



После

«ОТТЕПЕЛИ»

Министерство культуры Российской Федерации
Министерство культуры Республики Татарстан
Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан
Творческий союз художников России



Казань
2020

После «ОТТЕПЕЛИ»

ИСКУССТВО 1970 – 1980-х годов

Из собрания
Государственного музея
изобразительных искусств
Республики Татарстан

УДК 75(092)(069)
ББК 85.143(2Рос. Тат.)6-8л6
П 62

Каталог выставки «После «оттепели». Искусство 1970 – 1980-х годов» (из собрания ГМИИ РТ), организованной в Национальной художественной галерее «Хазинэ» Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан (сроки проведения: 24 мая 2018 – 9 сентября 2018 года)

Издание осуществлено при поддержке Творческого союза художников России в Республике Татарстан (председатель И. М. Самакаев)

Руководитель Творческой мастерской по организации выставки и составлению каталога «После «оттепели»: Розалия Нургалева, директор ГМИИ РТ

Идея проекта, редактор-составитель издания: Розалия Нургалева, директор ГМИИ РТ
Куратор проекта, автор-составитель текстов и подбор изображений:
Дина Ахметова, главный научный сотрудник, советник директора ГМИИ РТ по национальному искусству

Научные редакторы: Дина Хисамова, заместитель директора ГМИИ РТ по научной и издательской деятельности; Ольга Хабриева, учёный секретарь ГМИИ РТ

Составители: Дина Хисамова, заместитель директора ГМИИ РТ по научной и издательской деятельности; Вера Прокопьева, Ольга Вербина, Евдокия Панина, Анна Калина – старшие научные сотрудники ГМИИ РТ

П 62 **После «оттепели».** Искусство 1970 – 1980-х годов. Каталог выставки «После «оттепели». «Искусство 1970 – 1980-х годов», 24 мая 2018 – 9 сентября 2018. – Казань: Изд-во «Заман», 2020. – 144 с.: ил.

ISBN 978-5-4428-0154-5

Ответственный редактор: Р. Д. Ваккасова
Дизайн и вёрстка: Г. А. Саморядова
Корректор: С. А. Ярмухаметова
Обработка фотографий: Г. А. Саморядова
Технический редактор: Г. С. Яковлева

© Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, 2020
© Издательство «Заман», дизайн, вёрстка, 2020



Швец Татьяна Ивановна. 1953. Швец Леонид Афанасьевич. 1953. ПЕРВЫЕ ПОЛЁТЫ. 1986. Холст, масло. 120 x 140

Собрание живописи второй половины XX века в Государственном музее изобразительных искусств РТ вобрало в себя обширную коллекцию произведений художников бывшего Советского Союза, включая ТАССР.

Полнота её обусловлена активной позицией Министерства культуры СССР по централизованным закупкам для региональных музеев художественных произведений, они попадали туда от Союзов художников со всей страны, из фондов Росизопробанда (ныне РОСИЗО), от самих художников, благодаря чему, например, в казанском музее образовалась очень разнообразная в стилистическом отношении коллекция. В 2016 году собрание музея усилилось даром Фонда Тимченко, которым было передано около 100 произведений, где представлены наиболее яркие имена художественной среды послевоенного времени.

Искусство «послеоттепельной» эпохи – семидесятые и восьмидесятые годы прошлого века – важный этап развития отечественного искусства, когда художественная жизнь в России отличалась большим стилистическим разнообразием. Недолгий период «оттепели» в искусстве дал удивительно важные результаты существенного обновления изобразительного искусства, когда с середины 1960-х годов с выставок стали постепенно исчезать произведения повествовательно-натуралистического характера. В орбиту советского искусства возвращаются многие достижения мировой культуры, забытые под давлением идеологии социалистического реализма, который перестаёт быть господствующим методом.

«Наружу» выходит противостояние двух противоположных типов культуры – официального и неофициального, что становится характерной чертой культурного процесса периода 1970 – 1980-х годов. Единое для всех стилистическое поле перестало существовать. Даже «официальные» художники стали работать в своей индивидуальной живописной манере. Тем не менее, противостояние официального и неофициального искусства оставалось очень острым. Искусство официоза пользовалось всеми привилегиями: мастерскими, госзаказами, выставками. Впрочем, всё было взаимосвязано, и формальные поиски часто уводили также и вполне традиционных художников в лагерь радикалов и диссидентов от искусства, и наоборот – неформалов – в стан реалистов и подёнщиков от искусства.

Символом нонконформистского искусства стала так называемая «бульдозерная выставка» 1974 года. Несмотря на её разгром, она обозначила водораздел, когда искусство

модернистского направления оказалось легализовано и иногда получало возможности для своего выхода в «свет» в выставочных экспозициях, журналах, на телевидении. Однако это фрагментированное, деформированное представление не давало возможности отечественному искусству выйти на магистраль мирового. Излишняя регламентация, контроль, идеологические рамки тормозили развитие советского искусства, но параллельно в нём проходили процессы, которые довольно сильно изменили культурный ландшафт эпохи «застоя».

Период так называемого «застоя» характерен активными пластическими поисками, выразившимися в полистилизме. Помимо официального искусства существовало (иной раз и вполне гармонично) и значительно отступавшее от общепринятых норм, но при этом не ставшее нонконформистским. Это становится понятно именно сейчас, когда через фильтр времени прошли настоящие произведения искусства, а всё сиюминутное кануло в Лету. Поэтому выставки позднесоветского искусства, как правило, выглядят совсем иначе, чем периода сталинского неоклассицизма. Многочисленные перепевы индустриальных тем, труда во славу процветания колхозов, бесконечных строек и созидания нового человека нивелированы тем, что выкристаллизовались настоящие шедевры, художественно и стилистически полноценные, образно насыщенные.

Нельзя не отдать должного поискам в области формализма «неофициальных» художников, благодаря которым постепенно раздвигались границы разрешённого для большинства мастеров, поддерживавших официальный Союз художников, но и не «обслуживавших» своим искусством идеологию власти. В первую очередь, полистиличным выглядит реалистическое искусство. В рамках именно этого дискурса оно и развивалось. Можно говорить о существенной модернизации изобразительного искусства, хотя, в основном, новации в большей степени выразились в монументальном искусстве или графике.

К сожалению, в собрании ГМИИ РТ практически нет произведений нонконформистов, можно назвать (условно) единичные работы таких художников, как Игорь Вулох, Алексей Аникеёнок, Пётр Валюс, ранняя графика Дмитрия Краснопевцева.

Художники, не порвавшие с реализмом, работали очень разнопланово, начиная с тем, и заканчивая выразительными средствами самой живописи. Художественную манеру большого мастера легко можно было отличить одну от другой. Так, невозможно спутать экспрессивные картины учеников Е. Е. Моисеенко: Л. Захарова, В. Скобеева, Ш. Шайдуллина. В разных направлениях реализма работали традиционалист Аркадий Пластов и гиперреалист Александр Лактионов, и др. Создание собственной художественной манеры, индивидуального изобразительного языка – это несомненное достижение в живописи этого периода. Кроме того, традиции реалистической школы позволяли долгое время сохранять профессиональные достижения художественного ремесла, которое к сегодняшнему дню во многом оказалось утеряно.

Обновление советского искусства было своеобразным по методам. Поскольку опыт западного искусства второй половины XX века носил на себе печать табу для большинства официальных художников (в отличие от неофициальных, живущих в условиях своеобразного «подполья», в параллельном пространстве), обращение к нему, поиски «нового» проходили через обращение к прошлому, историзм, эклектизм, методы цитирования и иронии. Можно говорить даже о своего рода постмодернистской (довольно условной) практике. Да, большинство художников были привержены истории и художественной традиции, горизонт современного для них был сужен в очень специфическом плане.

Ещё одной спецификой того времени было интенсивное общение между творческими сообществами. Несомненно, художественному взаимовлиянию способствовало получение новыми поколениями высшего образования в московских и ленинградских творческих вузах, а также на творческих дачах, художественных семинарах (особенно в экспериментальной студии «Сенеж», которая очень сильно повлияла на многие сферы в художественной жизни страны). Региональные художники много общались со столичными, погружаясь в атмосферу заинтересованности, культурного и выставочного обмена (С. Слесарский, Ш. Шайдуллин, Ф. Якупов, Е. Голубцов, Н. Альмеев и многие другие).

Тем не менее, эпоха «застоя» мало что изменила в ситуации противостояния официального и неофициального искусства. Существовала официально признанная живопись, которая регулярно выставлялась на выставках, и подпольная, принадлежащая художникам, которые находились во внутренней эмиграции. В неофициальном искусстве мы видим то, что невозможно было вплоть до конца 1980-х на выставках офи-

циального искусства: религиозные темы, абстракцию и примитивизм. В официальном искусстве абстракция и неформальный визуальный язык присутствовали только непублично, в пространстве мастерской (А. Дюков, Е. Струлев, В. Сынков, Р. Кильдибеков). Развивалось движение диссидентства, формировался культурный андеграунд. Выдох от официального, зарегулированного искусства проявился в существовании частных сообществ, так называемых «квартирников», «разговоров на кухнях» и пр. Такие сообщества, собиравшие вокруг себя творческую интеллигенцию – писателей, поэтов, художников, музыкантов, учёных, возникали и в Казани. Центром притяжения становились такие личности, как Алексей Аникеёнок, Булат Галеев, Баки Урманче, Ильдар Зарипов. В результате, параллельное существование неофициального искусства привело к тому, что к периоду «перестройки», к середине 1980-х годов на выставках как бы «вдруг» появилось огромное количество «неформатного» искусства, которое развивалось подспудно и только ожидало более благоприятных времён.

1970-е годы становятся расцветом скульптуры. Совершенно очевидно, что искусство скульптуры, как и все другие виды искусства, также переживало значительные сдвиги в своём развитии. «Суровый стиль» проник в сферу вааяния так же остро и мощно. Как и в живописи, возникают брутальные формы в монументальной пластике. В Казани – это памятник Мусе Джалилю скульптора В. Цигаля, в станковой скульптуре – портрет Хасана Туфана Н. Адылова, «Геолог» В. Маликова. В стране впервые проходят скульптурные пленэры, рижские квадриеннале, выставки скульптуры малых форм, медальерного искусства. В целом, «ветер перемен», пронёсшийся над страной после «оттепели», сказался в произведениях скульптуры своей пластической интонационной свежестью, более широким обращением к арсеналу выразительных средств мировой пластики, взаимопроникновением жанров, разнообразием материалов и фактур (И. Башмаков, А. Ефременко, В. Лемпорт).

Позднесоветское искусство отличалось тем, что оно в той или иной форме входило в дома обычных советских людей – тиражировалось, репродуцировалось, выпускалось в дешёвых вариантах. В любом массовом журнале были странички со статьями по искусству. Одним из самых знаковых вариантов такого «приобщения» к высокому искусству в Татарстане был массовый выпуск керамической посуды авторства Бориса Шубина (1937 – 2005). Музейные образцы из собрания ГМИИ РТ являются уникальными образцами синтеза традиционного, народного искусства и массового вкуса советской эпохи.

Особенностью выставки «После «оттепели» является экспонирование живописи и скульптуры Татарстана совместно с общесоюзным искусством. Позднесоветское искусство Татарстана редко показывалось в музейной экспозиции в контексте общесоюзного, в том числе из союзных республик и российских регионов. Это даёт зрителю возможность сравнить искусство татарстанского региона на общем фоне, и понять его особенности, достоинства и недостатки.

Кроме того, достоинства любой коллекции, сформированной ещё в позднесоветские времена, ещё и в том, что она охватывает огромную территорию бывшего СССР. Так получилось и с собранием Государственного музея изобразительных искусств РТ. Наряду с произведениями значительных местных – татарстанских (И. Зарипов, Н. Кузнецов, А. Прокопьев, С. Слесарский, В. Скобеев, Х. Якупов и др.), а также московских и ленинградских авторов (А. Васнецов, М. Кугач, Г. Мызников, Н. Нестерова, С. и А. Ткачёвы, Б. Угаров, С. Юнтунен и др.), важное место в коллекции занимают региональные художественные школы. Так, знаменитая владимирская школа представлена К. Бритовым и В. Юкиным, уфимская – С. Лебедевым, оренбургская – Ю. Рысухиным и др. Нашу экспозицию послеоттепельного искусства дополняют работы художников из бывших союзных республик, при этом характерной чертой этого собрания является преобладание произведений из среднеазиатских регионов и, особенно, из Азербайджана (М. Абдуллаев, М. Асламазян, А. Джафаров, Н. Касумов и др.). Яркий расцвет национальных живописных школ, в том числе и местных региональных, стал фактом художественной жизни Советского Союза.

Итак, послеоттепельное искусство 1970-х годов можно охарактеризовать как искусство полистилистическое, однако уже к 1980-м годам оно уже не имеет ярко выраженных стилистических тенденций и продолжает либо традиции ретроспективизма предыдущего десятилетия, либо пытается адаптироваться уже к интернациональному контексту постмодернизма, особенно учитывая наступившую эпоху «перестройки».



Халилуллоев Исмагил Минтагирович. 1929 – 2009. ХОЗЯЕВА ЗЕМЛИ. 1969. Холст, масло. 280 x 125

История.

РЕВОЛЮЦИЯ

В советском искусстве жанром, который нёс в себе наиболее сильную идеологическую составляющую, был исторический.

Он наиболее сложен в исполнении, поскольку, как правило, включал в себя многофигурные композиции, предполагал реалистический стиль, так как другой визуальный язык не смог бы отразить пропагандистский посыл исторического жанра. Тем не менее, произведения, показывающие исторические события, могли быть настоящими шедеврами. Так, центральная картина первого зала выставки «В. И. Ульянов на студенческой сходке в Казанском университете в 1887 году» (1968 – 1979) Хариса Абдрахмановича Якупова создавалась около десяти лет. Художник воссоздал сюжет реального события в Казанском университете, где 4 декабря 1887 года в актовом зале состоялась сходка более двухсот студентов, требовавших отмены университетского «Устава» 1884 года, разрешения студенческих обществ, возвращения ранее исключённых студентов. Покидая актовый зал, девяносто девять студентов возвратили инспекции свои билеты на право слушания лекций. Одним из участников этой сходки был юный В. И. Ульянов, впоследствии отчисленный из университета. Это самое масштабное полотно (450 x 700) в экспозиции, да и, пожалуй, во всём историческом жанре в Татарстане.

В целом, исторический жанр имел достаточно сильные позиции в советском искусстве, особенно в столицах, но не так сильно был развит в регионах. Поэтому работы Х. А. Якупова, выдающегося татарстанского мастера, очень ценны решаемыми в них художественными задачами.

Дополняют пафос произведения Х. Якупова достаточно шаблонные портреты В. И. Ленина (авторы – А. Пекарев, А. Сисоев), коих в те времена было произведено огромное количество. Несколько романтизирует ленинскую тему работа татарстанских мастеров Н. Тузова и П. Макарова, посвящённая юному Володе Ульянову.

В ТАССР исторический жанр был немногочисленным, и касался он в основном революционной или военной тематики. Сюжеты из национальной истории в тот период не разрабатывались.

В работе ленинградского художника О. Сильянова (ученика А. Мыльникова) «За власть Советов!» словно «чеканят революционный шаг» солдаты и матросы, уходящие защищать свои идеалы. Ракурс сверху подчёркивает круговую, завихренную композицию, напоминая о словах знаменитой революционной песни «Варшавянка»:

*Вихри враждебные веют над нами,
Тёмные силы нас злобно гнетут,
В бой роковой мы вступили с врагами,
Нас ещё судьбы безвестные ждут.
Но мы поднимем гордо и смело
Знамя борьбы за рабочее дело,
Знамя великой борьбы всех народов
За лучший мир, за святую свободу.*

Та же революционная «Юность» казанского художника Леонида Захарова, также выпускника ленинградского института им. И. Е. Репина, несёт молодых людей вперёд «за правое дело», лёгкая, слоистая, темпераментная живопись в стиле «Евсея Моисеенко» хорошо отражает романтические представления о революционных событиях в позднесоветские годы.

Продолжением революционной тематики являются работы художников ТАССР И. Халилуллова («Хозяева земли»), Е. Старостина («Годы трудные»). Эти произведения также посвящены революции, гражданской войне, строительству новой жизни. Работы на революционную тематику лапидарны, плакатному плоскостны, но при этом крайне эффективны.

«Гуманитарным» дополнением к этим работам является монументальная картина известных художников Алексея (1925 г. р.) и Сергея (1922 г. р.) Ткачёвых «Вышивальщицы знамён» (1984 – 1987). Братья ещё с 1950-х годов начали работать коллективным «бригадным» методом, актуальным в те времена. Они сумели внести в тематику «почвенничества» новые интонации, противопоставив себя советскому официозу и левым либеральным тенденциям. Ткачёвы – авторы больших тематических картин, в которых история повседневности наполняется драматическим содержанием. «Вышивальщицы знамён» не случайно находились в «революционном» зале. В каждой из работ зала присутствует активный красный цвет – как флаг или деталь композиции. Женщины из картины братьев Ткачёвых, словно «подавальщицы снарядов», готовят этот «красный» к бою – вышивают знамёна и гладят их. Рождается необычный гендерный эффект – мужчины воюют, пашут, строят, а женщины не просто их ждут дома, но ещё и активно помогают своей символической поддержкой.





Сильянов Олег Витальевич. 1950
ЗА ВЛАСТЬ СОВЕТОВ! 1977
 Холст, масло. 170x150

На стр. 10–11:
 Якупов Харис Абдрахманович. 1919–2010
В. И. УЛЬЯНОВ НА СТУДЕНЧЕСКОЙ СХОДКЕ В КАЗАНСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ В 1887 ГОДУ. 1968–1979
 Холст, масло. 400x700
 Собрание Национального культурного центра «Казань»



Захаров Леонид Витальевич. 1948–2005
ЮНОСТЬ. 1977
 Холст, масло. 200x120



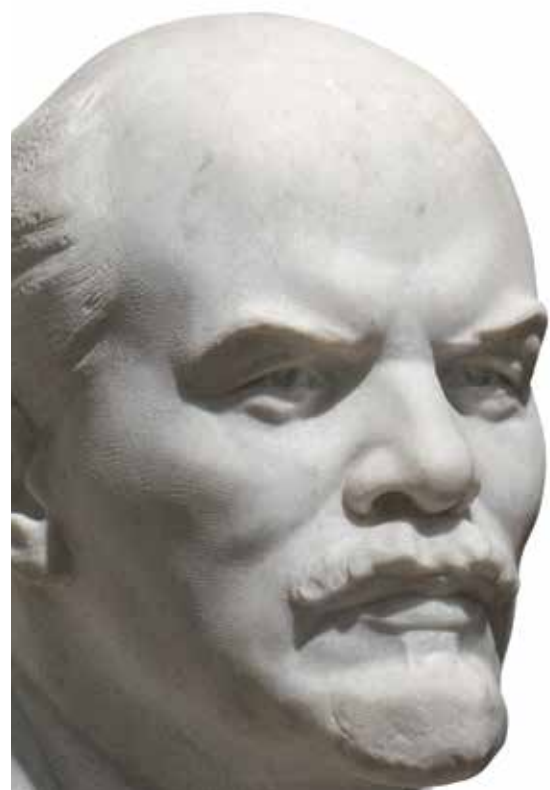
Ткачѐв Алексей Петрович. 1925; Ткачѐв Сергей Петрович. 1922
ВЫШИВАЛЬЩИЦЫ ЗНАМѐН. 1984 – 1987
Холст, масло. 161 x 304

☞ Старостин Евгений Павлович. 1939 – 1977
ГОДЫ ТРУДНЫЕ. Начало 1970-х гг.
Холст, масло. 174 x 135



Сысоев Анатолий Афанасьевич (1936)
ПОРТРЕТ ЛЕНИНА. Начало 1970-х гг.
Дерево, металл (подставка). 36x22x32

Пекарев Александр Васильевич (1905 – 1979)
В. И. ЛЕНИН. Первая половина 1960-х гг.
Гранит, мрамор. 65x45x35



Тузов Николай Павлович (1922 – ?)
Макаров Павел Иванович (1936 – ?)
СТУДЕНТ В. И. УЛЬЯНОВ-ЛЕНИН (ЛЕНИН-ГИМНАЗИСТ). 1963
Гипс, тонирование. 200x70x85



Скобеев Валерий Николаевич. 1938. ХЛЕБ. 1985. Холст, масло. 165х130

История. ЖИЗНЬ И ВРЕМЯ

Художники 1970 – 1980-х годов оказались в новой психологической ситуации – молодое поколение не знало войны.

В их творчестве отразилось иное время. Характерной чертой искусства становятся тематическое разнообразие, стремление к широкому охвату новых или традиционных пластов жизни. В противовес и в дополнение к «земному» правдоискательству «сурового стиля» большое место начинает занимать проблематика философского содержания: искусство и мироздание, человек и планета, художник и мир, жизнь и время и т. п.

Большой пласт работ в собрании ГМИИ РТ именно такого содержания. Это уже и не исторический жанр, и не совсем современный жанр, он показывает мир где-то вне времени, но уж точно в своём социуме. Это искусство размышляющее, ищущее точки опоры, осознания своего места в мире. Нельзя не отметить, что в советском искусстве продолжается линия, определённая ещё с XIX века – славянофильства и западничества. Исторический и бытовой жанры, как правило, находились на магистральном пути традиционного (но – негласного) славянофильства. Где-то рядом находилось и искусство с национальным уклоном, которое по форме было реалистическим (а в ТАССР этническое искусство в живописи не было распространено). Несомненно, что западническое искусство приобретало характер формальных поисков.

Ярким примером творчества, ищущего духовных, мировоззренческих начал, является триптих известного татарстанского художника Виктора Фёдорова «Русь колыбельная» (1970). На выставке он был представлен в целом виде, с двумя крайними сторами, где изображены Воин и Строитель, те, кто защищал и строил Великую Русь, символом которой является Мать из центральной части триптиха. Таким образом, восстановлен первоначальный замысел художника.

Те же темы вне времени – защиты земли и труда на ней – отражены в работах И. Зарипова, для которого деревенская тема с самого начала становится ключевой в творчестве («Рябинка», «Воспоминания», «Землячки»). Хотя, самые ранние его работы касались индустриального труда и социальной тематики. Неожиданно щемящей выглядит его работа «Прощание» (1978), где моряк расстаётся со своей любимой. Очень условный обобщённый язык картины подсказывает вневременность самой темы прощания мужчины, уходящего защищать свой Дом.

Впечатляет многозначностью воплощения темы столкновение крестьянства и революционной стихии в монументальном полотне знаменитого советского художника Бориса Угарова «Земля» (1972). Это – встреча революционных бойцов с человеком, ведущим свой извечный тяжёлый труд земледельца. Случайна ли она? Что несёт труженику: защиту? нападение?

Глубокое, насыщенное содержание картины Бориса Угарова было отмечено ещё в середине 1970-х, когда именно за трилогию, в которую входила и эта работа, ему была присуждена Государственная премия РСФСР им. И. Е. Репина (1976) («За землю, за волю», «Июнь. 1941», «Земля»).

Мирный труд, повседневная работа, поднятая до уровня исторического события, отразилась в работе монументального характера (что свойственно было искусству того времени) Валерия Скобеева («Хлеб», 1985). Две фигуры вырастают до образов библейских Адама и Евы, занимающихся первозданным трудом – сбором хлеба. В самом творчестве тех лет художнику была характерна переключка с классическим искусством (как и многим его коллегам).

Также вне идеологии пишет труд колхозников Николай Индюхов («Урожай», 1971 – 1972; «На току». Из цикла «Хлеб Татарстана», 1977). Труд хлеборобов всегда важен и одинаков в любой период истории, а Индюхов ещё и наполняет радостным людским оживлением всё пространство картины. Благодаря высокому ракурсу зритель видит только землю (в 1960 – 1970-е годы такой ракурс был очень востребован в живописи) и работающих коллективно и слаженно безликих людей.

К концу 1980-х, вместе с началом «перестройки», всё более отчётливой становится острая социальная тематика. Пасторальность, идеализация и романтизм постепенно уходят из искусства. Таким художником, одним из первых воплотившим острый социальный конфликт, был челнинец Владимир Акимов. Его «Проводы» (1987) – это боль несправедливой утраты, которая обрекает человека на жалкое существование, голод и тяжёлый конец. Темы коллективизации, сталинизма только после перестройки становятся легальными и открытыми.



Акимов Владимир Яковлевич. 1950
ПРОВОДЫ. 1987
Холст, масло. 89,3 x 120,1



Угаров Борис Сергеевич. 1922 – 1991
ЗЕМЛЯ. 1972.
Холст, масло. 195 x 250,5



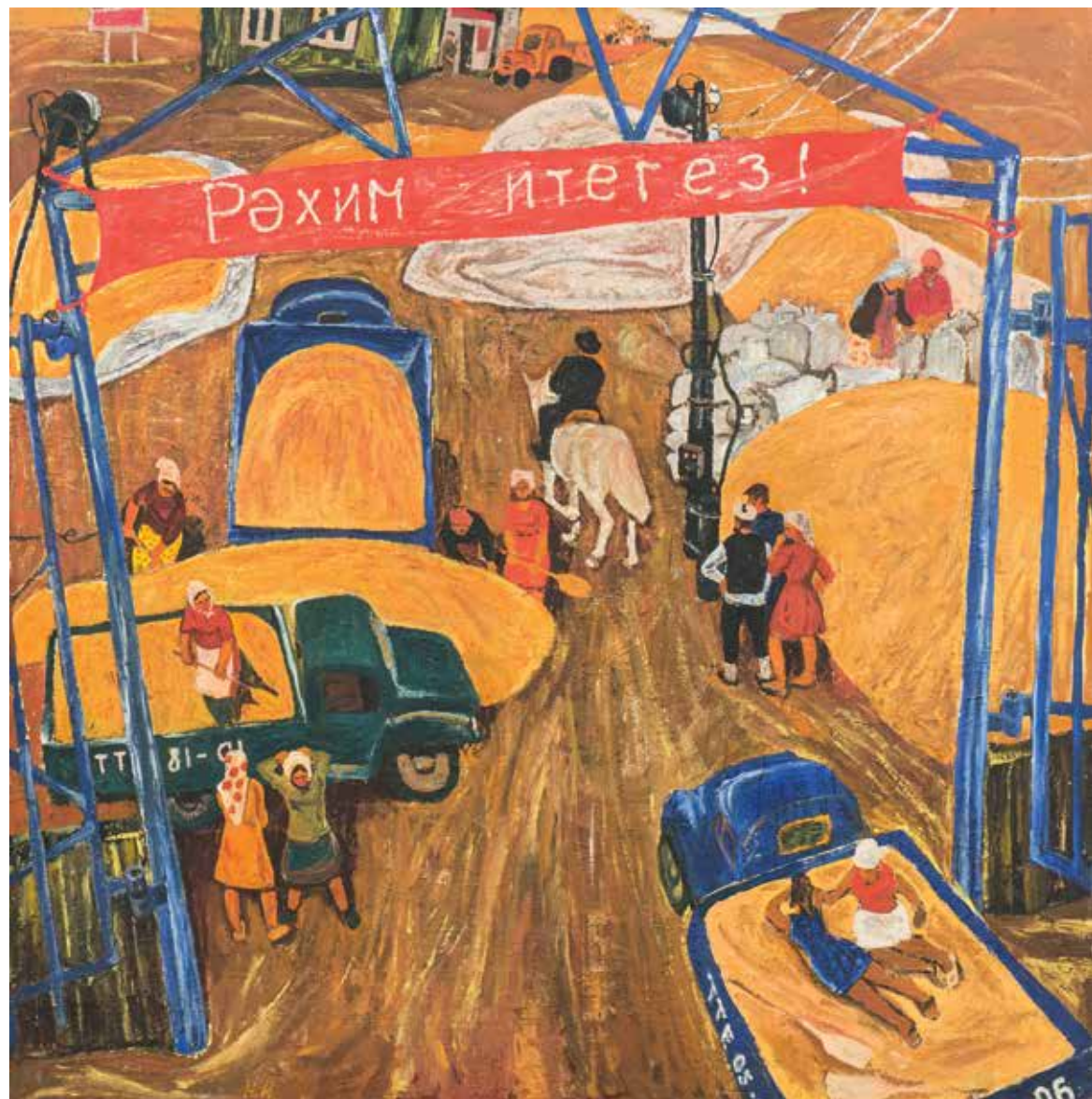
Зарипов Ильдар Касимович. 1939 – 2012
ЗЕМЛЯЧКИ. 1969
Картон, левкас, темпера. 85x88



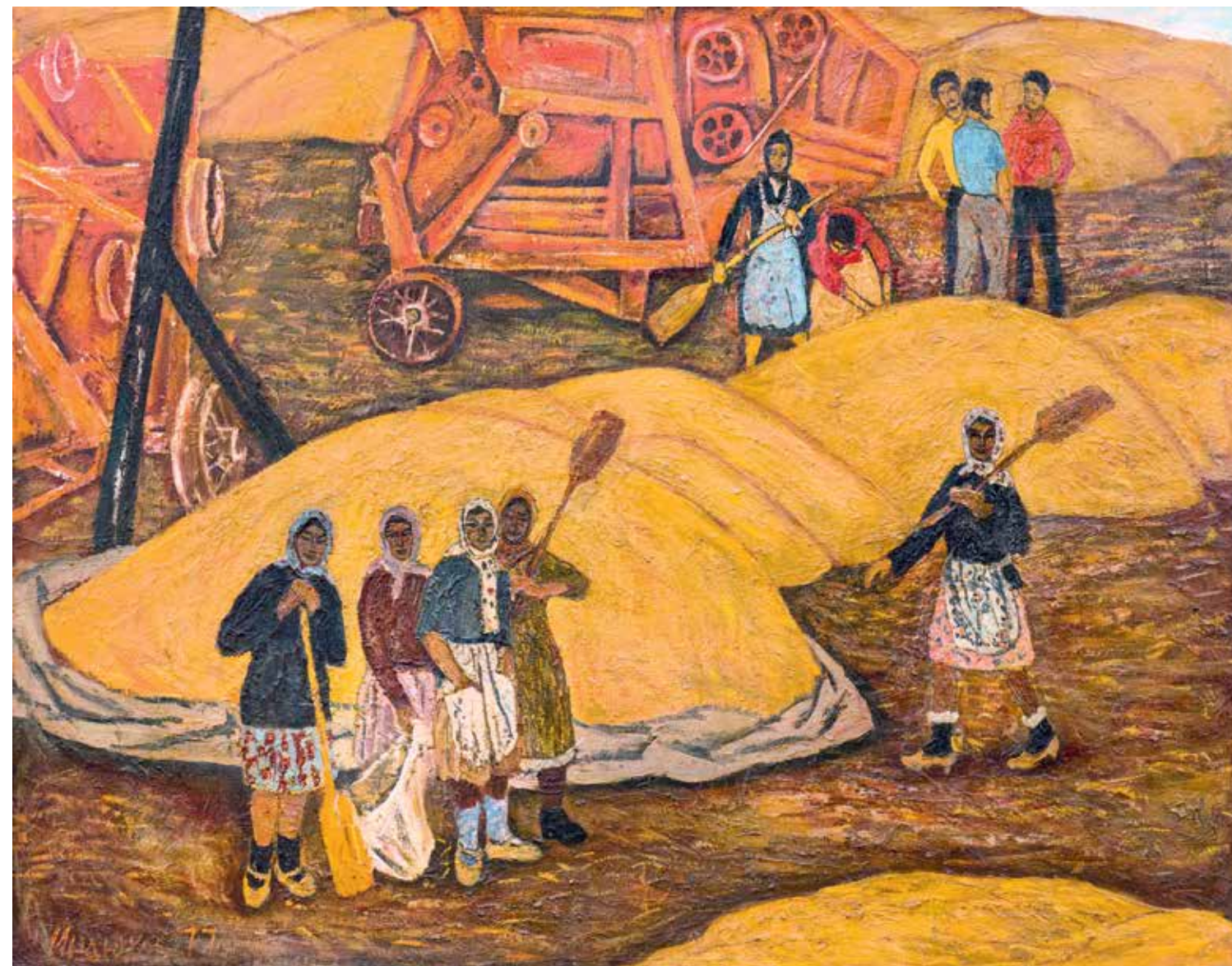
Зарипов Ильдар Касимович. 1939 – 2012
ПРОЩАНИЕ. 1978
Холст, масло. 100x100



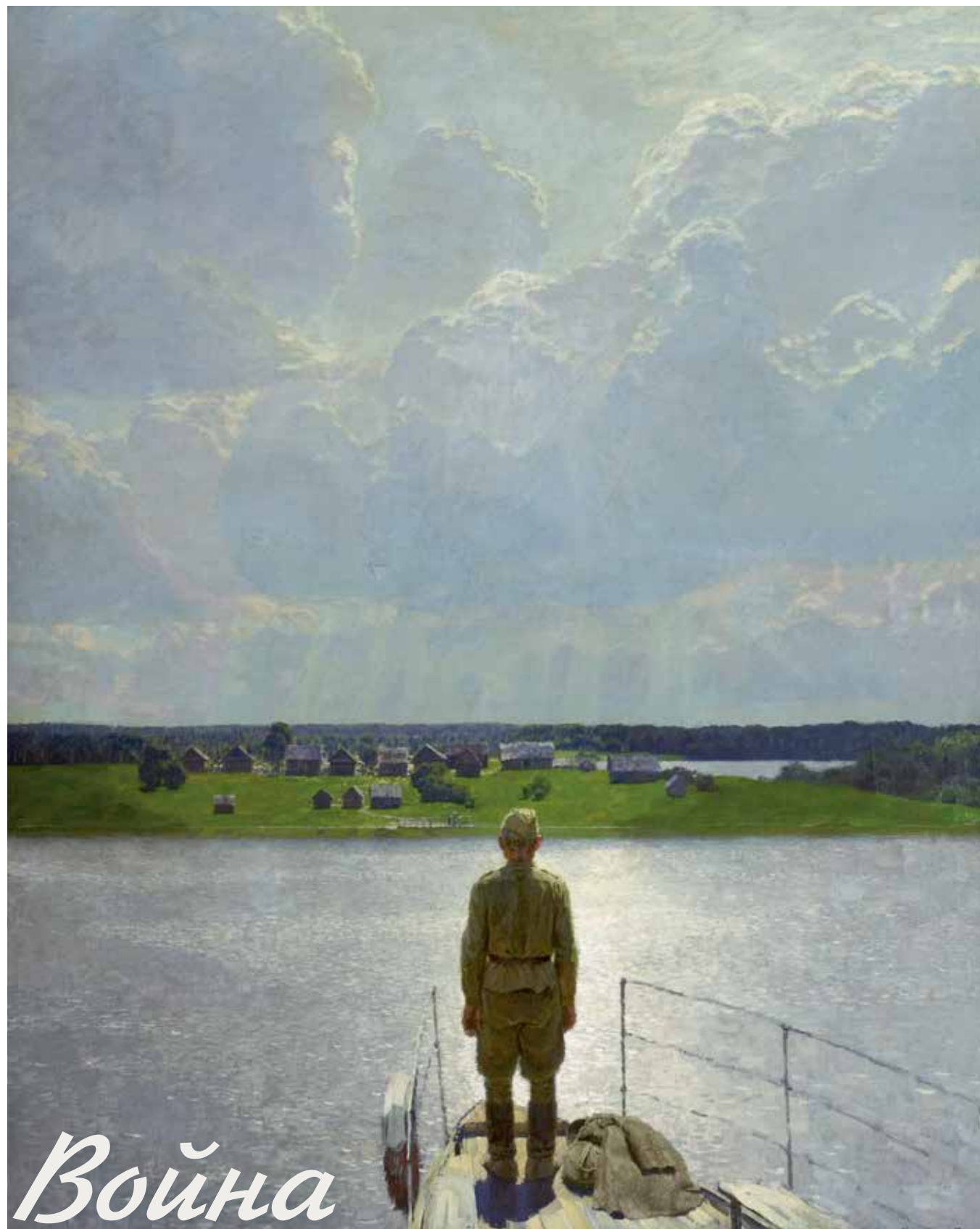
Фёдоров Виктор Кронидович. 1940 – 2001
ТРИПТИХ «РУСЬ КОЛЫБЕЛЬНАЯ». 1970
 Левая часть «СТРОИТЕЛЬ». Холст, масло. 150х76,5
 Центральная часть «МАТЬ». Холст, масло. 151х151
 Правая часть «ВОИН». Холст, масло. 150х76,5



Индюхов Николай Петрович. 1932 – 2009
УРОЖАЙ. 1971 – 1972
Картон, масло. 174x174



Индюхов Николай Петрович. 1932 – 2009
НА ТОКУ. ИЗ ЦИКЛА «ХЛЕБ ТАТАРСТАНА». 1977
Картон, масло. 123x155



Кугач Михаил Юрьевич. 1939. ВОЗВРАЩЕНИЕ. 1939. Холст, масло. 205x160

Война

и ТЫЛ

В собрании музея военная тематика присутствует довольно полно, в советской живописи батальные сюжеты всегда были одними из самых востребованных.

В 1970–1980-е годы Отечественная война ещё была открытой, незажившей раной для советского общества. Многие художники участвовали в военных действиях, отразив войну как свидетели, через собственную боль и переживания.

Х. А. Якупов в 1971 году воссоздал в своём знаменитом триптихе «Полёт на свободу» подвиг Михаила Девятаева. Мало кто в искусстве Татарстана умел так мастерски и драматично отразить событие в монументальном полотне. Своеобразная стилистика плакатности, с преобладанием резких ракурсов добавляет этому произведению ощущение динамики, некоего живописного документа истории.

Пришлось повоевать и другому известному татарстанскому художнику – Лотфулле Фаттахову, другу и соратнику Хариса Якупова. Его «Коля Курицын – сын полка» – драматическое документальное свидетельство участия в войне всех – от мала до велика: беда никого не обошла стороной, лишая детства и обрекая на сиротство.

Участником войны был и другой старейший художник ТАССР – Александр Миронович Родионов, посвятивший военной тематике значительную часть своего творчества. Работы А. Родионова показывают сцены между боями, возвращение солдата домой, но никогда саму войну. Картина «Хлеб» рассказывает о передышке между боями, о символе мирной жизни – хлебе, который солдаты защищают, вспоминая за разговором свою жизнь до войны.

Свою боль от пережитого передают и ещё одни старейшие художники нашей республики – В. Попов и И. Рафиков. «В дни войны» И. Рафикова – свидетельство ужасов жизни в тылу, где люди страдали не меньше от голода и тяжёлого труда, от того, что они теряли своих близких, как это показано художником. В. Попов сумел очень пронзительно донести тему одиночества женщины, потерявшей своих близких («Одна») и вынужденной выживать – тяжело и безрадостно.

К 1970–1980-м годам уже выросло поколение, не знавшее войны, родившееся во время или после неё, но отразившее её в своём творчестве. Война по-прежнему интересует художника, но уже не как момент истории страны, а как величайшая трагедия Человечества. Художники переживают её как духовную травму поколения. Они занимаются не пропагандой пацифизма в лоб, не изображением батальных сцен, а осмыслиют войну опосредованно, через показ мирной жизни, с надеждой на возрождение и преодоление потрясений величайшей из катастроф. К. Васильев, М. Кугач, А. Ширяева и другие с помощью художественных образов, символов доносят до зрителя свою боль, надежду, что это никогда не повторится.

Лаконичная и пронзительная работа Михаила Кугача «Возвращение» потрясает простотой и наполненностью замысла – одновременно болью потерь пришедшего с фронта солдата и его надеждой на мирное небо, желанием жить, возвращением домой.

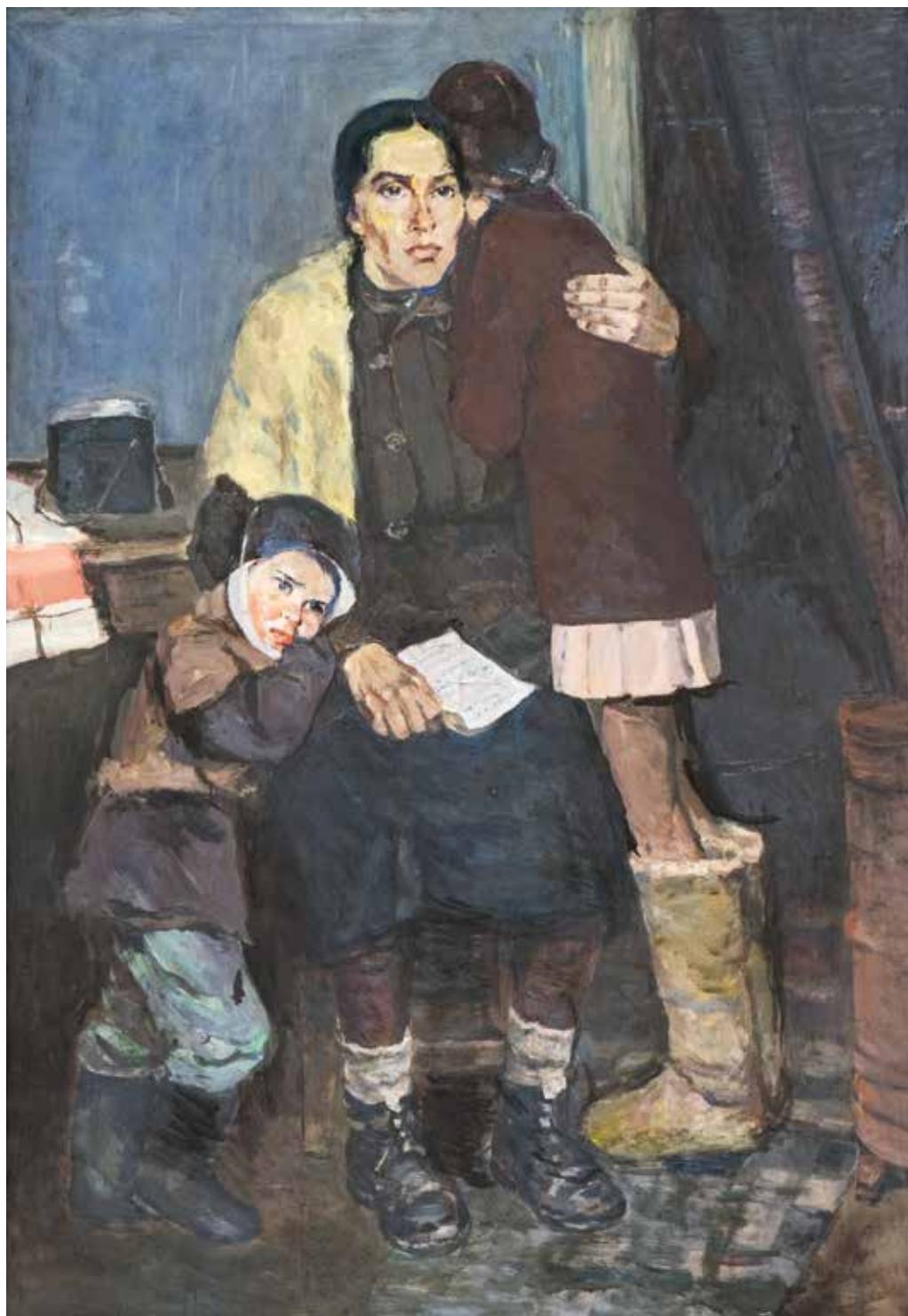
Одна из самых известных работ этого периода – «Парад 41 года» самобытного казанского художника Константина Васильева, ушедшего из жизни совсем молодым в 1976 году. В его творчестве военная тема была одной из самых главных. Он придавал ей черты высокого героизма, выраженной плакатности и, вместе с тем, искренней гордости за свой народ. Этот своего рода пафос отражён и в его работе, показывающей уходивших на фронт с Красной площади солдат. Безликими стройными рядами, как могучая единая сила, уходят они на бой. Символически их «напутствует» памятник Минину и Пожарскому. Для К. Васильева воин сродни античному, непобедимому герою. Как образная параллель рядом с работой К. Васильева находится этюд головы рабочего известнейшего советского скульптора М. Г. Манизера – автора монументальных памятников. Его герой – практически римский легионер, облик которого отличается крайней возвышенностью и героизмом в своей классической, почти античной простоте и ясности.

Столь же возвышенно прекрасен, брутален и лаконичен воин Василя Маликова («Последний», 1975) с его последним снаряжением, который он, собрав силы, готов отправить на врага.

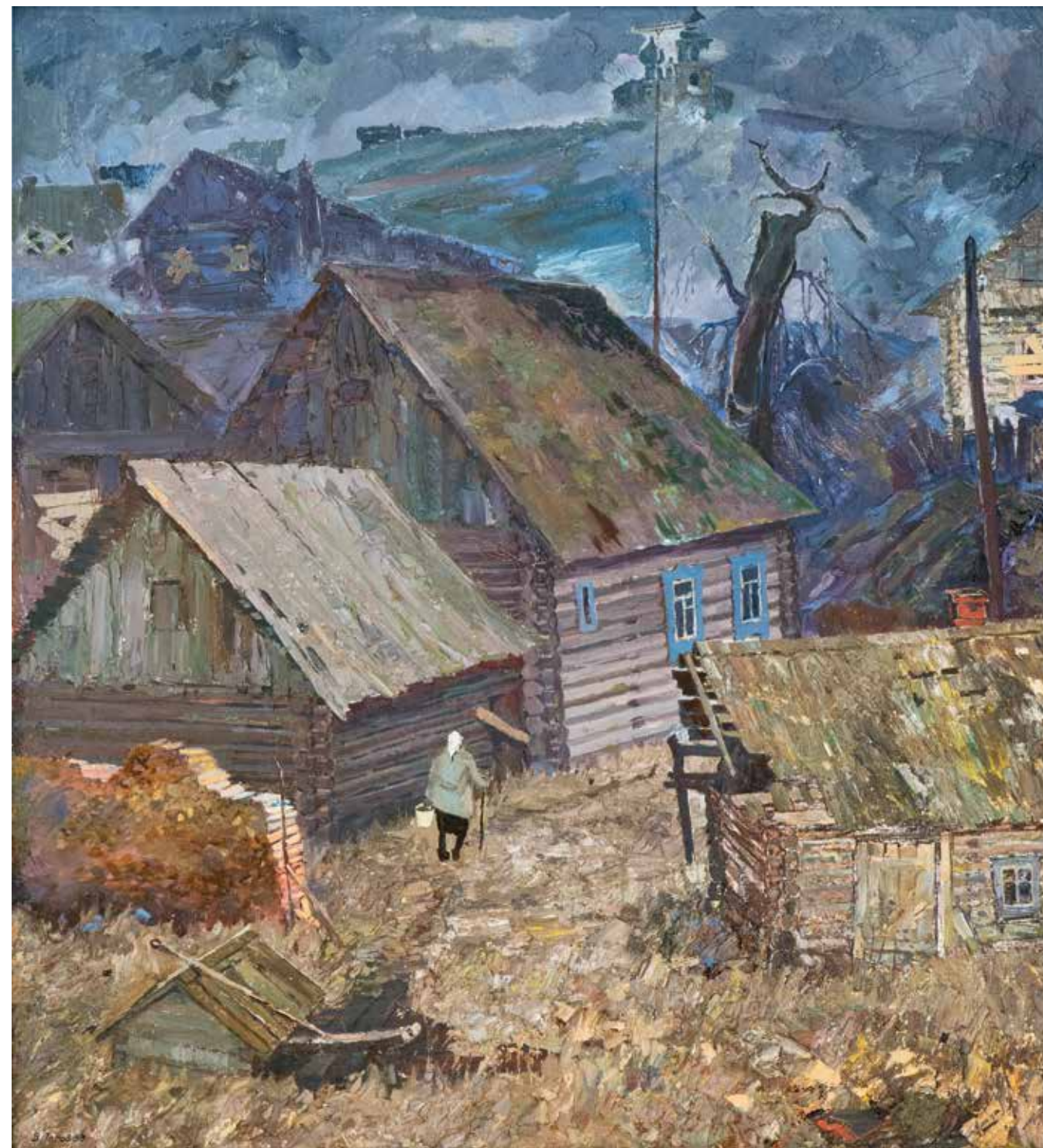
Обращает на себя внимание трогательная работа Аллы Ширяевой «В трудные годы» (дипломная работа 1968 года в Казанском художественном училище). Она со всей болью передаёт тяжёлые переживания, выпадавшие на долю нашего народа во многие периоды истории страны, поэтому это произведение – символическая «точка» военной тематики и пожелание не допустить ужасов войны, от которой страдают все, и особенно дети – наше будущее.



Якупов Харис Абдрахманович. 1919 – 2010
ПОЛЁТ НА СВОБОДУ. ПОДВИГ МИХАИЛА ДВОРНИКОВА. Триптих. 1964 – 1971
 Левая часть «**КОНЦЛАГЕРЬ ЗАКСЕНХАУЗЕН**». Холст, масло. 175x75,4
 Центральная часть «**ПОБЕГ С ОСТРОВА УЗЕДОМ**». Холст, масло. 175x254
 Правая часть «**ЗДРАВСТВУЙ, РОДИНА!**». Холст, масло. 175x75,4



Рафиков Искандер Валиулович. 1929
В ДНИ ВОЙНЫ. 1988
 Холст, масло. 167х116,5



Попов Владимир Александрович. 1924
ОДНА. 1983
 Холст, масло. 111х101



Адылов Науфаль Исмагилович. 1932 – 2004
ПОБЕДИТЕЛЬ. 1985
Дерево, резьба. 59x37x42



Родионов Александр Миронович. 1918 – 1995
ХЛЕБ. 1974
Холст, масло. 185x155



Ширяева Алла Германовна. 1948
В ТРУДНЫЕ ГОДЫ. 1968
 Холст, масло. 140x110



Адылов Науфаль Исмагилович. 1932 – 2004
МАЛЬЧИК В УШАНКЕ. 1961
 Гипс, слепок. 33x32,5x27



Фаттахов Лотфулла Абдульменович. 1918 – 1981
КОЛЯ КУРИЦЫН – СЫН ПОЛКА. 1975
 Холст, масло. 59x80



Маликов Васил Маликович.
1924 – 1992
ПОСЛЕДНИЙ. 1975
Гипс, литьё, тонировка.
221x105x58,5

Манизер Матвей Генрихович. 1891 – 1966
**ЭТЮД ГОЛОВЫ РАБОЧЕГО
К ПАМЯТНИКУ «ПАМЯТИ ЖЕРТВ 9 ЯНВАРЯ 1905 г.».** Начало 1930-х гг.
Гипс, тонирование. 80x42x35



Васильев Константин Алексеевич. 1942 – 1976
ПАРАД 41 ГОДА. 1975
Холст, масло. 78x124





Кильдибеков Рустем Ахмедович. 1934. КУКМОРСКИЕ ВАЛЕНКИ. 1979. Холст, масло. 149 x 90

Сельский

ТРУД

Аграрная политика по укрупнению колхозных хозяйств, которая началась в период правления Никиты Хрущёва, привела к исчезновению тысяч старых деревень.

А восстановление и развитие промышленности, индустриальный рост, массовое строительство жилья, требовали всё больше рабочей силы, это привело к огромному оттоку населения из деревень в город. Городское население в 1970–1980-е годы уже значительно преобладает над сельским. К 1980-м годам в стране промышленная культура стала доминирующей. В городах проживало до 80% населения, т.е. каждый сельский житель кормил четырёх горожан.

Именно в это время начинается искренняя романтизация и идеализация в искусстве деревенской темы. Целая плеяда художников и писателей-«деревенщиков» (В. Астафьев, В. Распутин, В. Шукшин и др.) описывает село как последний оплот и приют духовности, фундаментальных человеческих качеств в условиях тоталитарного общества.

Снимается знаковое советское кино, где также в идеальном виде даётся нелёгкая, но нравственно чистая жизнь жителей деревни («Калина красная» В. Шукшина; «Любовь и голуби» В. Меньшова), которым противопоставляются агрессивные горожане.

В то же время идёт поиск высоких духовных начал и в мире урбанизма. Таким же актуальным становится производственное («Премия» С. Микаэляна, «Большая перемена» А. Коренева) или жанровое кино («Служебный роман» Э. Рязанова; «Белый Бим Чёрное ухо» С. Ростоцкого), в котором поднимаются также проблемы нравственного порядка.

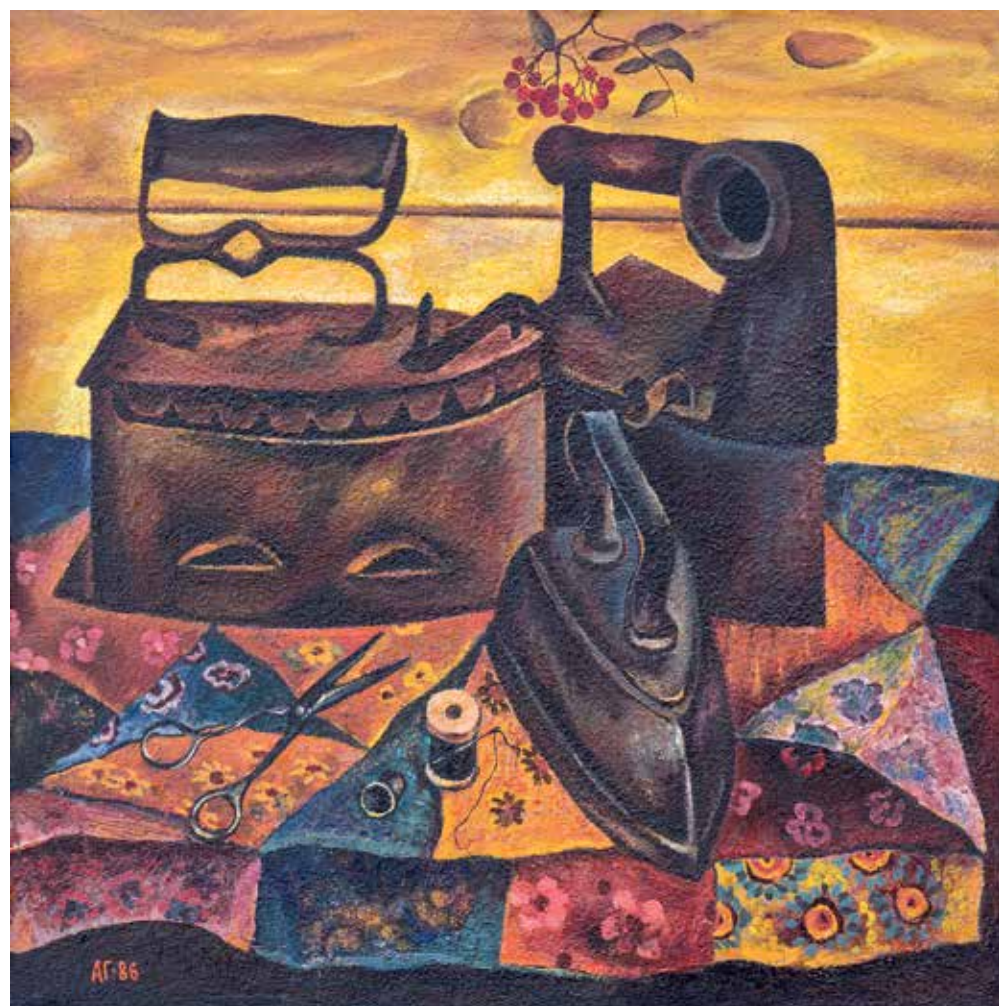
Но в изобразительном искусстве этого периода ещё не заметен мировоззренческий и социальный конфликт двух областей деятельности – урбанистической и земледельческой, скорее, это пасторальные картины существования человека в своей среде, в праведном и одухотворённом труде.

Гармоничное существование на земле и возвышающий человека труд – так видели художники-современники сельскую жизнь. Социальные конфликты, проблемы и трудности обходят изобразительное искусство того времени стороной, но, одновременно с этим, в лучших своих образцах оно лишено и ложного пафоса прошлых лет. Так, гармонично, и даже празднично, выглядит жизнь села в творчестве татарстанских художников – Ильдара Зарипова («Байрам / Праздник», 1972; «Осенний натюрморт. Утро», 1979; «Рябина. Натюрморт», 1980; «Батыр / Памяти отца», 1985), а также Хариса Якупова («Красная рябина», 1984; «Сенокосная пора», 1985; «Мелодии курая», 1985 и др.). Доярка Шамиля Шайдуллина – словно летящая воздушная девушка из сказки («Утро. Портрет доярки», 1985).

Благороден и мудр крестьянин на полотне азербайджанского художника Асафа Али Джафарова («Старик, плетущий корзину», 1976), невероятно эстетичен труд «Сборщика роз» (1976) работы его соотечественника Надира Касумова.

Для других художников интерес к сельскому социуму сводился к поискам экзистенциальной иррациональной реальности, с существенным акцентом на глубине эмоциональной природы человека. В тот, послеоттепельный, период начал свой творческий путь казанский художник Геннадий Архиреев, с его интересом к миру как философскому исследованию, миру как вещной Вселенной («Бабушкины утюги», 1986).

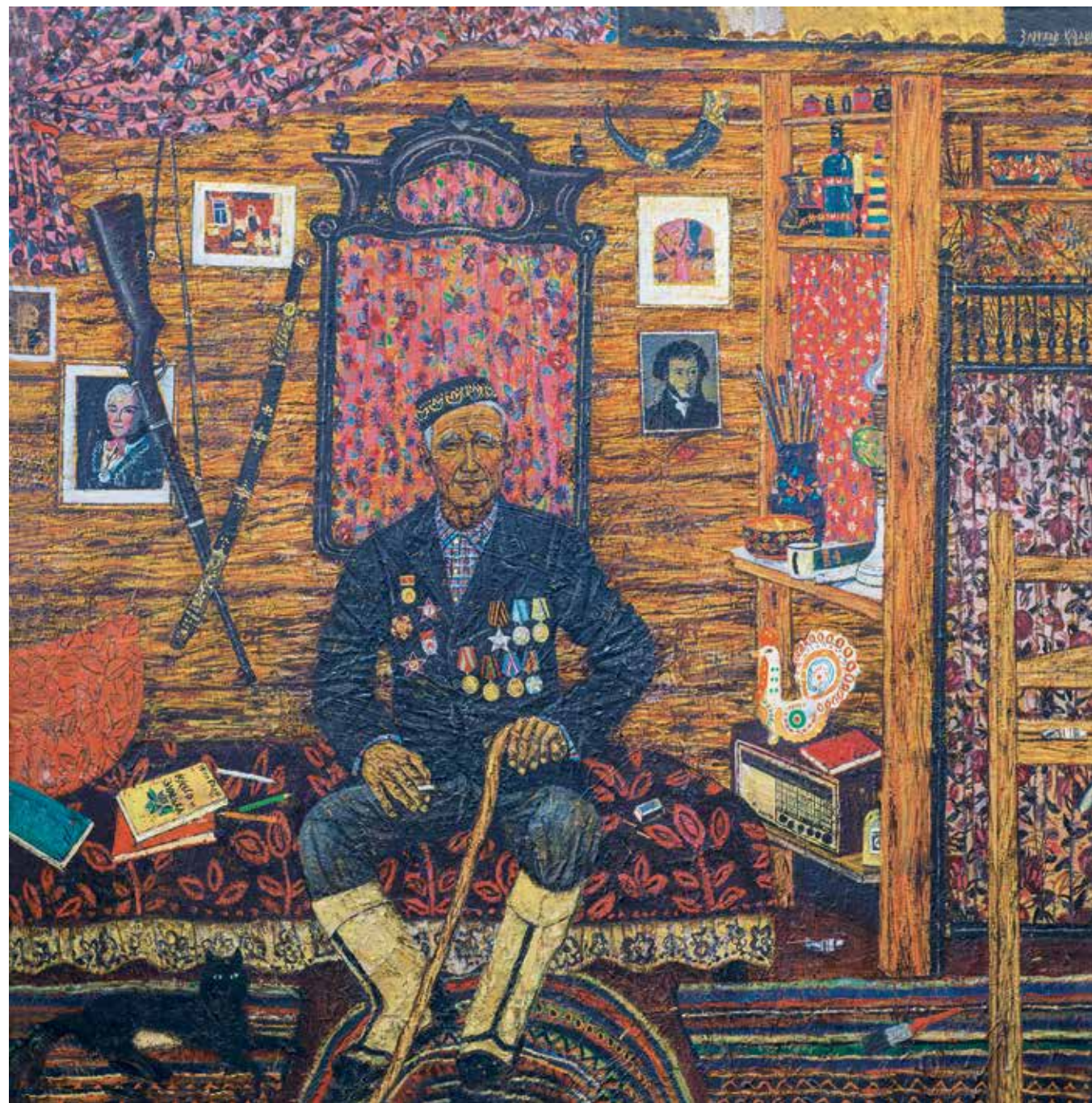
Расцвет известного казанского художника Рустема Кильдибекова пришёлся как раз на 1970–1980-е годы, одним из его знаковых, хрестоматийных произведений, написанном в духе фольклорных и, одновременно, авангардных традиций неопримитивизма, являются «Кукморские валенки» (1979). Для валяльщика валенок всегда актуальна поговорка – «готовь сани летом», к зиме он готовится в жаркую пору, о чём «говорит» его характерный загар. Кильдибеков, как «неформальный» живописец ещё советской эпохи, довольно свободно работал с фрагментами, «осколками» той или иной художественной эпохи, легко смешивая разные приёмы и изобразительные языки. Он более откровенно, чем в официальном искусстве, использовал цитаты из искусства Запада или русского авангарда, что делало его, по-настоящему, художником мира.



Архиреев Геннадий Николаевич. 1949 – 2007
БАБУШКИНЫ УТЮГИ. 1986
 ДВП, левкас, масло. 60,5x59,5



Зарипов Ильдар Касимович. 1939 – 2012
БАЙРАМ (ПРАЗДНИК). 1972
 Фанера, масло. 188x180



Зарипов Ильдар Касимович. 1939 – 2012
БАТЫР (ПАМЯТИ ОТЦА). 1985
Холст, масло. 188х188



Зарипов Ильдар Касимович. 1939 – 2012
ОСЕННИЙ НАТЮРМОРТ. УТРО. 1979
Фанера, масло. 80х100



Джафаров Асаф Али Искендерович. 1927 – 2000
СТАРИК, ПЛЕТУЩИЙ КОРЗИНУ. 1976
Холст, масло. 105х105



Касумов Надир Садых Оглы. 1928
СБОРЩИК РОЗ. 1976
Холст, масло. 100х90



Зарипов Ильдар Касимович. 1939 – 2012
РЯБИНА. НАТЮРМОРТ. 1980
ДВП, масло. 133,6x160



Шайдуллин Шамиль Муртазович. 1947
УТРО. ПОРТРЕТ ДОЯРКИ. 1985
Холст, масло. 132x161



Адылов Науфаль Исмагилович. 1932 – 2004
САБАНТУЙ. 1972
Дерево, резьба. 100х66,5х6

Нигматуллина Рада Хусаиновна. 1931 – 2019
КОЛЫБЕЛЬНАЯ. 1979
Дерево, резьба. 36х106х45





Кузнецов Николай Дмитриевич, 1923 – 1974. ЧЁРНОЕ ЗОЛОТО. 1968. Холст, масло. 73 x 119,5

ИНДУСТРИЯ

Главной картиной выставки «После оттепели», её художественным эпиграфом является произведение советского художника Юрия Королёва – широко известного автора художественной космической тематики – «Портрет Л. И. Брежнева» 1981 года.

«Создатель» эпохи «застоя» совершенно нетривиально, особенно для тех лет, фантазмагорически изображён в духе соц-арта – крупная голова вождя словно парит в пустом небесном пространстве, а антуражем для неё являются неизменные трибуна и микрофоны. Социально и гротесково заострённый образ многое говорит зрителю о нравственной сущности этого партийного деятеля, о доминировавшей в те времена «говорильне», пустоте и фальшивости идеологии. В собрании музея есть и стандартные «канонические» портреты Брежнева, которых было написано великое множество во времена «застоя», но есть и художественно полноценные, например, от такого мастера реалистического академического портрета, как Николай Соломин. Его Брежнев написан в один год с королевским, также за год до конца эпохи «застоя». Талантливый художник-фотореалист создаёт для Генерального секретаря ЦК КПСС интерьерный антураж, моделируя образ величественного государственного деятеля, читающего в рукописи свои «монументальные» мемуары («Воспоминания», 1981).

Разные формы рефлексии образа генсека очень точно оказались дополнены довольно необычной (в пародийном духе) работой известного татарстанского керамиста Бориса Шубина «Голубь мира» (1970-е гг.). Двухликий «Янус» в виде антропоморфной птицы очень иронично демонстрирует отношение художника к эпохе и изобразительным штампам:

Пой, ласточка, пой!

Мир дышит весной.

Пусть поджигатель хрипит и вопит –

Голубь летит!

(Куплеты из репертуара артиста Мосэстрады Аркадия Велюрова из к/ф «Покровские ворота» (реж. М. Козаков, 1982) в исполнении Леонида Броневского).

Сегодня образ архитектора эпохи «застоя» идеализируется, с ним связывают, до сих пор, во многом, ассоциации с индустриальным подъёмом, новостройками, существенным изменением социального «пейзажа» и гарантированным будущим. В индустриальном искусстве в большей мере, чем в другом жанре, можно наблюдать пафос и социальное торжество политики Брежнева, которое было удачным занавесом официальной идеологии.

Индустриальный пейзаж позднесоветского времени, в отличие от предыдущего периода, жанр, порождённый технической революцией XX века и потому особенно любимый советским искусством за декларацию её несомненных достижений. Интересно, что в «застойные» годы социалистическая риторика труда стремилась придать ему максимально расширительный смысл за счёт включения в него аналогий с «интеллектуальным», «творческим» трудом инженера, учёного, художника. В свою очередь, эти виды деятельности: обучение, наука, спорт, занятия искусством получали общий знаменатель через сравнение или даже отождествление с процессом труда рабочего, напрямую показывая смысл, например, такого популярного лозунга, как «Тебе, Родина, наш вдохновенный труд!».

Советское индустриальное искусство, рождённое в ареалах тяжёлой промышленности, с её крупными, но грубыми формами, пик своей популярности пережило в 1950–1960-е годы. Угасание этого типа искусства, скорее всего, связано с постепенным переходом от индустриального к потребительскому обществу в 1970–1980-е годы, перенесшему центр внимания к дизайну с его культом эстетизации формы и потребительских качеств вещи, предъявляющему более утончённые требования к человеку. Дизайн в то время стал эстетикой, в которой сошлись вкусовые предпочтения как гуманитарной, так и технической элиты. В художественном пространстве на смену герою-рабочему приходит учёный, конструктор, инженер. Пейзаж художников того времени отражает развитие технического прогресса – возведение крупных строительных объектов, увеличение объёмов

производства, наращивание мощи в сельском хозяйстве и других отраслях народного хозяйства. Тем не менее, жанр индустриального пейзажа, идеологически самый «правильный», активно поддерживался государством, а работы на индустриальные темы становились для художников своеобразным пропуском для участия в выставках.

В позднесоветском искусстве ТАССР индустриальный пейзаж тоже не был редкостью, республика в то время очень активно строилась: развивалась нефтехимическая промышленность в Альметьевске, машиностроительная в Набережных Челнах (КАМАЗ). Знаковые республиканские стройки нашли отражение в творчестве местных художников, однако на уровень высокого искусства поднялись немногие из них. Так, строительство КАМАЗа до сих пор ассоциируется с брутальными, монументальными образами рабочих кисти Хариса Абдрахмановича Якупова, разработка нефтяных месторождений – с футуристическими пейзажами Махмута Усмановича Усманова, а железнодорожные станции, поезда, порты, новостройки, газо- и нефтеперерабатывающие заводы – с импрессионистической живописью Николая Дмитриевича Кузнецова.

Харис Якупов оставил огромное многожанровое наследие, однако самыми известными его работами стали те, что посвящены строительству КАМАЗа, нефтяникам и труженикам села. Якуповские камазовцы и нефтяники являются хрестоматийными образами создателей эпохи индустриального общества вот уже многие десятилетия («Золото Татарии», 1974; «Красавицы КАМАЗа», 1975).

Таким же символом, однако, с другим настроением, становятся строители КАМАЗа у Валерия Скобеева («Чайки над Камой», 1974) – романтические, лёгкие и бесстрашные герои, достойные книг очень популярного в те времена Э. Хемингуэя.

Махмут Усманов, участник Великой Отечественной войны, – один из первых в ТАССР авторов больших картин о строительстве нефтяной отрасли и трудовых буднях нефтяников. В 1960–1980-е годы он работал в жанре индустриального пейзажа. Промышленность в работах Усманова выглядит порой как футуристическая утопия, с фантастическими постройками и светом. Труд, где не различим отдельный человек, для художника – это задача показать общее дело строительства как образ социального коллективного оптимизма.

Николай Кузнецов – один из самых изысканных художников послевоенных десятилетий в ТАССР. Он пришёл в искусство на излёте позднего «сталинского» соцреализма, чтобы в полной мере проявить свой великолепный живописный талант в эпоху «оттепели» и в начале послеоттепельной эпохи. Влияние импрессионизма, который в этот период стал настоящим откровением для художников, становится решающим для Н. Кузнецова. Невозможно не любоваться его городскими пейзажами – изысканными по цвету и тонкими по форме, поистине достойными кисти К. Писсарро, К. Моне, А. Марке.

Апофеозом прекрасных индустриальных пейзажей стали изображения волжского порта Казани и грандиозных промышленных строек Альметьевска. Темы строек у Н. Кузнецова превратились в настоящий гимн преобразующей силе человеческого труда, современной технике. Красота, внесённая в мир человеком, соотносена художником с красотой природы, и во многом они сливаются воедино. Мы не видим в индустриальных пейзажах людей, но мир меняется их усилиями, становясь удивительно прекрасным и новым. Эти огромные, покорённые человеком пространства для художника Н. Кузнецова – самые прекрасные в мире, и зритель разделяет вслед за мастером его восхищение. Масштабные индустриальные пейзажи, железные дороги, заводы, порты, стройки, шахты показаны Н. Кузнецовым не столько монументально, сколько в духе лирического романтизма. Пейзаж Н. Кузнецова необыкновенно одухотворён, при этом художник любит цветочными и световыми эффектами, дымками, туманами, парами, или чернотой угля, показывает переливы воздуха и движение города – людской толпы, работающего транспорта, создавая ощущения атмосферных звуков, гудков, шума города.



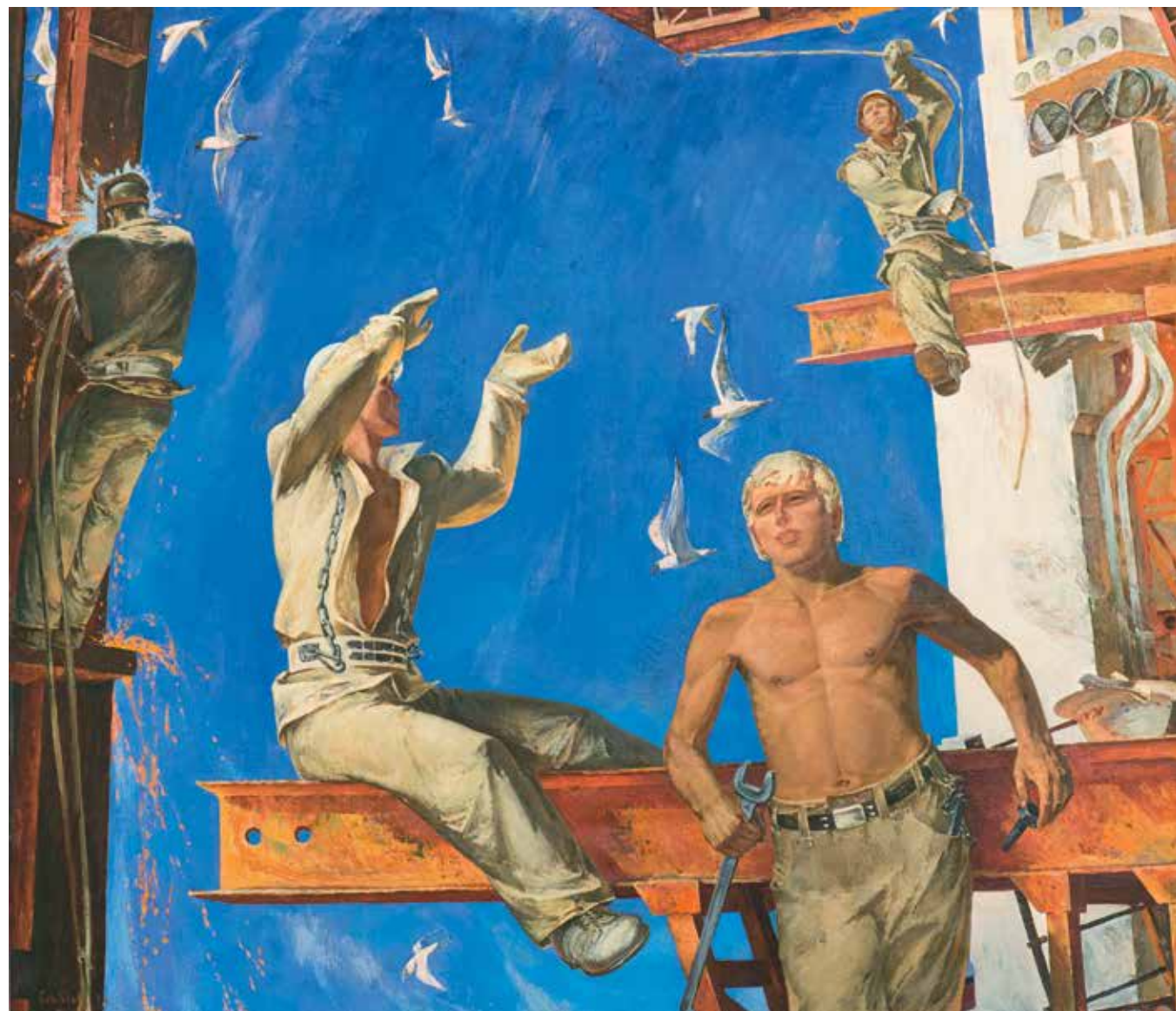
Кузнецов Николай Дмитриевич. 1923 – 1974
К ВЕСНЕ. КАЗАНСКИЙ ЗАВОД ОРГСИНТЕЗА. 1963 – 1964
Холст, масло. 85x145



Кузнецов Николай Дмитриевич. 1923 – 1974
ЗАВОД. 1966
Доска, левкас, масло. 57x72



Кузнецов
Николай Дмитриевич.
1923 – 1974
**СИЛУЭТЫ БУДУЩЕГО.
КАЗАНСКИЙ ЗАВОД
ОРГСИНТЕЗА.**
1963 – 1964
Холст, масло. 84x120



Скобеев Валерий Николаевич. 1938
ЧАЙКИ НАД КАМОЙ. 1974.
 Холст, масло. 170 x 200

Кузнецов Николай Дмитриевич. 1923 – 1974
МИННИБАЕВСКИЙ ГПЗ. 1965 – 1968
 Фанера, масло. 99,5 x 59,8





Соломин Николай Константинович. 1916 – 1999
ВОСПОМИНАНИЯ. 1981
Холст, масло. 81x100

Шубин Борис Андреевич. 1937 – 2005
СКУЛЬПТУРА «ГОЛУБЬ МИРА». 1970-е.
Глина, рельеф, цветная глазурь. 48x33x29
Чистопольский государственный историко-архитектурный
и литературный музей-заповедник.





Кузнецов Николай Дмитриевич. 1923 – 1974
РЕЧНОЙ ПОРТ. 1960
Холст, масло. 85x285



Усманов Махмут Усманович. 1918 – 2006
ОГНИ НА БУРОВОЙ. 1987
Холст, масло. 126x120



Усманов Махмут Усманович. 1918 – 2006
НОВАЯ КАМА. 1969
Холст, масло. 130x122





Миронов Пётр Леонидович. 1932 – 2002
МОНТАЖНИКИ /АЛТАЙ/. Начало 1980
Металл. 39х33х15

Ефременко Александр Николаевич. (1937 – 1996)
ТАКЕЛАЖНИК. Начало 1980
Металл. 37х23,5х13



Башмаков Игорь Николаевич
1943 – 2012
ПЛАВИЛЬЩИК. 1987
*Металл, сварка, ковка.
132х117,208*

На стр. 68 – 69:
Якупов Харис Абдрахманович. 1919 – 2010
ЗОЛОТО ТАТАРИИ. 1974
Холст, масло. 145,5х272,5



Прокопьев Андрей Лаврентьевич. 1922 – 1993. ЧЕРЁМУХА ЦВЕТЁТ. 1975. Холст, масло. 123,5 х 93

Человек

И ПРИРОДА

Пейзаж и натюрморт в позднесоветской живописи более других живописных жанров избежали тотальной идеологизации советского времени, сохранив лучшие традиции русской живописи XIX века.

При этом пейзаж и натюрморт стали и своего рода площадкой для экспериментов со стиливыми границами, образно-пластическим выражением, что обусловило достижения и творческую актуальность этих жанров в советском искусстве по сей день.

Для реалистического направления в советской живописи характерны не только «чистые» пейзажи и натюрморты, но и стремление соединить эти жанры с бытовым.

Кроме типичного русского ландшафта – равнин, просёлков, невысоких холмов, речек, рожиц, советский реалистический пейзаж, следуя традиции русской школы XIX века, отличается изображением небольших деревенок, отдельно стоящих избышек, с добротными палисадниками или покосившимися заборчиками, незатейливого сельского быта.

Живопись маслом в данном случае – своеобразный способ философской передачи картины мира, где основополагающими являются гармония человека и природы, прославление жизни «как она есть», задержка взгляда на мельчайших деталях окружающего.

Бытовой жанр, совмещающий природное начало с человеческим, отразился также в творчестве татарстанских скульпторов Баки Урманче, Науфаля Адылова и Василя Маликова. С темой труда перекликается многофигурная жанровая композиция Баки Урманче «Волжские рыбаки». Как известно, один из самых значимых татарстанских художников был первоклассным скульптором, и его пластически великолепные реалистические работы, созданные в технике резьбы по дереву, значительно дополнили наследие этого вида искусства в ТАССР в те годы.

Самым распространённым в советском пейзаже было импрессионистское направление. Эти работы можно отнести к традиционной линии пейзажей-настроений, они отличаются стремлением советских художников выразить своё, остро субъективное восприятие реальной жизни, акцентировать внимание на том, что ими считалось наиболее важным и ценным, поймать оттенки мимолётного впечатления от природы, её переход от одного состояния к другому. Так, живописное мерцание фактуры полотна даёт эффект отражения сиюминутности жизни (А. Прокопьев «Серебряный день», «Черёмуха цветёт»).

В советской пейзажной живописи второй половины XX века особенно отразился интерес к национальному, к истории. Всё чаще на холстах появляются памятники архитектуры, церкви, монастыри. Часто они были показаны в контексте современной жизни, пусть иногда будничной, светливой. Древность воспринималась как органичная часть настоящего бытия, его опора. Очень много внимания историческому пейзажу уделяла так называемая знаменитая «владимирская школа», самой своей географией неизбежно обращающаяся к историческому ландшафту. В казанском музее немного работ этой школы, но они очень характерны для того времени своими яркими красками, фактурой, фольклорной декоративностью. Это искусство парадоксальным образом находилось на грани между традиционным и модернистским, академическим и народным. Тихая жизнь провинции, церкви, старый Владимир – казалось бы, обычные среднерусские сюжеты, но благодаря изобилию и яркости цвета, экспрессионистской густой живописи творчество владимирских художников оказалось актуально и современно на многие десятилетия вперёд (Юкин Владимир «Весенний Юрьевец», 1976; Бритов Ким «Весенний день», 1974). Подобные отступления от традиционного реализма можно найти в искусстве разных регионов бывшего Советского Союза, и, наряду с реалистическими пейзажами, в фондах музея есть и работы более свободных стилистических выражений. Так, в ТАССР можно назвать ранние работы Абрека Абзгильдина, где мерный ход жизни старого города противопоставляется динамичной композиции – резкой и колористически насыщенной (А. Абзгильдин «Мой дворик»).

Пейзаж того времени романтичен и, одновременно, драматичен. Есть в нём и определённая идеологическая нагрузка, связанная с образом Родины, её величием, жизнеутверждающим характером, с преобразовательной деятельностью человека. Задача такого рода ле-



Оссовский Пётр Павлович. 1925 – 2015
ТИШИНА. 1973
Картон, масло. 48,5x79

Юнтунен Суло Хейккиевич. 1915 – 1980
ДЕРЕВЕНСКИЙ БЕРЕГ. 1972
Дерево тонированное, темпера. 60x85



жала на индустриальном характере пейзажа, впрочем, и другие виды трудовой деятельности (рыбные промыслы, судоходство, жизнь речных и морских портов, авиационные полёты и др.) также отражались в пейзажном искусстве. Освоение новых мест, труд в самых разных условиях – от севера до юга, от востока до запада большой страны – всё это нашло отражение в тематических пейзажах.

Изображение Родины должно было раскрывать величие родной природы преимущественно светлыми, величественными, жизнеутверждающими образами. Художники в произведениях такого рода раскрывали связь между природой и деятельностью человека.

Особое место в отечественном пейзаже тех лет занимает северный пейзаж. Ещё в 1960-е годы началось буквально паломничество живописцев на Север, открывший художникам свою неброскую красоту. Художники возвращались из поездок с массой этюдов или уже готовых картин. Одним из самых знаковых художников того времени был карел Суло Юнтунен («Деревенский берег», 1972), который поэтизировал до высокого жанра родную северную природу – суровую, но привлекательную своим тихим романтизмом.

«Суровый стиль» оставил свой «след» во многих пейзажах того времени, наделяя дополнительным образным смыслом саму живопись. Так, лаконичный стиль П. Оссовского помогает отобразить неизменность жизни в течении времени жёсткой фактурой живописи и лаконичной композицией («Тишина», 1973). Художники М. Абдуллаев («Озеро Гек-Гель», 1968 – 1970) и Н. Касумов («Каждое утро», 1975) живописуют труд и благодатную природу своей Родины – Азербайджана.

Также много говорит об эпохе содержательно наполненный натюрморт – о времени, о памяти (И. Халиллов «Натюрморт лесной», В. Блинов «Осенний натюрморт», Б. Домашников «В память отца»).

Городская среда и стройки, деревенские промыслы, рыболовля составляют неизменный круг жизни, поднимаясь у советских художников, зачастую, до уровня высоких художественных образов в традициях мировой живописи.



Урманче Баки Идрисович. 1897 – 1990
ВОЛЖСКИЕ РЫБАКИ. 1964
Дерево. 67x87x73



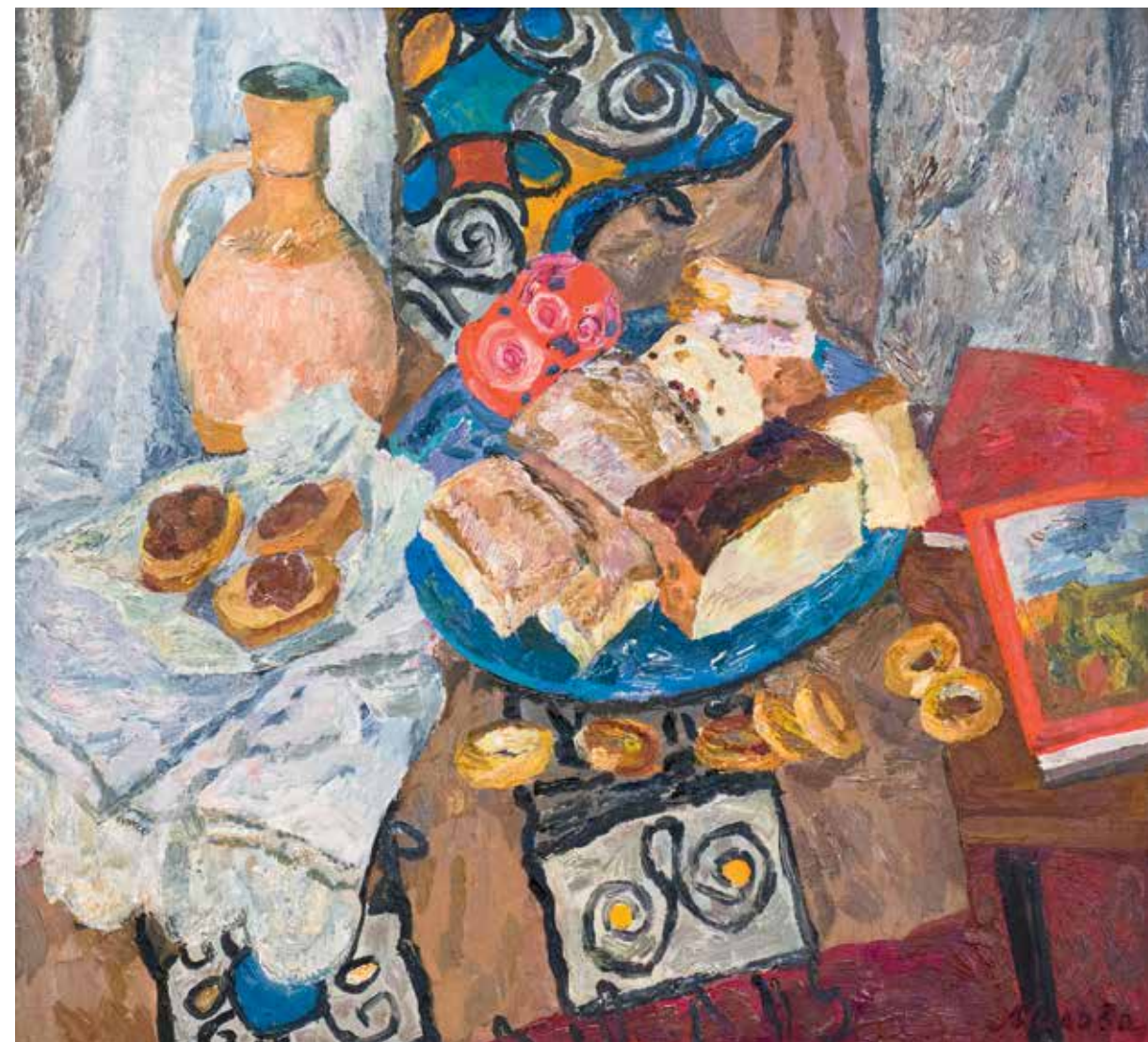
Абзгильдин Абрек Амирович. 1937 – 2013
МОЙ ДВОРИК. 1974
 Холст, масло. 119,5х106



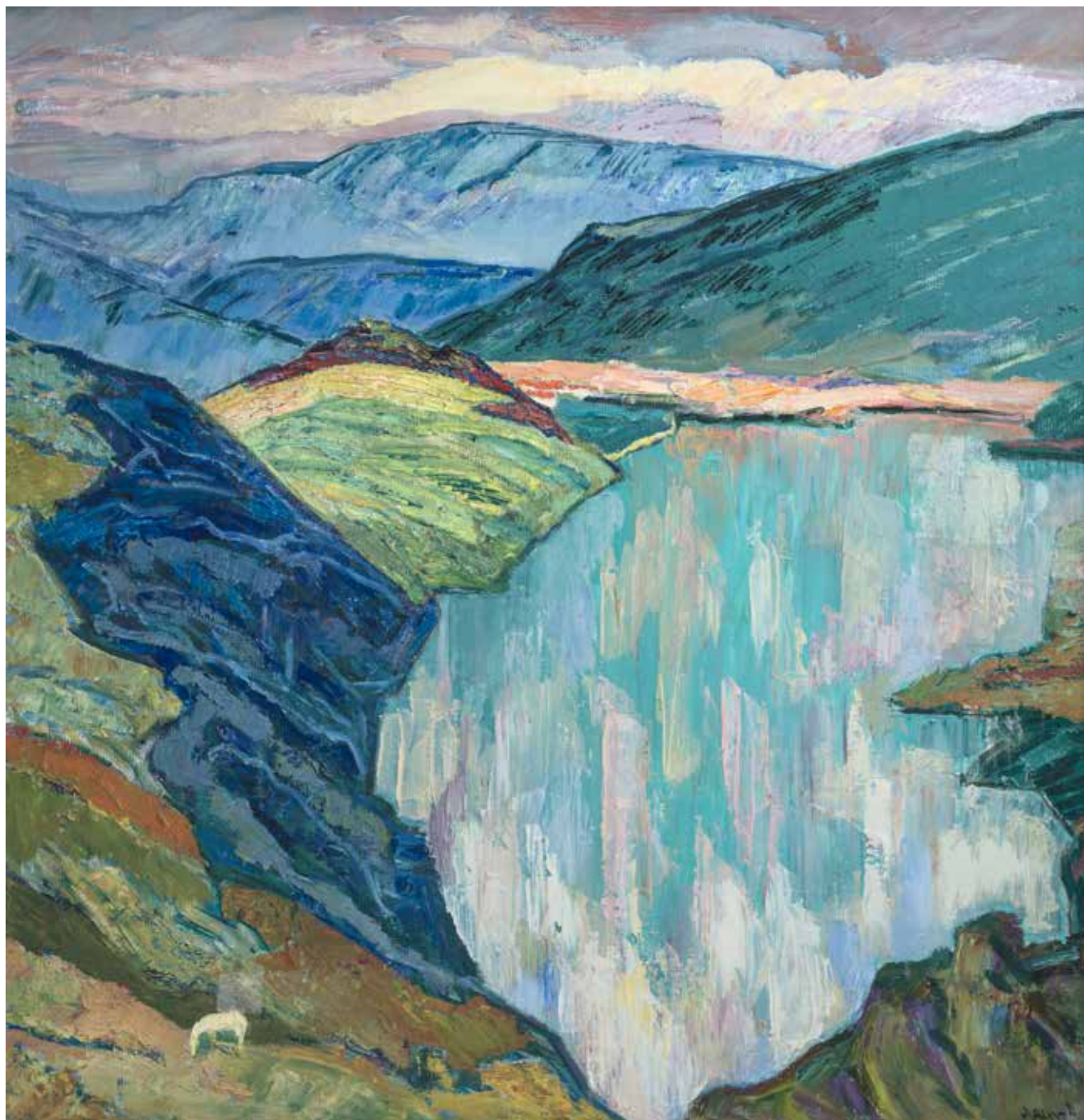
Башмаков Игорь Николаевич. 1943 – 2012
ПОСВЯЩЕНИЕ ТУКАЮ. ИЗ СЕРИИ «КАЗАНЬ – ГОРОД ПОЭТОВ». 1986 – 1991
 Металл, сварка, ковка. 78х65х15



Блинов Владислав Алексеевич. 1936
ОСЕННИЙ НАТЮРМОРТ. 1975
Холст, масло. 130x110



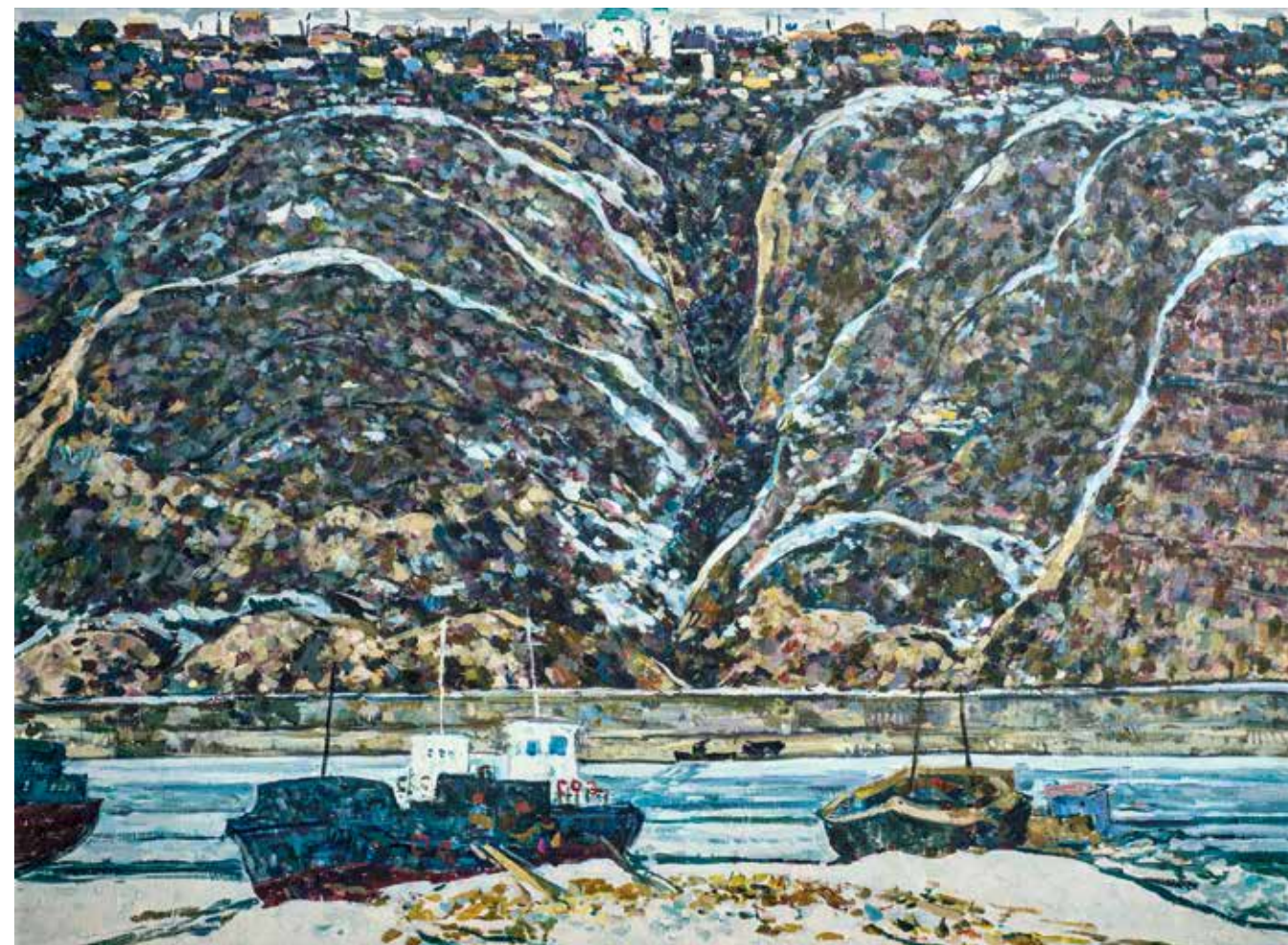
Милова Лидия Александровна. 1925 – 2006
НАТЮРМОРТ С КЕКСОМ. 1980
Холст, масло. 95x103



Абдуллаев Макаэл Хусейнович. 1921 – 2002
ОЗЕРО ГЕК-ГЕЛЬ. 1968 – 1970
Холст, масло. 95x93

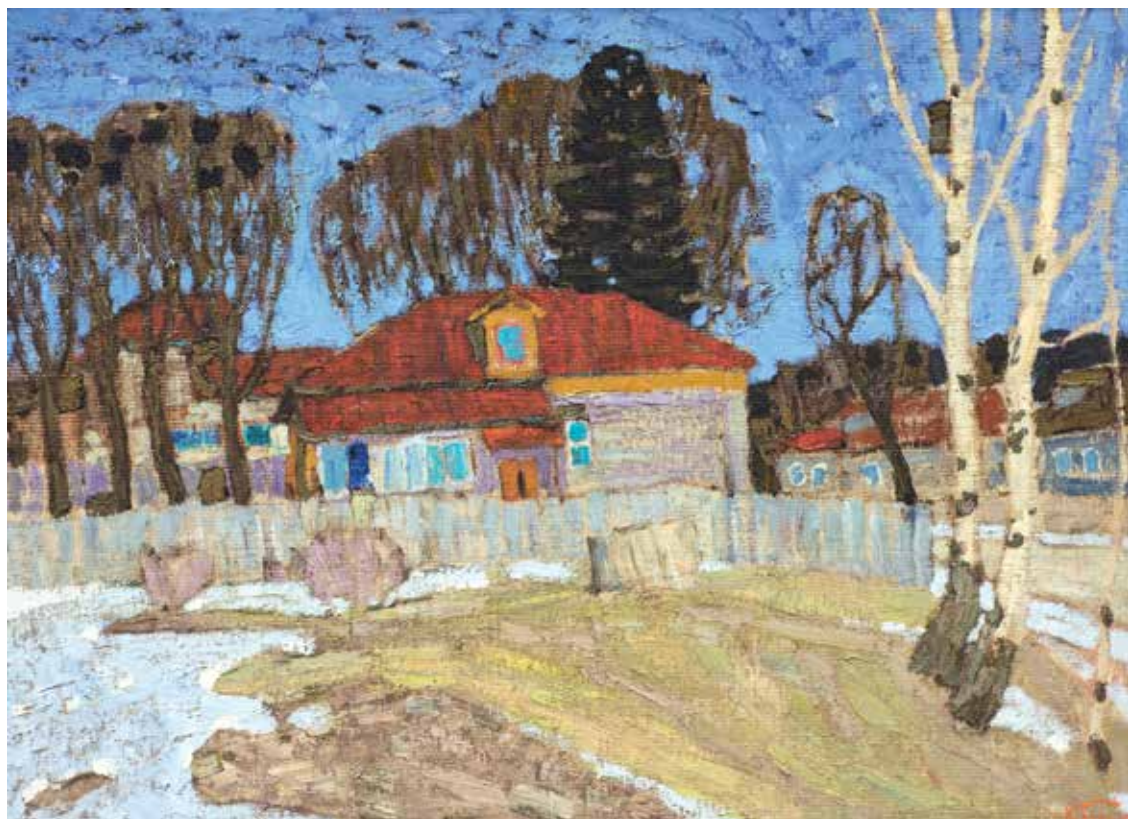
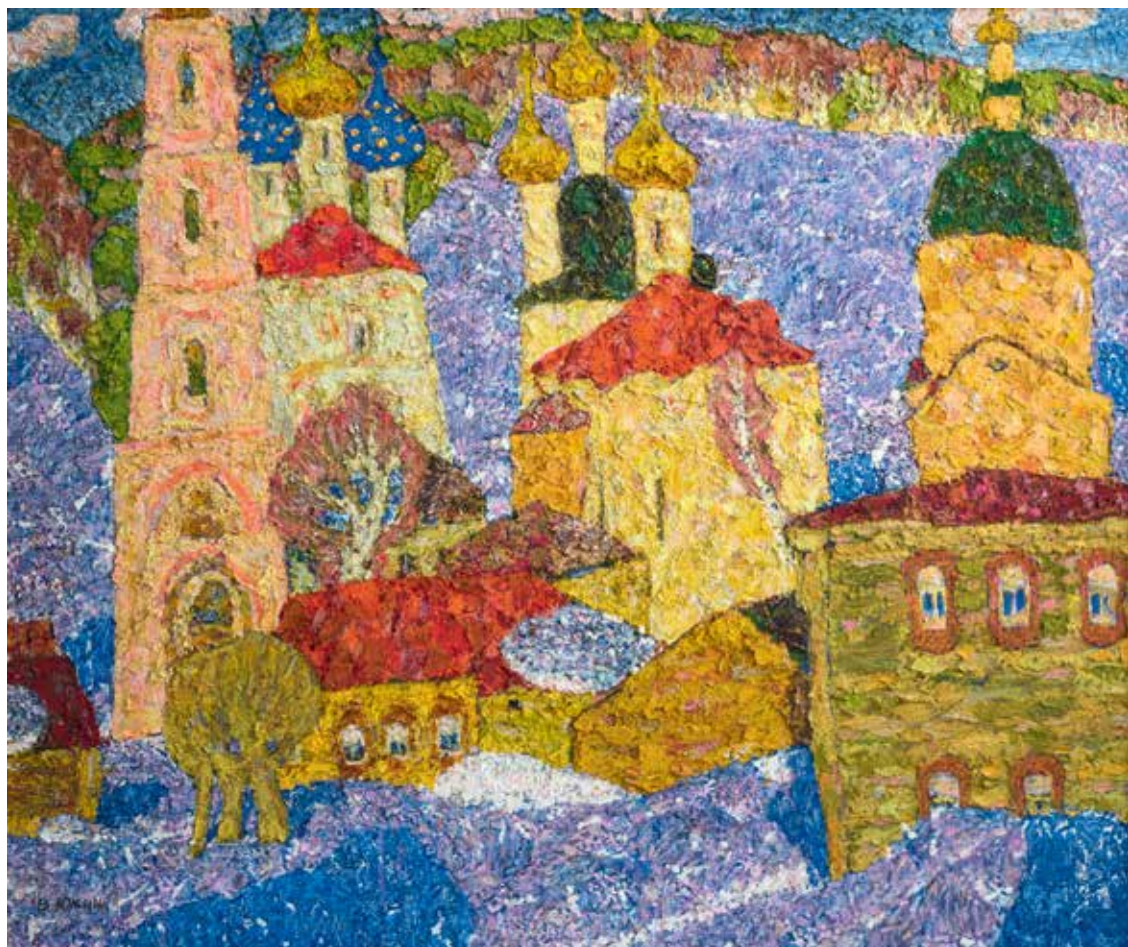


Касумов Надир Садых Оглы. 1928
КАЖДОЕ УТРО. 1975
Холст, масло. 90x95



Домашников Борис Фёдорович. 1924 – 2003
В ПАМЯТЬ ОТЦА. 1924
Холст, масло. 90x120

◀ Кузнецов Николай Дмитриевич. 1923 – 1974
НЕБО ЗОВЁТ. 1965
Холст, темпера, масло. 128x100



Халилуллов Исмагил Минтагирович. 1929 – 2009
НАТЮРМОРТ ЛЕСНОЙ. 1982
 Холст, масло. 90х130

◀ Юкин Владимир Яковлевич. 1920 – 2000
ВЕСЕННИЙ ЮРЬЕВЕЦ. 1976
 Картон, масло, темпера. 91х108

◀ Бритов Ким Николаевич. 1925 – 2010
ВЕСЕННИЙ ДЕНЬ. 1974
 Картон, холст, масло. 55,5х77

Прокопьев Андрей Лаврентьевич.
1922 – 1993
СЕРЕБРЯНЫЙ ДЕНЬ. 1979
Картон, масло. 86х105



Адылов Науфаль Исмагилович.
1932 – 2004
РЫБАК. 1985
Дерево, резьба. 104х38х44





Акимов Владимир Яковлевич. 1950. ГОЛУБОЕ УТРО. Холст, масло. 158 x 147

Новая СОЦИАЛЬНОСТЬ

Основой реализма 1970 – 1980-х годов оставался так называемый «суровый стиль», в котором пропагандистская тематика во многом утратила своё значение.

«Оттепельный» «суровый стиль» показал в искусстве обычную повседневность, судьбу простого человека, его житейскую историю. Эти темы раскрывались просто, понятно и доступно зрителю, благодаря поэтизации сюжетов, освобождению от официоза, возвращая настоящий гуманизм. Любая тема переосмысливалась с точки зрения обычного человека: революция и война – не только подвиг, но и трагедия, судьба крестьянина – не всегда праздник, но и каждодневный тяжёлый труд, любовь – не только счастье, но и страдания и т.п. При этом жанровое искусство (если оно не связано с эпохальными, значимыми историческими сюжетами) остаётся романтически возвышенным, духоподъёмным, светлым и оптимистическим, что при существующих условиях обусловлено социальной ситуацией. Существует определённый набор тем, которые регулярно разрабатываются советскими художниками: новостройки, свадьбы, деревенский быт, семья и встреча поколений, жанровые портреты, традиционные портреты детей, школьные будни, встречи друзей и т.п.

Именно в «послеоттепельный» период сформировалось целое поколение художников, искусство которых повлияло в какой-то степени на искусство сегодняшнего дня. Для них характерны символический язык, театральная зрелищность, артистичность. Главными представителями этого поколения являются Т. Г. Назаренко, излюбленной темой которой стал праздник и маскарад, А. Г. Ситников («Красивые девушки», 1975), который использует метафору и притчу как форму пластического языка, Н. Н. Нестерова, создательница неоднозначных полотен («Игра в карты», 1972; «Рынок», 1974), О. Вуколов («Прощание», 1971), с его особенной «бесплотной», воздушной, плоскостной манерой и др.

Это время предстаёт в своём разностилье и разноплановости завершающим предшествующим звеном современного изобразительного искусства.

Стараясь выдержать «единство стилистики», художники эпохи «застоя» оставались в границах ретроспективы. Живописцы довольно свободно работали с фрагментами, «осколками» той или иной художественной эпохи, культурно-временного поля, свободно смешивая разные приёмы и языки, использовалась цитата. Наиболее популярными были аллюзии к древнерусскому искусству, искусству раннего Возрождения.

Для некоторых из них исследование социума, частью которого непременно ощущал себя художник, являлось основой всего творчества. Это присуще М. Натаревичу, С. Невельштейну, Л. и Т. Швец, С. Слесарскому, П. Оссовскому, А. Переверзевой, И. Шевандроной, О. Вуколову, В. Акимову, А. Мазитову, Н. Нестеровой.

У Олега Вуколова в «Прощании» (1971) воспоминания-мечты об искусстве Ренессанса воспринимаются как свободная стилизованная импровизация.

Наталья Нестерова («Игра в карты», 1972; «Рынок», 1974) свободно ориентируется в истории жанрового искусства.

Жанровый портрет становится очень популярным, в нём всегда рассказывается больше выходящего за рамки традиционного психологического изображения. Портрет-социальное исследование – характерное явление того времени. На выставке такой портрет был представлен очень ярко (В. Акимов «Портрет Димы», 1980; П. Оссовский «Мальчик с книгой», 1986; Т. Нариманбеков «Мама», 1968; Т. Хазиахметов «Портрет Галии Адгамовой», 1972; И. Шевандронова «Девочка с ромашками», 1969; Г. Ветлугин «Возраст мечтаний. Портрет Лены», 1989; О. Филатчев «Портрет молодого рыбака Александра Королькова», 1974 и др.).

Итак, поиски «нового» через обращение к прошлому, историзм, эклектизм, методы цитирования и иронии – характерная черта эпохи «после оттепели». «Новое», день сегодняшний, органично выросло у официальных семидесятников из прошлого, а история помогала примириться с современностью. Для официальных художников характерно стремление, при всём эклектизме, остаться верными духу времени избранной эпохи, приобщиться к нему.



Ахмадеев Ильдар Каюмович. 1935 – 2011
СВАДЬБА. 1974
Холст, масло. 176х141



Вуколов Олег Александрович. 1933
ПРОЩАНИЕ. ПРАВАЯ ЧАСТЬ ДИПТИХА. 1971
Холст, масло. 132х152



Натаревич Михаил Давидович. 1907 – 1979
С НОВОСЕЛЬЕМ. 1971 – 1975
Холст, масло. 85х140



Мазитов Амир Нуриахметович. 1928 – 1992
МАЙСКОЕ УТРО. ГЛАДИЛЬЩИЦА. 1981
Холст, масло. 80х133



Акимов Владимир Яковлевич. 1950
ПОРТРЕТ ДИМЫ. 1980
Холст, масло. 50x40



Оссовский Пётр Павлович.
1925 – 2015
МАЛЬЧИК С КНИГОЙ. 1986
Картон, масло. 84x61

Невельштейн Самуил Григорьевич.
1903 – 1983
НА ПРАЗДНИКЕ ПЕРВОГО ЗВОНКА.
1975
Холст, масло. 133x192



Нариманбеков Тогрул Фарманович. 1930 – 2013
МАМА. 1968
 Картон, масло. 119,5х80,5



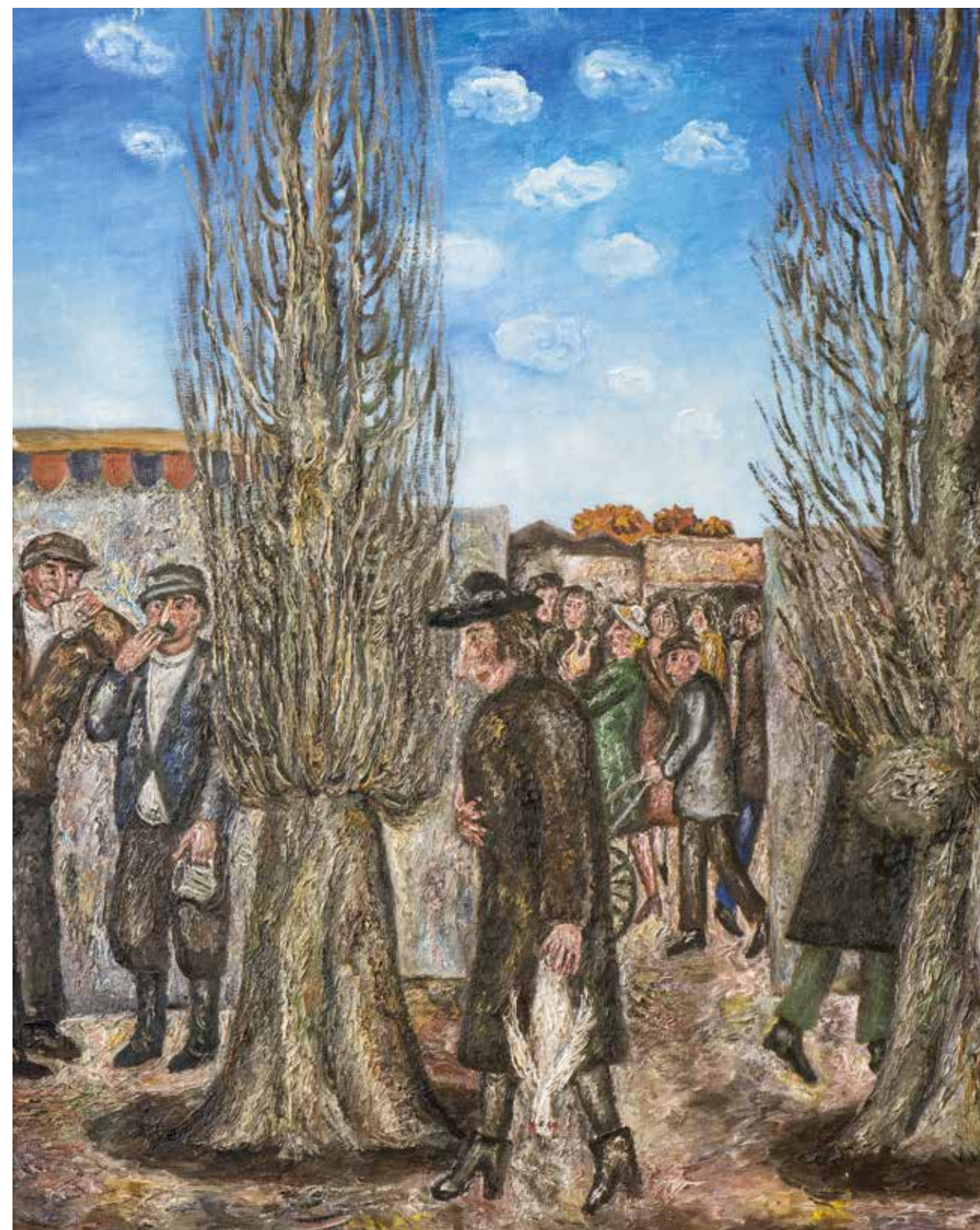
Шевандронова Ирина Васильевна. 1928
ДЕВОЧКА С РОМАШКАМИ. 1969
 Холст, масло. 75х49

Хазиахметов Тавиль Гениатович. 1936
ПОРТРЕТ ГАЛИИ АДГАМОВОЙ. 1972
 Картон, масло. 100х60





Нестерова Наталья Игоревна. 1944
ИГРА В КАРТЫ. 1972
 Холст, масло. 89,5х70



Нестерова Наталья Игоревна. 1944
РЫНОК. 1974
 Холст, масло. 105х83,5



Адылов Науфаль Исмагилович.
1932 – 2004
ДЕВУШКА. 1995
Дерево, резьба. 164х39х40

Маликов Васил Маликович.
1924 – 1992
ЮНЯ. 1988
Дерево, резьба. 135х32х26



Ветлугин Геннадий Георгиевич. 1979
ВОЗРАСТ МЕЧТАНИЙ. ПОРТРЕТ ЛЕНЫ. 1989
Холст, масло. 102х115



Слесарский Станислав Петрович. 1945
ДЕДОВЫ ПРОСТОРЫ. 1985
Холст, масло. 150x195



Шубин Борис Андреевич. 1937 – 2005
ВАЗА ДЛЯ ПЕРЕМЯЧЕЙ. 1966
 Терракота, эмаль, цветная глазурь. В-8; Д-24,5
 Чистопольский государственный историко-архитектурный и литературный музей-заповедник



ТАРЕЛКА НАСТЕННАЯ ДЕКОРАТИВНАЯ. 1967
 Глина, эмаль, цветная глазурь. В-3; Д-27,5
 Чистопольский государственный историко-архитектурный и литературный музей-заповедник



ТАРЕЛКА НАСТЕННАЯ ДЕКОРАТИВНАЯ. 1968
 Глина, цветная глазурь. В-3; Д-35
 Чистопольский государственный историко-архитектурный и литературный музей-заповедник



ТАРЕЛКА НАСТЕННАЯ «КОСМОНАВТ». 1970-е
 Глина, эмаль, цветная глазурь. В-3,3; Д-30
 Чистопольский государственный историко-архитектурный и литературный музей-заповедник



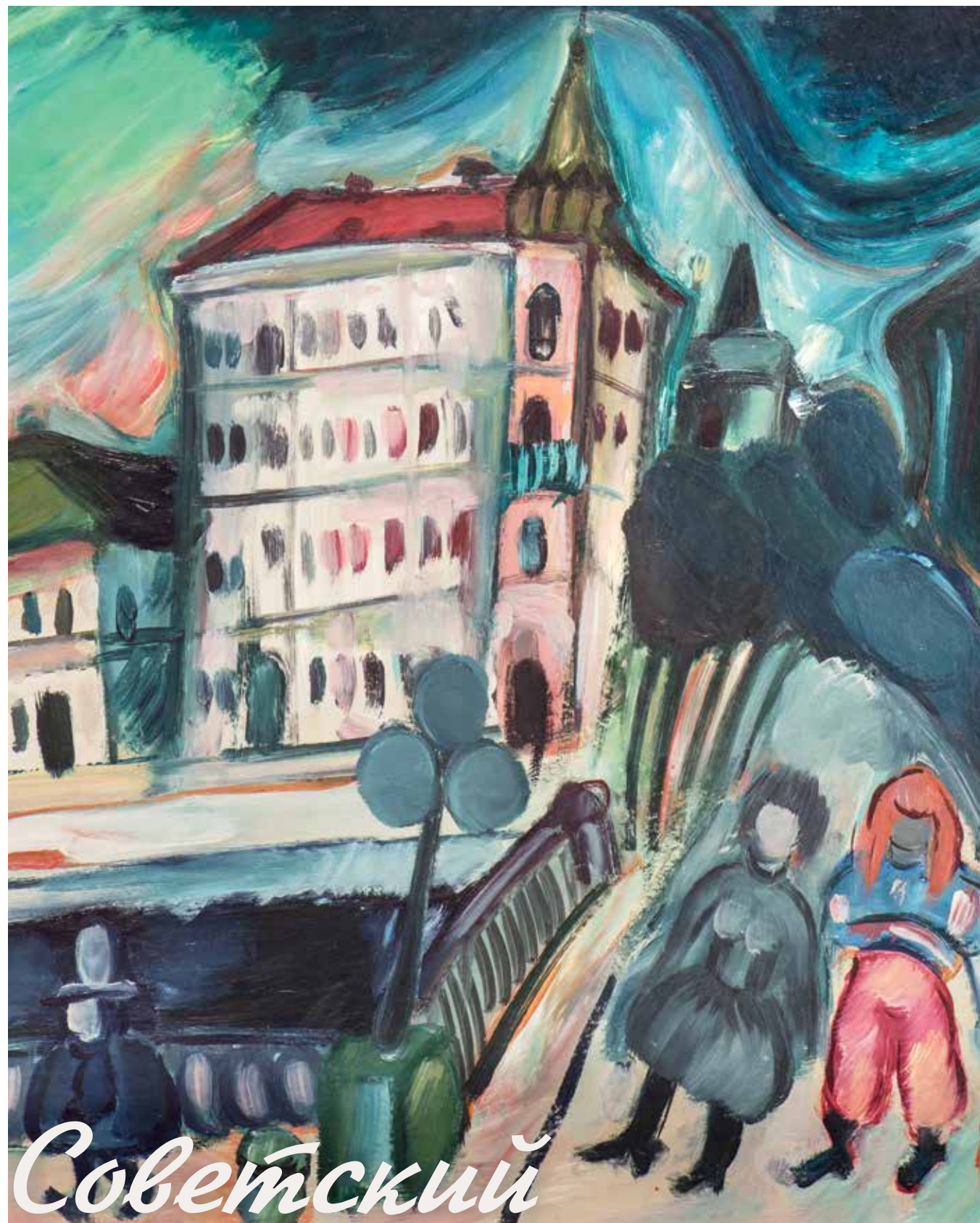
ТАРЕЛКА НАСТЕННАЯ ДЕКОРАТИВНАЯ. 1968
 Глина, цветная глазурь. В-3; Д-35
 Чистопольский государственный историко-архитектурный и литературный музей-заповедник



КУВШИН «БАРАН». 1980
 Глина, контррельеф, цветная глазурь.
 18,3 x 19 x 14

КУВШИН «ПЕТУХ». 1978
 Глина, контррельеф, цветная глазурь.
 31,5 x 21 x 14,5

КУВШИН «КОНЬ». 1980
 Глина, контррельеф, цветная глазурь.
 26,5 x 21 x 16,7



Пономарёв Наркис Иванович. 1946. КАЗАНЬ. БУЛАК. 1983. Картон, масло. 50x80

Советский МОДЕРНИЗМ

В искусстве эпохи «застоя» продолжали развиваться две магистральные линии – официальное и неофициальное искусство, которого, конечно же, было на порядок меньше, но сложилась новая ситуация.

Подъём неофициального искусства в стране, который связывают с периодом «оттепели», поддерживали так называемые семидесятники, стремящиеся приобрести публичный статус при сохранении свободы творческого высказывания.

Особенности развития неформального советского искусства того времени были обусловлены несколькими факторами. Один из них, важнейший, был вызван начавшейся с конца 1960-х годов «разрядкой международной напряжённости» – снижением остроты противостояния между советским и западным блоками, главным моментом которой стало подписание в 1975 году в Хельсинки «Заключительного акта по безопасности и сотрудничеству в Европе». Помимо частей договора, связанных с вопросами безопасности в Европе, была, так называемая, третья, гуманитарная часть пакетного соглашения. Именно она, после подписания её Советским Союзом, на некоторое время либерализовала общественную атмосферу в стране. Была надежда на то, что обеспечение гарантированных в ней прав и свобод человека будет способствовать постепенному сближению СССР с западным миром. Хотя вскоре высшее руководство страны поменяло свою благодушную оценку гуманитарной части Заключительного акта, расценив её как вмешательство во внутренние дела страны. В одном из своих выступлений министр иностранных дел СССР А. А. Громыко выразился довольно ясно: «Внутренние порядки, внутренние законы – это черта у ворот каждого государства, перед которой другие должны остановиться». Но это произошло уже после подписания Акта, поэтому нарушения прав человека в СССР стали расцениваться уже не только как его внутреннее дело, и у советского диссидентского движения появилось мощное юридическое обоснование, а страна, декларировавшая, но не желавшая жить в соответствии с нормами правового государства, всё больше погрязала в лицемерии, выразившемся в отсутствии реформ и стагнации, наступила эпоха «застоя». Однако на первых порах договор улучшил ситуацию, касающуюся художественной жизни. Начался процесс постепенного, медленного утверждения принципов плюрализма и диалога. Новые обязательства открывали больше возможностей для доступа в СССР западной культуры: музыки, литературы, изобразительного искусства. Хельсинкские соглашения вынудили советские власти легализовать «инакомыслящее» искусство.

Так, в 1974 году прошла Бульдозерная выставка нонконформистов на пустыре в Беляево в Москве, которая, хотя и была разогнана, однако наделала «шума» в западной прессе. Тогда же, в сентябре 1974 года, в лесопарке «Измайлово» состоялась ещё одна выставка работ, явившаяся первой бесцензурной выставкой после нескольких десятилетий строгого идеологического контроля. Бульдозерная и Измайловская выставки завершили период собирания неподцензурного искусства, совершив выход к широкой публике, а критика, публикуемая в советской прессе, стала носить, в основном, характер «частного мнения», не всегда обязательного к исполнению, но продолжающего маскируемое государственное давление. Выставок неформального искусства становилось всё больше, хотя они касались, в основном, столичных художников, зачастую к ним присоединялись художники из республик СССР. Тяжелее приходилось художникам российских провинций, куда столичный «либерализм» не доходил.

При этом за время существования «подпольного» искусства была создана альтернативная институциональная система: квартирные выставки, салоны, коллекционеры. 1970-е годы, особенно после Бульдозерной выставки, можно назвать расцветом жанра квартирных выставок. В это время, кроме ставших традиционными в среде «другого искусства» просмотров «для своих», появляются экспозиции, специально предназначенные для более широкой публики. С середины 1970-х годов начинают действовать «квартирные салоны» – примеры первых в Советском Союзе негосударственных галерей, где художники могли выставлять и продавать свои работы, куда целенаправленно приходили покупатели, в основном иностранцы. В начале 1970-х годов салоны выполняли коммерческие и коммуникативные функции галерей: властям всё труднее было контролировать художников. Одновременно художники проводили выставки в своих мастерских, а коллекционеры

организовывали выставки в своих квартирах. Важную роль в системе подпольного художественного рынка играл покупатель-коллекционер. Чаще всего это был иностранец или советский гражданин: работник посольства, журналист, сотрудник одной из фирм, имевших представительство в Москве. Именно тогда начали формироваться известные частные коллекции русского авангарда и советских нонконформистов (например, собрание Георгия Костаки). Работы советских нонконформистов попадали на Запад, и некоторые из них также перебирались за «кордон», что, в основном, сделало их более знаменитыми на Родине, но они не нашли свою нишу в западном искусстве, за исключением единиц (Илья Кабаков). Конечно, можно оправдать эту ситуацию тем, что авангардными они были именно у себя дома, но Запад ушёл в своих исканиях достаточно далеко, поэтому большинство просто не смогло встроиться в новую для себя художественную ситуацию.

Специфика отечественной ситуации заключалась в том, что в СССР любое не санкционированное и не одобренное властью искусство, пусть и весьма далёкое от политики, автоматически переходило в разряд альтернативного, нонконформистского. Диапазон советского неофициального искусства простирается от позднего символизма до неоавангарда и постмодернизма, включая большой свод течений и направлений, вычеркнутых идеологией из реестра «дозволенного», оставившего вплоть до второй половины 1980-х годов табуированные зоны искусства, которых, впрочем, становилось всё меньше и меньше. Однако западное искусство за это время продвинулось дальше, а закрытое советское искусство не смогло предложить новых магистральных путей, как это случилось на заре XX века.

Тем не менее, ситуация постепенно менялась, видоизменяя художественный ландшафт. Столичные художники-нонконформисты, успевшие «глотнуть» воздуха свободы, формировали объединения, группы, организовывали выставки единомышленников. На периферии этот резонанс был не столь ярко выражен, тем не менее отразившись в творчестве некоторых художников. В Казани процесс формирования элементов искусства нонконформистского толка, а также создания неформальных творческих сообществ был во многом инициирован репатриантами из Китая – музыкантами и художниками. В Казани в 1950-х появилась целая «община» переселенцев из Китая, одним из самых известных среди них являлся, несомненно, музыкант, дирижёр и руководитель джаз-оркестра Олег Лундстрем. Ростки неофициального изобразительного искусства в Казани можно связать с работой в местном Художественном училище (1947–1958) Виктора Степановича Подгурского (1893–1969) – репатрианта из Китая, который в 1947 году вернулся с семьёй в СССР. В 1958 году В. Подгурский уехал в Ташкент, где был одним из основателей Театрального художественного института. Его работы разошлись по всему миру, но их практически нет в России, и совсем нет в Казани.

В. Подгурский привёз в Казань из Шанхая дефицитнейшую по тем временам библиотеку по искусству, в том числе французскому искусству рубежа XIX–XX веков. Одним из самых неординарных учеников Подгурского стал Алексей Авдеевич Аникеёнок (1925–1984), инвалид Отечественной войны. В библиотеке Подгурского он провёл немало времени, постигая новые для него художественные взгляды Гогена, Ван Гога, импрессионистов. Знания современной западной живописи А. Аникеёнок мог получить также в Москве, куда часто выезжал. В 1957 году здесь состоялся Международный фестиваль молодёжи и студентов, в рамках которого прошла выставка современного западного искусства. Большое влияние на умы имела и Американская национальная выставка в Сокольниках (1959), где неискушённый советский зритель мог увидеть произведения Марка Ротко, Арчила Горки, Виллема де Кунинга, Роберта Мазервелла, Джексона Поллока. Прошли также выставки из Франции, посвящённые П. Пикассо и А. Матиссу. Доступными стали работы импрессионистов и постимпрессионистов из собраний Щукина и Морозова.

На долю А. Аникеёнка выпало стать первым нонконформистом в казанской художественной среде. И хотя он покинул Казань в 1969 году, на излёте оттепельной эпохи, но оставил по себе огромный след в творческой жизни города на долгие годы вперёд. А. Аникеёнок последовательно прошёл этапы своего творчества от реализма, импрессионизма, впоследствии отказавшись от традиционной живописи, он стал писать в духе экспрессионизма, наполняя картины символическими образами и локальным открытым цветом. Работы его необыкновенно музыкальны (художник профессионально подрабатывал саксофонистом в оркестре О. Лундстрема). У А. Аникеёнка есть образец и абстрактной живописи в духе Дж. Поллока из хаотично положенных мазков («Абстракция. Ветки с зеленью», 1963). Незаурядное творчество художника обратило на себя внимание живущего в Москве Константина Чеботарёва.

В Казани художник познакомился с фотографом В. Богдановым, что привело его к дружбе с местными фотографами, основателями фотоклубов «Волга» и «Тасма». Подружился художник и с Булатом Галеевым. Выставки А. Аникеёнка в Казани устраивались чаще всего «летучим» методом в разных помещениях на короткие сроки, например, в редакции «Комсомольца Татарии» на стульях.

В кругу А. Аникеёнка находился и известный художник-нонконформист Игорь Вулох (1938–2012), уроженец Казани. Они учились параллельно в Казанском художественном училище и подружались на долгие годы. Игорь Вулох также не избежал влияния «фешинской» школы в своих ранних ученических работах. Однако, будучи участником выставок в Москве в 1957 году, он привлёк своими работами внимание таких классиков советской живописи, как Г. Нисский, А. Дейнека и др. Далее в своём творчестве Игорь Вулох, живя в Москве (ставший одним из ярчайших представителей российского нонконформизма), работал в беспредметном искусстве. И. Вулох, как и А. Аникеёнок, оказал большое влияние на казанское художественное сообщество в 1960–1970-х годах.

Пожалуй, наиболее противоречивую творческую биографию прожил известный художник К. Васильев, младший современник А. Аникеёнка и И. Вулоха. В плане стилистических поисков Константин Алексеевич Васильев (1942–1976) был крайне «радикальным», уйдя от импрессионизма. Его одноклассник А. Жарский детство и юность провёл в Тулузе, во Франции, где он получил воспитание в очень образованной семье. Как репатрианты его родители после войны вернулись из эмиграции в СССР. В семейной библиотеке Жарских оказалось множество художественных альбомов, репродукций известных картин. Юного К. Васильева не могли не увлечь кругозор этого молодого человека и его рассказы о каком-то далёком мире, где в творческих лабораториях кипели страстные споры между представителями различных течений: абстракционизма, экспрессионизма, сюрреализма.

Немало повлияло на К. Васильева общение со студентами Казанского авиационного института Олегом Шорниковым и Геннадием Прониным. В общении с ними родилась идея давать студенческие концерты цветомузыки, используя симфонию «Прометей» А. Скрябина, в этом произведении есть цветомузыкальная строка – «Люче». Обратившись в архивы Казанской консерватории, чтобы разыскать партитуру А. Скрябина, документы о нём, они встретили там энтузиастов, поддержавших их начинание. Это были Лоренс Блинов, будущий композитор, а в то время студент консерватории, и молодой преподаватель Абрам Григорьевич Юсфин, возглавивший в дальнейшем музыкальную часть студенческого конструкторского бюро «Прометей». А. Юсфин обладал богатой библиотекой по современному искусству. Он слыл человеком, хорошо знавшим современных западных и отечественных композиторов-модернистов. В его личной библиотеке К. Васильев познакомился с творчеством С. Дали, Ива Танги и других сюрреалистов, с одной стороны, и абстрактных экспрессионистов Р. Мазервелла, Джексона Поллока, Хуана Миро, Василия Кандинского – с другой. А. Юсфин взялся за расшифровку строки «Люче». В свою очередь, студенты-конструкторы создали инструменты цветомузыкального оркестра: серию пультов для семи цветов. Каждый пульт управлял своим цветом на громадном экране. К первому публичному концерту студенческого конструкторского бюро «Прометей» К. Васильев нарисовал портрет А. Скрябина в условно стилизованной манере – прямыми штрихами (тушью на ватмане). Портрет этот стал началом целой серии графических портретов известных композиторов.

Общение со студентами казанских вузов (в том числе с Булатом Галеевым, в будущем одним из создателей НИИ светомузыки «Прометей») сделало его, пожалуй, самым радикальным нонконформистом Казани. К. Васильев в начале 1960-х прошёл стремительную стилевую эволюцию. Говоря о первых шагах в искусстве, понятно, что начинающий художник освоил классические традиции русской живописи, что проявилось в ученических пейзажах, а далее продолжил в духе авангардных экспериментов. В училище Васильев увлекался импрессионизмом. Первые стилевые эксперименты Васильева связаны с сюрреализмом и абстрактным экспрессионизмом, он создавал коллажи с элементами фотографий, экспрессивные графические портреты композиторов. Здесь прослеживается влияние С. Дали, П. Пикассо, конструктивистов, что, по сути, говорит о широчайшей эрудиции К. Васильева уже в то время. Апофеозом в развитии неклассического направления становятся картины в духе «психического автоматизма» Роберта Мазервелла.

Однако работа в таких, своего рода «формальных», направлениях была для художника не совсем логичной. Далее художник уходит в тематическое творчество. Во многом работы эти были выполнены в стиле магического реализма и классицизма, и даже академизма. Здесь уместны различные трактовки стилевых акцентов, поскольку «классический» реализм присутствовал у Васильева только в пейзажах, написанных им в духе нашего великого земляка И. Шишкина. В конце своей короткой жизни Васильев попытался перебраться в Москву, где тесно общался с И. Глазуновым, который оказал на него значительное влияние. Надо подчеркнуть, что метафизический реализм Васильева находился в определённой оппозиции официальному искусству того времени, ведь в его творчестве так никогда и не появились типичные герои эпохи социалистического реализма. Широкое признание пришло к Васильеву через некоторое время после его трагической и ранней смерти, на заре перестройки. Именно в те годы славянофильская и патриотическая тематика его картин как никогда становится созвучной

идеям того противоречивого, но крайне интересного времени. А в сущности, немалое наследие К. Васильева, созданное в духе авангардных художественных направлений, обычно остаётся за рамками исследователей.

Константин Васильев также выставлялся в «неформальных» местах, например, в Клубе льнокомбината, где собиралось довольно много публики. Надо сказать, что его творчество ещё при жизни получило признание именно у простого зрителя, который выделял его работы на всех групповых выставках.

Сегодня забытый, но неординарный художник Наркис Пономарёв также оставил свою «краску» в истории нонконформистского искусства Казани. В мире Н. Пономарёва люди пытаются найти контакт друг с другом, но все равно их удел – одиночество и тьма мира («Двое сидящих», 1987). Фигуры предельно обобщены, краски – упрощены до контраста красного и чёрного («Казань. Булак», 1983). Пустынные здания с чёрными глазницами окон дополняют этот трагический мир художника, который не был вписан ни в официальные выставки, не имел прижизненных (да и посмертных практически нет) публикаций. Наркис Пономарёв создавал такие произведения, которые шли вразрез с устоявшимися понятиями эстетичности, красоты и приемлемости, возможно, поэтому он до сих пор стоит особняком в изобразительном искусстве татарстанского региона и ныне совсем забыт. Однако его появление в 1980-х годах было закономерным явлением перестроечной эпохи, когда многообразие стилевых проявлений становится вполне легальным и востребованным.

Конечно, есть примеры и более успешных судеб казанских художников, работавших в русле нонконформизма. Следы русского авангарда «первой волны» и французского постимпрессионизма (например, А. Дерена) можно заметить в работах начала 1960-х годов одного из старейших художников Казани Рустема Кильдибекова (1934), выпускника Львовского института прикладного и декоративного искусства (1954–1960). Нарочитый примитивизм, упрощение форм и плоскостность стали определяющими в творчестве этого художника в последующие годы («Кукморские валенки», 1979).

Творчество мексиканских монументалистов вдохновляло ещё одного известного художника, скульптора и архитектора – Ильдара Ханова (1940–2013), автора выдающихся скульптурных композиций на улицах Набережных Челнов, а также монументальных полотен на темы вселенского мироздания, построившего под Казанью Храм всех религий (с 1990-х гг.).

Немногочисленные художники Казани нонконформистских направлений не составляли творческих объединений, но их глубоко индивидуальное творчество оказывало значительное влияние на современников. Например, А. Аникеёнок пользовался признанием академической среды, а К. Васильева, эрудита в музыке и живописи, можно назвать одним из основателей цветомузыкального направления студенческого конструкторского бюро (в дальнейшем, НИИ) «Прометей». Игорь Вулох – один из ярчайших представителей отечественного нонконформизма.

Неформальное направление другой тематики дал своеобразный салон, образовавшийся в мастерской Баки Идрисовича Урманче (1897–1990). Большое количество художников посещало мастера, который большую часть жизни провёл вне Казани, а потому имел совершенно отличный от местного искусства опыт. Во многом благодаря ему начало развиваться национальное по тематике и изображению искусство, которое в Татарстане в советские годы было в зачаточном состоянии («Сагыш», 1966; дерево, резьба). Эта увлечённость Б. Урманче национальной историей была точно подмечена в шарже А. М. Родионова («Шарж на художника Б. И. Урманче», 1960–1970-е).

Романтический налёт послеоттепельного изобразительного искусства ещё не отражал острые и тяжёлые проблемы – не избегал их осмысления, но и не заострял, поэтому остался визуально гармоничным, светлым, оптимистичным. В 1970–1980-е годы на арену выступает поколение, которое во многом определяло «необщее выражение лица» советской живописи того времени, а некоторые из них актуальны и по сей день: Т. Назаренко, О. Булгакова, А. Ситников, Н. Нестерова, Е. Струлёв, А. Дюков, А. Васнецов, А. Семёнов, О. Филатчев, Ю. Рысухин и другие талантливые мастера. На фоне масштабных реалистических индустриальных или сельских, военных или исторических картин их творчество выглядело не просто интеллектуальным, а явно находилось на пути модернистских новаций.

«...Подобное восприятие произведения было типично для критики тех лет, когда изобразительное искусство трактовалось, как правило, с помощью литературных ассоциаций и вольных вымыслов. Что касается «Натюрморта с чёрной курицей», то в самом изображении никаких двусмысленных оттенков не содержалось: здесь

художник решал вопросы пластики и цвета. Да и вообще судить живопись Васнецова с позиции сюжетостроения невозможно, он не принадлежит к мастерам литературного жанра в живописи, к сочинителям сюжетов, возбуждающих фантазию зрителя. ...В его картинах нет ласкающей глаз декоративности, как нет и доступной каждому фабульности... Васнецовская живопись высокоинтеллектуальна и требует не только эмоционального, но и умственного напряжения, в ней содержится нечто большее, чем иллюзорный фрагмент виденного мира; в ней образное обобщение, обретающее черты пластической формулы. В полотнах Васнецова предстаёт жизнь как таковая, но не в её, пусть характерных, но мимолетных моментах, а в простых и вечных проявлениях». (Цит. по: *Базазьяц С. Б. Андрей Васнецов. – М.: Советский художник, 1989. – 144 с.*)

Советский фовизм отразился в творчестве довольно многочисленной группы художников, в собрании ГМИИ РТ наиболее яркие из них – Мариам Асламазян («Индийский натюрморт с масками», 1970) и Евгений Зуев («Фрукты на казахской кошме», 1988).

Редко можно встретить в музейных собраниях работы рано ушедшего Евгения Струлёва, работавшего в традициях примитивизма, в лубочной манере. В одной из работ («Праздник в деревне», 1971), использованы строки из народных песен прямо в пространстве холста. Традиции народного и древнерусского искусства влияли и на творчество Геннадия Мызникова («Провинциальный мотив», 1996). Нарядной и счастливой предстаёт действительность в работе известного оренбургского художника Юрия Рысухина, написавшего свою работу в иконописной технике левкаса на доске («Воскресный день. Торжок», 1978). Иконописная школа была основой творчества и художника Геннадия Павлова («Выгуливание kota в лунную ночь», 1976).

Традиции древнерусского искусства и, одновременно, французский фовизм создали узнаваемую манеру Арсения Семёнова, ленинградского художника. Он использует локальный цвет, усиливающий образность и декоративность живописи, уточнённый колорит («Кировский завод», 1975).

Прозападное направление с самого начала своего творчества взял Андрей Дюков, в 1960-е годы начинавший с ассамбляжей, а в 1980-е много занимавшийся живописью в традициях «парижской школы» («Сад Кости в Горячем ключе», 1984).

Ленинградский художник Султан Мавлюбердин был поклонником супрематизма Малевича, пытаясь в своих работах найти формулу краткости и лаконичности, отсекая любые детали, доводя предмет до простейшего образа («Натюрморт с кружкой», 1980-е).

Экспрессионизм стал основой творчества Петра Валюса, художника-самоучки («Цветы перед зеркалом», 1968–1971). Также экспрессионистская манера отличала уфимского художника Станислава Лебедева («Старая Уфа. Весна», 1986).

Метафора, притча являются обычными формами пластического языка Александра Ситникова. Гармония тихого мира его первых картин нарушается настоящей фантазмагорией начиная с середины 70-х годов. Он сумел материализовать, пластически выразить духовно-психологические явления – эта черта представляется вообще одной из характерных в искусстве 1970–1980-х годов («Красивые девушки», 1975).

Юный герой, ищущий идеалов и героики в буднях дня, изображён и О. Филатчевым, художником, рано ушедшим, но оставившим возвышенное наследие («Портрет молодого рыбака Александра Королькова»). Художник стремится реконструировать не только стилистику, но и конструктивно-композиционную логику искусства Возрождения. Работа, наполненная символикой, при кажущейся внешней простоте глубока и многозначна в образном, философско-нравственном и стилистическом отношении, наполнена религиозным трепетом и драматизмом.

Скульптор Владимир Лемпорт – один из участников творческого союза ЛеСС: Лемпорт – Сидур – Силис. Он оставил после себя очень неординарное наследие. Тонкое чувство материала позволяло художнику удивительно полно выражать свои мысли и эмоции при создании образа. Часто именно выбор материала подсказывал то или иное пластическое решение, так, например, «Дон Кихот и Санчо Панса» (конец 1960-х) выглядят трогательно и эмоционально благодаря пластичной керамике.

Динамичные визуальные трансформации были характерны для целого поколения советских художников, живших и творивших «после оттепели». При этом есть такая особенность художников-модернистов – их трудно отнести к какому-то общему направлению; во многом оторванные от всего мира, они являлись мастерами-одиночками, каждый со своей индивидуальной манерой. И каждый из них становился предметом вдохновения для последующих поколений, связующим звеном с историей искусства.



Аникеёнок Алексей Авдеевич. 1925 – 1984
ДЕРЕВНЯ. 1965
 Картон, масло. 71x115

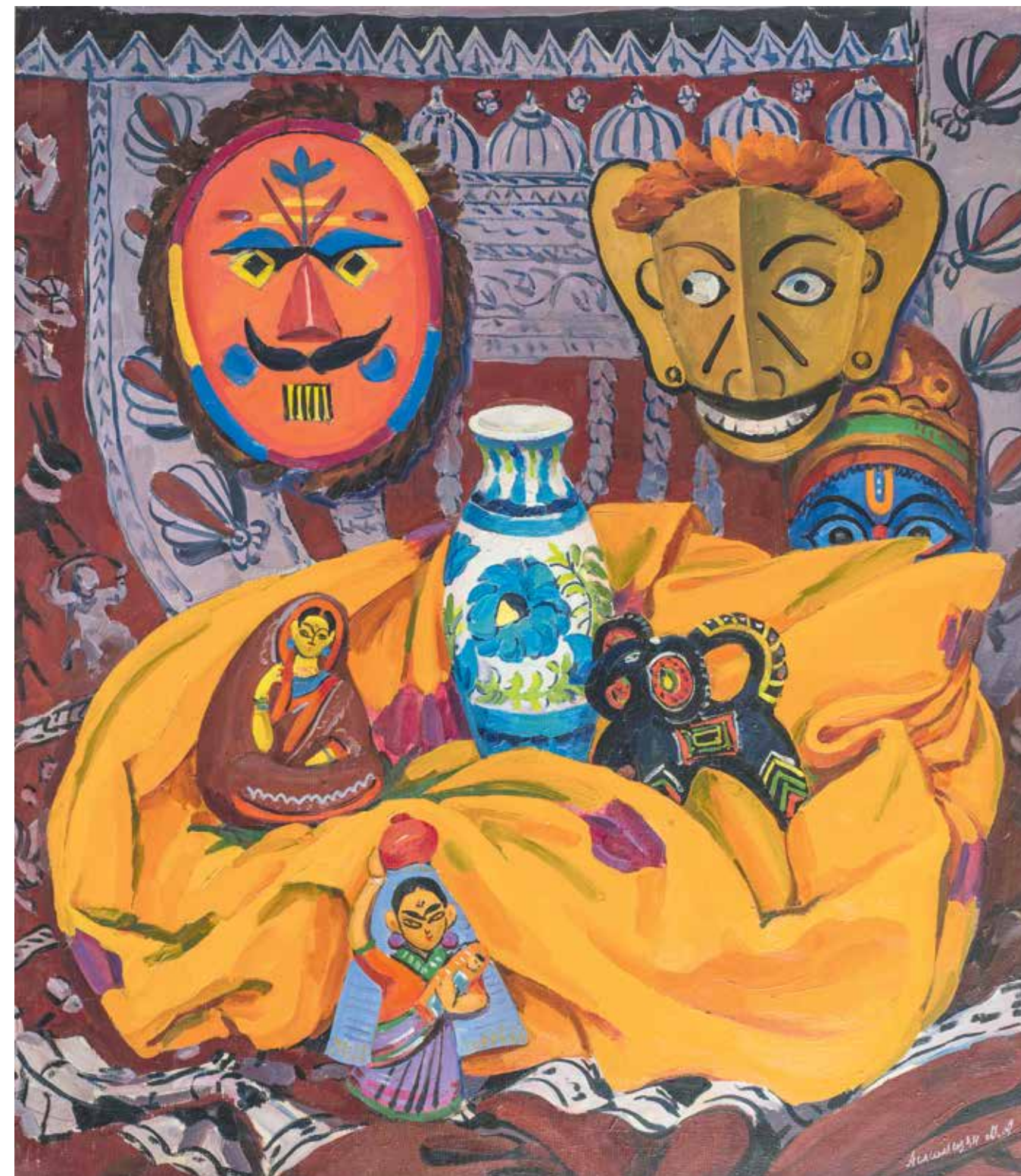
МАМИН САД. 1982
 Картон, масло. 70x115

Пономарёв Наркис Иванович. 1946 ◀
ДВОЕ СИДЯЩИХ. 1987
 Холст, масло. 82x62





Зуев Евгений Владимирович. 1923 – 1985
ФРУКТЫ НА КАЗАХСКОЙ КОШМЕ. 1988
Холст, масло. 108x135



Асламазян Мариам Аршаковна. 1907 – 2006
ИНДЕЙСКИЙ НАТЮРМОРТ С МАСКАМИ. 1970
Холст, масло. 115x100

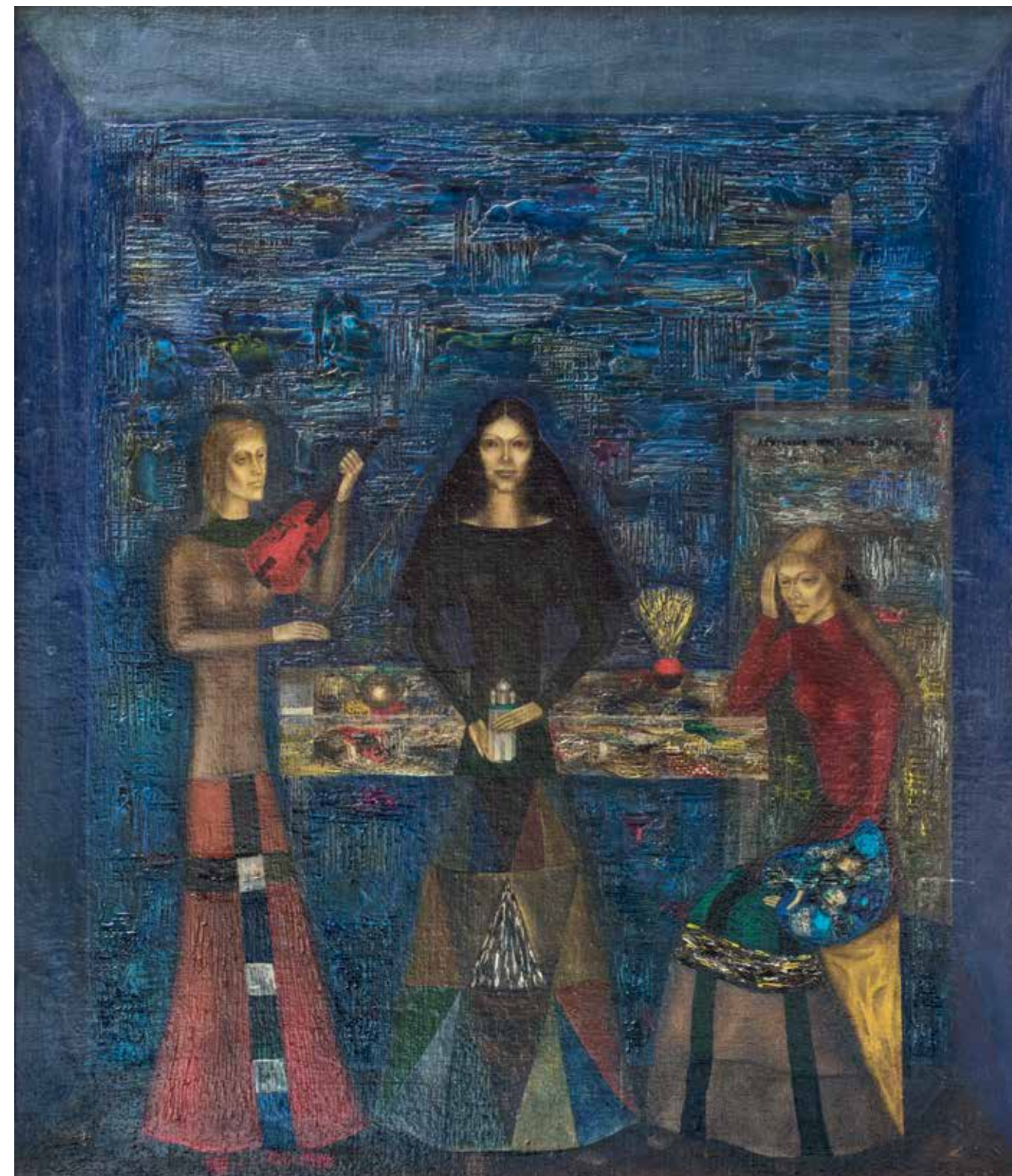


Голубцов Евгений Георгиевич. 1949
ФЛЕЙТА НА КРАСНОМ ФОНЕ. 1980
Холст, масло. 80х100

◀ Валюс Пётр Адамович. 1912 – 1971
ЦВЕТЫ ПЕРЕД ЗЕРКАЛОМ. 1968 – 1971
Холст, масло. 155,5х109,5



Рысухин Юрий Алексеевич. 1947
ВОСКРЕСНЫЙ ДЕНЬ. ТОРЖОК. 1978
 Лепка, фанера, темпера. 91x73

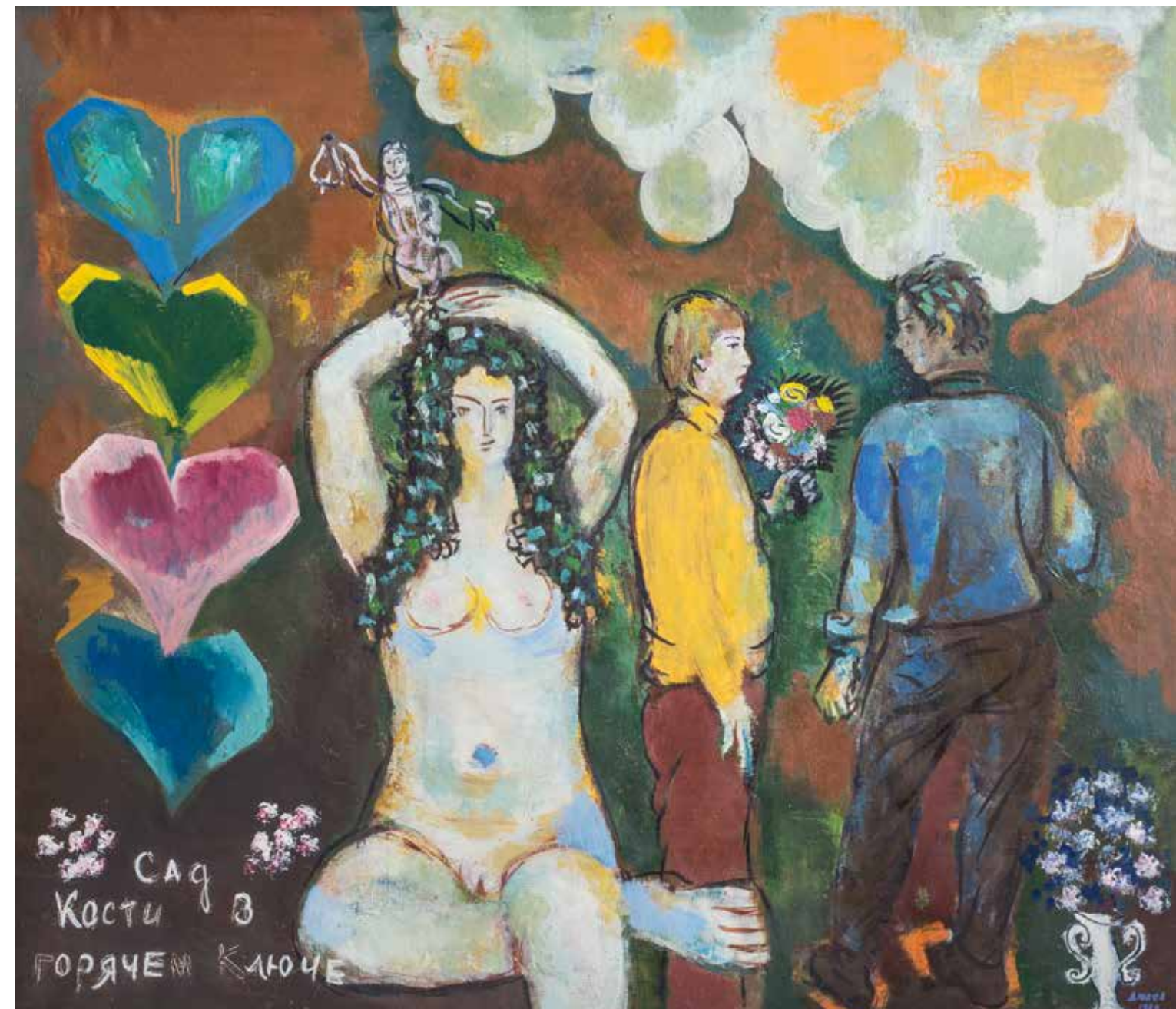


Ситников Александр Григорьевич. 1945
КРАСИВЫЕ ДЕВУШКИ. 1975
 Картон, масло. 70x60



Струлёв Евгений Алексеевич. 1939 – 1998
УТРО. 1981
 Холст, масло. 65х79

Струлёв Евгений Алексеевич. 1939 – 1998
ПРАЗДНИК В ДЕРЕВНЕ. 1971
 Холст, масло. 65х100



Дюков Андрей Владимирович. 1942
САД КОСТИ В ГОРЯЧЕМ КЛЮЧЕ. 1984
 Холст, масло. 101х115,5



Васнецов Андрей Владимирович. 1924 – 2009

НАТЮРМОРТ С КУРИЦЕЙ. 1955

Холст, масло. 105 x 75

Одной из знаковых для своего времени является известная работа Андрея Васнецова «Натюрморт с чёрной курицей».

Несмотря на то, что она написана задолго до послеоттепельной эпохи, её визуальный драматизм предвещает будущие перемены. Сохранилась история появления картины, рассказанная самим автором (*цит. по: Базазьяц С. Б. Андрей Васнецов. – М.: Советский художник, 1989. – 144 с.*): «1955 год... Первая работа в «чёрной гамме» под названием «Натюрморт с чёрной курицей». Толчком к созданию картины послужили жизненные обстоятельства или, попросту говоря, случай: «К нам ходила женщина, называли её «красавицей», потому что её любимым обращением было слово «красавица». Она торговала молоком и прочей снедью (тогда это было ещё в заводе). Однажды она принесла чёрную курицу. Эта курица меня поразила своей необычной красотой. Я решил её написать. Положил курицу на газету на стол, накрытый серой скатертью, рядом положил три яйца. Сзади повесил чёрную клеёнку и написал за два часа» (Из беседы с автором.). Этот натюрморт – одно из самых драматичных произведений советской живописи тех лет. Это был первый залп по благополучию в искусстве. Он вызвал растерянность в профессиональных кругах. Одни видели в картине «разоблачение мёртвого сталинизма», другие – «мрачный образ действительности»... На самом деле в натюрморте нет ни назидательности, ни разоблачительства. Его тема выше – в ней заключён драматизм понимания жизни в целом. Мироздание у Васнецова монументально и конфликтно, величественно и просто...



Павлов Геннадий Матвеевич. 1947
ВЫГУЛИВАНИЕ КОТА В ЛУННУЮ НОЧЬ. 1976
ДСП, масло. 48x56



Лебедев Станислав Александрович. 1945
СТАРАЯ УФА. ВЕСНА. 1986
Картон, холст, масло. 73x64



Семёнов Арсений Никифорович. 1911 – 1992
КИРОВСКИЙ ЗАВОД. 1975
Холст, масло. 111x95



Мызников Геннадий Сергеевич. 1933
ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ МОТИВ. 1996
ДВП, масло. 100x55



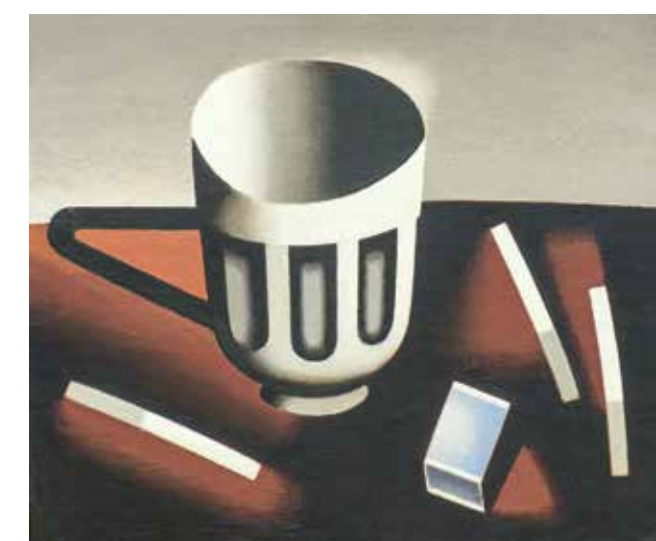
Лемпорт Владимир Сергеевич (1922 – 2001)
ДОН КИХОТ И САНЧО ПАНСА. Конец 1960-х гг.
Керамика, инкрустация. 60x44x33



Филатчев Олег Павлович. 1937 – 1997
ПОРТРЕТ МОЛОДОГО РЫБАКА АЛЕКСАНДРА КОРОЛЬКОВА. 1974
Холст, темпера. 89,5x80



Смирнов Борис Александрович. 1903 – 1986
СЕРВИЗ «ДЛЯ ПРАЗДНИЧНОГО СТОЛА» ИЗ 32 ПРЕДМЕТОВ. 1970-е гг.
 Стекло цветное, гутная техника, налелы.
 Ленинградский завод художественного стекла



Мавлюбердин Султан Фаррахович. 1937 – 2001
НАТЮРМОРТ С КРУЖКОЙ. 1980-е гг.
 Холст, масло. 37х45



Сынков Виктор Иванович. 1955 – 2000. ПОРТРЕТ ПИНОККИО. 1977. ДВП, дерево, смешанная техника. 56 х 42

Художественная ЖИЗНЬ

В целом «застойные» явления всё же в меньшей степени затронули культуру, нежели экономику и политическую сферу.

Мощный гуманистический импульс, полученный ею в годы хрущёвской «оттепели», продолжал развиваться. В 1970–1980-е годы художественная жизнь в стране оставалась весьма насыщенной, а во многих областях даже переживала настоящий расцвет, как, например, в литературе, которая развивалась под влиянием идей и умонастроений, возникших в годы «оттепели» («деревенская», «военная», «городская» проза и т.д.).

Немалую роль в расшатывании позиций соцреализма в искусстве играла и западная культура, легально и подпольно продолжавшая проникать в Советский Союз через «железный занавес»: здесь и западное кино (особенно любимое советским зрителем французское), выходящие на русском языке журналы «Америка», «Англия», «Курьер ЮНЕСКО», а также советский молодёжный журнал «Ровесник», где можно было увидеть образцы западного современного искусства.

Слушали советские зрители и западную рок- и поп-музыку, которая доходила до них не только в аутентичных пластинках, но и в грампластинках, выпускаемых на фирме «Мелодия». Так, например, на пластинке-миньоне были выпущены песни «Beatles», или в русской транскрипции «Жуки» («The Beatles»). Откровенно «пиратскими» бывали пластинки без указания имён западных авторов и исполнителей, которые иногда выпускались Апрелевским заводом грампластинок, по чьей-то личной инициативе.

Целым явлением был выпуск «Кругозора» – литературно-музыкального и общественно-политического иллюстрированного журнала с аудиоприложениями в виде гибких грампластинок и обложек с современной живописью и портретами современных исполнителей (1964–1992 гг.). Периодически там выходили записи исполнителей из капстран, поэтому сам журнал, как и многое в то время, был дефицитнейшим товаром.

Подпольно и весьма активно слушалось радио «Би-Би-Си» (где звучала передача «Рок-посевы» легендарного уже Севы Новгородцева, познакомившего советского слушателя с такими группами, как Queen, Deep Purple, Pink Floyd, Led Zeppelin) и «Голос Америки», так что особо интересующиеся могли получить хоть какую-то, пусть, возможно, искажённую, но информацию о развитии западной популярной музыки.

Даже известный советский философ Михаил Лифшиц, активный и искренний противник модернистского искусства, сыграл свою роль в знакомстве советского зрителя с западным искусством, печатая его на страницах своих книг и критикуя его основания (например, «Искусство и современный мир». М., 1973). Появляются публикации (книги, альбомы) и показываются выставки западных художников-модернистов, сторонников Коммунистической партии – П. Пикассо, Ф. Леже, Р. Гуттузо.

В эти годы появилось множество ярких, незаурядных личностей в театре, кино, живописи, а центр внимания сосредотачивается на дизайне, который в тот период, на волне формирования потребительского общества в СССР, становится неотъемлемой частью среды.

В 1970–1980-е годы наивысшего расцвета, несмотря на контроль, запреты и господство госзаказа, достигло советское театральное искусство, когда на сцене, несмотря на «эзопов» язык, поднимались важные проблемы современного общества (Ю. Любимов, А. Эфрос и др.). Не меньший подъём испытывало киноискусство, тесно связанное с современной литературой. Свои лучшие фильмы сняли Э. Рязанов, М. Захаров, Т. Лиознова, Г. Данелия, В. Меньшов, Н. Михалков, А. Кончаловский и др. Пробивало себе путь советское элитарное кино. Центральная его фигура – Андрей Тарковский, заявивший о себе как философ и режиссёр-экспериментатор и прославившийся на весь мир. Его фильмы открывали возможность нового прочтения проблем времени и человека. Художником на фильме «Сталкер» (1979) был казанец Рашит Сафиуллин. Также он был художником поставленного А. Тарковским в театре имени Ленинского комсомола спектакля «Гамлет» (1977). Р. Сафиуллин принадлежал к «первой волне» казанских художников-проектировщиков, получивших образование в легендарной «Сенежской» студии дизайнера (эскиз декорации к кинофильму «Сон», киностудия «Арменфильм», реж. А. Агаронян, 1980; Эскиз декорации к спектаклю «Любовь, джаз и чёрт», Кировский ТЮЗ, реж. А. Клоков, 1980).

Дело в том, с 1970-х годов в художественной жизни Казани происходили процессы, определившие самобытность казанского дизайна второй половины XX века. Речь идёт о творчестве казанских выпускников Центральной учебно-экспериментальной студии СХ СССР в Сенеже, обучавшихся под руководством Евгения Розенблюма, а позднее и Марка Коники – известных дизайнеров. По их мысли, художественное проектирование должно было опираться на культуру, на всю практику пластических искусств. Особенностью сенежской школы было то, что любой объект воспринимался как элемент Среды и только с этой точки зрения художественно осмыслился и исследовался. Проектировщик, как творческая индивидуальность, превращал утилитарные предметы и системы в вещную среду, обладающую культурным содержанием. Сама Студия была ориентирована на освоение западного опыта в дизайне, который был доступен на тот момент (например, польский).

Художественное проектирование очень тесно связывалось с предметным миром, вещь как таковой. Этот принцип во многом стал определяющим для последующих поколений казанских художников. Первыми казанцами, обучавшимися в сенежской студии, стали теперь уже очень известные казанские мастера Н. Артамонов, Е. Голубцов, А. Леухин и Р. Сафиуллин. Позднее учениками студии (ныне переставшей существовать) были И. Н. Артамонов, О. Бойко, В. Вязников, В. Нестеренко, А. Якупов, а также Р. Абаев и А. Лопаткин. Их трудами так называемое проектное искусство в Казани с середины 1970-х годов получает мощный подъём. Многие работы дизайнеров являлись знаковыми для Казани: интерьеры магазина «Яхонт», пивного бара «Бегемот», «Дома чая», гриль-бара «Парус», кафе «Перекрёсток», ресторана «Казань» и многих других (кстати, ныне, увы, не существующих) (О. Бойко, В. Вязников, Е. Голубцов, А. Леухин, В. Нестеренко «Эскиз оформления ресторана «Казань», 1980).

Заметным явлением в 1970–1980-е годы стало кинетическое искусство (кинетизм), которое продолжает существовать и сейчас. Тогда элементы кинетической формы проникали в область декоративно-прикладного искусства, световой архитектуры, в оформительское искусство, дизайн. Кинетические эксперименты проводились в Москве, Ленинграде, Казани, Риге, Таллине, Харькове, Полтаве и др. городах. Так, в Казани группа студентов Казанского авиационного института занималась автоматическим переводом музыки в свет и созданием светомузыкальных композиций, что вылилось в создание Научно-исследовательского института «Прометей» (руководитель – Булат Галеев (1940–2009)), имевшего обширные научные связи с западными институтами и известного ныне на весь мир. Выразителем этих модернистских направлений стали журналы «Декоративное искусство СССР» и «Техническая эстетика».

Интенсивно идёт развитие монументального искусства в формах так называемого советского модернизма, получившего ныне актуальное прочтение благодаря лаконичным, упрощённым формам, бетону и стеклу, встроением в контекст мировой архитектуры. Мозаиками, витражами, росписями оформлялись экстерьеры и интерьеры официальных учреждений, магазинов, театров, кафе, гостиниц, ресторанов, Дворцов культуры и т.п. Сама стилистика монументальных изображений демонстрировала прогрессивное освоение мирового, в частности мексиканского, мозаичного искусства. Возрастает интерес к региональным особенностям культуры, что находит отражение в присутствии национальных элементов в оформлении фасадов. Подобные явления, без сомнения, были признаками распространявшегося в те годы мирового модернизма.

Такие же полистилистические тенденции, историзм были свойственны и изобразительному искусству. Те, кто вступил на стезю искусства в 1970–1980-е годы, отражали мир иначе, чем те, кто менял лицо советского искусства в 1960-е. Всё ещё доминирующий реализм становится стилистически разнородным, художественно более пластичным. Изобразительный инструментарий охватывает, фактически, постмодернистские цитаты из истории искусства (особенно раннего Возрождения), а также свободный синтез приёмов и языков, отсылки к литературным и религиозным источникам, интерес к традиции и народному творчеству, русскому авангарду, символистским аллюзиям. Усложнение стилистической картины мира приводит, в конечном счёте, к логическому расширению изобразительной оптики в последующие десятилетия развития российского искусства.

Художники 1970–1980-х годов много и интересно – на языке изобразительного искусства – размышляют о традициях, об истории, о понимании красоты в современном мире. Они иначе, чем художники предыдущего десятилетия, понимают образно-выразительные средства и возможности искусства: колорита, композиции, линейного и ритмического строя. Им близок язык символов. Их живописная форма богата театральной зрелищностью, иногда внешними эффектами, но всегда необыкновенно артистична, виртуозна, фантастически изощрена. К середине 1980-х годов, к периоду «перестройки», вся эта «нагретая» масса культурных влияний ускорила появление новых явлений в искусстве, выход в легальное пространство многих художников, готовых к переменам.

Героями произведений часто становятся представители художественного мира. Зачастую их портреты – это парафразы на известные стилистические ходы времён эпохи Возрождения, русского авангарда, иконописи.

Как результат этих тенденций – на первый план выходит частная жизнь человека, как правило, интеллигента или студента, жителя города. Даже рабочий класс и крестьянство визуально становятся представителями почти что интеллектуального труда. Именно в портрете оказался выражен образ целого поколения позднесоветской эпохи, его духовный и во многом идеалистический мир. Центром целого поколения становятся представители интеллектуальной элиты: писатели, кинематографисты, художники, певцы и музыканты, представители науки. Жизнь «цвета нации» как никогда ранее оказалась довольно ярко отражена в искусстве.

Сюда можно отнести популярный жанр автопортрета – исследования и формирования собственного художественного «Я» (З. Гимаев «Автопортрет с Пьеро», 1979; М. Вагапов «Автопортрет», 1985; В. Сынков «Автопортрет (Из размышлений)», 1985). Популярным становится изображение мастерской художника – места творческого вдохновения и напряжённого труда (В. Скобеев «Уголок мастерской художника», 1974; Ф. Якупов «Натюрморт с репродукцией Ван-Гога», 1977).

Сейчас практически невозможно увидеть в музейных интерьерах татарстанского художника Виктора Сынова, давно ушедшего из жизни. Он удивительным образом шёл параллельно «генеральной» линии своего времени, парадоксально проживая своё творчество в духе актуального к тому моменту постмодернизма («Портрет Пиноккио», 1977; «Автопортрет», 1985). Так, «Портрет Пиноккио» (1977) парадоксально совпал с канонической традицией иконописных житий, где эту функцию выполняют разрисованные и приклеенные по периметру в раму спичечные коробки, а с другой стороны, эта работа приобретает форму арт-объекта, наполненного своей особой информацией (чем-то напоминая опыты Д. Пригова). «Автопортрет» напоминает о традиции авангарда начала XX века, в частности стилистики Д. Штеренберга. Такие художественные «разбросы» являются ярким примером широты стилистической шкалы художников нонконформистского склада.

Стилистически по-разному воплотили тему творческого труда татарстанские художники, начинавшие в то время: З. Гимаев, С. Слесарский, М. Вагапов, Ф. Якупов, В. Нестеренко, Р. Сафиуллин. Они одни из первых получили высшее образование в художественных вузах Москвы и Ленинграда. Постоянные творческие связи со столичными художниками, общение на творческих дачах, пленэрах, семинарах, в студиях заметно обогатили изобразительный язык местных мастеров.

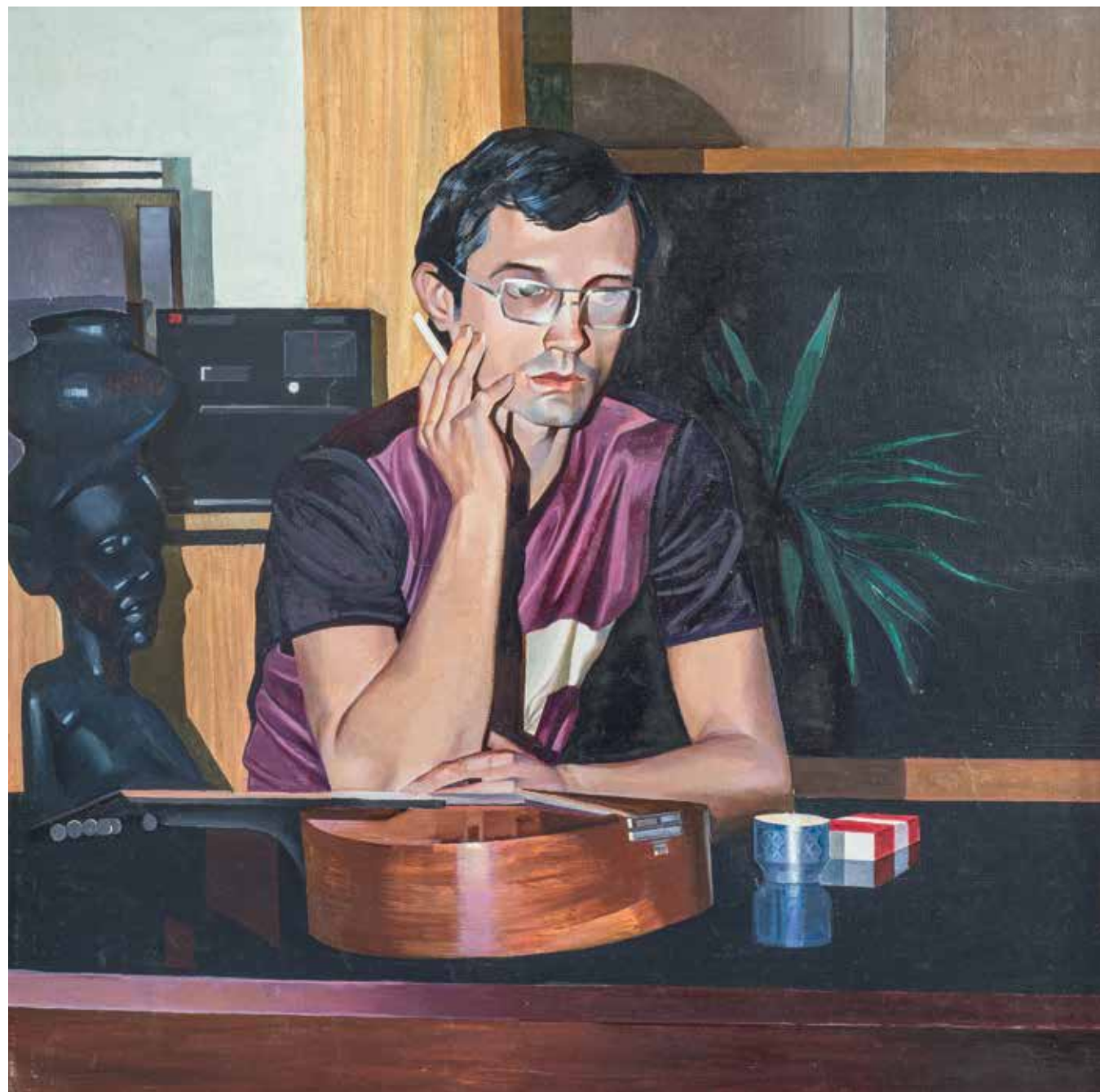
Например, в собрании ГМИИ РТ особенно выделяется «Портрет студента» (1977) (студент Казанского художественного училища Виктор Панкратов) С. Слесарского, с очень характерным стиливым ретроспективизмом в духе классического Возрождения, поднимающего фигуру студента до высокого духовного образа интеллектуала. Необычен также для регионального искусства «Портрет В. Курамшина» (1980) в духе популярного тогда гиперреализма авторства известного казанского проектировщика В. Нестеренко. «Островитянин дядя Вася» (1988) Р. Сафиуллина своим нетрадиционным для того времени минимализмом несёт в проекте особую роль «последнего прощального» взгляда героя уходящей эпохи в новую пору «перестройки».

Блестящий портрет певца Рената Ибрагимова (1982) работы Виктора Фёдорова демонстрирует артистическую натуру эстрадной звезды начала 1980-х – белозубая улыбка, неординарный интерьер с авангардными картинами на фоне, всё это демонстрирует «элитарность» музыканта.

Хотя традиционный портрет деятелей культуры в те годы был распространён больше. Портрет исторический или психологический с минимумом атрибутики или соответствующим «антуражем» всё-таки отражал понимание художника как человека из народа, труженика (Е. Симбирин «Хади Такташ», 1983; А. Мазитов «Портрет С. Т. Конёнкова», 1985; В. Куделькин «Портрет татарского писателя Диаса Валеева», 1983; З. Гимаев «Мим. Портрет Фариды Абдуллина», 1978; Н. Адылов «Хасан Туфан» (резьба по дереву, 1991)).

Большую историческую и художественную ценность представляют ироничные зарисовки известного татарстанского художника Александра Родионова, автора серьёзных военных работ, многочисленных пейзажей. Довольно ехидные шаржи на советских художников ТАССР рисуют живую картину давней повседневности. К сожалению, лица художников мало что говорят современному зрителю, однако все они – классики нашего искусства, и такие неформальные рисунки добавляют много атмосферных штрихов к реалиям прошлого. Так, очень едко и показательно выглядит шарж на известного искусствоведа Анатолия Новицкого («Университет культуры. Вернисаж», 1965), который показывает образцы формального абстрактного западного искусства героям классических картин из Музея изобразительных искусств (например, «Читающей девушке» И. Репина; «Портрету Софьи Драгомировой» В. Серова и др.). На лицах «классических» персонажей улыбки или изумление от «нового искусства», которое явно защищает уже позеленевший искусствовед.

Собственно, эта «нешуточная» борьба «нового» и консервативного была сутью процессов в искусстве того времени, которая к середине 1980-х годов разрешилась рождением обновлённого искусства, новыми художественными течениями, подготовленными предыдущими достижениями.



Нестеренко Владимир Александрович. 1947
ПОРТРЕТ В. КУРАМШИНА. 1980
Холст, масло. 100,5х100

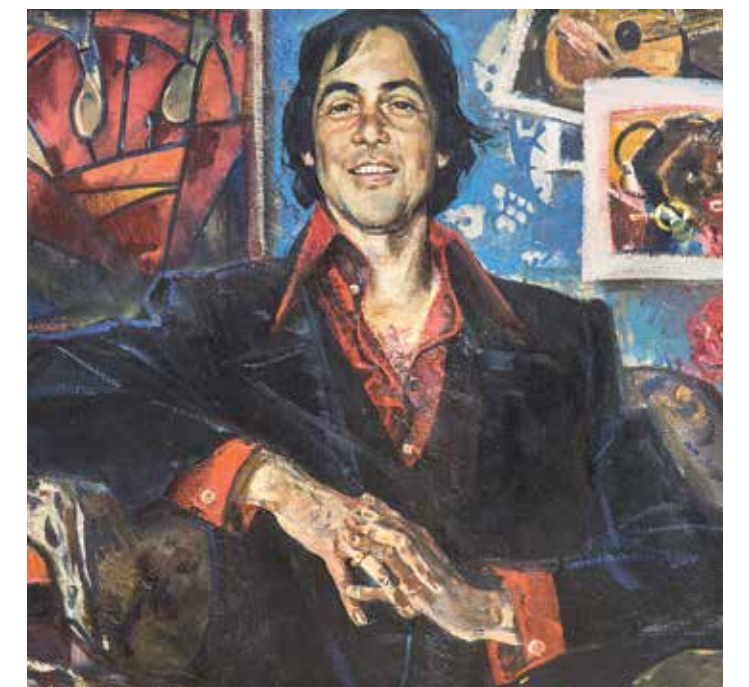
Вагапов Махмут Ахатович. 1955
АВТОПОРТРЕТ. 1985
Холст, масло. 100х75





Слесарский Станислав Петрович. 1945
ПОРТРЕТ СТУДЕНТА. 1977
Картон, левкас, масло. 102x85

Гимаев Зуфар Фоатович. 1951
МИМ. ПОРТРЕТ ФАРИДА АБДУЛЛИНА. 1978
Холст, масло. 90x75



Сафиуллин Рашид Талгатович. 1949
ОСТРОВИТЯНИН ДЯДЯ ВАСЯ. 1988
Холст, масло. 35x43,5

Фёдоров Виктор Кронидович. 1940 – 2001
ПОРТРЕТ РЕНАТА ИБРАГИМОВА. 1982
Холст, масло. 100x126



◀ Мазитов Амир Нуриахметович. 1928 – 1992
ПОРТРЕТ С. Т. КОНЕНКОВА. 1985
Холст, темпера. 150x158

◀ Симбирин Ефим Александрович. 1923 – 2000
ХАДИ ТАКАШ. 1983
Холст, масло. 112x90

◀ Куделькин Виктор Иванович. 1911 – 1995
**ПОРТРЕТ ТАТАРСКОГО ПИСАТЕЛЯ
ДИАСА ВАЛЕЕВА.** 1983
Холст, масло. 100x126



Адылов Науфаль Исмагилович. 1932 – 2004
ХАСАН ТУФАН. 1991
Дерево, резьба. 79x46x47



Родионов Александр Миронович.
1918 – 1995
ВЫСТАВКА «БОЛЬШАЯ ВОЛГА».
ШАРЖ. 1967

Картон, гуашь, тушь. 62x86

*Капитан – Якупов Х.
Выглядывает – Елькович
Плавает – Усманов
На сходнях – Борис Яхлиель (график)
В жёлтом свитере – Людмила Иванова
Сидит на пне – Хуторов (?)
Летит на ящике Фаттахов
Рахманкулова, Никитин, Прокопьев
Маликов со скульптурой
Ниже – Максимов
Урманче с куском мрамора
Гельмс с трубкой
Лывин, Мавровская, Родионов,
Куделькин – в зелёных носках с подрамником
Халилуллов – со свёрнутым холстом*



ВСТРЕЧА НОВОГО ГОДА.
ШАРЖ. 1960-е гг.

Картон, гуашь, тушь. 59,5x83

*Слева: Гельмс (с трубкой) и Никитин
(оба театральные декораторы)
В очках – Фаттахов
В синем костюме – Лывин
Новоселов (?) – в белом
Кузнецов – в шапке «пирожком».
У ёлки – Максимов и Рахманкулова.
Выглядывает из ёлки – Елькович
В шлёпанцах – Прокопьев
В красном свитере и пиджаке – Родионов
Хуторов (?) – в шапке-ушанке
Рифкат Ибатуллин – в зелёных штанах
Выше него – Маликов*



УНИВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРЫ.
ШАРЖ НА ИСКУССТВОВЕДА
А. И. НОВИЦКОГО. 1965

Картон, гуашь, тушь. 59,5x41

*Анатолий Иванович Новицкий (1937–2008) –
искусствовед, член Татарстанского от-
деления Всероссийского общества охраны
памятников истории и культуры, член Союза
художников республики, долгое время прорабо-
тал заведующим отделом Русской живописи
ГМИИ РТ.*



**ШАРЖ НА ХУДОЖНИКА
С. О. ЛЫВИНА.** 1960 – 1980-е гг.
Картон, гуашь. 59x41

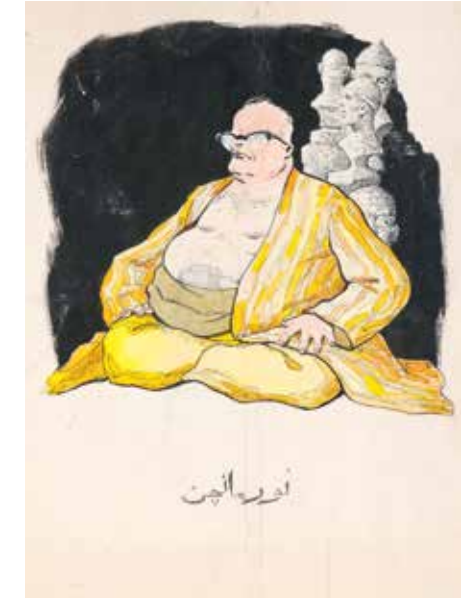
**ШАРЖ НА ХУДОЖНИКА
Р. Ф. ИМАШЕВА.** 1988
Картон, гуашь. 50x37,8



**ШАРЖ НА ХУДОЖНИЦУ
Г. А. РАХМАНКУЛОВУ.** 1988
Картон, гуашь. 59x41



**ШАРЖ НА ХУДОЖНИКА
К. Е. МАКСИМОВА.** 1960 – 1970-е гг.
Картон, гуашь. 59x41,5



**ШАРЖ НА ХУДОЖНИКА
Б. И. УРМАНЧЕ.** 1960 – 1970-е гг.
Картон, гуашь. 60x41,8



**ШАРЖ НА ХУДОЖНИКА
В. И. КУДЕЛЬКИНА.** 1960 – 1970-е гг.
Картон, гуашь. 59,5x39,5



Бойко Олег Андреевич. 1946
ЭСКИЗ ОФОРМЛЕНИЯ РЕСТОРАНА «КАЗАНЬ». 1980
 Картон, масло. 49,5х69,5

Голубцов Евгений Георгиевич. 1949
ЭСКИЗ ОФОРМЛЕНИЯ РЕСТОРАНА «КАЗАНЬ». 1980
 Картон, масло. 49,5х69,5



Нестеренко Владимир Александрович. 1947
ЭСКИЗ ОФОРМЛЕНИЯ РЕСТОРАНА «КАЗАНЬ». 1980
 Картон, масло, смешанная техника. 49,5х69,5



Вязников Владислав Андреевич. 1950 – 2008
ЭСКИЗ ОФОРМЛЕНИЯ РЕСТОРАНА «КАЗАНЬ». 1980
 Картон, масло, смешанная техника. 49,5х69,5



Сафиуллин Рашид Талгатович. 1949
ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ К СПЕКТАКЛЮ «ЛЮБОВЬ, ДЖАЗ И ЧЁРТ»
 (КИРОВСКИЙ ТЮЗ, РЕЖ. А. КЛОКОВ). 1980
 ДВП, масло. 70х80

После «оттепели». Каталог выставки

Издательство «Заман»
Республика Татарстан, 420111, г. Казань, ул. Астрономическая, д. 8/21
Тел.: (843) 292-29-69, 246-02-21, e-mail: info@zaman-izd.ru, www.zaman-izd.ru

Тираж 300 экз.

После «оттепели». Искусство 1970 – 1980-х годов

