной в создании буклетов и каталогов. Позднее наработанный за многие годы материал был использован ею при создании монографий о жизни и деятельности Р.М. Нурмухаметова, А.Д. Бурзянцева, скульптора С.Д. Тавасиева и др. А также при составлении справочника Союза художников в новой редакции 2008 года с уточненными документальными сведениями и введением в него изобразительного ряда.

Темы истории башкирской живописи и ее жанровой принадлежности разрабатывала Л.Н. Попова. Но особой сферой ее исследований стало творчество А.Ф. Лутфуллина, корифея башкирского изобразительного искусства.

В 1960-70-е гг. отдельные значительные явления в культурной жизни страны Советов неоднократно становились предметами научных исследований, но региональная, или, как иначе говорилось, провинциальная художественная жизнь воспринималась в них как вторичная, дополняющая основные художественные процессы. Так, в каталогах зональных, всесоюзных и всероссийских выставок творчество художников Москвы и Петербурга рассматривалось отдельно, а в последующих главах освещались художественные достижения в разных республиках. Примером тому могут служить каталоги означенных выставок и очерк В.В. Ванслова «Башкирская АССР» к альбому «Изобразительное искусство автономных республик РСФСР», изданному в 1973 году.

---

<sup>1</sup>Ранее разработкой вопросов декоративно-прикладного искусства башкир занимались историки и рассматривали его как органичную материальную часть культуры народа. Впервые же наиболее основательное исследование данного вопроса нашло отражение в книге «Башкиры» С.И. Руденко в 1925 году. Художественный анализ декоративно-прикладного искусства башкир на основе собранных в экспедициях предметов в 1937 году попытался дать художник В.В. Сыромятников в журнале «Искусство», № 1.

Творчество башкирских художников продолжает освещаться и в центральной периодической печати. В 1969 году в журнале «Творчество» публикуется статья Ю. Нехорошева «Образы Башкирии» [5], в журнале «Художник» статья Пикуновой «Песня о Башкирии», в 1970 году в журнале «Дружба народов» статья Г. Кушнеровской «Сказ о курае» [3], и т.д.

Первый обобщающий искусствоведческий очерк о художественной жизни республики с периода его становления и до 1970-х годов был дан в альбоме Г.С. Кушнеровской «Изобразительное искусство Башкирской АССР» (1974) [4]. Аналитическое осмысление художественных процессов в регионе можно найти также в книге искусствоведа С.М. Червонной «Живопись Автономных республик РСФСР (1917-1977)» (1977) в очерке «Башкирская АССР» [8].

В серийных изданиях, посвященных пропаганде искусства союзных и автономных республик в эти годы, выходят несброшюрованные альбомы о творчестве Б.Ф. Домашникова, А.Ф. Лутфуллина, Ф.А. Кашеева.

Сведения о выставках и творчестве башкирских художников в 1960-80-е гг. находят отражение в местной периодической печати. Культурная жизнь республики активно освещается в газетных публикациях искусствоведов, художников, журналистов. В разные годы информация появляется в брошюрах-отчетах партийных деятелей. В 1985 г. тему о позитивной роли Советской власти в развитии различных отраслей культуры и художественной жизни республики 1919-1980-х годов пишет Ф.В. Султанов, председатель Президиума Верховного Совета БАССР [7].

1990-2000-е годы в Башкортостане отмечены появлением значительного количества публикаций, посвященных творчеству художников периода расцвета изобразительного искусства в крае (1960-1980 гг.), и каталогов ретроспективных выставок современных художников. А также каталогов региональных, тематических, групповых и персональных выставок.

Дальнейшую, всестороннюю разработку получает современное, профессиональное декоративно-прикладное искусство Башкортостана в ряде научно-исследовательских каталогов С.В. Игнатенко. Изучение процессов становления и развития скульптуры в республике стало научной темой Ф.М. Миннигуловой, апробированной в ряде публикаций. Интересные исследования в области исторической и современной архитектуры Башкортостана были сделаны в работах С. Семеновой, К. Донгузова, В. Сафарова<sup>1</sup>.

В эти же годы были изданы книги по истории и культуре края, имеющие учебный характер, которые, к сожалению, не внесли ничего нового в изучение художественной жизни республики. Исключение составляет обзор становления и развития живописи в Башкортостане, опубликованный в 1994 г. Л.Н. Поповой в книге «Очерки по культуре народов Башкортостана» [6], особенностью которого стало рассмотрение деятельности художников

---

<sup>1</sup> Первые публикации об архитектуре Башкортостана выполнил Б.Г. Калимуллин: «Архитектурные памятники Башкирии» (1956), «Башкирское народное зодчество» (1978) и др.

республики в военный период и анализ творчества ряда художников 1970-1980-х годов.

Таким образом, отдельные публикации по тому или иному виду искусства или творчеству художников не дают полного представления о процессах, которые происходили и происходят в башкирском искусстве, о месте и значении этого искусства в общероссийской культуре. Эта проблема, уже давно волнующая искусствоведческое сообщество республики, может быть решена только с организацией академического исследовательского коллектива авторов, который будет работать над изданием обобщающего научного труда по изобразительному искусству Башкортостана.

Наш анализ источниковедческой базы изобразительного искусства республики, безусловно, не является исчерпывающим, а представляет лишь один из первых опытов в его разработке.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барютин, Н.Н. Художники Советской Башкирии / Н.Н. Барютин // Искусство. – 1935. – № 4. – С. 135-140.
2. Изобразительное искусство Башкирской АССР / сост. Г.С. Кушнеровская. – М.: Советский художник, 1974. – 112 с.
3. Кушнеровская, Г.С. Сказ о курае (о художнике К. Девлеткильдееве) // Дружба народов. – 1970. – № 1. – С. 151-163.
4. Нечаева Т.П. Искусство Советской Башкирии. – Л.: Художник РСФСР, 1961.
5. Нехорошев, Ю. Образы Башкирии / Ю. Нехорошев // Творчество. – 1969. – № 12. – С. 2-4.
6. Попова, Л.В. Живопись Башкортостана / Л.В. Попова // Очерки по культуре народов Башкортостана. – Уфа: Китап, 1994. – С. 83-100.
7. Султанов, Ф.В. Культура – общенародное достояние / Ф.В. Султанов. – М.: Советская Россия, 1961. – 160 с.
8. Червонная, С.М. Живопись автономных республик РСФСР (1917-1977). – М.: Искусство, 1978. – 208 с.
9. Шабль-Табулевич, Б.С. Застой / Б.С. Шабль-Табулевич // Красная Башкирия. – 1930. – № 49. – 29 февраля.
10. Щекотов, Н. Башхудожник / Н. Щекотов // Творчество. – 1940. – № 2. – С. 19-21.



© Ляля Салаховна ФАРЗУТДИНОВА

*кандидат искусствоведения, доцент Уфимской государственной академии искусств им. З.Г. Исмагилова*

*(г. Уфа)*

*e-mail: salahovna@mail.ru*

## КАК ПИСАТЬ О СЦЕНОГРАФИИ?

Вопрос, вынесенный в заглавие статьи, один из самых полемичных, рассматриваемый как театроведами, так и искусствоведами, обсуждался на Международной пражской квадриеннале сценографии в 2007 г. [7, с 31-34]. Критики пришли к единодушному мнению о том, что о сценографии нужно писать особо, вникая в действие спектакля, в его пространственно-временную образную систему, прочитывая смысловые акценты, всякий раз открывая все новые пласты содержания.

Сценография, зародившаяся на стыке театра и изобразительного искусства, варьирует эти два вида искусства, в идеале достигая их взаимного согласия.

Что остается от спектакля в исторической памяти, как уловить мгновения жизни ускользающей во времени плоти некогда увлекательного действия и реконструировать спектакль по сохранившимся фрагментам кинохроники, фотографиям, эскизам декораций и костюмов?

В какой-то мере помогут воспоминания участников спектакля и зрителей прошлых лет, которые обрастают подробностями собственной биографии, личными эмоциями, вчувствованием в события, происходящих на подмостках. Пережитая жизнь нередко связывается с жизнью сценических героев, рождая некую легенду, осмысливаемую современным исследователем как контекст эпохи. Субъективные впечатления складываются в объективную картину жизни театра во времени.

Современный театр располагает иными возможностями фиксации спектакля на кино-видео пленку, но и в этом случае камера схватывает фрагменты, и далее следует работа монтажа: из разрозненных кадров составить целое спектакля, однако целое – не есть еще целостность спектакля. Целостность – это образ спектакля, вбирающий в себя как словесное, физическое, сценическое действие, так и художественно-пластическую среду, воплощенную различными материально-вещественными средствами. Она-то и ускользает нередко из объектива камеры. В 1990-е годы это положение некоторым образом изменилось, и в телевизионных версиях спектаклей БГАТД декорационное оформление предстает в согласованности с актерским исполнением, но, видимо, добиться в полной мере воссоздания целостности спектакля не удастся из-за того, что камера снимает с одной фронтальной позиции.

Одной из ключевых проблем развития сценографии являются взаимоотношение художника с драматургическим материалом и режиссерским замыслом. Они могут выстраиваться по различным сценариям: от полного единения режиссера и художника по отношению к пьесе, традиционной или современной, оригинальной ее трактовки, до выражения собственных фантазий сценографа по поводу интерпретируемого литературного первоисточника. Так, или иначе, художник выбирает один из типов оформления, сложившихся в XX веке: живописный, живописно-объемный, конструктивно-архитектурный и дизайнерский, существующих в реальной практике в сложном взаимодополнении. Каждый из названных типов декораций опосредовал меру своей условности через жанровые, стилевые отношения с драматургией, режиссерским замыслом, актерским исполнением.

Какое место отведено актеру в каждом из типов сценических декораций и как оформление отвечает замыслу режиссера,- в конечном итоге создает пластический образ спектакля?

С 1960х годов художники театра стали экспонировать эскизы декораций на выставках изобразительного искусства вместе со станковистами. Эскизы декораций приобретали статус картинности, ориентированный на выставочный вариант, по сути, являлись «фантазиями» художника на темы литературного первоисточника. Конфликтность, подлинно действенное начало спектакля представало в «снятом» виде, подменялась изображением, статикой. В результате сложилась практика реконструкции спектаклей по эскизам декораций, метод возможный, но предполагающий понимание особенностей эскиза.

Искусствоведы, изучавшие творчество Галии Имашевой, погружались в театральный мир сквозь визуальные образы, созданные художником в эскизах декораций. В восприятии Г.В. Николаевой: «Драматическую ситуацию передает внутренне напряженный ритмический строй композиции. Перед глазами зрителя встает характерный для Башкирии холмистый пейзаж, дикая непокоренная стихия. Так через настроение пейзажа выражается романтическая тема Салавата, тема борьбы башкирского народа за свободу» [6, с. 18]

В эскизах декораций к драме Б. Бикбая «Салават Юлаев» (1953) обнаруживается тенденция к драматизации пейзажа. С еще большей интенсивностью она проявилась в последующих сценических полотнах Г.Ш. Имашевой. Обращение к жанру трагедии «В ночь лунного затмения» Мустая Карима способствовало монументализации сценического пейзажа. Обладая несомненным живописным даром, Галия Имашева органично синтезировала пластическое и живописное начала в образе спектакля, воспринимаемом как монументальное полотно, насыщенное символами, в которых этнографические приметы (черепашьи черепа лошадей, насаженные на шесты в качестве оберега) переосмысливались в духе трагических противостояний героев омертвевшим обычаям. Эмоциональную нагрузку несли цвет и линия; красно-коричневый цвет фона по мере развития действия все более сгушался до лилового,

предвещающая трагический финал. Линия становилась прерывистой, разрушающей плавные абрисы юрт, прорываясь в пространство сцены, чтобы вновь обрести форму. В одном из самых напряженных эпизодов, когда озверевшая толпа, напуганная лунным затмением, требует изгнания непокорных влюбленных, срывает легкую ткань с юрты, обнажая ее остов, напоминая клетку. Изобразительная структура спектакля представляла в сложном единстве условного и конкретно-бытового начал.

Жанр спектакля «В ночь лунного затмения», заявленный режиссером Шаурой Муртазиной как романтическая трагедия, предполагал возвышенную, приподнятую манеру игры и высокий эмоциональный накал переживаний героев, но не всегда выдерживаемый актерами. Мизансцены строились на первом плане сцены, располагаясь фронтально по отношению к зрителю, здесь не было ощущения пространства, столь необходимого для исполнения трагедии. Во время обсуждения эскизов декораций «В ночь лунного затмения» актеры Г. Карамышев, А. Мубаряков говорили о необходимости расширения пространства неба, которое на третьем плане закрыто изображением гор, на втором – юртами<sup>1</sup>.

Как видим, в романтической стилистике преобладает изобразительное, визуальное начало над, собственно, театральным. По убеждению главного режиссера Л.В. Валеева, тенденция рассматривать башкирский театр как театр романтический, породила мелодраматизм и декламационность. Он выдвинул свою творческую программу – излечить башкирский театр от «романтической болезни», под которой он имел в виду чрезмерное увлечение лирическими сценами, народными песнями, плясками и обрядами, которые уводили актеров от реальных взаимоотношений людей.

Свои намерения режиссер реализовал в спектакле «Нэркэс», интерпретировав романтическую трагедию И. Юмагулова как социально-бытовую драму. В постановке Лека Валеева любовная коллизия литературного первоисточника отодвинулась на второй план, главное внимание он уделил мотивам родовой вражды, вызванным условиями жизни башкир-кочевников.

В эскизе костюмов противостояние персонажей выражено в жесткой экспрессивной форме. Г.В. Николаева увидела, как: «На оранжево-коричнево-красном фоне, который воспринимается как раскаленное цветовое пространство, показаны две враждующие семьи. Олицетворением вражды становится в левой группе мать, в правой – отец. Вся сила ненависти, разделяющая эти семьи, кажется сконцентрированной в их резко очерченных профилях, в массивных, словно окаменелых фигурах, в контрастном сочетании синего и красного цветов их костюмов» [6, с. 37-38].

Искусствоведу Г.Р. Пикуновой принадлежит наблюдение: «...ее декорации органично связаны с мизансценами, по цвету – с костюмами действующих лиц, а эскизы «заселены» героями. Умело тонко Имашева

---

<sup>1</sup> Архив БГАТД. Протокол заседания художественного совета БГАТД по приему эскизов декораций спектакля «В ночь лунного затмения» от 16 марта 1964 г.

передает не только костюм, но и мимику, жесты, манеру держаться, все это подсказывает актеру черты характера героя, помогает в работе над ролью, в поисках грима. Это – раскрытие образа». [8, с. 7-8].

Галия Имашева вчитывалась в литературное произведение, сопереживала героям, чутко улавливала его жанровые особенности, «режиссировала» расстановку сил, лепила характеры, строила мизансцены. Весьма ценно замечание искусствоведа В.М. Сорокиной: «В целостном художественном решении – деталях костюмов, мимике, пластике, цвете определяется психология героев. Актеры БГАТД им. М. Гафури не раз говорили о том, что эскизы Имашевой помогли им найти пластический рисунок образов» [2, с. 5].

По сути, эскизы декораций и костюмов сами по себе являли театр, они «играли» действие пьес, в зрительных образах выражали конфликтные отношения персонажей.

Очевидно, что в своей творческой практике Галия Имашева следовала принципам «изобразительной режиссуры», предполагающим преобладание зрелищного момента над другими средствами выражения идеи в сюжете произведения. Художник берет на себя миссию активного воздействия на зрителя и на театр, умаляя в какой-то степени значение режиссера как организатора сценического действия и актера, как исполнителя его художественной воли.

В иной тип отношений с режиссерами художник Г.Ш. Имашева вступает в 1970-е годы, и его можно назвать содружеством, обусловленным новаторским подходом к классическому и национальному режиссеру.

В подобной системе взаимосвязи художник и режиссер не спорят друг с другом, пытаясь овладеть актером, а вместе, в содружестве, каждый используя свой специфический язык, создать целостный образ, волнующий зрителя. Художник ориентируется не на место действия героев, а на воплощение пластической среды, в которой в качественно новом синтезе с другими компонентами спектакля, происходит воздействие изобразительных элементов на восприятие.

В согласии с замыслом режиссера Ш.М. Муртазиной, поставившей драму А.П. Чехова «Иванов» в 1978 г., Г.Ш. Имашева погрузила зрителей в полумрак заброшенного сада. Аллея, уходящая в глубину, зияет пустотой, предвещая неизбежность трагедии. На сцене БГАТД пьеса А.П. Чехова шла под названием «Трагедия Иванова».

Отвечая на вызовы времени, Г.Ш. Имашева открыла в своем творчестве новые грани; проникая в глубины поэтического замысла, художник переосмысливает сложившиеся приемы выразительности и находит зримый эквивалент внутреннему строю литературного первоисточника.

Новизна, пробивающаяся сквозь привычное, проявилась в смене терминов. В 1970-е годы художников театра стали называть сценографами, и термин утвердился в отечественной искусствоведческой литературе. Исследователь театрально-декорационного искусства В. Березкин писал:

«Главной причиной явились качественные изменения, которые происходили в самом искусстве оформления спектакля. Современная творческая практика не укладывалась в типологические рамки декорационного искусства» [1].

«Качественное изменение» коснулось, прежде всего, восприятия реальности, ощущения безграничного пространства и человека в нем, раскрывая в художнике всесторонние навыки и таланты.

Художник БГАТД Тан Еникеев высказался по поводу своего ремесла: «Сценограф – это больше чем декоратор, это одновременно и художник, и конструктор, и архитектор, и модельер – творец и ремесленник. Работа всех цехов подчинена его замыслу» [4]. Принадлежит к поколению семидесятых, Т.Г. Еникеев привнес иное понимание театральности как специфического для сценографии активного постижения жизненных явлений и образного воплощения скрытых за внешней оболочкой повседневного быта, смыслов.

Покартинное оформление спектаклей постепенно сменяется единой установкой, которая легко трансформируется вращением круга, либо светом, либо использованием занавесей и т.п., что позволило сконцентрировать внимание на основной идее спектакля.

Каждая пьеса диктует художнику свои способы организации пространства, свой изобразительный код, расшифровать который поможет цвет, чутко реагирующий на сценический свет.

По собственному признанию Тана Гумеровича, современному художнику интересно углублять тему, заложенную автором, чтобы воздействовать на зрительный зал: «Иногда приходится менять место действия. Так произошло в спектакле "Тринадцатый председатель" Азата Абдуллина. У автора много мест действия: в клубе, на пасеке и т.д., а я создал одно – сруб, недостроенный, заросший, напоминающий и дом, и храм, как будто человек начал дело и не завершил. Художник должен искать особые выразительные средства, создавать свою концепцию спектакля» [9].

Активное взаимодействие с пластической средой предполагалось в постановке Р.В. Исрафилова пьесы Х. Вуолийоки «Каменное гнездо» (в БГАТД пьеса шла под названием «Чужая звезда». 1974) Художник Т.Г. Еникеев соорудил на сцене высокий, неприступный забор из прялок, огораживающий замкнутый мир Нискавуори. В полутьме ночи деревянный забор выглядел подобно крепостным стенам романского замка, оправдывая первоначальное название драмы. Интерьер усадьбы представлял собой традиционный, добротный выполненный павильон, но без потолка. В вышине сверкали звезды, одна из которых хоть на короткий миг освещала жизнь Аарне, сына хозяйки Нискавуори.

Аарне силился раздвинуть стены, охранявшие вековые устои патриархального быта, но – безуспешно. Его затягивал этот мир, незыблемый в своей застылости и чреватый гибелью естественного, природного начала. В финале звезды гасли, Илона, возлюбленная Аарне, уезжала из хутора навсегда.

Поражение Аарне имело и другую причину: из первоисточника театр изъясил множество коротких, но метких эпизодов, характеризующих быт и

нравы каменного гнезда, и на первый план вышла любовная история Аарне и Илоны, которой зритель не сочувствовал, ибо она оскорбляла «национальное нравственное чувство» и отказывал в правоте Илоне. Р. Юрьев объяснял негативную реакцию тем, что театр «не нашел убедительного духовного обоснования Аарне вырваться из "каменного гнезда", изменить безнравственной традиции, завоеванной кланом Нискавуори» [10] Художник стал заложником режиссера, да и самого времени.

Критик Р. Кречетова проанализировала процессы, происходившие в сценографии 1980-х годов: «Постепенное накопление в спектаклях открытой условности, сочетающийся со все усиливающейся декларативностью, радовавшее в самом начале 60-х годов, когда за этой условностью открывались внебытовые уровни сценического мышления художника, а концептуальность выражала позицию постановщика, итог его размышлений над пьесой и жизнью, теперь все больше и больше начинает нас раздражать. Возникает новая обратная волна, тяга к живописи на сцене, к так решительно отброшенному павильону, к формам самой жизни. Внутри спектакля происходит переосмысление визуальных ценностей» [5, с. 242].

В дальнейшем творчестве Тана Еникеева сценографический образ все более усложняется, ассоциативные связи отдаляются от конкретики, приобретая всеобщий смысл.

Ключом к разгадке сложной многосоставной стилистики спектакля «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка (1994, реж. Р. Исрафилов) стала декорация, в которой мельница с ее колесом, вращаемым толпой, охочей до сенсацией чужой семейной жизни, воспринималась как судьба, перемалывающая чувства людей. Внутри дома-мельницы размещался маленький театр-альков с занавесом, где разыгрываются трагифарс семейной жизни. С каждым поворотом колеса что-то менялось в отношениях Брюно и Стеллы.

Театр в театре – прием, не раз использованный как в мировом, так и в башкирском театре, оправдывающий откровенное лицедейство актеров, живущих в карнавальной стихии. Трагическое в этом спектакле выражено предметно: в спальне супругов в клетке – маленькая птичка – метафора любви, томящейся в клетке ревности. В финале обезумевший от подозрений Брюно, руками раздавливает птичку, убивает свою любовь. Оформление Т.Г. Еникеева откликается и на философскую притчу, и на простодушную фольклорность, и на гротеск площадного зрелища. Толпа, словно сошедшая с полотен Питера Брейгеля Мужижского, и запленившая подмостки, – бесчувственная масса, гротескно обозначенная художником, всем своим обликом являет этот мир.

Во время гастролей в Москве театральная общественность отметила высокий профессионализм исполнения. Д. Инякина привела высказывание Михаила Ульянова: «Сегодня театр переживает сложные времена. И даже не с точки зрения экономической, а с точки зрения соответствия жизни – нашей многострадальной, взбудораженной, непредсказуемой, плохо воспринимаемой, плохо понимаемой. Если художник угадает контрапункт

того, что творится за дверьми, то обязательно выиграет, как выиграли благодаря этому спектаклю режиссер Рифкат Исрафилов и его труппа» [3, с. 5].

М.А. Ульянов обнажил проблему поиска художественного языка, способного выразить «многострадальное, взбудораженное, непредсказуемое, плохо понимаемое время». Драматургия тех лет, погрязшая в живописании «чернушных» сторон быта маленького человека, отпугивала многие театры невозможностью выйти за пределы языка жизнеподобия, но еще в большей степени страшила разверзшаяся пустота, бессмысленность существования человека массы.

Разумеется, в афише БГАТД им. Мажита Гафури были и постановки, сценографически решаемые вполне традиционно, в контексте жизненных соответствий; или обобщенно-конструктивно, выражающие идею пьесы языком символов; исторически достоверно, или, напротив, откровенно стилизаторски обнажая игровую сущность сценических форм. Приглашаются художники из других театров: Р. Арсланов, А. Гилязов, Ф. Розов, И. Саяпов, О. Гималетдинова, Э. Гизатуллин, В. Байрамгулов, В. Яшкулов и другие, обогатившие палитру театра своим, оригинальным видением художественного облика спектакля.

К сожалению, творчество художников 1970-1990-х годов недостаточно освещено в печати, журналисты, пишущие о них, чаще всего ограничиваются жанром интервью, не претендующего на анализ процессов, происходящих в театре. В настоящее время накоплен значительный опыт современного искусства в оформлении спектаклей, требующий своего обобщения.

Но можно ли сейчас однозначно ответить на вопрос, вынесенный в заглавие статьи? Думается, что только отчасти, ибо методология изучения театрально-декорационного искусства находится в стадии становления, единая терминология описания еще не выработана.

В настоящий момент сложилась практика реконструкции спектаклей по эскизам декораций. Метод возможный, но предполагающий осознание особенностей эскиза, его отличия от произведений станковой живописи и графики.

Конечно, художник театра не может окончательно порвать с изобразительным искусством, ибо эта связь родовая, но ее можно перевести на другие уровни, определяемые замыслом режиссера, жанром спектакля, восприятием зрителя.

Именно в этом случае «статика» эскиза оживает, активизирует память, побуждая воображение к «динамическому» воспроизведению целостного образа спектакля, вбирающего в себя множество компонентов сценического действия в их взаимодействии. Внешний образ нередко определяет диапазон поиска внутренних связей, происходит вживание современного исследователя в художественную ткань спектаклей прошлых лет. Увидеть спектакль в его историческом времени «изнутри» поможет тщательное изучение черновики, режиссерских экземпляров пьес, набросков художника, воспоминания актеров,

рецензии и многие свидетельства ушедшей эпохи. Вступая в диалог с «собеседником», исследователь получает импульсы для реконструкции спектаклей прошлых лет, постигает заложенные в них смыслы, порой не до конца осознаваемые их создателями, но угаданные лишь сейчас, по прошествии десятилетий жизни театра.

Изучая творчество театральных художников, каждый исследователь находит способы фиксации своего восприятия пластического образа спектакля, основанных на эскизах, или на чтении пьес, на беседах с участниками спектакля, а может, – в комплексе всех этих впечатлений.

Очевидно лишь одно – чтобы писать о сценографии, необходимо смотреть спектакль, ибо декорация живет во времени спектакля, во взаимодействии с актерским исполнением, подчиняясь ритму сценического действия, отзываясь на вызовы времени.

В какой-то степени сценография отпочковалась от изобразительного искусства, чтобы примкнуть к пространственно-временным искусствам, и живет в хронотопе спектакля.

Возвращаясь к дискуссии критиков, необходимо выделить главный вывод, к которому они пришли в ходе рассуждений – в рецензиях и статьях особое внимание следует уделять зрелищной стороне спектаклей, ибо внешний образ, меняющийся во времени, выражает суть сценического повествования.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Березкин, В. Что означает термин «сценография»? / В. Березкин // Декоративное искусство СССР. – 1979. – № 8. – С. 38-40.
2. Галия Имашева: альбом / авт. вступ. ст. В.М. Сорокина. – Уфа: Башкирское книжное издательство, 1983. – 72 с.
3. Инякина, Д. «Великодушный» был великолепен / Д. Инякина // Рампа. – 1995. – № 4. – С. 4-5.
4. Кашапова, Э. Пространства и метафоры Тана Еникеева / Э. Кашапова // Рампа. – 1997. – № 1. – С. 8-9.
5. Кречетова, Р. Художник и пьеса / Р. Кречетова // Современная драматургия. – 1983. – № 3. – С. 229-246.
6. Николаева, Г.В. Галия Имашева / Г.В. Николаева. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – 92 с.
7. Песочинский, Н. Как писать о сценографии? / Н. Песочинский // Сцена. – 2007. – № 5. – С. 31-34.
8. Пикунова, Г.Р. Галия Имашева / Г.Р. Пикунова. – Уфа: Башкирское книжное издательство, 1968. – 66 с.
9. Силантьева, М. Встреча четвертая. Тан Еникеев: Настоящий художник растворяется в постановке // Вечерняя Уфа. – 1991. – 26 июня.
10. Юрьев, Р. Уроки башкирского / Р. Юрьев // Театр. – 1985. – С. 133-138.



© Фариды Муслимовны МИННИГУЛОВА

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Дизайн и искусствоведение»*

*Уфимского государственного университета экономики и сервиса,*

*(г. Уфа)*

*e-mail: farida-min@mail.ru*

## СОВРЕМЕННАЯ СКУЛЬПТУРА НА УЛИЦАХ ГОРОДА: ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИИ

В последнее время пространство городов Поволжья и Урала, как и многих других российских городов, насыщается необычной для классического монументального искусства скульптурой. У широкой публики и специалистов она вызывает диаметрально противоположные мнения. Наиболее непосредственные, эмоциональные, остроумные и порой категоричные суждения о так называемых «памятниках» можно прочесть в блогах и комментариях интернет-пользователей, на страницах с фотоколлекциями произведений, на сайтах, посвященных необычным памятникам. Говоря о специфике произведений, авторы ссылаются на энциклопедию «Википедия», где они называются «городской жанровой скульптурой» и определяются как «вид уличной скульптуры, характерной особенностью которого является демонстративно подчеркнутые отсутствие монументальности и демократизм», органичное, с максимальным приближением к зрителю, существование в городской среде и бытовая, повседневная тема [11].

Живо интересуясь этим новым художественным явлением, зрители предпринимают собственные попытки дать ему более точное, на их взгляд, определение. Так, ведущая ГРВК «Радио России» Р. Лукашина, ссылаясь на мнение доцента кафедры современного искусства МАРХИ (без указания имени) и на ту же Википедию, значительно сужает понятие «городская скульптура». По ее представлению, последняя отличается от парковой или любой другой, тремя характерными чертами: «первое – рядом асфальт и прохожие, второе – реализм и человечность, третье – изображение людей и животных, характерных для этой местности, этого города или населенного пункта». В городских скульптурных композициях, пишет далее автор, должны быть представлены исключительно «живые и милые картины жизни», «вызывающие смех, иронию, добрые чувства, надежды и хорошее настроение» [17]. Считая синонимами определения «жанровая» и «городская скульптура», Р. Лукашина отказывает в праве называться последней не только московскому «Памятнику плавленому сырку "Дружба"» или «Зачетке», но и памятникам Иосифу Бродскому и Булату Окуджаве (скульптор Г. Франгулян), а также композиции М. Шемякина «Дети – жертвы пороков взрослых».

Определение «городская жанровая скульптура», данное в свободной энциклопедии Википедия, иногда цитируется и на научных форумах [12].

Однако, используемое в докладе С.Т. Еременко понятие «уличная скульптура» (по аналогии с западным «street art» – «уличное искусство») не принимается большинством специалистов и художников [21]. Для обозначения специфики рассматриваемой скульптуры российские исследователи предпочитают применять такие известные термины как «монументально-декоративная» и «декоративная скульптура», «жанровая скульптура» или «жанровые формы городской скульптуры». Меньше используются термины «публичная» и «общественная скульптура», «контактная», «развлекательная», «игровая», «камерная», «малая городская скульптура», «малые формы уличной пластики» (довольно сомнительным представляется термин «монументальная скульптура малых форм») [2, 6, 10, 14, 23, 25]. Отдельно выделяются «функциональная» и «рекламная декоративная пластика» [4]. Все это свидетельствует не только о широком образном и формальном диапазоне рассматриваемой скульптуры, но и о стремлении авторов выявить и обозначить характер отдельных произведений.

В научных и научно-публицистических выступлениях специалистов рассматривается, в основном, скульптура Москвы и Петербурга, Белгорода, Красноярска, городов Белоруссии и дальнего зарубежья (А. Котломанов, М. Васильев, П. Попова, Н. Гончаренко, П. Войницкий и др.). Что касается скульптуры в городах Поволжья и Урала, то одними из первых в научных публикациях, в частности, на уфимской конференции «Скульптура Урала и Поволжья в контексте российского искусства» (2006), были рассмотрены пермская композиция Р. Исмагилова и А. Матвеева «Пермяк соленые уши» [13, с. 20-21], ижевские скульптуры «Ижевский крокодил» (П. Медведев. А. Сафиуллин), «Коза» (Д. Постников, А. Суворов), «Собака Звёздочка» (П. Медведев), «Пельмень» (А. Шкляев) [9, с. 15], а также челябинская композиция «Сфера любви» (В. Митрошин), в связи с которой автор публикации Е.М. Устьянцева подвергла сомнению правомерность «предметно-натурального художественного восприятия жизни и исключение символического принципа из образа», что приводит к «устрашающе натуралистическому результату» [26, с. 57]. В публикациях о скульптуре Башкортостана нами рассмотрены уфимские произведения «Дворник фирмы "Мир"» (Х. Галиуллин, 2007) и памятник поэту и просветителю Мифтахетдину Акмулле (В. Дворник, 2008), а также бирская композиция «Русский купец Иван Черников-Анучин» (Д. Юсупов, 2008) [18, 19].

Произведения, установленные в Татарстане, нашли отражение в диссертационных исследованиях Д.Д. Хисамовой и Т.Н. Кривошеевой. В первой работе тематика декоративной и жанровой скульптуры, «в группу которой, – как пишет автор, – входит и получившая большое распространение по всей стране так называемая паблик-арт», ограничивается изображениями людей определенной профессии («связисты» в Елабуге, «сантехник» в Екатеринбурге, «водовоз» в Казани), а также символическими, сказочными, легендарными персонажами, такими как «Рыбак и рыбка» в Саранске, «Кот Казанский», «Батыр и Шурале» в Казани, «Самовар» в Елабуге, «Йошкин кот»

в Йошкар-Оле, композиции на темы произведений поэта Габдуллы Тукая в Кырлае (гипс тон., автор Ф. Валиуллин) [29, с. 206]. В этом же ряду Д.Д. Хисамова рассматривает памятник «Благотворителю Асхату Галимзянову» (ск. А. Минулина), не вписывающийся сюда ни по тематике, ни по своему образному решению [29, с. 207-208].

Вызывают сомнения рассуждения исследователя Т.Н. Кривошеевой по поводу национальной специфики академических по своей форме скульптурных композиций. Рассматривая работы казанского скульптора А. Минулиной, автор пишет, что они, «кроме сюжетной и смысловой подоплеки, <...> имеют в своей архитектонике, в ритмах, в доминантах вертикалей и текучих горизонталях, незаметный для неискушенного зрителя мелодический строй арабской графики» [15, с. 23.]. В данном исследовании городская скульптура также определяется как нечто среднее между памятником и public art.

Тенденция рассматривать городскую скульптуру как часть public art или «искусства в общественных местах» (не совсем точный русский эквивалент public art), наблюдается и у других исследователей. Так, по мнению А.О. Котломанова (Санкт-Петербург), русский public art 1990-2000-х годов проявился именно в городской скульптуре, – наряду с движением «коллективных художественных жестов радикального характера», и с тем, что по аналогии с западными образцами называют site-specific art (искусство, непосредственно связанное с местом, средой собственного появления). Сегодня в городских пространствах России, пишет автор, преобладает скульптура китчевого характера, во многом схожая с той, которая уже давно устанавливается в городах Европы и США. Ныне на Западе, рядом с «однотипными объемными изображениями животных, разными забавными персонажами и композициями интерактивного характера», появились, как пишет А.О. Котломанов, высокохудожественные произведения (в тексте не поясняется, какие именно, но, видимо, имеются в виду ставшие классическими объекты public art авторов Роберта Индиана, Жана Тэнгли, Класа Олденбурга, Ричарда Серра, Аниша Капура и др.). Подобная альтернативная форма «общественного искусства» в нашей стране только начинает создаваться. Таков, например, пермский проект «Власть», инсталляция украинского художника Н. Ридного перед фасадом здания Пермского законодательного собрания [14].

Нужно сказать, что в Перми public art выделен в отдельное направление деятельности Музея современного искусства PERMM, и в рамках этой программы создано уже достаточное количество объектов, среди которых «Красные человечки» А. Люблинского и М. Заборовской, «Яблоко» Ж. Кадыровой перед зданием Пермской краевой библиотеки, «Пермские ворота» и «Столбы» Николая Полисского. С 2006 года, после презентации в рамках программы «Культурная столица Поволжья» (2001-2006), здесь проводится Международный фестиваль современной пластики «Сезон искусства» (Art Season). В результате каждый год на Комсомольском проспекте (или

Компресс, как его называют пермяки) и в других пространствах Перми устанавливаются разнообразные по своей концепции, форме и материалу скульптурные произведения.

В Екатеринбурге так называемый памятник «Клаве» (компьютерной клавиатуре) А. Вяткина также позиционируется как произведение public art. Объемное решение кнопок не только сделало этот объект интерактивным, но и функциональным, решив проблему скамеек на живописной набережной реки Исеть, название которой теперь ассоциируется с Интернет-сетью, а расположенный вблизи «Клавы» старый каменный дом – с системным блоком. Горожане предлагают разместить здесь и другие масштабированные предметы компьютерного пользователя. Памятник очень популярен, и, не являясь официально согласованным, он стал, как пишет куратор Н. Аллахвердиева, «образцом креативного благоустройства, моделью неформальных, эмоциональных отношений города и общества» [1].

Художник Павел Шугуров (Владивосток), аспирант кафедры культурологии Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии им. Штиглица, опубликовал ряд статей, посвященных российской художественной практике в public art и ее теоретическому осмыслению. Сравнив термины «public art» и «монументальное искусство», П. Шугуров делает вывод об их почти полной идентичности. Отличие состоит лишь в том, что в более широком американском термине «основной акцент делается не на технике и содержании, а на формальном соответствии произведения месту его бытования и на вовлеченность публики», причем, «неподготовленной», не настроившей себя к восприятию искусства здесь и сейчас [30]. П. Шугуров считает, что в российском художественном пространстве необходимо оставаться в привычной, традиционной терминологии, – это важно для сохранения собственной школы в искусстве и теории. Для того чтобы встроить российский термин «современное монументальное искусство» («современная монументалка», «городское искусство», «общественное искусство») в международную понятийную структуру, следует изменить его формулировку и «имидж» [31]. Ведь понятие «public art», кроме пластических искусств, неразвивающихся во времени (различные скульптурные и арт-объекты, граффити и т.п.), включает также разные формы временных и пространственно-временных искусств – перформанс, праздничное уличное освещение, театральные мероприятия на площадях, флешмобы, «монстрации» и т.п. Скульптура и скульптурные объекты также могут быть созданы из недолговечных материалов. Именно эти временные интервенции «искусства в общественном пространстве» обычно называются в России «паблик-артом» [30, 31].

Здесь нужно отметить, что в западной литературе еще в 1960-е годы термин «public sculpture» («скульптура в общественных местах») был вытеснен термином «public art» [28]. Это произошло в результате перемен в художественной практике, когда произведения стали создаваться непосредственно для конкретного общественного пространства, с учетом всех

его особенностей (site-specific – присущий данному месту, отражающий уникальность данного места) и потенциальной аудитории. Раньше, в 1950-е гг., на выставках скульптуры в парках и других городских пространствах Великобритании демонстрировалась скульптура, созданная в мастерских (studio art).

Аналогичные процессы происходили и в нашей стране: в начале 1970-х годов многие проблемы скульптурного стиля, перспективы использования пластики различных жанров в градостроительстве выяснялись в ходе проведения выставок скульптуры на открытом воздухе (Рига) и Всесоюзной выставки «Скульптура и цветы» на ВДНХ (Москва, 1974). Искусствовед Михаил Лазарев призывал тогда отрешиться от конкретных проблем какого-то отдельного жанра скульптуры – станкового, декоративного или монументального, – понимать их в совокупности и как главное условие достижения гармонии произведения с окружающим миром [16, с. 19]. В литературе появились термины «среда» и «пленэрная скульптура». В качестве последней рассматривалась садово-парковая скульптура, позднее – произведения, созданные на творческих симпозиумах на открытом воздухе (пленэры) для конкретного городского или паркового пространства. По существу, это был жанр более широкого понятия «монументально-декоративная скульптура» [3]. Первые симпозиумы были проведены в 1970-е гг. в городах союзных республик (Ереван, Клайпеда, Фрунзе и др.), в России они стали организовываться со второй половины 1980-х гг. (Тольятти, Подольск Московской области, Уфа). Довольно часто темой симпозиумов были местные легенды и мифы, и характер создаваемых произведений вполне соответствовал западному понятию «genius loci», связанному с public art.

Современные произведения городской скульптуры, также как и объекты public art, создаются большей частью для конкретного пространства и определенной категории зрителей. В основном, это те места, где люди неспешно прогуливаются – пешеходные улицы, набережные, парки, бульвары – и потому готовы среагировать на присутствие здесь бронзовой фигуры или композиции. Они придумывают приметы, потирая различные места и атрибуты скульптуры, фотографируются, «включаясь» в композиции и копируя позы персонажей. В этой готовности публики к восприятию искусства «здесь и сейчас» – одно из главных отличий городской жанровой скульптуры от public art, произведения которого порой внезапно предстают перед прохожим, вызывая у него самые противоречивые эмоции. Здесь же кроется еще одно отличие двух художественных практик: поскольку активный контакт зрителя со скульптурой заканчивается на уровне вышперечисленных форм общения, вряд ли стоит ожидать, что у него возникнет что-то подобное тем «мыслям и чувствам», которые априори должны вызывать произведения public art (в частности, по поводу «различных вопросов как самого современного искусства, так и того пространства, в котором оно представлено», как это следует из определения public art, сформулированного в 2009 г. в Нижнем Новгороде) [22]. Подобный ход восприятия вполне возможен в процессе

общения зрителя со скульптурой на тему местной истории, легенды, мифа, или каких-то современных событий, но исключается в отношении произведений, никак не связанных со спецификой места (скульптура «общих мест»).

На восприятие пластического произведения («сиюминутность», тактильность, игра, развлечение и т.п.) влияет не только характер персонажа и ситуации, но и чрезмерная натуралистичность бронзовых фигур, отсутствие в них художественной интерпретации и обобщения. Причин для подобной трактовки образа множество – от сугубо личностных аксиологических установок и эстетических вкусов заказчиков до непрофессионализма исполнителей заказа [24, с. 83]. Скульптура уподобляется муляжу, превращается в скучный слепок с действительности, в «урбанистический стаффаж», перестает замечаться, а подчас может и испугать, неожиданно возникая перед задумавшимся прохожим.

Отметим, что чувство страха, испуга, раздражения появляются у людей и во время созерцания отдельных произведений public art. Так, глубокий психологический дискомфорт стал причиной всеобщего неприятия «Пермских ворот» Николая Полисского: по мнению психологов, противоречие между формой и содержанием (с одной стороны – куб, олицетворяющий брутальность, устойчивость, надежность; с другой – хаотичное, «взрывное» нагромождение бревен) «не может не ударять по психике, не вызывать некую мозговую сшибку <...> Хаос в том, что должно создавать ощущение надежности, – худшее, что можно придумать для психики» (Г. Белоусова) [5].

Негативные эмоции, связанные с «общественным искусством», обычно оправдываются временем тотального постмодернизма, где всё пронизано игрой и иронией. Так, исследователь Н. Барсукова, приводя пример с фигурой тигрицы на привокзальной площади в Осло, пишет, что «одним из смыслов игрового пространства города является подготовка горожанина к ужасам и страхам», к тому, что «город учит человека к встрече с неожиданностью, к быстрому реагированию и принятию правильных решений» [2]. Постмодернистская установка на «гуманизацию» среды одинаково толерантна и к устрашающим, подавляющим человека арт-объектам, и к тем произведениям, которые вызывают улыбку, снимают напряжение, или просто «декорируют» общественное пространство [7].

Возвращаясь к проблемам, связанным с натуралистической трактовкой формы в городской скульптуре, подчеркнем, что в монументальном и монументально-декоративном искусстве они были всегда, – то обостряясь, то вновь затушевываясь. В 1960-1980-е годы, когда шел процесс «интимизации» памятников, их непосредственного вхождения в окружающую среду, и скульптура становилась доступной не только для обозрения, но и для «ощупывания», а художники стремились к «иллюзионизму» формы, эти проблемы вызвали самый широкий резонанс в общественности, обсуждались на страницах журналов, нашли отражение в монографических изданиях. Известный советский искусствовед Н.В. Воронов писал тогда, что «... "приближение" скульптуры к окружающей среде и зрителю требует поиска

особой реалистической условности <...> Установленный "среди людей", он (памятник – *Ф.М.*) по своему художественному строю должен быть, как говорится, "чутьточку выше", то есть не опускаться до уровня случайного прохожего, а сохранять функции эстетического и нравственного образца» [8, с. 45].

«Посадив» на скамейку фигуру известной личности, выполненную в натуральную величину, и оставив рядом с ней место для любого желающего присесть, легко переступить грань, отделяющую памятник (здесь этот термин оправдан содержанием произведения, которое создается в память об уважаемом человеке) от игровой композиции для фотографирования «на тему: когда я был в приятелях с ...». Среди скульптур, посвященных известным людям и установленных в городах Поволжья и Урала, можно назвать единичные произведения, которые отторгают «панибратские» отношения, соблюдают необходимую дистанцию и требуют более вдумчивого созерцания, чем просто «снятие стресса» у случайного прохожего. Они будят массу ассоциаций, мыслей, воспоминаний: это «Песня о Черном тюльпане» с фигурой Александра Розенбаума в Челябинске (А. Кокотеев, 2000), «Майкл Джексон» (В. Мосиелев, 2011), «Горожане. Разговор» (композиция с фигурами художников М. Брусилковского, В. Воловича и Г. Метелёва. Скульптор А. Антонов, 2008) в Екатеринбурге.

Любая скульптура, а тем более, стоящая в общественном месте, должна быть грамотной, вписываться в это место по всем формально-средовым, культурно-историческим, социальным, природным, мифологическим и другим важным параметрам, жить собственной жизнью и «быть честным» авторским произведением, «иначе это не скульптура, а нечто другое, конъюнктурное» (Ю. Мурадова) [20]. Трудно подобрать иное определение к многочисленным литературным, кинематографическим, мультипликационным и анекдотичным героям на улицах российских городов, к «памятникам» еде, деньгам, одежде и обуви, предметам обихода и т.п., которые не отвечают ни художественным, ни средовым и идейным задачам, а только лишь рекламным или развлекательным целям. Превалирование коммерциализированной составляющей в деле насыщения городского пространства скульптурной пластикой сказывается и в таких грандиозных проектах как «МегаФон дарит легенду», осуществляемом с 2009 года в городах Поволжья: хорошая идея создания пластических «легенд» на основе традиции места и с устремлением в будущее, – согласно философии слогана кампании «Будущее зависит от тебя!», – выхолащивается в таких банально-китчевых композициях как «Подкова» (Волгоград) и «Чудо-дерево» (Орск), «Золотая рыбка» (Астрахань) и «Скамья любви и верности» (Йошкар-Ола).

Возвращаясь к терминологической проблеме, хотелось бы отметить, что сегодня, когда российская художественная практика в области такого многогранного явления как *public art* только набирает обороты, и в его теоретических позициях еще много неясного [27], не следует спешить с его активным использованием в отношении как будто бы нового, но, на самом

деле, давно практикуемого в России вида творчества. Термин «монументально-декоративная скульптура» еще не изжил себя и обладает достаточным потенциалом, чтобы занимать место «нечто среднего» «между памятником и так называемым паблик-арт».

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аллахвердиева, Н. Современное искусство в городской среде: стратегии, ресурсы и технологии / Н. Аллахвердиева [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.propublicart.ru/publication?id=18>. Дата обращения: 14.02.2013.
2. Барсукова, Н. Игровая эстетика постмодернизма в городской среде / Н. Барсукова // Архитектура. Строительство. Дизайн. – 2006. – № 3 [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.archjournal.ru/rus/03%20\(44\)%202006/igrovaya.htm](http://www.archjournal.ru/rus/03%20(44)%202006/igrovaya.htm). Дата обращения: 14.02.2013.
3. Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.bse.info-spravka.ru/bse/id\\_72795](http://www.bse.info-spravka.ru/bse/id_72795). Дата обращения: 14.02.2013.
4. Васильев, М. Экстерьерная рекламно-декоративная пластика сегодняшнего Петербурга / М. Васильев // Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера. Очерки. Материалы международной научной конференции. Москва, 2006. – М.: Галарт, 2010. – С. 404-411.
5. Взрыв мозга // Аргументы и факты. – Прикамье. – 2011. – 7 декабря [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.perm.aif.ru/society/article/17943>. Дата обращения: 15.01.2013.
6. Войницкий, П.В. Де-монументализация: особенности постсоветской городской скульптуры / П.В. Войницкий // Материалы докладов XIV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» / отв. ред. И.А. Алешковский, П.Н. Костылев [Электронный ресурс]. – М.: Издательский центр Факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова, 2007. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
7. Войницкий, П. «Общественное» или орнаментальное? Искусство в городской среде современной Беларуси / П. Войницкий // Архитектура и строительство, 2010 [Электронный ресурс]. – URL: <http://ais.by/story/11914>. Дата обращения: 14.02.2013.
8. Воронов, Н.В. Советская монументальная скульптура, 1960-1980 / Н.В. Воронов. – М.: Искусство, 1984. – 224 с.
9. Гартиг, В.О. Некоторые тенденции современной скульптуры Удмуртии / В.О. Гартиг // Скульптура Урала и Поволжья в контексте российского искусства: материалы конференции. Уфа, 2006. – Уфа: Демиург, 2006. – С. 10-15.
10. Гончаренко, Н. Городская жанровая скульптура в Белгороде / Н. Гончаренко // Архитектура. Строительство. Дизайн. – 2009. – № 02(55). – С. 72-77.



11. Жанровая городская скульптура // Википедия — свободная энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>. Дата обращения: 15.06.2013.
12. Еременко, С.Т. Современная городская уличная скульптура России: становление и развитие / С.Т. Еременко // Человек в мире культуры: история и культура повседневности. Материалы VII международного философско-культурологического симпозиума. – Рязань: «Рязань. Мир», 2011. – с. 166-170.
13. Клименская, О.Г. Скульптура Перми на рубеже XX и XXI веков / О.Г. Клименская // Скульптура Урала и Поволжья в контексте российского искусства: материалы конференции. Уфа, 2006. – Уфа: Демиург, 2006. – С. 22-16.
14. Котломанов, А. «Общественное искусство» в современной России: опыт и перспективы / А. Котломанов // Архитектура и строительство, 2010 [Электронный ресурс]. – URL: <http://ais.by/story/11915>. Дата обращения: 14.02.2013.
15. Кривошеева, Т.Н. Особенности развития скульптуры Татарстана (истoki, становление, продолжение традиций): автореф. дис. ... канд. иск. / Т.Н. Кривошеева. – Москва, 2010. – 30 с.
16. Лазарев, М. Скульптура и цветы / М. Лазарев // Творчество. – 1974. – № 11. – С. 18-21.
17. Лукашина, Р. Заповедная Москва. Бронзовая жизнь / Р. Лукашина [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.tourblogger.ru/blog/zapovednaya-moskva-bronzovaya-zhizn.html>. Дата обращения: 14.02.2013.
18. Миннигулова, Ф.М. Скульптура Башкортостана второй половины XX века: проблемы становления и развития: дис. ... канд. иск. / Ф.М. Миннигулова. – Москва, 2009. – 495 с.
19. Миннигулова, Ф.М. Башкирская монументальная скульптура на рубеже XX-XXI вв.: проблемы и перспективы развития / Ф.М. Миннигулова // Проблемы развития регионального искусствознания (Урало-Поволжье): сборник научных статей Первой заочной региональной научной конференции, посвященной 40-летию УГАЭС, 16 мая 2011 г. – Уфа: Уфимская государственная академия экономики и сервиса, 2011. – С. 156-164.
20. Мурадова, Ю. Искусство на улицах города. Про скульпторов, городскую скульптуру и петербургские закоулки / Ю. Мурадова. // Русский промышленник. – 2010, декабрь [Электронный ресурс]. – URL: <http://muradowa.spb.ru/others/misc/texts/art.htm>. Дата обращения: 14.02.2013.
21. Онлайн-конференция скульптора Георгия Франгуляна. 16.12.2012. – URL: <http://www.mk.ru/press-center/press/2012/11/15/582.html>. Дата обращения: 15.01.2013.
22. Паблик арт [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.propublicart.ru/article?id=6>. Дата обращения: 14.02.2013.
23. Попова, П. Жанровая городская скульптура как элемент среды / П. Попова // Декоративное искусство. – 2012. – № 2 (413). – С. 58-61.

24. Саенко, Н.Р., Шипицын, А.И. Культурно-символическая политика в отношении городской скульптуры / Н.Р. Саенко, А.И. Шипицын // Вопросы культурологии. – 2010. – № 12. – С. 80-84.
25. Рысаева, С.Ф. Роль пластических искусств в формировании пространственной среды города Кемерово / С.Ф. Рысаева // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 6(31). – С. 70-72.
26. Устьянцева, Е.М. Скульптура Челябинска второй половины XX века. Традиции. Новации. Проблемы / Е.М. Устьянцева // Скульптура Урала и Поволжья в контексте российского искусства: материалы конференции. Уфа, 2006. – Уфа: Демидур, 2006. – С. 51-57.
27. Фирсов, Г.Г. Споры о понятии public art как отражение различных течений внутри самого public art / Г.Г. Фирсов [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.propublicart.ru/publication?id=12>. Дата обращения: 14.02.2013.
28. Хардинг, Дэвид. Public art: спорный термин и оспариваемая практика / Дэвид Хардинг [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.propublicart.ru/publication?id=10>. Дата обращения: 14.02.2013.
29. Хисамова, Д.Д. Художественные процессы в монументальной скульптуре Татарстана XX – начала XXI века : дис. ... канд. иск. / Д.Д. Хисамова. – Москва, 2012. – 546 с.
30. Шугуров, П. Проблемы современного монументального искусства / П. Шугуров [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.33plus1.ru/Decor/Fine\\_Monumental\\_Art/ARTICLE/100320\\_Termins.htm](http://www.33plus1.ru/Decor/Fine_Monumental_Art/ARTICLE/100320_Termins.htm). Дата обращения: 14.02.2013.
31. Шугуров, П. Монументальное искусство и public art / П. Шугуров [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.33plus1.ru/Decor/Fine\\_Monumental\\_Art/ARTICLE/090215\\_Shugurov\\_Monumental\\_Public-art.htm](http://www.33plus1.ru/Decor/Fine_Monumental_Art/ARTICLE/090215_Shugurov_Monumental_Public-art.htm). Дата обращения: 14.02.2013.

© Александр Викторович ГАРБУЗ

*кандидат филологический наук, доцент кафедры истории и культурологии  
Башкирского государственного аграрного университета  
(г. Уфа)*

e-mail: galexander1921@mail.ru

## КУЛЬТУРА И ПРИРОДА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ИГОРЯ ТОНКОНОГОГО

*Ни о чем не нужно говорить,  
Ничему не следует учить,  
И печальна так и хороша  
Темная звериная душа...*

О. Мандельштам

Графике Игоря Тонконового<sup>1</sup>, экспонировавшейся на московской выставке 1996 года, посвящена добротная искусствоведческая статья Ольги Холмогоровой [1]. Опытный исследователь, Холмогорова чутко уловила интуитивную основу «образной переизбыточности» едва ли не всей графики художника. Особого внимания заслуживают два замечания искусствоведа: «Художник всегда балансирует на грани двух миров – мира объективных реалий и пространства субъективного творческого «я», вступающего в диалог с действительностью или, напротив, скрывающегося от нее в лабиринтах собственного воображения». И второе, пожалуй, наиболее важное, касающееся ощущения «невольного драматизма, исходящего от его фантазий»: «Для современного художника Игоря Тонконового это не конкретная жизненная драма, разрешаемая в пределах одной отдельно взятой композиции, но

---

<sup>1</sup> Тонконогий Игорь Валерьевич (25.05.1958, г. Стерлитамак), график. Работает в различных техниках печатной графики: офорт и его разновидности (мягкий лак, сухая игла, акватинта), литография, линогравюра, ксилография, монотипия; в материалах и техниках рисунка: карандаш, пастель, акварель, смешанная техника; иллюстратор книги. Живописец. Член Союза художников СССР (России) с 1991 года. Член Творческого Союза художников России, Творческого Союза художников РБ с 2004 года. Член творческой группы «Март» с 1991 года. Обладатель Бронзовой медали Творческого Союза художников России Международной Федерации художников за вклад в отечественную культуру (2009, Москва). Дипломант Российской Академии художеств (2005). Дипломант IV Томской всероссийской триеннале «Рисунок России» (2010).

Произведения И.Тонконового хранятся в Башкирском государственном художественном музее им. М.В. Нестерова, Музее современного русского искусства в Джерси-Сити (США), Музее современного русского искусства в изгнании в Монжероне (Франция), Московском музее современного искусства, Томском областном художественном музее, Галерее Аллы Булянской (Москва, Центральный Дом художника), в частных собраниях в России и за рубежом (Англия, Франция, Германия, Израиль, Испания, Канада, Польша, США).

глобальное ощущение бытия как драмы, как неминуемого противостояния, вечной схватки свободы и силы, покоя и агрессии, коварства и красоты». Некоторые высказывания Холмогоровой небесспорны, однако писать, основываясь на ограниченном объеме работ, непросто, очевидно, поэтому отдельные ценные выводы критика не получают достаточного обоснования и тонут в потоке широких обобщений.

С течением времени графические работы художника пополнились живописными, но неизменной осталась любовь к изображению животных. Именно «анимажи» (термин М. Эпштейна), лишь перечисленные Холмогоровой в ряду «априори красивых объектов», занимают центральное место в творчестве Тонконового и являются метафорическим отражением подмеченного искусствоведами «глобального ощущения бытия как драмы». Эти соображения и легли в основу настоящего комментария. Его первая часть представляет собой небольшой научно-популярный экскурс, который, по убеждению автора, поможет глубже прояснить смысловую загрузженность «сквозных» образов художника. Коль скоро речь пойдет об интуитивном характере творчества, то корректнее в ряде случаев рассматривать его в свете глубинной психологии. Заранее просим прощения у читателя за обилие цитат.

Отечественный лингвист В. Мартынов назвал человеческий язык «Действительностью 2» в отличие от «Действительности 1», которая представляет собой окружающую нас внешнюю реальность. Способность человека создавать символы и оперировать ими в рамках «Действительности 2» позволяет ему думать и говорить об отсутствующих в данный момент вещах и событиях. Именно этому свойству языка – его «перемещаемости» (Ч. Хоккет) и обязано развитие рационального мышления, науки и цивилизации. Но человеческий язык конвенционален, и разница между означающим и означаемым, в сущности, произвольна; «слова, принадлежащие собственно человеческому языку, отличаются способностью принимать все новые значения, – указывал Бодуэн де Куртенэ. – Характер необходимости им совершенно чужд. Им не соответствует во внешнем мире ничего непосредственно чувственного». «Непохожесть знака на денотат делает происходящее вокруг шизотическим, – считает В. Руднев. – Культура, построенная на конвенциональном языке, это то, что отличает животное от человека. ...Мы запутались в паутине этого языка. Но чтобы не сойти с ума, мы вообразили, что этот язык и есть реальность и что в нем можно жить счастливо или несчастливо».

К. Юнг в работе «Настоящее и будущее», написанной еще в 1957 году, подходит к этой же, в сущности, проблеме с другой стороны: «Не ошибемся, если предположим, что, например, научаемость, это почти исключительно человеческое свойство, по сути своей построено на проявлявшемся уже у целого ряда животных подражании... Ничто так не отчуждает человека от фундаментальной системы его инстинктов, как научаемость, вылупившаяся из его стремления к прогрессивному преобразованию своего поведения. Ее в первую очередь вызвали изменения условий существования и необходимость

нового приспособления, принеся с собой цивилизацию. Вместе с тем в ней заключается источник многочисленных психических изменений и сбоев, порождаемых прогрессирующим отчуждением человека от своих инстинктивных основ, его утратой собственных корней...». Модифицируя свои изначальные инстинкты, человек заменяет свою собственную сущность «тем представлением, которое у него складывается о себе самом. Так незаметно для себя он оказывается в мире понятий, где продукты его сознательной деятельности все больше и больше заменяют собственную реальность».

Культуру еще со времен Демокрита называют «второй природой». Этот эпитет «вторая» подчеркивает ее отличие от *изначальной и подлинной природы* и одновременно указывает на искусственное происхождение культуры. М.С. Каган с онтологической точки зрения удачно определил культуру «инобытием природы», поскольку она является результатом преобразования природных форм в объекты, природе неведомые, а подчас и враждебные. «Уже сейчас можно сделать важный в теоретическом отношении вывод: сводить культуру к одним только "памятникам культуры" музейного типа или исключительно к психическим и поведенческим "новациям" – мифам, обрядам, ценностям, символам, украшениям, играм – значит абсолютизировать ту или иную сторону целостного процесса превращения одной формы бытия в другую, утрачивая при этом самое существенное – *взаимосвязь этих сторон, их взаимопревращения* (выделено мной – А.Г.), а значит неотрывность одной от другой», – пишет культуролог.

Но человечество, счастливо пребывая в искусственно созданной «Действительности 2», все дальше отдалялось от природы; девиз Нового времени «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник» уже в индустриальную эпоху отозвался угрозой гибели не только природы, но и культуры. Некогда целостный процесс культурогенеза отвоевывал у природы все более широкие пространства для создания комфортных условий существования человека. В 1918 г. выходит в свет книга немецкого историка и философа О. Шпенглера «Закат Европы», сразу ставшая широко известной. В ней Шпенглер констатировал: наступившая цивилизация подменила собой культуру. При этом автор имел в виду прежде всего *духовное начало культуры*, «способное притягивать и вдохновлять человеческие души». В наше время, в условиях техногенной цивилизации, этот разрыв принял угрожающие размеры. Австрийский философ и биолог, лауреат Нобелевской премии К. Лоренц в книге «Обратная сторона зеркала», проанализировав современное состояние культуры, пришел к неутешительному выводу: человечество находится под угрозой глобальной экологической катастрофы. Вопрос о том, чем завершится конфликт культуры и природы, остается открытым.

Между тем человек, развиваясь на протяжении длительного времени, не мог не чувствовать рефлексии мира природы, о чем свидетельствуют современные реконструкции мифов, древнейших религиозно-философских

систем, эзотерических учений и пр. Как показали исследования в области биологии, кибернетики, психологии и других наук, не только представители животного мира, но и мира растительности и даже неживого обладают памятью, определенной рефлексивностью, эмоциями, реакциями на добро и зло (к примеру, на намерение злого или доброго человека). Это хорошо чувствовал еще Жан Жак Руссо, писавший: «Одна только книга открыта всем очам, это книга природы». О том же свидетельствуют и хрестоматийные строки Тютчева:

*Не то, что мните вы, природа:  
Не слепок, не бездушный лик –  
В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык...*

Животные находятся на грани природного и духовного, занимая место между человеком и всей остальной природой. У животных тоже есть свой язык: в момент опасности звери издают одни звуки, при поисках – другие, в брачный период – третьи и т.д. Но в отличие от человека звуки, которые используют для коммуникации животные, созданы *самой природой* – это знаки, выражающие «именно то, что они выражают» (Бодуэн де Куртенэ). Американский нейропсихолог К. Прибрам и его коллектив из университета штата Оклахома выяснили, что количество естественных коммуникативных звуков у шимпанзе доходит до 37, причем многие сигналы служат не средством трансляции каких-то конкретных сообщений, но выполняют так называемую фатическую функцию, суть которой состоит в поддержании дружеских контактов между особями. Такую роль в человеческом общении играют фразы, вроде: «Ну, как дела?».

Уже упоминавшийся выше К. Лоренц вместе с голландским и немецким учеными Н. Тинбергеном и К. фон Фришем стали создателями новой науки — этологии, изучающей поведение, нравы и психику животных в естественных условиях. Перенеся наблюдения, накопленные этологией, на человека, Лоренц и его коллеги разработали теорию «инстинктивных основ человеческой культуры» (ср. с вышеприведенным высказыванием Юнга). В результате проведенных исследований оказалось, что инстинкты животных, отраженные в их устойчивом поведении («свадебные пляски», забота о потомстве, взаимная передача звуковых и визуальных сигналов, коллективный быт пчелиных и муравьиных колоний, а тем более разум таких высокоразвитых домашних животных, как собака или лошадь), сходны с естественными истоками человеческой культуры. Другими словами, стереотипы поведения животных соответствуют культурным ритуалам и нормам человека, созданным в результате естественного отбора. Этологи провели множество исследований, показывающих, что животные могут считать, понимать причинно-следственные связи, мыслить абстрактно, решать задачи и даже обманывать. На пороге XXI в. были обнародованы сенсационные данные о том, что животные не только способны учиться и запоминать, но еще и обладают сознанием. «Вполне может оказаться, что они способны думать о

своих мыслях и осознавать, что они что-то знают», сообщает американская газета «Уолл-Стрит Джорнал».

Многочисленные опыты основателя трансперсональной психиатрии С. Грофа и его коллег перевернули все прежние представления о пространстве и времени, жизни и смерти человека и животных. Эксперименты Грофа свидетельствуют: в измененном состоянии сознания человек способен отождествить себя с животными, растениями, неорганическими веществами, входить в миры древних анимистических культур и т.д. Вот что пишет Гроф о своих сеансах психотерапии: «Индивиды, испытавшие различные необычные состояния сознания, и в их числе высокообразованные и высокоискушенные ученые разных специальностей, часто сообщают, что они входили в скрытые области реальности, которые кажутся аутентичными, в некотором смысле имплицитными для повседневной реальности и превышающие ее по порядку. А в содержание этой "неявной реальности" входят, кроме прочего, элементы коллективного бессознательного, исторических событий, архетипических и мифологических явлений, динамики прошлых воплощений».

Один из авторитетных философов постмодерна Ж. Деррида предсказывает, что «в будущем отношения между человеком и животными должны будут измениться». «Я не говорю о том, что следует отказаться от идентификации "собственно человеческого", но можно было бы продемонстрировать, ... что ни одно из свойств, посредством которых самые авторитетные философия и культура мнимо обнаруживали "собственно человеческое", не принадлежит строгим образом тому, что мы, люди, именуем человеком. С одной стороны, в силу того, что животные ими располагают равным образом, с другой – вследствие того, что человек не обладает ими настолько точно, как мы домысливаем... Есть одно высказывание у Джереми Бентама, которого я люблю часто цитировать и который говорит примерно следующее: "Вопрос не в том, могут ли они говорить, но могут ли они страдать". Так, мы знаем, что могут, и никто не смеет в этом усомниться. Животное страдает, оно проявляет страдание».

Эта многогранная тема и легла в основу творческой концепции Игоря Тонконового. Уже на первых выставках художника едва ли не во всех его работах можно было видеть образы стремительно бегущих, ползающих, плывущих или порхающих животных. Чаще всего художник изображает коней, свободолюбивых, мускулистых, олицетворяющих жизненную силу и мощь природы. Это подчас давало повод невзыскательному зрителю причислить Тонконового к анималистам. Действительно, ему вполне созвучно стремление раннего Ф. Марка «смотреть на мир глазами лошадей», в которых немецкий художник-



**Ил. 1. И.В. Тонконогий.  
Перемещение. 1998**

экспрессионист видел источник наивысшей чувственности и искренности. Между тем не только кони, но и другие анимажы картин художника производят необычное впечатление и воспринимаются как существа более совершенные, чем человек. К ним вполне применимы слова американского писателя и натуралиста Г. Бестона: «животные – не меньшие братья и не бедные родственники, они – иные народы, вместе с нами попавшие в сеть жизни, в сеть времени; такие же, как и мы, *пленники земного великолетия и земных страданий* (курсив мой – А.Г.)». Именно о таком пленении свидетельствуют страдальческие, полные отчаяния глаза коней, и хитроватый, словно прозревающий будущее, взгляд кабана, мудрая задумчивость слона, и застывший в состоянии полного отречения от мира носорог. Порабощенные человеком, они стремятся освободиться от сковывающих их пут, коварных сетей, железных прутьев – символов современной цивилизации, подменившей собой и культуру, и природу.



**Ил. 2. И.В. Тонконогий. Взлет  
(Перемещение II). 2003**

Интересно сравнить в этой связи две пастели художника: «Перемещение» и «Взлет», написанных в промежутке между 1998 и 2003-им годами (ил. 1, 2). Сквозной у Тонконового мотив освобождения анимажей из плена техногенной культуры осмысливается здесь по-разному: если отрешенный от мира носорог в первой пастели ощущает свое перерождение «физически», как уход из плена времени и пространства (реинкарнация), то персонажу второй подобный «взлет» видится лишь во сне. Впрочем, грань между «сновидениями» и действительностью у Тонконового не всегда уловима, о чем подробнее будет сказано ниже. Животные у Тонконового «гуманималистичны»; они словно хотят что-то сообщить человеку, но тот не ощущает ни психологического, ни биологического родства.

В сознании художника его анимажы представляют собой форму инобытия духа, которую человек, согласно Эпштейну, «может оценивать как сверхчеловеческую или недочеловеческую, но которая так или иначе определяет его место в иерархии мироздания». И в этом смысле более уместна формула не «я и другой», указывающая на соотнесение себя-художника с миром Большого Искусства (что вполне справедливо для творчества любого большого художника), но «Я и Другой», переводящая разговор из культурно-исторического аспекта в философско-психологический. Этой формулой в философии и психологии обозначают предельно значимый и обобщенный образ любого партнера по взаимодействию, собеседника в любом разговоре, даже мысленном. Социолог культуры Б. Дубин пишет в этой связи: «Важно, во-первых, что "другой" здесь - явно не из круга "своих". Это не родственник и



не свойственник, не соплеменник и даже не соотечественник. Свойские отношения этим никак не упраздняются, а лишь ставятся на подобающее место: как ни хорошо среди родных, с мамой и папой, но мир – не семья, и жить придется в основном среди других. Чужих, но не чуждых. Не таких, как ты сам и как "мы", "наши", однако не врагов. И это вторая важнейшая вещь, презумпция невраждебности другого и невраждебности к другому – психологи называют ее "базовым доверием к миру"». Такое «базовое доверие» к человеку, животным, миру природы – характерная черта отношения Тонконового к своим персонажам. Художник сострадает вырванным из естественной среды животным, и одновременно осознает трагическое отчуждение человека как части природы от самой природы.

Здесь необходимо прояснить ту пространственно-временную модель, в параметрах которой строятся сюжеты картин художника. В процессе их создания Тонконогий полагается на свои подсознательные ощущения, хотя и не чужд научно-популярным телепередачам, различным гипотезам и той эзотерической литературе, которая в последние десятилетия все ближе смыкается с наукой.

«Многочисленные случаи спонтанных предчувствий, внепространственных ощущений... доказывают, что душа подчас функционирует по ту сторону пространства, времени и законов причинности. Это означает, что нашим представлениям о пространстве, времени, а, следовательно, и причинности явно не хватает полноты, – писал К.Юнг. – Отсюда со всей неизбежностью вытекает другая проблема – возможность существования иной реальности. И нам приходится признать, что наш мир... скрывает за собой (или под собой) иной порядок вещей, где нет "здесь" и "там", "раньше" или "позже"». Об этом же говорил более века назад и немецкий математик Г. Минковский, связавший в своей геометрии пространство и время в единое четырехмерное измерение. «С точки зрения реальности такого мира, – соглашается отечественный астрофизик Н. Козырев, – все, что может произойти, уже существует в будущем и продолжает существовать в прошлом. Перемещаясь по оси времени, мы только сталкиваемся с событиями в своем настоящем».

Уже сегодня можно наблюдать прошлое и будущее, – пишет психиатр В. Самохвалов, – «но на самом деле этот процесс происходит в каждом индивидуальном сознании, которое и является универсальной машиной времени». Предлагая использовать реконструкцию прошлого путем «раскопок» в сознании, Самохвалов продолжает: «Объекты прошлого символически эквивалентны воспоминаниям. Там, в сознании и памяти мы



**Ил. 3. И.В. Тонконогий.  
Осколок. 1996**

можем найти некоторое подобие доисторических существ, обломки забытых форм мысли, другие интерпретации фактов, которые, согласно теории Н.А. Козырева, объективны». Подобная устремленность в мир ранней, непосредственной культуры чаще всего носит реинкарнационный оттенок, отмечали авторы всемирно известной монографии «Реальность нереального» В. Налимов и Ж. Дрогалина.



**Ил. 4. И.В. Тонконогий.  
Печатная машинка. 2001.**

В свете сказанного проясняются многие загадочные композиции с анимациями Тонконового. В процессе создания своих «палеопсихологических» работ («Осколок», «Вторая жизнь – 2» и др.) художник словно активизирует свою генетическую память о прошлом, пополняя ее сведениями, почерпнутыми из разнообразных – литературно-художественных и научных – источников (ил. 3). Проникновение в психический мир животных настолько глубоко, что иногда возникает впечатление: во время написания картин Тонконогий находился в состоянии дежавю, когда восприятие реальности, как определял этот эффект А. Бергсон, внезапно раздваивается, и отчасти как бы переносится в прошлое. И мы, вслед за художником, испытываем состояние трансвременности, трансличности нашего бытия. А «именно такое трансличностное ощущение самого себя дает нам возможность почувствовать сопричастность к различным мирам и культурам», – писал В. Налимов. Признание ученого в том, что он «не просто верит в многократность повторных рождений», а «знает об этом из внутреннего глубинного опыта», отнюдь не чуждо Тонконогову.

В таком случае, очевидно, уже можно говорить не столько о «традиции пантеизма», как о связанности личного пути художника с планетарным сознанием, планетарной судьбой, о Земле как об одухотворенном живом существе с позиций человека рубежа веков. Это художника словно реализуется в разных, «других жизнях» – человека, животного и даже дерева, существовавшего некогда в облике японского самурая («Память дерева»). Отсюда и многочисленные «перемещения» носорога, коня и других животных. Такая «способность ощущать животное в себе и свое в животном, пишет Эпштейн, – признак зрелой человечности, осознавшей себя вместилищем и хранилищем всех существований».

Тонконогову, безусловно, известны гипотезы о существовании на земле нескольких цивилизаций, заканчивавшихся глобальными катастрофами. Несомненно также знакомство художника с различными версиями многомерности мира (вполне закономерен, к примеру, его интерес к математической графике М.-К.Эшера, супрематическим работам К. Малевича и др.). Для всех работ Тонконового характерна относительность

пространственно-временного континуума. Многочисленные «взлеты» и «падения» коней могут совершаться во всех направлениях – пространственные координаты здесь условны. Все взаимосвязано и переплетено – и эпохи, и люди, и звери, растения, и даже «воспоминания» о жизни на других планетах. Так, фигура вздыбленного в нервном порыве коня в одной из пастелей художника повторяет очертания старого засохшего дерева, чем утверждается единство, родственность животного и растительного миров.

Концепция пространственно-временной относительности манифестируется в офорте «Печатная машинка» (ил. 4). Прыгающие литеры рычагов создают на листах бумаги множество текстов, которые тут же «материализуются» в различные миры, далеко отстоящие друг от друга эпохи. Таким образом, печатная машинка осмысливается художником как генератор других реальностей. Идея многомерности мира отражена и в двух пастелях: «Старый город - 1» и «Старый город - 2», напоминающих ускользающее из памяти сновидение (ил. 5). В первой работе мы видим силуэт человека, спускающегося по лестнице в какой-то загадочный тоннель. Зыбкое освещение, тусклые лужи, закрытый металлической крышкой колодец и четко выписанное каменное покрытие дна на переднем плане усиливают ощущение ирреальности происходящего. Это «вход» в другую реальность, иное измерение. Во второй работе – все то же: и лужи, и камни, и крышка колодца, и световой контраст переднего и заднего планов, вот только это уже не тоннель, а шоссе, у края которого сидит внимательно вглядывающаяся в противоположную сторону дороги собака. Мистическая дымка, исходящая от собаки, способна вызвать у чувствительного зрителя состояние оцепенения.



**Ил. 5. И.В. Тонконогий.  
Старый город-2.**

Семантика этих работ Тонконового напоминает стихотворение «Заблудившийся трамвай» Н. Гумилева, не отвергавшего, как известно, теории реинкарнации:

*Мчался он бурей темной, крылатой,  
Он заблудился в бездне времен...*

.....

*И, промелькнув у оконной рамы,  
Бросил нам вслед пытливый взгляд  
Нищий старик, - конечно, тот самый,  
Что умер в Бейруте год назад.*

Но если у Гумилева «Заблудившийся трамвай», неподвластный времени и пространству, осмысливается как проводник из «одной жизни в другую», то у Тонконового в этой роли оказывается тоннель.

Наиболее же целостный, предельно концентрированный образ единства человека и окружающей природы запечатлен в офорте «Единство» (раннее название «Вторая жизнь - 2») (ил. 6). Эта, безусловно, символическая работа тоже напоминает фрагмент, застывший осколок прежней жизни, когда человек еще ощущал свою слитность с миром. Фигура человека как бы вырастает из причудливо извитого засохшего дерева, частями которого становятся хищные птицы, экзотические звери, а из дупла высовывается голова хтонического животного – «змеи» – персонажа, прямо отсылающего к картинам П. Филонова. Обилие подобий и метаморфоз, запечатленное в работе, побуждает вспомнить другого поэта - Н. Заболоцкого:

*Как все меняется! Что было раньше птицей,  
Теперь лежит написанной страницей;  
Мысль некогда была простым цветком,  
Поэма шествовала медленным быком;  
А то, что было мною, то, быть может,  
Опять растет и мир растений множит.*

Пересекающиеся во всех направлениях железные трубы, сквозь которые пытаются прорасти корни деревьев, напоминают клетку и указывают на источник гибели некогда цельного мира. Торжество техносферы над природой подчеркнуто и колышущимся на ветру флагом в левой части офорта.

Особого внимания заслуживает пастель Тонконового «Предчувствие». В ней изображен устрашающий симбиоз все тех же ссохшихся деревьев с сетеобразными корнями, хтонических существ и огромной черепахи, чутко вслушивающейся в то, *что должно произойти*. Ее голова нависает над тускло блестящим шаром, напоминающим пушечное ядро, внизу которого видны две ставшие впоследствии знаменитыми нью-йоркские башни-близнецы. Если учесть, что работа написана Тонконогим в 1999 г. после посещения Америки, где экспонировалась его выставка, т.е. за два года до террористического акта, в результате которого башни были разрушены и в огне заживо сгорели тысячи американцев, то можно смело говорить о «кассандровском начале» искусства Тонконового, свойственном лишь крупным художникам. Не случаен и образ черепахи, являющейся в китайской традиции



**Ил. 6. И.В. Тонконогий. Единство (Вторая жизнь-II). 1994.**

символом мудрости и долголетия, при этом само животное представлялось в виде пожирателя огня, защитника от пожаров.

Часто повторяющееся изображение неизвестной планеты в этой и других работах Тонконового вызывает различные ассоциации – это может быть и «воспоминание» о прежней или будущей жизни, и актуализация научных гипотез о внеземном происхождении нашей цивилизации и др. Уже подмеченная ранее ассоциативная уплотненность – следствие часто применяемого художником приема амплификации – с целью вызвать у зрителя самостоятельные мысли и переживания по поводу увиденного. Амплификация – многозначный термин, применяемый в различных областях знаний. В аналитической философии Юнга амплификация означала расширение и углубление образа из сновидения с помощью направленных ассоциаций и параллелей с фактами, почерпнутыми из человеческой истории духа и символов (мифологии, фольклора, искусства и др.), благодаря чему его смысл поддается истолкованию. Применение амплификации относится к тем элементам, которые кажутся явно странными и необычными. Значение таких образов остается непонятым ввиду того, что они обычно только намекают на что-то и имеют фрагментарный характер. Разумеется, сам художник использует этот прием не по книгам Юнга или ученых других специальностей, но по наитию. Скорее всего, именно эта образная переизбыточность и ставит художника в затруднительное положение при выборе заглавия той или иной работы. Какой из многочисленных символов или просто образов-знаков является «определяющим»?

Символ, согласно Юнгу, выражает то, что мы лишь предчувствуем, но точно не знаем. В нем есть возможность развертывания содержания, путем домысливания, воображения, ассоциативных связей. Производя «раскопки» в своем сознании, Тонконогий априори не мог не выйти на архаичные символы и связанные с ними архетипы, лежащие в основании культуры. В свою очередь, из аналитической философии известно, что архетипическая символика способна претерпевать значительную трансформацию в сознании современного человека. Это отражается и в литературе, и в искусстве. И у Тонконового мы видим причудливое переплетение сверхновых научных идей и архаических мотивов. Субъективное проживание им бессознательных архетипических структур приводит к моделированию индивидуальной авторской мифологии, как в фильмах А. Тарковского.

Во многих офортах, пастелях и работах маслом можно видеть несколько устойчивых символов, восходящих к разным мифологиям и связанных с дихотомией «жизнь-смерть». Это вода, камень и дерево (чаще сухое). Последний символ может ассоциироваться с мировым деревом, моделирующим тройную вертикальную структуру мира – небо, землю и преисподнюю, и горизонтальную четверичную – север, юг, запад (смерть), восток (жизнь). В календарных обрядах последнему противопоставлению соответствуют цветущее зеленое дерево и сухое. С тремя основным частям мирового дерева соотносимы и разные животные: к ветвям и вершине – птицы, а также солнце

и луна; к стволу – пчелы, к корням – хтонические существа (змеи, бобры и др.). В фольклоре дерево нередко сопоставляется с человеком. Мотив продолжения жизни, рифмующийся с символом сухого дерева, которое должно прорасти и ожить, встречается и в фильмах А. Тарковского.

Камень, как молчаливый свидетель вечности, также встречается во многих культурных традициях. В мифологии из камней возникли люди и сверхъестественные существа. В греческой легенде о всемирном потопе Девкалион и Пирра создают из камней, «праха матери-Земли» новый человеческий род, заменивший прежний, погибший при наводнении. Влажные камни с отшлифованной поверхностью использовались в магии. Хорошо известны каменные амулеты и культовые сооружения из дольменов или плоских громадных камней. Таким образом, камни «ориентированы на связь как с прошлыми, так и с будущими поколениями» (К.Й. Нарр). У А.Н. Афанасьева читаем: «В некоторых деревнях вешают в курниках круглые камни с небольшим отверстием внутри; такой камень... предохраняет птицу от болезней и называется *куриным богом*». «В *курином боге* нужно видеть нечто, предназначенное для умерших предков», – указывал Д.К. Зеленин (ср. одноименный офорт Тонконового).



**Ил. 7. И.В. Тонконогий. Граница-II. 2010.**

Вода – амбивалентный образ, в разных своих проявлениях означающий жизнь и смерть, возрождение, семя, родитель, память и т.д. С одной стороны, вода оживляет, возрождает, приносит плодородие, с другой – угрожает потопом и гибелью. Если спиралеобразные водовороты олицетворяют коренные изменения и трудности, то спокойно текущая река – ровную, без потрясений жизнь.

В таком контексте прочитывается большинство работ Тонконового. Таковы «Оазис» и «Граница»; где мы становимся свидетелями «на глазах» совершающихся метаморфоз, «Куриный бог», «Два мира», «Молчание камней» (ил. 7). Архаичной символикой пронизаны и многочисленные «Ящерицы». Так, в офорте «Полнолуние» ползущая по стеблю папоротника ящерица извивающимся хвостом повторяет вращение луны, а на заднем плане – очертания скал среди колышущейся водной поверхности. Напомним, что во

многих древних традициях и даже в эпоху христианства ящерица была символом смерти и последующего воскрешения. В эпоху христианства ящерица связывалась не только с повторным рождением (омоложением), но и, подобно пчеле или мотыльку, была символом души. Общеизвестна и связь папоротника и лунной ночи. «Папоротников цвет, – писал А. Афанасьев, – распускается... в бурно-грозовые летние и осенние ночи». Человек, нашедший и сорвавший цвет папоротника, обретает способность угадывать чужие мысли и понимать языки птиц, зверей и растений; а также узнает все тайны прошлого, настоящего и будущего. На Руси папоротник часто называли разрыв-травой и верили, что одного прикосновения его цветка достаточно, чтобы открыть любой замок, разорвать железные кандалы или путы. Древние славяне сопоставляли папоротник с молнией и полагали, что во время его цветения ночь бывает яснее дня, дуют сильные ветры и беспокоятся моря и реки.

В другом офорте ящерица вписана уже в «космический пейзаж» – она нависает над вращающейся планетой (луной), возле которой, на нижнем плане, изображена Земля, покрытая проступающей из-под снега сетью. И здесь мы видим знакомые сквозные образы засохших корявых деревьев, бушующей водной стихии и одинокого, забытого временем парусника. Разумеется, эта густо насыщенная ассоциациями работа может быть прочитана по-разному. Скажем, протянутые во все концы нити судьбы, белая дыра в центре луны, исходящие от лап ящерицы «подпорки» могут быть связаны как с пленом и возможностью побега из него в «другое пространство», так и с невидимым *Кем-то*, кто управляет движением ящерицы и планет. Но в любом случае перед нами еще одна манифестация многомерной пространственно-временной концепции художника.

Справедливости ради следует заметить, что не все работы Тонконового следует рассматривать в рамках символизма или изощренной метафоры. Есть у художника и работы метафизического характера. К примеру, если «Куриные боги» прямо отсылают образованного зрителя к фольклорно-магическому контексту, то к изысканной композиции «Молчание камней», «Натюрморт с конем», «Цирку» и другим, хотя и немногочисленным, работам вполне применимы слова Р. Магритта: «То, что я пишу, не имеет ничего общего с символикой (тут и объяснять нечего). Я интересуюсь не символами, но только теми вещами, которые сами могут быть символизированы».



**Ил. 8. И.В. Тонконогий.  
Побег из зимы. 2006.**

Но таких работ, повторюсь, немного. Та же пастель «Побег из зимы» могла бы при желании трактоваться в духе анималистического жанра, но привязанная к хоботу веревка возвращает нас в контекст основной темы художника (ил. 8). В другой пастели мы вновь видим погруженного в свои мысли слона, на голове которого стоят древние охотники с копьями и сетями для ловли животных или птиц. Эта работа перекликается с разного рода «перемещениями» и «воспоминаниями», т.е. все к той же теме «другой жизни».



**Ил. 9. И.В. Тонконогий. Прорыв. 1989**

Еще в начале прошлого века поэт и философ Вяч. Иванов писал: «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении». Такая многоликость символа может подтолкнуть зрителя, не знакомого со всем корпусом работ художника и его концепцией, к «однолинейному», упрощенному восприятию того или иного произведения. Так произошло с офортом Тонконового «Прорыв», где изображен обложенный флажками волк, стремительно убегающий от охотников (ил. 9). В известной песне В. Высоцкого есть сходная тема, но она метафоризирует положение социума в условиях тоталитарной несвободы – и не более того. Между тем составители екатеринбургского двухтомника стихотворений Высоцкого поместили на обложку книги репродукцию упоминаемой выше работы, побуждая и поклонников барда трактовать работу художника в сугубо социальном плане. С учетом многосмысленности символа, такая трактовка офорта Тонконового вполне допустима. Однако широкая натурфилософская, гуманистическая тематика работ художника была вынесена тем самым за скобки.

Итак, картины художника запечатлевают молчаливый диалог человека с одухотворенной природой. Слова М. Эпштейна: «Животные – больная совесть человечества, чувствительность которой заостряется по мере его растущего самоутверждения над природой», в полной мере применимы к работам Игоря Тонконового. В его анимажах отражена ностальгия художника о прекрасном, цельном, но исчезающем мире. И одновременно надежда на его будущее возрождение.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Холмогорова, О. Испытание метафорой / О. Холмогорова // Бельские просторы. – Уфа, 2009. – № 8 (129). – С. 120-124.



© Алёна Викторовна ЛЕБЕДЕВА

*кандидат исторических наук, доцент кафедры «Дизайн и искусствоведение»  
Уфимского государственного университета экономики и сервиса,  
(г. Уфа)*

## АКВАРЕЛИ М.А. НАЗАРОВА ПЕРВОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ XXI ВЕКА

Михаил Алексеевич Назаров принадлежит к тому поколению художников, которое выдвинулось на рубеже 1950-1960-х годов, сыграв большую роль в процессе обновления художественных принципов, и до сегодняшнего дня занимает ключевые позиции в современном изобразительном искусстве Башкортостана. Завершив учебу в Таллинском художественном институте, с 1958 г. живет и работает в Уфе, став наиболее чутким выразителем новых творческих устремлений. Синтезируя наследие Сезанна и «Бубнового валета» вдумчиво и последовательно развивается как художник-монументалист, и в станковых работах проявляется его тяготение к суровой правде. Художник пылливо искал, пробовал, извечивал новые пути. Самососредоточенность стала важной чертой творчества и натуры М.А. Назарова. И по сей день он двигается вперед, углубляя свои собственные возможности, исходя из них и только на них полагаясь. Неколебимо продираясь через рутинное восприятие публики, многие годы игнорируемый критикой, он самостоятельно прокладывает свой путь в искусстве.

Пройдя, как и всякий художник, через увлечения очень разными стилистическими направлениями, на сегодняшний день он обрел способность к мудрому и спокойному самовыражению, воплощая свою тему в искусстве. Реализуя в своих полотнах скорбные размышления об ушедшей в прошлое крестьянской, патриархальной жизни. Нарочитая грубоватость живописного языка, которая присуща его полотнам, скрывает саднящую занозу того, что не воротишь уже никогда.

М.А. Назаров приблизился к философской лирике. Оставаясь художником своего поколения, он поднимает темы вневременные. Преображаясь, художник сохраняет себя. В его станковых работах явно стремление к обобщению с помощью монументализации образа. Монументализм предполагает некое упрощение формы, отказ от лишних деталей, выборочное отношение к подробностям. Художника увлекает язык живописного экспрессионизма, он строит выразительность образа на контрастах рубленых живописных форм и распирающей их изнутри энергии.

В акварельных этюдах, как и в ряде завершенных станковых произведений, с помощью плоскостей, имеющих ярко выраженную цветовую доминанту, подчас далекую от естественного цвета, художник возвращает глаз к картинной поверхности и стремится обуздать ее внутреннее движение. Это создает особое драматическое напряжение в образном строе его композиций.

«Ноктюрны» Назарова колеблются в своих интонациях – от умиротворенной тишины до напряженного драматизма.

Экспрессия живописи уравновешена в них, даже нейтрализована внутренней замкнутостью композиции и цветовой гармонизацией, но эта «организованность» отнюдь не ослабляет внутреннего напряжения образа. Композиционно-пластический, как и образно-содержательный смысл его картин сосредоточен в глубине, где смешались контрасты тоски и бесконечной любви, которые соединяются в едином, эмоциональном порыве.

Мы можем обозначить большую группу работ, которые тяготеют к поэтическому созерцанию, к выражению идеи покоя, к просветленной тишине, хотя при этом художник не стремится воплотить идиллическое состояние мира. В них есть предчувствие драмы. Они сродни традициям русского лирического пейзажа второй половины XIX века – Саврасова и Левитана. М.А. Назаров не следует за далекими предшественниками в своих живописных приёмах и методе изучения природы. Но он близок им своим представлением о мире как источнике красоты. Лиризм Саврасова включает не только переживание красоты родной природы, но и чувство – одновременно сладкое и щемящее – тоски, возвышенной просветленной скорби.

Мотивы деревенских пейзажей Михаила Назарова очень просты, а смысл их композиционного и пластического построения сводится, прежде всего, к цветопластическому постижению пространства. Основные композиционные линии и цветопространственные плоскости, по замыслу художника, должны соответствовать простоте мотива. В акварелях он сосредоточен в какой-то мере на живописных и технических задачах, но они являются средствами выразить ту же тишину, спокойную скромную красоту и чрезвычайную тонкость цветовых отношений, увиденных в природе.

Главным источником его вдохновения всегда оставался родной двор, покос – Кананикольск детства и Тубинск, в котором он вырос. То, что художнику не нужно гоняться на этюдах за какими-либо выдающимися видами, декларировал еще его учитель А.Э. Тюлькин, что для вдохновения вполне достаточно двора, писанного бесчисленное количество раз и панорамы гор за ним.

Неширокий оконный проем деревенской избы увлекает М.А. Назарова, также как и А.Э. Тюлькина. Окно есть соединение интерьера и находящегося снаружи пространства. В «Окнах» М.А. Назаров ставит перед собой задачу – выразить малыми средствами каждый раз новое содержание образа, достичь тонкой градации чувств – через малое постичь большое. Его окна – это лица разных по характеру и содержанию домов. Каждый раз, глядя на «окна» Назарова, удивляешься, как художник из одного мотива извлекает столь разные образные решения. Эта способность есть способность сосредоточения на состоянии природы. На том, как связано в разные времена года внутренне пространство дома с внешним миром. Интерьер с окном типичен для М.А. Назарова, его увлекают сложные построения композиции, ее конструктивность.

Благодаря цветовым доминантам художник словно строит целое сооружение, заботясь о строгом порядке, равновесии и конструктивности своего создания. Он умеет увидеть вселенную в небольшом куске окружающего мира. Черная от времени городьба, скворечник – символ обжитого жилища, нарядная сорока, либо просто птица, порхающая у забора. Особенно, как мне кажется, ему удается активная суeta весны с яркими всходами зелени на черных огородных грядках, сизые от влаги стекла парничков. Очень точно переданы им эти узнаваемые приметы пробуждения земли к новой жизни и предвкушения полновесной радости лета.

В своих тетрадных композициях, обходясь малым, Михаил Назаров практически собирает все то, главное, что он видит на малой своей родине – деревья, столбы, избы, землю, небо, воду. Это главная составляющая мира художника. Окно как бы соединяет мир быта с миром бытия. Обыденные явления, приметы частной жизни получают под кистью художника окраску лирического монументализма, объединив в себе черты разных жанров – натюрморта, портрета, интерьера, а в редких случаях, когда изображается какое-то, пусть самое незначительное действие (вскопка огорода), – бытового жанра. Естественно, что в зависимости от задачи, которую ставит перед собой художник, черты какого-то из перечисленных жанров могут преобладать.

В некоторых случаях, в поисках естественной первоосновы жизни, М.А. Назаров обращается к самым простым мотивам. Простота соединяется с живописной изысканностью. В картине «Хлев» (2009) объектом внимания художника становится тускло освещенный маленьким квадратиком окна хлев и корова в нем. Бревна простого сруба, открытая дверь, загородки для животных да поленница – вот и всё, что открывается взору зрителя. Но это немного, как и в предшествующих работах, исполнено поэзии обыденного и отмечено необычайно тонким живописным воплощением.

То и дело, охотно обращаясь к акварели, Михаил Назаров реализует в ней лирико-эпическую сторону своего таланта. Десятки накопившихся за годы тетрадей заключают важную сторону его творчества, посвященную дому как малой родине. Эти очень многообразные по своему внутреннему строю этюды демонстрируют его способность развернуть разнообразные, иной раз противоположные друг другу решения на материале одного и того же объекта. Его живописные построения являются перед зрителем то нежно лиричными, то взволнованными, то напряженно драматичными, то скорбными до отчаяния, то спокойно серьезными. Эти произведения становятся своего рода упражнениями в развертывании образного многообразия исканий художника, идя от документальной верности к психологической подлинности. Глубина созерцания перемен, происходящих с родными местами; напластование прошлых воспоминаний и чувств; изошренность зрения и настроение момента; сила прозрения и интуиция обобщений – все это можно в них обнаружить. Они являют собою не только формальные поиски, но и пристальное взглядывание в современную действительность.

Не случайно одним из кумиров М.А. Назарова является Михаил Ларионов. И, прежде всего, потому, что у него органично соединяется примитивистский прием, простонародная ирония с живописной утонченностью, с пластической убедительностью, с артистизмом. Он как бы соединяет с одной стороны, гротеск, намеренное преувеличение, примитив; с другой – одухотворение плоти, тонкие душевные движения. М.А. Назаров стремится слить воедино живописную свободу, смелость художественного воображения с нравственной дисциплиной, с любовью ко всему живому, с романтическим чувством вечно движущейся природы, с истинной верой.

Вместе с тем система живописного мышления художника вовсе не является застывшей, уже найденной, окончательно определившейся. М.А. Назаров всегда находится на стадии сосредоточенных исканий, которые устремлены не вширь, а вглубь. Его в мировом искусстве интересует не разнообразие техник, а ее образные возможности. Он смело видоизменяет композицию, выстраивая гармоничную организацию листа, отказывается от огромного количества деталей, но добивается четкой ясности и образной выразительности очень небольшими средствами.

Художник любит акварель, которая располагается в системе изобразительных искусств, где-то между живописью и графикой. Акварели М.А. Назарова посвящены разработке тех же сюжетов и мотивов, что и его живописные работы, – те же виды запруды, речка, избы, трактор, лошадь с жеребенком, отбившиеся от стада овечки, виды из окна, родная улица. В акварелях реализуется лишь часть мотивов и сюжетов М.А. Назарова, по сравнению со станковыми работами, чаще камерного характера. Видимо, сама техника провоцирует именно такую ориентацию акварели. Размашисто нанесенные жесткой и часто крупной кистью большие соотношения цветовых плоскостей; расплывающиеся контуры, затертая поверхность листа словно насыщают пространство этюда жизненной влагой. Акварель дает возможность находить колористическую выразительность в сближенных цветовых соотношениях и в контрастных.

М.А. Назаров скромнен в своих выразительных средствах – он не увлекается многообразием технических приемов, которыми, конечно же, успешно владеет, он завораживает простотой и ясностью выразительных средств. Эти акварели своим образным строем и пространственным решением в какой-то мере подготавливают художника к воплощению замысла в крупном формате. В станковых работах линейный ритм становится жестче, определеннее; сами линии более последовательно закрепляют границу объема; плоскости кубизируют фигуры и предметы; образы тяготеют к знакам. Но при всем этом, отказавшись от предварительной разметки композиции, он сохранил свободный мазок красочных построений, работая над небольшой композицией, избежал схематизма.

*Стиль художника можно было бы определить как лирический монументализм, в котором широта обобщения соединяется с сильно выраженным и ярко сформулированным чувством.*

Его труд отличается последовательностью, продуманностью программы и цельностью воплощения замысла. Он старается не просто передать какое-то состояние природы, но и вложить в художественный образ более широкий смысл. Перетекание красок, вхождение их друг в друга основано на контрастной гамме. Смешиваясь, они утрачивают характер чистого красочного звука, и их выразительность построена на самоценности каждого цвета, прежде всего, на их соотношении. Лист организован четко; цветовые плоскости закреплены за определенными частями, сопоставлены друг с другом; они образуют определенную ритмическую структуру, которая имеет отношение не к самому изображению, а к идее произведения, со своей стороны формируя образ и определяя то настроение, которое этот образ в себе несет.

Ощущения цельности и единства М.А. Назаров добивается цветовыми и фактурными средствами, обнаруживая незаурядное мастерство. Драматизм нередко выражается в произведениях художника в скрытой форме.

Для М.А. Назарова этюд не является простой натурной зарисовкой какой-либо реальной сцены. В этюде почти в той же степени, как и в картине, натура преобразована. Пространство передано условно. Да и само действие сведено к минимуму. Этот этюд, фиксирующий не столько само явление жизни, сколько характер его восприятия художником. Об этом свидетельствует обобщенный способ трактовки красочной поверхности. Фактура этой живописи особая.

В статье об Аполлоне Григорьеве Александр Блок писал: «Душевный строй истинного поэта выражается во всем, вплоть до знаков препинания» [1, с. 62-63]. Замечание это распространимо и на пейзажное творчество, где художник, более чем в других жанрах, видит мир через увеличительное стекло своих представлений о нем, где каждый штрих и цветовое пятно, характер мазка и колорит выдают его эмоциональную и духовную настроенность. Нигде самочувствие живописца так плотно не обусловлено пластикой, и, напротив, нигде живопись так не воспламеняется настроением и миропониманием автора, как в пейзаже.

В середине и второй половине 1990-х годов в творчестве художника заметен особый интерес к простому лирическому пейзажу, воплощающему чаще всего край деревни или вид поселка над запрудой. Родная улица, избы становятся почти обязательной принадлежностью пейзажа такого рода. Назаров редко изображает людей. Однако жизнь людей всегда ощущается в этих вещах. Спокойная сосредоточенность серых бревенчатых изб на стынувшей коричневой земле хорошо предает осеннее состояние уральской природы.

Художник экономен на детали. В процесс создания пейзажного образа включается переживание мотива. Он изыскивает «типичные ситуации». Создает концентрированный образ, рассчитанный не на детальное рассматривание, а на единовременное, целостное восприятие.

Близость тем и образов, которые реализуются акриловыми красками М.А. Назаровым – равно значимы акварельным композициям. Драматизм и напряжение в этих маленьких работах так же ощутимы, как и в его многосложных произведениях. Одна из главных тем художника – образ умирающей деревни самобытно воплощен и в его акварелях. Соотношения больших цветowych плоскостей, размокшая бумага, часто затерта кистью до шероховатости. Все эти приемы выразительности использованы для создания скорбного образа утраченной идиллии полноценной крестьянской жизни.

В утренних этюдах строения растворяются во влажном воздухе, утрачивая контуры. Но мягкая с прозрачными переливами живописная трактовка пейзажных мотивов не типична для данного художника. Намереваясь воссоздать яркий летний день в листе, он использует динамичные, насыщенные по цвету красочные пятна, перемежающиеся светлыми, не прокрашенными фрагментами основы, передающими животрепещущий ритм активной летней жизни трав и деревьев, упоенных солнцем.

Интерес художника к древнерусскому наследию проявляется в особенностях композиционного строя, в использовании землистых красок, присущих псковской иконописи, или ликующе алого из новгородской XII-XIV вв. Михаил Назаров нередко вдохновляется и техническими приемами древнерусской живописи – некоторую роль в ритмической организации композиции его работ иногда играют пробела.

Любимый художником мотив получает в акварели особенно тонкое и поэтическое разрешение. Акварель как техника чаще всего открывает путь к лирическому истолкованию образа. В живописи этот же образ кажется более объективным. В акварели художник в большей мере поддается той стихии чувств, которая охватывает его при реализации того или иного пейзажного мотива. М.А. Назаров же редко прибегает к мягкой живописной гамме, которая вызывает музыкальные ассоциации, что способствует лирической проникновенности. Его музыка, скорее, драматического характера.

Каждый из акварельных листов Михаила Назарова имеет ярко выраженную цветовую доминанту. Сам мотив в некоторой степени диктует эту особенность живописного языка. Ширь полей, укромно по низинкам осевшие избенки, трогательно притулившись друг к другу, кривые улицы с выщерблинами запроданных домов, высоко вздымающиеся берега, запруды с остатками плотины, высокая точка зрения – все способствует эпическому подходу художника к природе. Лирическое начало отступает на второй план в убедительном стремлении сохранить холодеющий прах многоликой когда-то жизни рудника.

Тусклый свет, проникающий в окно, обрекает интерьер на полумрак, благодаря которому детали внутри помещения призрачны, а взгляд зрителя вовлекается в пространство листа к манящему простору за окном.

Многие из тех мотивов, которые разрабатывает художник в живописи, переходят в акварель: «окна», крыльцо родного дома, огород, фасад со

стороны улицы, отделенный палисадником. и т.д. Художник стремится к некоей формульности, знаковости создаваемых им образов.

Пейзаж не фиксирует глубину, а разворачивается вверх, выстраиваясь в одну плоскость. Пространство угадывается в сопоставлении темного и светлого цветов, все изображение распластывается на плоскости, без попыток обозначить удаление в глубину. Цветовые перетекания, разнородность их звучания — вот что, прежде всего, увлекает автора, а предметные контуры лишь слегка намечаются.

Пейзаж, написанный с натуры, сотворен интенсивным цветом, значительно превышающим реальную цветосилу. Радужный и звучный перебор красок приводит к простодушному, явно восторженному толкованию обыденного деревенского мотива. От этого ведущая роль принадлежит не предметному миру, а живописи, лишь отдаленно соотнесенной с натурой. В создании художественного образа на первый план вышли неожиданность, неординарность живописного выражения. В этом методе нет подражания природе, но есть творчество на основе природных впечатлений.

К необходимости густого, пастозного нанесения краски М.А. Назаров пришел благодаря опыту. Его последние акварельные работы узнаются по плотной живописи и какой-то земной основательности. Мощь живописи определяет силу драматического чувства. Сюжета, который было бы возможно пересказать, нет ни в одной работе, — он служит лишь поводом к мощному живописному переживанию. Пейзаж пишется густой краской, заменяющей природные цвета и вольно их варьирующей. Драматизм заключен в сопоставлении темного и контрастно просветленного, редкой красоте поварварски дикого цвета, как это бывало у фовистов. Но чаще грубая техника исполнения соответствует цвету, фактуре бревенчатых и дощатых деревенских строений. Упрощая изображение, художник приходит к выразительному эффекту, сохраняющему свойства природной среды при усилении красочного звучания, добивается большой образной выразительности. Он не просто фиксирует грустную реальность и тем более, не ее воспроизведением занят, а стремится создать образ современности, используя для этого новаторские живописные приемы.

Пристрастие к плотной живописи, эскизной манере, становится принципом пластического решения его последних работ. Детали едва обозначены и вовлечены в стихию живописи, опора на натурные ориентиры явно ослаблена. Мир художника, его состояние, его художественные искания застилают былой интерес к изображению природы. Намеренная примитивизация ради живописной экспрессии — это общий знаменатель работы в акварельной технике на сегодняшний день. При значительном внимании к композиционной собранности пристрастие к плотной живописи, эскизной манере стала принципом пластического решения. Для художника важно передать живописными средствами акварели эмоциональный смысл представленного мотива. Получившиеся работы лаконичны, выразительны. Их

нельзя назвать сочиненными, избранные мотивы лишь повод для пластического пения.

В наш век постмодернистского «топтания» искусства на месте очень важно понимание художником пути своего движения во временном и мировом процессе. И хотя первенство в открытии истин в искусстве столь же значимо, как и в науке, успешное воплощение этих задач не менее почетно. Первым утвердившим значение природы как высшей цели искусства; первым, кому не было свойственно сознание своего превосходства над нею, был Джон Констебл (Н. Певзнер) [2, с. 141]. И в этом М.А. Назаров движется вслед за классиком, с сознанием одухотворенности всего сущего. Также как и он, художник со смирением в душе изучает ее и добивается, чтобы в рисунке было чувство. Констебл открыл возвышенную красоту в простых, ничем не примечательных мотивах национальной природы и в жизни связанных с нею людей. Этот важный постулат М.А. Назаров воплощает своим творчеством, вдохновляясь уральской природой.

Он создает эмоционально выразительные пейзажи, сочетающие смелое обобщение формы с пристальным вниманием к цветовому богатству мира. Они далеко превосходят значение простых этюдов, ибо в них художник ушел от копирования натуры, к тому, чтобы схватить общий характер сельской жизни. Эти небольшие листы отличает поразительная цельность видения, свобода и, вместе с тем, продуманность композиционной структуры, исключая зависимость от традиционных схем, подсказанная самим характером мотива.

Их обилие и многообразие демонстрируют нам поразительные открытия художника в области цвета, звучного, сложного, богатого оттенками и тональными переходами. Энергия взаимодействия цветовых отношений, широкая порывистая техника и особенно внимание к передаче света и его контрастов с тенью рождают необычайно интенсивное чувство динамической жизни природы. При небольшом размере эти работы обладают широтой пространственной концепции, ощущением единства земли и неба.

Небу Михаил Назаров неизменно уделяет особое внимание и посвятил ему самостоятельные этюды. В них он фиксировал и причудливое строение облаков, и изменчивость атмосферных состояний, и особую экспрессию жизни бесплотной стихии. Хотя разрабатываемый мотив перешел в завершенные станковые композиции – с возводимым срубом, кровлей бани, где небо является эмоциональной доминантой композиции, – натурные работы, тем не менее, не являются творческой лабораторией художника, а имеют статус самоценных произведений.

Акварель – область, к которой М.А. Назаров обращается постоянно. В работах художника присутствуют яркие ощущения свежести утра, ветреного дня, душного вечера, ночной прохлады сочности и яркости цвета. Есть в акварелях строгое соответствие натуре, ее тонким цветовым переходам зыбких переливов воздуха туманного утра, усталого дня, сырости, мороза. Отношения цветов мягки и плавны. Возможности этой техники он использует очень



многообразно. На отдельных листочках нежные цвета, построенные на чувственных тоновых градациях, перемежаются иными – мощными в своем пастозном цветовом построении, где двум-трем основным цветам подчинены остальные. Стремясь к объективно верной передаче мира, художник все-таки что-то преувеличивает, оставаясь в границах истинности не только созданного образа, но и увиденного мотива. Преображение цвета, определенная его интенсификация, приводящая к декоративности, близки искусству М.А. Назарова. Строения даны густыми пастозными цветовыми массами. Нет ничего измельченного. В цветовых отношениях ощутим динамичный ритм, в котором пульсируют движение природы, ее соки. Впечатление яркости лета или прозрачности туманного дня М.А. Назаров добивается сочностью, многосложностью красок, сочетаемых с пластичностью объемов или соответственно широкими красочными размытиями бледных цветов.

В акварельных работах М.А. Назарова постоянно соседствуют две тенденции: верность натурному видению и преобразование, побуждение к декоративной яркости, интенсивности ритмикой пятен, вызывающей ощущение неуспокоенности. Заметен превалирующий интерес художника к драматическим цветовым построениям – как в станковых его произведениях, где наряду с яркими интенсивными краскам присутствуют сумрачно земляные. М.А. Назаров работает на контрастных цветах, а сложность цветовой характеристики среды, предметов, освещения обнаруживает в нем художника не просто профессионального, а очень опытного мастера.

Суть удачи в том, что Михаил Назаров занят делом, которое он любит и которому искренне предан. Он относится к людям, постоянно созидаящим себя. Внутренняя импровизация подвластна ему. Но он хорошо знает смысл и цену усилий, уходит от проторенного. Способность решаться на шаг, на поступок присуща ему, что очень важно для художника. При этом он всегда остается человеком, сознающим несовершенство создаваемого им. Все для него продолжается и будет продолжаться.

Его работы напоминают, что есть нечто непреходящее, вечное, дарованное нам богом, что освещает нам путь. И определяет его для тех, кто слышит голос совести сердца. Его полотна, если хотите, картины о Любви, в самом широком истолковании ее. Это делает картины М.А. Назарова истинным явлением национальной культуры. Он следует традиционным представлениям русского искусства. С середины XIX века художники неизменно подчеркивали мировоззренческую функцию и миссию искусства, его неразрывную связь с религией и философией.

Творческая энергия Михаила Алексеевича неиссякаема. Он работает изо дня в день, из года в год, из десятилетия в десятилетие, как бы в ритме дыхания, естественно, как течет полноводная река, неспешно и величаво, как парят большие птицы. Его огромные полотна, созданные в уже преклонные годы, не несут никаких следов угасания. Они сделаны уверенной рукой и сохраняют высокий художественный уровень. Такая способность не терять достигнутой высоты свойственна немногим великим. Мало кто так сроднился

с природой Урала, так проникся духом православия, так вжился в мир русского изобразительного фольклора, как М.А. Назаров. Он всегда любил не только русскую иконопись, шитье, но и лубки, тканые башкирские паласы, деревянные и глиняные игрушки. Эти вещи воодушевляют и сегодня к собственному творчеству – как образцы художественной культуры, живого языка, к которому он постоянно обращается, перечитывая классиков. Он сумел отойти от принципа социалистического реализма с его иллюстративным бытописанием. Натурные впечатления каждого лета, когда он выезжает на покос, помогая хозяйствовать сестре, всегда активно питали его творчество. Земля, жизнь на реке, грозный силуэт Ирндыка и небо становились темой пейзажей.

«...Вокруг любви моей/ Непобедимой/ К моим лугам,/ Где травы я косил,/ Вся жизнь моя/ Вращается незримо,/ Как ты, Земля,/ Вокруг своей оси...» [3, с. 140]. Сейчас уже больше по памяти, но не изменен ритм жизни: с утра – студенты, драгоценное дневное время в мастерской – крупномасштабные полотна на больших подрамниках (все труднее находить мастеров, чтобы сделали прочными) акриловыми красками, а вечером обязательно три-четыре небольших акварельных работы.

*«Окошко. Стол. Половики.  
В окошке – вид реки...  
Черны мои черновики.  
Чисты чистовики.  
За часом час уходит прочь,  
Мелькает свет и тень.  
Звезда над речкой – значит, ночь,  
А солнце – значит, день.  
Но я забуду ночь реки,  
Забуду день реки:  
Мне спать велят чистовики,  
Вставать – черновики» [3, с. 268].*

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Блок, А.А. Судьба Аполлона Григорьева / А.А. Блок // Собрание сочинений в 8 томах. – Т. 5. – М.-Л.: ГИХЛ, 1962.
2. Раздольская, В.И. Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм / В.И. Раздольская. – СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2009. – 368 с.
3. Рубцов, Н.М. Последняя осень: стихотворения, письма, воспоминания современников / Н.М. Рубцов. – М.: ЗАО Изд. ЭКСМО-Пресс, 2000. – 608 с.

© Лариса Искандаровна КУДОЯРОВА  
член Ассоциации искусствоведов России  
(г. Уфа)  
e-mail: lara347@mail.ru

## РАСИМ НАСИБУЛЛИН: РАЗМЫШЛЕНИЯ НА ВЫСТАВКЕ

Персональная выставка Расима Насибулина «Родная земля-2» в Конгресс-холле, третья в 2013 году, дает серьезный повод для размышлений о путях развития художественной культуры республики сегодня.

Как известно, любая художественная выставка является культурным событием. Необходимо только определить его масштаб – это камерная выставка, развернутая в небольшой галерее, или большой международный проект. А также характер выставки, демонстрирующей небольшой фрагмент, панораму или ретроспективу пестрой, динамичной картины художественной жизни. На одних, многолюдных, публика оценивает творчество художника с позиции узнаваемости: «Картина как живая, красиво, похоже». На других, более сложных для восприятия, зрителей меньше – эта публика ценит или старается понять современное искусство без предубеждения к поискам художника.

М.А. Чегодаева, один из самых авторитетных искусствоведов нашего времени, достаточно четко разграничивает массовую культуру, по ее определению, всеобщую, ничью, обезличенную, и художественную культуру каждого народа, интересную именно своей неповторимостью. По мнению исследователя, «высокое» искусство на протяжении всего XX века «чрезвычайно усложнилось, заговорило на языке доступном лишь образованному слою общества, утонченной интеллигенции» [2, с. 54].

Массовая культура сама по себе не может быть ни плохой и не хорошей. Она массовая, потому что достаточно проста и не требует усилий для понимания. А чтобы понять мысль автора, несущую в себе подтекст, приглашающую настроиться на размышление, нужно задержаться у работы. Увидеть мир глазами художника, прочувствовать радость озарения. Это не просто. Нужна работа души, отказ от привычного, согласия на право художника видеть не так, как видит большинство. Умение разделить радость открытия красоты и глубокого смысла казалось в самых простых, обыденных вещах.

Работы Расима Насибулина трудно определить каким-либо жанровым форматом. Его интересы широки, в то же время он старается из каждой «зацепившей» темы взять все, добраться до сути, отбросив наносные – «случайные» – черты. Раскрывается панорама меняющейся и в то же время узнаваемой, родной природы. Мягкая пластика горной линии, отражение в спокойной воде неба и приглушенных оттенков листвы. Как подтекст

умиротворения, понимания мелочности сиюминутных проблем перед лицом подлинного величия реального мира. Вечная гармония. У художника имеется целая серия акварелей на эту тему: «Нескончаемый дождь», «Ожидание зимы», «Мостик в лесу». Трудно даже выделить наиболее интересные произведения. Вписываясь в общую целостную концепцию выставки, они удачно поддерживают и дополняют друг друга. В отличие от ранних работ, более этюдных, они производят монументальное впечатление. На образ работает все – очень простая сдержанная композиция, широкий уверенный мазок, сложная цветовая гамма. Общее состояние – в противовес восторженному импрессионистическому восприятию и кажущейся легкости письма. Вневременное и одновременно меняющееся мягко, но постоянно, окружение человека, заметное разве только при возвращении после долгого отсутствия. И свет, когда солнце уже село, а ночь еще не вступила в свои права. Неуловимый момент грани бытия, приглушающий реальность, обостряющий чувства.



**Ил. 1. Р.М. Насибуллин. Кабачки и старые яблоки**

работ, созданных художником в последнее время, дающая представление о его преданности своей теме – родному краю, живущим там людям. Меняется стиль, техника, палитра – но главная тема всегда прочитывается однозначно.

Как говорит сам художник – каждый человек развивается: «Старые работы отражают поиск себя, своей манеры, своих красок. Сейчас у меня уже есть отработанные технологии, живопись моя очень активна по цвету. Новый стиль – архитектурная колористика, став ответом на вызов времени, используется при обучении студентов. Постоянное участие в интересных выставочных проектах помогает творческому росту, не позволяет расслабляться. Учаться у тебя, учишься сам. Это очень важно для художника». И вся биография мастера служит подтверждением этих слов.

Расим Насибуллин родился в деревне Рятамак Ермакеевского района, расположенного на западе республики. До десяти лет Расим прожил в тесной связи с миром природы, в небольшой деревне, где все настолько хорошо знают

Натюрморты, несмотря на кажущуюся камерность жанра, представляющие формулой вселенной – ее малой части. Самые простые вещи – кувшин, тыквы, медовая рамка, предметы незатейливого быта, земные плоды. Приглушенные оттенки коричневого, охры, зелени, энергичная живопись. Уверенная лепка формы. Минимум, говорящий больше, чем сложная и яркая композиция. Это только часть

друг друга, что становятся почти родственниками. Плавные очертания гор, капризный Ик, постоянно меняющий русло, смена времен года – вечная игра природы. Позднее детские, может быть самые яркие, впечатления лягут в основу ряда работ, посвященных родным местам: акварели «Дождь на реке Ик», «Одинокая ива». Художник считает, что тесная связь с землей, людьми, привычный жизненный уклад оказали влияние на мировосприятие, сформировали философский взгляд на жизнь и наложили отпечаток на все дальнейшее творчество.

Затем художественная школа – интернат имени Давлеткильдеева. Продолжение образования на художественном отделении Уфимского государственного института искусств. Имена педагогов, говорящие сами за себя: Рашит Нурмухаметов, Ахмат Лутфуллин, Михаил Назаров. Работы раннего периода разноплановы, что свидетельствует об активном поиске своего стиля. Выставки с очень разными творческими группами – «Альянс», «Инзер», «Крик», «Артыш». Первые успехи. Преподавательская деятельность и поездки по стране. Расим Насибуллин знакомится с Прибалтикой, Петербургом, Казанью, другими городами. Возит на пленэрную практику своих студентов, пишет вместе с ними. Но город так и остался для него местом работы, не став родным. Городской пейзаж, по его словам, никак выше этюда не идет. Хотя были успешные, нашедшие своего зрителя работы, на большую картину как-то пока не тянет. Город – это все-таки не мое, заключает художник.

Именно глубокое понимание искусства, размышления над путями его дальнейшего развития делают Расима Насибуллина интересным собеседником. Также постоянная работа со студентами способствовала развитию умения четко формулировать мысль, убедить, что в спорах с молодыми авторами очень важно, особенно в процессе обучения. А убеждение кистью – лучший вариант в таких дискуссиях.

Вызывает глубокое уважение позиция художника. «Я не могу оставаться равнодушным к отношению зрителей на проявление агрессивности и трагизма в искусстве, – говорит он. – Более широкая аудитория всегда склонялась к мажорной теме, предпочитая часто сложной, требующей работы мысли подлинной красоте красивость и легкость темы. Искусство может радовать, но не должно играть роль развлечения». В то же время, считает Р.М. Насибуллин, во внутренней культуре художника должен существовать нравственный барьер. Выплескивать накопленный годами (жизнь ведь не всегда легка и радостна) или вызванный моментом негатив не всегда уместно, да и некорректно. Вопрос, понятно, дискуссионный. Существуют разные мнения, можно привести ряд аргументов за и против. Например, в Китае традиции, насчитывающие несколько тысяч лет, заслуживают уважения и изучения. Известно, как там жестко регламентируются предметы искусства, вводимые в окружение человека, ведь они должны радовать глаз, а не добавлять отрицательных эмоций. В то же время, сохраняя свою школу, китайские авторы проявляют интерес к европейскому искусству, особенно к русской

академической школе. В 1920-е годы в Шанхае и других городах оказалось большое количество русских эмигрантов, в том числе художников. Китайские мастера, воспринимая европейскую школу, получают более широкие возможности для творческой реализации.

У нас растет количество выставочных площадей, но качество выставленных работ, к сожалению, падает. Раньше цензура художественного фонда хотя бы гарантировала профессиональный уровень. А сегодня выставки (особенно молодых авторов) показывают проблему со школой и с объединяющей экспонентов общей идеей. Нет вызывающих споры ярких работ. Это проблема не только искусства, утверждает художник. В России уже



**Ил. 2. Р.М. Насибуллин. Посвящение матери**

на уровне всей страны идет поиск национальной идеи. Хотя основная идея искусства никуда не исчезала. В основе любого творчества лежит хорошая школа, умение рисовать и писать, в первую очередь профессионально.

Проблема особенно заметна на молодежных выставках. Зачастую ни техники, ни свежих идей, ни вызывающих споры ярких работ. Нет и уважения к своим национальным

корням, которые необходимо знать и развивать. У нас много хороших художников, чье творчество нужно показывать, на работах которых можно учить студентов художественных учебных заведений. Однако музея современного искусства нет. В то же время политика художественного фонда, пытающегося законсервировать национальную культуру, лишает права на свободу поиска новых средств выражения. Искусство не может застыть монументом. Особенно это видно во время выставок, когда работы отбираются по критериям соответствия традиции с точки зрения членов выставкома<sup>1</sup>.

С этими мыслями художника трудно не согласиться. Постоянная экспозиция работ современных художников, собранных во время закупок с проходящих выставок, стала бы хорошей школой для молодых, площадкой для тематических выставок «Учитель – ученик». Показ творчества художника, ведущего педагогическую деятельность, и работ его учеников в рамках одной выставки стимулирует творческую активность обеих сторон.

<sup>1</sup> Из беседы с Р.М. Насибуллиным. 15.01.2013.

Сам же Расим Насибуллин воплощает свои теории в жизнь, вся его жизнь записана кистью. Детские воспоминания нашли отражение в полотнах «Посвящение матери», «Вечерний мотив», «Нежность». Термин «пластический фольклор» как нельзя лучше отражает суть творчества Расима Насибуллина. Этот слегка приглушенный колорит и кажущаяся простота композиции, характерная для народного декоративно-прикладного искусства, всегда доминировали в лучших работах.

Устойчивость и повторяемость образов становятся краеугольным камнем мироздания. В данном случае вспоминается живопись Павла Кузнецова, особенно вещи, связанные с образом Востока, созданные во время путешествий в киргизские степи и узбекские города. Но если условность пространства и фигур «восточных» картин Кузнецова все-таки идет через символику иконы и сплава византийской традиций с Парижем, поисками европейскими художниками новых путей в искусстве, в работах Расима Насибуллина можно увидеть врожденное, абсолютно естественное чувство декоративности, пластики, цвета. Это впитанное с детства эпическое чувство времени и пространства, их неразрывности лежит в основе его творчества. Орнаменты вышивок, аппликация, украшения, традиционный крой и украшение одежды с памятью функции оберега, сохранившаяся натура. На территории нашей республики еще счастливо сохранились оазисы красоты упорядоченной жизни, где у каждой вещи, каждого человека было свое неизменное место и свое предназначение.

Интересно композиционное решение картин Р.М. Насибуллина: постройки и немудреные предметы сельского быта, растения и животные, человеческие и фантастические фигуры сплетаются в причудливый узор, дерево превращается в живое существо, приглашая под свою сень («Бабушка Саня»). Еще интереснее композиционное решение в полотне «Семья». Женщина, мужчина, ребенок, корова, кошка. На переднем плане – ваза с фруктами. Не персонажи – символы. Плоскостность, условность, два цвета – алый и бирюза. Устойчивые конструкции. Основательность: внутреннее пространство дома, печь – тепло, в центре – детская кроватка. Луна нимбом над головой матери. Мужская фигура, связующая землю и небеса. Глаза, объединяющие всех действующих лиц почти библейской сцены. Такая вневременная и внеконфессионная «Троица». Камерная тема вырастает в них до эпического уровня.



Ил. 3. Р.М. Насибуллин. Семья

По убеждению художника, обращение к глубинным слоям исторической памяти расширяет возможности искусства. Образ, отшлифованный веками и

ставший архетипом, становится якорем, помогающим удержать стремительно разрушающийся привычный мир. Человеку всегда нужна точка опоры, запас прочности. Художник старается противопоставить дьявольскому двадцатому и начавшемуся двадцать первому веку с тенденцией саморазрушения свое творчество. В работах Насибуллина – гармония, пластика, образность, приятная для глаза. Эта, не побоюсь термина, «пасторальность», мечта человека о «золотом веке», который для каждого свой: детские воспоминания, природа, не испорченная цивилизацией.

Творчество Насибуллина двойко. В нем есть неприятие современного города и нежность, рустикальность, максимальная архаизация собственного мира, сотканного из воспоминаний, мечты, убежденности, что человечность и ее вечные ценности не меняются от изменения внешнего антуража. Тут, может, основная мысль – показ на контрасте с традиционной культурой «пустозвонства и суетности большинства "измов" этого странного века» [1]. Но если в музее мы видим многое, вырванное из привычного окружения, под мертвящим светом искусственного освещения, то в своем творчестве художник не оживляет ушедшую историю. Он показывает живой мир, существующий рядом с нами. Это возможность остановки, отдыха, неспешного размышления и осмысления. Часто в повседневной суете некогда задать себе вопрос: «Для чего я живу, где мое место, цель, к которой нужно уже не идти, бежать, сталкиваясь и набивая шишки?» И как часто, вроде получив желаемое, человек не находит ни счастья, ни удовлетворения. А может быть, истина, лежащая в основе творчества художника, дает ответ на этот вопрос? Может быть, просто нужно уметь ее увидеть?

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Беляева, Е. Из ненависти к поп-арту / Е. Беляева // Культура: Еженедельная газета интеллигенции. – 2011. – 13-19 янв. (№ 1). – С. 11.
2. Чегодаева, М. Моя тревога: сборник критических статей об искусстве XX-XXI века / М. Чегодаева. – М., 2006. – 86 с.



## МУЗЕИ И КОЛЛЕКЦИИ

УДК 069.51:75

© Галина Леонтьевна ВАСИЛЬЕВА-ШЛЯПИНА

*доктор искусствоведения, профессор Сибирского федерального университета  
(г. Красноярск)*

*e-mail: yvassilyev@g-service.ru*

### МУЗЕЙНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ ТВЕРСКОЙ ОБЛАСТНОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ (НОВАЯ АТРИБУЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В.И. СУРИКОВА)

В Тверской областной картинной галерее экспонируется произведение великого русского живописца В.И. Сурикова (1848-1916) под названием «Стрелец. Этюд к картине «Утро стрелецкой казни» (1880-е). При определении названия этой работы сотрудники галереи ориентировались на давнее замечание В.С. Кеменова, сделанное им при осмотре музейной коллекции. В 1960-х годах точка зрения вице-президента Академии художеств и известного исследователя суриковского творчества являлась решающей и никем не подвергалась сомнению. Но с такой атрибуцией трудно согласиться и для этого имеется ряд обоснований.

Во-первых, против такого названия свидетельствует техника суриковской живописи, характерная не для ранних 1880-х годов, а для нового XX века. В поздний период 1900-х годов возрос интерес художника к пластическим возможностям живописи не только в пейзажах, но и в портретах. Суриков напрягает цвет, не боится широких красочных отношений, рисует смело, обобщенно, сохраняя при этом правду жизни и природы.

Во-вторых, сам художественный образ несет особую психологическую нагрузку. На портрете запечатлен человек, не имеющий к стрельцам эпохи Петра I абсолютно никакого отношения. Его головной убор — «скуфья» — мог принадлежать только лицу, претендующему на духовное звание. Едва намеченная свеча в руке персонажа в темном одеянии несет иное эмоциональное настроение, нежели в «Стрельцах», где жуткие огоньки свечей на фоне белых рубахах осужденных передавали тревожное ощущение наступающей трагедии.

Поводом для новой атрибуции послужило явное внешнее сходство между этюдом «Иоанн Грозный» (1897, ГТГ) (ил. 1. 44,5x28,5. ГТГ [Ж-128]), показывающим фигуру царя в полный рост, и упомянутым мужским изображением в Тверской галерее, которое пока имеет непроверенное и недоказанное искусствоведческим анализом название «Стрелец». Между тем, следует вспомнить, что скуфью и цветной подрясник Иоанн Грозный носил в Александровской слободе, в которой устроил крепость, называя дворец монастырем, себя — игуменом, а 300 самых злых опричников братией.



Ил. 1. В.И. Суриков.  
Иоанн Грозный. Этуд. 1897

Чтобы оценить суриковский вклад в разработку такого сложного исторического персонажа, как русский царь, прозванный Грозным, необходимо проследить предыдущие обращения творцов к этой, столь популярной тогда теме [1, с. 246].

Правление великого князя «всех Руси» (с 1533), первого русского царя (с 1547) Иоанна IV, прозванного Грозным, вызывало и продолжает вызывать самые разнообразные оценки исследователей. Полувековой период, включивший крупные и мрачные события, особенно привлекал живописцев и скульпторов, драматургов и поэтов во второй половине XIX века. Новое понимание исторического жанра как правдивого показа прошлого, интерес к личности и выявлению многогранных характеров пробуждали интерес к XVI столетию.

Одним из первых противоречивой эпохой заинтересовался В. Шварц. Во «Взятии Казани Иоанном Грозным» выделен главный герой, передана реальность исторического события, создана атмосфера битвы. В его дипломном картоне «Иоанн Грозный у тела убитого им сына» (1861, ГРМ) показаны разные чувства — страдания отца и упрямая деспотическая воля. Острый сюжет дает возможность приоткрыть тайники души застывшего в скорби государя, потерявшего наследника. Тяжело сидит он в кресле, вцепившись рукой в складки погребального покрывала. Голова опустилась на грудь, на лице застыло оцепенение, у ног брошены четки и железный посох. В акварельном портрете Грозного, являвшемся подготовительной работой к большому картону, Шварц словно предвидел монументальное решение, которое возникнет у В. Васнецова лишь через 37 лет.

В 1860-х годах последовала целая серия шварцевских композиций из эпохи Иоанна Грозного: «Посол от князя Курбского», «Спор Иоанна Грозного с иезуитом Поссевино о вере», пять иллюстраций к «Песне о купце Калашникове» и четыре к роману А. Толстого «Князь Серебряный», а также два станковых рисунка — «Обряд поднесения перчатки Иоанну Грозному на соколиной охоте» и «Наречение царской невесты». Работая в парижской мастерской Лефевра, художник выполнил маслом вариант большого картона. Не идеализируя Грозного, Шварц впервые нашел психологическое решение его противоречивой личности, что явилось одним из толчков к расцвету исторической картины второй половины XIX века.

Работа М. Антокольского «Иоанн Грозный» (1871) на первой выставке передвижников имела исключительный успех. Скульптор-психолог раскрыл

сложность душевных переживаний «мучителя и мученика». В украшенном тонкой резьбой троне — сухая костлявая фигура в простом монашеском одеянии. Рядом вонзившийся острием посох — символ власти и непреклонности. Статую отличают драматизм и страстность, неукротимость духа, темпераментность и глубокий психологизм. Душевное состояние раскрывается как бы во времени. Судорожно сжаты пальцы правой руки, резко выдвинута вперед нога с острым носком сапога. И, наоборот, статичная левая часть фигуры — бессильная рука, перебирающая четки, тяжело свисающие складки собольей шубы. Авторский талант позволил передать суровость власти и слабость старого человека. По отзыву критика В. Стасова, Антокольский «в один день стал русской гордостью и знаменитостью».

Трагические противоречия царствования не привлекли А. Литовченко, заинтересовавшегося бытовым эпизодом — «Иоанн Грозный показывает свои сокровища английскому послу Горсею» (1875, ГРМ). Особенно заботился он о достоверности архитектуры и костюмов: изучал рисунки В. Шварца, сделанные к постановке трагедии А. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», зарисовывал древнерусскую утварь в Оружейной палате. В картине внимание сосредоточено на роскоши убранства, блеске драгоценных камней и золота. Немоощен стареющий царь, вежливо холоден почтительный посол. Застывшие бояре смотрятся неумелыми статистами. Обилие деталей и пестрота колорита затмевают маловыразительные центральные образы. Затронув важную тему — отношения Руси и Запада, художник увлекся натюрмортной частью и показал царя в прозаическом аспекте.

Стремлением к археологической точности отличался и жанрист Н. Неврев. В картине «Смерть боярина Гвоздева» (1881) фигуре Иоанна IV свойственна постановочная театральная условность.

В историческом полотне И. Репина «Иоанн Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885, ГТГ) изображено отчаяние властелина, прижимающего смертельно бледного царевича и пытающегося зажать кровоточивую рану на виске. По замыслу автора, «главное — не внешний ужас, а любовь отца к сыну и ужас Иоанна, что вместе с сыном он убил свой род и, может быть, погубил царство».

Воссоздав в настенных росписях Владимирского собора образы деятелей прошлого (князя Владимира, Андрея Боголюбского), В. Васнецов использует приобретенный опыт в историческом портрете «Царь Иоанн Васильевич Грозный» (1897). Значительный, масштабный образ наследует традиции древнерусского искусства. Обильное узорочье парчового одеяния в сочетании с расписными стенами интерьера помогло выстроить эффектную композицию. Вытянутый по вертикали холст, линейная выразительность и силуэтность, иконная стилизация свидетельствовали о новом этапе развития монументального декоративного стиля.

После неоднократных изображений русского царя трудно было отыскать новый ход, дающий возможность постижения иных граней властного характера. К примеру, оценивая прежнюю удачную скульптуру, писатель И.

Тургенев отметил: «Невозможно представить себе Грозного иначе, чем каким его подстерегла фантазия Антокольского». Но Сурикова всегда привлекали своевольные и энергичные исторические деятели. Еще работая в московском храме Христа Спасителя, он часто ходил в Архангельский собор, где покоились цари. Гробница Иоанна Грозного находилась отдельно в приделе, похожем на алтарь.

В беседах с поэтом М. Волошиным художник поделился ярким впечатлением: «А вы знаете, Иоанна-то Грозного я раз видел настоящего — ночью в Москве на Зубовском бульваре в 1897 году встретил. Идет сгорбленный, в лисьей шубе, в шапке меховой, с палкой. Отхаркивается, на меня так воззрился боком. Борода с сединой, глаза с жилками, не свирепые, а только пронзительные и умные. Пил, верно, много. Совсем Иоанн. Я его вот таким вижу. Подумал: если б писал его, непременно таким бы написал. Но не хотелось тогда писать — Репин уже написал» [2, с. 184].

Действительно, Суриков старался избегать опробованных решений, отмечая зрительскую нетребовательность и склонность к стандартным ситуациям: «Ведь публика так смотрит: раз Иоанн Грозный, то сына убивает; раз Стенька Разин, то с княжной персидской» [2, с. 189]. И все же под впечатлением той давней встречи Суриков в 1897 году написал *этюд, изображающий согбенную фигуру самодержца* (ил. 1), но по каким-то причинам не стал разрабатывать тему дальше. В том же году подоспела и картина Васнецова, и Василий Иванович надолго отложил воплощение грозного царя.

Когда в начале XX века значительно возросла сила суриковского портретизма, царский облик вновь потревожил воображение художника. Ведь предыдущие произведения чаще всего изображали Иоанна царем, ставшим народным мучителем и нареченным Грозным. Его уже не стесняли нравственные убеждения, произвол был настолько силен, что жертвы не сопротивлялись, власть самодержца ставилась превыше всего.

Суриков не пожелал взять в основу драму сыноубийства (уже воплощенную Репиным) или запоздалого отцовского раскаяния. Он стремился избежать традиционно-упрощенной, «кровожадной» трактовки личности. Василий Иванович избрал другое, неординарное решение, представив царя более молодым — в переломное время, в момент выбора дальнейшего пути.

Исторические факты требовали многогранного освещения неординарной личности. Следовало учитывать, что при Иоанне Грозном начался созыв Земских соборов, составлен Судебник, проведены реформы управления и суда, были установлены торговые связи с Англией и создана первая типография в Москве. Когда после казанского похода Иоанн Васильевич тяжело занемог, бояре слишком долго решали, кому присягать — царевичу Дмитрию нескольких месяцев от роду или двоюродному брату царя Владимиру Андреевичу. Присягнули Дмитрию, Иоанн выздоровел, но горечь пережитого во время болезни чувства запомнилась надолго. Сильный пожар в Москве и болезнь царицы Анастасии усугубили ситуацию.

После смерти жены царь неузнаваемо переменялся: изгнал умных советников — Алексея Адашева, которого летописец за добродетели называл земным ангелом, и священника Сильвестра, опекавшего царя и написавшего книгу наставлений «Домострой». Затем и сам внезапно уехал из Москвы в Александровскую слободу. После возвращения завел новый порядок, поделив Россию на две части — опричнину и земщину. Опричников, ездивших с метлами и собачьими головами в знак того, что метут государство и грызут царских врагов, народ вскоре прозвал «кромешниками». Но именно с ними царь ходил к церковным службам, молясь и кланяясь так усердно, что на лбу оставались знаки, и все чаще во время молитвы приказывал кого-нибудь казнить или мучить.

После авторской атрибуции предлагается суриковское произведение, хранящееся в Тверской областной картинной галерее, назвать «*Иоанн Васильевич Грозный*» и уточнить датировку — 1900-е годы (ил. 2. Б. на х., м. 53x42,5. Тверская областная картинная галерея [Ж-1066]. Атрибуция произведена автором статьи). На нем изображен человек, который положит начало безграничному деспотическому произволу и собственные прихоти поставит превыше всего, но все еще не чуждый раннему воздействию общепринятых нравственных понятий, привитых в юности мудрыми наставниками. Передан сложный, неукротимо-страстный характер: сосредоточенность и жестокость, суровость и угрызения совести, предельное эмоциональное напряжение и внутренняя борьба. Обрамленное седеющими прядями и бородой угрюмое лицо с властными чертами, острый крючковатый нос, сжатые губы и впалые щеки. В руке едва намечена теплящаяся свеча.



Ил. 2. В.И. Суриков.  
Иоанн Васильевич Грозный. 1900-е.

Когда-то Антокольского критики упрекнули за подражание «Вольтеру» Гудона. Теперь у Сурикова можно отыскать подобие со скульптурой. Однако внешнее сходство не исключает разное внутреннее содержание. По наблюдению Антокольского, «в истории искусств живопись и скульптура всегда боролись друг с другом. То одна, то другая брала верх. Теперь же век живописи, а скульптура пала; конечно, в этом виноваты время, народ и сами скульпторы» [3, с. 435]. Скульптурному образу царя помогали эффектные детали — тяжелая соскальзывающая книга, четки с массивным крестом.

Суриков, напротив, оставляет Иоанна IV Грозного только наедине с собой и своими переживаниями. Психологическая находка — соотнесенность пронизывающего упорного взгляд больших темных глаз с робко тлеющей свечой выражает обреченность и безмерное одиночество. Обобщенность и широта корпусного письма, густая краска, накладываемая жесткой кистью, четкий рельефный мазок — живописные завоевания нового века. Как ваятелю, так и художнику удалось передать драму шекспировского размаха. Но если скульптурный Грозный показан в скорбном финале, то суриковский оставляет свободу выбора собственного жребия и возможность раздумий над вечным гамлетовским вопросом.

Позднее портретное творчество В.И. Сурикова 1900-х годов поражает силой живописной лепки объемов, что в совокупности с композиционной устойчивостью производит впечатление мощи характера, величавой твердости и цельности художественного образа.

Общечеловеческая проблема единоборства личности в переломные моменты судьбы всегда была близка русскому искусству. Крамской писал о своей картине «Христос в пустыне» (1872): «Я ясно вижу, что есть один момент в жизни каждого человека, когда на него находит раздумье — пойти ли направо или налево, взять ли за Господа Бога рубль или не уступать ни шагу злу». Спустя десятилетие В. Васнецов избрал былинный мотив «Витязя на распутье» (1882). Древнерусский богатырь в раздумье читает высеченное на камне пророчество: «Как прямо ехать — живу не бывати. Нет пути ни прохажему, ни проезжему, ни пролетному. Направо ехать — женату быти. Налево — богату быти».

Остается загадкой, почему Суриков не показал свою трактовку образа Грозного на выставке, не посчитал его вполне законченным и состоявшимся. И тут возможны разные предположения: от осознания исчерпанности темы русскими художниками до увлеченности в это время другим «бунтливый» героем — Степаном Разиным.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Васильева-Шляпина, Г.Л. Сибирские красавицы В. Сурикова. Портрет в творчестве художника / Г.Л. Васильева-Шляпина. – СПб. : Иван Федоров, 2002. – 352 с.
2. Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике. – Л. : Искусство, 1977. – 382 с.
3. Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи. – СПб. : 1905. – 1106 с.

Наталья Владимировна ТЮТЮГИНА

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры живописи Уфимской государственной академии искусств им. З.И. Исмаилова, преподаватель Уфимского государственного колледжа технологии и дизайна*

*(г. Уфа)*

*e-mail: tjutjugina@list.ru*

ПРОИЗВЕДЕНИЯ НИКОЛАЯ РЕРИХА В БГХМ им. М.В. НЕСТЕРОВА.  
К 140-ЛЕТИЮ Н.К. РЕРИХА

Николай Константинович Рерих – всемирно известный художник, наследие которого, около семи тысяч картин, хранится в музеях и частных собраниях Европы и Азии, Индии и Америки, и, конечно же, России. Четыре произведения живописца находятся в коллекции Башкирского государственного художественного музея им. М.В. Нестерова<sup>1</sup>.

Представленные в музее работы относятся к раннему периоду творчества художника: это эскизы к картинам «Заморские гости» (1900. Эскиз. Б., к., акв., тушь. 11x13,2), «Идолы» (1901. Эскиз. Х. на карт., м. 33,5x40), «Пляска» («Хоровод») (до 1903. Эскиз. Б., к., акв., гуашь. 12,5x16,5)<sup>2</sup> и незаконченное произведение «Русский воин» (1900-е. Дер., м. 71x37,5).

Приобретением «Идолов», «Заморских гостей» и «Плясок» музей обязан своему основателю – великому русскому живописцу Михаилу Васильевичу Нестерову. Будучи современниками, Нестеров и Рерих тесно общались друг с другом<sup>3</sup>. Вероятней всего, первые контакты художников начались в связи с желанием Нестерова приобрести работы Рериха для собрания художественного музея в Уфе, на родине Нестерова. Нестеров заинтересовался творчеством Рериха после осенней выставки «Мира искусства» 1902 года в

---

<sup>1</sup> Уфимский художественный музей как один из первых хранителей произведений Рериха упоминается в каталоге работ художника, изданном в 1924 году в Нью-Йорке. См.: Roerich. Album. New-York, 1924.

<sup>2</sup> В книге «Рерих. Текст: Ю.К. Балтрушайтиса, А.Н. Бенуа, А.И. Гидони, А.М. Ремизова, С.П. Яремича. Пг., 1916», в перечне произведений художника, указано, что первый вариант картины «Заморские гости» 1900 года, выполненный акварелью, и эскиз «Идолы» 1901 года, написанный маслом, принадлежали Нестерову, а затем были переданы в Уфимский музей. В том же издании, на с.43, помещена фотография экспозиции картин Рериха в особняке князя С.А. Щербатова, на которой хорошо видна картина художника, аналогичная по композиции эскизу «Пляска». Экспозиция датируется 1903 годом, что дает основание определять время создания эскиза до 1903 года. Где хранится законченное произведение «Пляска», пока остается неизвестным. В монографии работа фигурирует под названием «Пляска», а в собрании БГХМ – под названием «Хоровод».

<sup>3</sup> Личным и творческим взаимоотношениям двух великих русских художников мы посвятили отдельное исследование. См: Н.В. Сергеева. Образ православной Руси в живописи М.В. Нестерова и Н.К. Рериха // Культура и время. 2003. № 1.

Москве. Выставка, как отмечал один из художественных критиков того времени, «оказалась для Рериха очень успешной» [1, с. 6]. Сохранилось письмо Нестерова к Рериху от 12 апреля 1903 года, где Нестеров благодарит Рериха за подаренные эскизы: «Многоуважаемый Николай Константинович! Сердечно благодарю Вас за прекрасные эскизы Ваши, полученные мною только что. Они пополнили и украсили мое собрание, которое надеюсь в свое время передать родному городу. В первый же приезд свой в Петербург привезу на выбор Вам что-либо из своих работ (...)»<sup>1</sup>. В благодарность за подарок Нестеров, видимо, преподнес Рериху акварель «Пустынник», так как на работе сохранилась надпись «Н.К. Рериху. М. Нестеров. 93.»<sup>2</sup>.



Ил. 1. Н.К. Рерих. Пляска (Хоровод). До 1903.

Государственного Русского музея<sup>3</sup>.

Произведения Николая Рериха из собрания БГХМ связаны с циклом картин художника под общим названием «Начало Руси. Славяне», который задумывался живописцем еще в студенческие годы. Так, «Идолы» являются эскизом к одноименной картине, законченный вариант которой хранится в Русском музее. Здесь древнее капище, языческий храм художник запечатлел во всем его непостижимом величии. «Все оставленное ими умно и красиво, – писал тогда Николай Рерих о языческой культуре. – Они жили неведомо как, но, во всяком случае, жили долго и жили так, что истинное искусство им было близко» (Н. Рерих. Радость искусству) [цит. по: 2, с. 30].

<sup>1</sup> Архив ГТГ. Ф.44, оп.1, д. № 1054.

<sup>2</sup> Дата на акварели, как нам удалось выяснить, относится ко времени создания работы, а не ко времени ее дарения. В настоящее время акварель Нестерова «Пустынник», подаренная Рериху, хранится в Государственном историко-художественном и литературном музее-заповеднике «Абрамцево».

<sup>3</sup> Сведения о поступлении произведений представлены в Книге поступлений и в инвентарных карточках, которые находятся в отделе хранения музея. Уфимский художественный музей как один из первых хранителей произведений Рериха упоминается в каталоге работ художника, изданном в 1924 году в Нью-Йорке. См.: Roerich. Album. New-York. 1924.



Что касается «Пляски» (ил. 1), то здесь трудно говорить об эскизности, настолько работа воспринимается цельно и законченно, и, несмотря на небольшие размеры, произведение удивительно монументально. Лишь наметив композицию общими цветовыми пятнами и контурными линиями, художник сумел воссоздать не столько внешний облик, сколько дух отдаленной эпохи: перед зрителем разворачивается не просто народная пляска, а священное действо.



**Ил. 2. Н.К. Рерих. Заморские гости. 1900-е.  
Эскиз**

Также целостно воспринимается и эскиз «Заморские гости». Перед нами предстают скандинавские ладьи тех самых викингов, которые были не только воинами, но и великими путешественниками, проходившими «из варяг в греки» славянскими землями. «Скандинавская стальная культура, унизанная сокровищами Византии, дала Киев...», – писал Рерих об истоках русской культуры [2, с. 25]. Будучи археологом и историком, Рерих глубоко проникал в истоки взаимодействия различных

культур в своем художественном воображении. Для Рериха также было бесспорным и влияние Скандинавии на формирование русской государственности, в частности, призвание Рюрика на новгородский престол.

«Русский воин» – незаконченная работа художника (ил. 3). Задумывалась она основательно, судя по технике, аналогичной древнерусской иконописи: картина писалась на дереве, доски были скреплены с оборота врезными шпонками, меловой тонированный грунт напоминает левкас. Но и в таком, незаконченном, виде, с положенным масляным подмалевком на карандашный рисунок по золотистому грунту, картина также запечатлела своеобразие евразийского мировосприятия Рериха, которое сложилось в сознании художника и ученого уже на раннем этапе творчества. Восток, пришедший на Русь, с одной стороны, через Византию, с другой – через монголо-татар, являет все свое величие в облачении русского воина. В картине отразилось глубокое убеждение Рериха в том, что национальное своеобразие Руси родилось в тесном слиянии Запада и Востока. «О татарщине остались воспоминания только как о каких-то мрачных погромах, – писал еще



**Ил. 3. Н.К. Рерих.  
Русский воин. 1900-е.**

в 1908 году художник. – Забывается, что таинственная колыбель Азии вскормила этих диковинных людей и повела их богатыми дарами Китая, Тибета, всего Индостана. В блеске татарских мечей Русь вновь слушала сказку о чудесах, которые когда-то знали хитрые арабские гости Великого Пути и греки» [2, с. 22].

Широта охвата действительности в живописи Рериха сродни гуманистам эпохи Возрождения и проявляется во всех творениях мастера, будь то эскиз или законченная картина. Творчество Николая Рериха пронизано единым мировоззренческим стержнем «всекультурного и всечеловеческого сотрудничества и содружества». Как писал критик начала XX века: «... все рисует художника сыном не нашего века, а мастером той Драгоценной целостности и энергии, того пафоса, что знали избранные в старые времена (...)». «Так любовь к России дает чувствовать художнику весь мир (...)» [3, с. 39, 85].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гидони, А. Творческий путь Рериха / А. Гидони // Аполлон. – Пг., 1915. – Апрель-май. – № 4-5. – С. 1-34.
2. Мантель, А. Николай Рерих / А. Мантель. – Казань: Изд-во книг по искусству под ред. Н.Н. Андреева, 1912. – 68 с.
3. Эрнст, С.Р. Н.К. Рерих / С.Р. Эрнст. – Пг.: Община Св. Евгении, 1918. – 128 с. (Серия «Русские художники»).

УДК 069 (470.57) (091)

© Альмира Гайнулловна ЯНБУХТИНА

*доктор искусствоведения, профессор кафедры «Дизайн и искусствоведение»*

*Уфимской государственной академии экономики и сервиса*

*(г. Уфа)*

*e-mail: yanbuhtina@gmail.com*

#### ИСТОРИЯ И СУДЬБА ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ С.А. и Н.С. ЗЫРЯНОВЫХ В ПОСЕЛКЕ ЮМАТОВО ПОД УФОЙ

Признаком высшей культуры  
является более высокая оценка маленьких,  
незаметных истин, найденных строгими методами,  
чем благодетельных и ослепительных заблуждений  
*Ф. Ницше*

Об этом совершенно уникальном этнографическом музее было известно еще давно, с конца шестидесятых годов прошлого столетия, но в основном – узкому кругу уфимских исследователей в области этнологии, народного творчества. Однако по богатству коллекции и, особенно, по самобытности

музейной экспозиции у него в республике не было аналогов. Поэтому обращение к истории этого музея, хотя бы краткое освещение содержания и характера собранных в нем экспонатов требуют особого внимания – специальной публикации, посвященной этому феномену.

Начало формирования музейной коллекции на станции Юматово, в дачном поселке за Уфой, относится к середине шестидесятых годов прошлого столетия. Он был задуман и реально воплощен в жизнь на одном энтузиазме, усилиями всего лишь двух, но совершенно удивительных личностей: Сергея Алексеевича (1900-1993) и Натальи Сергеевны (1910-2006) Зыряновых. Чистейшей воды альтруисты! Увлеченные идеей создания музея старинных предметов крестьянского быта, характерных для культуры



**Создатели Музея народного творчества в поселке Юматово под Уфой:  
Сергей Алексеевич и Наталья Сергеевна  
Зыряновы**

народов, живущих на Южном Урале, они собирали и приобретали эти экспонаты только и сугубо на собственные средства. Важно, что Зыряновы воспринимали и оценивали эти предметы не только как материальные, но и как духовно значимые ценности, несущие в себе черты и память художественного наследия прошлого своего края. Этой миссии, делу исключительной общественной и даже государственной важности, они отдали всю свою жизнь – целиком, до конца, без остатка.

В те шестидесятые годы они были уже немолоды. По образованию и служебной деятельности Зыряновы – опытные агрономы. А в душе еще и страстные искатели, поэтические и художественные натуры. Наталья Сергеевна – стихотворец и этнограф по призванию. Сергей Алексеевич был склонен к живописи – любитель, живописных дел мастер. Поэтические идеи, художественные стихии и страсти, видимо, жили в их душевных глубинах с молодости. И уже в зрелом возрасте их творческие увлечения обрели еще и научный интерес. Всё это удивительным образом переплелось, органично соединилось и преобразилось в их общую увлеченность народным искусством, характерном для местного края. Они считали, что веками накопленный народный опыт и культурную память, сложившиеся в России и на просторах Южного Урала, необходимо бережно хранить, изучать и помнить. Для истории культуры и искусства края, для духовного наполнения, ныне живущих и будущих его поколений.

Ведь в прошлом на Урале крестьянские и городские мастера-ремесленники умно и искусно создавали простые и практичные бытовые

предметы, обрядовые и культовые вещи, воплощая в них свои творческие идеи, поэтические образы и представления, основанные на традиционной народной философии и культуре. Их взгляды на мир своеобразно отразились также и в мифологии народов: в легендах и преданиях, в сказках, в поговорках и пословицах, в загадках, в детском и взрослом устно-поэтическом фольклоре. Если пластический фольклор рассматривать в его единстве и во взаимосвязи со всеми другими его видами (песенный, танцевальный, музыкальный и т.д.), то есть системно, комплексно, то раскрываются во всей полноте потрясающе интересные картины из народной жизни, забытые, слабо изученные, особенно в отдаленных, богом забытых уголках страны.

Экспозицию своего музея Зыряновы построили таким образом, что в ней последовательно чередуются как бы небольшие, условно говоря, «интерьеры», в которых демонстрируется характерный домовый уклад разных этносов, населяющих башкирский край в истории Южного Урала на рубеже XIX-XX столетий, в досоветский период. Дом, жилище является ключевым символом культуры народов. В его организации и убранстве отразилось многое, если не всё, что характеризует традиции, нравы, обычаи, особенности жизненного уклада. Здесь, на Южном Урале, народы никогда не жили совершенно обособленно. Всегда с кем-то соседствовали, взаимодействовали, оказывали влияние друг на друга, перенимали и заимствовали лучшее. Поэтому культура каждого народа самобытна и интересна, особенно при углубленном ее рассмотрении и изучении.

При этом еще важнее, осмысливая исключительную самобытность культуры того или иного этноса, внимательно разглядеть его соприкосновение с культурой других, соседствующих народов и обнаружить в их касании близкие или даже некие общие черты. Они и способствовали дружелюбию, толерантности, внутреннему пониманию общечеловеческих ценностей, присущие народу в целом. Об этом часто говорил академик Д.С. Лихачев, подчеркивая, что упорное внимание к изучению культуры одного этноса, не уделяя достаточного внимания другому, соседнему, приводит, порой, к затенению последнего и даже нередко к его забвению. Поэтому в музейной экспозиции важно умение объективной *системной подачи материала*.

Так у Зыряновых возникла идея необходимости создания специального музея, предметно раскрывающего в традиционной интерьерной среде богатство национальной культуры не только башкир и татар, но равно и других многочисленных народов, осевших в разные периоды истории на башкирских землях, в целом – на территории Южного Урала: тюркские, русские, финно-угорские народы, украинцы. Среди представленных культур производит сильное впечатление нарядное, радостное убранство хаты украинских поселенцев, изобретательность в организации кочевого жилища-тирмэ у башкир и татар, или строгость, аскетичность в бедности обустройства марийского, мордовского, чувашского жилищ, в которых угадываются таинственные признаки обрядово-культовой мифологии, свойственной финно-угорским народам.

Зыряновы всю жизнь мечтали о таком музее, где предметы крестьянского быта были бы представлены не разрозненно, в одиночку, сами по себе, а в *единой системе* организации и убранства традиционного дома того или иного этноса. И действительно, теперь только в музейных условиях можно более или менее достоверно представить картину былой, ушедшей жизни в свете тонкостей и подробностей национальных культур разных народов. Только таким образом, в основном, в музейной среде, можно сохранить в подлинности исчезающие памятники народного искусства – пластического предметного фольклора. Музейные условия, вместе с архивными документами, наилучшим образом способствуют его изучению, научно-эстетическому познанию, а также делу развития *художественно-исторического просветительства* широких народных масс.

В советское время мы несколько предали забвению замечательное слово «просветительство», служа «делу пропаганды партийной идеологии через искусство». В музейном деле важнее всего осуществление дела научно-исследовательской работы, равно как и просветительской, опираясь на результаты научных изысканий. То есть, следует хорошо знать с научных позиций, что хранится в музее, чтобы со знанием дела просвещать публику. Зыряновская коллекция достаточно полно оснащена документацией, записями бесед с респондентами, фотографиями, так что этих материалов хватит для работы десятка и большего числа искусствоведов, этнологов, историков в написании статей, монографий, диссертаций. Было бы только для этого желание и умение.

В Уфе Музея народного искусства нет. В Художественном музее им. М.В. Нестерова хранятся ценнейшие экспонаты народного творчества, но они десятилетиями лежат в запасниках по причине серьезного недостатка экспозиционных площадей, не имея, таким образом, выхода к зрителю. Национальный музей республики ограничивается экспонированием предметов преимущественно традиционной башкирской культуры.

Но Башкирия – республика многонациональная. Видение культуры и искусства населяющих ее народов предполагает необходимость рассмотрения не только каждого из них, разумеется, выделяя башкир как титульную нацию. Но, для получения целостного, достоверного представления картины



**Изделия мастеров-жестянщиков:  
медные кумганы для регулярного  
омовения мусульман перед  
намазом. Кон. XIX – нач. XX вв.**

народного творчества в регионе, необходим системный подход к исследованию данной проблемы. Отсутствие полноты такой картины, предметно раскрывающей все богатство многоликой этнокультуры республики, пока даже не стоит на повестке дня, оставаясь нерешенной научно-художественной и просветительской проблемой в сфере музейно-исследовательской деятельности.

Зыряновы, склонные в своей творческой деятельности к системному изучению вопросов народоведения на материале Южного Урала, собрали свою музейную коллекцию, идя именно по пути комплексного показа культуры разных народов, живущих на территории республики. Сами Зыряновы по происхождению – украинцы. Родились в Башкирии и прожили здесь всю жизнь – башкирские украинцы. Здесь, на Юматовском кладбище, они и похоронены. Дело в том, что их предки, еще в конце XIX столетия, вместе с массовым потоком переселенцев с Запада двинулись тогда в поисках свободных земель на Восток. Многие из них осели в Оренбуржье, другие ушли в Западную Сибирь. Часть осела на Южном Урале, компактно обосновавшись в ареале благодатных земель Придемья под Уфой. Основали здесь свои деревни: Черниговку, Богомолку, Миловку – малая родина Зыряновых. С 1950-х годов, под воздействием урбанизации, роста городов, многие люди в поисках лучшей доли покинули свои деревни, двинулись в города, пытаясь обустроить там свою жизнь. Тогда многие, многие деревни по всей советской России, пришли к опустошению и распаду. Постепенно исчезли и вышеназванные украинские селения под Уфой (но украинская диаспора и в Башкирии, и на всем Урале, до сих пор является самой многочисленной и сильной).

Социально-экономические и политические преобразования, произошедшие в стране в целом на протяжении XX столетия, прежде всего, наступление новой индустриальной эпохи, привели к катастрофически разрушительным процессам в сфере *традиционного* народного творчества. Как исторически характерное и самоценное, оно уже давно несет в себе черты и признаки угасания. Для неискушенного глаза процесс идет тихо, незаметно, подменяясь вторичным, лакировано-глянцевым, ложным, псевдо-национальным искусством (симулякр). Согласно господствующему теперь духу постмодернизма, оно, в основном, лишь слегка напоминает традиционное народное искусство, как ее театральнo-сценический вариант, далекий от подлинного. Уже в советское время, даже в отдаленных, «законсервированных», глухих уголках страны, традиционное искусство уходило в небытие. А теперь эта продукция лишь внешне, слегка напоминающая черты традиционной культуры, производится широким потоком, под видом сувениров, щедро посыпанная блестками, мишурой, порождая безвкусицу, кич. И происходит это в основном по причине отсутствия научно-исследовательского взгляда, внимания к вопросам и проблемам развития народного декоративного творчества в новых, развивающихся условиях современности.

Хотя, при внимательном и пытливым профессиональном взгляде, еще в 1970-80-е годы в глубинных башкирских селениях изредка обнаруживались ценные предметы традиционной культуры, изготовленные, видимо, последними, уже ушедшими в прошлое мастерами. Либо там еще чудом сохранялись отдельные очаги былой национальной культуры<sup>1</sup>.

«Самое близкое искусство» – так просто определил суть народного искусства, пластического фольклора, известный в отечественном искусствознании его исследователь (на материалах русского искусства) А.Б. Салтыков. Философскому осмыслению феномена крестьянского искусства посвятил свои работы еще в самом начале XX в. Ф. Ницше, называя его «человеческим, слишком человеческим искусством». «Ну, как же не любить, не изучать и не хранить это "слишком человеческое"», – говорили Зыряновы. Как удержаться от соблазна погружения в этот волшебнo-сказочный мир и одновременно реальный? Разве впоследствии, в последующие века, не из мира народного творчества вышло всё искусство, преобразившись постепенно в «учёное», академическое, профессиональное?

И теперь, в условиях современности, искусства постмодернизма, происходит, как никогда, активное обращение к архаическим образам, к их архетипам, которые некогда так щедро заполняли коллективное родовое сознание народов, исторически так мощно воплотившись в традиционном народном творчестве. Они, эти образы, теперь уже преобразенные на современный лад, как миражи вспыхивают на горизонте, надвигаясь в пространство современного искусства. Быть может, в суете, текучести повседневной, обыденной жизни, утратившей свою устойчивость, мы переживаем теперь ностальгию по вечности? Развитие творческих художественных процессов в деятельности человечества вышло из мира коллективного творческого сознания народных мастеров и ремесленников, в среде которых формировались и художники (К.Г. Юнг). Они умели разговаривать на языке вечности. Говорят, однажды, в бурной



**Татарские «кукмарские валенки» с традиционной вышивкой шерстяными нитками по войлоку**

<sup>1</sup> Автор данной статьи обратился к собирательской деятельности предметов народного творчества и к их изучению именно в этот период – полвека назад, начиная с рубежа 1960-70-х годов, о чем свидетельствуют осуществленные публикации, когда произошло мое знакомство с Зыряновыми и их коллекцией.

дискуссии о современности в искусстве П. Пикассо отреагировал: «Я не знаю ничего современнее вечного». Так архаика, опоэтизированная некогда в крестьянском, ремесленном искусстве, стала одним из сильных источников современного искусства. Он убедительно прочитывается и в музейном собрании Зыряновых.

Теперь, обращаясь к формированию этнографической коллекции Зыряновых, как и к самой экспозиции музея, следует сказать, что и история ее необычайно самобытна. Ее авторы, тогда, в середине шестидесятых уже пенсионеры, были свободны и независимы от мира научно-академической бюрократии и создавали свой музей без оглядки на существующие инструкции, указания, рекомендации и прочую официальную музейную документацию (ниже будет сказано, как дорого им досталась и чем обернулась для них эта свобода). Напомним, что это происходило на закате Оттепели. Тогда еще наивно казалось, что всё можно, позволительно в условиях советской идеологии. В стране происходил подъем, возник огромный интерес и к народному творчеству, на волне которого и зародилась музейная идея Зыряновых. А дальше, к началу семидесятых, всё оказалось совсем не так.

Во-вторых, необходимо ещё раз подчеркнуть, что развитие этой музейно-утопической идеи Зыряновых происходило на протяжении второй половины XX в., когда понятие дизайна, да ещё и музейного дизайна, да ещё и в условиях провинции, находилось в глубоком тумане. Какой дизайн?! У музейной коллекции, насчитывающей более двух тысяч единиц хранения, долго не было даже мало-мальски подходящего помещения, хотя бы для хранения экспонатов. Потому в характере её экспозиции отсутствует современный дизайнерский подход, новый философский взгляд на предметно-вещевой мир в пространстве музея. Соответственно не приходится говорить об использовании в ней новых материалов, технологий, конструкций. Ведь это был частный музей, создававшийся на энтузиазме двух пожилых людей.

Но есть в экспозиции музея нечто другое и очень важное: в ней живет и передается посетителям трепетно-живое, личное ощущение вещей, созданных умелыми, талантливыми руками народных мастеров. И это ощущение, как ни странно, сохраняется в тесноте экспозиции, расположенной в помещении, совсем не соответствующем и не отвечающим требованиям музейного хранения и экспонирования. Магия искусства! Предметы крестьянского быта выполнены вдумчиво и только вручную, почти каждый раз экспериментально, стихийно, спонтанно, как это свойственно народному искусству, опираясь, конечно, прежде всего, на опыт местной художественной, ремесленной традиции. Эти ощущения поразительным образом передаются зрителю, равно как и отношение к экспонатам самих собирателей музейной коллекции – семьи Зыряновых. Экспонаты были найдены чудом, извлечены из небытия и приобретены, отреставрированы, приведены в порядок собственными руками.

Собиратели этой коллекции сами по профессии были далеки от искусства и музейного дела. Но в предметах крестьянского труда, не броских, идущих от земли, от природных материалов, они увидели высокую ценность



вещей в их философском понимании и значении. Зыряновым эта истина открылась с такой захватывающей силой, что в некоторых, особо редких экспонатах, кажется, чувствуется, как звучит радость, восторг от удивительно случившейся находки.

Бывало, что иногда сами местные жители приносили вещи или даже шли издалека, узнав, что некие Зыряновы в Юматово собирают в музей старинную утварь, предметы крестьянского быта. В те годы машина в деревне – редкость. Несли на себе громоздкие и тяжелые вещи, подробно рассказывали, что это за предмет, зачем и почему он так дорог, и теперь его необходимо хранить в музее. Можно сказать, что Юматовский сельский музей по содержанию и характеру экспозиции, по своей истории, – народный музей, отвечающий эстетике в большей мере зрительскому восприятию людей, живущих на селе. Горожанин-обыватель, случайно забредший сюда, воспринимает эти экспонаты как иллюстрации к истории нищенского прошлого края, как экзотику старины. Для детей это реальные мотивы из народных сказок. Для исследователей, в работе искусствоведов, этнологов, социологов, культурологов, музееведов – ценнейший источник в научных изысканиях.

В экспозиции музея Зыряновых можно (и даже не под стеклом) рассмотреть подробнейшим образом, в деталях, всё то основное, что являлось исторически характерным для культуры местных домашних ремесел. Например, легкая, почти невесомая и очень нарядная башкирская берестяная люлька. Крохотного, запеленатого малыша в такой люльке женщина-наездница надежно привязывала к груди. Теперь ее руки свободны, чтобы управлять лошадью. А ребенку там уютно, тепло, и питание тут же. Если же малыш постарше, годовалый, к примеру, или чуть больше, то люльку с ребенком привязывают к спине матери. Прижавшись к ней, он, вместе с ветром, летит по степи, вдыхая ароматы горько-душистых трав. Малыш уже с рождения, через себя, свое дыхание, воспринимает мир бесконечного степного раздолья. Вообще, здесь много редких вещей, уже исчезнувших из нашего представления. От мысленного прикосновения к ним узнаешь о нравах, обычаях уральских народов, традициях в воспитании, верованиях, об истории и культуре крестьянского труда. К примеру, высокие, выше колена, сапоги сплетены из лыка туго, плотно, аккуратно, как раньше плели лапти. Это была удобная обувь, легкая, продуваемая. Особенно они необходимы в сухое время



**Берестяная люлька, в которую укладывается ребенок и надежно привязывается к спине матери-наездницы во время движения верхом. Фрагмент. Кон. XIX – нач. XX вв.**

года, для работы в поле, в лесу. В них к ногам не пристанут репы, колючки. Рядом лежат перчатки, тоже плетенные из лыка, предназначенные для хозяйственных работ зимой. Их надевали поверх вязаных, шерстяных, чтобы не подвергать быстрому износу.

Кроме множества подлинных предметов крестьянского быта, в пространстве экспозиционных «залов» (или, точнее сказать, небольших отсеков, помещений без передней стенки), в почти в каждом из них, всю стену занимает широко написанное пейзажное панно панорамного характера. Оно помогает раскрытию художественного образа в сюжетной линии почти каждого раздела экспозиции. Все они были написаны Сергеем Алексеевичем именно для музея. Живописное полотно, занимая и заполняя глубину экспозиционного пространства, создает не только фон для представленных экспонатов, но и помогает организовать необходимую среду, в котором всегда разворачивается какой-либо сюжет-образ на тему крестьянской жизни.



В этой сюжетной части экспозиции Зыряновы были особенно изобретательны. Например, об одном из них рассказывает Наталья Сергеевна: «Полюшко-поле взято из Некрасова: "Только не сжата полоска одна, грустную думу наводит она..."». В живописном пейзажном заднике начинается запев этой темы. Потом он как бы незаметно

переходит в настоящее ржаное поле. Зыряновы, аккуратно выкопав клочок такого поля (примерно 2,5х2м), перенесли по кускам и собрали их в музейной экспозиции. Получилось настоящее бескрайнее ржаное поле. На первом плане – жница (манекен) в подлинной крестьянской рубашке, низко нагнувшись к земле, жнет серпом рожь. Чуть поодаль молодая женщина возле люльки кормит ребенка. Зыряновы творили эти фигуры, можно сказать, ваяли, с большим увлечением, тщательно соблюдая этнографическую точность в подаче материала: Сергей Алексеевич лепил из глины, Наталья Сергеевна подбирала к ним одежды, одевала их, до точности зная все аксессуары в комплекте одежды, в том числе, их магические и обрядовые смыслы.

В следующем разделе экспозиции, посвященном деревенской зиме, заднюю стенку в глубине «комнаты» также полностью занимает живописное панно – пейзаж, теперь уже зимний. А само экспозиционное пространство занимает толпа розовощеких ребятишек разного возраста. Они как настоящие, одетые в шубейки, потрепанные пальтишки, укутанные в платки и шали, весело летят на санках по ледяной горке, играя в снежки. Зыряновы, работая

над этой композицией, наверное, вспоминали, воссоздавая, картины своего детства: всё получилось очень живо, правдоподобно.

В соседней комнате – другая экспозиция. В ней воссоздан образ учебного класса в прошлом, в сельской школе: грубовато и надежно сколоченные парты, покрашенные черной краской, дощатая классная доска, возле которой стоит учитель в валенках, душегрейке, в круглых очках старого образца, шея укутана самовязанным шарфом. В уголке класса растапливается круглая печка-голландка. А у порога стоит смущенный маленький мальчик, утопая в отцовском меховом малахае. Это, конечно, Филиппок. Он первый раз надумал самостоятельно прийти на урок в школу. К сожалению, ограниченные возможности доклада не позволяют подробнее представить эти и другие трогательные сюжеты в экспозиции музея.

Словом, в небольшом пространстве маленького, сельского самодеятельного музея с его скудной экспозиционной площадью его авторы сумели раскрыть целый мир из ушедшей крестьянской жизни. В ней было множество уже забытых, интересных подробностей, когда-то свойственных традиционной культуре жителей южно-уральских сел, деревень и кочевий. В экспозиции музея все эти типы и формы жилищ представлены во *взаимодействии*, образуя единую, общую картину бытового уклада разных этносов, населяющих уральский край: башкир, татар, русских, украинцев, чувашей, мордвы, марийцев, удмуртов. Может быть, подача экспонатов в данном музее кому-то и не глянется: мол, деревенский, самодеятельный музей, не современно, отсутствует дизайн, и т.д. Но чуткий зритель, умеющий воспринимать музейное пространство не традиционно-казенным взглядом, а как живой мир, почувствует, что в нем живет душа народа, возникшая из глубины человеческой истории, как своего рода исповедь наших предков.

А те, кому довелось слушать экскурсии Натальи Сергеевны, которые она предпочитала проводить сама, никогда их не забудут. Рассказывала обстоятельно, с большим воодушевлением, и так, что посетители музея вдруг на глазах преображались, становились участниками неповторимого, уникального поэтического действия, близкого к жанру «театр одного актера». Во время экскурсии они, незаметно для себя, погружались в мир поэтических представлений, воспоминаний, мыслей и чувств, опираясь при этом на подлинность, достоверность материалов в экспозиции музея. Ее рассказы будут вспоминать еще и потом, уже покинув стены музея. Спустя годы, не забываются и сейчас. Настолько они волновали, пробуждали память.

Идеи и поиски экспозиционных решений в музее были общими, но приоритетность мысли – за Сергеем Алексеевичем. А представление собранного материала, живое общение, разговор и диалог со зрителем, – это Наталья Сергеевна. Характер у нее был сложный, твердый, противоречивый, с прямолинейной откровенностью правдолюбца, с беспощадной смелостью, отстаивающей справедливость и честь во всем: в мыслях, в чувствах, поступках. Потому ни при каких обстоятельствах не умела кривить душой. Лицемерие брезгливо призирала.

Незадолго до кончины ей помогли издать толстый сборник ее стихов, написанных в разные годы жизни. В них с полнотой отразились ее взгляды на человеческий мир, трагический и драматичный, полный сомнений и печали, но все же не лишенный солнечного света и добра. В стихах Натальи Сергеевны большое место, а, может быть, и главное, занимает патриотическая тема. Образ Родины для нее был наполнен глубоко личной любовью: от камерно-интимного звучания до героически-возвышенного. Она говорила детям, что любовь, и к родине тоже, возникает и формируется в душе человека как бы совершенно незаметно, тихо-тихо, даже без слов, откладываясь, где-то в глубине души. Таинство. Этот незримый эмоционально-духовный процесс в нас живет, зреет, накапливается, набираясь жизненного опыта до преклонных лет, отражаясь и преломляясь в наших поступках, чувствах, мыслях. В этом происходящем в душе человека таинстве, музеи играют огромную, очень важную роль.

Зыряновым в осуществлении задуманной ими музейной идеи иногда помогали друзья, единомышленники, считавшие ее претворение в жизнь делом архиважным. Поистине, это был народный музей. Подвижники, идеалисты, ну, конечно, по духовному складу, по своей некоторой наивности они были утопистами. Упорно и бескорыстно осуществляли свою мечту в жизнь, страстно желая через крестьянский предметный мир, его поэтику, раскрыть исторически сложившуюся суть традиционных культур народов, населяющих благословенный край – Башкирию.

Особенно полюбили Зыряновы живописные земли вдоль речки Демы, притока Белой, – Придемье, о котором с такой нежной любовью писал С.Т. Аксаков. Здесь некогда и обосновались вышеназванные украинские деревни, в одной из которых они родились, провели свое детство и юность. А когда в послевоенные, пятидесятые годы, селяне в поисках заработка стали уезжать в города, деревни стали приходить в упадок. Уходя, они оставляли некоторые вещи в брошенных домах. Или продавали их недорого. Так начала формироваться украинская коллекция Зыряновых. Затем они стали интересоваться, вникать в традиционную культуру и искусство башкир, татар, других народов, населяющих республику.

Зыряновы отдали собирательской, музейно-просветительской работе около четырех десятилетий творческой, научной и всей своей личной жизни до самого конца. С любовью собранные фонды музея насчитывают более 2,5 тысяч редких, уникальных экспонатов. Они были тщательно продуманы, внимательно систематизированы. И при жизни владельцев музей был очень ухожен, экспонаты зафиксированы и описаны в музейных карточках, составив, таким образом, солидный научный архив. Они знали, были глубоко убеждены, что этот музей народного творчества необходим и полезен для многих, живущих именно здесь, в Юматово. Ни при каких условиях не хотели отдавать экспонаты в Уфу, в Республиканский краеведческий музей. Не приняли и предложение президента Украинской Академии наук переехать на Украину, где было обещано предоставить и жилье, и достойное помещение для музея.

Здесь, на станции Юматово, в роскошном окружении природы, раскинулись дома отдыха, знаменитая лечебница – санаторий «Юматово», десятки пионерских лагерей. Дети приходили в музей к Зыряновым целыми отрядами вместе с вожатыми. Вникая в смысл экспонатов музея, слушая о них увлекательные, поэтические рассказы Натальи Сергеевны, они получали подлинные уроки воспитания. Она доверительно и всегда сердечно рассказывала, что значит любить свой край, землю, где ты родился, дом, где предки выстроили свою жизнь, чтобы ты появился на свет. Как жизненно необходимо сохранять в себе их образы, которые потом, с годами, становятся еще более светлыми.



**Традиционная организация и убранство украинской хаты до середины XX в. в деревнях Черниговка и Богомолвка под Уфой, восстановленная в экспозиции музея Зыряновых**

Необходимость и польза музея была не только для школьников. Видные ученые-историки находили здесь ценные материалы для исследовательской работы: Р.Г. Кузеев – президент Академии наук РБ в 1970-80 гг., Н.В. Бикбулатов, С.Н. Шитова – известные этнографы в республике, авторы солидных монографий в данной области. В свое время они приложили немало усилий для сохранения музея Зыряновых – этого бесценного исторического, научного и художественного наследия для жизни будущих поколений не только в республике, но и во всем Урало-Поволжском регионе страны. Уже тогда, в 1970-е гг., они проявляли обеспокоенность: «Кому? В какие руки будут переданы впоследствии музейные ценности?». Его владельцы в ту пору находились в преклонном возрасте, а прямых наследников у них не было.

Дело еще и в том, что это был частный музей, официально не зарегистрированный. В советские времена всеобщего равенства, когда не было частной собственности, не знали, как узаконить собственность, да и просто, в силу своей наивности, углубленные в научную и поисковую работу Зыряновы не задумывались над этим вопросом. Главное – созидать, действовать во благо общества, по велению души. Помнится, что Р.Г. Кузеев вел тогда переговоры (и не безуспешно) о возможности передачи ценностей Зыряновского музея в Уфу, в Историко-краеведческий музей (ныне Национальный музей РБ). Но владельцы не согласились. Не хотели расставаться со своим детищем. Считали, что музейная коллекция сложилась во многом на материале придемского края. Именно здесь десятилетиями велась ими музейно-просветительская работа. И, несмотря на отсутствие надлежащих условий и для экспонирования, и хранения экспонатов, они полагали, что здание будет выстроено и музей должен оставаться на своем месте, здесь, в Юматово.

Говоря о ценности этого музейного собрания, акцент надо делать, прежде всего, на уникальности не только отдельных экспонатов, но и всей коллекции в целом. Ее значение и роль в области историко-этнологических и художественно-эстетических исследований в масштабе не только республики, но и Уральского региона страны, – бесценны, и в будущем они будут только возрастать. Культура и искусство тюркских этносов, компактно проживающих здесь, в Башкирии, на Южном Урале, как и других народов, всегда будут являться предметом научного интереса.

За десятилетия работы коллекция Зыряновых собиралась и складывалась весьма удачно. Но ведь она должна экспонироваться и храниться в соответствующих условиях. Чтобы на ее базе вести исследования – тоже требуются условия для работы. Следовательно, в первую очередь необходимо должное, соответствующее помещение. В сущности, его у Зыряновых никогда не было: ни в советское, ни в постсоветское время. Поначалу, предметы хранились дома, затем в сараюшке, во дворе под навесом. Хождения Зыряновых по кабинетам и коридорам власти, в поисках содействия в сохранении коллекции, успеха не возымели.

В конце 1975 г. комсомольско-молодежная бригада Демского домостроительного комбината по своей инициативе, на энтузиазме, самодеятельно построила из бракованных бетонных блоков дом барачного типа для размещения музея. Тогда от радости, что появилась крыша над головой, казалось, что проблемы сохранения экспонатов решаются. От этой же радости и экспозиция музея стала получаться изобретательно-творческой и убедительно правдивой. Основные черты традиционно-национального уклада жизни народов Урало-Поволжья во многом оказались утраченными, особенно в советские годы. Но в глубинке что-то еще узнаваемо сохранялось и на исходе XX столетия. В сущности, Зыряновы, опираясь на собранный ими этнографический материал, предметы народного творчества, занимались исторической реконструкцией крестьянского уклада жизни народов исследуемого региона. Они стремились к предельной достоверности и

подлинности в подаче материала, в воссоздании крестьянской бытовой среды. «Да-да, я помню! Так было!» – говорили старшие детям, искренне радуясь неожиданной встрече здесь со своим далеким детством.

Но параллельно у музея шла еще и другая, незримая для других жизнь, не столь оптимистичная как первая, если позволительно ее так охарактеризовать. Дело в том, что в те советские 1960-70-е гг., когда Зыряновы вынашивали идею будущего музея и начали посылно претворять ее в жизнь, партийная бюрократия, номенклатура, бдительно следила за их действиями, считая, что даже допущение мыслей о личном музее в системе советских отношений противозаконно. И вообще, частной собственности в советском обществе не может быть. Тем более они, Зыряновы – люди партийные. Вот и «влепили» Сергею Алексеевичу за его гуманистические идеи выговор с занесением в партбилет.

В 1993 г. его не стало. Занятия Зыряновых наукой – агрономией и, одновременно, этнологией, искусством, обращая свои интересы и к живописи, – вызывали устойчивое подозрение у номенклатуры. Визиты представителей органов госбезопасности в музей Зыряновых, предупреждения, угрозы, упорно



**Традиционная марийская изба, близкая к организации русской крестьянской избы на Южном Урале. Восстановлена в экспозиции музея Зыряновых по экспедиционным материалам, собранным в 1960-70-х гг.**

требования ликвидации, прекращения музейной деятельности, время от времени повторялись. Вероятно, в бескорыстных, благородных действиях Зыряновых по созданию музея обнаруживали некие признаки опасности для общества. Хотя, как известно, тогда, в брежневские годы застоя, по всей стране махрово процветала коррупция, никем как бы не замечаемая. Вообще, судьба музея Зыряновых с самого начала и при прежнем коммунистическом режиме, и в постсоветское время, оказалась неизбежно обреченной на

трагическое непонимание и безразличие. В науке, искусстве, культуре нет ничего опаснее невежества.

Когда с середины 1980-х объявили о начале перестроечных процессов в стране, необходимости политических и экономических реформ, и в газетах стали горячо писать о плюрализме, демократии и гласности, Наталья Сергеевна решила отправить телеграмму М.С. Горбачеву с просьбой защитить благородную идею по созданию музея, по существу, народную идею. Об этом в 1987 г., когда мне довелось встретиться с ней, вместе с Г.Л. Дайн, известным московским искусствоведом-исследователем в области народного творчества, Наталья Сергеевна рассказывала нам сама: «Надо было видеть, как происходило отправление мною телеграммы Генсеку. Насмерть запуганные работники почтовой связи отказывались ее принимать. Я металась из одного узла связи в другой, доказывая справедливость своего обращения к столь высокому адресату, показывая, казалось тогда, самый надежный документ – партбилет. Безуспешно. И лишь в одном из пунктов телеграфной связи все же ее приняли. Ответ вскоре пришел. В Обком партии. По тем временам вполне традиционный ответ: «Рассмотреть и доложить». Воистину «Г л а с н о с т ь вопиющего в пустыне», – как остроумно шутил в подобных случаях писатель, «рыцарь печального образа» Сергей Довлатов.

Но Наталья Сергеевна, оставшись теперь уже одна, продолжала неутомимо работать в своем музее с детьми, с отдельными и случайными посетителями, чаще всего из соседнего санатория «Юматово», проводя иногда по 4-5 экскурсий в день (заметим, всё это на общественных началах). Перешагнув даже порог своего девяностолетия, она еще трудилась, испытывая, конечно, усталость, горечь отчаяния от невежества, непонимания сути важного дела, которому они с мужем отдали всю жизнь. Словом, они сполна испили чашу унижения от власть имущих, которые подозревали творческую интеллигенцию то в неблагонадежности, то, Бог знает, в каких еще немыслимых грехах, и происходило это по всей стране «от Москвы до самых, до окраин».

Но, когда Наталья Сергеевна проводила экскурсию или водила заезжего гостя по музею, в ее глазах, в голосе преобладало только одно состояние – вдохновение. Она рассказывала не чужие, заученные тексты, а каждый раз вспоминала, как бы заново переживала, встречи с людьми, их лица, ту деревенскую улицу, старенький дом, откуда какая-то вещь перешла в музей. Собранные с ее усердием и стараниями, они стали музейной ценностью, реликвиями.

Книги отзывов полны благодарственных, теплых слов, сказанных в адрес Зыряновых. Кстати, кроме детей, в основном это были визиты деловых людей, приехавших в Уфу из разных городов и даже стран. Инструкторы из вышеназванного партийного ведомства, осуществлявшие культурную программу по случаю их визита, иногда полулегально привозили их в Музей Зыряновых, непризнанный, по существу запрещенный музей, но, как ни странно,



входивший в список достопримечательностей республики. Вот такой парадокс!

В 2006 г. умерла Наталья Сергеевна. Музей остался без хозяина. Теперь он стал ничейный, казалось, никому не нужный. Раньше дом Зыряновых и музей находились на территории санатория «Юматово», и отдыхающие могли приходить сюда, послушать, поговорить с Натальей Сергеевной. Теперь же земли санатория обнесены чугунной оградой, вплоты к музею, и он остался, таким образом, за забором. И дорожка к нему заросла травой. В этом автор этих строк убедился летом 2009 г., когда по старой памяти решила посетить музей, узнать, что же с ним происходит теперь. Оказалось, что музей цел. Местная администрация Юматовского сельсовета взяла его под свою охрану и защиту, то есть поставила музей на свой баланс. Выделены штатные единицы для работы музея: заведующей и трех ее помощников. Убедилась, что почти все экспонаты в сохранности и целостности. Музей законсервирован, так как помещение барачного типа (его трудно назвать зданием) находится в аварийном состоянии. Обещали, что в ближайшем будущем будет произведен ремонт. Сильно порадовала сложившаяся ответственность за сохранность коллекции, ее научного архива. Но затруднялась поверить в реальность ремонта и дальнейших действий по открытию музея.

Но мой скептицизм, выработанный длительным жизненным опытом, оказался напрасным. Правление Юматовского сельсовета и его председатель Янгубаев Ильфат Ринатович сдержали свое обещание: летом 2010 г. Зыряновский музей, после небольшого косметического ремонта, был торжественно открыт и вновь стал принимать своих посетителей. Все-таки правда, пройдя через тернии, восторжествовала. Ему, Ильфату Ринатовичу – низкий поклон, сердечная признательность и благодарность от всего многотысячного отряда сторонников и единомышленников в деле сохранения и развития уникального музея. Благородность такого поступка позволяет называть его истинным гражданином республики, сумевшего понять ценность музея в интересах развития ее культуры. Так проявился, пока еще редкий, пример реального результата в осуществлении возможностей местного самоуправления, без прямого участия очень высоко стоящих инстанций: Министерства культуры, науки, образования. Словом, история и судьба Музея Зыряновых подобна печальной сказке, оказалась все-таки с хорошим, счастливым концом.

Завершая доклад, хочется отметить: особого признания заслуживает нравственный аспект в гуманистическом опыте и поступке С.А. и Н.С. Зыряновых, а также председателя Правления Юматовского сельсовета И.Р. Янгубаева. В деле создания в Башкирии музея народного творчества, в изучении, просветительстве и сохранении культурно-исторического наследия края, они проявили личную инициативу и ответственность, повлияв и на общественную, что являет собой поступок гражданского значения и важности. Здесь есть о чем задуматься.

Зыряновы были людьми высокообразованными, являясь истинными носителями гуманистических идей и ценностей в развитии отечественной культуры, внимательно и усердно вникая в ее местные особенности, исторически сложившиеся в жизни народов, населяющих Башкирию, Южный Урал. С ранней юности и всю жизнь они, как, в основном, и всё старшее поколение нашей интеллигенции, развивались духовно и нравственно в приобщении и постижении всего самого ценного в классической мировой и отечественной культуре: в литературе, искусстве, музыке. А в области народоведения Зыряновы особо испытывали горячее желание, жажду приобщения к его ценностям.

Подлинная интеллигентность Зыряновых, их «хождение в народ» невольно пробуждает в памяти исторический опыт столетней давности, происходивший в России на рубеже XIX-XX веков – просветительская деятельность земской интеллигенции. Тогда, после отмены крепостного права, образованная молодежь, только что вышедшая из стен Петербургского и Московского университетов, – инженеры, врачи, учителя, юристы, агрономы и землеустроители, – уезжали в российскую глубинку, в том числе и в Уфу, в Башкирию, в ее отдаленные глухие селения, чтобы быть ближе к народу с целью просветительства, приобщения его к культуре, к грамотности. А.П. Чехов, М.А. Булгаков – писатели, по образованию врачи, некоторое время работали в необустроенных деревенских больницах, располагая тут же маленькой комнатой для собственного жилья. Костромской художник Ефим Честняков, – ученик И.Е. Репина, выпускник Петербургской Академии художеств, – вернулся после учебы в свою родную деревню, учил детей грамоте и рисованию, оставил замечательное художественное наследие: холсты и рисунки, в которых живописно запечатлены мир и образы костромских деревенских ребятишек. Он был истинный просветитель.

В творчестве Зыряновых спустя полвека, на исходе советского периода, отразился дух, характер земского просветительства. Оно получило заметное развитие и в истории Башкирии. В начале XX в. земская интеллигенция в Уфе выделялась как отдельная социальная единица. За прошедшее столетие многие, многие их имена забыты, утеряны, некоторые сохранились. Так, благодаря архивным изысканиям известного уфимского врача-краеоведа В.А. Скачилова (1923-1996), сохранилось имя Анны Ивановны Веретенниковой (двоюродной сестры В.И. Ленина, племянницы со стороны его матери М.А. Ульяновой). В 1883 г. Анна Ивановна прошла медицинские Бестужевские курсы в Военном госпитале Петербурга и была направлена для оказания врачебной помощи в Башкирию, в деревню Буздяк Уфимской губернии. К счастью, в архиве сохранились записи А.И. Веретенниковой: «Записки земского врача». Они были опубликованы в 1987 г., в виде маленькой книжечки, с блокнотик, уфимским врачом-краеведом В.А. Скачиловым. В ней узнаешь о судьбе, мытарствах, порой и коротких радостях, происходивших в ее отважной врачебной практике в степном татарском селении Буздяк. Отработав там 18

лет, больная туберкулезом, она уехала умирать к матери в с. Кокушкино Симбирской губернии.

Восстанавливая в памяти страницы из истории Уфимского земства вековой давности, перед глазами неизменно встают образы С.А. и Н.С. Зыряновых, хотя земство осталось в далекой истории и о нем уже многие подзабыли. Зыряновы являются представителями традиционной российской интеллигенции, из той же породы земских людей. Они, сквозь лихое XX столетие, донесли до нас высокое благородство и нравственность этой породы, убежденно отстаивая гуманистические идеи в обществе, хотя общество порой и сопротивлялось их действиям. Творчество и имена Сергея Алексеевича и Натальи Сергеевны Зыряновых составляют непреходящую ценность в развитии культуры, науки, искусства Башкирии. Они должны занять достойное место в истории нашей республики.

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

УДК 7.071.5 (477)

© Юлия Викторовна РОМАНЕНКОВА

*Доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой прикладного искусствоведения, художественной экспертизы и ювелирного искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств (г. Киев)*

*e-mail: Julia\_Romanenkova@ukr.net*

### ЛИДЕРЫ И АУТСАЙДЕРЫ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ УКРАИНЫ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ. РЕСТАВРАЦИЯ

В системе высшего профессионального образования Украины сформировалась новая своеобразная система ценностей нового поколения, иерархия, в которой уже несколько лет лидирующие позиции бесменно занимают одни и те же специальности. Вступительная кампания 2013 г. подтвердила, что менять свои ориентиры в профессиональных пристрастиях молодежь пока не намерена. По прежнему наиболее востребованными остаются специальности «Туризм» и «Менеджмент», спрос на которые столь велик, что в некоторых ВУЗах государственной формы собственности конкурс доходил до ста – ста десяти человек на место. При этом лишь определенный процент мест отведены под госзаказ, остальные предоставляются на условиях контрактного обучения. Востребованность целого ряда специальностей понизилась настолько, что на них просто перестали объявлять набор. Причины банальны – отсутствие впоследствии рабочих мест, низкие заработные платы и

т.п. Ряд ВУЗов частной формы собственности попросту ликвидируется или (в лучшем случае) подвергается реорганизации, слиянию.

В художественном образовании топ-рейтинг наиболее востребованных специальностей в течение последних лет также не подвергается изменениям. Художественные ВУЗы сегодня скорее выживают, чем живут и развиваются в силу чрезвычайно большого количества проблем: государственное финансирование, аудиторный фонд, материально-техническая база, наличие достаточного количества баз практик и финансирование практик выездных, комплектация библиотек с последними поступлениями должного уровня и периодичности – это лишь тот минимальный перечень стандартных проблем, с которыми приходится сталкиваться. Лицензионный объем любого художественного ВУЗа не так велик, по сравнению с университетами-гигантами, каждый из которых – это целый город, творческий ВУЗ – небольшой островок арт-пространства, где чрезвычайно сложно выжить. На первом месте по-прежнему остается дизайн во всех его видах. Дизайн интерьера, графический дизайн – пожалуй, наиболее востребованы. Промышленный дизайн, ландшафтный дизайн, дизайн одежды занимают менее высокое место в рейтинге. Несколько проблематично на сегодняшний день определиться с реальной востребованностью некоторых видов дизайна, как то дизайн одежды, дизайн ювелирных украшений. Причиной является то, что на сегодняшний день лишь в нескольких учебных заведениях эти специальности существуют как самостоятельные, несмотря на явную востребованность специалистов этого профиля в стране и перспективу работы за ее пределами. Дизайнеров одежды готовит на сегодня лишь пара ВУЗов, при этом не все являются художественными и не все – государственной формы собственности. А в Украине по-прежнему диплом ВУЗа частной формы собственности воспринимается работодателями гораздо более прохладно. Стилистов, дизайнеров аксессуаров, ювелирных изделий готовят лишь в двух-трех ВУЗах страны. При этом количество специалистов в этой отрасли растет с каждым днем. Стилистов, дизайнеров одежды выпускают сегодня лишь пара учебных заведений Киева (КНУКиИ, Институт дизайна имени Сальвадора Дали, Киевский институт технологий и дизайна), специалистов по ювелирному дизайну – только одна академия (НАКРКиИ в Киеве, тогда как в нескольких других ВУЗах эта отрасль дизайна входит в специализацию «Художник по металлу» специальности «Декоративно-прикладное искусство» и не выделяется в самостоятельную) [1, с. 249].

Диплом дизайнера сейчас можно получить в большом количестве ВУЗов, начиная от Alma Mater украинских художников до Национального авиационного университета, где эта специальность была введена еще 11 лет назад и с успехом существует и ныне. При этом спрос на специальность настолько велик, что студенты останавливают свой выбор не только на узкоспециализированных ВУЗах, но и на тех, где специальность «Дизайн» появилась не так давно и не является главенствующей.

Специализация «Искусствоведение» в системе художественного образования современной Украины на сегодняшний день, увы, является одним из аутсайдеров. Искусствоведов готовит весьма ограниченное количество ВУЗов страны, при чем в рамках направления 0202 «Искусство», специальности 020205 «Изобразительное искусство», что предполагает для будущего специалиста запись в дипломе «Бакалавр (или магистр) по изобразительному искусству», и только во вкладыше – детализацию полученной специальности. При этом как живописец, скульптор, график, так и искусствовед будут иметь одинаковые записи в дипломах, свидетельствующие о том, что они прошли четырехлетнюю (для бакалавров) или пятилетнюю (для специалистов и магистров) подготовку по учебным планам в рамках специальности «Изобразительное искусство», но не более. До недавнего времени специальность имела еще более расширенное наполнение, называясь «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство», разделение произошло лишь несколько лет назад, тогда как, например, российская образовательная арена имеет самостоятельную специальность 02099090 «Искусствоведение», стандарт которой был утвержден еще в 2000 г. В Украине привилегию стать искусствоведом имеет преимущественно молодежь мегаполисов. Специальность столичная, востребованность довольно низкая, оплата труда тоже оставляет желать лучшего. С дипломом искусствоведа можно выстроить блестящую перспективу, пожалуй, только специализируясь на современном искусстве, посвятив себя арт-бизнесу, аукционному, галерейному делу и соединив искусствознание с арт-менеджментом. Историков искусства готовят в Киеве, Харькове, Одессе, Львове. Но арт-менеджеров, конкурентоспособных в области арт-бизнеса, подготовленных как кураторы художественных проектов, арт-дилеров, в стране практически нет [2, с. 116]. Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, существующая около ста лет, выпускает специалистов в области экономики и организации художественной культуры, что, пожалуй, можно считать единственной серьезной попыткой ввести в арт-пространство страны арт-дилеров, галеристов, аукционных работников. В остальном необходимые для работы на этом поле навыки студенты приобретают уже самостоятельно, после окончания обучения. Магистратура со специальностью «Куратор художественных проектов» есть с 2013 г. и в Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, но бакалавров этого профиля пока в украинских ВУЗах не готовят. Так, искусствовед, воспитанный в классическом, академическом духе, получивший хорошее образование как историк искусства, вряд ли будет востребован в современном арт-мире. Ему предстоит еще наращивать пласт практических навыков в области арт-бизнеса, арт-менеджмента. Поэтому на сегодняшний день, увы, можно констатировать, что во многих случаях владельцами галерей, руководителями многих крупных арт-проектов, зачастую – успешных, являются люди, не имеющие специального образования, что не может не повлечь за собой последствий, не сказаться на качестве ими создаваемого. Наблюдается и обратный процесс:

прекрасно образованные искусствоведы ограничены в возможностях себя реализовать. Выходом для части из них является организация арт-студий, школ, культурных проектов, лекториев и т.п. Но для этого снова приходится вернуться к необходимости иметь знания и навыки в арт-менеджменте и т.д. Так, на сегодня ряд культурных проектов возглавляется философами или культурологами, галереями руководят менеджеры без специального образования. Проблема «чужого среди своих», пожалуй, одна из наиболее вопиющих в этой области. Войнствующий дилетантизм в арт-пространстве проявляет себя весьма часто. И часто этим занимаются люди, далекие от искусства профессионально, для которых основным оправданием их внедрения в художественную среду является наличие средств для проникновения в нее, желание приобщиться к прекрасному и отсутствие финансовых возможностей у профессионалов занять эту нишу.

Желание молодежи приобретать квалификацию искусствоведа все меньше: в 2013 г. даже в ведущий ВУЗ страны на квалификацию «Искусствовед» подали заявление всего пара десятков человек. Так же обстоит дело и с будущими музейными работниками – специальность «Музейное дело и охрана памятников истории и культуры», которая в России в последние годы входила в число наиболее востребованных (преимущественно и благодаря наличию специализации «Экскурсионное дело»), открытая лишь в нескольких ВУЗах Украины, вызвала интерес крайне малого количества абитуриентов, что, при сохранении подобных тенденций, влечет за собой кризис этой сферы в недалеком будущем.

Критическим можно считать в современном образовательном поле положение реставраторов. Специальность «Реставрация произведений искусства», вычлененная в самостоятельную не так давно, во многом благодаря усилиям неплохо известного на постсоветском пространстве реставратора Александра Минжулина, есть лишь в пяти ВУЗах страны, из которых только три – художественные. Лицензионный объем в каждом из них весьма мал, от 10 до 40 мест (данные по ОКР «Бакалавр»), а спрос на эту специальность минимален: в нескольких ВУЗах – максимум 2 человека на место, а иногда наблюдался и недобор, количество мест превышало количество поданных заявлений. Ситуация усложняется и тем, что с учетом специфики эта специальность не предполагает заочной формы обучения или получения по ней второго высшего образования, поскольку требует серьезной базовой подготовки. При этом реставраторы Украины бьют в колокола о том, что в стране масса памятников культуры, требующих восстановления, находящихся в катастрофическом состоянии сохранности. Но рабочих мест для реставраторов не предусматривают. А там, где они есть, предлагаемая оплата труда не предполагает большого количества желающих посвятить свое будущее реставрации. Исключение составляют фанатично преданные своему делу люди, которые были во все времена и на которых и держалась культура в стране, своего рода «блаженные», среди которых большинство – представители старой школы. Подготовка реставратора упирается в серьезные

материальные затраты, необходимые мастерские требуют больших затрат. А средства на это не выделяются. Поэтому многие произведения, требующие реставрационного вмешательства, а иногда – просто вопиющие о нем, десятилетиями ждут своей очереди на вывоз за рубеж, где есть необходимое для этого оборудование и возможности.

Понимая потребность страны в подготовке квалифицированных специалистов, любой ВУЗ, готовый взять на себя эту миссию, стоит перед выбором. Путь первый – пройдя половину пути, остановиться перед стеной невозможности дойти до конца, учитывая сложность и дороговизну такого образовательного проекта, столкнуться с предъявленными в среде чиновников от образования обвинениями в его нерентабельности. Путь второй – ввести специальность на ОКР «Магистр» методом включения нескольких профильно ориентированных дисциплин в учебный план. С формальной стороны это возможно, поскольку ограничения есть лишь в том, что в магистратуру по такой специальности могут приниматься лишь бакалавры с соответствующим дипломом. Поэтому в нескольких ВУЗах уже серьезно задумались над такой возможностью. Но с профессиональной точки зрения – это вопиющая профанация, поскольку специальность «Реставрация...», пожалуй, наиболее сложный проект, который возможен в художественном образовании, и требует высочайшего профессионализма, серьезной подготовки и высокой планки уровня знания и умения преподавательского состава. В противном случае речь может идти только о торговле дипломами, наказуемой и влекущей деградацию художественного образования в целом. К сожалению, учитывая быстрое охлаждение молодежи к специальностям, не обещающим блестящего обеспеченного будущего, учебные заведения нередко допускают возможность упростить условия овладения этими специальностями, включить компенсаторный механизм: упростить условия поступления, занижить планку требований на вступительных испытаниях, допустить одновременное обучение в нескольких ВУЗах, уменьшить оплату за обучение, упростить сам учебный процесс, изъяв из него ряд особо специфических, узкопрофильных дисциплин. Но речь идет скорее не о поиске методов возврата интереса нового поколения к художественному образованию любой ценой, а о его деградации, вынужденной, объяснимой, но недопустимой, если не преступной. Возрождения культуры такими методами не достичь, а вот окончательно развратить нынешнее поколение студентов демонстрацией возможности упрощенной схемы получения знаний – можно.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Романенкова, Ю. Художественное образование как форпост современной культурной элиты государства / Ю. Романенкова // Материалы IV Международной научно-теоретической конференции «Социально-политические и культурные проблемы современности». Симферополь, март 2012. – Симферополь, 2010. – С. 248-252.

2. Романенкова, Ю. Искусство как процесс и арт-бизнес как его следствие // Зб. наук.пр. за результатами II Міжнародної Інтернет-конференції «Мистецька спадщина Поділля у контексті полікультурного європейського простору». – Кам'янець-Подільський, 2012. – С. 114-118.

3. Інформаційна система конкурс [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.vstup.info/2013/i2013i332b.html>.

УДК 37.091.3:7

© Алексей Евгеньевич ФИЛИППОВ

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры ДПИ и дизайна КубГУ,  
член Ассоциации искусствоведов (АИС)*

*(г. Краснодар)*

*e-mail: aphi@mail.ru*

## ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: ОБЩИЕ АСПЕКТЫ

*Введение. Проблемы преподавания современного искусства.*  
Преподавание современного искусства в художественной школе – высшей или средней – является одной из сложных проблем. Ее сложность состоит, главным образом, в отборе материала и мотивации выбора, а также в построении логики изложения, уяснении закономерности развития и связи фактов. В либеральной модели художественного процесса предполагается множественность различных и разноречивых позиций при отсутствии единой и главной идеи, отсутствии идеологии. Вместе с тем, проблема образования и воспитания — это всегда проблема цели и образа: кого формирует педагог? и для чего он занят своим трудом? И вовсе не секрет, что в искусстве современности есть такие тенденции, которые вступают в резкое противоречие с традициями отечественной художественной школы. Эти тенденции педагогу, наверное, следует иметь в виду, чтобы дать обоснованный ответ ученикам и родителям, подготовить их для самостоятельной творческой жизни в дальнейшем. В настоящей статье автор ставил своей задачей только начальный этап этого процесса: структурирование материала, выстраивание логики. Предметом рассмотрения является то, что чаще всего понимается под «современным искусством» в арт-критике наших дней. Однако хотелось бы подчеркнуть, что это понимание – лишь одна из тенденций. И если значительная часть художественной интеллигенции рада освобождению от идеологических «пут» советского периода отечественной истории, то не стоит восхищаться и тиранией «современности». Думается, что нашей художественной школе есть чем гордиться: опыт весьма обширен, многое наработано, достигнуто. Художественная школа имеет право на обоснованный консерватизм.



*Терминология.* Разговор о современном искусстве, прежде всего, стоит начать с проблемы терминологии. Можно выделить два основных понимания словосочетания «современное искусство»: широкое и узкое. Широкое предполагает, что современное искусство – это то, которое создается нашими современниками. В такой интерпретации это явление оказывается чрезвычайно разноликим, а некоторые из его проявлений – несопоставимыми друг с другом. Второе понимание – узкое, предполагает, что «современное искусство» – достаточно определенная концепция, сформировавшаяся в XX веке. То, что отвечает этой концепции, является современным, что не укладывается в нее – таковым не является. Далее под словосочетанием «современное искусство» будет пониматься именно второй вариант интерпретации. Для обозначения первого варианта можно использовать понятие «искусство современности».

Кроме этих основных понятий можно также привести терминологический ряд, позволяющий разграничивать различные этапы развития современного искусства, обозначать его разные проявления. Иногда английское словосочетание «contemporary art» (которое буквально означает «со-временное, совпадающее по времени искусство») оставляется без перевода (контемпорари арт). С ним конкурирует термин «modern art», который помимо «современное», можно также перевести как «новое», то есть направленное на новизну. Впервые стремление к новизне в искусстве ярко проявилось в искусстве рубежа XIX- XX веков, которое получило название «стиль модерн», «ар-нуво». Однако логика новизны, стремление к радикальному обновлению проявилось в первой половине XX века в целом ряде течений, направлений, групп, персоналий, которые могут быть объединены понятием «модернизм» [2, 5]. Одно из положений модернизма – отрицание традиций, поскольку традиции представлялись экспериментаторам тормозящими новации. Во второй половине XX века опыт модернизма получает продолжение в «постмодернизме, постмодерне» – совокупности течений, направлений, групп и персоналий, которые опираются на модернизм, но и модернистически отрицают его [1]. Иногда используется также понятие «авангард», которое обозначает те явления в искусстве, которые представляются «передним краем» новаторства [3, 6]. Наконец, в отечественной арт-терминологии нередко используют словосочетание «актуальное искусство», для того чтобы отделить его как от модернизма, так и от «контемпорари арт». Аналогом этого неологизма является словосочетание «today-art», «art today», используемое в одноименной книге Брендона Тейлора [7].

Итак, современное искусство как определенная концепция формируется в XX веке и проходит две фазы: модернизм первой половины столетия и постмодернизм – во второй половине. Соответственно, ключевыми этапами формирования современного искусства будут модернизм 1910-х – 20-х годов и молодежные движения 1950-х – 1960-х годов, откуда берут начало направления постмодерна.

Далее в тезисной форме излагаются основные положения об искусстве модернизма и постмодернизма.

*Тезисы о современном искусстве.* Модернизм обладает ценностью, но в чем состоит ценность модернизма – этот вопрос следует обсуждать. Ценность модернизма может не вполне совпадать с тем, что говорили и писали о нем его современники и создатели. Модернизм сыграл большую роль в развитии формообразования в архитектуре, дизайне, повлиял на облик предметной среды в современности. Однако модернизм не упраздняет станкового искусства. Модернизм – искусство, стремящееся завоевать право на эксперимент. Однако из эксперимента могут быть сделаны и должны делаться выводы. Иначе опыт модернизма не будет «опытом», но лишь бессмысленной случайностью. Выводы из опыта модернизма могут быть сделаны и для станкового искусства. Модернизм и сам является частным выводом из классического искусства, но выводом, доведенным до крайности, максимализма. Так геометрическая абстракция соответствует схематической основе композиции в классической живописи. Такая схема являлась рабочим материалом, художники ее не показывали зрителю. Но ее можно выделить и заниматься ею в отрыве от светотени, пространственной глубины, психологической экспрессии, драматического раскрытия сюжета. Абстрактное искусство – лаборатория форм, которые могут быть использованы и в предметной сфере, и в станковом искусстве. Как лаборатория форм это искусство для художников в большей степени, чем для зрителей [3]. Завоевания модернизма в этой сфере признаны. Некоторые особенности модернизма можно объяснить по аналогии с поэзией. Внешнее несходство с реальными предметами, событиями, условиями напоминает о метафорах с их парадоксальными сопоставлениями, перенесением черт одного предмета или явления на другие предмет или явление.

Постмодернизм развивает практику модернизма, но ищет иных сфер приложения этой практики. К наступлению эпохи постмодерна происходит институционализация модернизма. Складывается система «функционирования» современного искусства, включающая способы его экономического обеспечения. Современное искусство эпохи постмодерна соответствует «постиндустриальному обществу», «обществу потребления», «информационному обществу». Поэтому оно соответствует высоко капитализированной экономике, глобализму, масс-медийности и политехнологиям в общественных отношениях и т.п. Поэтому в постмодернизме интересуются не объектами, но реакцией на них, манипулируют общественным мнением. Использовать слово «художник» в отношении участников арт-процесса здесь не всегда представляется возможным. Приходится применять неудобное «контемпорариартисты». Эпохе господства рекламы, информационных войн, интернет-событий и т.п. вполне соответствуют стратегии и практики постмодернизма. Думается, что слово «искусство» сохраняется здесь, скорее, по инерции, чем по существу.

*Исторические аспекты. Модернизм.* Теперь можно рассмотреть основные течения модернизма и постмодернизма. Картина развития сознательно упрощена для того, чтобы показать взаимосвязь между явлениями,

выявить логику развития.

Основные направления модернизма: кубизм, абстракционизм, дадаизм. Началом кубизма считается работа Пабло Пикассо «Авиньонские девицы» (1907). Его создатели Пабло Пикассо, Жорж Брак. Его представителями можно считать Хуана Грису, Фернана Леже. В кубизме впервые ярко и последовательно выявились стремление не изображать, но трансформировать, перерабатывать реальность, однако перерабатывать через слом, деформацию. Трагичность бытия человека в социуме, безжалостность и бесчеловечность новой эпохи, «дегуманизация» и дехристианизация мировоззрения получают здесь свое последовательное отображение. Дистанция между реальным предметом и его изображением осознается как разрыв, который может быть заполнен произвольно. Плоскость картины утверждается именно как плоскость и на ней разворачивается поле для игры форм.

Абстракционизм – не вполне точное название для неизобразительного искусства или (еще одно обозначение) беспредметного. Время его появления – 1910-е годы. Хотя, пожалуй, первым к беспредметному искусству приходит Василий Кандинский, вскоре, независимо от него, аналогичная тенденция воплощается в произведениях многих новаторов. Если ранний абстракционизм Кандинского эмоционален и экспрессивен, то почти одновременно с ним появляется геометрическое течение, ярким представителем которого можно считать Казимира Малевича. «Комбинаторный» принцип составления композиции и тяготение к простой геометрии оказались востребованы в области архитектуры и дизайна. Поэтому геометрическую абстракцию можно считать лабораторией архитектурного формообразования. Абстрактный экспрессионизм обнаружил попытку перенести в живопись закономерности музыкального языка. Таким образом, эффект новизны возник на границе разных видов искусства, в попытке перенести законы одного искусства на другое.

В годы Первой мировой войны возникает дадаизм как направление, в котором ярко выявились иррационалистические тенденции. Хотя дадаизм просуществовал недолго, он дал толчок для поэтизации иррациональности и абсурда в сюрреализме. С другой стороны, именно в дадаизме с его произволом, склонностью к мистификациям и попыткой снятия критериев различения искусства и неискусства, ликвидации какой либо жанровой системы, вообще системности, берут свое начало многие эксперименты, продолженные в постмодернизме. Название дадаизм происходит от «дада» – (фр.) «игра в лошадки» или бессмыслица, абсурд, двойное утверждение. Начало дадаизму было положено в нейтральной Швейцарии в Цюрихе в мае 1916 года, где находились многие представители европейской интеллигенции. Предшественником дадаизма является Марсель Дюшан. Основатели и участники: Хуго Балль, Тристран Тцара, Рихард Хюльзенбек, Марсель Янко, Ханс Арп. Близок дадаизму Курт Швиттерс. В послевоенное время центрами дадаизма становятся Берлин и Париж. В основе дадаизма переживание абсурдности существования, бессмысленности культуры. В дадаизме берут

свое начало такие практики «современного искусства» как: реди-мейд – использование готовых предметов; ассамбляж – комбинирование арт-объектов из готовых предметов и их частей, ассамбляж можно считать началом инсталляции; акционизм – замена произведения пластического искусства действием, театрализованным выступлением.

*Исторические аспекты. Постмодернизм.* Основные направления постмодернизма: поп-арт, акционизм, концептуализм.

Первым направлением, в котором рельефно обозначились тенденции постмодерна, можно считать поп-арт. Название поп-арт происходит от сокращенного «популярное искусство». Термин англоязычный, свидетельствующий о смещении центра современного искусства из Европы в Америку. Временем возникновения поп-арта считается вторая половина 1950-х годов. Среди его лидеров можно назвать Энди Уорхолла, Роя Лихтенштейна, Джаспера Джонса. Поп-артисты вдохновляются массовой культурой, китчем, стереотипами, рекламой, ищут успеха, прежде всего, коммерческого. Параллельно с поп-артом возникает акционизм 1960-х годов. Он проявляется как в нескольких объединениях, так и в деятельности радикалов-одиночек. Акционизм – замена произведения пластического искусства действием; театрализованное выступление, имеющее скрытое значение, по своему сценарию обычно странное, нередко спонтанное, довольно часто – вовлекающее других людей, делающее их соучастниками акции. Театрализованную акцию иногда именуют преформанс (от англ. performance – представление (театр.), шоу). Акционизм 1960-х годов содержал в себе как протест против коммерциализации искусства, так и явился лабораторией новой зрелищности, усвоенной массовой культурой. Наконец, своеобразным ответвлением современного искусства второй половины XX века становится концептуализм. Название этого течения происходит от латинского «conceptus» – мысль, представление, понятие, идея. По словам одного из первых концептуалистов Сола Левитта «Идея становится машиной, производящей искусство» [цит. по 4]. Практик и теоретик концептуализма Джозеф Кошут доказывал в своей программной статье «Искусство после философии» (1969), что новизна идеи важнее исполнения [4]. Поэтому оценивать в искусстве следует идею, ее оригинальность. Исполнение произведения вообще может быть сведено к минимуму. Исполнение, обычно, предполагается в постмодернистском ключе: объект, инсталляция, акция. Среди тех контемпорариартистов, которых можно в той или иной степени отнести к концептуализму можно назвать Джозефа Кошута, Сола Левита, Роберта Раушенберга, Пьеро Манцони.

*Заключение.* Перечисленные выше направления в настоящее время являются наиболее известными проявлениями «современного искусства», определившими его облик. Представленные на крупных арт-форумах, биеннале, имеющие обширную критическую и апологетическую литературу, они в свое время (в начале века и постфактум) признавались арт-общественностью наиболее новаторскими и, следовательно, прогрессивными.

Смена направлений, подобная смене модных трендов, оказалась удивительно востребованной арт-рынком, соответствующей его динамике. Однако художественная школа имеет право на консерватизм независимо от веяний моды. Как бы действительно ни изменились условия работы художника, расширились его возможности, он должен уметь рисовать, мыслить цветом и пластической формой, создавать образы, строить композицию. Нужно признать правильным, что многое изменилось в современной жизни в сравнении с недавним временем. И эти изменения необходимо учитывать. Изменился темп и ритм жизни. Изменился объем информации, который приходится осваивать при обучении. Появились новые средства проектирования, прежде всего – компьютер, без которого во многих областях уже невозможно представить себе работу и творчество. Дети способны быстрее научиться, в их распоряжении оказываются новые дидактические средства: мультимедиа презентации, видео. Городские дети менее способны воспринимать реальные впечатления, зато увереннее чувствуют себя в виртуальном мире. Сильная перегрузка визуальной информацией нередко тормозит работу с натуры, усвоение технических навыков. Все это и облегчает задачу педагога, и усложняет ее. Облегчает, оснащая педагога новыми средствами, усложняет тем, что заставляет искать новые пути для того, чтобы приобщить учеников и студентов к классическому искусству. Потому что именно классическое искусство научает нас теперь, как и прежде, быть людьми, быть человечными, приобщает к живой истории, без которой не может быть никакой «современности».

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреева, Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е.Ю. Андреева. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-Классика», 2002. – 448 с. (Серия «Новая история искусства»).
2. Герман, М.Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М.Ю. Герман. – СПб.: Азбука-Классика, 2004. – 480 с. (Серия «Новая история искусства»).
3. Гринберг, К. Авангард и китч / К. Гринберг // Photographer.ru: сайт, 1999-2013. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.photographer.ru/cult/theory/3000.htm>. Дата обращения: 08.09.2013.
4. Кошут, Дж. Искусство после философии / Дж. Кошут // Philosophy.ru: философский портал: сайт, 2007 [Электронный ресурс]. – URL: [http://philosophy.ru/library/aesthetics/kosuth\\_art\\_after\\_philosophy.pdf](http://philosophy.ru/library/aesthetics/kosuth_art_after_philosophy.pdf). Дата обращения: 06.09.2013.
5. Полевой, В.М. Искусство XX века. 1901-1945 / В.М. Полевой. – М.: Искусство, 1991. – 304 с. (Серия «Малая история искусств»).
6. Сартан, М. Как понимать живопись авангарда? / М. Сартан // Искусство. – 2011. – № 5-6. – С. 2-47.
7. Тейлор, Б. ART TODAY. Актуальное искусство 1970-2005 / Б. Тейлор. – М.: Слово, 2006. – 256 с.

© Раиса Алексеевна ЛЫСЕНИНА

*профессор кафедры ИТГД Рязанского государственного радиотехнического университета, заслуженный художник РФ*

*(г. Рязань)*

*e-mail: tvorfond@mail.ru*

## СКУЛЬПТУРА, ПЛАСТИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ И ПЛАСТИЧЕСКАЯ АНАТОМИЯ НА КАФЕДРЕ ИТГД

Выпускников Рязанского радиотехнического института, а теперь Рязанского Государственного радиотехнического университета, знают не только в России, но и за рубежом. С 1950-х годов выпускники РГРТУ работают во многих областях науки и техники, многие из них внесли выдающийся вклад в создание нескольких поколений отечественной радиотехнической техники, стали руководителями предприятий, НИИ, КБ, учреждений образования, учеными, общественными и политическими деятелями. РГРТУ имеет развитую компьютерную и коммуникационную инфраструктуру, включающую 2000 компьютеров с разнообразными лицензионными программно-техническими платформами. Работают спутниковый, проводной и оптоволоконный каналы теледоступа. В 1990-х годах телестудия, организованная на базе радиотехнического института дала основу региональной телерадиокомпании «Ока», которая стала ведущей в Рязанской области. Такая техническая база позволила организовать новую кафедру, кафедру информационных технологий в графике и дизайне. Ведущие художники, дизайнеры и искусствоведы составили основу педагогического



**Ил. 1. Работа студентов в классе скульптуры**

коллектива для подготовки студентов в лучших традициях академической художественной школы.

Соединение таких видов деятельности как изобразительное искусство и компьютерные технологии в единое произведение было невозможно в середине XX века, да и необходимости не возникало.

Анимация, выполненная в классических традициях, устраивала всех зрителей. В наше время широкое

распространение мультимедийных материалов для обеспечения учебных процессов, презентаций, реклам, вплоть до полнометражных фильмов

становится просто необходимо. «К мультипликации обращаются в тех случаях, когда необходимо рассказать о каком либо абстрактном понятии или изобразить процессы, которые снять в натуре невозможно, скажем, движение молекул в газах, схему работы механизмов. Мультипликация сегодня может выразить абстрактную научную идею в конкретном зрительном образе» – говорит Николай Николаевич Царев, режиссер, профессор кафедры ИТГД. С развитием компьютерных технологий изобразительные возможности поднимаются на уровень выше, но появляется неожиданная проблема – технические возможности высокие, персонаж строится быстро и даже анимируется с помощью несложных программ, но художественный облик персонажа выглядит неубедительно и угловато. И мастерам технических инноваций приходится вновь обращаться к так называемому ручному труду, к классическим истокам изобразительного искусства.

Изучение азов композиции в рисунке, живописи, скульптуре и пластическая анатомия дает студенту необходимую базу для творческого решения задач в компьютерных программах. Компьютерные технологии в тоже время освободили художника от скучных, скрупулезных мелочей, которые неизбежны в большой работе. Как оказалось, и не все задачи можно решить механически: при изображении персонажа в 3D не все детали живой природы возможно выявить механически, т.е. фотографируя, т.к. формы перекрывают друг друга. Тут на помощь приходят знания пластической анатомии, понимание конструкции формы, скульптуры в целом, и художественное воображение. В конечном итоге, рождается новый вид искусства, увлекающий своими неожиданными возможностями.

Возможность оперировать объемно-пространственным мышлением необходимо для студентов кафедры Информационных Технологий в Графике и Дизайне. Построение изображения персонажей, стилизация образа, обучение правильной конструкции персонажа и умение перемещать придуманные образы в пространстве. Это одна из основных задач, без освоения которой работы студентов будут, по меньшей мере, неубедительными.



Ил. 2. Лепка головы греческого юноши

**Курс скульптуры и пластического моделирования** предполагает изучение первооснов построения пространственных форм, основных законов построения рельефа, композиции в скульптуре, понятия статики и динамики в скульптуре (ил. 1). Казалось бы, все эти понятия далеки от главного направления специальности, но это только на первый взгляд. Студент, пытающийся изобразить любой, даже сказочный персонаж в компьютерной

версии, сталкивается с проблемой объемного представления образа. В лучшем случае, он получается плоский и неубедительный, в худшем – наблюдается полная беспомощность в воплощении своей идеи.

Кабинет по скульптуре и пластической анатомии, оборудованный по всем правилам художественного вуза, дает возможность студенту вылепить задуманный образ и построить его в пространстве. Уже самостоятельное монтирование каркаса заставляет студента видеть задуманный персонаж в объеме, определить его пропорции и пространственные параметры. Для того чтобы студент научился в целом строить человеческую фигуру, курс скульптуры включает академические основы лепки. Умение лепить дает возможность воплотить задуманный образ во всех деталях. Программа предусматривает также изучение закономерностей построения геометрических фигур, так как умение оперировать простыми геометрическими формами подготавливает студента к изучению более сложных форм. На первом курсе изучаются, в основном, рельеф, натюрморт из геометрических фигур в рельефе и объеме, правила построения складок в драпировке.



**Ил. 3. Изготовление каркаса для занятий по пластической анатомии**

Второй курс скульптуры посвящен изучению человеческой фигуры. Курс также построен на переходе от простого к сложному заданию. Сначала студент изучает и лепит части лица Давида – это классическое задание для всех начинающих в художественных школах, училищах и институтах. После этого студент приступает к лепке греческих скульптур. Античная скульптура как нельзя лучше подходит к изучению студентами художественных отделений. Обобщенные, почти математически выверенные формы вводят в мир гармонии пластики. После лепки головы Гречанки, Юноши и Венеры Таврической (ил. 2) студент приступает к изучению фигуры человека. На примере гипсового слепка «Венеры с бабочкой» работы итальянского скульптора Антонио Кановы слушатели изучают основы построения стоящей фигуры с опорой на одну ногу (контрапост).

Небольшое количество часов отводится на так называемую клаузуру, т.е. краткосрочные постановки и этюды живой модели. Это необходимые упражнения, так как в краткосрочных заданиях (не более 20-35 мин. на одно упражнение), у студента вырабатывает умение быстро схватывать самое характерное и необходимое для выражения образа. Сочетание длительного и подробного изучения натуры с краткосрочными заданиями дает студентам более широкую и глубокую возможность постичь и усвоить основные законы академической скульптуры. Только после выполнения этих заданий студенты приступают к лепке живой модели.



Одна из самых главных и серьезных ошибок студента, приступающего к изображению фигуры человека, животного или другого пластического объекта – это неумение видеть цельно заданный объем. Учащегося тянет к мелким деталям, и это понятно, потому что маленькая деталь притягивает взгляд дилетанта своей кажущейся завершенностью. Студент представляет, что если он изобразит подробно веки, нос, или губы, то он достигнет сходства с реальным объектом, которого он рисует или лепит. Трудится над этим очень долго, настойчиво, и решив, наконец, что достиг желаемого, с удовлетворением отходит от своей работы, чтобы полюбоваться ею. И с удивлением обнаруживает, что не только не достиг сходства с портретируемым, но сама скульптура как таковая просто «разваливается». Как известно, этого не произойдет, если научить студента видеть главную форму, уметь выделить в ней важный акцент, и не поступаться мелкими деталями, отвлекающими от общей формы.

**Курс пластической анатомии**, необходимый для всех художников, построен на нашей кафедре особым образом. Так как специфика специальности информационных технологий в графике и дизайне предполагает объемное, трехмерное понимание формы, эти знания и навыки студенты получают на уроках по пластической анатомии. Студенты выполняют задания в объеме с помощью



**Ил. 4. Лепка 3D модели слона.**

каркаса и пластилина – начиная с лепки черепа человека, лепки скелета и мышечной массы, и заканчивая конструктивными особенностями тела человека в динамике (ил. 3). Задача курса по анатомии не ограничивается только запоминанием названий костей и мышц. Более важное понимание конструкции тела человека возможно только тогда, когда студент своими руками попытается вылепить объем черепа человека, конструкцию грудной клетки или таза. Свои знания по анатомии студенты закрепляют в процессе индивидуальных занятий, выполняя альбом по пластической анатомии с анатомическими зарисовками и обозначением всех костей, мышц, пропорций человеческого тела. В дальнейшем обучении, на следующих курсах, этот альбом становится хорошим подспорьем в работе.

В курсе скульптуры **анималистике** отведено небольшое количество часов, но, поскольку знание строения животного, птицы или рыбы играет немаловажную роль в создании анимационных лент, на уроках по скульптуре есть упражнения и в этом жанре (ил. 4). По анатомическим атласам известных художников-анатомов XIX-XX веков, фильмам о повадках животных, скульптурам художников-анималистов студенты изучают конструктивные особенности, повадки, характер животного и лепят в пластилине реалистический образ. Впоследствии, при необходимости, изученный и

вылепленный в пластилине образ, скажем, коровы или зайца, студент стилизует, придавая объекту комический или трагический характер, как этого требует конечный результат курсовой или дипломной работы по анимации персонажа.

Занятия по **пластическому моделированию** выделены в отдельный курс не случайно. Такие абстрактные понятия как ритм, равновесие, взаимодействие форм, пространство и форма, на первый взгляд далеки от скульптуры и конечной цели курса компьютерной графики и компьютерного дизайна, но это опять только на первый взгляд. Одна из основных задач этого курса – научить видеть в окружающей среде прекрасные примеры пластических закономерностей, гармонию взаимодействия форм, подчинение малых деталей единому, большому объему, и научить выразить скульптурным языком эти природные явления. Изучив на первый взгляд простую форму зерна тыквы или ореха, вылепив его в десятки раз крупнее, чем само зерно, студент обнаруживает красоту, архитектурность уже не просто зерна, а скульптуры (ил. 5).



**Ил. 5. Увеличенная косточка персика.**

Наблюдая самые простые взаимодействия форм (яйцо в гнезде, сросшиеся два корня или пингвин с детенышем), пытаюсь повторить изменчивость морской волны, студент превращает бесформенный кусок пластилина в эмоциональную пластическую форму

Задания по «пластическому моделированию» построены таким образом, что студент чувствует возможность освободиться от условностей и комплексов, подключить свою фантазию и изобретательность. Одно только внешнее копирование и подражание не позволяет в полной мере выявить творческий потенциал учащегося. Необходимо научить студента думать, уметь увидеть в обычных вещах красивое и выразить эту красоту в пластике. Доверяя своей интуиции, преодолевая скованность в выражении своих чувств, студент будет гораздо легче решать классические задачи не только в скульптуре, но и других специальных дисциплинах.

Двухгодичное обучение скульптуре, пластической анатомии и пластическому моделированию является важным подспорьем для успешного выполнения студентом дипломной работы, основным компонентом которой является трехмерное моделирование. Только изучив законы пластики – начиная с лепки геометрических фигур, постепенно переходя к более сложным формам и далее к лепке образцов греческих скульптур и живой модели, – студент в полной мере сможет осознать трехмерность того пространства, которое называется компьютерная графика или компьютерный дизайн.

## СОДЕРЖАНИЕ

### ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

<i>Хасанова Э.В.</i>	Творчество М.В. Нестерова в контексте отечественного искусства конца XIX – начала XX века	4
<i>Тютюгина Н.В.</i>	«Начало храма этой жизни»: духовные аспекты сотрудничества Н.К. Рериха и М.К. Тенишевой. К 140-летию Н.К. Рериха	12
<i>Шевчук В.Г.</i>	Диалог культур: Запад и Восток (на примере украинского авангарда начала XX столетия)	21
<i>Ахмадуллин М.А.</i>	Театральный плакат Уфы начала XX века	30
<i>Филиппова О.Н.</i>	Филолог-художник Д.Н. Ушаков	33
<i>Шабалина Н.М.</i>	Школа и стиль южноуральского фарфорового производства второй половины XX века	38
<i>Капина Т.Н.</i>	Истоки формирования и становления уфимской пейзажной живописи в творчестве «шестидесятников»	49
<i>Ахметова Л.В.</i>	Пейзажи в творчестве Б.Ф. Домашникова 1960-70-х годов	62
<i>Шокпаа И.Б.</i>	Владимир Ховалыг: пейзаж как пазл (опыт интерпретации)	70

### ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА

<i>Христолюбова Т.П.</i>	Творчество К.С. Петрова-Водкина в оценке современников художника	76
<i>Аппаева Ж.М.</i>	Художественная критика в Кабардино-Балкарии: формирование и функционирование в контексте современного культурно-коммуникативного пространства	82
<i>Бондаренко Л.В.</i>	Художественная жизнь Башкортостана в информационном пространстве	89
<i>Фарзутдинова Л.С.</i>	Как писать о сценографии?	97

<i>Миннигулова Ф.М.</i>	Современная скульптура на улицах города: вопросы терминологии	105
<i>Гарбуз А.В.</i>	Культура и природа в художественном мире Игоря Тонконового	115
<i>Лебедева А.В.</i>	Акварели М.А. Назарова первого десятилетия XXI века	129
<i>Кудоярова Л.И.</i>	Расим Насибуллин: размышления на выставке	139

## МУЗЕИ И КОЛЛЕКЦИИ

<i>Васильева-Шляпина Г.Л.</i>	Музейная коллекция Тверской областной картинной галереи (новая атрибуция произведения В.И. Сурикова)	145
<i>Тютюгина Н.В.</i>	Произведения Николая Рериха в БГХМ им. М.В. Нестерова. К 140-летию Н.К. Рериха.	151
<i>Янбухтина А.Г.</i>	История и судьба этнографического музея С.А. и Н.С. Зыряновых в поселке Юматово под Уфой	154

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

<i>Романенкова Ю.В.</i>	Лидеры и аутсайдеры современного художественного образования Украины. Дизайн. Искусствоведение. Реставрация	171
<i>Филиппов А.Е.</i>	Проблемы преподавания современного искусства: общие аспекты	176
<i>Лысенина Р.А.</i>	Скульптура, пластическое моделирование и пластическая анатомия на кафедре ИТГД	182

**ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ – НА ПЕРЕКРЕСТКЕ КУЛЬТУР  
(ПРОБЛЕМЫ РЕГИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ)**

Сборник материалов  
II Международной научной конференции  
15 октября 2013 г.

Подписано в печать 16.12.2013 г. Формат 60x84 1/16

Бумага писчая. Гарнитура «Таймс».

Усл. печ. л. 8,37. Уч.-изд. л. 9,25. Тираж 150 экз.

Цена свободная. Заказ № 153.

Отпечатано с готовых авторских оригиналов  
на ризографе в редакционно-издательском отделе  
Уфимского государственного университета экономики и сервиса  
450078, г. Уфа, ул. Чернышевского, 124, к. 206; тел. (347) 241-69-85.