

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО "Алтайский государственный технический университет
им. И. И. Ползунова"

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

Кафедра ЮНЕСКО АлтГТУ

ИСКУССТВО СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА: НАСЛЕДИЕ, СОВРЕМЕННОСТЬ, ПЕРСПЕКТИВЫ

Материалы межрегиональной научно-практической
конференции с международным участием
2-3 декабря 2015 г.

Изд-во АлтГТУ
Барнаул • 2015

ББК 85.103(25)
М 341

Искусство Сибири и Дальнего Востока: наследие, современность, перспективы: материалы межрегиональной научно-практической конференции с международным участием. 2-3 декабря 2015 г. / под общ. ред. Шишина М. Ю.; Алт. гос. техн. ун-т им. И. И. Ползунова. – Барнаул : Изд-во АлтГТУ, 2015. – 251 с.

ISBN 978-5-7568-1157-5

Издается при поддержке гранта РГНФ – Министерство образования, науки и культуры Монголии «Изобразительное искусство Сибири и Монголии XX – начала XXI вв: кросс-культурное взаимодействие и влияние художественных традиций» № 15-24-03002.

Редакционный совет: Ануфриев С. Е., Белокурова С. М., Тригалева Н. В.,
Хабарова М. В., Шишин М. Ю.

ISBN 978-5-7568-1157-5

© Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии
художеств в г. Красноярске, 2015

© Алтайский государственный технический университет им. И. И. Ползунова, 2015

© Кафедра ЮНЕСКО АлтГТУ, 2015

Дорогие читатели!

Я рад представить вам сборник статей, увидевший свет по итогам межрегиональной конференции «Искусство Сибири и Дальнего Востока: наследие, современность, перспективы». Как правило, о новом издании говорят, что оно уникально. Не будет преувеличением сказать так и о данной работе. По сути дела, впервые свыше 60 искусствоведов Сибири и Дальнего Востока объединили усилия в осмыслении прошлого и современного искусства громадного пространства нашей Родины, также впервые в эту дискуссию включились ведущие исследователи Москвы, Санкт-Петербурга, Монголии и Китая. Такие масштабные искусствоведческие чтения являются свидетельством углубления и совершенствования работы сотрудников музеев, исследователей искусства, кураторов выставок и художественных проектов, преподавателей художественных учебных заведений.

То, что конференция проходила на фоне крупнейшей межрегиональной выставки «Сибирь – Дальний Восток» – знак времени. Вектор современного развития Российской академии художеств ориентирован на синтез художественной и научной мысли. Без малого 300 лет Академия вместе с нашей страной идет через бури и победы. Фактически вместе с теми, кто шел осваивать и преобразовать пространства России азиатской, или и те, кто обучались на академических курсах. Они закладывали основы культуры нашего региона на основании братского сотрудничества разных народов, уважения к творчеству коренных этносов, проявляли живой интерес к истории новых земель. Главное, они закладывали фундамент культуры нашего региона на незыблемых принципах Академии художеств – любви к России, восхищении перед величием человека-творца, защитника родной земли. И тогда, и теперь человек, причастный к Российской академии художеств, понимает меру ответственности перед историей, перед высоким предназначением искусства.

Художникам и любителям искусства крайне необходимы и искусствоведческие исследования наследия прошлого, и анализ современных художественных тенденций, и изучение творчества отдельных авторов. Конференция была долгожданной и актуальной. Сам факт её проведения, уровень многих докладов убедительно говорят о том, что искусствоведение как наука сформировалась в нашем регионе и вносит свой вклад в изучение художественной культуры Сибири и Дальнего Востока, а это было и остается одним из приоритетов в деятельности Российской Академии художеств.

А. П. Левитин,
народный художник РСФСР,
вице-президент Российской академии художеств,
председатель Регионального отделения Урала,
Сибири и Дальнего Востока РАХ

СОДЕРЖАНИЕ

Левитин А. П. Вступительное слово.....	3
ВОПРОСЫ ИСКУССТВОЗНАНИЯ	8
Алгазина Н. В. Материальная культура древних народов Омского Прииртышья как творческая концепция формообразования и организации пространственной среды.....	8
Белокурова С. М. ОФОРТ «ЖИЗЕЛЬ» ЗОРИГТ УЯНГИ	13
Васильева-Шляпина Г. Л. Художник и зритель. К проблеме исследования молодежного восприятия и интерпретации изобразительного искусства.....	17
Иккерт Т. В. Типы пространственных построений в монгольской живописи.....	24
Кубанова Т. А. Мифотворчество как один из аспектов изучения художественного процесса Сибири на рубеже XX-XXI вв.	28
Лисицына Я. Ю. Трансформация профессиональной деятельности художника в условиях невостребованности его творчества (на примере Я. Г. Чернихова).....	32
Лихацкая Л. Н. Интерпретация художественного произведения: методологические подходы	37
Лхагвасурэн Г. Свастика, скрытая в пуговице	40
Мягких С. В. Архаическое в современном художественном мышлении.....	42
ИСКУССТВО СИБИРИ, ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА И СОПРЕДЕЛЬНЫХ ТЕРРИТОРИЙ В XIX–XXI ВВ.	46
Адамецкая Т. Н. Творческая и педагогическая деятельность Н. Г. Курача: художественная интерпретация сакральных смыслов и ценностей традиционной культуры обских угров.....	46
Бардина А. О. Единство бытия и инобытия в живописи А. К. Дмитриева.....	49
Безызвестных Е. Ю. Сибирско-Дальневосточное отделение Академии художеств СССР, первые годы.....	52
Белоусова-Лебедева В. А. Традиции академической живописи в творчестве красноярских художников 1960-70-х гг.....	56
Гурьянова Г. Г. Современное уличное искусство и провинциальный сибирский город (на примере Омска и Салехарда).....	61

Коньшина С. В. «Скифская» тема в творчестве Николая Острицова	66
Кудряшова Е. И. Молодые художники Омска. 2000 - 2010-е гг.....	69
Лебедева А. В. Обские угры в современном изобразительном пространстве Югры.	72
Левданская Н. А. Изобразительное искусство Приморья второй половины XX в.: эволюция тенденций.....	78
Ломанова Т. М. Книжная иллюстрация в искусстве Красноярска	83
Луценко Ю. В. Художественная традиция и новая реальность в творчестве современных художников Якутии	90
Микуцкая Т. Н. Александр Шумилкин: к творческой биографии «мужественного лирика» Сибири.....	95
Москалюк М. В. Современный художественный процесс: красноярский вариант.....	99
Новикова М. М. Религиозно-мифологические мотивы в творчестве Александра Седова.	103
Петунина Ю. М. Война в трёх ракурсах (анализ произведений и документов из коллекции музея Б. Я. Рязова).....	108
Пешков Е.Ю. Пространство как предмет творчества: опыт интерпретации произведений Н. Зайкова с выставки «Пространства художника» в ГХМАК (2015).	113
Попова Е. В. Все лики графики Аркадия Казанцева.	118
Попова Н. С. Штрихи к групповому портрету современных молодых художников Сибири.	124
Прохорова Т. В. Живопись Валерия Ушкова.....	128
Прудовская О. Ю. Влияние революционных процессов начала XX в. на изменения в праздничном городском пространстве г. Омска.	133
Рыжов А. В. Молодые художники Барнаула и их публика.	138
Сидорова О. В. Преемственность традиций школы В. А. Фаворского в книжной графике В. А. Раменского.	141
Симинько А. С Пётр Дик. Возвращение в Сибирь.....	146

Степанская Т. М. Этнокультурная компетентность современного художника и ее значение в создании художественного образа в искусстве Алтая.	151
Тимофеева В. В. Региональные особенности развития современного искусства Якутии	157
Троянова И. Н. Елена Ильянкова: серия натюрмортов «Отражения».....	162
Уранчимэг Д. Одежда древних людей из шкур и возникновение монгольской национальной одежды «дээл»	166
Федорова Н. Н. Феномен изобразительного искусства коренных народов сибирского севера: от примитива к полистилизму.	169
Царева Н. С. Художники регионального отделения Урала, Сибири, Дальнего Востока Российской академии художеств в собрании Государственного художественного музея Алтайского края.....	175
Шавшина И. П. Сибирский город в рисунках и акварелях первой половины XIX в.	179
Шишин М. Ю., Мушникова Е. А. Живопись монгольского художника Содномдаржаагийн Энх-Амгалана	184
МУЗЕЙНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ, ВЫСТАВКИ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОЕКТЫ	
Артамонова Ю. С. Специфика организации и проведения пленэров на примере деятельности художественной галереи №1 г. Новосибирска.....	189
Визель Г. М. Наследие Югры в декоративно-прикладном искусстве	192
Гальгина О. М. След – perpetuummobile – chronotop – сибирская неоархаика: издания и издательская деятельность.	196
Дариус Е. И. Музей изящных искусств г. Барнаула (реконструкция истории первого художественного музея на Алтае на основе архивных материалов).....	200
Зотова О. И. Кураторство как аспект деятельности искусствоведа в художественной практике Приморского края.....	204
Ломыко А. В. Коллекция книжной иллюстрации в фондах Музея изобразительных искусств г. Комсомольска-на-Амуре.....	209
Мякиньюва Е. М. Творческое наследие Владимира Уфимцева в собрании музея изобразительных искусств г. Комсомольска-на-Амуре.....	212

Сезева Н. И. Роль музея в изучении, сохранении и популяризации тюменского народного коврового промысла (из опыта работы)	216
Чертогова М. Ю. Проблемы выставочного отбора, экспонирования, интерпретации современного искусства (по выставке «Большой стиль» в Коми, 2013 г.).....	221
ВОПРОСЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА, ДИЗАЙНА И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ	
Гаврильев К. П. Сохранение национальных культурных традиций – важнейшая задача системы художественного образования современной России	225
Грачева С. М. Современное академическое искусствоведческое образование в России: традиции, реалии, перспективы.....	228
Зиновьева Л. Ю. Технологический подход в научном искусстве.	231
Михальченко М. С. Художественная образность как показатель синтеза художественного творчества и проектности. ..	234
Моисеева Т. Н. Роль телесности в арт-практиках.....	239
Нечаев М. Г. Культурное наследие в области художественного образования.....	243
Удалова Н. Н. Художественное проектирование в дизайне среды. Этапы выполнения заданий.....	246
Чемякина Ю. В., Прохорова Т. В. Особенности преподавания живописи в архитектурно-дизайнерском образовании.	248

ВОПРОСЫ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

УДК 74

МАТЕРИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНИХ НАРОДОВ ОМСКОГО ПРИИРТЫШЬЯ КАК ТВОРЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ И ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

Н. В. Алгазина
Омский государственный институт сервиса
nataanv@mail.ru

В статье затрагиваются вопросы проектирования новых форм выражения в дизайне, опираясь на культурные традиции древних народов. Особое внимание уделяется социальной значимости в разработке современного художественного образа. Поднимаются вопросы преемственности материально-художественной культуры, рассматривается проблема идентификации современного общества с духовными ценностями и достоянием материальной культуры национального и регионального наследия. В качестве примера приводится принцип применения стилизации в дизайне на основе элементов материальной культуры древних народов Омского Прииртышья, предложенный в дипломном проекте из фондов кафедры Дизайна, рисунка и живописи ОГИС.

Ключевые слова: дизайн, материальная культура, национальное наследие, Омское Прииртышье, художественный образ.

MATERIAL CULTURE OF THE ANCIENT PEOPLE OF OMSK PRIIRTYSHJE AS CREATIVE CONCEPT OF A SHAPING AND ORGANIZATIONS OF THE SPATIAL ENVIRONMENT

N. V. Algazina
Omsk state institute of service
nataanv@mail.ru

In article the questions of design of new forms of expression in design are raised, relying on cultural traditions of the ancient people. The special attention is paid to the social importance in development of a modern artistic image. Questions of continuity of material and art culture are brought up, the problem of identification of modern society with cultural wealth and property of material culture of national and regional heritage is considered. The principle of application of stylization in design on the basis of elements of material culture of the ancient people of Omsk Priirtyshje offered in the degree project, from funds of chair of Design, drawing and painting of *Omsk state institute of service* is given as an example.

Keywords: design, material culture, national heritage, Omsk Priirtyshje, artistic image.

В настоящее время, когда массовая культура практически становится «идеологической угрозой» [3], национальная ментальность формируется в конкретной социальной среде, способствующей образованию новых форм и объемно-пространственных решений, требуя их научного анализа и решения творческих задач, связанных с выработкой стиля жизни. Проблема собственной идентификации современного общества с духовными ценностями и достоянием материальной культуры национального и регионального наследия является одной из самых актуальных задач в поисках новых форм и тенденций дизайн-проектирования средовых объектов и систем. Вполне закономерно, что способы реализации этих задач могут лежать в русле изучения национального наследия.

Учитывая то, что дизайн является составной частью и одной из форм архитектурных искусств, в которых органично соединяются утилитарное и эстетическое; материальное, духовное и художественное начала, в настоящее время стало возрастать внимание дизайнеров к вопросам преемственности материально-художественной культуры [6, с. 75].

В современном дизайн-образовании главенствующая роль отводится концептуализации процесса проектирования. И здесь необходимо признать всю ценность культурного наследия предков. Поиски национальной самоидентификации через изучение материальной культуры предшествующих

эпох, их стилизация и интерпретирование в духе современных тенденций способны привести к различным новаторским решениям в области дизайна среды.

Дизайн как новый способ эстетизации материально-предметного мира, отличающийся своей проектно-технологической основой от народных художественных ремесел и декоративно-прикладных искусств, объективирует в себе новые качества социально-психологической меры человека посттрадиционного общества, а также, соответственно, формирует их и способствует осознанию принадлежности человека к сообществу на основе единства социально-психологической общности эстетизированной среды окружения и трансляции в новое поколение художественно-культурных ценностей в их национальном и общечеловеческом значении [5, 170 с.].

В этой связи необходимо отметить, что понятие духовной культуры связано с понятием патриотизма. Каждый народ призван к тому, чтобы принять свою природную и историческую данность и духовно проработать её в национально-творческом акте. Одухотворение себя и природы у каждого народа совершается индивидуально и имеет свои неповторимые особенности. Эти особенности являются отличительными свойствами духовной культуры каждого народа и делают возможным существование таких понятий, как патриотизм и национальная культура.

Говоря о национальном культурном наследии, отметим, что культурные ценности принято рассматривать как материальные и духовные, которые в конечном итоге и определяют материальную и духовную культуру. Однако в контексте данной статьи не станем противопоставлять материальную и духовную культуры, поскольку деление это весьма условно. Соединение духовного и материального формирует **общее пространство культуры** как сложной взаимосвязанной системы элементов, постоянно переходящих друг в друга.

Материальная культура связана с историческим подходом к изучению темы, и в этом аспекте часто рассматриваются древние культуры.

В попытке найти новые формы выражения в дизайне, опираясь на культурные традиции своего народа, педагоги кафедры дизайна, рисунка и живописи Омского государственного института сервиса направляют студентов к поиску творческих источников как в природе родного края, так и в сфере культурного наследия своих предков [2, с. 127–131].

В последнее время на территории Омской области обнаружено немало археологических находок, интерес к изучению которых способствует поискам новых концептуальных предложений по решению не только отдельных предметов и малых архитектурных форм, но и собственно целостного пространства, объединенного единой тематической концепцией. В контексте данной статьи приведем в качестве примера дипломную работу «Проект туристической базы в Омской области», решенную в духе историко-культурологических тенденций (автор Крылова Мария, руководитель Алгазина Н. В.). Турбаза в этническом стиле.

В основе проектной концепции лежит изучение древних культур народов, проживавших на территории Омского Прииртышья от X в. д.н.э. до V в. д.н.э. В предпроектном исследовании были рассмотрены такие культуры, как саргатская, андроновская, усть-ишимская, кулайская, ирменская.

Посредством художественной культуры осуществляется приобщение к историческим, духовным ценностям, происходит процесс познания и восприятия культурных традиций родной земли. Обращение к наследию народов, проживавших на территории омского Прииртышья в древние времена, расширяет спектр познавательных тем в исследовании вопросов развития региональной культуры. Обращение к данным культурам заключалось не в достоверной передаче в проекте обстановки жизнедеятельности народов, а в стилизации некоторых элементов в сочетании с использованием современных материалов и техники.

В проекте предлагается создать атмосферу, царившую в древних городищах далеких времен, чтобы человек, отдыхающий на туристической базе, смог соприкоснуться с прошлым Омского Прииртышья, почувствовать себя его частью.

В основе объемно-планировочного решения лежит идея симметрии как равновесия мира. Берег турбазы предлагается выполнить по принципу берега перед древними городищами двухступенчатой формы с применением частокола, рва и вала (рисунок 1).



Рисунок 1 – Генеральный план

Проектом было предусмотрено перед главным корпусом расположить прогулочную зону, центр которой оформлен в виде карты Омского Прииртышья, где обозначены места поселений древних народов (рисунок 2).



Рисунок 2 – Прогулочная зона

Прогулочные дорожки декорированы орнаментом, заимствованным из предметов обихода древних народов Прииртышья. Освещена прогулочная зона светильниками, в основу стилизации которых легли изображения оленей с рисунков саргатской культуры – наиболее яркой и хорошо изученной из западносибирских и сибирских сообществ эпохи раннего железа. Олень почитался у древних народов, как символ мироздания и всей вселенной.

Сущностью материальной культуры является воплощение разнообразных человеческих потребностей, позволяющих людям адаптироваться к биологическим и социальным условиям жизни. Отдыхающие, подобно древним родовым общинам, могут собираться у очага, готовить пищу на костре. При этом подобно тому, как в древнем городище огонь занимал важное место в обрядах и религиозных верованиях культур, так и на турбазе к открытому огню особое, почтительное отношение. Территория костровых площадок «очерчена» орнаментом, скопированным с древнего сосуда, найденного на территории Омской области.

Организация жилища и предметы быта древних народов легли в основу формообразования в проекте. На основе изучения принципа устройства древних построек предложены неординарные разработки гостевых домов и других объектов туристической базы.

Все постройки спроектированы по образу жилищ усть-ишимской культуры. Дома этой культуры утеплялись снаружи слоем дерна. В архитектурном дизайне корпусов турбазы использованы принципы экологического подхода к современному проектированию – снаружи нижняя часть домов покрыта газонной травой, верхняя – стекло и деревянная облицовка (рисунок 3).



а



б



в

Рисунок 3 – Стилизация архитектурных объемов по принципу устройства жилищ усть-ишимской культуры:
а – жилой корпус; б – секционный дом; в – кафе

Деревянная облицовка доминирует также и в отделке интерьеров. Мотивы древней орнаментики звучат и в дизайне мебели. Орнаменты древних культур использованы при разработке плитки и элементов ландшафтной архитектуры. Фонари и малые архитектурные формы разработаны в виде мифологических персонажей древних культур.

Внутри кафе в центре находится каменная площадка с костром. Туристы могут расположиться у костра на мягких сиденьях, орнаментированных этническими мотивами. Светильники разработаны на основе стилизации украшений усть-ишимского народа в форме птиц. По стенам располагаются светящиеся фигуры стилизованных медведей, изображение которых особо почиталось у древних народов Сибири (рисунок 4).

По всей территории турбазы в качестве декорирования и элементов дизайна используются семантические образы, пространственно-композиционные решения выполнены на основе изучения стилистических особенностей элементов орнамента и принципов построения древнего сибирского календаря.

Изучение особенностей развития древнего искусства Прииртышья, его осмысление и последующая стилизация способны привести к весьма своеобразным результатам, отличающимся нестандартными проектными решениями, как в области предметного дизайна, так и в организации среды в целом.

Вместе с сугубо утилитарными объектами проектирования дизайн-проекты на основе культурных традиций древних народов, пребывавших в абсолютном единении с природой, сегодня формируют многообразный мир «второй природы», создаваемый человечеством как из материалов естественной природы, так и из искусственных, порожденных научно-техническим прогрессом.



Рисунок 4 – Интерьер кафе

Следует отметить, что объектами дизайнерского творчества могут становиться не только эстетизированные и полезные вещи, но также вещи семиотически и эстетически самоценные.

Предполагается, что человек, попавший на базу «Омское Прииртышье», может соприкоснуться с духовной символикой, которой была пропитана вся жизнь людей, заселявших некогда эти земли. Предложенный проект туристической базы рассчитан не только и не столько на банальное времяпрепровождение на лоне природы, скорее идея подобного рода проектов направлена на изучение форм и видов «второй природы» в ее эстетико-художественном аспекте и их роли в сохранении и трансляции культурных ценностей, влияния на эстетическое развитие человека и его деятельностное самоосуществление через исторически создаваемый предметный мир [5, 170 с.].

В заключение отметим, что проектная деятельность дизайнера-средовика относится к разряду инновационной, творческой деятельности, которая предполагает преобразование существующей реальности, базирующейся на соответствующих технологиях, совершенствующих художественное проектирование с помощью образа, знака, символа и т. п. [1, с. 35–36]. Наиболее актуальной проблемой на сегодняшний день в средовом дизайне является проектирование целостного предметно-пространственного окружения, отражающего в своей совокупности материальную и духовную культуру общества. В процессе обучения дисциплинарного курса на этапах работы, определенных в рамках

тематических задач, поставленных руководителем проекта, необходимо обсуждать тактику проектных действий. Наиболее важным аспектом в этом отношении является инспирирование внимания студентов относительно направлений в дизайне, соотносящимся с гуманными, экологичными и оригинальными решениями. Не стоит забывать и о сбережении национальных традиций при выборе творческих источников в предпроектных исследованиях. Здесь необходимо отметить в первую очередь важность формирования духовно-нравственных качеств, уважения к собственной культуре у представителей нового поколения.

Литература

1. Алгазина, Н. В. Духовные ценности славянской культуры как творческий источник концептуального проектирования в дизайне среды [Текст] / Н. В. Алгазина // Сибирская этника. Преемственность межкультурных коммуникаций : материалы всероссийской научной конференции // под общей редакцией ректора Д.П. Маевского. – Омск : Омский государственный институт сервиса, 2013. – 185 с. – С. 35–36
2. Алгазина, Н. В. Связь традиций и инноваций [Текст] / Н. В. Алгазина // Инновации в социокультурном пространстве : Материалы VIII Международной научно-практической конференции. Часть II. Благовещенск : Амурский гос. ун-т, 2015. – С. 127–131
3. Мадрахимова, Ф. Р. Возникновение массовой культуры и некоторые точки зрения о ее формировании [Электронный ресурс] – режим доступа : <http://psyjournals.ru/sociosphere/2012/n1/52897.shtml> – Дата обращения 17.08.2015
4. Марков, А. П. Основы социокультурного проектирования. [Текст] / А. П. Марков, Г. М. Бирженюк – СПб. : Издательство СПбГУП, 1998. – 362 с.
5. Маюнова, О. И. Специфика материально-художественной культуры (декоративно-прикладных искусств и дизайна) в эстетизации предметного мира и человека : дис. кандидата философских наук : 24.00.01. – Томск, 2003. – 170 с. : ил. РГБ ОД, 61 03-9/606-2.
6. Медведев, В. Ю. Дизайн в системе предметного мира культуры. [Текст] / В. Ю. Медведев // Вестник СПГУТД – 2009 – №2 (17). – С. 75–83.

УДК 769.1

ОФОРТ «ЖИЗЕЛЬ» ЗОРИГТ УЯНГИ¹

С. М. Белокурова

Алтайский государственный технический университет им. И. И. Ползунова
belle.sonet312@gmail.com

В статье представлен анализ работы монгольской художницы, графика З. Уянги. Представляются основные направления ее искусства, рассказывается о ключевых темах творчества, акцентируется значение темы балета. В ходе анализа ее офорта «Жизель» показано, как искусство балета помогает обогатить систему средств художественной выразительности, особенно в композиционном решении.

Ключевые слова: Зоригт Уянга, современное монгольское искусство, тема балета в изобразительном искусстве.

¹ Подготовлено при поддержке гранта РГНФ – МинОН Монголии «Изобразительное искусство Сибири и Монголии XX – начала XXI вв: кросс-культурные взаимодействия и влияние художественных традиций» № 15-24-03002.

ETCHING "GISELLE" UYANGI ZORING

S. M. Belokurova
Polzunov Altai State Technical University
belle.sonet312@gmail.com

The article contains the analysis of the work of Mongolian graphic-artist Z. Uyanga. The main directions and the key themes of her creativity are presented in the paper, the special attention is paid to the ballet theme. During the analysis of the etching "Giselle" the author makes clear how the ballet can enrich the system of expressiveness, especially in the compositional statement.

Keywords: Zorigt Uyanga, modern Mongolian fine-arts, "ballet" theme in fine-arts.

Современное монгольское искусство все больше начинает интересовать искусствоведов и любителей искусства в нашей стране. К сожалению, за последние двадцать лет, многие, некогда прочные, связи в искусстве между художниками России и Монголии были разрушены. Современное монгольское искусство, яркое и самобытное, оказалось за пределами серьезных искусствоведческих исследований. Восполняя этот пробел, посвятим наше небольшое исследование ведущему графику Монголии, художнице З. Уянги. Она один из лидеров современного искусства Монголии. Это подтверждается тем фактом, что на национальном уровне в 2003, 2004, 2006 и 2008 гг. она была признана лучшим художником Монголии. Особое влияние на становление стиля художницы оказал ее отец – театральный художник Б. Зоригт и творчески насыщенная учеба в Институте им. И. Е. Репина в Ленинграде, которую З. Уянга закончила в 1989 г., педагогом у нее был известный российский график А. А. Пахомов. Андрей Алексеевич Пахомов – участник более 150 зарубежных и отечественных художественных выставок, профессор, руководитель персональной мастерской книжной графики Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, автор иллюстраций и оформления более 30 русских и зарубежных изданий, основатель издательства «Редкая книга из Санкт-Петербурга». По воспоминаниям З. Уянги, он большое внимание уделял рисунку, становлению выразительной линии, как основы графического творчества, что с успехом, превосходящим мастерство учителя, восприняла его монгольская ученица. Тема балета волновала ее всегда на разных этапах творчества, благодаря чему и была сформирована серия, которая включает более 200 работ в различных техниках: пастель, офорт, уголь, монотипия, пастель в компьютерной обработке и др. Работы З. Уянги, посвященные балету, участвовали как минимум в 4 персональных тематических выставках художницы. Мама З. Уянги – Ю. Цэрмаа – была первойprima-балериной Монгольского государственного театра оперы и балета. Поэтому мы можем сказать, что детство З. Уянги прошло за кулисами, и ее путь в искусство был предопределен.

Прежде чем рассмотреть выбранную для анализа работу, отметим, что тема балета органично выделилась из древней темы изобразительного искусства – темы танца. Она вечна, так как восходит к изображению танцующих фигурок в наскальных рисунках, прекрасным образам танцовщиц в Древнем Египте, Мохенджо Даро, Древней Греции, громадный вклад в эту тему внесли художники Возрождения. С появлением балета, как вида искусства, к нему тотчас начали обращаться французские художники XVIII в.

Наибольший вклад в конце XIX– начале XX в. в эту тему вносит Э. Дега, русские художники «серебряного века». Особняком стоят работы советского художника Валерия Косорукова [5], посвященные артистам Большого театра. В них художник в графике и живописи пытается решить сразу несколько задач: преодолеть тяжесть позы, раскрыть характер танцовщика или его интерпретацию сценического образа, а также артистическую и физическую индивидуальность каждого из талантливейших артистов советского балета 70-80-х гг. прошлого века.

Вернемся к творчеству З. Уянги, чья «балетная» серия находится в русле интересной тематической линии в мировом искусстве. Учитывая большое количество выполненных ею работ, высокое их качество и художественную выразительность, можно сказать, что на рубеже XX–XXI вв. ее можно рассматривать как безусловного лидера в художественном осмыслении темы танца в искусстве. У себя на родине она стала первым из художников, который обратился к этой теме и поднял ее сразу на высокий художественный уровень. Участие этих работ на выставках за пределами Монголии, приобретение ряда работ коллекционерами за пределами Монголии подтверждают значительный вклад З. Уянги в разработку этой темы.

Подробнее рассмотрим ее офорт «Жизель», который стал творческой удачей художницы. Черты уникальности произведения проявляются сразу, это монументальная работа, которая изумляет в первую очередь своими размерами – 197 x 98 см. Можно сказать, что в некотором смысле это единственное такое произведение в технике цветного офорта и акватинты, а что касается темы балета, то в искусстве аналогов нет. Можно сказать, что в ней осуществлен благодатный синтез двух видов искусств – цветной гравюры и балета. Это может показаться на первый взгляд парадоксальным, потому что один вид искусства принадлежит к динамическим, а другой – к статическим. Но одаренность художницы и проникновение в тему балета помогли ей решить несколько весьма интересных художественных задач.

Начнем наш анализ с описания некоторых характерных особенностей балетного спектакля. Как известно «Жизель» (другое название «Жизель, или виллисы») является одним из выдающихся в ряду так называемых «романтических» балетов. Его премьера состоялась в Париже, в Королевской академии музыки в 1841 г. В основе сюжета – легенда о мстительных «виллисах», девушках, умерших до свадьбы. Главная героиня – девушка Жизель, погибшая от горя, узнав о вероломстве своего возлюбленного Альберта, силой своей любви спасает его от мести виллис [1, с. 206].

Известный исследователь истории балета В. Н. Гаевский полагает, что этот спектакль надо считать эталонным в ряду так называемых «белых» балетов. Белый цвет в данном контексте он трактует как маркер иной, надмирной реальности, противоположной профанному миру. «Белый» акт в «Жизели», «Баядерке», «Лебедином озере», полностью «белый» балет «Шопениана» – это всегда отображение мира мечты, сна, воспоминания, сказки, или мистической реальности [3, с. 11]. Именно поэтому здесь нет, и не может быть даже малейших признаков материального, земного мира: пантомимы, тяжелых костюмов и декораций, реквизита. «Белый» акт всегда решен хореографически, если мы имеем в виду классическое его исполнение и отбрасываем современные трактовки. Причем даже выбор хореографических средств достаточно скуп и лаконичен, что, однако, не означает его простоту.

Выдающимися хореографами для каждого из белых балетов был найден свой хореографический код, визуальный символ, своего рода графический знак, по которому очень легко определить сам балет, даже не видя костюмов и декораций и не слыша музыки. Для балета «Жизель» таким знаком стал арабеск [3, с. 11; 6, с. 21]. Арабеск – позиция в классическом танце, при которой танцовщица стоит на одной ноге (опорной), подняв вытянутой за спиной вторую (рабочую) [1, с. 27]. Арабеск – это одна из красивейших позиций, которая способна передать полет без непосредственного прыжка танцовщицы или поддержки. И в «белом» акте виллис он используется в максимально полном проявлении. Именно через арабеск оформлен выход виллис во втором акте, через арабеск решена вариация Жизели, когда она пробуждается по ту сторону смерти. Эта хореографическая особенность, кстати, в полной мере раскрыта в рассматриваемом офорте. Балет «Жизель» – это балет не только о любви, это танец о танце. По словам первого либреттиста «Жизели» Т. Готье, «Жизель живет для танца, умирает из-за него и воскресает в нем» [6, с. 20].

Размер и вытянутый формат работы семантически оправдан – фактически перед зрителем открывается сцена, на которой разворачивается действие. С одной стороны, очень трудно выделить композиционный центр в работе: фигуры балерин словно разбросаны по поверхности листа, каждая выполняет свою собственную партию и никак не связана с остальными. Однако, это кажущийся хаос. Обращаясь к сюжету балета, вспоминаем, что белый акт виллис, несмотря на весь его эстетизм, совершенство, имеет в целом infernalное содержание. Это мир призраков, не успокоившихся мстительных душ, губительных для любого смертного. Мятущиеся фигуры балерин как нельзя лучше передают состояние непокоя и тревоги, царящей в белом акте балета. Рассматривая работу, мы отмечаем, что постепенно кажущийся нам хаос из летящих фигур начинает приходить в систему. Мы видим, как белый прозрачный поток фигур начинает сгущаться, скручиваться в спираль в центре работы. Центр картины – это достаточно сильное, с точки зрения психологии восприятия? место, он визуально стягивает все движения, все силовые линии, словно замораживая их.

Понять художественный замысел З. Уянги, помогает обращение к фабуле балета. В акте виллис в «Жизели» виллисы пытаются погубить вероломного возлюбленного главной героини, буквально втягивая его в бесконечный поток повторяющихся движений, пока он обессиленным не упадет на землю. В офорте З. Уянги мятущиеся фигуры виллис передают состояние магического действия, чарующего, совершенного, но несущего, как песня сирен, смерть, попавшему в их хоровод. Как известно, Жизель спасает своего возлюбленного, разрушая эту зловещую иллюзию. Таким образом, возникает двойственный образ: мы можем воспринимать сюжет в произведении как губительный танец

кордебалета виллис, либо это спасительный, полный любви танец самой Жизели. Не выделяя главную фигуру, не давая своего решения, оставляя интригу, художница достигает высокой сопричастности зрителя происходящему. От того, что он видит, какой ракурс в сюжете избирает, начинает меняться весь образ.

Вопрос, кто перед зрителем: мятущийся кордебалет виллис или же это сама Жизель в своих бесконечных танцевальных проявлениях заставляет перейти на новый пространственный уровень рассмотрения, внимательней взглянуть на фигуры балерин. Художница сознательно выбирает максимально плоскостное изображение, показывая бестелесность, легкость, стремительность фигур, тонкие линии их рук и ног, нарочитое изящество и хрупкость контура. Уходя в сторону, можем сказать, что работа, несмотря на ее масштабы, оставляет впечатление незаконченности, этюдности. Это словно серия набросков балерин в прыжках и арабесках, композиционно сведенная на одном листе.

Легкость и выразительность фигур особенно хорошо «читается» на мощной цветовой доминанте синего цвета – фоне в офорте. Это активный элемент в произведении и не только за счет сильного цветового акцента. Для всех графических произведений З. Уянги характерна одна особенность: мы никогда не увидим в них нижней горизонтали – пола, земли, любой основы, которая могла бы нам дать хоть какую-то ориентацию в пространстве. Парящие в воздухе, как бы проявившиеся в бархатно-синем потоке цвета фигуры прекрасно соответствуют духу романтического «белого» балета. Отсутствие «земного притяжения» в офорте совершенно меняет позицию зрителя. Основное действие разворачивается на уровне глаз зрителя, мы смотрим не снизу вверх, не с земли на небо, мы сами находимся на уровне активной горизонтали неба, где парят почти легкие и бестелесные сущности. Зритель становится активным соучастником этого действия.

Мистическое таинство, магическая сила движения и танца, явление неземной реальности – насколько полно это раскрыто в балете, настолько же это отражено в рассматриваемом офорте. Здесь весьма уместно привести мнение Виппера, который давал технике офорта любопытную характеристику: «...быстрота, легкость, непосредственность, экспрессивность, характерность и т. п., – в высокой мере свойственно офорту. ...есть в офорте и какая-то связь с лабораторией и фантазией алхимика ... оттенок магии и таинственного колдовства, словно образы офорта рождаются из столкновения жидкости и огня. Неслучайно, что фантазию офортиса влечет мир, где смешиваются образы фантастического и обыденного» [2].

Тонко чувствуя и магию балетного танца и магию офорта, глубоко погружаясь в образы балета, З. Уянга своей работой доказала, казалось бы, невероятное: два разнородных вида искусств могут взаимообогащать друг друга. В ее работе возник уникальный синтез искусств, что ставит данную работу в ряд безусловных удач не только в творчестве З. Уянги, но в ряд других замечательных работ «танцевальной» тематики мирового изобразительного искусства.

Литература

1. Балет: энциклопедия / под ред. Ю. Н. Григоровича. – М. : «Советская энциклопедия», 1981. – 623 с.
2. Виппер, Б. Р. Введение в историческое изучение искусств [электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.likebook.ru/books/view/83283>
3. Гаевский, В. М. Дивертисмент / В. М. Гаевский. – М. : Искусство, 1981. – 383 с.
4. Лхагва, Н. Монгол зураачид / Н. Лхагва. – Улаан-Баатар, 2010. – 569 с.
5. Образы балета. Живопись и графика Валерия Косорукова [альбом] / сост. В. Н. Федоров. – М. : «Изобразительное искусство», 1988. – 151 с.
6. Слонимский, Ю. И. В честь танца / Ю. И. Слонимский. – М. : Издательство «Искусство», 1968. – 372 с.



3. Уянга «Жизель», офорт, акватинта, 2012, 197 x 98 см

УДК 7.067.4

**ХУДОЖНИК И ЗРИТЕЛЬ.
К ПРОБЛЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЕЖНОГО ВОСПРИЯТИЯ И
ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Г. Л. Васильева-Шляпина, доктор искусствоведения, профессор.
Сибирский федеральный университет, Красноярск.
Красноярский государственный художественный институт
yvassilyev@g-service.ru

Автор сопоставляет картины известных русских и советских художников с отзывами студентов разных факультетов. Делается вывод об уровне молодежного историко-культурного кругозора и подчеркивается особая роль искусства в современном обществе и университетском образовании.

Ключевые слова: искусство, культурный кругозор, образование, студенты.

**THE ARTIST AND THE SPECTATOR.
TO A PROBLEM OF RESEARCH OF YOUTH PERCEPTION AND FINE ARTS
INTERPRETATIONS**

G. L. Vasilyeva-Shlyapina, doctor of art, professor
Siberian federal university, Krasnoyarsk
Krasnoyarsk state art institute
yvassilyev@g-service.ru

The author compares pictures of known Russian and Soviet artists with responses of students of different faculties. The conclusion about level of a student's cultural outlook becomes and the special role of culture and art in modern university education is underlined.

Keywords: art, cultural outlook, formation, students

Задачи изучения реального функционирования и проникновения в жизнь искусства чрезвычайно сложны и требуют для осознания своего развития комплексного междисциплинарного подхода. Считается, что каждое новое поколение должно находить в классическом искусстве все новые глубины и что в самом искусстве заложена закономерность такого множественного прочтения. Но пора признать: в наше время сложной социальной ситуации, разрушения системы ценностей и нрав-

ственных оснований заветные глубины открываются далеко не каждому зрителю, а зачастую идеи художника могут восприниматься публикой с полной противоположностью изначально заложенному смыслу.

Дискурс перемен в нашем обществе потребления выдвигает новые, неожиданные проблемы, предъявляя реальные вызовы. Например, снижается общий образовательный уровень. Увеличивается число студентов с синдромом дефицита внимания (в этом несомненно «заслуга» электронных медиа и телевидения, формирующих клиповый мыслительный стандарт). Нарастает дифференциация культурного уровня и состава студентов. В университетские аудитории приходят представители разных национальностей, иногда плохо владеющие русским языком, поэтому становится бесполезно акцентировать внимание слушателей на нюансах понимания. Нарастает отчетный бумагопоток, в котором просматривается стремление руководства к упрощению курсов в рамках множественных «стандартизаций» и «универсализаций», отвлекающих педагога от собственно проблемы развития личности ученика, сводя постепенно все его усилия к тестовой симуляции процесса обучения.

В Красноярском государственном университете обязательные для всех факультетов курсы лекций по истории культуры и искусства были введены приглашенным в 1984 г. из Новосибирска ректором, академиком РАО В. С. Соколовым. У Вениамина Сергеевича хватило энергии и желания на преодоление административных барьеров, когда он, не боясь личной ответственности, предложил заменить тематику истории КПСС на историю мировой культуры. Узнав о смелом эксперименте, в КГУ приехал министр образования России Г. А. Ягодина. Посетив лекции, он сделал вывод, что по всей стране такое начинание распространить не удастся. И объяснил: «Где же я найду столько преподавателей, способных рассказывать о культуре и искусстве на таком высоком профессиональном уровне?!»

В 2003 г. КГУ был объединен с другими вузами Красноярска и переименован в Сибирский федеральный университет. И с этих пор началось неуклонное снижение учебных часов по истории культуры и искусства. Сегодня от прежнего состава осталось всего два преподавателя, усилиями которых удастся поддерживать благое начинание повышения культурного уровня студентов. Сегодня руководство СФУ довольно равнодушно и незаинтересованно относится к многолетнему успешному опыту в популяризации искусства.

«Историю мирового изобразительного искусства и культуры» в СФУ мне довелось читать с 1984 г. разным факультетам: историкам и философам, химикам и биологам, биофизикам, экономистам и филологам. В середине семестра первого курса студенты пишут письменную работу, прослушав всего лишь несколько лекций. Мне интересна именно эта стадия «*tabula rasa*» («чистой доски»): когда начинают появляться какие-то штрихи новых знаний, но основной базис остаётся школьным. Хочется лучше узнать, на какой уровень ориентироваться, с какими мыслями, запросами и предпочтениями пришел в университет новый набор.

Основное задание для них – изложить свои, самостоятельные впечатления и эмоции от картин зарубежных, русских и советских художников. Пожелания студентам: проявить индивидуальность, не списывать друг у друга или из Интернета; не стараться казаться лучше, чем ты есть (хоть «коряво, грубо, зримо», но искренно и обязательно своё мнение).

Никакие социологические опросы не выявят глубоко заложенных в подсознании представлений, как это сделает произведение искусства при его созерцании в тихой уединенности. Перед написанием работы многие подходили и спрашивали: «Писать так, как учили в школе, или как сам считаешь?» Дети «ЕГЭ» привыкли угадывать правильные ответы (им хотелось заглянуть в конец задачника). С трудом приходилось убеждать, что ценится именно самобытность и самостоятельность, а не «попадание в десятку».

При проверке обычно выясняется результат: 10 % – замечательных, оригинальных, умных и грамотных работ (преподавательское сердце ликует, но не о них сейчас пойдет речь); 30 % – списанных из интернета, 20 % – списанных друг у друга, 10 % – малоинтересных зрительных описаний и штампов («апология чукчей» – что вижу, о том и пою; в таких случаях я напоминаю, что преподаватель тоже не слепой); 30 % – излагают то, что считают верным, у них свой опыт восприятия жизни, их своеобразные наблюдения предлагают всерьез задуматься о том, кто пришел? Как предрекал Ф. Достоевский: «Дайте возрасти поколению». А мой любимый писатель Курт Воннегут заметил: «Треть любого класса – чудики, если я не ошибаюсь. А я не ошибаюсь». На таких нестандартных отзывах «чудиков» от двух до двадцати двух лет и задержимся.

К. Петров-Водкин «Купание красного коня» (1912)

Некоторых студентов смутило торжество красного цвета в картине, который был воспринят символом разделения общества:

- «Красный конь представляет собой движение “красных”, которое вроде как на суше, и уже этим движением управляет определенный вождь. Белый конь в воде, представляет движение “белых”. Третий конь представляет нам “царскую власть”».

- «Такой оттенок красного напоминает о коммунизме. Красный цвет коммунистов сразу ассоциируется у меня с Маяковским».

- «Картина носит извращенный характер. В этот период было модно рисовать голых парней. Наверное, с того времени началось процветание педофилии».

- «И в наше время власть, как красный конь,
Которого пытается сдержать
Один юнец с большою головой,
А мы привыкли в стороне стоять...»

- «Эта картина заставляет растекаться по телу липкое чувство страха за свое будущее. Красный конь выступает как предзнаменование чего-то страшного и неотвратимого».

Юный всадник вызвал немало нареканий:

- «Мне никогда не нравилась эта работа. Никогда! Тощий обнаженный уродливый мальчишка. И ведь он там не один, в этой реке ещё множество таких же коней и мальчишек».

- «Если конь – Россия, а юноша – народ, то народ получается голый, что актуально и на сегодняшний день, а вода как очищение».

- «Наездник в этом символе представлен как император Николай II, а ярко – красный конь, как Россия».

- «Этот хиленький мальчик, нездорового желтоватого цвета кожи».

- «Всего на картине изображены три коня и три мальчика. Ребята обнажены и не стесняются своих достоинств».

- «Картина преисполнена некоего гомоэротизма с образами тонкого невесомого мальчика на большом сильном коне».

- «Сразу бросается в глаза конь и на нем обнаженный до неприличия мальчик. Конь не хотел купаться, а его силой принудили к этому постыдному занятию, и в знак протеста он покраснел».

- «В облике мальчика даже присутствует элемент эротизма, который пробуждает горячее желание к переменам».

- «Эта картина мне кажется страшной. Мальчик явно считает себя главным и не подозревает, что поведение коня непредсказуемо. Что он, словно бомба замедленного действия».

Самым дискуссионным явился образ коня

- «Конь будто искупался в кровавом море, а юноша хочет смыть все ужасные пятна с его шерсти».

- «Возможно, конь – это сама революция, тащащая безвольный, слабый, больной народ туда, куда ей заблагорассудится».

- «Жеребец – сын лошади, а значит, какой бы он видный и строптивый ни был, он никогда не сможет быть человеком, никогда не сможет занимать высокие места и стать уважаемым человеком».

- «Жеребец – это народ, он находится в упряжке правительства. Он горячий, решительный, но ничего не сможет сделать, пока власть над ним велика. То, что конь поднял лапу, символизирует грядущее восстание».

- «Конь в русской истории – спаситель и кормитель».

- «Это может быть метафорой, но куда она отсылает, – мне не понятно».

- «Очень понравилась мимика коня».

- «Первая моя ассоциация с красным конем – коммунистический СССР, хотя картина была написана до его образования».
- «По мне, так эта картина несет в себе эротический характер. Под красным конем подразумевается девушка, это как интимная сцена, просто девушку заменили на коня, что бы скрыть всю непристойность обнаженных сцен».
- «Коня пытается удержать маленький хрупкий мальчик, что из этого вышло мы знаем – коммунизм развалился».
- «Я очень люблю лошадей. Они самые грациозные и умные создания на земле!!! А красный конь – это вообще нечто. Я не знаю, что именно хотел передать автор этой картиной, но за коня ему огромный плюс».
- «Жеребец сытный, статный преподнесен нам в больших размерах, задних ног почти не видно, даже уши и те не влезли на холст».
- «Красный конь символизирует красных бойцов революции, которые обретают всё большую силу. Белый конь может означать белогвардейские силы».
- «А ещё у меня вызывает смех, что художник почему-то нарисовал людей голыми, а животных разноцветными».

Б. Кустодиев «Купчиха за чаем» (1918)

Вальяжной кустодиевской купчихе крепко досталось за высокую самооценку, комплекцию (несовпадение с параметрами «90-60-90») и за продуктивное изобилие:

- «Разрывает меня на части от этой картины. С одной стороны, милая барышня за чаем, с другой – богатая зазнавшаяся баба-купчиха. В моём окружении были всегда богатые люди, не стеснявшиеся этого показывать – мажоры, в то время, как моя семья не из богатых. И эта зависть застилает мне глаза, и эта её ухмылка! Как будто она дразнится своим богатым столом и ничто её больше не тревожит».
- «Картина показывает социальное расслоение того общества. Купчиху не волнует судьба простого крестьянского народа. И как крестьянский народ трудится для маленького куска хлеба».
- «Вот такая наша русская душа – прекрасная и белокожая. А как же крестьяне, что все время работают на полях и имеют чуть золотистый оттенок кожи?!»
- «Произведение передает красоту русской женщины, когда существовала такая профессия как купец».
- «Достаточно сочное изображение, достаточно сочной женщины. Не люблю я роскошества – богатства и крупных женщин!»
- «Картина напоминает мне сюжет кинофильма “Женитьба Бальзамина”».
- «Полноватая женщина предаётся чревоугодию, хотя ей уже давно пора на диету сесть».
- «У меня эта картина вызывает отрицательные эмоции. Потому что, кроме купцов, существуют простые крестьяне, которые не имеют всей той роскоши, которая есть у купцов».
- «Просто праздник жизни. И вроде на столе не видно алкоголя, что весьма успокаивает».
- «Эта картина висела в той квартире, где я провела своё детство. Мне нравилась кошечка и бантик на платье купчихи».
- «Мало того, что она не худая, так она ещё и ест. В год написания картины, когда шла гражданская война, и брат убивал брата, она сидит за чашкой чая и её не заботят мирские проблемы. В знак уважения к истории своей страны она могла бы перенести написание своего портрета на более поздний срок».

- «Как прекрасно нарисован самовар! Слышен скрип от прикосновения пальцев к его начищенной поверхности. Вместо заварочного чайничка художник все-таки нарисовал бы сапог».

- «Смотря на холёное купчихино лицо, почему-то сразу вспоминаю про крепостничество. Наверняка, пока она прохладается на террасе, в доме в поте лица трудятся её крепостные».

- «Апофеоз русского купечества! Дама как олицетворение мира помещиков».

- «В этот день был праздник 8 марта, но ей было скучно. Стол в этой картине выпадает на первый план».

- «Во главе стола стоит самовар. Чайник блестит. Видимо девушка имеет хороших слуганок».

- «Она является героиней тогдашней буржуазии».

- «Она не работает, так как её муж очень хорошо зарабатывает».

- «За изысканностью наряда прячется жалкая душа избалованной, ленивой и злой барыни. Она имеет множество прототипов у Гоголя, Лескова, и Островского».

- «Пухлая, вызывающая женщина, явно с отвратительным характером. Её бледная розовая кожа напоминает мне домашнюю маленькую свинку (мини-пиг)».

- «Дама принадлежит к аристократическому сословию».

- «На столе столько угощений, а делиться ни с кем не хочется, вот и запихивает всё в себя».

- «Большая купчиха со своим жирным котом и грузная от своей лени, ей остаётся только спать и принимать гостей. Всё остальное за неё сделает служанка».

- «Животное не будет ласкаться к жестокой и грубой персоне, значит, она достаточно добра».

- «Быть может, не только кошка пользуется добродетельностью этой богатой женщины?!»

- «Её насквозь пропитывает ирония».

- «В её глазах нет никакого беспокойства и беготни. Рядом ластится кот, а это говорит о том, что она добра. Об этом говорят и её обнаженные плечи».

- «Жизнь купцов в то время была тоскливой и однообразной».

- «Как правило, купчихи особенно внимательны к своим кошкам, нежели к кому-либо... И ещё: я первый раз вижу чаепитие с арбузом».

- «Русская баба старается насытиться всеми яствами стола: и арбузом, и кексом с изюмом и чаем, и разными фруктами. Огромные плечи купчихи, массивная рука, которая держит блюдце, подталкивают сделать вывод, что на обед и ужин она ест ещё больше пищи, не ограничивая себя».

Попутно досталось и коту

- «Кот, который любит хозяйку за то, что она его кормит. Так автор хотел изобразить подхалимов».

- «Кот смотрит не на хозяйку, а на блюдечко с чем-то вкусным. Возможно, так же к ней относятся и люди».

- «Чего я никак не пойму – как котам пускали к столу?»

- «Эта кошка символизирует обычных людей, которые просто хотят отобрать у богатых всё, что можно, и разделить. Кошка – это рабочий класс, стремящийся к революции, к уничтожению социальных неравенств».

- «Одиночество скрашивает кошка, которая ластится к купчихе, надеясь заполучить что-нибудь вкусное. Сомневаюсь, что это у неё получится».

- «Кот изображен с немного сказочной мордой».

- «Купчиха горда и высокомерна. И даже милого котенка, нежащегося об неё, она не замечает».

- «Кот подобен купчихе. Он с гладкой шерстью, мощными лапами стоит на тонком перилле. Даже если у вас есть кот, вы уже не одиноки».
- «Кот, так же, как и купчиха, может стоять своими ногами в этой жизни».
- «Кошка может выступать символом демона, который наставляет купчиху на порочный путь – чревоугодия».

Д. Жилинский «Арест отца. 1937 год» (1986)

Художник явно не рассчитывал, что центральный образ отца со временем будет восприниматься так разноречиво:

- «Глядя на эту картину, я чувствую непонятливость, за что и почему отец с поднятыми руками и в кальсонах, ничего не может сделать».
- «Отец стоит с расправленными плечами, с гордыми глазами, не показывая и капли страха, тем самым подавая пример своим детям. Ведь он не сделал ничего плохого, он просто придерживался своей точки зрения».
- «Если посмотреть на отца, то он как будто ждал этих полицейских с ордером на арест, знал, что всё тайное становится явным. Очевидно, он спекулировал. На его лице можно увидеть равнодушие ко всему происходящему, не видно, что он переживает за свою семью, что они остаются без главы семьи».
- «Мы видим горесть семьи, так как отец, скорее всего, в войне воевал за белых. Семья считает, что комиссары не правы, что их отец хороший человек, но сам отец грозно смотрит на них, давая понять, что горевать нет причин».
- «Я думаю, что полиция хочет денег, а у мужчины много денег» (китайский студент Лю Вэн Вэнь).
- «СССР. Бедная семья, пытающаяся всеми силами выкарабкаться из бедности. Возможно, отец спекулирует и из-за этого его пытаются арестовать. Сцена из сериала “Всегда говори всегда”. Очень тяжело воспринимается».
- «Однако, лицо мужчины мне не показалась настолько тревожным. Складывается впечатление, что он был готов к таким “гостям”. Служители закона пришли ночью, разбудив всю семью. В доме идет обыск, а значит, мужчина совершил какое-то серьезное преступление».

Закормленные «аншлагами» и глянцевыми журналами, избалованные легкими жанрами и «супер-пупер» пересмешниками на TV, молодые люди не хотят заморачиваться печальными эпизодами нашей истории, не считая их способными преподать важные уроки:

- «Солдаты вероломно арестовывают отца. Картина вызывает печаль, сочувствие. Она хороша, но я не люблю негативные эмоции».
- «Картина вызывает неприятные чувства. Не хочется даже описывать те чувства, которые исходят от людей на картине. Это действительность того времени, которое хочется забыть. И чтобы не вспоминать бесполезные кадры прошлого, потому что сейчас они не могут ничем помочь обществу и только навеивают неприятные чувства. Мне хочется побыстрее отложить эту картину».
- «От картины веет безысходностью и несправедливием. Картину очень тяжело воспринимать».
- «Цель любого художника – передать что-то прекрасное, что он смог увидеть. Здесь же художник просто передает суровые реалии того времени, что совершенно ни к чему. Человеку не свойственно учиться на чужих ошибках. И зачем тогда возвращать нас в то время, вызывая неприятные чувства? Вот если бы он воспел твёрдость духа, стойкость, мужество людей того времени, это было бы каким-то вдохновением, – а так просто отображение неприглядной стороны жизни того времени».

Какие могут быть выводы? Конечно, «Sapienti sat» («Умному достаточно»). Обнадёживает, что молодежь в определенной степени старается самостоятельно мыслить, но изначально хромают сведения об историческом пути России, которые приобретаются еще в школе.

Студенты откровенно высказываются на злободневные темы. Разделение общества на богатых и бедных воспринимается весьма остро и критично. Читая в очередной раз о «бедных крестьянах», думаешь: «Дались им эти крестьяне!» Тем более, что всё смешалось в один клубок негатива: помещики и дворяне, купцы и аристократия. И всё же отрадно отметить тягу молодежи к социальной справедливости и настороженное отношение к богатству, нажитому несправедливым путём.

Несомненно, практицизм студентов по отношению к традициям и отрицание признанных ранее авторитетов предлагают задуматься о новых, более эффективных и увлекательных формах подачи лекционного материала. Обилие непрофессионалов в этой среде (бывших политологов, филологов, социологов...) усугубляют эту назревшую проблему.

Настораживает недостаточность правдивых сведений об истории нашей страны. К примеру, непонимание трагизма 1937 г. (с его репрессиями и всенародным кровопусканием) ведет не только к инфантилизму, но и к дальнейшей беззащитности общечеловеческого гуманизма. Цивилизаторство всегда было делом государственным. Расширение культурного кругозора студента – задача классического университета. Приоритетные направления сейчас – междисциплинарные, и много важных открытий может появиться на стыках разных научных направлений. «Науку может всякий изучить – один с большим, другой с меньшим трудом. Но от искусства каждый получает столько, сколько он в состоянии дать» (А. Шопенгауэр).

Современный вуз должен стремиться не к обучению узкого специалиста (который «подобен флюсу»), а к готовности заинтересовать студента, предложив на выбор весь спектр драгоценных открытий в сфере искусства и культуры. Ибо мы и в старости любим то, что успели полюбить в молодости.

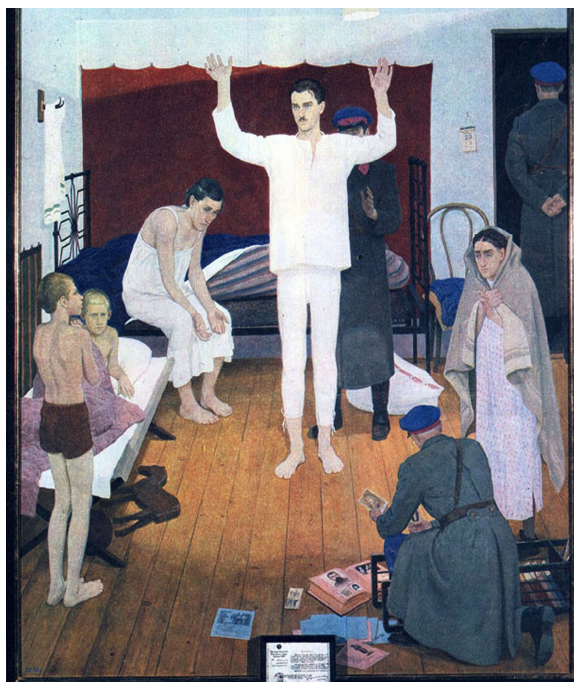
Несомненно, требуется комплексный подход и системный анализ способов взаимодействия художественных функций искусства с современной личностью. Сегодня актуально проведение конкретных эмпирических исследований процессов усвоения художественной культуры и организация специальных искусствоведческих конференций, результаты которых можно будет использовать для совершенствования всех форм воспитательной работы. Нужно уходить от жесткой прагматики (необдуманного увеличения учебных часов на изучение математики, экономики, юриспруденции на гуманитарных факультетах) и наращивать эстетический компонент культуры. Изучение истории изобразительного искусства, музыки, литературы поможет рождению свободных людей, способных услышать свое сердце и неспешно, вдумчиво прикоснуться к творческому началу внутри себя.



Петров-Водкин К. Купание красного коня. 1912



Кустодиев Б. Купчиха за чаем. 1918



Жилинский Д. Арест отца. 1937

УДК 75.03

ТИПЫ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ПОСТРОЕНИЙ В МОНГОЛЬСКОЙ ЖИВОПИСИ²

Т. В. Иккерт

Алтайский государственный технический университет им. И. И. Ползунова
promot2@yandex.ru

Монгол зураг – самобытный стиль изобразительного искусства Монголии, возникший на рубеже XIX–XX вв. В данной статье рассматриваются типы пространственных построений в картине и формирование их в монгольской живописи.

Ключевые слова: искусство Монголии, живопись, пространство, параллельная перспектива, обратная перспектива.

TYPES OF SPATIAL CONSTRUCTION IN THE MONGOLIAN PAINTING

Tatiana Ikkert

Altai State Technical University. II Polzunova
promot2@yandex.ru

Mongol zurag – original style of fine art Mongolia emerged at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. This article discusses the types of spatial constructions in the film and forming them into Mongolian painting.

Keywords: Mongolian art, painting, space, parallel perspective, reverse perspective.

В настоящий момент усиливается изучение искусства Монголии. Последние публикации охватывают как страницы прошлого искусства этой страны, так и современное [13, 7, 9]. Одной из

² Подготовлено при поддержке гранта РГНФ – МинОН Монголии «Изобразительное искусство Сибири и Монголии XX – начала XXI вв: кросс-культурные взаимодействия и влияние художественных традиций» № 15-24-03002.

актуальных задач является разработка методологических подходов в анализе и интерпретации монгольского искусства, чему и будет посвящена настоящая статья.

Обзор публикаций по этой теме позволяет констатировать, что в этом направлении делаются пока первые шаги [13, 7]. Выделим для рассмотрения один лишь аспект – специфику пространственных построений композиции монгольских художественных произведений, что весьма актуально, потому что серьезных исследований по данной теме в научной литературе на русском языке фактически нет. Это заставляет использовать результаты изучения художественного пространства в отечественном и европейском искусствознании и с опорой на этот опыт предложить методы к раскрытию семантики, художественного пространства в монгольской живописи. Этот путь имеет перспективы, потому что в монгольской живописи применяются сходные с европейским искусством композиционные приемы.

Наиболее значимые труды по изучению художественного пространства нам представляются Э. Панофского [10], П. А. Флоренского [14], Л. В. Мочалова [8], Б. В. Раушенбаха [12], М. М. Бахтина [2], Б. Р. Виппера [4], К. С. Петрова-Водкина [11]. Они заложили прочный фундамент, на котором базируются труды современных исследователей. Все они отмечают четыре главные формы построения пространства в живописи: система ортогональных проекций, параллельная перспектива, обратная перспектива, прямая перспектива [6, 3]. Постараемся обнаружить эти типы пространственных построений в живописи Монголии XX в.

Начало и середина XX в. в Монголии – период, когда в страну хлынул поток новой информации. Художники получили возможность учиться за границей и «впитывать» в себя примеры мировой художественной культуры. «Перерабатывая и синтезируя достижения мировой классики», монгольское искусство продолжает опираться на «национальные и культурные традиции» [3]. Наличие сверхмощных традиций в искусстве и живописи требуют от нас поиска новых универсальных методологических подходов для интерпретации художественных произведений. Поняв принцип пространственных построений в картине, мы можем полнее раскрыть ее художественный образ, идейное содержание, семантику и многое другое.

В традиционной живописи Монголии начала XX в. прослеживается два доминирующих типа построения пространства, особенно в пейзаже – принципы параллельной и обратной перспективы. С одной стороны, это может быть обусловлено влиянием существовавшей ранее религиозной живописи, пришедшей в Монголию из Тибета вместе с ламаистской религией. Используя принцип параллельной перспективы, художник показывает пространство картины как некую бесконечность, «непрерывность воспринимаемого пространства» [3], что подчеркивало особую значимость картины (илл. 1). Глубина пространства в этом случае строится особым образом: то, что дальше — выше, то, что ближе – ниже. Здесь отсутствует фиксируемая точка зрения художника, как будто его взгляд направлен с горы [6, 3]. Но с другой стороны, в картине просматривается прочная связь со сложившимися мировоззренческими установками и, следовательно, особым пониманием окружающей действительности.



Илл. 1. Б. Шарав. Лхаса, 1911

В картине известного монгольского художника Б. Шаравы «Лхаса» мы наблюдаем яркий пример того, как параллельная перспектива сочетается с обратной. Таким образом художник передает впечатление от реального пространства. Известный монгольский художник, график и этнограф А. Баасанхуу [1] объясняет такое построение пространства и перспективы картин таким образом: «это обусловлено особенностью мышления, широкомысленности. То, что монгольский человек всегда поднимается вверх, связано со скотоводством, он привык смотреть за скотом, чей, где скот, выполняет роль сторожа территории». Так, по словам художника, и перспективу монгольских рисунков «можно представить в виде полета птицы, поэтому в одном пространстве картины можно изображать много предметов, в монгольском рисунке отсутствует главная роль» [1]. Но при таком ракурсе логично, что изображаемые предметы должны быть маленькими. Монгольские художники делают так называемую «фасадную проекцию» (илл. 2).



Илл. 2. Г. Дунбурээ. Казахский праздник, 1991

Она появилась еще в бронзовом веке в виде петроглифов – этот метод показывает «как видит человек объект в реальном пространстве» [1]. Такой метод изображения был распространен не только на территории Монголии, но и в Японии, Китае. Однако центром восточной культуры была территория центральной Азии – Монголия. На ее территории располагается пещера «Гурван сэнхэр», недалеко от Манхан-сомона, в которой находятся самые древние рисунки-петроглифы. Таким образом, по мнению художника Баасанхуу можно считать, что Монголия является центром зарождения и распространения подобных рисунков на сопредельные территории.

Одновременно в композиции картин распространена перспектива обратная. В традиционном монгольском искусстве отсутствует линейная перспектива, нет точки схода. Художник рисует «самое близкое пространство к себе, как бы от себя» [1]. Он является непосредственно самой точкой схода, поэтому чем ближе, то меньше, дальше – длиннее. Таким образом художник в картине выступает незримым рассказчиком, наблюдателем, «сторожем». Важной особенностью является то, что автор синтезирует обратную перспективу с параллельной, что дает нам возможность увидеть пространство со стороны художника. Понимания принципов построения художественного пространства в монгольской живописи позволяет нам разработать и практически применить универсальный подход в

интерпретации художественного произведения. Этот подход был подробно описан нами в предыдущих статьях [7], поэтому скажем о нем вкратце. Очевидно, что художники трансформируют в произведении впечатления от реального пространства. Их работы передают открытое пространство, с большим количеством отдельных фигур и сюжетов (илл. 3).



Илл. 3. Б. Шарав. Праздник кумыса

Выдвинем в качестве предположения идею, что в центре картины находится образ «незримой юрты» с открытыми стенами. В юрте все предметы соподчинены друг другу, также и в картине все композиционные элементы иерархически связаны между собой. Здесь мы можем видеть и деление на четыре части по сторонам света, и хой морь – место хозяина юрты или почетного человека, особое расположение лам, женщин и много другое. Такие очень важные обнаружения открывают нам возможность вести анализ произведения, используя пространственный образ юрты. То, что в целом наш подход верен, подтверждает мнение монгольского исследователя Ч. Дарамбазара, который в своей работе «Символика арга билиг» говорит о том, что композиция картины строится по принципу юрты [5].

Таким образом мы можем сделать предварительные выводы о том, что главенствующими в живописи Монголии до сих пор остаются параллельная и обратная перспектива. Интерпретация художественного пространства связана с мировоззренческими установками, традициями и впечатлением художника от реального пространства, которое определяет композицию художественного произведения. Анализ пространства может являться главным ключом к использованию универсальных методологических подходов для раскрытия семантического образа картины.

Литература

1. Архив автора, 25. 02. 2014.
2. Бахтин, М. М. Очерки времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической риторике. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М., 1975.
3. Беисенбаев, С. Систематика типов пространственного построения в картинах современных художников Казахстана [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье : <http://gisap.eu/node/5858#comment-5974> – Загл. с экрана.
4. Виппер, Б. Р. История европейского искусствознания / Б. Р. Виппер. – М. : Издательство Академия наук СССР, 1963. – 440с.

5. Дарамбазар, Ч. Арга билиг бэлгэдэл / Ч. Дарамбазар. – Улаанбаатар, 1992. – 62 с.
6. Коптель, Н. В. Художественное пространство второй половины XX века : философско-культурологический анализ: автореф. дис. ... канд. фил. наук : 09.00.13 / Н. В. Коптель ; Саратовский гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского. – Саратов, 2007.
7. Медянцева, Т. В. Картина Марзан шарава «Праздник кумыса» (опыт искусствоведческого анализа) / Т. В. Медянцева // Вестник алтайской науки. – 2012. – №2. – С. 89 – 92.
8. Мочалов, Л. В. Пространство мира и пространство картины / Л. В. Мочалов. – М. : Советский художник, 1983.
9. Нужа, Т. Н. Значение мандалы в храмовой монгольской архитектуре : опыт иконологического анализа / Т. Н. Нужа, М. Ю. Шишин // Вестник Алтайской науки. – 2012. – №2. – С. 99–103.
10. Панофский, Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Пер. с нем. И. Хмелевских, Е. Козиной; пер. с англ. Л. Житковой. – Спб. : Азбука-классика, 2004. – 336 с.
11. Петров-Водкин, К. С. Пространство Эвклида / К. С. Петров-Водкин. – Моя повесть, часть вторая, 1932.
12. Раушенбах, Б. В. Пространственные построения в живописи: очерк основных методов / Б. В. Раушенбах. – М. : Наука, 1980.
13. Учение арга билиг как ось монгольской культуры: монография / под общ. ред. М. Ю. Шишина. – Барнаул : Изд-во АлтГТУ, 2013. – 181с.
14. Флоренский, П. А. Иконостас / П. А. Флоренский. – М. : Искусство, 1994.

УДК 7.036

МИФОТВОРЧЕСТВО КАК ОДИН ИЗ АСПЕКТОВ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА СИБИРИ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВВ.

Т. А. Кубанова
Государственный Русский музей
tatiana_kub@mail.ru

Мифотворчество, как древнейшая форма творческой деятельности человека, является на протяжении всей истории изобразительного искусства Сибири одним из важных ее направлений. Основой его является обращение к культуре этносов Сибири, живущих локально и по большей части сохраняющих свои представления о мире в мифе, как уникальном способе мировидения. На рубеже в XX–XXI вв. актуально формирование новой идентичности, которая позволяет создать архитектуру будущей эпохи. Мифотворец XX в., уподобляясь Создателю, конструирует целостную картину мира. Благодаря этому человек, преодолевая страх, приобщается к утраченным идеалам и формулирует новые. Процесс со-творения произведения уподобляется важнейшему процессу космогенеза. Художник проводит своеобразный ритуал открытия тайн природного мира и установление связи с космосом. Мифологическое сознание и мышление, позволяют человеку пережить интригу лабиринта, испытать состояние погружения в мир одушевленной природы, ощутить трагизм перехода от хаоса к порядку, от божественного к человеческому. Творя собственное произведение мира по законам синергетики, человек Сибири обретает уверенность, что только гуманизм может сохранить Вселенную и все человечество.

Ключевые слова: идентичность, картины мира, миф, мифотворчество, Сибирь, художник.

Mythmaking as one of the aspects of research of the art process in Siberia at the turn of the 20th and 21st centuries.

Mythmaking as the oldest form of human creative activities has dominated during all the history of Siberian art. The foundation of mythmaking is addressing to the culture of ethnic groups of Siberia that live in isolated places and have mostly kept their conceptions about the world through myth as a unique way of viewing the world.

At the turn of the 20th and 21st centuries the shaping of a new identity is relevant and it helps to create the architecture of the new epoch. A mythmaker of 20th century, becoming like the Creator, is building a complete world view. Thanks to this a person overcoming his fear has joined to the lost ideals and has been formulating new ones. The process of the creation of the work of art becomes similar to the most important process of cosmogenesis. An artist performs a peculiar ritual of discovering mysteries of Nature and establishing communication with the Cosmos. Mythological consciousness and thinking let a person experience an intrigue of labyrinth, feel a tragic state of transfer from chaos to the cosmos, from divine to human and back. So creating his own work of a new world by rules of synergetics, a person of Siberia gains confidence that humanism will be able to preserve the Universe and humanity.

Key words: identity, world view, mythmaking, myth, Siberia, artist

На рубеже XX–XXI вв. возникает одна из острых проблем – утрата личностью своей идентичности и, как следствие, нарушение общественных отношений, что в конечном итоге грозит катастрофой всему человечеству. Это происходит в связи с разрушением прежних систем осознания человеком своей принадлежности к какой-либо социальной, национальной группе, утратой прежних идеалов и своего места в пространстве. Одним из механизмов решения этой проблемы предлагается "строительство" новой идентичности (И. В. Кондаков, К. Б. Соколов, Н. А. Хренов) [13]. В отличие от предыдущей, имеющей групповой характер, первичный этап новой идентичности связан с отдельной личностью. Человек, используя принцип избирательности, «преломляет» мировоззренческие универсалии этноса через собственные и формирует свое представления о мире, обществе, о самом себе [11]. Впоследствии субъекты со сходной идентичностью могут объединиться и создать групповую, "проектную идентичность" (по М. Костальсу) [4, С. 45], утверждая, таким образом, архитектуру мировоззрения новой эпохи. Каждый исторический тип культуры имеет свою картину мира, формирующуюся в рамках определенной парадигмы на основе мировоззрения отдельного человека, всего человеческого сообщества определенной эпохи, которая изменяется в процессе исторического развития [7]. По мнению основателя нового направления в исследовании истории науки Джеральда Холтона и его российских преемников, несмотря на происходящие кардинальные изменения, в научной картине мира сохраняются черты постоянства и непрерывности. И весомым аргументом в пользу этого является "древность большинства тем в науке, истоки некоторых из них уходят в недра мифологического мышления и являются весьма устойчивыми к революционным потрясениям" [12, 23]. Подобные явления отмечаются на протяжении всей истории культуры и характеризуют ее как нелинейный, многомерный процесс, в котором взаимодействуют и состояются разновременные и разнокачественные ее уровни. Образование многоэтнических, "полиэтнических" (по Г. С. Маркову) сообществ – пример такого процесса [6]. Если рассматривать явление многослойности в отдельном регионе, то следует отметить, что в основе его лежит совмещение разных проявлений культуры этносов, находящихся в одинаковых природных и хозяйственных условиях и объединенных часто родственными связями. Более того, в любой картине мира, наряду с ее современным миропониманием, будут присутствовать предыдущие представления, ее мифологический компонент. Современная и мифологическая картины мира взаимопроникаемы, и это особенно ощущается в таких поликультурных пространствах, где еще сохраняется живая культура этносов. Именно к таким относится территория Сибири (не в современных рамках региона, а согласно историко-археологическим данным).

В сложной, кризисной ситуации рубежа XX–XXI вв. человек обращается к миру предков, миру устоявшемуся, стабильному и справедливому, способному противостоять раздробленности мира и утрате идеалов. Вот уже на протяжении почти пятнадцати лет в изобразительном искусстве Сибири наблюдается стойкий «этнический ренессанс», связанный с потребностью современных художников поиска первоначала мира и человека-первозерна истины, которое во все времена будет оставаться залогом созидания и осмысленного понимания ответственности человечества за судьбу культуры. Изобразительное искусство выходит на новый уровень художественного осмысления и обобщения, художники ищут новые художественные формы и средства, способные адекватно отразить духовную уникальность места своей жизни. Источником мощного импульса для творческой деятельности современных художников становятся культуры народов, населяющих пространство Сибири со времен палеолита и продолжающих вести традиционный образ жизни. Это одно из важных направлений в изобразительном искусстве Сибири, которое имеет свою историю, начиная с первых шагов освоения этой обширной территории. И в настоящее время оно, в отличии явления ремифологизации, отмечаемого в искусстве современной России, сопровождается не просто "мифоностальгией" [1]. Этот естественно сложившийся процесс своеобразно провоцирует образование исторической преемственности

и, таким образом, способствует сохранению специфики культуры. Смысловым полем, объединяющим стержнем культуры Сибири, ее универсалиями являются фундаментальные категории картины мира. Они обеспечивают взаимопонимание между носителями культуры и способствуют формированию единого и многообразного мира. Именно изобразительное искусство способно моделировать картину мира. Используя исторически сложившиеся семиотические системы, современный художник направляет свои усилия на постижение природы, мира, социума и самого себя, таким образом формируя основы и законы человеческой жизни. Но сама картина мира, при том, что имеет целостную систему образов, характеризующих ее устройство, не имеет четко обрисованных очертаний. Она нестатична, неидеальна, непознаваема и потому творческая деятельность человека направлена на освоение мира и конкретизацию его границ. При помощи вторичных моделирующих систем семиотического поля, и, прежде всего, мифологии, религии, искусства – составляющих мифотворчества, человек обеспечивает процесс своей идентификации, способность "Я" к самореализации и адаптации себя и сообщества к новым условиям, которое предлагает ему новое время. Мифотворчество есть проецирование мифического сознания в последующих этапах истории человечества, включая современный. Миф является особым способом жизни человека в единстве с миром, издавна представляя некий первичный язык, с помощью которого человек повествовал о важнейших событиях во Вселенной. Русский философ и филолог А. Лосев писал: "...Миф никогда не относится к определенному времени. Это постоянно повторяющаяся история, возобновляющаяся, вечно существующее происшествие точно так же, как и сами религиозные празднества, с которыми связан миф" [5, с. 453]. Миф становится культурной универсалией и рассматривается как древнейшая форма творческой деятельности человека [8], некая рефлексия личности по поводу самого себя, других личностей, окружающего мира [10]. Творение мифа всегда связано с первоначальным периодом космообразования, борьбой противоположных начал. В нем апокалиптические мотивы смерти, гибели, катастрофы завершаются победой светлых сил, утверждением радости и целостности бытия. Художник, как и его духовный предок, стремится приобщиться к этому величайшему процессу творения и повторить путь первооткрывателя, уподобляясь Создателю. И в этом уже таится "зерно ненасытной страсти" (по Э. Я. Голосовкеру), из которого вырастает все богатство мифотворчества. Для мастеров XX– первого десятилетия XXI вв. миф интересен, с одной стороны, как особое мировидение древнего человека, а с другой – как своеобразный способ понимания и выражения собственных мироощущений. Мифотворчество XX в. – это процесс со-творения космогонического мифа с помощью художественных средств. Современный художник по примеру своего древнего предка берет на себя миссию восстановления целостности мира. Повторение им пути между хаосом и космосом обусловлено внутренним родством с человеком традиционного типа культуры. Ибо во все времена человеческая деятельность была направлена на преодоление страха, на обеспечение собственной безопасности, безопасности своей семьи, рода, всего человечества и Вселенной. Художник испытывает потребность преобразовать мир, изобрести новую, собственную вселенную, где царствует гармония. Именно в этот создаваемый мир приглашает художник своих зрителей. Важными компонентами мифотворчества являются мифологическое сознание и мифологическое мышление. Многие современные ученые (Л. Воеводина, М. Каган, В. Найдыш, Г. Оботурова, В. Пивоев, А. Флиер, Е. Мелетинский, А. Потебня, К. Леви-Стросс, Л. Леви-Брюль и др.) отмечают гетерогенность этих явлений. Ранние исторические формы мифологического сознания не исчезают, а остаются первобытным фундаментом для дальнейшего его формирования и развития. А значит, в человеческом сознании сохраняются определенные системы знаний о мире и переживаниях этого мира, объективированных в словах, знаках, символах. Они продолжают жить и в современном духовном мире, утрачивая часто свое первоначальное значение и оставаясь на уровне бессознательного [2]. В мифологическом сознании воплощается представление о периодичности обновления мира, восхождения к первоосновам. Целостное представление об освоенном мире постепенно дорастает до осмысления и осознания единства его в тотеме – специфическом символе единства [9]. Мифологическое мышление обладает важной особенностью – патриципацией, или сопричастностью, проявляющейся в слиянии человека с окружающей средой, и погружении в мир предков [8]. Для человека, обладающего таким мышлением, весь окружающий мир одушевлен. Особенностью мифологического мышления является также осознание мира через космогенез, повторяемый и воспроизводимый снова и снова в процессе ритуала, когда время всякий раз «свертывается в кольцо», возвращаясь к сакральному началу [14].

В качестве примера приведем лишь некоторые рассуждения современных художников Сибири о первоначальном состоянии мира (Архив автора, 1995-2011). Большинство из них соотносят его с упорядоченной структурой хаоса, наполненной первоэлементами будущего мира. Правда, некоторые

высказывают предположение, что "мировой хаос придуман человеком как начальная плоть для возникновения жизни и проживания живого" (Красноярск, Н. Рыбаков, 2005). Хаос-пустота А. Пыркова отражает предел материального воплощения и переход к неисчерпаемой идее, которую невозможно выразить. "Там нет ни света, ни тени, ни теплого, ни холодного, там нет ни добра, ни зла, там нет ничего. Там есть одновременно и начало, и конец, там есть все и ничего. Вся среда есть живородящая ... как мать" (А. Пырков, Владивосток, 2004) и «шевелиющаяся бездна» (А. Суслов, Новокузнецк, 2003-2004). Хаос, по мнению ряда художников, соотносится с Великой ПервоМатерью, в утробе которой в строгом порядке находятся все первоэлементы будущего мира (А. Андрусенко, В. Капелько, Д. Гутов). "Трудно сказать, что хаос – неупорядоченная система. Скорее всего, он структурирован, но, может быть, в другой системе, не понятной для человека", – полагает А. Андрусенко (Барнаул, 2003). Для А. Ултургашева хаос – постоянно изменяющаяся субстанция, в которой отсутствует начало и конец, верх и низ (Абакан, 2004). Началу творения мира предшествовала тишина, но за этим безмолвием ощущалась внутренняя сила Создателя (Л. Арбачакова, Д. Гутов, А. Андрусенко, Н. Рыбаков, В. Пилипчук и др.), потенциально готового к новому витку развития (Д. Гутов, А. Андрусенко и др.). Проявлениями этой силы могли быть желания (Н. Рыбаков), но чаще всего – луч света (И. Рудзита, Е. Скурихин, В. Сысоев, Н. Рыбаков). Луч света пронзает темноту, возвещая начало важного этапа развития. Он утверждает основу жизни и ее основополагающий закон – союз противоположностей, нарушение которого приводит к «драме противостояния космоса и хаоса», смену одного периода другим, появление новых планет, образование метеоритов, наступление катастроф. Что же есть человек в этом мире? Большинство художников убеждены, что человек – создание божественное (Л. Арбачакова, В. Торбоков, Б. Суразаков, В. Лановенко, В. Елизаров, Е. Скурихин, В. Сысоев, Н. Рыбаков, А. Суслов). Он является неотделимой частью космоса, "маленьким белковым сгустком, вместившим колебания безмерной пустоты" (А. Суслов, Новокузнецк, 2003-2004) и на него распространяются все космические законы (Д. Гутов, Ли Гирсу, Г. Лукьянов, Н. Муравлев, А. Укачин, Ю. Кабанов). Некоторые ассоциируют себя с птицей, которая, возможно, прилетела с другой планеты (Л. Пастушкова, А. Косенков). Часть художников полагает, что человек появился из самой сути земной (В. Лановенко, М. Ленченко), от нее он унаследовал великую жажду жизни (В. Лановенко, Г. Лукьянов, А. Зверева), потребность трудиться и добиваться результатов (А. Зверева, Г. Лукьянов, А. Суслов). В основе создания человека лежит творческий процесс (Л. Иванова, Л. Пастушкова, Л. Арбачакова, Т. Дашкова). Создатель творит человека для выполнения им определенных целей (Е. Асалханова, В. Торбоков, Е. Скурихин, О. Елизаров, А. Суслов). Он наделяет художника творческими способностями, которые человек должен обязательно реализовывать (Л. Арбачакова, В. Торбоков, Б. Суразаков, В. Лановенко, В. Елизаров, Е. Скурихин, В. Сысоев, Н. Рыбаков, А. Суслов). Иначе отступит от него Создатель или верховное божество Ульген, и "долго будет душа человека мучиться, страдать в поисках самого себя и своего счастья". Создание произведения есть для художника путь постижения тайны Вселенной, которая открываются тем, кто верит в Бога и свое космическое происхождение (А. Андрусенко, Д. Гутов, Н. Ротко, Н. Рыбаков). И следы от пальцев, кисти, резца на создаваемых им произведениях есть воплощение души художника, таким образом, обеспечивается ему бессмертие (В. Сысоев, И. Рыбачук, А. Попов). Сам творческий процесс уподобляется постижению самого материала, с которым работает художник. Он совершает своеобразное путешествие по лабиринту, преодолевая состояние хаоса. Выход из него могут обнаружить только люди посвященные. Художник принимает на себя роль медиатора, шамана, указывающего человеку выход вверх, в сферу духа. Хаос – это способ самообновления, и каждый творческий человек жаждет испытать состояние эйфории. Творение мира превращается в своеобразный ритуал, который позволяет защитить человека и побороть его страх перед неизвестностью. Так создается состояние, подобное древней мистерии, которое проживает зритель, становясь чище и мудрее. Болевой нерв, касающийся всех людей, задумывающихся о мироздании, созвучно синергетическим идеям. Синергетика, возродив интерес к древней теме миропорядка, коснулась самых глубоких экзистенциальных основ психики и состояние транса на уровне бессознательного, тех принципов, которые закреплены в сакральных текстах, ритуалах, в формах символов, архетипов, мифологем [1]. Обращение к современным разработкам специалистов, наряду со многими другими ("проективные идентичности", "скрещивающиеся интонационные поля", "образный параллелизм" и др.) один из путей осмысления мифотворения художников Сибири на рубеже XX–XXI вв.

Мифотворчество, как древнейшая форма творческой деятельности человека, является на протяжении всей истории изобразительного искусства Сибири одним из важных ее направлений. На ру-

беже в XX–XXI вв., создавая вселенную новой эпохи, художник провозглашает гуманизм, как важное условие сохранения Вселенной и всего человечества.

Литература

1. Васильева, В. В. Эволюция мифа: от архаической онтологии к современному мифоконструированию // Системные исследования культуры / Под ред. Г. В. Иванченко, В. С. Жидкова, 2008. – СПб. : Алетейя, 2009. – 604 с.:– С. 158–181
2. Ковалева, Г. Н. Мифотворчество как социальное явление / Г. Н. Ковалева. – Курск : Изд-во МГСУ "Союз", 1999. – 191 с.
3. Кондаков, И. В. Архитектоника культуры как метод исторической культурологии / И. В. Кондаков // Историческая культурология как научная и образовательная дисциплина (Памяти М. С. Кагана): Материалы коллоквиума (Санкт-Петербург, РГПУ им. И. А. Герцена, 18 мая 2012). – СПб. : Астерион, 2013. – 154с.
4. Костельс, М. Информационная эпоха: экономика, общество, культура / Пер. с англ. под науч. ред. О. И. Шкаратана. – М. : ГУ ВШЭ, 2000. – 606, [1] с.
5. Лосев, А. История античной истории. Аристотель и поздняя классика/ А. Лосев. – М. : Искусство, 1975. – С. 453.
6. Марков, Г. С. Функции этнических культур в системе образа жизни и жизненных укладов // Методологические проблемы исследования этнических культур. Материалы симпозиума. Изд-во АН Армянской ССР. Ереван, 1978. – 214 с.: с 17–22
7. Мосолова, Л. М. О культурологических проблемах и задачах новой школы // Национальная образовательная инициатива "Наша новая школа": культурологическое измерение (Материалы ежегодного всероссийского Выборгского культурологического семинара "Школа и учитель в культуре региона" 24-25 сентября 2010. г. Выборг. Вып. 2. СПб. : Астерион, 2011. – 193с. : с. 9-19
8. Оботурова, Г. Н. Философия мифа / Г. Н. Оботурова. – Вологда : Русь, 1998. – 157 с.
9. Пивоев, В. М. Мифологическое сознание как способ освоения мира. – Петрозаводск : Карелия, 1991. – 112 с.
10. Скоринов, С. Н. Мифологическая культура тунгусо-маньчжуров и нивхов Нижнего Амура и Сахалина XIX–XX вв. — М.; Хабаровск: Московский государственный университет культуры и искусств. Хабаровский государственный педагогический университет, 2004. – 380 с.
11. Степин, В. С. Цивилизация и культура. – СПб. : СПбГУП, 2011. – 408 с. (Классика гуманитарной мысли: Вып. 3).
12. Холтон, Д. (Джеральд). Тематический анализ науки. – М. : Прогресс, 1981. – 383 с. : ил.
13. Цивилизационная идентичности в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты / И. В. Кондаков, К. Б. Соколов, Н. А. Хренов. – М. : Прогресс-Традиция, 2011. – 1024 с.
14. Элиаде, М. Священное и мирское / пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.

УДК 7.071.1

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХУДОЖНИКА В УСЛОВИЯХ НЕВОСТРЕБОВАННОСТИ ЕГО ТВОРЧЕСТВА (НА ПРИМЕРЕ Я. Г. ЧЕРНИХОВА)

Я. Ю. Лисицина

Кандидат исторических наук (теория и история культуры), член Союза художников России и Союза журналистов России
vaslis@mail.ru

Вопрос взаимоотношения художника и общества является актуальным в экономическом, социальном и психологическом аспектах. Изменение практики человека искусства, поиск выхода творческой энергии в других областях деятельности в связи с ненужностью или невозможностью реали-

зации творческого продукта имеет прецеденты как в современных реалиях, так и в прошлом веке. В настоящей статье, на примере мастера авангарда архитектора-художника Я.Г. Чернихова, прослеживается изменение основной практической деятельности мастера, отклонение ее вектора в педагогическую сферу в связи с не востребованностью творчества по идеологическим причинам и сменой стилистического направления в искусстве.

Ключевые слова: художник, общество, экономика, идеология, творческий продукт, педагогика.

TRANSFORMATION OF PROFESSIONAL PERFORMANCE ARTIST IN THE USELESSNESS OF HIS WORK (FOR EXAMPLE YAKOV CHERNIKHOV)

Yana Lisitsina

Candidate of historical sciences (theory and history of culture), a member of the Artists Union of Russia and the Russian Union of Journalists.

vaslis@mail.ru

Question the relationship of the artist and the public is relevant in the economic, social and psychological aspects. Changing human practices of art, finding a way out of creative energy in other areas due to unnecessary or impossible the implementation of creative product has precedents in modern reality, and in the last century. In this article, the example of the avant-garde master architect-artist YakovChernihov traced change basic practice masters, its deviation vector in the sphere of teaching due to lack of demand for his work for ideological reasons, and the change of stylistic direction in art.

Keywords:artist, society, economy, ideology, creative product , pedagogy .

В современных условиях художник оказался перед лицом свободы выражения своего творчества, в то же время, свободы реакции общества на предлагаемый творческий продукт. Особенно это очевидно в экономическом отношении: отсутствие регулярных закупок, которое практиковало государство при социалистическом строе, социальных заказов и гарантированной продажи работ населению повлекло за собой изменение статуса и материальной оболочки профессии художника. Оформительская сфера полностью перешла на цифровой уровень; появились новые технологии, удешевляющие и убыстряющие процесс работы, и новая профессия – дизайнер, обучение которой может быть в стороне от базового образования художников: в иных случаях, краткосрочные курсы по дизайну предлагают дешевую рабочую силу, наполняющую штат многочисленных рекламных агентств и дизайн-бюро. Бытовавший постулат 1970-х гг.: «Станешь художником, всегда заработаешь на хлеб с маслом» уже не действует. Профессиональные навыки, приобретаемые и культивируемые внутри профессии (например, владение каллиграфией, умение работать с трафаретами и пр., ранее столь необходимые при оформительских работах) заменяются компьютерными программами. Портреты вождей, постоянно востребованные политическим строем страны, благодаря которым можно было прекрасно заработать – не нужны. Изготовлением подобных изображений не пренебрегали и маститые художники, это было экономически выгодно, т.к. можно было надолго обеспечить свою семью. Как пишет искусствовед Т. Драница в статье об А. Вычугжанине: «Вычугжанин делал «халтуру» (то ли Ленина, то ли какого-то героя-передовика). Застигнутый врасплох, Аркадий Иванович испугался, будто занимался чем-то неприличным. И всё пытался отвернуть или прикрыть собой большой, недавно загрунтованный холст. Что делать, за «халтуру» неплохо платили. Написанный по клеткам «Ильич» стоил тысяч шесть. Даже страшно сравнить: замечательного «О. Ряшенцева», написанного кровью и потом, купили всего за 15000 рублей» [1].

Пожалуй, единственный цех художников, кто не потерял, а приобрел после перестройки – это иконописцы. Возрождаемая после десятилетий материального и духовного ограничения со стороны государства, русская православная церковь потребовала значительные человеческие ресурсы для восстановления разрушенных храмов и постройки новых объектов, а также их наполнение (иконостасы, иконы, фрески, украшения интерьера, мебель, предметы культа, одежда священнослужителей и т. п.) Фактически, до сих пор русская православная церковь – самый крупный заказчик, обеспечивающий работой по всей стране художников, работающих в церковной сфере. Основной вопрос заработка в этой зоне лежит в пропорции соотношения цены и удаленности от центра, но регулярность работ и, соответственно, выплат, очевидна.

Итак, художники оказались в экономическом тупике: без систематической продажи своих произведений, которой похвастать могут, пожалуй, единицы, вопрос материального обеспечения встал очень остро. Приобретение материалов, содержание мастерских, элементарное снабжение семей не может быть удовлетворено профессиональным трудом художника. И, при этом, несмотря ни на что, создаются произведения искусства, проходят художественные выставки высокого уровня, и нельзя сказать, что изобразительный спектр искусства исчез или потерял качественно. Выход из подобной ситуации – изыскание побочных видов заработка, которые могут, в лучшем случае, коррелировать с художественной сферой. Например, в начале 1990-х молодые художники Иркутска, столкнувшись с проблемой материального обеспечения, не оставив творчество (например, станковую графику), стали заниматься дизайном. Так, Антон Лодьянов освоил сложные графические пакеты и стал работать в рекламной мультипликации, а также оформлять полиграфическую продукцию. Евгений Монохов основал первый в Иркутске салон татуировок, оформлял книги и журнал «Сибирячок». Олег Ушаков, не оставляя занятия живописью, стал православным священником. В моем случае большой поддержкой было второе журналистское образование, расширившее зону востребованности, а также совместная работа с Василием Лисициным в полиграфической сфере. Благодаря этому появилась возможность заниматься только графикой, не переходя на живописный формат, более востребованный на иркутском арт-рынке.

Но, в основном, как показала практика последующих десятилетий, наиболее популярная сфера, в которой художники могли чувствовать себя более-менее свободно и иметь регулярный доход, – образование. Постепенно, помимо художественного училища (училища искусств), в высших учебных заведениях города стали появляться кафедры, на которых готовили специалистов, связанных с изобразительным искусством, например, кафедра монументально-декоративной живописи в ИрГТУ (ныне ИрНИТУ). Помимо уже практикующих педагогов, вчерашние студенты оставались в альма-матер, приобретая необходимые педагогические навыки и оттачивая профессиональное умение, и вступали в ряды Иркутской организации ВТОО «Союз Художников России». На 2012 г., согласно данным, которые предоставили члены отделения, из 155 человек 91 являлся педагогом (в разный временной период).

Практика педагогической деятельности художника как важнейшей составной профессии, не является типичной только для новейшего времени. Разумеется, нельзя отказывать художникам в стремлении научить мастерству подрастающее поколение, передать профессиональные знания, обеспечить преемственность поколений. Но, наряду с этим, присутствуют и экономические причины, и заполнение дефицита востребованности (в ситуации, когда творческие работы никого не интересуют, годами стоят в мастерской, активная динамика педагогического процесса является эффективным замещением возникшей пустоты). Большое значение имеет удобный график работы: художник, в основном, занимается преподаванием, а в свободное время, благодаря скользящему графику и неполной занятости рабочего дня, творчеством. Подобная трансформация профессиональной деятельности в творческой среде в наше время является оптимальной практикой. Приведенные выше примеры из художественной жизни Иркутска вовсе не являются единичным, локальным фактом. То же самое происходит и в других городах Сибири и Дальнего Востока (Красноярск, Омск, Владивосток, Новосибирск и др.) и в России в целом.

Но является ли столь массовый исход художников-практиков в педагогическую деятельность особенностью исключительно новейшего времени? Нетрудно заметить, что в истории отечественной культуры это явление, пусть и в других исторических условиях, происходит не впервые и принимает в многом сходные формы. В частности, эта модель хорошо работала и в первой половине XX в., причем, ко многим факторам, заставлявшим выбирать подобную линию деятельности, можно прибавить и идеологический, возникший в результате слома политического строя в России и особенно ярко проявившийся после известного Постановления ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932 г.). Особенно отчетливо данная проблема высветилась в процессе работы по изучению творчества архитектора-художника Я. Г. Чернихова (1889–1951 гг.), мастера авангарда, создавшего удивительные графические архитектурные композиции, автора уникальной авторской методики, на чьем примере очевиден окончательный уход в педагогическую сферу после того, как его новаторские творческие поиски оказались невостребованными.

Строго говоря, в случае Чернихова имеет место не только уход, сколько возвращение к работе, которая предшествовала самостоятельному творчеству. Преподавать Я. Черников начал, еще будучи студентом Одесского художественного училища, в связи с тяжелым материальным положением (1906 г.). С 1914 г. он – преподаватель реального училища, городских и коммерческих школ [6, с. 68].

В 1916 г. преподает рисование и каллиграфию в Санкт-Петербургской торговой городской школе [4, Л. 1.]. В 1917 г. преподает на курсах Рабочих и Солдат Нарвского района г. Петрограда. [4, Л. 4]. В 1921 г. подрабатывает в Доме для морально-дефективных детей детского дома социального обеспечения для мальчиков № 7 [4, Л. 35]. В 1924 г. руководит кружком «по переподготовке преподавателей по начертательному искусству (черчение: геометрическое, черчение кривых, проекционное, художественное и пр.) в Центральном Доме работников просвещения (г. Ленинград).

В этот период он обучался в Академии художеств: поступил в 1914 г. на живописный факультет Императорской Академии Художеств и, одновременно, на Высшие педагогические курсы. В 1916 г. перешел на архитектурный факультет. Обучался, в общей сложности, довольно долго, если считать перерывы, (11 лет), и дипломированным специалистом стал только в 1925 г. в возрасте 36 лет. Получив диплом архитектора-художника, Я. Г. Чернихов начинает заниматься проектировочной деятельностью и, параллельно, активно работать творчески. В 1927 г. Академия художеств устраивает выставку из почти двух с половиной тысяч его работ (2468 шт.) на тему «Искусство начертания» [6, с. 257] в залах бывшей Кушелевской галереи. Также Академия издает монографию Я. Чернихова «Искусство начертания», где изложены базовые постулаты его новой методики. В том же году Я.Г. Чернихов заканчивает работу над книгой «Основы современной архитектуры» (готовность книги датирована 12 июня 1927 г., но в свет она выходит позже). Он востребован как практик, например, его авторству принадлежит знаменитый проект водонапорной башни завода «Красный гвоздильщик». В этот период Яков Георгиевич свободен в самовыражении и создает тысячи формальных, абстрактных графических и архитектурных композиций.

После начала 1930-х гг. в архитектуре – резкое изменение стилистической направленности: запрет конструктивизма, переход к «историзму» – освоению классического наследия. С начала 1930-х гг., Я. Г. Чернихов подвергается активной критике, причем как в печатной форме, так и в устной – на различных творческих встречах или диспутах. Идеологические упреки в формализме и бессодержательная, но резкая «отповедь» коллег какое-то время не мешают Я. Г. Чернихову ни в его проектной работе, ни дальнейшему выходу его книг, ни выставочной деятельности. В этот период Я. Г. Чернихов уже обретает стабильный социальный статус, он – профессор, кандидат наук. В своей рукописной биографии Я. Г. Чернихов указывает, что 29 марта 1934 г. он утвержден Всесоюзным комитетом по высшему техническому образованию (КВТО) при ЦИК СССР в ученном звании профессора (протокол № 5/13). Еще через год – 29 октября 1935 г., Я. Г. Чернихов утверждается в качестве кандидата архитектурных наук [6, С. 260]. В этот период практиковалось присуждение кандидатской и даже докторской степеней без защиты диссертационных исследований на основании имеющихся научных работ или заслуг перед наукой и народным хозяйством [2].

Но постепенно, Я. Г. Чернихов оказывается не востребован. Он больше не имеет возможности демонстрировать профессиональной общественности и широкой публике свои творческие и методические наработки; он участвует в крайне малом количестве выставок в сравнении с созданным им немислимым количеством творческих работ, исчисляющемся десятками тысяч готовых композиций, методических разработок, завершенных штифтовых ансамблей.

Прекращается и издание трудов Я. Г. Чернихова. Как следствие этого – свертывание его практической проектной деятельности, которая постепенно сходит «на нет».

В 1940-е-1950-е гг. в архитектуре царит классический стиль, она полностью подчинена идеологии. Я. Г. Чернихов – заведующий кафедрой, и в его цикле «Пантеоны Великой Отечественной войны» явно проступают имперские мотивы. Он больше не занимается практической архитектурой, после окончания войны его работа лежит в области разработки шрифтов. Основным местом преподавательской деятельности Я. Г. Чернихова является Ленинградский институт инженеров железнодорожного транспорта (ЛИИЖТ) [6, с. 26.], бывший (до 1933 г.) Ленинградским институтом инженеров путей сообщения (ЛИИПС). В нем он преподает с 1923 по 1936 гг. и с 1943 по 1944 гг. (во время эвакуации института в Москву). Как пишет И.Д. Саблин, Яков Чернихов с 1936 по 1938 гг. являлся профессором индустриальной архитектуры в Московском архитектурном институте [5, с. 130]. Точное название места работы Чернихова – кафедра промышленных зданий (основана в 1933 г.). О приглашении Чернихова на должность профессора этой кафедры упоминает и А. Стригалева [6, с. 254.] С 1938 г. Яков Георгиевич – заведующий «кафедрой графики» в Московском Инженерно-экономическом институте им. Серго Орджоникидзе. [6, л. 66-69.] В этом же году он назначается деканом строительного факультета, но ровно через год, по личной просьбе, освобождается от этой должности. С 1950 г. он «освобожден от работы в институте» в связи с переводом на должность завкафед-

рой «Начертательной геометрии и графики» во Всесоюзном заочном институте промышленности строительных материалов (ВЗИПСМ) [3, с. 53].

«За время своей педагогической деятельности Я.Г. Черников преподавал обширный цикл дисциплин: архитектурное проектирование, строительное искусство, архитектурную графику, строительное и машиностроительное черчение, техническое и художественное рисование» [7, с. 3].

Формально, Яков Черников достаточно успешный человек для своего времени. Профессор, кандидат архитектурных наук, преподаватель, он заведует кафедрами, руководит архитектурными мастерскими, занимается проектированием, консультирует. Я. Г. Черников не подвергается репрессивным мерам воздействия и, по сути, имеет достаточно благополучную биографию для советского человека. Казалось бы, чем не пример спокойной и сытной жизни специалиста в Советском Союзе, но это, скорее, формальная, поверхностная картина. Фактически, в творческой биографии Я. Г. Черникова проявляются все те перипетии трансформации социальных и культурных основ жизнедеятельности, которые претерпевает советское государство. Его мировоззрение, творческие подходы, взгляд на предназначение художественного творчества в архитектуре, с одной стороны, и социально-культурная ситуация в стране, с другой, постепенно приходят во все большее рассогласование. Этот диссонанс между тем, что делает Я. Г. Черников, и тем, что происходит в стране, нарастает постепенно.

Первоначально, во время бурного роста нового революционного искусства 1920-х гг., когда манифесты революционных архитекторов и художников, а также их теоретические изыскания и практические эксперименты принимаются властью «на ура», Я. Г. Черников, фактически, находится в числе лидеров советского художественного авангарда. Его поиски нового формообразования широко приветствуются художественной интеллигенцией, поддерживаются советской властью, находят положительный отклик в среде студентов, положительно воспринимаются широкими массами публики, посещающей его выставки.

Впоследствии он, с одной стороны, идеологически и творчески выпадает из стремительно политизирующегося профессионального сообщества и оказывается невостребованным на «идеологическом фронте борьбы за пролетарскую культуру», без активного участия в котором в те годы невозможно было сделать какую-либо серьезную карьеру. А, с другой стороны, это выпадение и отстранение от бурной политической и социально-культурной действительности дает ему возможность вести достаточно спокойную, творчески независимую жизнь педагога и самостоятельно мыслящего, создающего и свободно излагающего свои представления архитектора-художника – теоретика и практика.

Литература

1. Драница, Т. Г. Судьбы изменчивой приметы / Т. Г. Драница // Губерния / Восточно-Сибирская правда. – 05.08.2014.
2. Об ученых степенях и званиях : Постановление Совета Народных Комиссаров СССР от 13 января 1934 г. N 79 [Электронный ресурс] // Интернет архив законодательства СССР. URL: http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_3954.htm . (дата обращения: 18.06.12).
3. Работы Якова Черникова из собрания Дмитрия Черникова. Шрифты, рисунки, орнаменты. – Берлин : DOM Publisher, 2009. – 323 с.
4. РГАЛИ. Ф. 1978. Оп. 1. Ед. хр. 3.
5. Саблин, И. Д. Яков Черников / И. Д. Саблин // Зодчие Санкт-Петербурга. XX век / сост. В. Г. Исаченко. – СПб. : Лениздат, 2000. – С. 121–137.
6. Стригалева А. Феномен Черникова: авангард и окрестности / А. Стригалева // Вопросы искусствознания. – 1997. – № XI (2). – С. 244–263.
7. Черников, Я. Г. Построение шрифтов / Я. Г. Черников, Н. А. Соболев. – М. : Архитектура-С, 2007. – 116 с.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ:
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

Л. Н. Лихацкая
Алт ГТУ им. И. И. Ползунова
lhart2011@mail.ru

В статье представлена интерпретация портрета-картины Л. Р. Цесюлевича ««Портрет Е. И. Борисова – главного дирижера Великорусского оркестра народных инструментов «Сибирь»» с опорой на современные методы интерпретации художественного произведения.

Ключевые слова: композиция, конструкция, лемниската, семиотика, онтология, гносеология, аксиология, образ, ассоциация, метафора

INTERPRETATION OF THE WORK OF ART: METHODOLOGICAL APPROACHES

L. N. Lihackaj
Polzunov Altai State Technical Uni
lhart2011@mail.ru

The paper presents the interpretation of the portrait - painting LR Tsesyulevich " " Portrait of EI Borisov - chief conductor of the Great Russian Orchestra of folk instruments "Siberia" , " based on modern methodological approaches to the interpretation of a work of art .

Keywords : composition , structure , lemniscate , semiotics , ontology , epistemology , axiology , image , association , metaphor .

Современные подходы в интерпретации художественных произведений включают в себя различные точки зрения: М. С. Каган [14], В. Н. Лазарев [17], Т. В. Ильина [12], М. Ю. Шишин [29] и др. Тенденции художественной критики связаны с системным междисциплинарным подходом (Каган М. С. [15]), Библер В. С. [2], Майоров [19], Татарчук [25] и др.). Наряду с другими науками в искусствознании необходимо выявление типологии систем знания, выстраивание формальных структур научного объяснения, о которых говорят ученые ([4, 5, 20 и др.]). Тенденция к моделированию в многообразии методологических и методических принципов и приемов, операций и форм построения научного знания современной науки является преобладающей [16, 13, 24, 32, 31, 5, 1, 11, 21, 20] и др. Математике (в частности, проективной геометрии) отводится большая роль в выработке теорий, в создании произведений искусства и интерпретации их: У. Хогарт [28], А. П. Флоренский [27], В. А. Волошинов [3], В. И. Жуковский [7], Л. Ф. Жегин [6] Б. А. Успенский [26], А. Г. Петрова [23]. Семиотические теории Лосев А. Ф. [18], Зельдмайр Г. [9] и др. также имеют большую актуальность. С точки зрения философии, интерпретация научная и в логике – это совокупность значений (смыслов), придаваемых каким-либо образом элементам некоторой теории (выражениям, формулам и отдельным символам, моделям). Об этом пишут Н. Г. Зенец [10], А. Ф. Лосев [18], Г. Зельдмайр [9], В. И. Жуковский [8], Д. В. Пивоваров [8], М. Ю. Шишин [29, 30] и др. Культурологические проблемы в ракурсе интерпретации произведений искусства также интересуют ученых (Орлова Э. А. [22], Библер В. С. [2], Татарчук С. В. [25] и др.).

Рассмотрим произведение заслуженного художника России Леопольда Романовича Цесюлевича «Портрет Е. И. Борисова – главного дирижера Великорусского оркестра народных инструментов «Сибирь»» (1997. Холст, масло, 80x166,5. Собственность Государственного художественного музея Алтайского края). Тема портретирования связана с профессиональной деятельностью модели. В чем же проявляется индивидуальное и психологическое? Наверное так ощущает себя дирижер во время дирижирования, находящийся во власти музыки. Переживания музыканта (Е. И. Борисов обладал яркой, экспрессивной манерой исполнения) переданы через мимику, жест и пластику тела. Художник передает психологическое состояние модели. Акценты в портрете сделаны на руках и лице. Здесь руки, воздетые «к небу» (руки творца), здесь «действие» (концерт) происходит благодаря мановению этих рук. Лицо – с обобщенными, несколько идеализированными чертами – лицо творца в мо-

мент вдохновения. Автор представляет образ конкретного человека, деятеля культуры, много сделавшего в области сохранения и популяризации духовного наследия России.

Итак, факт создания портрета – показ большой культурной значимости личности на региональном уровне в 1990-е гг., когда наблюдалось тяготение к коммерческому салонному портрету, как противовес социальному портрету советского времени. Итак, присутствует социокультурный контекст, который позволяет выявить тенденции общественных настроений. Через художественное произведение (портретный жанр, документальный жанр, наиболее достоверно характеризующий особенности того или иного исторического периода) дана характеристика духовной картины времени 1990-х гг. XX в. в России. Причем художник проявляет свою активную социальную позицию. Я-концепция автора и Я-концепция героя совпадают и соединяются в портретном образе.

Композиционная структура многопланова и придает многозначность образу строю этого портрета-картины. В портрете четыре образа. Здесь *образ музыки*, играющий важную роль в концепции портрета. Портрет создавался под звуки музыки оркестра «Сибирь». Образ музыки передается через цвет. И в особенной технике напыления краски на холст (напыление). Образ музыки соединен с образом русского пейзажа с церквями (визуально расположен за спиной дирижера). В портретном обобщении – дух русской культуры, русской музыки, история русской культуры 19 в. – время расцвета русской музыки.

Образ русской музыки несет идейно-эстетическое содержание. *Образ народа* в портрете подается через русскую музыку и русский пейзаж с церквями (визуально расположен за спиной дирижера). Народ – он же зритель и современник. *Образ России* подан через русский пейзаж с церквями и русскую музыку (визуально расположен за спиной дирижера). В *образе дирижера* как бы суммируются все эти три образа. В работе происходит отождествление понятий: пейзаж = музыка = Россия = народ. Образы несут символическую ассоциативную нагрузку. В своих значениях эти образы пересекаются. Символика – в изображении православных храмов с золотыми куполами. Обозначен масштаб пространства, символизирующий «распахнутость», безграничность русского национального пейзажа. Образная система выстроена на взаимодействие метафор.

С точки зрения семиотики произведение искусства выступает сложным эстетическим знаком, участвующим в коммуникации. Знаковость проявляется в этом изображении характерных признаков национальной русской культуры: особенности национального русского пейзажа и архитектура – православные храмы. Ценностью выступает национальное, народное.

Относительно фигуры дирижера, расположенной по центру, в композиции есть еще и дальний план, расположенный за фигурой дирижера и представляющий пейзаж (топология). Фигура дирижера расположена на переднем плане, дирижер обращен лицом к зрителю. Однако, на наш взгляд, передний план, выходит за границы холста, а именно, за границу нижней части рамы. На этом переднем плане уже располагаются зрители, которые, таким образом, оказываются вовлечены в действие, совершающееся на картине. Образ дирижера, расположенный в геометрическом центре композиции находится в окружении образов: музыка, народ, Россия, которые, в свою очередь, расположены за спиной дирижера и перед ним.

Конструкция в композиции предполагает, что действие выходит за раму картины. Таким образом, относительно фигуры дирижера возникает эффект зеркальности, если осью зеркального отражения считать горизонтальную линию нижней рамы картины. Зеркальность, как прием отождествления, уже не раз применялся в изобразительном искусстве. Моделью этой зеркальности выступает геометрическая фигура лемнискаты. Формальное в работе связано именно с этой фигурой. Лемниската – модель концептуальная – теоретическое образование на идеальном уровне. Вся работа символическая. Возможно, поэтому моделирование воспроизводит суть явления, его смысл. Технэ – это умение сделать с помощью техники и материала живой образ, который работает через фактуру и форму, что автору портрета, безусловно, удалось.

Здесь лемниската – это модель – конструкция в композиции, которая не передает явление в его реальных характеристиках, но связана с метафорой и передает метафору. В этом отличие модели в науке от модели, заключенной в композиции художественного произведения. Через формальные приемы выявляется содержание образа, времени и культуры, выявляется онтологическая (содержательная) и аксиологическая (ценностная составляющие).

Литература

1. Балакшин, О. Б. Коды да Винчи – новая роль в естествознании? Неожиданное в золотом сечении: Гармония асимметричных подобий в Природе / О. Б. Балакшин. – М. : КомКнига, 2006. – 176 с.
2. Библер, В. С. От наукоучения к логике культуры / В. С. Библер. – М. : Политиздат, 1991. – 412 с.
3. Волошинов, В. А. Математика и искусство / В. А. Волошинов. – М. : Просвещение, 1992. – 335 с.
4. Гегель Г. Наука логики: В 3 т. / Под ред. М. М. Розенталя. – М. : Мысль, 1971. Т.2. : Учение о сущности. – 274 с.
5. Грязнов, Б. С. Логика, рациональность, творчество / Б. С. Грязнов. Изд. 2-е, стереотипное / Отв. ред. Д-р филос наук И. С. Тимофеев. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 256 с.
6. Жегин, Л. Ф. Язык живописного произведения (Условность древнерусского искусства) / Л. Ф. Жегин. – М. : Искусство, 1970. – 124 с., таблицы.
7. Жуковский В. И. История изобразительного искусства: философские основания / В. И. Жуковский. – Красноярск, 1990. – 132 с.
8. Жуковский, В. И. Зримая сущность (визуальное мышление в изобразительном искусстве) / В. И. Жуковский, Д. В. Пивоваров. – Свердловск : Изд-во Урал. Ун-та, 1991. – 284 с., ил.
9. Зельдмайр, Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Н. Г. Зельдмайр. – Спб. : Аxioma, 2000. – 272 с.
10. Зенец, Н. Г. Субъект философского мыслетворчества: опыт осмысления бытия философии / Н. Г. Зенец. – Омск : Изд-во Ом. Гос. Ун-та, 2012. – 268 с. и др.
11. Ильин И. В. Глобальный эволюционизм: идеи, проблемы, гипотезы / И. В. Ильин, А. Д. Урсул, Т. А. Урсул. – М. : Изд-во Московского ун-та, 2012. – 616 с.]
12. Ильина, Т. В. Введение в искусствознание / Т. В. Ильина. – М. : ООО «Издательство Астрель». – 2003. – 206 с.
13. Ильичев, Л. Ф. Философия и научный прогресс / Л. Ф. Ильичев. – М.: Наука, 1977. – 316 с.
14. Каган, М. С. Методологические проблемы современного искусствознания / М. С. Каган. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1980;
15. Каган, М. С. Системный подход и гуманитарное знание / М. С. Каган. – Л., : Изд-во ЛГУ, 1991. – 383 с.
16. Копнин, П. В. Гносеологические и логические основы науки / П. В. Копнин. – М. : Мысль, 1974. – 568 с.
17. Лазарев, В. Н. О методологии современного искусствознания / В. Н. Лазарев // Критерии и суждения в искусствознании: сб. статей. – М. : Советский художник. – 1986. – С. 91–95.;
18. Лосев, А. Ф. Форма – Стиль – Выражение / Сст. А. А. Тахо-Годи, общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. – М. : Мысль, 1995.
19. Майоров, Г. Г. Три типа понимания философии в истории европейской культуры (Сознание у подножия Абсолюта) / Г. Г. Майоров // Алтай-Космос-Микрокосм: сознание человека и биосфера на пороге XXI в.: тез. докладов 4-й междунар. конф. – Барнаул: Ак-Кем, 1998. – 154 с. – С. 38-43.
20. Найдыш В. М. Наука и квазинаука / В. М. Найдыш, Е. Н. Гнатик, Н. Н. данилов и др. // Под ред. В. М. Найдыша. – М. : Альфа М., 2008. – 320 с.
21. Новиков, А. М. Методология научного исследования / А. М. Новиков, Д. А. Новиков. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 280 с.
22. Орлова, Э. А. Актуальные проблемы культурологи / Э. А. Орлова // Культура в современном мире: опыт, проблемы, решения: Информ. Сб. – М., 1994 – Вып. № 10. С. 30–31.
23. Петрова, А. Г. Универсальные композиционные формы в орнаменте народов Арктики (эвенки, эвены) / А. Г. Петрова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Научно-теоретический и прикладной журнал ВАК. Тамбов : Изд-во «Грамота». Часть II. № 2 (40) 2014. Тамбов, 2014. – С. 150–153.
24. Ракитов, А. И. Философские проблемы науки / А. И. Ракитов. – М. : Мысль, 1977. – 270 с.
25. Татарчук, С. В. Специфика культурологических подходов к анализу художественного произведения в отечественной гуманитарной мысли конца XIX – середины XX в. (на при-

- мере изобразительного искусства) / Татарчук: диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии. – Барнаул, 2007. – 170 с.
26. Успенский, Б. А. К исследованию языка древней живописи / Б. А. Успенский // Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения (Условность древнерусского искусства). – М. : Искусство, 1970. – 124 с., таблицы. С. 4–34.
 27. Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. – М. : Прогресс, 1993. – 324 с.
 28. Хогарт, У. Анализ красоты / У. Хогарт. Пер. с англ. / Вступ. ст. и примеч. М. П. Алексеева. – Л. : Искусство, 1987. – 254 с.
 29. Шишин, М. Ю. Проблема интерпретации произведения искусства: философские ракурсы рассмотрения / М. Ю. Шишин // Вестник Алтайской науки, № 2-2, 2013.
 30. Шишин, М. Ю. Философские концепции искусства: проблемы типологии / М. Ю. Шишин // Третьи искусствоведческие Снитковские чтения. – Барнаул: Алтайский Дом печати, 2010. – С. 10-21.
 31. Штофф, В. А. Проблемы методологии научного познания / В. А. Штофф. – М. : Высшая школа, 1978. – 269 с.
 32. Юдин, Э. Г. Системный подход и принцип деятельности. Методологические проблемы современной науки / Э. Г. Юдин. – М. : Наука, 1978. – 391 с.

УДК 745.5

СВАСТИКА, СКРЫТАЯ В ПУГОВИЦЕ

Г. Лхагвасурэн

Монгольский государственный университет культуры и искусств

В данной статье автор проводит анализ орнамента на пуговице в контексте древней гуннской и монгольской кочевой культур. Исследуется семантика орнамента, а также значение основных орнаментальных элементов.

Ключевые слова: монгольская культура, гуннская культура, орнамент, свастика

SWASTIKA HIDDEN IN THE BUTTON

Lhagvasuren G.

The article is devoted to the analysis of the ornament made on the button. This ornament is considered as a part of ancient Hunnu and Mongolian culture. Semantic contents of the ornament as well as meaning of the main ornamental elements are studied here.

Keywords: Mongolian culture, Hunnu culture, ornament, swastika.

Проблема изучения кочевой культуры заключается в том, что исследователь постепенно приходит к выводу, что в наследии человечества сохранилось множество знаков и символов, которые незримо влияют на жизнь человека, что требует повышенного внимания исследователя древних и традиционных культур. Цель данного небольшого исследования – выявить связь различных древних смыслов и знаков.

Мы будем исходить из концепции, что даже в самых небольших фактах культуры (каковым, например, является пуговица) скрыто многое, а также из того, что некоторые ключевые моменты мировоззрения мастера могут быть увидены через его произведение. Что ведет к более глубокому выводу – необходимо комплексное, предельно внимательное отношение к самым простым артефактам народной культуры.

Несомненно, что само слово «пуговица» (монг. «товч». Прим. переводчика) имеет достаточно широкое значение, чем просто часть одежды. Первое, что обращает на себя внимание, это его частичная омонимия со словом «товчоо» (монг. «краткое изложение, рассказ». Прим. переводчика). И в данном контексте мы не можем обойти такой знаковый феномен монгольской культуры, как «Сокровенное сказание монголов» (монг. – «Нууц товчоо». Прим. переводчика), который, несомненно, является одним из тех произведений, в котором содержатся важнейшие и глубокие коды культуры.

Именно поэтому множество отечественных и зарубежных исследователей, начиная с Гаадамба, обращаются к этому произведению. Любое название обладает содержанием, способным актуализировать культурное наследие. «Сокровенное сказание» это сжатое изложение взаимосвязанных ключевых смыслов и идей, зародившихся еще в эпоху гуннов.

Вернемся к предмету нашего исследования, здесь можно заметить интересную культурно-философскую параллель. Даже если исходить из самого предмета «пуговица» («товч»), задача которого открывать и закрывать что-либо, иными словами, соединять воедино, то «Сокровенное сказание» («Нууц товчоо») есть ничто иное, как «Сокровенная связь», соединяющая времена и являющаяся ключом к пониманию единства истории и религии

Если понимать именно так, то «Сокровенное сказание» представляется лишь кратким документом, который по своему содержанию оказывается гораздо шире, связывая прошлое, настоящее и будущее, и его содержание представляется гораздо более глубоким, нежели просто сказание. И с этой точки зрения и исследовательский интерес к нему должен быть проявлен намного больше. Опираясь на высказанный ранее тезис, рассмотрим с различных точек зрения выбранный артефакт – пуговицу.

Нами было проведено исследование пуговиц гуннского дэли (национальный халат), обнаруженного в аймаке Оворхангай и находящегося в коллекции Эрдэнэчулууна. Фотографии дэли были опубликованы в журнале «Монголия» в 2011 г. Данные пуговицы имеют достаточно необычную форму с парными, мастерски сделанными украшениями. Основной орнаментальный мотив представляет собой образ в виде четырех оленей. Композиционно все четыре оленя не только соединены между собой, причем одна фигура переходит в другую, однако самое удивительное, что четыре фигуры формируют черно-белую свастику, вращающуюся по солнцу и против солнца.

Из других, любопытных подробностей отметим мотив с рогами оленей, имеющими в общей сложности двенадцать ответвлений, которые распространены по четырем сторонам пуговицы, что может трактоваться как 4 времени года и двенадцать месяцев. Кроме того головы оленей и передние ноги практически повторяют схему расположения по четырем сторонам света и восьми азимутам. В этом образе достаточно четко просматривается свастичный орнамент.

Семантика этого мотива в национальном мировоззрении всегда связана с синим цветом (синим пятном), которое размещается в центр четырех сторон света и восьми азимутов. Также синий цвет это атрибут мифологической птицы Хан Гаруды, которым маркировался центр жилища – очаг в качестве защиты от лусов – духов природы. Голубая Монголия или Серебряное государство – эти эпитеты в традиционном мировоззрении связаны с центром свастики, окрашенной в синий цвет.

Стоит отметить, что с синим цветом связана особая линия народной философии и эстетики. Согласно кочевым представлениям, Когюдэй мерген (богатырь, культурный герой, преобразователь) увидел некие твердые правила в звездах, оформившиеся на земле в образ вертикально восходящей свастики, которая формировала и притягивала космическую энергию. Понимание свастики в кочевой культуре тесно связано с некоторыми понятиями тенгрианства, в которых скрыто вертикальное восхождение и нисхождение свастичной формы. Понятия «Хасбий» у гуннов и «Хасбуу» у древних монголов одинаково означают энергию мудрости, а также конструктивную форму, имеющую основу свастики, сохраняющей и производящей энергию. Таким образом, свастика – это форма, представляющая собой, с одной стороны, символическое обозначение синего цвета, а с другой – центр, концентрирующий мировую энергию. Мы фактически проследили, каким образом огромный пласт кочевой культуры скрыт в свастике, изображенной на пуговице. Кроме того, даже через лингвистическое соотношение между словами «пуговица» («товч») и «краткое сказание» («товчоо») мы проследили связь со свастикой, построив цепь, восходящую от простой казалось бы пуговицы до высших понятий кочевого мировоззрения. Свастика – это, по сути, свод правил или корень монгольской кочевой культуры, ключевой знак, который способен дать возрождение культуре. И это качество связано с тем, что данный знак в монгольской культуре является используемым и распространенным.

В заключение, подытожим все вышесказанное. Судя по всему, еще со времен гуннов был известен способ концентрации волновой энергии, что сохранилось в свастичном знаке. В декоративно-прикладном искусстве гуннов пуговица выполняла роль украшения, а ее орнамент определял уровень развития этого искусства. Понятие «товчоо», конечно, выводит наше исследование на «Сокровенное сказание монголов» («Нууц товчоо»), которое является не только историческим документом, но и кратким образным изложением монгольского-кочевого мировоззрения, в котором незримо присутствует образ свастики.

Восходящая по спирали форма свастики – это образно оформленное философское построение, или центральный образ, вокруг которого выстраиваются принципы повседневной жизни, мировоз-

зрения, культуры и хозяйственной деятельности кочевников. Таким образом, раскрываются культурные основания, а именно, творчество самого создателя произведения и глубокое философское содержание. Свастика, как результат сохранения энергии, проявилась практически во всех видах материальной культуры: символика, игры, живопись и др.

Пуговица гуннского халата – это также и концентрация синего цвета, абстрактного понятия кочевого тенгрианства, что получило свое выражение в образе черно-белой свастики, или двойной свастики, вращающейся в двух направлениях. Данный образ также является достоянием кочевой культуры, поскольку именно в нем, в его вращении содержатся основные взаимосвязанные категории, важные для кочевой культуры: 4 стороны света, 8 азимутов, 4 времени года, 12 месяцев, 12 часов и т. д. Таким образом. Свастика становится уже не только образом, но и кодом к пониманию кочевой культуры в целом.

Литература

1. Монголын нууц товчоо («Сокровенное сказание монголов»). УБ, 2010. – 100 с.
2. Гаадамба, Л. Нууц товчооны нууцсаас («Тайны сокровенного сказания») / Л. Гаадамба. – УБ, 1999. – 66 с.
3. Энхпүрэв, М. Мөнх тэнгэрийн хасбуу («Свастика тенгри») / М. Энхпүрэв. – УБ, 2000. – 54 с.
4. Лхагвасүрэн, Г. Хөхийн нууцад нэвтэрхүй («Проникая в тайны синего цвета») / Г. Лхагвасүрэн. – УБ, 2011. – 24 с.

УДК. 7.049.1

АРХАИЧЕСКОЕ В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЫШЛЕНИИ

С. В. Мягих
МБУ ЦБС г. Барнаула, библиотека № 36
risomat@mail.ru

Статья посвящена проблемам проявления элементов архаического сознания в современном художественном мышлении.

Ключевые слова: архаическое сознание, современное искусство, современное сознание, синкретизм.

ARHAIC COMPONENTS IN MODERN ART THINKING

S. V. Myagkikh
Municipal Budget Establishment Centralized “Library System of Barnaul, Library № 36”

The article is devoted to the problems of declaration of archaic consciousness elements in modern art thinking. There are some examples of archaic syncretism in modern art works.

Keywords: archaic consciousness, modern art, modern consciousness, syncretism.

Приступая к рассмотрению вопросов, касающихся проявления архаического в современном художественном мышлении, следует, прежде всего, определиться с интерпретацией понятия «архаический» в контексте проблемы.

Слово «архаический» в словарях часто синонимично слову «архаичный». Суммируя сведения о значении этих слов, почерпнутые из нескольких словарей, мы определили, что оба слова подчеркивают отнесение предмета или явления к прошлому, но «архаичный» подчеркивает несоответствие современности, пережиток ушедшего прошлого, нежизнеспособный и подлежащий забвению, а «архаический» не имеет такой негативной коннотации.

Архаический (Брокгауз, Ефрон) – свойственный древности, отзывающийся стариной [1, с. 47]

Архаический (архаичный) (Ушаков) – свойственный древности; устаревший, вышедший из употребления [6, с. 18].

В контексте рассмотрения проблемы, вынесенной в заглавие статьи, мы будем соотносить понятие «архаическое» с обозначенными философией проблемами современного сознания [4; 5] и под-

разумевать под ним сумму признаков (архаических элементов), характеризующих сознание первобытного человека, присутствующих в сознании современном и актуализующихся в различных сферах деятельности, из которых нас будет интересовать преимущественно сфера художественной рефлексии.

Поставленная проблема возникает на стыке двух факторов. С одной стороны, философский дискурс ставит вопрос о невозможности преодоления архаических элементов сознания: «Архаическое выражает первый стихийный опыт постижения человеком мира, первый опыт культурных усилий, первой сознательности. И этот опыт необратим; его результаты – фундамент любого сознания» [5, с. 22]; с другой стороны, в современной художественной практике накопилась критическая масса примеров апелляций к архаическим основам культуры на различных уровнях – от простого копирования пластических форм первобытного искусства до попыток создания собственного языка, реконструирующего архаическое мироустройство, т. е. архаическое сознание в зримых образах.

Сознание человека вырабатывает «обобщенные знания о связях, отношениях, закономерностях объективного мира», регулирует «эмоциональные, рациональные и предметно-практические отношения с действительностью» [2, с. 966], т. е. формирует мировоззрение.

Рассмотрим категории, являющиеся основой любого мировоззрения и отражающие картину мира определенного этапа развития сознания, в нашем случае – архаического. Это пространство и время.

Структура пространства и времени первобытной, архаической культуры кардинально отличается от современного ее понимания, сложившегося в Новое время, время рационализма и расцвета классических наук. Уже само слово «структура» неприложимо для определения этих категорий архаической эпохи. Они характеризуются нерасчлененностью, синкретичной слитностью. Время не линейно, а циклично: прошлое, настоящее и будущее не сменяют друг друга последовательно, а воплощаются в одной точке. События, ритмично повторяясь, создают ощущение вечности. Что касается пространства, то разнесенные в нем (и во времени) явления и предметы оказываются возможным иметь в одной пространственно-временной точке – реальности архаического мышления, которая позволяет сосуществование реального и ирреального одновременно. В этом выражается синкретизм архаического миропонимания.

В контексте вышеизложенного интересно рассмотреть рисунки Сергея Дыкова, графика, театрального художника из Горно-Алтайска, который в своих произведениях реконструирует пространственно-временные «координаты» архаического миропонимания. Его графические листы не являются иллюстрациями мифологических сюжетов или легенд Алтая. Их невозможно определить как пейзажи или этнографические зарисовки, тем не менее, достаточно беглого взгляда, чтобы заметить их соотнесенность с культурой древнего Алтая. Попытки анализировать эту графику средствами классического искусствоведения неизменно разочаровывают исследователя. Образы графики Дыкова возникают в результате автоматического движения руки, многократно повторяющей сходные мотивы изображений, руки, которая подчиняется, тем не менее, ассоциациям автора, его памяти, интересам, пластическим предпочтениям – всему тому, что впитано и усвоено им из мировой культуры. Изображение всегда возникает спонтанно, оно неповторимо и уникально, каждое – одно из многих звеньев графоманского письма со всеми его необходимыми признаками [3].

Каждый лист имеет свободное от рисунка поле по периметру – подобие некоей рамы, внутри которой происходит пластическое действие. Наложение, взаимопроникновение, переплетение линий, самых различных форм – человекоподобных ликов, растительных мотивов, тел животных, холмистых гор... Автор не делает никаких предпочтений и различий в их сосуществовании в пространстве листа. Ощущение верха и низа есть, а глубина и плоскостность нивелируются. В пространстве графического листа словно существует нечто очень гармоничное, стройное, но эфемерное, готовое исчезнуть как видение. Пластика Дыкова подобна музыке, это словно материализация ее звуков. Здесь и пластика алтайских предгорий, и мелодии национальных музыкальных инструментов, и дыхание ветров... Словно весь мир вмещается одновременно в изображение, как это может быть в сознании человека или его воображении – одновременно. Неслучайно кто-то назвал этого художника «духовидцем».

Синкретизмом пронизаны и формы керамических скульптур Евгения Сурихина, керамиста и графика из г. Барнаула. Но его синкретизм другого качества – это скорее синтез, мастерское, виртуозное, но вполне осознанное соединение в одно целое на первый взгляд несовместимого и несоединимого. Например, в эскизе парковой скульптуры «Двое» отчетливо прочитываются неразделимость и противоборство; враждебность, сопротивление противоположных начал и их единение, слияние;

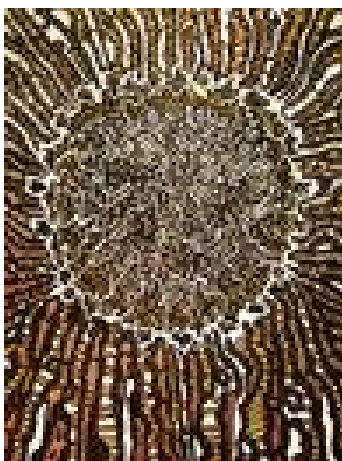
борьба и страсть. Скульптура решена в теплых охристых тонах с ярким абстрактным декором на основе процарапывания контура в тесте и заполнения цветом образованных плоскостей поверхности. Характер декора абстрактный, без опоры на конкретный орнамент или изобразительные мотивы какого-либо этноса. В пластическом решении ясно прочитывается две формы: фигура птицы, голова и клюв которой тесно прижаты ко второму телу с крылом, доминирующим цветом и острием в этой пластической баталии. Борьба и покровительство, слияние сплетенных в едином порыве тел. В этом – пластический накал скульптуры. Возникают ассоциации с образами искусства Древнего Египта. Но синкретизм настолько очевидно проявлен, что не дает возможности однозначно толковать образ, привязывать его к какой-либо определенной традиции или определить его исток, точку пластического заимствования, происхождение. И именно здесь, как это ни парадоксально, ощущается апелляция к архаическому сознанию.

Еще одна работа Скурихина, на первый взгляд не имеющая отношения к архаике и никак явно не декларирующая с ней связи – она не содержит каких-либо отсылов ни к изобразительным основам ранних форм искусства, ни цитируемых или переработанных знаков или символов. Это «Человек-крыло» (1993, шамот). Но при внимательном рассмотрении связь с архаическим синкретизмом обнаруживается на всех уровнях восприятия произведения. Перед зрителем тяжелая, примитивная, словно только что из неоформленной массы глины родившаяся, форма, еще не состоявшаяся как завершенная, скорее становящаяся из незавершенности, рождающаяся на глазах у зрителя. Философия формы не развита до совершенства, открыто предъявляющего суть произведения. Это еще только праформа, обещающая стать законченным во всех отношениях произведением. Только что проявившееся из неоформленной массы материала крыло, тем не менее, уже зовет к полету, в нем нет легкости, но оно напряженно устремлено ввысь. Однако крыло не способно оторваться от тяжелого, бесформенного основания, из которого оно вырастает, его «человеческие» ноги влипают в свой пьедестал без какой-либо надежды оторваться и дать возможность полета несомому ими крылу. Этот дуализм, тяготение к разным субстанциям, парадоксально заключенное в одну незавершенную, но воспринимающуюся как единое целое форму, можно определить как синкретизм.

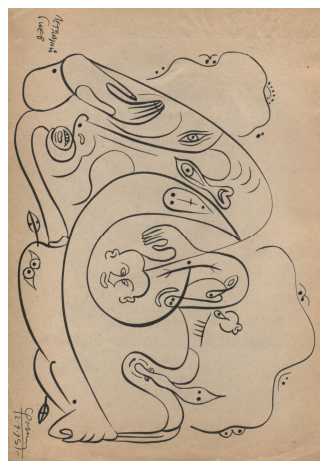
И еще один пример в доказательство того, что синкретизм архаического сознания пронизывает художественную рефлексию на всех уровнях – из творчества молодежной тусовки г. Барнаула. Графические работы одного из лидеров этой творческой группы также возникали спонтанно, интуитивно, как результат автоматизма движения руки. В этих изображениях архаические образы складываются из ритмически организованных знаков и часто не осознанны, а бессознательны. Сам процесс рождения такой пластики на бумаге напоминает ритуал, изображения «пропитаны» угловатыми ритмами, организованными по принципу простейшей музыкальной формы или формы речевого высказывания. Автор – Игорь Дрилев – не имеет ни музыкального, ни художественного образования, никогда не занимался изучением древних культур. Он пишет музыку и тексты, рисует – постоянно находится в состоянии творческой продуктивности. Спонтанно возникающие архаизирующие образы в этом случае – пример и доказательство актуализации архаических пластов в современном художественном сознании.

Литература

1. Брокгауз, Ф. А., Энциклопедический словарь. Философия и литература. Мифология и религия. Язык и культура / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – М. : Эксмо, 2005. – 592 с., ил.
2. Всемирная энциклопедия: Философия. – М., АСТ, Мн.: Харвест, Современный литератор, 2001. – 1312 с.
3. Гамзатова, П. Р. Графомания чистой воды. Об одном из направлений современного искусства. С. 205–231 / П. Р. Гамзатова // Опыт повседневности. – М., С.-Пб. – 2005. – 309 с.
4. Савчук, В. В. Новации и архаические элементы сознания / В. В. Савчук // Философские науки, 1991. – № 10. – С. 21–33.
5. Савчук, В. В. Пространство архаического: границы рефлексии. Автореферат док. филос. наук. СПб., 1996. – 35 с.
6. Ушаков, Д. Н. Большой толковый словарь современного русского языка / Д. Н. Ушаков. – М. : «Альта-Принт», ООО издательство «ДОМ XXI в.», 2008. – VIII, 1239 с. – С. 18.



Дрилев И.
Без названия. Б., тушь. 2015



Дыков С.
Летящий Гнев. Б., фломастер. 1995



Дыков С.
Мысль пронизывает небеса Духа. Б., тушь



Скурихин Е.
Двое. Эскиз парковой
скульптуры. Шамот,
глазури, соли, ангоб. 1992

ИСКУССТВО СИБИРИ, ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА И СОПРЕДЕЛЬНЫХ ТЕРРИТОРИЙ В XIX–XXI ВВ.

УДК 7.071.1

**ТВОРЧЕСКАЯ И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Н. Г. КУРАЧА:
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ САКРАЛЬНЫХ СМЫСЛОВ
И ЦЕННОСТЕЙ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ ОБСКИХ УГРОВ**

Т. Н. Адамецкая
Нижевартовский государственный университет
adametski_yura@mail.ru

Н. Г. Курач – заслуженный деятель культуры Ханты-Мансийского автономного округа – Югры, художник-график и иллюстратор, педагог и руководитель Декоративно-прикладного отделения МАУДО «Детская школа искусств №2» г. Нижневартовска. Основным смыслообразующим вектором его творческой и педагогической деятельности является сохранение культурного наследия малочисленных народов Севера. Начиная с 1997 г. художник регулярно совершает экспедиции на хантыйские стойбища, где делает наброски, пишет эскизы, ведет путевые заметки. За это время он создал целую галерею образов коренных народов Югры. Своеобразными отчетами о проделанной работе становятся художественные выставки. Являясь руководителем Декоративно-прикладного отделения, он активно использует накопленный и систематизированный материал в учебном процессе: в содержание учебных программ были введены элементы регионального компонента, связанные с традициями декоративно-прикладного искусства народов ханты и манси.

Ключевые слова: мифологическая картина мира обских угров, традиционная культура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство Югры, сохранение культурного наследия.

**CREATIVE AND PEDAGOGICAL ACTIVITY N. G. KURACH: ARTISTIC
INTERPRETATION OF SACRED MEANINGS AND VALUES OF THE
TRADITIONAL CULTURE OF THE OB UGRIANS**

T. N. Adametskaya
Nizhnevartovsk state University
adametski_yura@mail.ru

N. G. Kurach – honored worker of culture of the Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug – Ugra, graphic artist and Illustrator of the works of poets and prose writers of the Ugra territory, the head of the Decorative Department at Children's art school № 2 of Nizhnevartovsk. The main semantic vector of his creative and pedagogical activity is the preservation of cultural heritage of the peoples of the North. Since 1997, the artist regularly makes expedition on open-air Park where making sketches, writes sketches, leads travel notes. During this time, Kurach has created a gallery of images of indigenous peoples of Ugra. Original reports become art exhibitions. As leader of the Decorative office, he actively uses the accumulated and systematized the material in the learning process: the content of training programmes have been introduced elements of the regional component associated with the traditions of the decorative arts of the peoples of the Khanty and Mansi

Keywords: mythological picture of the world of Ob-Ugric peoples, traditional culture, fine and decorative art Ugra, the preservation of cultural heritage

Николай Гаврилович Курач – художник-график, педагог и руководитель Декоративно-прикладного отделения МАУДО «Детская школа искусств №2» г. Нижневартовска, неординарный художник и человек. В город Нижневартовск он приехал в 1980 г., спустя два года впервые стал участником городской художественной выставки. В 1986 г. он побывал на нефтяном месторождении, где впервые познакомился с представителем народа ханты. Это событие стало переломным в творческой жизни художника, с тех пор все его внимание было сосредоточено на культуре коренных народов Ханты-Мансийского автономного округа – Югры – обских угров (ханты и манси), и богатой природе

сибирского края. Уже много лет он ведет активную полевую работу по сбору фольклорного, этнографического, религиозно-мифологического материала в среде коренного населения округа. Периодически посещает национальные поселки Югры (Аган, Варьеган, Ларьяк, Корлики) и родовые угодья ханты; так, начиная с 1997 года художник посетил около 20 стойбищ. В нелегких полевых условиях он делает наброски, пишет эскизы, ведет путевые заметки. Своеобразными отчетами о проделанной работе становятся персональные художественные выставки.

Н. Г. Курач предпочитает работать в графике – тушью и акварелью. Целая серия работ выполнена им в оригинальной и трудоемкой технике флористики. Спектр избираемых мастером жанров широк – это и таежные пейзажи, и портреты коренных жителей, и изображения животных. Художественные произведения мастера, представленные на городских, окружных, международных выставках получают признание и высоко оцениваются профессиональным сообществом. В 2001 г. его творческая деятельность была отмечена премией Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «За развитие культуры малочисленных народов Севера». В 2009 г. он стал обладателем Гранта губернатора Ханты-Мансийского автономного округа – Югры в области изобразительного искусства (на выделенные средства была организована персональная выставка графических работ «Песнь оленю»). В 2015 г. Николаю Гавриловичу было присвоено звание заслуженного деятеля культуры Ханты-Мансийского автономного округа – Югры.

За годы поездок Н. Г. Курач создал целую галерею образов коренных народов Югры. Постепенно сформировался интерес к новому для него виду искусства – художественной фотографии. Постоянным спутником, наряду с этюдником, стал фотоаппарат. Художественное видение и глубокая личная заинтересованность позволили ему избежать отчужденности и сухости в фиксации, по сути, этнографического материала. Художник не гонится за внешними эффектами, «национальным колоритом»; не предлагает зрителю «красивую» бутафорию или романтическую реконструкцию прошлого. Без предвзятости и прикрас он открывает будничную жизнь обских угров с ее бытовой неустроенностью, скудостью материально-технической стороны, но богатством сакральных смыслов и душевной щедростью людей. *(Из путевых заметок художника: «Ханты – люди доверчивые, но, одновременно, замкнутые. Внимательно смотрят на тебя, долго изучают. Местное население, если доверяет тебе, раскрывается в полную силу. Они оберегают, помогают ориентироваться, если надо, выведут на дорогу, готовы обо всем рассказать. Ни одна избышка на стойбищах не запирается на замок).* Будучи человеком доброжелательным, деликатным Николай Гаврилович располагает к общению, и перед объективом его фотокамеры герои раскрываются без малейшего намека на позерство, нарочитость или ложную скромность. Все многообразие основных видов хозяйственной деятельности, бытовых и социальных отношений, явленное в произведениях мастера, прошло художественно-эстетическое осмысление и представлено зрителю в новом качестве. В едином потоке бытия фотообъектив художника находит и фиксирует отдельные мгновенья; калейдоскоп, как будто случайных фото-образов складывается, и перед нами неожиданно вырастает сложная панорама живой и яркой культуры обских угров.

Творчество Н. Г. Курача глубоко гуманистично. Его главным объектом, безусловно, является человек. Николая Гавриловича привлекают контрасты в мировосприятии обских угров: детская непосредственность в сочетании с осторожностью и житейской мудростью. В мимике и жестике своих героев он «схватывает» всю полноту эмоционального переживания человеком своей сопричастности Бытию. Язык, на котором говорит художник, обращаясь к зрителю, универсален и позволяет в частном находить общее, в национальном – общечеловеческое. *(Из путевых заметок художника: «Быт ханты бедноват, но эти люди и необычайно богаты, потому что живут в полной гармонии с природой. Охотники будто сливаются с природой, дышат ею, живут радостно».)*

Н. Г. Курач посещает стойбища независимо от времени года и погодных условий: и в зимнюю стужу, и в летний зной, когда невозможно укрыться от гнуса. Искренний энтузиазм следопыта позволяет с оптимизмом преодолевать жизненные неурядицы и отсутствие бытовых удобств. Сложные условия не смущают, не останавливают его – горожанина, привыкшего к комфорту и благам цивилизации, но, напротив, являются стимулом к художественной деятельности и дают новые темы для творчества. Именно такой подход и приносит свои плоды, часто художник становится не только свидетелем каких-то событий, происходящих на стойбище, но и их непосредственным участником, совершает интересные находки. Его внимание привлекают и импровизированная «лестница» из бревен, позволяющая подняться по крутому берегу реки, и ветхие постройки давно покинутых стойбищ, и оставленный в тайге национальный музыкальный инструмент.

Чаще всего героями художественных произведений Николая Гавриловича становятся ханты, и это закономерно, так как именно они составляют этническое большинство среди коренных народов Югры. Особенно часто художник бывает в Корликах – поселке, расположенном в восточной части ХМАО – Югры, в пятистах километрах от Нижневартовска. Здесь нет промышленного производства, нет автомобильных дорог, а река Вах, на берегах которой стоит поселок, несудоходна. Художнику импонирует синкретичность мироощущения ханты – тот сказочный мир детства, в котором все возможно. Он очарован красотой нетронутой цивилизацией природы, в единении с которой местные жители и получают неиссякаемый источник сил. *(Из путевых заметок художника: «В «каменном мешке» (так ханты называют город) они выглядят маленькими, растерянными. В тайге это совсем другие люди: уверенные в себе, все знают, все умеют – настоящие богатыри. Они постоянно в работе – охота, рыбалка, обустройство стойбищ».)* Таким образом графические работы и фотоматериалы становятся своеобразным свидетельством того, что вопреки мощному и агрессивному воздействию современного индустриального общества духовная и материальная культура обских угров все же сохраняет традиционный уклад и собственную самобытность. Художественной энциклопедией жизни ханты стал авторский фотоальбом Н. Г. Курача «Югра глазами художника» (2010).

Интерес Николая Гавриловича к традиционной культуре обских угров определил вектор развития не только его творческой, но и педагогической деятельности. С 2003 г. он является заместителем директора МАУДО «Детская школа искусств №2» города Нижневартовска по декоративно-прикладному искусству. Увлеченность любимым делом, вдумчивость и основательность, свойственные характеру художника, создают особую рабочую атмосферу, задают направление творческого поиска всего отделения ДПИ. В содержание учебных программ были введены элементы регионального компонента, связанные со спецификой декоративно-прикладного искусства ханты и манси. Постепенно складывался коллектив единомышленников, определились особенности и принципы работы в классе-мастерской, выработался оригинальный, узнаваемый художественный стиль. Основными направлениями, реализуемыми на декоративно-прикладном отделении, являются художественная роспись ткани, художественное ткачество, художественная обработка кожи и керамики. Работы педагогов и учащихся отделения известны не только в Ханты-Мансийском автономном округе, но и далеко за его пределами. Изделия, создаваемые под руководством Н. Г. Курача, отличает широкое применение декоративных средств традиционного орнамента обских угров, своеобразной тайнописи – знаков медведя, оленя, гнезда птицы, глухарки. Нередко орнамент становится смысловым центром изделия. В произведениях нет ни одной случайной детали. Хорошее знание и чувство религиозно-мифологических представлений ханты и манси позволяет мастерам свободно, но, отнюдь, не произвольно интерпретировать художественный материал.

В 2004 г. по инициативе Николая Гавриловича в учебный процесс был включен факультативный курс «Прикладная композиция (художественная керамика)», ориентированный на учащихся 12-17 лет. На вводных занятиях мастер знакомит учащихся с теоретическими основами курса: материальной культурой и декоративно-прикладным искусством обских угров, флорой и фауной Югры; историей возникновения и развития керамики как вида декоративно-прикладного искусства, основными материалами, инструментами и приспособлениями для работы с глиной и т.д. Собранный Н. Г. Курачем в ходе многочисленных экспедиций на хантыйские стойбища материал был им методически переработан, систематизирован и отражен на стендах «Историческая справка о жизни народов Севера», «Годовой цикл обских угров (календарь)», «Орнаменты народов ханты и манси» и т.д. Практические занятия начинаются с освоения символического языка орнаментов ханты и манси, учащиеся изучают своеобразие его структурной организации и цвета. Далее они разрабатывают эскизы изделий, используя различные приемы стилизации и построения композиции. И лишь после этого выполняют упражнения по овладению приемами работы с глиной и способами декорирования изделия.

На протяжении учебного года происходит своеобразное «погружение» учащихся в особую этнокультурную среду. Как и представители традиционных культур, дети легко преодолевают условные границы видимого мира и с удовольствием обращаются к образам и сюжетам народных сказок и мифов. Освоение ими последовательности технологических операций по выполнению керамического изделия наполняется глубокими сакральными смыслами, и культурные традиции и ценности обских угров выступают здесь в качестве основного источника творчества. Мифологическое миропонимание северных народов с его неконфликтной, гармоничной системой отношений «человек – природа» легко находит отклик в детских сердцах. Результатом такого педагогического подхода становятся оригинальные детские произведения, свободные от догматизма в интерпретации художественного материала и отличающиеся полным отсутствием стремления к шаблонному копированию, созданию

псевдо-этнических изделий или иллюстрированию народного эпоса (чем часто грешат многие художники, работающие в «этническом» стиле).

Таким образом, творческая и педагогическая деятельность Н. Г. Курача строится на глубоком понимании непреходящей ценности духовной и материальной культуры обских ургов, стремлении сохранить ее многовековые традиции.

УДК 7.07-05

ЕДИНСТВО БЫТИЯ И ИНОБЫТИЯ В ЖИВОПИСИ

А. К. ДМИТРИЕВА

А. О. Бардина

Национальный музей имени А. В. Анохина, Республика Алтай

Ajsulu13@mail.ru

В статье рассматриваются особенности творчества художника-живописца А. К. Дмитриева. Его биография, формирование художественного вкуса, анализ его работ. Художник через свои работы передает глубокий философский смысл. Зритель начинает размышлять о материальном и нематериальном мире.

Ключевые слова: художник А. К. Дмитриев, камни, философский диалог, материальное и нематериальное.

THE UNITY OF BEING AND OTHERNESS IN THE WORK OF A.K. DMITRIEVA

A. O. Bardina

The National Museum of A.V. Anokhina Altai Republic

Ajsulu13@mail.ru

The article discusses the features of the artist-painter AK Dmitrieva. His biography, the formation of artistic taste, the analysis of his works. An artist through his work conveys a deep philosophical meaning. The viewer begins to think about the material and the material world.

Keywords: Artist AK Dmitriev, stones, philosophical dialogue, immaterial and material

Восхождение человек совершает по камням. Камни – ступени, камни – отправная точка, камни – путь и камни – цель...

Человечество читает свою историю, запечатлев Прошрое в камне, и создает из камня чертоги Будущего. Камень – спутник, камень – проводник и камень – страж...

Камень – препятствие и возможность, камень – врата и указатель на распутии...

Камень – само выражение Материи, из которой Дух человека извлекает ему одному доступные и понятные Знаки...

Камни – знаки...

(Алексей Дмитриев)

Спустя пятнадцать лет после первой выставки в выставочных залах Национального музея имени А. В. Анохина прошла пятая, в нашем городе, персональная выставка неординарного, многогранного и загадочного художника Алексея Константиновича Дмитриева «Камни – Знаки». На ней была представлена серия графических и живописных работ, а сердцем экспозиции была инсталляция в центре зала – старая лестница, которая досталась ему, когда он купил дом. Он установил её в песке, устремив вертикально вверх, а рядом оставил небрежно брошенные, потрепанные не в одном путешествии кеды. Эта выставка, и все, что создается художником, прекрасный повод, чтобы познакомиться с ним ближе. Надо заметить, что до последнего времени творчество А. К. Дмитриева не стано-

вилось предметом основательного искусствоведческого анализа. Настоящая публикация закладывает, хочется верить, систематическое и глубокое осмысление творчества художника.

А. К. Дмитриев родился в Ташкенте 2 февраля 1963 г. Отец – Дмитриев Константин Васильевич имел профессии актера и режиссера, сценариста, хореографа и журналиста, писал пьесы, стихотворения и тексты песен. Мать – Аvenesянец Тамара Мушеговна всю свою жизнь проработала актрисой в Государственном академическом театре драмы имени Горького (г. Ташкент).

Алексей Константинович закончил отделение театрально-декорационной живописи художественного факультета Ташкентского театрально-художественного института имени А. И. Островского.

В 1987 г. поступил на работу в театр юного зрителя в качестве художника-постановщика, где вскоре стал главным художником театра. В это время он работал с театрами городов Кирова, Карши, Ташкента, Барнаула.

В 1989 г. Дмитриев переезжает в Москву, где становится художником-стажером в Центральном детском театре. На этот период приходятся интенсивные занятия живописью, участие в ряде выставочных проектов в Москве и за рубежом.

В 1991 г. он выбирает на жительство Горно-Алтайск. Сценография не покидает А. Дмитриева, и тут он становится востребованным в Национальном драматическом театре.

Горно-Алтайский зритель не так быстро узнает о существовании такого талантливого человека. Пройдет семь лет после переезда, и Алексей Константинович заявит о себе как о художнике-живописце выставкой в музее. После его примут в Союз художников.

На счету Алексея Константиновича 60 спектаклей в театрах разных городов Советского Союза (а позже – СНГ) и множество республиканских, краевых, всесоюзных, всероссийских и международных выставок живописи, в том числе, 10 персональных. Обладатель Гран-При Всероссийского фестиваля конкурса современной живописи «Золотая-кисть – 1991» (г. Москва), лауреат Всероссийского конкурса «Искусство книги. Традиции и поиск» за иллюстрации к книге Д. Свифта «Путешествие Гулливера».

На Алексея Константиновича повлияли не конкретные учителя, художники, направление в изобразительном искусстве, а литературные произведения Э. Хемингуэя со своими паузами и умалчиванием, музыкальные произведения (джаз), ритм – основа импровизации, фотография. В целом художественное восприятие формировалось благодаря интересам художника от них он брал только самое близкое ему: цвет, линии, звуки, ритм, движение, симметрию и асимметрию, которые постепенно, по мере его развития, служат ему, как источник, питающий художественный вкус Алексея Дмитриева.

Прежде чем начать свою работу над серией картин «Камни. Знаки», Алексей Константинович долго вынашивал эту идею. В любых условиях, где ему приходилось соприкасаться с различными формами, текстурой, составом камня, он мог долго и пристально разглядывать, изучать камень. А мог пройти мимо и не остановиться. «Камень интересен тем, что он очень конкретен, и очень материален и в то же время пробуждает фантазии...» – говорит Алексей Дмитриев.



Рисунок 1 – «Время»

В картине «Время» изображены камни: разные по форме они лежат на плоской поверхности. Художник поделил картину на две части. Белый фон метафорически передает нам не материальную единицу времени, форму протекания физических и психологических процессов, меру длительности существования всех объектов. Представляется, что глубоко продуманно был выбран белый цвет, как известно связанный с символом духовности. Нижняя темная часть передает материальную «проекцию» времени – очевидность – свойство нашего мира, благодаря которому мы можем наблюдать события и выносить о них суждения. Художник прочерчивает разделяющую линию между материальным и нематериальным миром, а на «границе вечного времени» показаны «свидетели» истории нашей Земли – камни.



Рисунок 2 – «Камень черный – камень белый»

Следующая картина, диптих «Камень черный – камень белый» заставляет размышлять о вечной борьбе противоположностей. Изображены два камня: один черного цвета, другой – белого. Картина раскрывает два состояния постоянно меняющегося мира, не может быть черного без белого и наоборот. Художник сравнивает и показывает гармонию существования противоположностей. Кажется бы, два абсолютно разных камня притягивают и дополняют друг друга. Художник нашел равновесие, а главное – гармонию. Черное и белое бесконечное непрерывное рождение и умирание. Камни зависят друг от друга, и кажется напряжение между ними, «своеобразный» диалог, является основанием особого рода движения, вечного и не всегда зримого.



Рисунок 3 – «Странные камни»

Картина «Странные камни», но вот ведь сам по себе напрашивается вопрос, а что в них странного...? Да ничего...так говорит сам художник. Но если начать пристально и неспешно рассматривать саму работу, то мы увидим три больших белых камня и один маленький темный, который плотно, с трех сторон охвачен белыми. Возникает сложная диалоговая форма – с одной стороны,

темный камень противостоит светлым камням, сопротивляется их давлению, но с другой стороны, вся достаточно крупная и гармоничная композиция белых камней рухнет и рассыплется без темного. Фактически здесь через философскую метафору, языком искусства, художник показывает одну из извечных проблем, которые возникают в социуме, в любой группе людей, когда появляется тот, который зачастую не вписывается в общие каноны, нормы и правила, он инаковый, но он очень необходим, без него не мыслима порой сложная конструкция, система связей. В определенном смысле любой художник это тот самый «странный камень».



Рисунок 4 – «Белые ворота»

На картине «Белые ворота» изображены три громадные плиты в форме ворот, в центре – вход. Работа выполнена в белом цвете. Белый цвет – это воздух, чистота, прозрение, непорочность. Также белый цвет означает святость, спасение, духовную власть. В христианстве этот цвет всегда означал невинность души и святость жизни. А на Востоке – цвет траура. В мировой культуре он амбивалентен – у одних народов он ассоциируется с жизнью, а у других – со смертью. Художник не навязывает свою точку зрения, дает возможность самому зрителю выстроить систему ассоциаций, увидеть в образе жизнь и свет, либо разрушение и смерть.

А. Дмитриев своими работами и выставками стремится выстроить со зрителем глубокий и философский диалог. Необходимо не только вдумываться в названия картин, здесь, как правило, заключается квинтэссенция, сложная идея, а внимательно вглядываться в формы объектов, цвет, фактуру и композицию, через который эта идея транслируется художником в жизнь.

Литература

1. Аудио архив автора.
2. Материалы с персональной выставки художника А. К. Дмитриева.

УДК 7.036.1

СИБИРСКО-ДАЛЬНЕВОСТОЧНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ АКАДЕМИИ
ХУДОЖЕСТВ СССР, ПЕРВЫЕ ГОДЫ

Е. Ю. Безызвестных
Красноярский краевой институт повышения квалификации и
профессиональной переподготовки работников образования
el.jul.9@list.ru

Региональное отделение Академии художеств СССР (ныне России) в Красноярске было создано в 1987 г. в сложный переходный период, названный «перестройкой». Первые годы работы Си-

бирско-Дальневосточного отделения были окрашены романтическим стремлением внести максимальную лепту в художественную жизнь не только региона, но и всей огромной страны. На этой волне создавался художественный институт, творческие мастерские Академии, организовывались раз в полгода масштабные мероприятия – выставки, всесоюзные и всероссийские конференции и семинары, которые собирали художников, архитекторов, искусствоведов из разных регионов России и республик Советского Союза. Тогда были заложены многие основы для успешной деятельности Отделения: налажены связи между регионами Сибири и Дальнего Востока, создана библиотека и фонд произведений ведущих художников страны.

Ключевые слова: Сибирско-Дальневосточное отделение, Академия художеств СССР, перемены в мировоззрении, проблемы искусства и музейно-выставочной работы, объединение.

SIBERIAN-FAR EASTERN DEPARTMENT OF THE ACADEMY OF ARTS OF THE USSR, FIRST YEARS

Ye. Yu. Bezyzvestnykh

Krasnoyarsk Reginal Institute of Advanced Training and Refresher Courses
for Educationalists
el.jul.9@list.ru

The Regional Department of the Academy of Arts of the USSR (now – Russia) in Krasnoyarsk was set up in 1987 during the hard transitional period of ‘perestroika’. First years of work of the Siberian-Far Eastern Department were coloured with romantic yearning for contributing its maximum share to artistic life of not only the region but also of the whole country. In this atmosphere the Art Institute, artists’ workshops of the Academy were founded, twice a year there were great events – All-Union and All-Russia conferences and seminars with participation of artists, architects and art critics from different regions of Russia and republics of the former Soviet Union. It is at that time that the foundations of the successful activities of the Department were laid down: connections between the regions of Siberia and Far East were set going, a library and collection of works of leading artists of the country were created.

Key words: Siberian-Far Eastern Department, the Academy of Arts of the USSR, changes in the world outlook, problems of art, museums and exhibitions, integration of regions.

Почти три десятилетия в Красноярске работает региональное отделение Академии художеств. Автору этих строк довелось работать в нем в качестве старшего консультанта три первых года его существования. Тогда оно было Сибирско-Дальневосточным отделением АХ СССР под руководством академика-секретаря Льва Николаевича Головницкого (Народного художника СССР, действительного члена АХ СССР). Одновременно открылись академические творческие мастерские в одном здании с Отделением. Образованное еще в советское время (1987), первое региональное отделение Академии художеств СССР имело крупную общественную цель – стать сильным объединяющим центром в культурном пространстве огромной части станы за Уралом.

Создание и становление СДО проходило в период так называемой «перестройки». Собственно, оно само было явлением этого сложного и неоднозначного перехода от устоявшегося советского мировоззрения к некоему другому, еще не определившемуся взаимоотношению с миром, которое тогда эмоционально выразилось с одной стороны в лирических надеждах, – «он придет, он будет добрым, ласковым, ветер перемен»; с другой стороны – в требовательном, но также неясном лозунге Виктора Цоя: «Мы ждем перемен!»

Однако время колебания привычных основ было по-своему очень интересным, оно порождало не только надежды, но и новые мировоззренческие проблемы, которые хотелось осознать и найти возможности их решения. В первую очередь кризис наметился в культуре и образовании. Можно без преувеличения сказать, что тот период в жизни Отделения был окрашен настоящей романтической приподнятостью, искренним желанием внести максимальную лепту в художественную жизнь не только своего региона, но и всей огромной страны. На этой волне, в частности, создавался художественный институт – по инициативе В. П. Петрова-Камчатского и при участии всех членов и сотрудников Отделения, а также аспирантов творческих мастерских, которые стали преподавателями нового образованного вуза.

Желание брать на себя большие задачи и поддержка краевых властей давали нам силы организовывать примерно раз в полгода масштабные мероприятия – всесоюзные и всероссийские конфе-

ренции и семинары. Основная организационная нагрузка приходилась на руководителя и двух штатных искусствоведов (штат был очень скромный). Практически не было возможности издавать книги, буклеты, проспекты и др. Поэтому память о начальном этапе работы Отделения осталась только у 2-3 бывших сотрудников, некоторых членов Отделения и тогдашних аспирантов творческих мастерских.

Единый бюджет страны позволял приглашать на мероприятия специалистов из самых разных регионов России и республик Советского Союза. На наших конференциях выступали такие специалисты, как В. П. Толстой, А. М. Кантор, С. Н. Левандовский, А. Б. Соктоев, К. М. Герасимова и многие другие. Характерно, что эти семинары и конференции были интересны не только искусствоведам, но и художникам, которые принимали самое активное участие в обсуждении проблем современной культуры.

Для того чтобы вспомнить хотя бы в общих чертах атмосферу 1988-90 гг. и спектр обсуждаемых проблем, хочется выделить самые крупные всесоюзные конференции, проведенные тогда Сибирско-Дальневосточным отделением. Они проходили не просто в мирном зачитывании докладов, – разгорались жесткие споры, в которых отстаивались принципиальные позиции, обнаруживались разногласия и даже противоположные взгляды на проблемы искусства. Такое столкновение мнений давало объемную картину времени и процессов, в нем происходящих, приближало к пониманию ситуации.

Первая из конференций – «Проблемы монументальной пропаганды» – была организована по инициативе Л. Н. Головницкого в начале 1988 г. Его как скульптора волновал застой в монументальной скульптуре, распространение плагиата и штампа в создании памятников. Главным героем советской монументальной пропаганды был, конечно, В. И. Ленин. Только в Красноярском крае насчитывалось 44 (!) памятника Ленину, то есть почти в каждом населенном пункте. Вполне понятно, что эти памятники в абсолютном большинстве не являлись произведениями искусства, как и многие другие, связанные с культовыми именами нашей истории и памятными событиями. В конференции участвовали крупные художники и архитекторы, в том числе члены Отделения, искусствоведы. В выступлениях анализировалась ситуация в монументальном искусстве 80-х гг., бурно обсуждались проблемы: несмотря на ряд прекрасных памятников, созданных в этот период, скульптура в целом, по сравнению с живописью и графикой, оставалась более консервативным искусством, менее подвижным в творческом поиске, так как являлась продуктом заказа. В ней гораздо труднее было найти средства для выражения новых смыслов и форм. Мнения разделились на тех, кто ратовал за художественную новизну и приверженцев социалистического реализма. Первые хотели «перемен», вторые пытались удержать достижения, если можно так выразиться, академического реализма. И те и другие были весьма убедительны, как две стороны одной проблемы, – высокий классический канон и творческий бунт. Обсуждались идеи, события, люди, достойные памятника; традиции и новаторство формы.

Одним из самых многолюдных и насыщенных событий была конференция «Музей и современный художественный процесс» (1989), на которую съехались директора и сотрудники музеев со всей страны, включая Москву и столицы союзных республик, также приняли участие и художники. Заостренность проблематики просто зашкаливала – столько вопросов в музейной работе наболело к тому времени. Кроме того, всех остро волновал вопрос о комплектовании коллекций произведениями современного искусства, что было очень затруднительно: не хватало средств, искусствоведческой грамотности. Соответственно не хватало и умения разобраться в запутанной многополярности процессов, наметившейся в искусстве 80-х, а зачастую просто нагромождении концептуально не оформившихся взглядов. Для того чтобы работать с современными произведениями, необходимо все же понять, что это такое. А. М. Кантор в одном из своих выступлений на конференции охарактеризовал это время как «смутное», когда одно большое искусство уже завершилось, а другое еще не возникло¹. Он очень точно отметил, что искусство конца 80-х – это не искусство предмета, а искусство, в котором предмет дематериализуется, и главную роль начинают играть «намерения и ситуация». Разумеется, много споров возникло по поводу искусства постмодерна с попыткой соотнести в нем степень профессионализма и дилетантства, нащупать критерии. Как выразился академик А. П. Левитин, ведущий той конференции, «сейчас происходит процесс депрофессионализации искусства» и призвал музейщиков показывать объективную картину, не отбрасывая профессиональных достижений советских художников в своем увлечении новыми тенденциями. Одной из серьезных проблем, возникших

¹ В работе над статьей автор опирался на свои записи, сделанные в процессе работы в СДО АХ СССР и непосредственно на мероприятиях.

на конференции в силу ее многонациональности, была проблема народного искусства и конечно стремление понять, что такое традиции в современном контексте. Разумеется, поднимались вопросы и закупок, и экспозиционно-выставочной деятельности, и хранения. Очертить весь круг проблем в рамках статьи невозможно.



Отделение, будучи Сибирско-Дальневосточным, не могло обойти вниманием многослойный пласт восточной культуры. На конференции «Проблемы художественного наследия в искусстве советского и зарубежного Востока» (1990) развернулась серьезная полемика. Не очень удачный вступительный доклад С. М. Червонной (Москва), насыщенный неточностями в анализе культурного контекста Сибири и Дальнего Востока и направленный на коммерческий аспект, вызвал активное сопротивление со стороны востоковедов и искусствоведов. В выступлениях речь шла о глубоком духовном смысле, самобытности и многообразии наследия народов Сибирско-Дальневосточного региона, о невероятном объеме литературного, фольклорного и художественного творчества якутов, бурятов, алтайцев, северных народов. Исследователи сожалели о том, что в России европейскую культуру знают гораздо лучше, чем наследие своей страны, а об искусстве советского Востока не знает никто, кроме специалистов. Были названы имена художников, музыкантов, гениальных сказителей, эпическое творчество которых многократно превосходит по качеству и объему эпическое наследие Европы (в том числе «Илиаду» и «Одиссею»). Но прозвучала и тревога о судьбе этой культурной самобытности, о постепенной духовной деградации, которая уничтожает все то, что бережно хранилось в памяти народов на протяжении тысячелетий. Почти все выступающие рассматривали проблемы в широком контексте мировой культуры и культуры зарубежного Востока.

Многое из того, что обсуждалось на наших конференциях тогда, не утратило своей актуальности и по сей день. Остается только сожалеть, что не удалось опубликовать эти ценные материалы, – осталась за кадром напряженная и высокоинтеллектуальная атмосфера тех конференций (в советское время опубликоваться было очень сложно, – вся издательская деятельность была сосредоточена в нескольких издательствах страны). В конце 1990 г. при Отделении была создана творческая комиссия искусствознания и художественной критики, одним из направлений деятельности которой предполагалась публикация искусствоведческих трудов с последующим созданием своего журнала. Мы успели провести два ее заседания, к сожалению, дальнейшая судьба комиссии мне неизвестна.

Свой выставочный зал в Отделении появился гораздо позже, но выставки проводились и до этого – в залах художественного музея, в Доме художника. Они преимущественно были посвящены творчеству членов Отделения.



При такой интенсивности работы мы успевали ездить в командировки по всему региону от Зауралья до Дальнего Востока, налаживая культурные связи, изучая состояние искусства и музейного дела, принимали участие в различных конференциях вне Отделения. Кроме того, в СДО был собран фонд произведений живописи и графики ведущих художников Советского Союза, организована библиотека, в которую книги не только закупались, но и жертвовались академиками, сотрудниками, библиофилами.

Стоит упомянуть о намечавшейся тогда крупной перспективе для искусства края: разрабатывался единый план застройки территории бывшего городского аэропорта, и значительное место в нем занимал комплекс красивых зданий, своеобразный городок для художников всех уровней: художественная школа, училище, художественный институт, выставочные залы. Центральное место занимало специальное здание отделения Академии художеств и ее творческих мастерских. Академики и сотрудники Отделения принимали самое активное участие в обсуждении этого проекта, а А. С. Демирханов и В. В. Орехов – в его создании. Но с распадом советской системы эта идея была похоронена, а удобная для строительства площадка старого аэропорта начала застраиваться сегодняшней разностильной «Взлеткой».

В 1990-е гг. распалась страна, соответственно изменился и сам принцип общения между бывшими союзными республиками и внутри России. Преобразовалось и красноярское отделение теперь уже российской Академии художеств, к нему присоединился Урал, оно оказалось жизнеспособным и играющим существенную роль в необъятном регионе от Урала до Владивостока.

УДК. 75.03.

ТРАДИЦИИ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ В ТВОРЧЕСТВЕ КРАСНОЯРСКИХ ХУДОЖНИКОВ 1960–70-х гг.

В. А. Белоусова-Лебедева
МБУК Музей-усадьба В. И. Сурикова
forest.9@list.ru

В 1960-70-х гг. в Красноярске творила целая плеяда ярких и талантливых художников. Их стили были разнообразны, а размах творческого поиска поражает до сих пор, однако все они были наследниками классической традиции русской живописи. В статье сделана попытка систематизировать и проанализировать все варианты академической традиции, оказавшие влияние на красноярских художников данного периода, а также её базовое значение для их творческих поисков. Отмечается основополагающая роль Петербургской/Ленинградской академической школы в формировании живописной традиции в Красноярске, рассматривается значительная роль выпускников Омского худо-

жественного училища. Также выделены особенности Красноярского локального хронотопа и их определяющее значение для складывания характерных признаков красноярской школы живописи.

Ключевые слова: красноярская живопись, академическая традиция, живопись 1960-х, живопись 1970-х.

TRADITIONS OF ACADEMIC PAINTING IN KRASNOYARSK ART 1960-70s

V.A. Belousova-Lebedeva
V. I. Surikov museum-estate
forest.9@list.ru

In the 1960-70s in Krasnoyarsk a whole constellation of bright and talented artists Andrey Pozdeev, Yuri Hudonogov, Stepan Orlov and many others were creating. The variety of their styles and the scope of creative search are still striking, however, all of them were successors to the classical tradition of Russian painting. The article is an attempt to systematize and analyze all versions of the academic tradition that influenced Krasnoyarsk artists of this period. The basic significance of academic school for all trends of creative pursuit is shown. The fundamental role of the St. Petersburg/Leningrad academic school in the formation of the pictorial tradition in Krasnoyarsk is noted; its graduates founded and developed art education in Krasnoyarsk. The significant role played by the graduates of the Omsk art College in the Krasnoyarsk art and art education is examined. In addition, the peculiarities of the Krasnoyarsk local chronotope and their decisive importance for the formation of the characteristic features of the Krasnoyarsk school of painting are singled out. As an example, the creative work of the artists belonging to purely Krasnoyarsk school is given: Andrey Pozdeev, Vladimir Kapelko, Gennady Gorensky.

Key words: Krasnoyarsk painting, academic tradition, painting of the 1960s, painting of the 1970s.

Академическая традиция возникла, когда по всей Европе художественное образование сменило ремесленную (цеховую) систему обучения на университетскую, создавая единые центры сохранения и развития традиций мастерства – академии изящных искусств. Они наследовали традиции Возрождения, барокко, однако основой стал классицизм. Постепенно сформировался круг требований, определяющих не только уровень качества произведения, но и концепцию выбора сюжета, формы, манеры. Никола Пуссен точнее других сформулировал основной тезис классицизма, который можно смело поставить девизом большинства академий того времени: он говорил, что нужно выбирать сюжет, способный воплощаться в наиболее прекрасной форме. Таким образом, основными сюжетами академизма становятся исторические (чаще всего из древней античной или раннехристианской истории), формируется определённый набор приёмов: пространство обычно выполняет роль условных декораций, персонажи идеализированы, универсальны и не портретны, даже портрет становится аллегоричным, далёким от натурности. Особенное внимание всегда уделялось гармоничности цветовых и композиционных построений.

Русский академизм отличался от европейского большей отзывчивостью на стилевые направления своего времени, также возникший на основе классицизма, он адаптировал и романтические тенденции и реализм, а позднее – на рубеже XIX–XX вв. – и импрессионизм, и символизм, и конструктивизм, а также ряд других авангардных течений. Академическая традиция продолжалась и в советское время, сохраняя свои основные качества под названием социалистического реализма, несмотря на перестановку ряда акцентов (с исторического сюжета – на актуальный, с идеализированного персонажа – на идеологически отобранного из натуральных зарисовок).

Центром русской академической школы был Санкт-Петербург, где в Академии художеств началось становление и развитие русской академической традиции. Мощное романтическое и колористическое начало привнёс в неё К. П. Брюллов, глубокий психологизм – А. А. Иванов, однако самую важную роль в развитии Академии в XIX в. без сомнения сыграл П. П. Чистяков, создавший уникальную методику преподавания, передачи мастерства и раскрытия талантов. Объединивший лучшие традиции академизма с достижениями реализма второй половины века, он воспитал многих крупнейших художников конца XIX– начала XX в. в России.

Из всех учеников П. П. Чистякова самым крупным художником, ставшим одновременно новатором и хранителем традиции, стал В. И. Суриков. Он впитал в себя чистый классический метод, мастерство академического наследия, и всю жизнь хранил верность принципам композиционной гар-

монии, красоте изображаемого, однако даже в выборе и осмыслении сюжетов он был новатором. Насыщенность – и смысловая, и композиционная, и колористическая – в его полотнах становится переломом в художественном сознании. Активная работа с природой и широта обобщения оживили в его полотнах сухую и закостеневшую к тому времени академическую традицию. Суриков был гораздо больше верен традициям Академии, нежели Репин и передвижники, определявшие в конце века её педагогическую политику.

Именно Суриков стал основателем и отправной точкой в формировании красноярской школы живописи, через него академическая традиция пришла в Сибирь. Строго говоря, учеников у него не было, но влияние его в Красноярске было огромно. Его голос стал решающим в деле создания первого художественного учебного заведения в Красноярске – рисовальной школы, открытой в 1910 г. Она стала первым проводником академической традиции в Красноярске. «Суриков позаботился об обеспечении её учебными пособиями. По его просьбе Академия художеств прислала в Красноярск вагон гипсовых слепков <...>. Для сибирской школы это был бесценный дар» [1, с. 7].

Изначально Красноярск через Сурикова воспринял Санкт-Петербургскую школу, в Академии учился и Д. И. Каратанов – ведущий педагог рисовальной школы на протяжении 40 лет, туда же, в Санкт-Петербург, уехал ученик из первого выпуска художественной школы – А. П. Лекаренко, впоследствии много лет преподававший в своей родной школе, а затем в художественном училище. Однако, напрямую принесённая на красноярскую почву академическая традиция породила совершенно своеобразную школу живописи.

Ключ к этому феномену следует искать в особенностях Красноярска как центра локальной местной культуры (термин В. Чиркова). В первую очередь это относится к географическому пространству и к истории самого города, культурным влияниям, которыми он окружён.

Уникальность географического положения Красноярска состоит в необычном сочетании ландшафтов, сходящихся в городе: тайга, предгорья Саян, холмистая лесостепь, а также мощный поток Енисея – всё вместе образует целостное, сложное пространство, в котором город просто не может доминировать над природой. Эта особенность ярко воплощена в картине Ю. Худоногова «Моя родина» (1966 г.), где городские постройки сливаются с мощной грядой холмов. Крупные, монументальные формы природы порождают определённый тип культуры, определённый человеческий характер, присущий и самим художникам, и героям, которых они выбирают для своих полотен.

Суриков, хоть и прожил большую часть жизни в Москве, сформировался в Красноярске и приезжал сюда всю жизнь, поэтому мы с полным правом можем начинать поиски особенностей, характерных для красноярской школы, с его творчества. На фоне академических работ того времени произведения Сурикова выделяются глубоким обобщением натуральных наблюдений, его герои далеки от классической «красивости», их красота природная, строгая и монументальная. Пожалуй, именно эти черты мы можем найти у большинства красноярских живописцев, обращавшихся к сюжетной картине и портрету.

Другое свойство Красноярска как пространства формирования культуры – особенное отношение ко времени. В. Чирков пишет: «В сельской местности преобладает пространственная характеристика, она более топична, менее событийна; в то время как в городском месте превалирует временная составляющая, ибо более событийна» [4, с. 48]. Красноярск же, являясь крупным промышленным городом, благодаря активности природного пространства (о чём говорилось выше) имеет в хронотопе доминанту именно пространственную, топическую, отчего временная характеристика всегда содержит в себе понятие вечного, вневременного. Именно эта особенность даёт импульс к глобальным обобщениям, крупным вневременным образам в искусстве.

Ещё одним значимым фактором является близость архаических культур. Казачий острог был построен на стратегически, а значит и культурно значимом месте, где много веков существовали опорные пункты различных цивилизаций и народов. Все эти цивилизации до сих пор имеют немалое влияние на мировосприятие жителей города. Дух древности всегда ощущается в жизни и в творчестве красноярца, даже увлечённого самыми авангардными течениями искусства. В XIX в. сохранение старины можно было объяснить оторванностью от столиц, замкнутостью и традиционностью сибирского быта, в наше время такое объяснение не актуально, а значит ощущение близкой древности это свойство локального Красноярского хронотопа.

Особенности Красноярского региона с самого начала видоизменили классическую академическую традицию, принесённую на красноярскую землю из Санкт-Петербургской Академии. Однако Санкт-Петербург, а впоследствии Ленинград, продолжал питать красноярскую школу: в разное время многие красноярские художники становились выпускниками Ленинградского Таврического художе-

ственного училища и Института им. И. Е. Репина Академии художеств. Часть из них становилась преподавателями Красноярской художественной школы (А. Н. Орлова) и Красноярского художественного училища (Ю. Худоногов), другие, даже не будучи преподавателями, оказывали серьёзное влияние на развитие живописной традиции Красноярска.

Одним из самых ярких художников-шестидесятников в Красноярске был Ю. И. Худоногов (1924 – 1967). Коренной красноярец он окончил здесь художественную школу, а затем (уже после войны) уехал учиться в Ленинградское художественное училище им. И. Н. Крамского (ныне им. Н. К. Рериха), которое окончил в 1953 г. В его творчестве особенно ярко прослеживается переход от классической школы к самостоятельным поискам. Для Юрия Ивановича ключом к собственному творческому языку становится Хакассия, с её лаконичными и монументальными пространствами и особым южным колоритом. На рубеже 1960-х в его творчестве появляются большие плоскости локальных цветов, удивительные контрасты, пограничные состояния природы («Голубые горы» 1961, «Перед грозой» 1961, «Посёлок целинников» 1963 и др.). Синтез классической школы и сибирского мировосприятия породил творческий язык редкостной монументальности образов и уникальную цельность творческого пути.

Наиболее полно академическая традиция проявилась в творчестве С. Е. Орлова (1929–2003). Уроженец Урала и выпускник Ленинградского художественного училища он приехал в Красноярск вместе со своей женой Аллой Николаевной, и прожил здесь большую творческую жизнь. «Годы его учёбы были временем расцвета искусства «сурового стиля». Увлечённый устремлениями художников этого яркого поколения, Степан Орлов на долгие годы вобрал в своё творчество идеалы «сурового романтизма» [2, с. 110]. Перенесённый на красноярскую почву этот стиль теряет свою «суровость», обретая спокойно монументальные черты. Колорит полотен Орлова сродни суриковскому внешне сдержанному колориту, который раскрывается в деталях нескончаемым богатством палитры, однако и напряжённые локальные пятна цвета (чаще всего красного) становятся основой для колористического решения ряда портретов («Портрет сварщика Реутского» 1967, «Отец. 1941» 1968, портреты Я. Богграда и Я. Дубровинского 1977 г.). Орлов – один из самых разносторонних художников, однако всё его творчество – от монументальных полотен до этикеток – воплощение точно найденного лаконичного художественного языка.

В 1970-х Красноярская живопись пополнилась ещё одним выпускником Ленинградской школы – это был А. М. Знак (1939–2002), вернувшийся в родной город в 1971 г. после окончания живописного отделения Института им. Репина. Выпускник Красноярской художественной школы, в Ленинграде он попал в творческую мастерскую Е. Е. Моисеенко, который оказал огромное влияние на своего ученика. Однако и здесь мы наблюдаем, как меняется творческая манера художника по возвращении в родной город. Резкие контрасты приобретают мажорную доминанту, лаконичность несёт не недосказанность, а законченную формулировку идеи. Творчество Знака богато крупными сюжетными полотнами и на современные художнику темы, и посвящённые истории – отдалённой (гражданская война) и не очень (Великая Отечественная). Поражает совершенно Суриковский взгляд на историю в картине «Конец Колчаковщины» (1977): сюжет, который в советском искусстве мог быть осмыслен только одним единственным образом, в картине Знака раскрывается во всей драматической сложности и противоречивости крупного исторического события.

Другая академическая традиция, оказавшая серьёзное влияние на развитие красноярской живописи, была сибирская традиция, связанная с Омским художественным училищем. Родоначальники красноярской школы пейзажа (Ряузов, Ряннель) были его учениками ещё до войны. Классическая строгая академическая традиция в руках красноярца Б. Я. Ряузова (1919–1994) смягчается, наполняется той самой вневременностью и «бессобытийностью», которая выделена нами как свойство красноярского хронотопа. Все, даже самые трагические сюжеты в творчестве Ряузова, выражены через пейзаж («Место гибели А. Матросова» 1979, «Земля фронтовая» 1964), и во всех его пейзажах – даже в тех, где небо прорезано следами ракет – природа, вечность преобладает над происходящим (или недавно произошедшим) событием.

Ещё один пейзажист Красноярска, проживший долгую и плодотворную жизнь – Т. В. Ряннель (1921–2012). Он также был учеником Омского художественного училища, но главным его учителем стала природа. Сам он говорил о себе и своих коллегах: «... Саяны стали для нас своеобразной творческой дачей, нашей художественной академией» [3, с. 21]. Нередко совместные походы на этюды, поездки в тайгу становились для художников важнейшим профессиональным «университетом», где старшие делились опытом с молодыми, а молодые заражали своими творческими поисками старшее поколение. Саяны (в особенности Ергаки), долины крупных сибирских рек, северная тундра – всё

становилось «художественной академией» красноярцев, где первой ступенью и ближайшей «творческой дачей» были ещё со времён Сурикова Красноярские «Столбы».

Много лет преподавал в КХУ и оказал большое влияние на молодых красноярских художников ученик Омска и Киева Е. С. Кобытев (1910–1973). Уже после окончания Омского художественного техникума Евгений Степанович преподавал в Красноярском пед.техникуме, однако он мечтал продолжить образование и перед самой войной с отличием окончил Киевский художественный институт, став художником-монументалистом. После войны он вернулся в Красноярск и до конца своих дней преподавал в КХУ.

Другие сибирские академические традиции также имели влияние на красноярскую школу живописи. Замечательный красноярский пейзажист В. А. Сергин (род. 1936) по окончании художественной школы поехал на восток, в Иркутск, где окончил художественное училище. Сергин не только активно продолжил и развил традицию красноярских пейзажистов, но и много лет (с 1962) преподаёт в КХУ, воспитывая молодых художников. Монументальность сибирского пейзажа раскрывается Сергиным в лирическом ключе, его полотна всегда наполнены радостным восприятием природы, даже в самых суровых осенних состояниях он находит светлое возвышенное начало («Осень на Енисее» 1983).

Были в Красноярске представители и других сибирских и российских школ: носителем Свердловской школы был А. Ф. Калинин (1922–2002), Е. Н. Никитина-Касименко (1938–2008) выпускница Пензенского художественного училища.

Итогом всех вышеозначенных влияний стало формирование самостоятельной красноярской школы, которая нашла достойное оформление в открытом в 1958 году художественном училище. Здесь преподавали представители различных школ, однако, большинство из них первое образование всё же получили в Красноярской художественной школе (А. Лекаренко, Ю. Худоногов, В. Сергин и мн.др.). Именно на базе школы формировался язык красноярской традиции, многие художники преподавали одновременно в школе и в училище, создавая прямую преемственность и формируя целостность обеих ступеней художественного образования в Красноярске.

Представителем чисто красноярской школы в стадии её формирования стал крупнейший красноярский художник – А. Г. Поздеев (1926–1998). Он учился в художественной школе у А. П. Лекаренко, из-за войны ему в самом начале пришлось прервать обучение в Омском художественном училище, а потом из-за болезни – в училищах обеих столиц. Таким образом, Поздеев полностью сформировался в Красноярске, впитывая и синтезируя различные влияния, активно занимаясь самообразованием. Творчество Поздеева являет собой квинтэссенцию важнейших качеств красноярского хронотопа: монументальные обобщения и вневременное виденье, преобладание природного над человеческим и знаковая обобщённость мировоззренческих формул. Влияние Андрея Геннадьевича на формирование и развитие красноярской живописи трудно переоценить.

С открытием в Красноярске художественного училища появляется целая плеяда талантливых художников, которые уже были учениками исключительно красноярской школы – в абсолютном большинстве они закончили сначала школу, потом училище, получив на родине полноценное художественное образование (высочайший профессиональный уровень КХУ того времени позволяет говорить о нём как о достаточном для формирования высококлассного мастера). Выпускниками училища в 60-е начале 70-х были: В. П. Белинский (1936–2011), В. Ф. Капелько (1937–2000), Г. Г. Горенский (1938–2009), А. А. Довнар (1939–2005), В. А. Фёдоров (род. 1939) и др.

Творчество художников зрелой красноярской школы несёт в себе все черты локального хронотопа, но у каждого получает наибольшее развитие какая-то одна черта. Так, в творчестве В. Ф. Капелько наиболее ярко проявилось влияние сибирской древности и глубинного архаического духа. Серьёзный научный подход к археологическим древностям края обогатил творчество художника глубинным пониманием сибирской природы, которое вылилось в мифопоэтические формы пейзажного творчества Владимира Феофановича. Живой и лукавый юмор его сюжетных картин также коренится в фольклорном, архаическом начале его творчества, прирождённой народной иронии.

Красноярская школа в каждом воспитывает уникальное чувство цвета, практически все художники наделены глубоким живописным дарованием, но даже на этом фоне выделяется стихия живописи Г.Г. Горенского. Его звучная разнообразная палитра превращает любой изображаемый предмет в богатейшую живописную фактуру. Монументальность присуща в его полотнах и горам, и цветам, и людям, художник обобщает характер до некоего живописного архетипа, где цветовые сочетания наглядно воплощают внутренние черты и состояния.

Традиции академической живописи в творчестве красноярских художников 1960-70-х безусловно играли роль основы, базы, на которой возводилось своеобразное и неповторимое здание красноярского искусства. Пути шестидесятников были различны, однако самые неожиданные творческие поиски всё же начинались с прекрасного знания классической школы живописи. За рамками данной статьи остаётся невероятно насыщенный этап развития красноярской школы: 1980-е гг. Он ознаменовался открытием в Красноярске отделения Академии Художеств и КГХИ, которые собрали большое количество художников различных школ от Москвы до Владивостока.

Литература

1. Давыденко И. М. Художники Красноярска / И. М. Давыденко. – Л. : «Художник РСФСР», 1980. – 136 с.: ил.
2. Ломанова Т. М. Искусство Красноярска. XX век. Живопись. Графика. Скульптура. Декоративно-прикладное искусство: монография / Т. М. Ломанова. Краснояр. гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева. – Красноярск, 2013. – 356 с.: ил.
3. Тойво Васильевич Ряннель : [альбом]. – Любляна : Типография "Любляна", 1991. – 144 с. – (Художники Сибири). – Б. ц.
4. Чирков В. Ф. Метафизика места: дис. кандидата философских наук : 09.00.01. – Омск, 2002. – 137 с.: ил. РГБ ОД, 61 02-9/403-2 <http://www.dslib.net/ontology/metafizika-mesta.html>

УДК 7.05

СОВРЕМЕННОЕ УЛИЧНОЕ ИСКУССТВО И ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ СИБИРСКИЙ ГОРОД (НА ПРИМЕРЕ ОМСКА И САЛЕХАРДА)

Г. Г. Гурьянова

Ямало-Ненецкий окружной музейно-выставочный комплекс имени И.С. Шемановского
galvarf@mail.ru

В статье рассматривается проблема восприятия зрителем искусства в профанном общественном пространстве, на улице. Дается характеристика принятым понятиям: искусство общественной среды, стрит-арт, паблик-арт, современное искусство. Описываются примеры искусства улиц начала XXI в. в провинциальных сибирских городах – Омске и Салехарде. Проект «Друзья улицы Либкнехта» – опыт арт-конструирования городской среды (Омск). Омский фестиваль паблик-арта «Пространство множественности» (2014, 2015) как пример взаимодействия художника и города. Искусство на улицах Салехарда – способ освоения новой территории. Проект «Музейные апокрифы» как арт-провокация индивидуального отношения к истории своего места.

Ключевые слова: современное искусство, стрит-арт, паблик-арт, Омск, Салехард

CONTEMPORARY ART IN PUBLIC SPACE AND PERIPHERAL SIBERIAN CITY (ON THE EXAMPLE OF OMSK AND SALEKHARD)

G. G. Guryanova

Yamal-Nenets regional museum and exhibition center of I.S. Shemanovsky
galvarf@mail.ru

In the article the problem of the viewer's perception of the art in the layman public space, on the street is considered. The characteristic of the conventional concepts: the art of the public space, street art, public art, contemporary art is given. The examples of the art in public space of the beginning of the XXI century in the Siberian cities Omsk and Salekhard are presented. "Liebknecht street friends" – the experience of art construction of the city environment (Omsk). Omsk festival public art "Plurality space" (2014, 2015) as example of interaction of the artist and the city. Art in public space of Salekhard – as space and place studies. Museum's project "Apocryphal stories" is art provocation of the individual relation to history of the place.

Keywords: contemporary art, art in public space, street art, public art, Omsk, Salekhard.

Искусство настоящего времени сталкивается с важной проблемой осознания его зрителем. Начиная с первоначального видения, восприятия, а затем осмысления и понимания, человек, находящийся в поле искусства, получает особый индивидуальный опыт. Процесс общения с искусством классическим был положительно структурирован всей классической культурой, в том числе и образованием. Особенность современного искусства состоит в том, что оно зачастую ломает сложившиеся стереотипы, заставляя зрителя приобретать личный опыт. И этот опыт не является легким и гармонизирующим. Приоритетность социальной коммуникации в современном искусстве делает этот опыт еще и часто неожиданным, непредсказуемым. Контактируя, искусство и зритель не защищены прописанными правилами поведения и воздействия.

Одной из самых социально-актуальных форм современного творчества является уличное искусство или искусство общественного пространства. Зададимся вопросом, как уличное искусство воспринимается зрителем. Для поиска ответа на него рассмотрим современное искусство общественного пространства в провинциальном сибирском городе.

Во все эпохи места, отведенные для общения с произведением искусства, наделялись особым статусом, в пределах действия этого статуса существовало и особое поведение. Наиболее ярко это демонстрирует, безусловно, станковое искусство, качество самоценности которому принадлежит генетически. Рядом со станковым произведением, обладающим авторством, рыночной ценой, воплощающим время стилем изображения и важными смыслами, человек обычно ведет себя, уважая весь уникальный «багаж» работы. Да и вести так его заставляют особые условия особого места бытования станкового произведения – хранилища личных коллекций, галереи, музеи, реставрационные мастерские. Понятие «храм искусства» говорит за себя, хотя как раз в пространстве храма станковое произведение, демонстрируя свою сакральность, часто лишается индивидуальности и, соответственно, необходимой ему в этом случае материальной защиты, становясь частью литургического действия. Любопытно, что опыт советской жизни, когда «искусство принадлежало народу», предъявил еще одну версию существования станковой работы вне своей индивидуальности, но и вне сакральности. Я имею в виду явление хозяйственных коллекций при домах отдыха, домах культуры и пр. Выставленные на показ и сохраняемые только как материальные единицы, чья жизнь заканчивается списанием, работы вынуждены были вступать в редкую для станковой работы коммуникацию со случайным зрителем, не принимающим правила специального поведения перед произведением искусства. Коммуникацию в надежде на, возможно, единственного зрителя, который удивится и обогатится этим опытом [1].

Искусство, живущее в среде (архитектура, монументальное и монументально-декоративное искусство), всегда обладало собственными «антивандальными» средствами защиты, являясь при этом транслятором общепринятых идей. Что касается ранних этапов существования искусства среды, эпохи первобытности, то тогда наскальные изображения «охраняло» не просто общественная значимость, но и магическая сила мест их расположения. Перекрывание изображений другими, сделанными позже, новыми обладателями «мест силы», подтверждает приоритет воздействия самой среды, а не эстетики, стилистики и семантики самих образов.

Именно с петроглифами генетически связано современное искусство улиц. Понятие «магической силы» распространилось на весь город. Каждый человек, житель этой территории, обретает статус «киного», нового коммуникатора с «местом силы», готового в близком, а не в отдаленном времени, оставить свой след, приобщиться к взаимодействию. Где-то, в определенных местах, эта коммуникация оказывается активнее, «многоречивее», а где-то слабее.

Итак, для разговора о формах проявления и способах общения с потенциальным зрителем современного искусства улиц в провинциальном сибирском городе середины второго десятилетия XXI в., прежде всего, необходимо определить круг используемых понятий. Первое из них – «современность». Современность – это качественная характеристика, принадлежащая именно нашему времени, в том числе и искусству. У современного искусства, соответственно, есть ряд важных признаков, его отличающих. «Это искусство и твориться, и осознаться должно на новых основаниях. Некоторые из них уже проглядывают – это междисциплинарность, всеохватность-всеядность, полная вовлеченность в общество, методологичность» [2, с. 23]. Использование этого понятия задало хронологическую определенность этому материалу: середина второго десятилетия XXI в.

Понятие «провинциальность» в отношении города используется также в контексте качественном. Оценивая степень вовлечения города в процессы культурного глобализма и, одновременно, осознания своей уникальности (процессы «глокализации»), провинциальным назван город периферии, претендующий на положение промышленного центра, но не придерживающийся современной

стратегии в области культуры. В силу личных причин я в последнее время тесно соприкасаюсь с жизнью двух сибирских городов – Омском и Салехардом. Оба мной причислены ввиду вышесказанного к разряду провинциальных. Сибирские города – города периферии. Многие из них, крупные и малые, преодолевают свою провинциальность декларацией столичности. Так, например, Омск с населением более одного миллиона, мнит себя исторической «белой столицей», современной «третьей столицей». Салехард, город с 48-тысячным населением также присваивает себе громкий титул «столицы газового региона России».

Важными для статьи являются и следующие понятия: стрит-арт и паблик-арт. Стрит-арт – внешне стихийное, анонимное творческое высказывание горожан. Паблик-арт – курируемая уличная деятельность. Авторская позиция может активно проявляться как в стрит-арте, так и в паблик-арте. «Водораздел можно провести, обозначив исторические векторы. Паблик-арт – это наследие официального культурного заказа, стрит-арт во всем его многообразии объясняется с помощью анархических теорий ситуационизма. Но важно понимать, что у стрит-арта и паблик-арта общие корни» [3].

Развитие современного города позволяет констатировать – на его улицах существует искусство. Как живет и чему подчиняется стрит-арт, обычно невозможно подвергнуть анализу. Как и в случае с петроглифами, можно только собирать его примеры, систематизировать по стилю и смыслам. Причины появления паблик-арта часто связаны с желанием поставить стихию под контроль государственный или институциональный. Поверхностный взгляд на разнообразие городской жизни современности позволяет сделать доаналитический вывод – в крупных развитых цивилизованных городах стрит-арт не просто есть, его много, он разнообразен, и он развивается. Это же касается и паблик-арта. Непосредственная же связь развитости городского пространства и обилия разнообразного уличного художественного проявления (Берлин, Лондон) приводит к мысли о важности проживания городами этого признака современности. Т.е. без уличного искусства нет современного города. Насколько жители провинциальных сибирских городов готовы к осознанию этого постулата? Готовы ли нести ответственность за город как Космос, за многомерность современного городского пространства, включающего места комфорта и зоны активного, даже агрессивного воздействия со стороны магии творчества?

Омский стрит-арт начала XXI в. представлен многочисленным субкультурным граффити. Как в любом большом городе, в Омске существуют настенные высказывания, как банального и маргинального, так и осмысленного, провокационного содержания. Среди надписей, появляющихся ситуативно и ненадолго, выделилась сознательно возобновляемая безымянным автором фраза, превратившаяся в символ связи времен города. На невзрачном заборе вдоль центральной магистрали в течение 2012–2013 гг. несколько раз появлялась цитата из поэмы омского поэта А. Кутилова «Заря не зря, и я не зря». Вырванная из контекста и потому изменившая авторскую пунктуацию фраза стала декларацией жизненной позиции. Постепенно надпись на заборе перестала возобновляться, но за время своего существования она стала важной для кого-то еще: летом 2014 г. уже в другом месте, на набережной Оми, появилось двойное цитирование легендарного опального поэта и неизвестного «хранителя» одной из его строк.

Долгое время в городе не было паблик-арта, при этом потребность в нем осознавалась. Проводимые департаментами и министерствами конкурсы по раскраске свободных плоскостей многочисленных омских заборов не создавали особую среду, но подготавливали почву для появления этой среды. Художественная современность, ищущая контакта с городом и выходящая на улицы, проявляется не только в работе с плоскостью, но и с созданием действия. С середины 2000-х и до последнего времени в Омске проходили художественные акции (С. Баранов, В. Мельниченко и учащиеся фотошколы «Со-бытие», А Терешкина и др.). Акции перекодировали городское пространство, меняли точки зрения на привычное, концентрировали внимание на реальности, усиливая абсурдность привычного.

«Сгущение» проявлений искусства на улицах города происходит к началу второго десятилетия XXI в. В 2012 г. в Омске прошел первый Городской Пикник (2012–2015) – однодневное и с тех пор ежегодное событие, призванное объединить творчески мыслящих и активных людей, не ангажированных властью. Пикник спровоцировал рождение горожанина-созидателя. Стало понятно, что в городе были силы, способные его художественно провоцировать, и в городе появились люди, которым было это важно и интересно.

Среди арт-событий, которые были рождены не Пикником, но подтверждали готовность города и ряда его творцов к переменам, была инициатива «Друзья улицы Либкнехта», реализовавшаяся в течение 1,5 лет с мая 2013 и по сентябрь 2014 г. В историческом центре Омска фрагмент улицы, обрамленный величественными неоклассицистическими зданиями начала XX в., оказался заброшенным и обрастал мусорными кучами. Инициатива началась с наведения чистоты, а затем, когда стало по-

нятно, что чисто – это там, где не кидают и где убирают, проект обрел художественное направление. Стало необходимым вызвать интерес к пространству. В течение летнего периода 2013 и 2014 гг. был создан стрит-арт «Чья эта улица?» и проведена акция «Личная память».

«Камерный характер этой инициативы, отсутствие стремления к проведению PR-акций по своей популяризации отражает позицию ее (инициативы) проявителей. Цель ее – формирование ответственного и творческого диалога человека с местом своего обитания, а забота об умирающей городской улице выступила в качестве средства. Реализация этой инициативы связана с решением множества задач, среди которых: привлечение внимания к проблеме взаимоотношения города и горожанина, изменение зоны повседневной ответственности обычных горожан, пользующихся обжитым городским пространством, актуализация практических инноваций» [4, с. 79].

Привлечение внимания горожан к месту своего проживания стало главной целью событий на улице Пушкина в день рождения поэта (2014, 2015): лекции для жителей этой улицы, паблик-арт «Любимые цитаты», «Портрет поэта» и пр.). Осенью 2014 г. стремление художников сломать стереотипы восприятия горожан, воплотилось в однодневной акции «Улица Лермонтова» (паблик-арт и пр.).

В 2014 г. силами неустанно продвигающего в городе идею современного искусства В. Мельниченко при поддержке Музея современного искусства и дизайна ОГИС и городского фотоклуба «Событие» прошел первый омский фестиваль паблик-арта «Пространство множественности» Фестиваль развернулся широко, представляя средовые объекты, посвященные преодолению замкнутости и освоению возможного пространства. Среди направлений фестиваля были лекции, перформансы, музыка, театр. Тема пространства естественно проверила возможности его ограничения («Будка-убежище» А. Румянцева, «Занавес» Робин Лассер (США), «Гравитация» Т. Стадниченко и др.) и преодоления границ («Выходи» В. Фомченко, «Ежи против серости» С. Баранова и др.).

Реакция омичей на появившиеся в городе объекты паблик-арта была разной. Кроме радости и любопытства у многих встреча с незнакомым явлением на улицах вызывала реакцию отторжения, вызванную непониманием, как вести себя в непривычной ситуации и, как следствие, нежеланием покинуть свой освоенный мир. Присутствие непривычного выбивало из колеи. Художественное действие воспринималось как акт агрессии само по себе. Искусство, не согласовав с обывателем свою игру, создавало территорию магии и силы. Ответить на это созиданием было непросто. Фестивальные объекты разрушались. Агрессия силы была ответом на агрессию творчества. Но было и игровое взаимодействие с магией художественного: объект, созданный как реплика «Love» Р. Индианы, горожанами был прочитан на кириллице и преобразован в «Олега».

В 2015 г. фестиваль прошел во второй раз и был посвящен теме памяти. Программа стала еще более разнообразной и вовлекла в себя средовые объекты, выполненные при помощи света, звука. Одним их примечательных частей фестиваля стал проект «Дальние берега», в рамках которого художник не столько творил на улицах города, сколько вступал в общение с горожанами, изучая их потребности и мотивируя их на изменение своего привычного мира, через соучастие в событиях. Инициаторы проекта «Дальние берега» искали и находили формы взаимодействия с реальным человеком непосредственно в его мире: общались с жителями, обновляли детский городок, устраивали концерт, рассказывали, играли, выпускали газету.

Омск – город большой. Размеры самого города, численность населения, впрочем, не влияют напрямую на взаимодействие города со временем: устремлен ли он в будущее или оберегает ценности прошлого. Не прибавляет современности наличие денег в казне, его столичный статус или претензия на него. На уличную городскую жизнь влияет только развитие арт-сообщества и интерес горожан к такой форме развития.

Салехард, столица ЯНАО, город, в котором проживает более 48 тысяч человек, не может продемонстрировать разнообразную и живую уличную жизнь, в том числе и художественную. Среди причин, климат – на одном из главных мест. Хотя именно здесь был обнаружен особый вариант стрит-арта – на заиндевевших стенах домов. Среди надписей преобладают маргинальные по смыслу, свидетельствующие о том, что их создают люди, не осознавшие уникальности своего места проживания.

Салехард – город чиновников. Под их руководством, как и везде, проводятся конкурсы, в результате которых граффити покрываются заборы города. В задачу чиновника входит инициирование культурных мероприятий, содействующих современному облику города. Так, в Салехарде группой «Цвет города» (Тюмень) был создан водопад на площади с эффектом трехмерного изображения. А на торце одной из пятиэтажек центра в начале осени 2015 был создан образ ледокола.

В Салехарде в мае 2015 г. С. Баранов при участии Г. Гурьяновой создал проект «Музейные апокрифы», воплотивший интерес неопитов к месту. Методика рождения альтернативной истории

художественными средствами не нова. Целью проекта было создание условия собственного погружения в историю города и изучение восприятия жителей.

Для создания проекта были избраны несколько направлений. Первое – история мировая и российская, безусловно вовлекающая эту полярную территорию в свой круг. События, представленные в проекте и их немые свидетели – артефакты, пребывали в непосредственной близости к реальности, имели статус возможного. При отсутствии в истории сослагательного наклонения, эти события переносились в круг альтернативной истории. Среди героев этого направления, например, сподвижник Петра I А. Д. Меншиков, сосланный в Березов, что располагается на Оби выше по ее течению относительно Салехарда. Представленный среди апокрифических экспонатов деревянный кораблик, якобы пущенный в воду разжалованным генерал-фельдмаршалом в Березове, выловленный в Обдорске и сохраненный до сегодняшнего времени, с одной стороны иронично свидетельствует о возможном пересечении большой и малой истории, истории отдельной личности и конкретного места. А с другой – иронично сравнивает ценности больших и малых дел, меняя судьбу генералиссимуса морских и сухопутных войск на детский кораблик мечты, преодолевший границы времени.

Другим направлением исследования-мистификации стала история округа. Она была воплощена удивительной фигурой И. С. Шемановского, сначала иеромонаха, а затем страстного и неутомимого строителя счастливого будущего. Невозможность использования трагических исторических реалий в ироничном проекте позволила выделить еще одно направление – литературное. Так появился стенд с очинками карандаша Робинзона Крузо и пр. Проект является, прежде всего, авторским, художественным, помогающим музею запустить процесс рассеянной концентрации на событиях времени и места. Только так, веря и не веря, читая, смотря и думая, можно справиться с растущим потоком разноречивой информации современности, выбрать и составить свое мнение, состояться как личность.

«Музейные апокрифы» были предложены жителям и гостям Салехарда перед зданием музейно-выставочного комплекса. Реакция со стороны зрителей была разной. Основная часть посетителей не была готова к тому, что им будет предложена личная познавательная траектория. К проблеме нежелания остановиться и прочитать, прибавилась проблема поколенческой разницы восприятия культурных героев и персонажей.

Итак, искусство улиц осознанно создается для активизации взаимодействия искусства и зрителя. Искусство становится иным, предлагающим не оформившийся продукт, а само действие, без включения в которое невозможно его восприятие и невозможно получение необходимого опыта. Паблик-арт выходит на зрителя с разными по силе, по направленности высказываниями. Главное, что он ждет ответной реакции. В состоянии риска находится не только зритель, который вынужден покидать освоенный мир, но и произведение, которое ничем не защищено от реакции воспринимающего, а также сам художник, который понимает приблизительность своего права на работу. Екатеринбургский автор стрит-арта и городских инсталляций Тим Радя очень точно сказал в своем манифесте уличного искусства: «С наступлением рассвета она (работа – Г.Г.) становится общей». У зрителя всегда есть выбор.

Литература

1. Гурьянова, Г. Г. Неожиданная экскурсия (обзор коллекции живописи д/о «Иртышский») / Г. Г. Гурьянова // Встречи и диалоги в смысловом поле культуры : материалы Вторых и Третьих культурологических чтений (Чернолустье, февраль 2012 г.; Тара, октябрь 2012 г.). – Омск : Изд-во «Амфора», 2013. – С. 139–145.
2. Груздов, Е. В. Современное искусство в контексте историософии / Е. В. Груздов // Восьмые Сибирские искусствоведческие чтения» Искусство и искусствоведение в Сибири». Материалы республиканской науч.-практ. конф. Омск, 26-27 октября 2013 г. – Омск : Тип-я «Золотой тираж», 2013. – С. 20–23.
3. Бирюкова, А. Художественное право на город / А. Бирюкова. – Эл. ресурс. URL: <http://aroundart.ru/2013/11/29/hudozhestvennoe-pravo-na-gorod/> (дата последнего обращения 31.08.2015)
4. Гурьянова, Г. Г. «Друзья улицы Либкнехта» – опыт арт-конструирования городской среды / Г. Г. Гурьянова // Гуманитарные исследования. Вестник Омского государственного педагогического университета. Научный журнал. №1 (5). – Омск : Изд-во ОмГПУ, 2015. – С. 78–80.

«СКИФСКАЯ» ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ ОСТРИЦОВА²

С. В. Коньшина
аспирант АлтГТУ
sof-konshina@ya.ru

Н. В. Острицов известен как художник-монументалист, но последние десять лет полностью посвятил себя живописи, работая в разных жанрах изобразительного искусства: портрет, пейзаж, натюрморт. Наиболее успешные работы были выполнены им на исторические темы. В статье рассматриваются его последние работы на скифскую тему.

Ключевые слова: искусство Алтая, скифы, евразийство.

“SCYTHIAN” THEME IN NICOLAY OSTRITSOV’S WORKS

S.V. Konshina
Post graduate student AltGTU
sof-konshina@ya.ru

N. V. Ostritsov is well-known as muralist but the last 10 years is occupied with painting working in different genres of fine-arts: portrait, paysage, still-life. The most considerable works concern history. The article is devoted to his last works concerning Scythians.

Keywords: fine-arts of Altai, Scythians, Eurasianism .

Николай Острицов, современный алтайский художник – один из немногих, кто на серьезном уровне создает картины на исторические темы. Его творчество еще не получило достаточного освещения, и искусствоведчески осмыслены только некоторые грани творчества [3]. В своих работах он заставляет почувствовать зрителя в центре исторического события и живо ощутить происходящее. Ключевая идея, связующая все картины в этом жанре, представление разных народов как части евразийского символического единства. Это заставляет его показывать их исторические связи и традиции, в которых просматриваются общие для всех народов евразийские корни [2].

На протяжении уже многих лет художник работает над темой скифов, что воплотилось в серию картин с общим названием «Скифы». В них художник создал живые образы и убедительно отобразил историческую среду, передав дух прошлого, внешний облик и даже постарался реконструировать психологический облик людей того времени.

Скифы – не столько народ, сколько общая культура, существовавшая на территории всего Евразийского континента в период с VIII – VI в. до н.э. Об истории этой уникальной цивилизации известно благодаря сохранившимся сочинениям древних авторов и археологическим раскопкам, которые убедительно показывают роль скифов в формировании многих евразийских народов

Известный российский скифолог А. Ю. Алексеев пишет: «Скифы, этот азиатский по происхождению, но ставший европейским народ, оказывали на протяжении нескольких столетий значительное воздействие на культуру и историю своих близких и дальних соседей. Они оказались первыми в длинной цепочке известных нам кочевых племён, которые с периодичностью в 200–400 лет накатывались волнами по Великому степному коридору в Европу (последней такой волной были монголы в XIII в.). Тем не менее, культура скифов не имеет, пожалуй, равных себе среди степных культур всех эпох ни по присущей ей яркой самобытности, ни по произведённому ею резонансу» [1].

Обращение Н. Острицова к скифской истории «оправдано» территориально: Большой Алтай – один из центров скифской культуры, что подтвердили открытия историков и археологов. Их труды стали источником очень многих подробностей, которые можно обнаружить в картинах художников. Полотна как бы фиксируют яркие моменты из жизни великого народа: это свадебные и ритуальные

² Подготовлено при поддержке гранта РГНФ – МинОН Монголии «Изобразительное искусство Сибири и Монголии XX – начала XXI вв: кросс-культурные взаимодействия и влияние художественных традиций» № 15-24-03002.

обряды, охота или битва. Часто в работах на скифскую тему в основе композиции лежит мотив шествия. Образы главных героев всегда яркие, четкие, фигуры максимально приближены к краю картины, тем самым зритель ощущает близость и становится также участником событий.

Рассмотрим одну из последних работ автора, над которой он продолжает работать, с авторским предварительным названием «Соколиная охота на Катунь». В картине реконструирован яркий эпизод охоты. Сюжет разворачивается энергично, что передается в движении крупных фигур скифов, лошадей, разметавшихся на ветру одежд всадников. Композиция разворачивается справа налево, случайные обрезки краев картины захватывают часть фигур, отчего складывается чувство, что зритель сквозь толщу времен заглянул в прошлое и стал свидетелем яркого зрелища, безудержной, страстной скачки скифов – охотников.

В главной группе ярко выделена фигура женщины-воина с ловчей птицей на руке. Известно, что скифянки обладали навыками в боевом искусстве, участвовали в охотах, о чем говорят находки во многих женских захоронениях. Автор хотел подчеркнуть, что она происходит из знатного рода, о чем красноречиво говорит богатая одежда, сбруя и белая масть лошади, головной убор, украшенный фигурками зверей золотистого цвета. Вся кавалькада кажется только на мгновение появилась перед зрителем и через мгновение исчезнет за пределами плоскости картины.

Иной характер действия проявляется в другой картине под названием «Выкуп невесты». Вместе с предыдущей работой они образуют диптих, и связывает их в качестве главного героя женский образ. Действие происходит в богатом шатре скифского вождя, которому, в качестве свадебного дара, посланник жениха протягивает чашу с золотыми монетами. В этой картине движения сдержанные, торжественные. Все фигуры замерли в ожидании решения владыки. Центр композиции – чаша – притягивает к себе взоры основных участников ритуала. Художник вводит множество исторических подробностей в картину. Например, образ женщины-шаманки в характерном колпаке и с посохом с навершием в виде грифона.

Картины хорошо дополняют друг друга в колористическом строе – «Соколиная охота на берегах Катунь» решена в холодной гамме, а в «Выкупе невесты», напротив, художник использует в основе теплые солнечные тона, придавая сюжету с помощью красного цвета особую торжественность и величие, а золотистым и белым мягким оттенкам передается теплота, гармония и чистота.

Неслучайно Н. Острицов выбирает в качестве главного героя диптиха женщину. Известно, еще по свидетельствам «отца истории» Геродота, а потом это подтвердилось и археологическими исследованиями, что скифские женщины были полноправными членами общества, являлись не только хранительницами домашнего очага, но мастерски владели навыками верховой езды и боевым оружием. Эти две грани и раскрываются в картинах Н. Острицова.

Серьезный исторический подход в создании работ на скифскую тему поиск ярких сюжетов, выразительных композиционных подходов помогает представить образ могущественного народа, когда-то населявшего огромную территорию и соединявшего Европу и Азию, оставившего ярчайший след в общеэвразийской истории.

Литература

1. Наука и жизнь. Скифы. Что мы знаем о них. – Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www.nkj.ru/archive/articles/23225/>
2. «Художник и время». Персональная выставка Н.В. Острицова, посвященная 60-летию со дня рождения художника. – Электронный ресурс [режим доступа]: <http://www//museum.ru/N44112>
3. Острицов Николай Васильевич // Художники Алтайского края: библиографический словарь: в 2 т. Т. 2 – Барнаул : «Алтайский дом печати», 2006 – С. 115–117.
4. Шишин, М. Ю. Пространство и время в произведениях Н. В. Острицова / М. Ю. Шишин // Вестник АлтГТУ им. И. И. Ползунова, № 1-2, 2011. – С. 71–73.
5. Шишин, М. Ю. Модусы художественного времени в картинах Н. Острицова / М. Ю. Шишин // Художник и время. Н. Острицов. Живопись. Альбом – Барнаул : ОАО «Алтайский дом печати», 2011. – С. 3–8.



Н. В. Острицов «Охота с соколом на берегу Катуни», х. м., 2015



Н. В. Острицов «Выкуп невесты», х. м., 2015

УДК 7(470+571)

МОЛОДЫЕ ХУДОЖНИКИ ОМСКА. 2000-2010-е гг.

Е. И. Кудряшова
Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля
katkud@yandex.ru

Обзорная статья, посвященная молодым художникам Омска: живописцам, графикам и скульпторам. Рассматривается ряд персоналий, авторов, начавших свой творческий путь в 2000 – 2010-х гг.

Ключевые слова: искусство Омска, молодые художники, живопись, графика, скульптура.

YOUNG ARTISTS OMSK 2000-2010 – ies

E. I. Kudriashova
Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M. A. Vrubel
katkud@yandex.ru

The review article devoted to young artists of Omsk: painters, graphic artists and sculptors . We consider a number of personalities, artists, began his career in 2000 – 2010 -ies .

Keywords : Art of Omsk, young artists, painting, drawing, sculpture.

В культурном пространстве современной России художники Сибири занимают особое место. Отделенная хребтами Уральских гор, Сибирь кажется неразгаданной землей, полной таинственного колорита, и почти мистической богатырской силы. Эту репутацию подкрепляют дела людей Сибири, их творческие достижения. Особая энергетика присуща молодым сибирякам: свежие идеи при верности традициям, искренность и поиски собственного творческого пути. Молодые художники Омска, известные за пределами родного города и ведущие активную выставочную жизнь, в основном, недавние выпускники художественно-графического факультета Омского государственного педагогического университета – альма-матери многих именитых омских авторов. Основы, заложенные местными мастерами-шестидесятниками, формируют творческую позицию молодых авторов. Жанровые предпочтения молодых омичей достаточно традиционны: одна из ведущих позиций принадлежит городскому пейзажу, что неудивительно, учитывая крепкие традиции этого жанра среди патриархов омской живописи. В жанровых композициях появляется желание рассказать о себе, для многих молодых художников характерны автобиографичность, в некоторой степени исповедальность, эмоции, выраженные в цвете и пастозном письме. В целом, произведения достаточно личные, но степень присутствия «первого лица» у всех разная. Молодые омичи часто в своих работах выступают в качестве наблюдателей, жанровые композиции лишены драматического накала, основательны и неспешны.

Выставочная жизнь молодежи Омска достаточно разнообразна: персональные выставки живописцев и графиков, тематические проекты, выставки в составе художественных объединений и групп. Так, творческая группа «НЗ-42» появилась в 2011 г. благодаря объединяющей силе места, мастерским художественного фонда в Омске, на улице Нефтезаводской и инициативе Елены Бобровой и Евгения Зарембы. Мастерские стали местом притяжения творческой молодежи – людей ищущих, решающих различные задачи и работающих в различных видах и жанрах. Первая выставка разделивших единое пространство авторов состоялась в 2012 г., в 2013 г. – межрегиональный проект совместно с группой МОСТ. В крупных межрегиональных проектах принимают участие, в основном, молодые силы омского отделения СХ России. Кроме того, для молодых «несоюзных» художников предусмотрена специальная площадка – выставки «Не СХ», которые становятся первым опытом для начинающих авторов. В 2008 г. группой выпускников отделения монументально-декоративного искусства ОмГПУ было образовано творческое объединение «Вне стен», периодически проводящее одноименные выставки под открытым небом, используя в качестве окружения работ городское пространство.

Живописные работы Елены Бобровой имеют очерченный сюжет, увиденный при этом сквозь совершенно индивидуальную, личностную призму, преобразующую привычные явления окружающей жизни, свет, цвет, который из характеристики предметов и среды становится смыслообразую-

щим началом полотна. Композиционный и линейный камертон полотен – линия горизонта в работах автора зачастую находится на недостижимом для глаз зрителя уровне, позволяя увидеть сокровенное, не нарушая таинства созданного мира. Колористический диапазон живописи Елены – от фантазмагии и страсти до лирической мягкости – своей эмоциональной широтой связан с впечатлениями, воспоминаниями, наблюдениями художника.

Стихия гор, древних камней, пиков, прорезающих низкое небо, опасности и риска переходов – на протяжении длительного времени неизменный источник вдохновения для художника Ольги Кадиковой. Горы, увиденные собственными глазами, завораживают живописца, их образ волнует и не отпускает. Мощные массы камня и снега, лаконичные в цветовом решении, насыщены фактурой, передающей разнообразный характер поверхностей. Плоскостное решение композиции и графическая силуэтность вершин вносят в работы Ольги выраженное декоративное начало.

Андрей Крюков – художник-наблюдатель, его жанровые холсты зачастую становятся повествованием от первого лица, описанием событий собственной камерной реальности. Сцены с участием немногочисленных героев выносятся в декорации города трепетного, цветного, заполненного светом и играми лиловых холодных теней. Линейная ритмика становится второстепенной, а на передний план выходят цветовые характеристики, тревожные и звенящие, выдающие ожидание и противостояние. Композиции Ильи Потапова – тщательно продуманные, философские; часто в произведении происходит безмолвный диалог между минувшим, ушедшим и тем, что приходит ему на смену. Работы автора далеки от небрежности и эффекта «увиденного случайно»; тихую, но насыщенную жизнь предметов и плоскостей художник не застает врасплох, а тщательно режиссирует, определяя точное место для каждого солиста и массовки.

Для художника Никиты Позднякова традиционно обращение к сюжетам жизни андеграунда, аллюзии на библейские композиции, убедительный наивный язык, эстетизация маргинального, сумрачные колориты и мрачная ирония над иконографией древнерусского и советского искусства. Свои работы, наполненные хмурыми персонажами, близкими по пластике иконописным образам, бродячими псами, покосившимися заборами вымерших деревень, автор создает в смешанной технике, балансируя на грани живописи и графики.

Омский график Мария Макарова работает в различных техниках, сочетая эмоциональный интерес и любование родными мотивами с внимательным, скрупулезным подходом к их исполнению. Графические листы М. Макаровой отличают лиризм, внимание к деталям, законченность, ювелирный штрих и богатство тональных переходов. Полина Балюта работает с печатной графикой, особенно свободно чувствуя себя в технике офорта и монотипии. Уверенная компоновка листов, изучающих законы существования формы и материи, позволяет рассматривать каждую работу серий индивидуально. Богатство фактур и гармоничные цветовые сочетания крупных пятен монотипий в графике Полины соседствует с тонкими линейными сплетениями и деликатными включениями тона офортов.

Серии графических листов Натальи Яковлевой бытописательные, подробные, построены на отношениях крупных тональных пятен и детализированных орнаментальных деталях. Случайно брошенный взгляд на развешенное белье и старые почтовые ящики перерастает в выверенную композиционную историю – многоголосье, в котором каждый предмет исполняет строго отведенную ему партию. Описание собственного жизненного пространства график Алексей Тукачев создает при помощи цветного фломастера подробно и тщательно, поэтизируя каждую деталь повседневности. Трепетные, живые линии силуэтов наполнены короткими штрихами, задающими легкое волнение поверхности обаятельных графических листов. Избрав для творческой реализации путь художника-концептуалиста, Алексей Тукачев создает не только графические работы, но и актуальный видеоарт, работает в русле акционных видов искусства.

Молодые омские скульпторы обращаются к различным техникам и материалам, образам животных, птиц и людей, транслируя через них свое видение мира и размышления над вопросами бытия. Виталий Шевченко работает с металлом и камнем, для его произведений характерно анатомическое исследование и обобщение модели, любование пластикой крупных масс, стилизация и гротеск. Мейрам Баймуханов и Михаил Минин – представители творческих династий Омска, выпускники СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина – авторы, работающие с различными жанрами: от портретных образов близких и родных, трактованных с трогательной теплотой, исторических и мифологических сюжетов до философских обобщений, воплощенных в бронзе и камне.

Для молодых художников Омска, ищущих собственные пути в искусстве, характерны лирические интонации личностных, автобиографичных работ, обращение к традиционным жанрам и техникам. Большое значение в формировании и обогащении тематического и пластического диапазона мо-

лодых авторов имеют творческие поездки, выставочная деятельность за пределами родного города, общение с гостями из других городов, регионов и даже стран. Неизбежно приводит к качественному развитию и стабильная творческая работа авторов, обзор работ которых представлен в данной статье.



Рисунок 1 – Елена Боброва



Рисунок 2 – Илья Потапов. Весна. 2015. х., м.

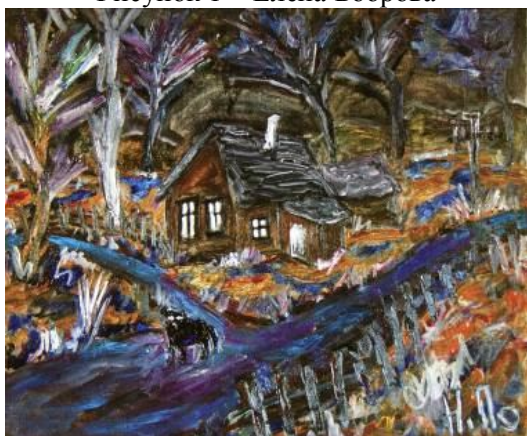


Рисунок 3 – Никита Позняков. Русская смерть.
2012. х., м.



Рисунок 4 – Мария Макарова. Перед грозой.
2011. офорт, акватинта



Рисунок 5 – Мейрам Баймуханов

ОБСКИЕ УГРЫ В СОВРЕМЕННОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЮГРЫ

А. В. Лебедева

Управление Алтайского края по культуре и архивному делу
to.lebedeva@gmail.com

Изобразительное искусство Ханты-Мансийского автономного округа на рубеже второй половины XIX – XXI вв., несмотря на свою раздробленность, обладало своими особенностями развития. Благодаря известным исследователям аборигенных культур С. Иванову, В. Чернецову, Л. Мессу, Г. Гору, Н. Федоровой и другим нам известны авторы из числа обско-угорских народов, оставившие художественные и скульптурные произведения, отражающие контекст этнокультурных традиций. На основе истории искусства прошлых поколений мы открываем современную картину художественной жизни Югры и создающих её личностей. Так, например, мы обращаемся к центральной фигуре в современном изобразительном искусстве Югры – Геннадию Райшеву. А также Митрофану Тебетеву, Петру Шешкину, однофамильцам Гришкиным, Николаю Волдину и Любове Горячевских.

Благодаря исследовательскому проекту «Человек рисующий» были выявлены ряд ранее не известных самодельных авторов. Составлен реестр умерших и живых художников и скульпторов из числа обских угров. Также мы предпринимаем попытку оценить современную ситуацию в жизни обско-угорских художников.

Ключевые слова: художественная жизнь Югры, Геннадий Райшев, проект «Человек рисующий», реестр художников и скульпторов обских угров

THE OB UGRIANS IN MODERN FINE ART OF YUGRA

A. V. Lebedeva

Administrative Board of Culture and Archiving of Altai Region
to.lebedeva@gmail.com

Fine arts of the Khanty-Mansiysk Autonomous District at the turn of the second half of XIX – XXI century, in spite of its fragmentation, has its own features. Due to well-known researchers of aboriginal cultures S. Ivanov, V. Tchernetsov, L. Mess, G. Gor, N. Fedorova and others authors from the Ob-Yugric peoples are known to us, who had given graphical and sculptural works, reflects ethnocultural traditions context. Based on the history of art of the past generations, we discover the modern picture of the fine arts life of Ugra and persons, who creating it. For example, we turn to central person in contemporary fine art of Ugra – Gennady Rayshev. And also Mitrofan Tebetev, Petr Scheschkin, namesakes Grishkin's, Nikolay Voldin and Lyubov Goryachevskih.

Due to the research project "Painting man" there were identified the range of previously unknown amateur authors. It was compiled register of dead and living painters and sculptors from Ob-Ugric peoples. Also, we are trying to assess the current situation in the life of the Ob-Ugric painters.

Художественная жизнь Югры второй половины XIX – XXI вв. представляет собой довольно раздробленный феномен. Особенно учитывая, что за период более чем полтора века административно-территориальные рамки Югры менялись, как и внутреннее распределение основных центров художественной жизни региона. Тенденции развития Ханты-Мансийского автономного округа характерны для развития территорий с проживанием коренных народов Севера. Власти помимо природных богатств уделяют особое внимание представителям малочисленных народов и в позиционировании округа ставят акцент на его самобытность.

Мастерами северной земли Югории наиболее более ярко представлено декоративно-прикладное и орнаментальное искусство хантов и манси. Развитие изобразительного искусства протекало неравномерно, но при сохранении архаичных черт и глубокой мировоззренческой основы. Имена многих мастеров не дошли до наших дней, обретать авторство искусство обских угров начинает в советский период.

Художественная жизнь северных народов XX в. взяла два вектора развития: первый – в столичной среде, связанный с Институтом народов Севера в Ленинграде; второй – на своей Югорской земле. С конца 1920-х гг. у аборигенных народов Сибири начинают развитие такие виды изобразительного искусства, как живопись и графика.

В 1930-е гг. становятся известными имена живописцев, обучающихся в стенах Ленинградского Института народов Севера: ханты – Константина Нотускина, Кирилла Мартемьянина, Якова Купландеева, манси – Елены Бабкиной.

Известным художником становится Константин Леонидович (Алексеевич) Панков (1910 – 1941/44). Он родился, в. п. Щекурья Березовского района Ханты-Мансийского округа, в семье охотника-рыбака. В публикациях о нем указано, что отец по национальности ненец, мать – коми (манси – Г. Гор, Н. Федорова), но сам К. Панков в своей автобиографии пишет: «Мать у меня – ненка, отец – зырянин...» [5]. В биографических данных о Панкове в литературе имеются разночтения. Творческий путь Панкова описан исследователями С. Ивановым, Г. Гором, Н. Федоровой. Его картины наиболее полно сохранились в Русском музее, Музее Арктики и Антарктики, Тюменском областном музее изобразительных искусств, в частных коллекциях. Сегодня они представляют Северную землю на выставочных площадках музеев России.

Мы ничего не знаем о последователях вышеназванных живописцев и можем предположить, что их не было, поскольку, только выйдя со студенческой скамьи, для них наступило время Великой Отечественной войны.

Нельзя не отметить, что существует определенная сложность в том, кого из представителей народа можно назвать художником. Отдельные сведения, что тот или иной человек изобразил на бумаге какой-либо предмет или сюжет, не дают нам права называть его художником. Тем не менее, в связи с неизвестностью многих фактов биографий выявленных мастеров, мы, вслед за известными исследователями, посчитали возможным упомянуть о них в тексте исследования.

В XX в. самый значительный вклад в изучение изобразительного искусства народов Сибири внес этнограф и искусствовед С. В. Иванов. В своем труде «Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX– начала XX в. Рисунок и другие виды изображений на плоскости» [2] он рассказывает об опубликованных в 1928 г. В. Н. Чернецовым карандашных рисунках манси, полученных во время экспедиции в Западную Сибирь от его друга Алхати [7]. Алхати был опытным охотником, прекрасным знатоком мансийского фольклора и, как выяснилось, неплохим рисовальщиком.

Далее Иванов приводит в пример рисунки, исполненные в 1942 – 1943 гг. представителем казымского ханты А. Обатина. «Обатин – неплохой рисовальщик. Он умеет передать образ хантйской женщины и хантйского охотника. Его рисунки носят документальный характер и хорошо передают не только национальную одежду хантов, но и материал, из которого она сшита. Этой особенностью, впрочем, отличаются и другие рисунки хантов» [2, с. 762–763].

Руководитель художественных мастерских Института народов Севера Л. А. Месс пишет об одном из учеников: «Вогул Вахрушев на клочке бумаги тушью рисует медведя в лесу. Рисунок подчеркивает плоскостность, формат и даже своеобразную шершавость листа, перо и тушь ощущаются как материал – и в то же время, какая необычайная, несбыточная для нас пространственность! На клочке бумаги – пространственный масштаб всей Сибири. Вахрушев взят наудачу – все сказанное о нем, в большей или меньшей степени, относится и к остальным севфаковцам» [4, с. 86].

В 1960-е гг. художественное обучение начинает носить системный и массовый характер не только благодаря преподаванию в учебных заведениях, но и в связи с развитием системы студий и кружковой работы. Учениками становятся все желающие любого возраста. Представители обских угров не остаются в стороне, также включаются в это движение.

Тем не менее, работая по данной теме, мы столкнулись с тем, что большие перерывы в изучении местных художественных процессов в большинстве случаев привели к утрате имен носителей народной культуры и отсутствию атрибуций изобразительных подлинников.

В условиях сибирской провинции роль творческой личности художника носит универсальный характер, играет особое значение в становлении и развитии изобразительного искусства Югры; в настоящее время национальные представители искусства становятся не только «хранителями» своей этнической культуры, но и транслируют особенности культуры автономного округа.

В 1970-е гг. происходит первый научный всплеск интереса к развитию искусства Югры, особо в этот период можно отметить труды тюменского искусствоведа А. А. Валова. Второй этап приходится на 1992 – 1993 гг. и актуален по сегодняшний день. Так, по данной проблематике известны ра-

боты Г. Н. Тимофеева, Г. В. Голынец, Н. Н. Федоровой, М. В. Кайгородовой, Л. Г. Лазаревой, В. Ф. Чиркова и других исследователей.

Художники Севера Сибири одновременно являются носителями, исследователями и создателями культуры своего народа, яркими примерами являются личности П. Е. Шешкина, М. А. Тебетева, Г. С. Райшева.

Петр Шешкин и Митрофан Тебетев активно включились в творческую жизнь округа не только участием в выставочном движении, но и публикациями статей о культурных событиях.

Первым живописцем народа ханты называет известный тюменский искусствовед Александр Валов Митрофана Алексеевича Тебетева (1924 – 2011). Цикл «Хантыйские темы» стал ведущим в его творчестве. В него вошли натюрморты и жанровые картины, запечатлевшие настоящее и прошлое, быт и культуру, будни и праздники этого народа. Сам Тебетев в диалогах всегда подчеркивал, что хотел запечатлеть то уходящее состояние из жизни его народа, что стала вымещать современная цивилизация. Именно это выделило главную тему творчества М. А. Тебетева – **жизнь своего народа, жизнь среднеобских ханты.**

Мансийский самородок Петр Ефимович Шешкин (1930 – 1981) родился в деревне Ломбовож Березовского района Тюменской области в семье коренных жителей приобского Севера. В 1971 г. за активное участие в жизни округа и представление культуры страны на мировом уровне ему было присвоено звание «Заслуженный деятель культуры РСФСР».

Шешкин – постоянный участник выставок самодеятельного искусства. Там он представлял в основном круглую скульптуру из дерева (чаще осины), чувствовалось, что он хорошо знает особенности этого материала, чувствует его декоративные и пластические свойства. Более 200 изделий из дерева и кости, множество графических работ создано Шешкиным: «Меня, как и всех мальчишек, – вспоминал художник, – привлекало все, что есть хорошего в природе, в повседневной жизни людей. Потому и художественные работы стараюсь делать из тех же материалов, какие использовал народ» [1]. В своих произведениях автор отразил историю своего народа и своего округа. Следуя по созданным им сюжетам, мы будто проходим через время по древней земле.

Особое место в его творчестве занимает тема культуры и быта обских угров, а также освоения Севера. Волнующей для него стала тема возвращения земляков к исторической памяти.

В этот же период в прессе звучат имена ханты Николая Савватеевича Канева (1926 – ?), Ивана Анатольевича Чучелина (1940 г.р.) – выпускника Ленинградского художественного училища и ряда других авторов.

Продолжателями цепочки имен являются самородки из числа коренных народов Севера – люди, впитавшие архаичную культуру Югорской земли, – Артем, Анатолий и Юрий Гришкины. Одна земля, одна фамилия, одна этническая принадлежность объединила этих трех художников. Все они уроженцы деревни Тугияны Белоярского района Ханты-Мансийского автономного округа. Каждый из них – гордость хантыйского народа.

Юрий Гришкин ушел из жизни в марте 2011 года последним из троих художников. Теперь только картины и скульптуры, сохраненные учреждениями культуры автономного округа, а также лично знавшие художников люди, являются свидетелями тех путей, которые проходили мастера.

Вадим Иванович Савинов (1940 г.р.) родился в п. Малый Атлым Октябрьского района в семье рыбака ханты. Родители сумели разбудить в ребенке чувство удивления и восхищения родной природой, что впоследствии и проявилось в его живописных полотнах.

Личность Геннадия Степановича Райшева (1933 г.р.) является наиболее значимой фигурой изобразительного искусства Ханты-Мансийского автономного округа – Югры.

Галерея-мастерская Райшева (филиал Государственного художественного музея Югры) – настоящая научная и творческая лаборатория. Художник увлеченно работает, ставит художественные задачи, решает их, экспериментирует, проводит встречи и мастер-классы. Данное учреждение представляет собой важный региональный компонент культуры.

В 2010 г. куратором Округной художественной выставки «Югра художественная – 2010» был приглашен искусствовед из г. Омска – Владимир Чирков. Он особо выделяет мэтра художественной культуры Югры – Геннадия Райшева: «Художник находится в том состоянии, когда, достигнув уровня личного творческого метода (чрезвычайно редкое явление в искусстве), может творить ту художественную ткань, тот художественный текст, который почти чудесным образом вбирает все то, что было сделано до него, оставаясь при этом безошибочно узнаваемым» [8].

Творчество Г. С. Райшева, впитавшего в себя два пласта культуры, среди которых рос и воспитывался художник, – русский и хантыйский. «Сама культура выталкивает определенные типы, оп-

ределенные состояния, формы и поэтому то, что связано с хантыйской жизнью, имеет другой колорит, другое видение образа, поэтому я сам себя рисую в двух ипостасях: деревенско-русское начало, а другое – хантыйское начало» – формулирует мастер. Через призму собственной жизни и родовой памяти художник создает свой духовно-материальный мир образов. Природа и человек, мифы и легенды, воспоминания детства составляют тематику его произведений.

Г. С. Райшев работает в техниках графики и живописи, известны его деревянные скульптуры, а также монументальные мозаики. Одна из них, условно назовем её «Две музы», была выполнена в 1977 г. на правой стороне фасада МБУ «КДЦ «Октябрь», но вследствие перестроения здания стала украшать его внутреннее убранство. Второе изображение, которое располагалось на левой стороне фасада – клеймо, представляющее набор атрибутов и символов искусства, утрачено безвозвратно. Другое мозаичное панно 2011 г. «Моя Сибирь» по эскизам Райшева находится на здании Галереи-мастерской художника и занимает 632 кв.м.

Роль творческой личности в формировании социокультурной среды, в углублении и совершенствовании содержания художественной жизни Севера Сибири в исследуемый период представляется определяющей.

Мы не случайно столь подробно обращаемся к наследию известных мастеров, поскольку на примере их достижений и видения своего народа строится дальнейшая история искусства обских угров.

Зачастую современному поколению неоткуда узнать о своих предшественниках и познакомиться с их путем. А это необходимо, дабы молодой автор не чувствовал что он одиночка-первопроходец и что его работа и корни не слишком нужны обществу, как показывает мой опыт искусствоведческой работы.

Переехав жить в Ханты-Мансийский автономный округ, я и мои коллеги начали поиски художников и скульпторов из числа обских угров. Так в 2011 г. нам удалось организовать в г. Ханты-Мансийске выставку работ Любови Егоровны Горячевских (1965 г.р.) из отдаленного поселка Угут Сургутского района. Она родилась в семье охотника-рыбака ханты Егора Наумовича Усанова.

Любовь Горячевских работает в реалистической манере, поскольку именно через нее видит возможность более доступно говорить с миром. В ее творческом поиске можно выделить две наиболее яркие темы: природа родного края и женщины народа ханты. Появление женской темы в творчестве Любови Егоровны объяснила, что работы других живописцев ей не нравятся: по ее мнению, художники не улавливают суть характера хантыйских женщин. Так, перед нами предстают картины «Портрет Натальи», «Ох, уж этот братик», «Хозяйка тайги» (рисунок 1) с переданными портретными чертами покойной матери художницы.



Рисунок 1 – Горячевских Л. Е. Хозяйка тайги. 1998.
Двп, масло. 58x48. МАУК «Краеведческий экомузей» г. Пыть-Ях

Художник ханты из п. Казым Белярского района Ханты-Мансийского автономного округа – Югры Николай Леонидович Волдин (1960 – 1988) для широкой аудитории стал более известен благодаря изданию «Николай Волдин. Человек рисующий» [6]. Жизнь его оборвалась на взлете – на 27 году, и лишь спустя 9 лет в родном районе белоярцы на выставке смогли познакомиться с его работами (рисунок 2).



Рисунок 2 – Волдин Н. Л. Без названия. ДВП, гуашь. Фото С. М. Каксиной

Он одинаково хорошо владел искусством резьбы по дереву и кости, ажурного плетения, осваивал мастерство изготовления музыкальных инструментов, занимался оформительскими работами. Много и с желанием рисовал на любом сподручном материале акварелью, маслом, гуашью, карандашом или шариковой ручкой.

Мы уверены, что имена и судьбы ряда художников обско-угорских народов забыты. Так, сегодня мы можем назвать людей, о чьей судьбе и творческом наследии информации лишь крупинцы. Например, манси Гындыбин, Семен Кузин, ханты Иван Чучелин, Ефим Рыскин, Василий Усанов, Лазарь Ярсомов и другие.

Для оценки современного состояния, в большей степени самодетельного искусства, в Югре был придуман и реализовывался в течение нескольких лет проект «Человек рисующий». В 2013 г. при грантовой поддержке Департамента культуры в проект вошли такие мероприятия, как семинар и выставка обско-угорских художников. Значимость проекта состояла в возможности оценить ситуацию в области изобразительного искусства обско-угорских авторов и определить основы и перспективы для его дальнейшего развития, а также зафиксировать результаты через издательскую деятельность.

Проект позволил выявить 43 профессиональных и самодетельных художника из числа обских угров. Для 15 приехавших из семи муниципальных образований округа участников семинара были организованы искусствоведческие лекции по близкому для них изобразительному искусству северных народов и наивному (примитивному) стилю, а также мастер-классы в технике акварели и гуаши кандидата исторических наук, художника-педагога, Члена Союза художников России Л. А. Лара. Особенно хочется отметить работу в семинаре Виктории Сызаровой, Любви Горячевских, Игоря Потпота, Надежды Масловой, Светланы Денисламовой, Ефима Вагатова и Анатолия Проскуракова.

По свидетельству участников, проекта подобного содержания не было более десяти лет. Этот же семинар, прошедший в течение двух дней с участием специалистов в области изобразительного искусства, позволил художникам и организаторам проанализировать художественные процессы, протекающие в Югре и России, поделиться опытом и раскрыть более широкое видение передачи фольклорного наследия народов через живопись.

Разъехавшись в свои районы, участники семинара продолжили транслирование культуры коренных малочисленных народов Севера средствами изобразительного искусства и обучение нового поколения мастеров. И если судить по их откликам после семинара и фотографиям произведений, ко-

торые были созданы по результатам проекта, то опыт проведения подобного мероприятия оправдал себя.

Из молодых, но наиболее известных авторов в Югре, отражающих этническую тематику в своих произведениях, отметим ханты Лилию Ермакову-Немолчу, Анну Зайцеву и Евгения Шелепова.

Художникам Севера присуща такая общая черта, как искреннее стремление использовать все лучшее, что было и есть в народном искусстве. Об этом убедительно говорят широкое применение мажорных цветов и богатство используемых оттенков, пластичность формы, тонкость и разнообразие обработки материала, крепко построенные композиции, изящество орнаментального ритма и удачно найденные, пусть не всегда соответствующие действительности, пропорции.

В дальнейшей работе мной был составлен реестр художников и скульпторов обских угров. В него включены ныне здравствующие и ушедшие, профессиональные и самодеятельные авторы. При этом не обязательно, чтобы их место проживания было именно в Югре.

В ряде случаев деление художников по национальному признаку условно, поскольку, принадлежат как к манси, так и к ханты. Или возможно смешение с другими нациями. Эти люди входят в реестр, поскольку через своё творчество транслируют не только общезначимую картину мира, но обращаются к этнической самости, и мотиву северной земли.

Статистика говорит, что на сегодняшний день 27 человек уже нет в живых, 44 продолжают свою работу, из них 39 проживают в Югре.

Ряд имен введены мной в научный оборот в публикациях и докладах на конференциях различного уровня. В монографии об изобразительном искусстве хантов и манси [3] опубликован словарь обско-угорских художников и скульпторов XX– начала XXI вв., который содержит 27 имен и каталог значимых произведений этих авторов, а также списки литературы, если ранее информация о человеке была опубликована.

Нам кажется это важным, поскольку ранее максимальное число озвучиваемых в публикациях имен северных мастеров из числа обских угров достигало всего 11. Как мы уже говорили выше, не по всем выявленным личностям мы смогли восстановить биографические сведения, но фиксация и упоминание этих людей уже само по себе заслуживает внимания и говорит о возможности продолжать исследование и поиски.

Для северного художника очень важно, чтобы его «открыли». Он редко сам готов пробивать себе дорогу и заявлять о своих возможностях в искусстве. Многие из участников семинара «Человек рисующий» признались, что было страшно ехать и показывать свои картины, но они счастливы, что оказались в обществе людей с теми же опасениями и нашли личную и творческую поддержку друг друга.

Тем не менее, сегодня представители обских угров в современном изобразительном пространстве Югры ведут педагогическую работу, участвуют в пленэрах, занимаются оформительскими работами и изготовлением сувенирной продукции. Их картины зачастую не востребованы, и они изредка принимают участие в выставках и продают свои работы. За исключением Г. С. Райшева никто не представляет округ за его пределами. Справедливости ради отметим, что и коллективные выставки самодеятельных художников не организуются на окружном уровне с конца 1990-х гг.

Преобладающим жанром для художников остаётся пейзаж, они отдают предпочтение декоративным цветам как в одежде аборигенного населения. Авторы работают в реалистической манере. Исключениями являются работающие с абстракцией выпускник института дизайнера и прикладных искусств (филиал УралГАХА) Евгений Шелепов и студентка этого же института Регина Гришкина.

Нельзя сказать, что жизнь в регионе, приравненном к Крайнему Северу, исключительно сложна и беззаботна, как считают те, кто видел край как турист или никогда там не был. Особенно нелегко приходится тем мастерам, которые живут в отдаленных районах округа, поскольку помимо бытовых трудностей они отрезаны от культурной среды и общения. Поэтому хочется подытожить, что как и авторы, которых сегодня нет в живых, так и те художники, о которых мы сегодня говорим, пишут картины не благодаря каким-либо обстоятельствам, а вопреки им.

Литература

1. Валов, А. А. Умелец из Ломбовожа / А. А. Валов // Эринтур. Альманах писателей Югры. – Вып. № 3. – 1998. – С. 319 – 325.
2. Иванов, С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX– начала XX в. Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости / С. В. Иванов // Тру-

ды Института этнографии АН СССР / Отв. ред. Л. П. Потапов. – Нов. сер. Т. XXII. – М. ; Л., 1954. – 839 с. с ил.

3. Лебедева, А. В. Изобразительное искусство обских угров / А. В. Лебедева. – Ханты-Мансийск : ООО «Печатный мир г. Ханты-Мансийск», 2013. – 162 с., ил. цв.
4. Месс, Л. А. Работы художественных мастерских Севфака // Северный изобразительный стиль. Константин Панков. 1920-1930-е гг. / авт.-сост. Н. Н. Федорова. – М. : Наше наследие, 2002. – С. 85-91.
5. Панков, К. Л. Из автобиографического рассказа художника Константина Панкова. (Сокращенная стенография 1937 г.) / К. Л. Панков // Ленинская правда. – 1998. – 29 июля.
6. Человек рисующий. Николай Волдин: буклет / сост. А. В. Лебедева. – Ханты-Мансийск : ОАО «Издательский дом «Новости Югры», 2012. – 26 с., ил. цв.
7. Чернецов, В. Н. Зоопарк вогула Алхати / В. Н. Чернецов // Всемирный следопыт. – 1928. – № 2. – С. 140 – 143.
8. Чирков, В. Ф. [Вступительная статья] // Югра художественная: каталог выставки / Сост. В. Ф. Чирков. – Ханты-Мансийск, 2010.

УДК 7.036

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ПРИМОРЬЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.: ЭВОЛЮЦИЯ ТЕНДЕНЦИЙ

Н. А. Левданская
Приморская государственная картинная галерея
lna293@mail.ru

Изобразительное искусство Приморья занимает заметное место в художественной жизни Дальнего Востока и России, начиная с 1950-х гг. Произведения художников, работавших в рамках метода социалистического реализма, представляли край на всех крупных всесоюзных, всероссийских и зональных выставках. Однако, как удалось выяснить автору, уже в 1960-х гг. здесь существовало искусство андеграунда.

В конце 1980-х гг. произведения художников владивостокского андеграунда, чьи профессиональные интересы направлены на поиски не только нового содержания, но и разнообразных форм выражения, лежащих в русле ведущих мировых тенденций искусства XX в. впервые появляются на выставках, и скоро прочно занимают ведущие и определяющие позиции.

По мнению автора, основанному на личных многолетних наблюдениях, в исследуемый период в Приморском искусстве второй половины XX в. сосуществовало несколько стилевых тенденций, в разное время становящихся ведущими. Наиболее значимые из них: реализм, неомодернизм и постмодернизм.

Основная характеристика изобразительного искусства Приморья первого десятилетия двадцать первого столетия – сглаживание всех тенденций – полистилизм.

Ключевые слова: изобразительное искусство Приморья, реализм, андеграунд, творческие группы «Художники на Курилах», «Владивосток», «Штиль», неомодернизм, постмодернизм.

FINE ART PRIMORYE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY: THE EVOLUTION OF TRENDS

N. And. Levdanskaya
Primorye state art gallery
lna293@mail.ru

Historically, a comprehensive analysis of the processes taking place in the fine arts of Russia, to a large extent, is built on the basis of art material and art events in Moscow and St. Petersburg. The second half of XX – beginning of XXI century is no exception. The art of the province is perceived as variations of "great art" capitals, is passed on to the local soil. Actually, the sensing style flows from the center, smoothing or hyperbolicity their characteristic features, the province develops his own understanding of the ways of de-

velopment of regional art, on the basis of artistic experimentation puts your priorities in selecting the style trends.

Insufficient level of information about the specifics of modern art remote Russian province, including vigorously developing of Primorsky Krai, not with the fullness to reproduce the General panorama of Russian art of second half of XX – beginning of XXI century.

Fine art Primorye occupies a prominent place in the artistic life of the Far East and Russia since the 1950-ies. Works by artists who worked in the framework of the method of socialist realism, represented the region at all large all-Union, national and zonal exhibitions. However, as we found out, already in the 1960s there existed underground art.

In the late 1980s, the works of artists of Vladivostok underground, whose professional interests were focused on finding not only new content, but also diverse forms of expression, in keeping with the leading trends of twentieth century art, first appeared at the exhibitions, and then firmly hold the leading and defining positions.

According to the author, based on personal long-term observations in the study period in the seaside art of the second half of the twentieth century coexisted several style trends (realism, neo-modernism, post-modernism), at different times coming to the fore. The main characteristic of fine art Primorye first decade of the twenty-first century is the lack of the leading trends is the period of polystylism.

Key words: Fine art of Primorye region, realism, underground, creative groups “Artists on the Kuril Islands”, "Vladivostok", "Shtil", neo-modernism, postmodernism.

Исторически так сложилось, что всесторонний анализ процессов, происходящих в изобразительном искусстве России в большей степени строится на основе художественного материала и арт-событий Москвы и Санкт-Петербурга. Вторая половина XX – начало XXI в. не исключение. Искусство провинции воспринимается как вариации «большого искусства» столиц, перекладываемого на местную почву. На самом деле, воспринимая стилевые потоки из центра, сглаживая или гиперболизируя их характерные признаки, провинция вырабатывает собственное понимание путей развития регионального искусства, на основе художественных экспериментов расставляет свои приоритеты в выборе стилевых тенденций. Недостаточная степень изученности специфики современного изобразительного искусства удаленной российской провинции, в том числе и энергично развивающегося Приморского края, не дает возможность со всей полнотой воспроизвести общую панораму российского искусства второй половины XX – начала XXI в.

Несмотря на то, что, с исторической точки зрения, вторая половина XX в. начинается с 1950-х гг., с точки зрения художественного процесса в Приморье, этот период логичнее исчислять с 1960-х гг.

1960-1980-е – время, названное потомками «эпохой застоя» – в области изобразительного искусства характеризуется окончательным становлением единой системы. Она включала обучение художников, их выставочную деятельность, вступление в Союз художников, создание ими произведений по заказу государства, пополнение музейных коллекций такими произведениями, воспитание с помощью последних твердой уверенности у зрителей, что СССР – лучшая и самая передовая страна мира, а советские люди – герои нашего времени. Для функционирования системы в Приморье также были созданы все условия.

В 1962 г. открылся Дальневосточный институт искусств. Теперь выпускники Владивостокского художественного училища (открыто в 1944 г.) могли, не покидая город, получить высшее образование. Первыми преподавателями Института стали молодые выпускники лучших художественных вузов Ленинграда и Москвы. Это дало мощный толчок к повышению профессионализма приморских авторов. Первый исследователь приморского изобразительного искусства Виталий Ильич Кандыба писал: «Приток свежих сил, достаточно оснащённых профессиональным мастерством, не иссякает. Недаром Приморская организации Союза художников РСФСР – самая большая в зоне «Советский Дальний Восток»... При этом отдача краевого союза, судя, например, по зональным выставкам, качественная и значительная... Искусство Приморья, оставаясь по содержанию и духу дальневосточным, теряет черты периферийной ограниченности, замкнутости, обретает широкий кругозор и общезначимую ценность». [4, с. 122]

Общеизвестно, что на Зональные выставки принимались работы исключительно реалистической направленности. Стоит отметить, что рамки реализма по отношению к приморскому изобразительному искусству, прежде всего, живописи, не были жесткими – в них умещались и экспрессионизм исторических полотен Василия Никаноровича Доронина, и пуантилистически выполненные

ландшафты Кирилла Ивановича Шебеко, и импрессионистические пейзажи и натюрморты Вениамина Алексеевича Гончаренко, и по-разному эмоционально окрашенные «классически» реалистические произведения Анатолия Васильевича Телешева, Василия Иннокентьевича Бочанцева, Кима Петровича Коваля, Юлия Семеновича Рачева, Михаила Ивановича Таболкина и многих других замечательных приморских художников.

Тем не менее, несмотря на признание несомненных успехов приморских авторов, В.И. Кандыба выражает озабоченность по поводу дальнейших путей приморского искусства, он пишет о том, что «до последнего времени краевая живопись развивалась преимущественно экстенсивно... В течение десятилетий были освоены Чукотка, Север, Камчатка, Сахалин, Курилы, Сибирь»..., но ощущение первооткрытия, новизны постепенно стирается... А красота первозданной природы, цельного человека, живущего в согласии с ней, как ни отраднa сердцу зрителя, не может его полностью удовлетворить» [там же].

Таким образом, исследователь отмечает, не называя прямо, что назревает кризис в изобразительном искусстве края. Выход, который ему видится, состоит в следующем: «Сложившаяся традиция целостного охвата и показа жизни в масштабах макромира должна быть дополнена столь же крепкой традицией искусства социально-активного, эпичность видения необходимо обогатить душевной чуткостью, размышлением над общими для всех людей проблемами» [там же]. Трудно представить, каким образом художники в художественной практике могли бы осуществить пожелания искусствоведа.

В реалистическом искусстве страны уже с 1960-х происходили изменения, наиболее значимое из них – «суровый стиль». «Суровый стиль» обрел собственную индивидуальность на дальневосточной земле в творчестве группы «Художники на Курилах», иначе – Шикотанской группы, вписавшей наиболее яркую страницу в историю советского изобразительного искусства второй половины XX в. Примечательно, что, хотя группа родилась по инициативе москвича Олега Николаевича Лошакова и в нее в разное время входили представители ряда городов России, первые роли в ней играли художники Приморья: Юрий Иванович Волков, Владимир Семенович Рачев, Николай Николаевич Петров, Игорь Александрович Кузнецов, Владимир Антонович Снытко, Анатолий Владимирович Кацук и другие. «Суровый стиль» «шикотанцев» – своеобразное художественное явление, с присущими только ему стилевыми особенностями изображения, отбором предметов, героев и природных явлений. Их живописный язык отличают звучные, сочные цвета, смелые светотеневые контрасты, навеянные своеобразной природой Курильских островов. Для приморского искусства, как и для изобразительного искусства страны, «суровый стиль» сыграл роль силы, разрушавшей монополию социалистического реализма и утверждавшей возможность многообразия выразительных средств в искусстве [5].

Тем временем, в крае имманентно шел процесс накопления художниками информации о том, что происходит в мировом искусстве и в искусстве Центральной России. В Приморье работали художники, осваивающие в своей творческой практике ведущие мировые направления и течения искусства XX века – модернизм, авангард. Андеграунд в Приморье развивался почти параллельно столичному, процессы имели как общие черты, так и отличия.

На основании исследований автора доклада последних лет можно назвать представителями андеграунда, по крайней мере, двух владивостокских художников, работавших в 1960-е. Это Виктор Авраимович Федоров (1937 – 2011) и Виктор Иванович Грачев (1939 – 1967) [8].

Увидеть работы одного из крупнейших представителей изобразительного искусства Приморья В. А. Федорова, относящиеся к 1960 – 1970-м, стало возможно благодаря выставке его памяти (2012 г., галерея «Портмэй», Владивосток), где они были показаны впервые. Попытки поиска собственного пути в них ещё не совсем удачны: слишком темна и недостаточно выразительна цветовая гамма, степень обобщения натуры носит половинчатый характер. Со временем Виктор Фёдоров выработал свой творческий метод, в основе которого лежит постимпрессионизм, безупречная композиционная точность построения практически всех его работ, повышенное внимание к рисунку и структуре, отказ от имитации натуры. Упор на форму способствует проникновению символического, духовного в произведения Фёдорова. Оригинальная творческая манера Фёдорова, в основе которой лежит игра с пространством, линией горизонта, оказывается способной отразить неповторимый дух столкновения двух стихий – побережья и моря.

Творческое наследие Виктора Ивановича Грачева попало в поле зрения автора благодаря тому, что шестнадцать работ после его смерти были переданы в дар Приморской краевой картинной галереи его друзьями. Виктор Грачев, судя по воспоминаниям знавших его коллег (В. Н. Котова,

В. А. Камовского) был художником, не имевшим специального образования, но чрезвычайно начитанным, поражающим глубиной и разносторонностью своих интересов и знающим о профессии гораздо более того, что давали программы художественных учебных заведений.

Картины Грачева безусловно заслуживают внимания. Все они датированы 1960-ми гг. С точки зрения сегодняшнего дня, пейзажи, портреты, натюрморты Виктора Грачева представляют интерес для искусствоведческого анализа: определения стилистических особенностей, творческой оригинальности автора. А если учесть, что написаны они пятьдесят лет назад, художником – самородком, в стране, где допустима была лишь одна форма творческого высказывания – социалистический реализм, – оценка масштаба личности и дарования художника становится вдвойне более важной.

В творчестве Грачева, прожившего короткую жизнь (умер в 28 лет), сложно проследить эволюцию: степень абстрактности работ, выполненных в разные годы, не имеет выраженной тенденции к возрастанию или убыванию, зависит, по всей вероятности от настроения и конкретных задач, которые ставит перед собой художник в том или ином конкретном случае. Поражает разносторонность, свобода владения технологическими приемами живописи, позволявшая художнику создавать неповторимые и эстетически привлекательные произведения. Портреты, натюрморты, пейзажи, доступные для исследования, стилистически близки к абстрактному экспрессионизму, но сохраняют, по выражению Е. Ю. Андреевой, «ландшафтно-пространственную и антропологическую память» [1, с. 175].

Виктор Федоров – знаковая фигура для приморского «неомодернизма», Виктор Грачев – известен лишь немногим, введение его имени и творчества в историю Приморского искусства и в научный оборот ещё только начинается, но обоих художников объединяет то, что они были первыми представителями владивостокского андеграунда 1960-х [8, с. 132]

1970–1980-е гг. во Владивостоке отмечены творчеством еще ряда художников андеграунда, это Рюрик Васильевич Тушкин (1924 – 2006), Виктор Михайлович Шлихт (193 –1994), Александр Александрович Пырков (1946 – 2014), Юрий Валентинович Собченко (1937–2001), Федор Михайлович Морозов (р. 1946), Валерий Геннадьевич Ненаживин (р. 1940), Владимир Николаевич Самойлов (1924–1989), Геннадий Алексеевич Омельченко (р. 1936).

Первая выставка приморских нонконформистов, в которой приняли участие лишь шестеро из названных художников (Шлихт, Самойлов, Тушкин, Морозов, Пырков, Ненаживин) состоялась только в 1988 г. в Приморской картинной галерее. Значение данного события трудно переоценить. Можно утверждать, что «Выставка шести художников» начинает новый период в истории приморского изобразительного искусства. Пять живописцев и один скульптор продемонстрировали творческую независимость, увлеченность различными современными тенденциями мирового изобразительного искусства. Творчество мастеров группы «Владивосток» позволяет проследить, какие эстетические и стилистические направления, течения мирового искусства оказали на них преимущественное воздействие, как своеобразно и интересно переплавились эти традиции в постимпрессионистских работах Виктора Шлихта, Юрия Собченко и Виктора Федорова, экспрессионистских скульптурных образах Валерия Ненаживина и живописных – Федора Морозова, сюрреалистских – Рюрика Тушкина, символистских – Владимира Самойлова, абстрактных – Александра Пыркова. Необходимо отметить, что источниками приморского андеграунда являются не только европейское и русское искусство конца XIX – первой половины XX в., искусство Древнего Востока, но и народное творчество коренных народов дальневосточного Севера.

И еще – «Выставкой шести художников» заканчивается приморский андеграунд и начинается период господства неомодернистских и постмодернистских тенденций в изобразительном искусстве Приморья – еще одна яркая страница его истории.

Группа «Владивосток» и ее выставочная деятельность раздвинули границы для творчества следующего поколения художников, обогатили палитру стилистических, формальных приемов в живописи, графике, скульптуре, подготовили почву для организации других творческих объединений, таких, как «Штиль», «Триада», «ЛИК», «Цветы мира» и других.

Объединение «Штиль» (Ильяс Фернанович Зинатулин (р. 1964), Александр Иванович Ионченков (р. 1960), Андрей Владимирович Камалов (1955–2002), Александр Владимирович Куценко (р. 1955), Евгени Евгеньевич Макеев (р. 1959), Владимир Николаевич Погребняк (р. 1956), Виктор Игоревич Серов (р. 1956), Сергей Васильевич Симаков (р. 1955) сыграло на артистической сцене Приморья наиболее значительную роль. Общей эстетической основой творчества «штилевцев» можно назвать стремление изобразить реальный момент, сюжет, предмет как то, что многократно отра-

жается и повторяется, было когда-то, существует сейчас и будет существовать в будущем, – выявить его архетипические качества, метафизическую суть.

Значение объединения «Штиль» для приморского искусства исследуемого периода состоит в осознанном участии в праве осваивать и переосмысливать весь спектр стилистических направлений и течений, европейского и американского искусства конца XIX – первой половины XX вв.; в связи с деятельностью группы «Штиль» конца 1980-х – начала 1990-х, можно говорить также о постмодернистских тенденциях в приморском искусстве.

По мнению автора, постмодернистские тенденции, проявившиеся в ряде работ молодых художников на рубеже 1980-х–1990-х гг., не укоренились в приморском изобразительном искусстве. Пожалуй, только в творчестве Кати Кандыба эти тенденции получили продолжение в 1990-е – 2000-е гг. Анализ произведений соавторов А. В. Камалова и Е. Е. Макеева под псевдонимом Иван Бродин, по их мнению, постмодернистских, позволяет предположить, что речь может идти не столько о постмодернистских тенденциях, сколько о стремлении расширить диапазон стилей мирового изобразительного искусства, вовлеченных в современный художественный процесс. Этот процесс, развиваясь вглубь и вширь, в первое десятилетие XXI в. способствует складыванию особой культурной ситуации, которая может быть обозначена как полистилизм.

Суть полистилизма состоит не только в том, что в 2000-е гг. в приморском искусстве одновременно развиваются множество стиливых потоков (неомодернистский, постмодернистский, реалистический, испытывающий ощутимое давление со стороны салонного искусства). В 1990-е сосуществовали те же тенденции реалистического, неомодернистского, постмодернистского искусства. Но относительно 1990-х гг. речь идет о неомодернистских тенденциях как ведущих. Их первенство определилось в ходе борьбы с социалистическим реализмом и теми, кто его олицетворял, за право свободы творчества. Средствами борьбы являлось само творчество, несохранившиеся манифесты, дискуссии, в которые включались помимо художников критики, журналисты, зрители. Для полистилизма характерна всеобъемлющая толерантность по отношению к любым стиливым тенденциям, отказ от деления их на «хорошие» и «плохие». Полистилизм – сосуществование в изобразительном искусстве в одно время и на равных правах множества стиливых тенденций. Оцениваются теперь сами произведения: с точки зрения профессионализма, творческого наполнения, идеи, эмоционального воздействия на зрителя. Актуализируется роль искусствоведа, критика. Вплоть до конца XX в. большинство искусствоведческих статей в крае носили комплиментарный характер по отношению к любому автору, работающему в «правильном» стилистическом и идейном направлении и резко критический – по отношению ко всем другим. В культурной ситуации полистилизма подобные критерии теряют актуальность, зритель и приобретатель произведений изобразительного искусства теперь ощущает потребность в помощи профессионалов. Задача искусствоведа значительно усложняется, а требования к его профессиональным качествам – повышаются. Возможно, период «полистилизма» – время анализа, осмысления, накопления изобразительным искусством края созидательной энергии в преддверии очередного качественного изменения, что имело место ранее в истории изобразительного искусства в периоды между упадком одного стиля и зарождением другого.

Выводы.

В конце 1980 – 1990-х гг. реализм перестает быть ведущей тенденцией в приморском изобразительном искусстве. В этот период исторические и политические реалии СССР, предписывающие художникам работать в единственно допустимом методе социалистического реализма, становятся фактором, тормозящим свободное развитие изобразительного искусства и в стране, и в регионах, в частности, в Приморье. Лишившись политического и финансового патроната государства, социалистический реализм уступает ведущие позиции, сохраняясь в творчестве старшего поколения мастеров, таких как И. В. Рыбачук, А. В. Телешов, Ю. С. Рачев, К. П. Коваль и др.

Главенствующее положение занимает теперь неомодернистское искусство («нео» – поскольку, традиции модернизма в стране были прерваны; кроме того, в отличие от модернистов, неомодернисты могут и используют в своих произведениях возможности разных течений модернизма, в том числе, и авангардных). Неомодернистские тенденции зарядили приморское искусство новой креативной энергией.

Именно это направление дает возможность приморскому искусству выйти на международный уровень, занять определенное место в Азиатско-Тихоокеанском регионе, заявить о себе как о значимом и оригинальном явлении.

В целом, необходимо признать, что стараниями художников второй половины XX в. – реалистов, нео- и постмодернистов – в Приморье была создана завершённая структура образования, а во

Владивостоке, в отличие от многих провинциальных городов, сложилась художественная школа, отличительной особенностью которой является не навязанное учителями единообразие, а настоящая творческая свобода, позволяющая раскрыться самобытности таланта. В этой школе единственным неотъемлемым требованием к художественному произведению является качество.

Литература

1. Андреева, Е. Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва – Ленинград 1946–1991 гг. / Е. Ю. Андреева. – М. : Искусство – XXI век, 2012. – 464 с., ил.
2. Берёзкин, А. В. «Во всем мне хочется дойти до самой сути» / А. В. Березкин // Дилакторская О. Г. В потоке времени и памяти. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2006.–720 с. – С. 262.
3. Гробман, М. Второй русский авангард / М. Гробман – «Зеркало» 2007, № 29-30. – <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2007/29/gro5.html>. (дата обращения 15.12.2012)
4. Кандыба, В. И. Художники Приморья / В. И. Кандыба. – М., «Художник РСФСР», 1990
5. Левданская, Н. А. «Там было видно, как рождалась Земля!» – вступительная статья к каталогу выставки «40 лет Шикотанской группы» / Н. А. Левданская. – Владивосток, 2007
6. Левданская, Н. А. Творческая группа «Владивосток» и ее место в изобразительном искусстве Приморья конца XX в. / Н. А. Левданская // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2011. Вып.1 (13). Владивосток. – С. 7–11.
7. Левданская, Н. А. Юрий Собченко и владивостокский андеграунд. Доклад на научно-практической конференции «Художественная жизнь Дальнего Востока России и Азиатско-Тихоокеанского региона» / Н. А. Левданская // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. № 22,2013. – С. 9–14.
8. Левданская, Н. А. Первые художники владивостокского андеграунда. 1960-е гг. / Н. А. Левданская // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, № 1 (36).2015. – С. 126–132.
9. Полевой, В. М. Реалии, утопии и химеры искусства 20 в. / В. М. Полевой. – Москва–Берлин / Berlin–Moskau.1900-1950. – М. : Галарт, 1996. – С. 15–20.

УДК 7.76.09/09

КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ В ИСКУССТВЕ КРАСНОЯРСКА

Т. М. Ломанова

Красноярский государственный художественный институт
artloman@yandex.ru

В период становления профессионального искусства в Красноярске с конца XIX в. и до 1940-х гг. графика как вид искусства не имела самостоятельного значения. Интенсивное развитие российского графического искусства в этот период почти не затронуло отдаленных областей Сибири. Среди причин этого – труднодоступность материалов и оборудования для печати графики.

С появлением книжных издательств в Красноярске и Абакане в 1940–1980-е гг. над иллюстрированием книг (преимущественно детских) работали известные красноярские художники: В. И. Мешков, Р. Р. Руйга, С. Ф. Туров, В. А. Скворцов, В. А. Тодыков, В. Н. Свалов. Качественно новый этап развития печатной, в том числе книжной графики, связан с открытием в 1987 г. Красноярского государственного института и преподавательской деятельностью художников книги Г. С. Паштова, В. П. Теплова. В 2000-е гг. можно говорить о красноярской школе книжной иллюстрации как о реально существующем явлении в искусстве.

Ключевые слова: графика, книжная графика, иллюстрации, красноярские художники.

BOOK ILLUSTRATION IN THE ART OF KRASNOYARSK

T. M. Lomanova
Krasnoyarsk State Artistic Institute

At the end of the XIX century and up to the 1940s during the formation of professional art in Krasnoyarsk graphics as an art form did not have an independent value. The intensive development of Russian graphic art in this period did not affect remote areas of Siberia. Among the reasons is inaccessibility of materials and equipment for printing graphics.

After advent of book publishers in Krasnoyarsk and Abakan in 1940-1980-ies the famous Krasnoyarsk artists V. I. Meshkov, R.R. Ruyga, S.F. Turov, V.A. Skvortsov, V.A. Todykov, V.N. Svalov worked on illustrating books (mostly for kids). A qualitatively new stage of development of printing graphics, including book graphics associated with the opening of Krasnoyarsk State Institute in 1987 and teaching by book-artists G.S. Pashtov, V.P. Teplov. In 2000-ies we can talk about the Krasnoyarsk school of book illustration as a really existing artistic phenomenon.

Keywords: graphics, book graphics, illustrations, artists of Krasnoyarsk.

Искусство книжной иллюстрации – один из красивых и сложных пластов графики, и анализируя эти произведения, необходимо учитывать специфику создания художником книги. Работа над рождением книги – особенно тонкий пласт в творчестве любого художника-графика. Здесь важно не только, и не столько создание собственных образов, сколько умение сохранить и донести до зрителя через иллюстрацию образность, сотворенную литературным источником. Настоящий художник, иллюстрируя книгу, всегда будет в той или иной мере соавтором писателя.

Но есть еще несколько моментов, которые влияют на создание книги. Во-первых, автор иллюстраций всегда зависит от издательства и его полиграфических возможностей. И эта зависимость касается не только материальной базы издательства, но и тех заказов, которые художник получает от издателей, а это не всегда отвечает устремлениям автора-оформителя книги. Взаимодействие с издательствами весьма сложно, нередко у художника, приглашенного к работе над книгой, просто нет выбора. Во-вторых, важны политическая и экономическая платформа издательства: какая литература пользуется на сегодняшний день спросом, насколько издательство зависит от государственных идеологических заказов – все это напрямую касается и автора литературного текста, и художника. Все эти особенности хорошо прочитываются, прежде всего, на региональных печатных изданиях. Проследим работу регионального художника книги на примере красноярской книжной иллюстрации.

За весь в целом небольшой период развития профессионального искусства на территории Красноярского края (с последней четверти XIX вв.) графика развивалась одновременно с живописью, но фактически до 1940-х гг. выполняла роль вспомогательного вида искусства. Подготовительные рисунки к живописным полотнам, бытовые документальные зарисовки из рабочих альбомов, дорожные карандашные наброски, учебные штудии составляли значительную часть творчества художников, но не носили самостоятельного характера.

Графический раздел выставок в эти годы был весьма скромным: в основном, это были выполненные в акварели и рисунках станковые натурные пейзажи, эскизы живописных произведений. Работ, связанных с оформлением книг, не было, как не было, фактически, книжно-издательской деятельности, соответственно и востребованности в художниках книги.

Объясняется это многими причинами, и, пожалуй, самая главная из них – обособленность сибирского искусства того времени, его самобытный путь, что хорошо прослеживается на примере графики. Графическое искусство страны в целом переживало в этот период взлет. Как писал известный критик А. Д. Чегодаев: «Русская книжная и станковая графика тридцатых годов, а точнее, времени с конца 1920-х гг. и до начала Великой Отечественной войны – это одна из самых больших и ярких эпох в истории русского искусства рисунка, русской гравюры, русской иллюстрации».

В Москве, в Ленинграде в предвоенные годы работали такие блестящие мастера, как В. Фаворский, И. Павлов, В. Конашевич, Г. Верейский, А. Остроумова-Лебедева, А. Пахомов, П. Павлинов, Н. Тырса, В. Лебедев.

Но в глубоких провинциях страны, какой являлась Сибирь, и, в частности, Красноярск, вплоть до 1940-х гг. изобразительное искусство и, прежде всего, графика долгое время не испытывали свежих дуновений. Связь с центрами страны была слабой. Знакомиться с произведениями больших мас-

теров сибиряки почти не имели возможностей, передвижных выставок не было, книги, журналы и сборники по искусству приходили в Сибирь малыми тиражами и с большим опозданием.

Но при этом умалять значение художественной жизни в пробуждающейся Сибири 1920–1940-х гг. ни в коем случае нельзя. Сибирское искусство шло пока своим, отличным от центров России путем. Основу художественных выставок слагали, в основном, талантливые самоучки-сибиряки. Именно местные школы (в частности, в Красноярске) оказывали наибольшее влияние на развитие изобразительного искусства.

Бурные послереволюционные годы закидывали в Сибирь многих художников разных взглядов и направлений. В сибирских городах в 1920-е гг. побывали Д. Бурлюк, М. Никонов, П. Староносов, И. Шадр, Б. Иогансон и многие другие. Но почти все они, оставив одни большую, другие меньшую память о себе, уезжали из Сибири, практически не оказав значительного влияния на течение художественной жизни, не изменив предначертанного исторического пути сибирского искусства.

Важно отметить и такой фактор обособленности сибирского искусства, как невозможность получать на месте серьезное художественное образование. Во многих сибирских городах еще в предреволюционные годы создавались художественные школы. Одной из первых в Сибири была создана рисовальная школа в Красноярске (1910 г.). Ее преподавателями (как, впрочем, во всех городах Сибири) были достаточно сильные местные художники, например, Д. Каратанов – живописец, представитель реалистической школы искусства, получавший советы у В. И. Сурикова и всю жизнь преданный творчеству великого русского художника. Но, даже имея таких педагогов, школа давала все-таки начальное художественное образование.

А если говорить об эстампной графике, то она мало развивалась еще и потому, что не было никаких условий для ее создания. Даже те художники, которые создавали эстампы во время учебы в столицах (например, А. Лекаренко и А. Вошакин в годы учебы во ВХУТЕМАСе занимались у В. Фаворского), возвратившись в Сибирь, вынуждены были работать только в оригинальной графике: не было оборудованных эстампных цехов, литографского камня, офортных мастерских, так же, как не было условий для создания ксилографии, линогравюры.

Но будет неправдой, если мы скажем, что станковой графики в крае не существовало совсем. Именно с Красноярском связано имя одного из интересных советских графиков предвоенного периода П. Н. Староносова (1893–1942). Зброшенный ураганом 1917–1920-х гг. в Красноярск, молодой художник-самоучка много рисует, пишет акварелью, маслом, создает пейзажи, портреты близких друзей. В 1922 г. незадолго до отъезда Староносов впервые стал работать в линогравюре. Это было связано с его выполнением заказа для газеты «Красноярский рабочий». Художник делал рисунки и с них на линолеуме резал клише. Эти скромные эстампы стали первыми шагами будущего известного мастера линогравюры и ксилографии. В 1923 г. Староносов навсегда уезжает из Красноярска, и почти на два десятилетия эстампная графика в Красноярске замерла.

Еще один интересный автор – Александр Заковряшин (1899–1945) четыре года (1923–1927) жил в Минусинске Красноярского края. Это. Он с книгой как таковой не работал, но был художником в местных газетах и журналах – единственно, что издавалось в те годы в провинции, также Заковряшин выполнял многие станковые линогравюры. Его работ этого периода не сохранилось.

Лишь в послевоенные годы появляются первые местные книги, выпускаемые краевыми издательствами (Красноярским книжным издательством, Хакасским книжным издательством и др.). Это были довольно скромные издания, выполненные на плохой бумаге в один цвет, что объяснялось слабой полиграфической базой в Красноярском крае в тот период. Но к оформлению этих книг, прежде всего, детских, привлекались художники. Многие книги, иллюстрировались авторами, работающими в станковой графике: Р. К. Руйгой, В. И. Мешковым. Первым из тех, кто работал с книгой, был Владимир Мешков (1919–2012 гг.). С юности В. И. Мешков был связан с газетой, пройдя путь в краевых типографиях от ученика наборщика до художника-репортера. Поэтому обращение к книге было вполне закономерным: не надо было осваивать хорошо известные приемы работы, знакомо было и сотрудничество с авторами литературных текстов – сколько совместных с журналистами материалов прошло через его руки. Но было и новое. Краткое, лаконичное, почти плакатное изображение на злобу дня в газете нельзя сравнивать с вдумчивым, глубоким, внимательным прочтением авторского текста. Иллюстрации к книгам красноярского писателя Н. С. Устиновича «Рассказы следопыта», детские книги красноярского поэта Игнатия Рождественского «Тоги-Ната» и «Как Петя пришел к Ильичу» и многие другие малоизвестные тексты с надуманными сюжетами – вот что предлагало Красноярское книжное издательство.

Иллюстрировал В. И. Мешков в эти годы много, и, прежде всего, делал книги для детей. Его гравюры – ясные, понятные самым маленьким читателям, помогали восприятию авторского текста. Но, вместе с этим, В. И. Мешков с большим желанием брался иллюстрировать книги, связанные с сибирской мифологией, фольклором. Таковы иллюстрации к книгам В. Пухначева «Сказки старого Тыма. Сказки хантов», И. Суворова «Эвенкийские сказки», А. Немтушкина «Песни эвенка» и многие другие.

Еще один самобытный станковый график начинал свое творчество с работы над книгой – это Рудольф Руйга (1923–2002). Он не смог получить художественного образования, но врожденный талант, удивительная цельность натуры вывели его на творческий путь. Уже в 16 лет он работал в Абаканском издательстве «Советская Хакасия» художником. А в 1940 г. он иллюстрирует первую книгу. Это была всем известная и много раз рисованная разными художниками сказка К. И. Чуковского «Доктор Айболит». Было достаточно смелым шагом семнадцатилетнему юноше взяться за эту работу. Книги любимого детского писателя до него иллюстрировали десятки известных художников, в том числе такие признанные мастера советской иллюстрации, как М. Добужинский, В. Конашевич, Д. Митрохин, К. Рудаков, Ю. Васнецов и многие другие. Листы Р. Руйги к «Доктору Айболиту» монохромны, с первого взгляда неброски, выполнены в технике карандаша. Композиции подробны и детализированы, но ощущения перегруженности не создается. Уже в этой первой самостоятельной работе проявились качества, которые раскроются впоследствии, – умение организовать плоскость листа, богатство тонового видения. В следующем 1941 г. вышла книга «Хакасский фольклор», оформленная Р. Руйгой. Иллюстрации к этому изданию были настолько серьезны и зрелы, что и сейчас, по прошествии многих лет, при наличии теперь уже целого ряда различных художественных интерпретаций хакасского эпоса, созданных многими авторами, работы молодого Р. К. Руйги не теряются в числе других.

С этого времени книжная иллюстрация Руйги заняла свое место в графике Красноярска. Глубокая внутренняя цельность, проявившаяся в самых ранних работах, сохранилась на протяжении всего творчества художника. Все, что открыл он для себя в юные годы, продолжалось в его искусстве всю жизнь.

Работу Р. К. Руйги в книжной иллюстрации, по выбору литературного материала, по разработке листов можно назвать продолжением его пейзажных станковых композиций. Художник берется иллюстрировать те художественные и научно-популярные издания, в которых он может показать сибирскую природу во всей ее красе. Это книги известного красноярского краеведа, столбиста И. Ф. Беляка «Столбы», «По родному краю», «Край причудливых скал», Н. С. Устиновича «Зеленый клад», А. Трегубенко «По таежным тропам», И. Назарова «На Енисее-реке» и др. Но период работы с книжными издательствами был недолгим, уже к середине 1950-х гг. Р. К. Руйга уходит из книжной иллюстрации, полностью сосредотачивая свои силы на станковой графике. Кроме В. И. Мешкова и Р. К. Руйги с книгой работали И. Щукин, Н. Сальников.

Таков был первый период становления книжной иллюстрации в Красноярске. Идеология, которую нередко навязывали авторам книг, очень слабая полиграфическая база, когда книги выполнялись на плохой бумаге, с невысоким качеством репродукций, практически, почти не оставили следа в дальнейшем.

Начиная с 1960-х гг. картина меняется. Издательства расширяют свои возможности, растет их число, например кроме Красноярского книжного издательства создается «Витал», чуть позже «Платина», «Ситалл». Появляется несколько интересных художников, работающих с книгой. В числе этих авторов можно назвать Степана Турова (1930–1982). Его книжная графика – продолжение его станковых серий (офорт гравюра на пластике), посвященных людям Севера. Иллюстрации Турова к сборнику стихов долганской поэтессы Огдо Аксеновой стали заметным явлением в книжной графике того времени. Его листы наполнены поэзией, тонким лиризмом. В книжной иллюстрации Туров обращался к литературным источникам, отвечающим его лирическому видению. И еще один интересный пласт искусства любил С. Ф. Туров – он делал замечательные экслибрисы к книгам – образные, неожиданные по замыслу, отражающие в нескольких чертах характер или поле деятельности владельца.

Работал с книгой Валерий Скворцов (1941–1987), причем диапазон его интересов очень широк – от сказок Гофмана до русских народных песен. Его иллюстрации пронизаны тонким юмором, разнообразны, насыщены, сложны композиционно.

Одной из самых заметных работ в книжной графике 1970-х гг. стала серия иллюстраций к хакасскому эпосу, выполненная абаканским художником Владимиром Александровичем Годыковым (1938–1994) совместно с Владимиром Николаевичем Сваловым (1923–2014). Это была удивительная

серия, в которой две творческие индивидуальности создали целостные и выразительные образы. Национальный эпос далекого прошлого осмысливался в серии с позиций современного искусства.

В 1980-1990-х годах несколько интересных книг иллюстрировали Виктор Егоров и Любовь Егорова. Одним из заметных их изданий, завоевавшим большую популярность, стал иллюстрированный ими сборник «Сказки народов Сибири»: Красноярск, «Витал», 1992).

В настоящий момент издательская деятельность в Красноярском крае процветает. В Красноярске, например, в настоящий момент насчитывается около 80 больших и малых издательств, издательских домов. Но, несмотря на это, можно говорить о том, что искусство книжной иллюстрации переживает в наше время достаточно сложный период. Связано это с упадком востребованности книги как таковой в ее классическом понимании. Интернет, электронная книга, планшеты и другие современные носители печатного слова вытесняют, особенно в среде молодежи, традиционную бумажную книгу. Это повлияло на уменьшение графических произведений, связанных с литературным словом. Сейчас книжная иллюстрация заняла значительное место на выставках в качестве станковых листов; издательствами многие авторы, работающие над образом книги, мало востребованы.

И как бы вопреки времени в Красноярске за последние два десятилетия фактически создана своя школа книжной гравюры, прежде всего, ксилографии, в которой художники, в том числе и молодые, создают множество интересных прочтений классической и современной прозы и поэзии. Начало этого явления относится к 1980-м гг.

В 1987 г. в Красноярске был открыт Красноярский государственный художественный институт. С 1988 г. его возглавил известный российский график Виталий Натанович Петров-Камчатский (1936–1993). В этом же году по инициативе Петрова-Камчатского в институте открывается кафедра графики. Блестящий мастер литографии, талантливый организатор, Петров-Камчатский делает все, чтобы на берегах Енисея развивалась эстампная графика: литография, офорт, ксилография. С 1997 г. и до настоящего времени заведующий кафедры – Валентин Павлович Теплов, профессор, член-корреспондент Российской академии художеств, заслуженный художник Российской Федерации. На кафедре были созданы две творческие мастерские: станковой графики, которую возглавил В. П. Теплов, и «Искусство книги». Преподавать ксилографию и впоследствии возглавить мастерскую «Искусство книги» Виталий Натанович приглашает графика из города Нальчика Германа Суфадиновича Паштова, ныне профессора, народного художника Российской Федерации, действительного члена Российской академии художеств, руководителя творческой мастерской графики Российской академии художеств в Красноярске. Паштов создал в Красноярске школу ксилографии, воспитав немало мастеров книжной иллюстрации.

Будущие художники первые два года осваивают азы мастерства, получают общие знания, учатся работать в уникальных и эстампных техниках графики. С третьего курса они переходят в творческие мастерские. За время существования кафедры уже более сотни выпускников успешно работают во многих городах России и за рубежом, половина из которых связали свое творчество с искусством книги.

Школа начинается с учителя. Сам Г. С. Паштов – современный признанный российский график, художник десятков книг, многие из которых продолжили классическую школу русской книжной иллюстрации. Одинаково сильно Паштов работает в обрезной и в торцовой ксилографии. В более крупном формате обрезной гравюры художник чаще обращается к станковым сериям или отдельным листам, в торцовой – к книге.

В иллюстрациях Паштова ярко выявились такие стороны дарования художника, как лиризм, образность, стремление к аллегориям. Каждый его лист напоен воздухом, композиции динамичны, проникнуты музыкальным ритмом, поэтичны. Не случайно в книжной иллюстрации Герман Паштов более всего обращается к поэтическим произведениям, в них лирический строй мышления художника адекватен глубине одухотворенных образов, созданных поэтом («Кавказские поэмы» М. Ю. Лермонтова, сборник «Избранное» А. С. Пушкина). Среди писателей и поэтов, чьи книги иллюстрировал Г. С. Паштов, можно назвать десятки прославленных литераторов: Алима Кешокова, Кайсына Кулиева, целый ряд стихотворных сборников современных поэтов, многие альбомы по искусству. Более 70 книг за годы творчества выпущено разными издательствами страны с оформлением и иллюстрациями мастера.

Герман Суфадинович учит студентов Красноярского государственного художественного института и стажеров творческой мастерской графики Российской академии художеств в Красноярске восприятию книги как целостного произведения, в котором важно все от первой до последней страницы. В воспитании будущих художников значительная роль отводится педагогом самостоятельной работе над созданием иллюстраций, когда студенты даже не старших курсов сами начинают осваивать процесс работы над книгой. Осмысливается каждый этап в создании книжной иллюстрации: цвет и фактура бумаги, размер, формат, штриховое разнообразие, тон. Но главное, художники учатся проникать в глубину литературного текста, сопереживать вместе с писателем.

В настоящее время можно смело утверждать, что книжная иллюстрация красноярских художников – большой и серьезный пласт в современной художественной жизни России и его фундамент – мастерская «Искусство книги» в КГХИ.

Безграничен круг интересов красноярских граверов в выборе иллюстрируемых литературных произведений: от античной поэзии до современных писателей. Молодые художники смело иллюстрируют художественные произведения разных исторических эпох, стран, стараясь увидеть и переосмыслить с позиций нашего времени многие великие памятники мировой литературы. В мастерской «Искусство книги» студенты учатся постигать эпоху, воспроизведенную в тексте, стараются передать не только авторское слово, но и весь временной контекст, охватываемый содержанием и периодом создания литературного произведения.

Высокий уровень книжной иллюстрации воспитанников мастерской «Искусство книги» показывает ежегодная защита дипломных работ в стенах художественного института. Каждая защита – свидетельство глубокого осмысления молодыми художниками литературных текстов, выбора художественных произведений, поиска выразительных средств для раскрытия образности, найденной писателем и почувствованной художником.

Важным моментом является участие совсем молодых художников – студентов и выпускников мастерской «Искусство книги», которые делают свои первые самостоятельные шаги в искусство на выставках, в том числе и очень престижных. Красноярские граверы представляют свои работы в самых серьезных проектах российской графики: красноярскую ксилографию, значительной частью которой является книжная иллюстрация, хорошо знают во многих городах России, за рубежом. Ни одна республиканская, ни одна всероссийская молодежная выставка не проходит без участия граверов Сибири. Один из значимых проектов последних лет – выставка книжной иллюстрации Красноярских ксилографов «Слово – образ» в Красноярском государственном университете им. В. П. Астафьева (2011), которая представила огромный потенциал красноярской книжной графики. 40 авторов экспонировали более ста произведений на этой обширной выставке.

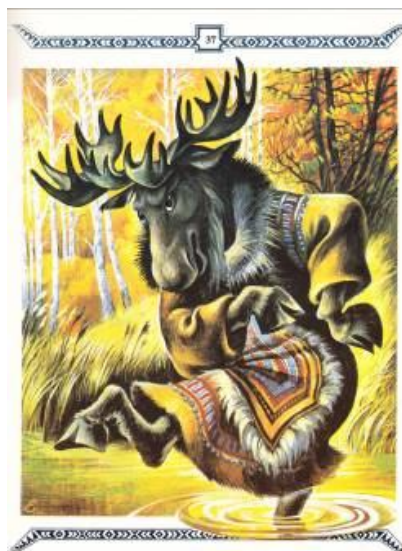
И, несмотря на многие изменения, вызванные безудержным развитием умных машин, позволяющих нам быстро находить нужную информацию, думается, что книга не умрет, искусство книжной графики продолжает жить. Творческая мастерская «Искусство книги» Красноярского государственного художественного института, ежегодно выпускающая молодых талантливых граверов, подтверждает несомненный интерес к искусству создания книги. Иллюстрации красноярских авторов являются художественными произведениями в полном смысле слова, и будем надеяться, что памятники литературы, оформленные красноярскими ксилографами, будут украшать книжные полки библиотек, частных собраний и будут помогать читателям обогащать слово писателя образами, созданными мастерством сотворца-художника.

Литература

1. Чегодаев, А. Д. Страницы истории советской живописи и советской графики. – М., «Советский художник», 1984. – С. 75



1. Туров С. Ф. Шмуцтитул к разделу «Загадки» в сборнике «Бараксан» долганской поэтессы Огдо Аксеновой – Красноярск: Красноярское книжное издательство, 1973. Гравюра на пластике



2. Егоров В. В., Егорова Л. А. Иллюстрация к эвенкийской сказке «Почему карась стал плоским». Сборник «Сказки народов Сибири» – Красноярск: Витал, 1992. Акварель, гуашь



3. Паштов Г. С. Александр Пушкин. Лирика. 1998. Торцовая ксилография



4. Постникова А. Н. Иллюстрации к роману Юкио Мисима «Золотой храм». 2007. Цветная обрезная ксилография



5. Ивашковская Д. В. Иллюстрация к «Повести о Варлааме и Иоасафе». 2011. Обрезная ксилография

УДК 7.03 (571.56)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ И НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ ЯКУТИИ

Ю. В. Луценко

Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)

vajul@yandex.ru

В статье рассматривается творчество художников Республики Саха (Якутия), характерной особенностью которого является взаимодействие профессионального искусства с традиционной культурой, наличие архетипического даже в самых современных произведениях, наполненность каждого художественного элемента культовой символикой якутского этноса. Анализируя картину состояния изобразительного искусства Якутии рубежа XX-XXI вв., творческие устремления мастеров, формирующих современную художественную среду республики, можно проследить смешение различных стилевых приемов: реализм и абстракционизм, экспрессионизм и примитив переплетаются с народным творчеством. Аналогичные сочетания опыта прошлого и художественно-живописных новаций, взаимовлияния как изобразительных, так и неизобразительных тенденций, в полной мере отражают общее состояние современного изобразительного искусства России.

Ключевые слова: изобразительное искусство Якутии, этнические традиции, современные художники Якутии, метафорическое мышление, реалистическое направление, фольклорно-мифологические мотивы.

ART TRADITION AND NEW REALITY IN WORKS OF MODERN ARTISTS OF YAKUTIA

Y. V. Lutsenko

The National art museum of the Republic of Sakha (Yakutia)

vajul@yandex.ru

In article works of artists of the Republic of Sakha (Yakutia) which characteristic is interaction of professional art with traditional culture, existence archetypic even in the most modern works, fullness of each art element cult symbolics of the Yakut ethnos are considered. Analyzing a picture of a condition of the fine arts of Yakutia of a boundary of the XX-XXI centuries, creative aspirations of the masters forming the modern art environment of the republic it is possible to track mixture of various style receptions: the realism and abstractionism, an expressionism and a primitive intertwine with national creativity. Similar combinations of experience of the past and art and picturesque innovations, interferences of both graphic, and not graphic tendencies, fully reflect the general condition of the modern fine arts of Russia.

Keywords: fine arts of Yakutia, ethnic traditions, modern artists of Yakutia, metaphorical thinking, realistic direction, folklore and mythological motives.

В изобразительном искусстве Республики Саха (Якутия) нашла отражение древняя культура народов Якутии. Местные художники создали на Земле Олонхо свою эстетику, питающуюся из двух неисчерпаемых источников – национальных традиций и мирового художественного наследия. В становлении профессионального искусства большая роль принадлежит русской культуре, ее классическим основам. Художники Якутии получили образование в европейской школе, но внутренняя общность с культурной традицией своего народа сказывается в их творениях в неторопливой созерцательности, пейзажном видении мотива.

Характерной тенденцией творчества современных мастеров изобразительного искусства Якутии стала опора на этнические традиции национальных культур, в большей степени проявляющихся в фольклорно-мифологическом материале. Интерес к этому материалу заметен практически во всех видах и жанрах искусства. Другой важной особенностью художественного творчества становится органическое слияние и сочетание в пластических искусствах общечеловеческих и этнических мотивов. Активно ведется поиск особенностей национального характера и мироощущения с использованием стилистики народного искусства, характерной для материальной и духовной культуры якутов. Ху-

дожников вдохновляют задачи «возрождения», переосмысления, формирования современной палитры, насыщенной традиционными мотивами, оригинальными ценностями и символами этнических культур. Это особенно ярко проявляется на современном этапе жизни изобразительного искусства Республики Саха (с конца 1980-х – начала 1990-х гг.). Трансформируя архаическую модель мира, художники обращаются к древним мифам, к арсеналу народного творчества, примитивному художественному мышлению, к диалогу, в котором традиционное и современное выступают в сложных и продуктивных взаимосвязях. Отсюда метафоричность языка изобразительного искусства, богатство внутреннего подтекста, широкий диапазон поэтических ассоциаций.

В русле этих инноваций реалистическое направление сохраняет свою актуальность и в конце XX – начале XXI вв. В этом модусе творчества работают многие художники старшего, среднего поколений (А. Н. Осипов, А. Д. Васильев, Э. И. Васильев, И. Е. Капитонов, Ю. В. Спиридонов, Н. В. Николаева и др.). Они создают модель мира, в которой реальность как социально-историческая проблема, как процессуальная психоистория этноса выступает в качестве высшей ценностной категории. Говоря о жанровой системе, мы можем отметить, что традиционная иерархия сохраняется: сюжетно – тематическая картина, портрет, пейзаж, натюрморт.

Космичность и эпическая выразительность присущи произведениям А. Н. Осипова, Ю. В. Спиридонова. Действительный член Российской Академии художеств Афанасий Николаевич Осипов, внесший новаторские элементы в якутскую живопись в конце 1950-х г., и сегодня находится на передовых позициях искусства, оставаясь молодым по духу и мироощущению. Ведущее место в его творчестве занимает пейзаж. Его полотна передают первозданную красоту и свежее дыхание Арктического Севера, Алтая, Монголии и Гималайских гор («В ауре космоса», 2001, «Интерлакен. Горы над городом», 2007). Картины маэстро воспринимаются как величавое в своей элегической торжественности обобщение образа прекрасной земли, как проникновение художника в мир глубоких философских истин и вечных нравственных ценностей. Национальная душа сюжетно-тематической картины А. Н. Осипова «Праздник оленя» (2007), запечатлевшей северный праздник оленеводов, проявляется в удивительном душевном контакте людей и окружающей среды. Многоплановая поярусная композиция многолюдна и событийна, изобилует бытовыми подробностями. Его художественный язык сочетает широкую обобщённость формы с жанровой интерпретацией темы.

Примечательной особенностью таланта Юрия Васильевича Спиридонова, коренного северянина, является умение соотнести изображённое со своим непосредственным личным переживанием. В его холстах живет ощущение хрупкой красоты родной земли и размышления об ее сохранении для будущих поколений. В живописи художник сочетает реальность форм предмета с декоративностью колорита, в цветной графике часто прибегает к абстрагированию формы, выразительности силуэта и усилению декоративности, присущей арктическим художникам. Первозданная природа Севера с яркими красками и ее гармоничное единение с человеком отражены в картине «Хозяин Момских гор» (2006). Пространственное построение композиции характерно для человека, выросшего в тундре. Художник находит тонкие колористические градации, гармонично объединяет горизонтально расположенные пространственные планы, подчёркивая их ритмическую взаимосвязь. Безмятежный покой ощущается в монументальной фигуре сидящего мужчины и в самом пейзаже.

Творчество Артура Дмитриевича Васильева характеризуется стремлением к анализу глубинных процессов жизни, к чуткому проникновению в мир размышлений, философских обобщений. Именно с этой точки зрения интересен его триптих «Разбитое зеркало» (1998–2008), идея которого вынашивалась художником в течение длительного времени. Его можно назвать художественной эпопеей, в которой сплавлены воедино судьба человеческая и судьба народная. Распространенный среди современных российских художников прием использования старых фотографий находит у Артура Васильева новый ход – в разбитом зеркале отражаются сцены прошлого. Произведение потрясает своим психологизмом, эмоциональностью, драматизмом. Выразительная живопись делает образную плоть произведений трепетной, наполненной чувством.

Левая часть «Женщины 20-х», посвященная времени установления советской власти в Якутии, изображает уцелевшую часть старинной семейной фотографии. Ее разорванность символизирует утрату цельного традиционного уклада народной жизни. Лица старшей женщины не видно; оно принадлежит дореволюционной жизни. На нас смотрят среднее и младшее поколения. Вглядываясь в эти полные достоинства женские лица, думаешь об их судьбах, неразрывно связанных с трагической судьбой страны. Правая часть «Похороны колхозника», разворачивает перед нами очередной крах нашей истории – похороны самой идеи колхоза. В картине два выделенных в общей цветовой гамме ярких алых пятна образуют торжественно-траурный акцент, не разрушая общей сероватой разбелён-

ности колорита. Это своеобразный изореквием по рухнувшей системе, строительству которой было принесено столько жертв. В центральной части художник изображает пейзаж, подчёркивая настроенные духовной сосредоточенности, создаёт драгоценное природное обрамление для коллективного исторического портрета, напоминает об изумительной красоте земли с ее долинами, лесами. Обобщённый характер пейзажа позволяет воспринимать его как философский образ мироздания и родной природы, как олицетворение земной жизни и неразрывной связи эпох и поколений. Авторские рамы, исполненные в виде старых наличников, объединяют триптих в единую композицию, пронизанную сложным сочетанием эмоционального переживания и философского постижения исторического прошлого и настоящего.

Лирическая нота, звучащая в созданных народом песнях, легендах или сказаниях, в ощущении народом своей неразрывной связи с природой, очень сильна. Это проявляется и в пейзажном жанре, и в портрете – наиболее распространенных жанрах якутской живописи. Яркие черты проступают в творчестве Эдуарда Иосифовича Васильева. В последнее время он отошел от тематической картины и, в основном, работает в пейзажном жанре и натюрморте. Утонченная созерцательность, поиск гармонии во взаимоотношениях человека и природы свойственны его философским пейзажам. Художнику всегда была интересна природа, которая во многих его работах является не просто фоном, а всегда несет некий психологический подтекст, помогающий автору глубже раскрыть ситуацию и состояние героев. Пейзажные композиции отличаются особой внутренней динамикой, сочетающейся с легкостью в передаче неяркого северного колорита природы («Пейзаж с изгородью», 1990-е, «Кэнчээри», 1999, «Полевые цветы», 2004, «Осенний мотив», 2007).

Экспрессивный, эмоциональный образный мир создает в своих полотнах Исай Ефимович Капитонов. Тяготение к символично-метафорическому строю особенно характерно для его произведений. Он стремится соединить в своем творчестве наивную непосредственность фольклорного типа, с одной стороны, и усложненность ассоциаций, философскую притчу – с другой. Этот способ мышления отличает «наивная» созерцательность и в то же время – аналитический подход к форме и цвету. В произведениях он применяет символические мотивы – дорога, дерево, светильник, наделяя их внутренним смыслом. Энергичная цветовая пластика его картин обладает мощной силой притягательности. В картине «Каменистый берег» (2004) появляется ряд символов, слабо связанных между собой сюжетом. Так, цветок лотоса олицетворяет собой рождение Будды, голубь – символ святого духа у христиан. Плывущий в лодке человек – наводит на мысли о Хароне, пересекающем реку смерти. Поэтому идущий на первом плане воспринимается как преодолевающий трудности на пути к духовному совершенству. В картине «Сах Саһаттан. С древних времён» (2007 И. Капитонов особое внимание уделяет колориту. Цвета обогащены многочисленными оттенками, что придает картине яркую декоративность.

Соприкасаясь с красочными образами якутской мифологии, тайной не до конца познанных символов народной культуры мастера изобразительного искусства ищут идентичности своему этносу (М. М. Лукина, Т. Е. Шапошникова, М. Г. Старостин, А. В. Чикачев). Некоторые из них исповедуют гиперреальную манеру изображения, но при этом создается ощущение некоей виртуальности видимого мира, за рамками которого существует иная ткань бытия, связанная с архаическими воззрениями якутов.

Программно и концептуально искусство художника Марианны Михайловны Лукиной. Обладая сильным творческим темпераментом, она работает в различных жанрах, показав себя художником, умеющим мыслить цельно, широко и масштабно. Тенденции, которые можно проследить в ее работах, позволяют говорить о том, что ее художественное сознание всегда открыто перед «новым» и отражает различные коллизии действительности, преломляя мировой опыт художественной практики, сохраняя свою уникальность. Тонкость, эlegantность и глубина живописи присущи ее фигуративным полотнам, отмеченным «вхождением» в мифологизированную сферу национального («Светящаяся в танце» (Бьющий тревогу), 1992; триптих «Ысыах», 1994; диптих «Бык», 1994). Триптих «Ысыах» (1994) отличает желание отойти от иллюстративного подхода к теме. Память народа, его культурные ценности и традиции превращаются в то, что художница складывает в символические образы – «кадры», благодаря которым триптих обретает иллюзию вневременной ритуальности действия. Классически-уравновешенная композиция, четко выписанные силуэты и уплощенное, монументально-охристое пространство – все это делает среднее по размерам полотно по-настоящему монументальным.

Ретроспективная стилизация, или ретроспективизм, – использование образно-пластических форм прошлого в искусстве современном характеризует «Автопортрет в роскошном убранстве от

Лукаса Кранаха» (2004), являющийся реминисценцией с картин мастера Северного Возрождения. На темном нейтральном фоне изображена в рост женская фигура в нарядном дорогом платье. Автор тщательно выписывает детали одежды, передавая материальность предметов. Героиня стоит на полукруглой поверхности, создающей впечатление вершины планеты, словно очерчивая пограничную линию между прошлым и настоящим, реальностью и воображением, искусством и жизнью. В автопортрете новую остроту приобретает акт личностного самоосознания и самопознания художника, когда наследие прошлого для современного человека весьма важно.

В натюрмортах художники по-своему интерпретируют ту магическую силу, какой обладают старинные предметы, имеющие не только практическое значение, но глубокий символический смысл, поэтическую ценность и культово-ритуальное предназначение. В знаковых, излучающих красоту предметного мира композициях, выражены уважение к рукотворному наследию старых мастеров, бережное отношение к национальным традициям. Полотна тяготеют к торжественной монументальности, приобретая не свойственную им философичность (М. М. Лукина, «Якутский натюрморт с весами», 1997, «Туос иһит», 1998, «Равновесие», 2004; Г. Е. Окомова «Чороны», 1999; А. В. Чикачёв «Якутский натюрморт», 1997, «Старая утварь», 2006).

Особый духовный мир старых предметов быта, что когда-то служили по законам необходимости своим хозяевам, воплощён в картине «Якутский натюрморт с весами» Марианны Лукиной (1997). В конструктивно-четкой композиции присутствует равновесие формы и цвета, что создает общее впечатление красоты и гармонии. Теплые охристо-коричневые, зеленоватые оттенки организуют цветовую структуру этой живописной работы. Художница, словно подчиняясь магии ремесла старых мастеров, передает вещность и материальность каждого предмета.

Иллюзорно-реалистичны произведения Андрея Васильевича Чикачева, написанные тщательно, подробно, утончённо. Герои большинства произведений художника – дети, но не просто мальчики и девочки, а образ детства как особый мир, как страна, показанная сквозь призму далёких, личных воспоминаний, несущих в себе все затаённые желания взрослых людей, те этические ценности, в которых мы так остро нуждаемся, – доверие к жизни, надежда на радость, доброту и высокие помыслы («Лето», 1996; «Мечта», 1997, «Одуванчики» (Три грации), 2002, «Эбээ оһото» («Бабушкин внучок»), 2004). Новую жизнь обретают фольклорные герои А. В. Чикачева в картинах «Бэрт Бэргэнче» (2007), «Мунду бухаатыыра» (2008), где автор использует приемы гиперреализма, смягчая их легкой иронией.

Творчество Михаила Гаврильевича Старостина, работающего в живописи и графике, сочетает этническую психологию человека Севера, архаичные представления предков и философию нового времени. Живописные и графические работы автора при всем тематическом и жанровом разнообразии объединяет приглашающая к размышлению экспрессивная стилистика, в которой переплетаются выразительная эмоциональность, декоративность, таинственность. В его странных, забавных работах живут люди Севера. Они изображены одновременно этнографически точно и сказочно. Излюбленный персонаж «старостинского» микрокосма – портрет-маска человека с вытянутым ликом. В произведении «Снежные вершины» (2012) герой изображен крупным планом, играющим на гармошке с крыльями за спиной. Лёгкая ирония придает произведению человечность и доброту. Работу отличает обобщенность замысла и композиционного решения, деформация предметного мира, произвольное изменение пропорций фигуры, импульсивная подвижная гармония насыщенных контрастных пятен. Произведение представляет собой своеобразный интеллектуальный экзерсис и аннотирует зрителя к философскому постижению окружающего мира, который предстает у художника космическим домом-вселенной.

Туйаара Ефимовна Шапошникова – художник с ярким мифологическим началом, наиболее последовательно разрабатывает абстрактную традицию в искусстве Якутии. Она успешно работает в книжной и станковой графике. Автор тяготеет к зрелищным композициям, ритуальным действиям с глубинным подтекстом, где рельефность композиции сочетается с деформированным рисунком, усиливающим драматургическую канву сюжета. Определяющим в творчестве художницы является органический синтез декоративного и изобразительного начал, современного мироощущения и традиций народной поэтики.

В композиции «Хозяйка» (2014) внимание художницы сконцентрировано на главном персонаже. Женская фигура изображена крупным планом в центре в поблескивающих серебром украшениях и шуршащем тяжелой тканью наряде, переливающейся шелковистым мехом шапке-дьябака. Естественно и уютно она чувствует себя в атмосфере тихой гармонии рукотворных вещей: деревянной и кожаной посуды, узорчатых тканей с аппликацией. Художник, словно подчиняясь волшебству ре-

месла древних умельцев, передает вещность и материальность старинных предметов, подчёркивая их загадочную привлекательность. Для Шапошниковой важна структурная закономерность мироздания, соединение «малого мира» домашнего очага с космическими просторами вселенной. Работу характеризует решенная условно пространственная среда, сложная монохромность колорита. Образ хозяйки, воплощенный автором, пробуждает чувство покоя, постоянства и прочности бытия.

Отмеченные нами историко-художественные метаморфозы свидетельствуют, что в изобразительном искусстве Якутии последних десятилетий наблюдается обогащение жанрово-стилевой палитры творчества. Авторы в своих художественных устремлениях обращаются к самым разнообразным формам эстетического освоения действительности, представленным в обширном диапазоне от так называемых форм самой жизни и до приёмов подчёркнутой условности. Многие художники наряду с созданиями реалистических произведений, отдают дань образно-метафорическому мышлению на предельном отлете воображения от эмпирической действительности (философско-поэтическая притча, обращение к фольклорно-мифологическому началу). Творческая индивидуальность выражается не столько в выборе формальных приёмов, сколько в умении, пользуясь этими приемами, активно развивая их, разнообразить и углублять свое видение жизни, открывать в ней такие пласты бытия, которые раньше ускользали от внимания художника. Мастера изобразительного искусства Якутии успешно расширяют горизонты своего художественного мышления и создают свой неповторимый, продолжающий этнические традиции мир, в котором есть место мифам, легендам, истории, современности, глобальным проблемам человечества.

Литература

1. Графика Якутии : [альбом] / Нац. художеств. музей Респ. Саха (Якутия) ; [авт. – сост. Г. Г. Неустроева]. – Якутск : Бичик, 2005. – 40 с. : 56 отд. л. – (Музей и художник).
2. Иванова-Унарова, З. И. Этнические аспекты в изобразительном искусстве Якутии / З. И. Иванова // Проблемы региональной культуры и образование России на пороге III тысячелетия : материалы всеросс. науч. – практ. конф..., 20-23 сент. / Якут. гос. ун-т им. М. К. Аммосова [и др.; редкол.: Б. Н. Попов, М. А. Абрамова, Л. А. Сидорова]. – Якутск, 2000. – С. 188–190.
3. Иванова-Унарова, З. И. Художники Севера : этнические особенности образного восприятия мира / З. И. Иванова // Циркумпольная культура : памятники народов Арктики и Севера : материалы науч. – практ. конф. – Якутск : Северовед, 2000. – С. 104-107.
4. Иванова-Унарова, З. И. Мифотворчество в якутской живописи / З. И. Иванова // Проблемы формирования культурного пространства Якутии на рубеже третьего тысячелетия / М-во образования РФ, Якут. гос. ун-т им. М. К. Аммосова, Фак. якут. филологии и культуры ; сост. Б. Н. Попов. – Якутск : Сахаполиграфиздат, 2003. – 336 с.
5. Искусство Якутии : [альбом-каталог] / Нац. художеств. музей Респ. Саха (Якутия); [авт. ст.: Л. Л. Златкевич, Т. А. Кубанова и др.; сост. каталога : Г. А. Сафронова и др.]. – Якутск : Бичик, 2005. – 123 с.: ил. – Библиогр.: с. 117–122.
6. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия) : изобраз. искусство Якутии = Саха Республикатын Национальнай художественнай музейэ : саха ойуулуурдьуннуур искусствота = The National arts museum of the Sakha Republic (Yakutia) : [альбом-каталог / Нац. художеств. музей РС (Я) ; науч. ред. И. А. Потапов ; авт. – сост.: А. Л. Габышева (вступ. ст., нар. и декоратив. – приклад. искусство), Г. А. Сафронова (живопись), Г. Г. Неустроева (графика), Л. Л. Подпругина (скульптура) ; пер. на якут., англ. яз.: А. Шапошникова, С. Маркова]. – Якутск : Сахаполиграфиздат, 2002. – 364 с.: ил.
7. Тимофеева В. В. Образ мира в живописи и графике Якутии XX века : [монография] / В. В. Тимофеева; Нац. художеств. музей Респ. Саха (Якутия). – Якутск: [Изд. НХМ РС (Я)]. – 175 с.: ил.
8. SAKHA ART : the young Artists of Yakutia : the new perspective = Саха Арт : молодые художники Якутии : новый взгляд : [альбом / авт. текста З. И. Иванова – Унарова ; пер. на англ. яз. Г. Семеновой]. – [Б. м., б. и.], 1994. – 52 с.

УДК 7.036

АЛЕКСАНДР ШУМИЛКИН: К ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ «МУЖЕСТВЕННОГО
ЛИРИКА» СИБИРИ

Т. Н. Микуцкая

Заведующая научно-исследовательским отделом Томского областного

художественного музея

tamik@sibmail.com

В статье рассказывается о народном художнике РСФСР, члене-корреспонденте РАХ А. А. Шумилкине (1935–2015). Дается анализ ведущих тем его творчества, связанных с севером Сибири и Томской областью, системы средств художественной выразительности, в частности приема «рельефного объемного пространства» первого плана. Отмечаются лиричность и суровость как ключевые элементы в образах его произведений. Описываются программные работы художника «Безмолвие», «Полярный Урал», «Северная граница», «Заполярье. Осень» и другие.

Ключевые слова: художник А. А. Шумилкин, современное сибирское искусство, живописный пейзаж.

ALEXANDER SHUMILKIN: CREATIVE BIOGRAPHY OF “MANLY LYRICIST”
OF SIBERIA

T. N. Mikutskaya

Tomsk Regional Museum of Fine-Arts

tamik@sibmail.com

The article is dedicated to A. A. Shumilkin (1935 – 2015), the People’s Artist of RSFSR, the corresponding member of Russian Academy of Arts. The analysis of the main themes of his works connected with Siberia and Tomsk region, the artistic expressiveness, particularly the method of “relief space” in the foreground are discussed in the paper. It is noticed by the author that lyricism and severity are the key elements for all images in his pictures. The main works such as “Silence”, “Polar Urals”, “The North Border”, “Arctic Circle. Autumn” etc. are described in the paper.

Key words: the artist A.A. Shumilkin, the modern arts of Siberia, paysage in painting.

В марте 2015 г. не стало члена-корреспондента РАХ Александра Андреевича Шумилкина. В собрании Томского областного художественного музея 19 работ художника, созданных в период двух десятилетий: 1969–1989-х гг. Его живописные полотна хранятся в собрании ГРМ, ГТГ, музеях Сибири и РФ, в частных коллекциях в стране и за рубежом. Теперь это уходящая история – яркая страница в книге художественной жизни Сибири.

Он, паренек из маленькой деревни Нарга, что затерялась на берегах Оби, в Кривошеинском районе Нарымского округа Западно-Сибирского края (ныне в Молчановском районе Томской области), ворвался в искусство ярко как молодая звезда, как лидер мощно и, казалось, навсегда. После окончания Свердловского художественного училища, продолжил учебу в институте им. И. Е. Репина, который тогда называли «академией». Дипломной работой «Сплавщики» (1966) руководил профессор Александр Дмитриевич Зайцев, ученик А. А. Рылова. Формирование его как живописца проходило в яркое десятилетие. Во время учебы Александр Шумилкин воспринял особую атмосферу ленинградской школы, и профессиональная культура этой прославленной школы 1960-х гг. наложила на него свой особый отпечаток. Всю последующую творческую жизнь он оставался «художником шестидесятником». Мастерам ленинградской школы было присуще тяготение к созданию произведений большой общественной значимости, к культуре профессионального мастерства, к типично по-ленинградски изысканной гармонии цветовых отношений и обобщенным живописно-пластическим образам. Её ведущим представителям свойственна высокая художественная культура и то, что, по выражению Н. Н. Пунина, можно назвать «ленинградским ощущением живописи... с каким-то глубоко честным, глубоко чистоплотным отношением к средствам выражения».

Он вернулся в Томск в 1966 г. Через год, сразу после первого участия в зональной выставке в Омске, был принят в члены Союза художников. И далее все происходило стремительно: в 36 лет пер-

вая персональная выставка в Томске, где было показано 120 работ. Удивляло и количество, и новый современный язык, и взгляд, и стильность полотен. С этого времени в его работах всегда необъяснимо сочетались яркость образов, притягательная пульсирующая энергия и вместе с тем логическая рассудочность. Работы Александра Шумилкина экспонировались в год на нескольких крупных выставках в стране, а с 1973 г. – за рубежом. В 40 лет он открывает большую персональную выставку в Москве, экспонируя 110 полотен. Уже через полгода получает звание «Заслуженный художник РСФСР». Его персональные выставки успешно проходят в Ленинграде, Свердловске, Белгороде, Варшаве и Томске. На открытии выставки в Москве его учитель А. Д. Зайцев сказал: «Он с самых первых лет показал, что у него есть настоящее нутро художника... В его работах есть образность, есть характер, есть сила». [2, с. 4]. В 1987 г. Александр Шумилкин становится «Народным художником РСФСР» и членом-корреспондентом отделения «Урал, Сибирь и Дальний восток» Академии художеств СССР. Очень быстро он занимает свое место среди самых известных российских живописцев, разрабатывающих в своем творчестве северную тематику.

Его талант, трудолюбие и опыт, приобретенный в часто непростых путешествиях по северу Сибири и Урала, послужили основой для циклов работ, объединенных изысканным стилевым единством. В 1960–1980-х гг. он много путешествовал от Урала до Чукотки: Новая Земля, Уренгой и Самотлор, Заполярный Урал, Гыданская тундра, Васюганские болота и, конечно, Томск и малая родина хутор Нарга, где последние 30 лет была его вторая мастерская. В нем жила острая тоска по северу и постоянная жажда жизни внутри её, даже при самом коротком расставании.

Северные маршруты ему приходилось преодолевать на вертолетах, паромов, нартах, проходить пешком. Это территории исследования его основной темы, которую Шумилкин определил просто – «Моя Родина». Найти свою тему – во многом для художника означает обрести свое лицо. Шумилкин стремился передать первозданность сибирской природы, боль за безжалостное уничтожение красоты и цельности мира. Высокий профессионализм и вкус помогли выработать отточенность авторского мастерства. Очень быстро Шумилкин создал свою «систему высокого стиля». Потребность глубоко ощущать связь с родной землей, с нравственными истоками народной культуры, особенностями сибирского характера, жизнь в тундре, тайге у охотников и нефтяников помогли художнику в переоценке понимания современности, образного языка живописи.

Он искал объективные законы выражения целостного, монументального восприятия Сибири, работая в основном над пейзажами и портретами. Это была не туристская любовь с поверхностным обожанием и восторгами, где не надо прилагать душевных усилий. Для кого-то тундра – унылое гигантское болото, пусть даже самое большое в мире – Васюганское, а для Александра Шумилкина – живая красота каменных и мшистых ковров, усыпанных аметистами холодных озер. Для кого-то тайга ассоциируется со словом – дебри, «дрова». А для него ветка кедра – смычок, излучающий музыку недр. Шумилкин иногда вспоминал документальную дневниковую повесть, которую он прочел в сборнике «Серебряные рельсы», нашего земляка В. А. Чивилихина об известном томиче А. М. Кошурникове и его друзьях – изыскателях трассы Абакан-Тайшет. Это были люди особой породы, с которыми сводили художника северные странствия. Подобно им, исходил, изъездил, облетал и проплавал не одну тысячу километров, забираясь в самые дальние, нехоженые места. Находил свою правду и надеялся убедить в ней нас. Признавался, что Север порой «балует» – преподносит уже готовые образы. Надо только увидеть их. Но в таких «случайностях» есть своя закономерность – длинная цепь интуитивных шагов к определенной цели.

Уже в первой значительной картине «Политические. 1905 г.» (1966–1967) сквозь схематическую одноплановость суровых образов видна «исторически» окрашенная интонация, конструктивная связь, лаконичная цветовая организация полотна, то, что выражает особенности «сурового стиля». Потребность глубже ощутить связь с родной землей, с нравственными истоками сибирской культурной традиции, особого сибирского характера, постижение пульсации северной земли позднее привели Александра Шумилкина к переоценке ранее найденных ценностей. При всей многогранности творческих интересов центральное место в его творчестве принадлежит пейзажу, что в целом характерно для большинства сибирских мастеров его поколения. Пейзажи Александра Шумилкина узнаваемы. Они поэтически возвышены, немногословны, кажется, автор отказывается от всего второстепенного, подчиняя холст главному: лаконичному и стильному образу Сибири, усиливая эстетику холста драматической нотой внутренней экспрессии. В основе драмы – сложное отношение автора к грубому вхождению «человека созидающего» в мир тонкой гармонии: буровые вышки, разливы нефти, брошенная техника, пожары, следы от вездеходов по ягелевому ковру тундры. К природе у Шумилкина особое пантеистическое отношение. И отсюда нескрываемый драматизм большинства хол-

стов художника. В холстах земля предстает в образе лежащей женщины окруженной цветами озер и лентами рек или в образе огромного доброго тюленя, на теле которого стоят чумы. Река-змея могучая, гибкая и сияющая в своем одеянии, дышит весенними ветрами и окружает суровый, а не сказочный мир первичной чистоты («В долине Гыдана», «Весенние ветры». 1979). Идея бесконечности мироздания живет в работах художника рядом со звучной космичностью пространства неба и земли, с нотой пантеистического озарения, со строгим построением композиции, лаконизмом и тонкой декоративностью. Художник намеренно выбирает точку зрения с высоты птичьего полета или из иллюминатора самолета, вертолета. В большинстве работ подобное построение пространства имеет целью придать пейзажу эпический характер. Он часто как бы совмещает в пейзаже несколько точек зрения, сложно и внимательно разрабатывает первый план.

Большая часть его работ – это индустриальные статичные пейзажи, отмеченные конструктивностью пространства, геометрией четких линий: буровые, метеостанции, нефтехранилища. Часто они несут отпечаток отстраненного перечисления жанровых мотивов («Новый Уренгой». 1976). Однако, «развивая традиции индустриального пейзажа, Шумилкин сумел найти свои собственные способы и средства подачи материала, неповторимо личные интонации. В то же время живопись художника свидетельствует о том, что героическая романтика, свойственная искусству шестидесятых годов, не исчерпала себя – она лишь перешла в новое качество» – отмечал П. Д. Муратов [4, с. 32].

Для Шумилкина именно 1960–1970-е гг. стали временем поисков динамичной и универсальной пластической структуры выражения «связи времен и пространств», целостного и гармоничного взгляда на мир. Оставаясь непосредственным, этот взгляд передавал личное и одновременно «всеохватное ощущение», в котором слились и тонкая красота сибирской природы, и неразрывно связанный с нею мир сибиряка, с детства близкий художнику, масштаб её пространств и её истории, духовная высота её поэтической традиции. Он по-своему решал стоявшую перед художниками его предвоенного поколения нелегкую задачу внутренней перезагрузки, поиск синтеза разноречивых художественных традиций. Это была многолетняя программа поиска основ построения его, теперь уже узнаваемого пространства картины. По существу он искал объективные законы выражения целостного монументального восприятия окружающего мира. Достижению этой задачи он подчинил свой творческий путь.

Усложнившийся духовный мир художника, большая внутренняя сосредоточенность требовали более тонкого и одновременно более близкого к суровой природе живописного языка. Если многие художники в это время стремились к декоративной обобщенности цвета, А. Шумилкин, напротив, добивался предельной естественности, скромности колористического решения. Сузив спектр, амплитуду цвета, он максимально расширил количество оттенков, достигая большой тональной полихромности. Если в пейзажах начала 1970-х гг., то сгущаясь, то становясь более прозрачными, ведут свою тему два голоса – сложный серый цвет северной земли, освещенных полос леса и вторящий ему глубокий «космический» голубой цвет неба, то в пейзажах 1980-х гг. начинает преобладать очевидная четкая структура построения плоскости полотна как «цветового рельефа», образуемого несколькими слоями холодных и теплых тонов («Полярный Урал». 1979; «Заполярье. Осень». 1979). Каноном в его живописной манере надолго стало признание особой роли «природного» живописного материала, использование приема «рельефного объемного пространства» первого плана.

Этапным на этом пути стало полотно «Северная граница» (1977). Плоское, не имеющее глубины озеро, завораживает. «Самостоятельность» его бытия силуэтно подчеркнута: живопись достигает эффекта особой удаленности от зрителя светлого ближнего и темного дальнего планов и прорывом в светлую поверхность воды в верхней части полотна. Озеро тихо и безопасно, чум спокойно примостился на его плоском берегу. Гармония этого полотна кажется хрупкой в своей идиллии – очень уж оторван от большого мира этот сбившийся к раю полотна маленький семейный, человеческий «круг», над которым высятся миражи локаторов. Граница...

Мощностью пространственного охвата поражает холст «Безмолвие», написанный через несколько лет после «Границы» в 1980 г. В этом полотне Шумилкин признавался, что пытался передать свое первое странное и сильное ощущение тундры, края земли, земли с размытыми и обманчивыми горизонтами. Как будто на наших глазах продолжает совершаться извечный геологический процесс, и возникающее в черной глубине горизонта белое озеро движется, соединяясь с землей, захватывая берега, доходит до ближнего края холста и уже волнами земли окутывает нас. Динамичность фактуры, резкое смещение точек зрения усиливает стихийную пантеистическую легенду пейзажа, вызывая ощущение независимости бытия природы от человека.

В 1986 г. в издательстве «Художник РСФСР» вышла монография о А. А. Шумилкине, где искусствовед С. Н. Левандовский писал о работах 1980-х гг.: «Ясно одно: этим работам, при неповторимости взгляда на мир природы не суждено стать последним словом художника. Уверенность в этом вселяют не только личностные качества живописца, который по самой своей натуре не может, не способен довольствоваться достигнутым, но и объективные требования времени». [3, с. 63] В конце 1980–1990-х гг., когда от художников стали требовать «оказания услуг», когда реализм во всех его формах был выброшен с «корабля современности» А. А. Шумилкин выступает в томской областной газете с большой программой статьей «Знать и защищать ценности культуры». [5]. Сейчас его предостережения и прогнозы о стремительном росте бездуховности и коммерциализации искусства оправдались. Однако сам художник ушел в «пространство внутренней эмиграции»: он писал, но не экспонировал свои работы на выставках. В беседе с автором статьи Александр Андреевич Шумилкин утверждал: «Может сложиться точка зрения, что весь мир ограничился для меня «границами» Севера. Но узких границ у Севера, как и Сибири, нет. В родных местах для художника всегда собраны воедино самые важные части всего мира» [1].

Литература

1. Архив Т. Н. Микуцкой.
2. Кольхалов Вен. Земля одухотворенная. О выставке Александра Шумилкина в Москве // Красное знамя (Томск). – 1986. 2 декабря.
3. Левандовский, С. Н. Александр Шумилкин / С. Н. Левандовский. – Л. : Художник РСФСР, 1986.
4. Муратов, П. На полотнах – современность / П. Муратов // Художник. 1980. № 12.
5. Сурис, Б. Николай Фёдорович Лапшин / Б. Сурис // Страницы памяти. Справочно-мемориальный сборник. Художники Ленинградского Союза советских художников, погибшие в годы Великой Отечественной войны и в блокаду Ленинграда. – СПб, 2010. – С. 136–139.
6. Шумилкин А. А. Знать и защищать ценности культуры. – Красное знамя, 1988, 3 апреля.



Шумилкин А. А. Край мой сибирский. 1979–1981. Томский областной художественный музей

СОВРЕМЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЦЕСС: КРАСНОЯРСКИЙ ВАРИАНТ

М. В. Москалюк

Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова

mawam@rambler.ru

На примере художественной жизни Красноярска анализируется художественный процесс последних пяти лет. Рассматривается развитие художественной критики, художественного образования, выставочной деятельности и других направлений. Выявляются позитивные и негативные тенденции, помогающие ответить на вопрос, что в современном художественном процессе способствует созданию искусства, обогащающего духовный опыт человека и человечества, а что мешает, тормозит? Главной проблемой художественного процесса сегодня является отсутствие критериев качества произведения искусства и размытость понимания общечеловеческих ценностей.

Ключевые слова: современный художественный процесс, художественная критика, общечеловеческие ценности.

THE MODERN ARTISTIC PROCESS: THE VARIANT OF KRASNOYARSK

M. V. Moskalyuk

Krasnoyarsk Museum of Fine-Arts by V. I. Surikov

mawam@rambler.ru

Analyze of art process during last five years is held according to art's life in Krasnoyarsk. Development of art critic, art education, exhibition activity and elaboration of region art science are examined. Positive and negative tendencies, which come to light in this article, can help to answer a question: what in modern art process promotes of making art, enriching spiritual experience of humanity and what does stop this process? It is necessary to create a periodical edition to make the function of art critic in all volume honestly and professionally. It is said, that exhibition activity in Krasnoyarsk is very professional and demonstrate variety of trends and assure dynamics of development. The author underlines that new content, changing of meaning and vault from epoch to epoch is a law of art development. Absence of quality's criteria in pieces of art and blurring of meaning universal values are the main problems of art's processtoday.

Keywords: modern art process, art criticism, universal values

Думаю, ни у кого не вызывает сомнений тезис, что искусство – развивающаяся система, и его развитие, как позитивное, так и негативное, протекает в рамках того, что принято называть художественным процессом. Сразу подчеркнем, что художественный процесс – понятие сложное и многоставное. Говоря о художественном процессе, мы рассматриваем основные направления, явные и скрытые тенденции. В художественный процесс входит как серьезная профессиональная художественная критика, так и все публикации об искусстве, какие бы парадоксальные, на взгляд специалистов, они ни были. Одним из важнейших его звеньев является художественная коммуникация: личностная (художник-произведение-зритель) и коллективная (выставки, конкурсы, фестивали, проекты, художественные мероприятия). Также неотъемлемой его частью всегда было и есть художественное образование от начального до высшего, от профессионального до просветительско-эстетического. Для развития искусства важны социальные оппозиции «власть-художник и художник-власть». Многие обуславливают деятельность государственных и частных художественных институций (научно-исследовательские институты, музеи, галереи, Российская академия художеств, Союзы художников и др.). Безусловно, на художественный процесс серьезно влияют материальные и духовные факторы, вроде бы, напрямую в него не включенные: экономика, политика, наука, религия, мода и т. д.

Учитывая все это, сказать, что в данной статье нам удастся раскрыть всю полноту красноярских художественных процессов, было бы слишком самонадеянно, но обозначить основные тенденции крайне актуально. Хотя тут же возникает некое сомнение, насколько это необходимо? Разве процессы в искусстве первостепенны? По-моему твердому убеждению, искусство как таковое – это в конечном итоге произведение, то есть уникальный духовный опыт художника-творца, заключенный в

ту или иную оболочку, через которую зритель его воспринимает, сопоставляет с собственным и всечеловеческим духовным опытом, включает в личный внутренний мир. В искусстве изобразительном оболочка такова, что произведение зрителем воспринимается визуально. Настоящее произведение искусства актуально и нужно человечеству и вчера, и сегодня, и завтра, когда все сопровождающие его художественные процессы становятся историей, интересной лишь узкому кругу. Исходя из этого, уточню задачу: на примере художественной жизни Красноярска последних пяти лет попытаться ответить на вопрос, что в современном художественном процессе способствует созданию искусства, обогащающего духовный опыт человека и человечества, а что мешает, тормозит?

Начнем с художественной критики как необходимой составной части художественного процесса. Сразу отметим, что число публикаций, как профессиональных искусствоведов, так и журналистов, писателей, любителей, в Красноярске явно возросло. Практически ни одна значимая выставка не обходится без печатного издания, публикуются материалы всех проводимых конференций. Конечно, найти деньги на художественное издание, по-прежнему, сверхзадача, но все-таки сегодня даже в кризисных реалиях она разрешима. Ситуация была во много раз сложнее еще десятилетие назад. Можно уверенно сказать, что и СМИ все активнее поворачиваются в сторону искусства, культуры. В новостных сюжетах фигурирует открытие выставок, другие важные мероприятия художественного процесса, появляются специальные художественные проекты. Не буду здесь анализировать вышедшие ТВ-сюжеты, статьи о художниках, монографии, каталоги, они, безусловно, сильно разнятся не только по объему, но и по качеству подачи собранного и освещенного материала, качеству полиграфии, по своим задачам и т. д.

Беспокоит другое. Исследуя феномен художественной критики, красноярский автор Л. Р. Строй на основе тщательно изученного практического и теоретического материала выделяет три основные функции: **отражение** – критика как образ зеркала; **направления** – образ компаса и фермента художественной жизни; **связи** – образ приводного ремня, механизма, обеспечивающего процессы саморегуляции в художественной культуре. [2, С. 28] Функцию отражения благодаря увеличению высказываний об искусстве по всем возможным информационным каналам художественная критика последнего десятилетия в Красноярске выполняет более или менее успешно. Две другие – направления и связи – находятся, на наш взгляд, в жалком состоянии. Главных жанров художественной критики – критических обзоров, ярких рецензий, артистичных эссе, за которыми бы вырисовывалась авторская позиция, которые бы провоцировали либо поддержку, либо полемику, определяли публичные и профессиональные дискуссии, припомнить трудно. Юбилейные каталоги, монографические издания по своей сути не подразумевают критики. Однако без объективной оценки творчества конкретного художника, без системного осмысления негативных и позитивных тенденций, без биения теоретической и критической мысли в современных ритмах процессы регуляции художественной жизни определяются рынком, модой, сиюминутной потребностью. Необходимость регулярного периодического издания, выполняющего функции художественной критики во всем объеме честно и профессионально, очевидна. Как быстро данная лакуна будет устранена – вопрос открытый.

По сравнению с предыдущим десятилетием выставочная жизнь в Красноярске, на мой взгляд, набирает не только количественные, но и качественные показатели. Она течет по нескольким самостоятельным руслам, которые крепко связаны между собой. Дополняя, переплетаясь, противореча друг другу, выставочные проекты Красноярска последнего пятилетия представляют единый динамичный поток. Одним из важнейших направлений назовем межрегиональные проекты, например, «Перспектива Мира – Красный проспект», «Енисей – Иртыш» и другие, ставшие благодаря всесторонней поддержке Министерства культуры уже традицией для нашего края. Невероятно затратные, сложно организуемые, но абсолютно необходимые масштабные экспозиции собирают в единых залах художников разных школ. Подобные проекты задают рамки творческого соревнования и творческой дружбы, сравнения, сопоставления. Кроме того, выступая столь мощно, региональное искусство вписывается в общероссийский процесс, разбивает пресловутые рамки провинциальности, показывает, что на огромной российской территории изобразительное искусство имеет свое собственное, отличное от столичных тенденций лицо. Одновременно своей содержательностью, художественными качествами вносит достойный, неоценимый вклад в общероссийскую культуру. Для красноярской школы огромный резонанс имеют также масштабные юбилейные проекты, в подготовке которых объединяются силы красноярских музейщиков и Союза художников: «Век XX – век XIX. Красноярская организация Союза художников России», «Сквозь времена и события» к 80-летию Красноярского края, «Поклонимся великим тем годам» к 70-летию Победы. Данные мероприятия явились яркими праздничными событиями, наполняющими чувством гордости, способствующие, не побоимся громких

слов, и патриотическому, и эстетическому воспитанию наших граждан. Одновременно юбилейные экспозиции позволяют провести рефлексию, сопоставить прошедшие этапы и настоящий день, сделать художественные открытия, а в чем-то и разочароваться.

Самостоятельную, масштабную и разнообразную выставочную политику проводит Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова, который кроме работы на постоянных музейных экспозициях проводит более 35 художественных выставок в год, как в Красноярске, так и в городах края. В выставочных программах музея монографические выставки ушедших великих мастеров и ныне здравствующих художников, качественные тематические экспозиции, показ шедевров собственной коллекции. Особо отметим, что только у музея есть возможность открывать жителям города мировую сокровищницу духовного опыта человечества, принимать уникальные коллекции произведений искусства из Государственного исторического музея, Третьяковской галереи, Русского музея, музея Востока, Музея истории религии и других. Федеральные музейные проекты стали регулярными, проводятся один-два раза в год и занимают уникальную нишу в значимых художественных мероприятиях последних лет. В целом выставочные проекты Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова строятся на материале искусства высочайшего уровня и задают высокую планку современному художественному процессу Красноярска.

Красноярский культурно-исторический комплекс (Красноярский музейный центр) позиционирует себя выставочной площадкой современного искусства, часто демонстрирует художественные практики, принципиально отличные от традиционных показов, – инсталляции, перформансы, фото-видео-интерактивные проекты. Безусловно, здесь уместны эксперимент, риск, провокационность, междисциплинарность. Начиная с 1995 г., Красноярский музейный центр представляет Красноярскую музейную биеннале. За более чем 20-летнюю историю Биеннале мы видели настоящие взлеты и, увы, утраты в реализации этого интереснейшего проекта, когда заданная в названии концептуальность не раскрывалась конкретным содержанием. Безусловно, такой синтезирующий многое, долгоиграющий арт-проект требует постоянного ребрендинга и колоссальных организационных усилий. Сегодня Музейная биеннале – неотъемлемая часть красноярского художественного процесса, одна из его визитных карточек.

Из положительного нового опыта в Красноярске хотелось бы отметить заметное начало деятельности молодежного объединения «Арт-старт», запомнившееся первыми неординарными экспозициями, энергией и напором. Своеобразным промежуточным итогом деятельности Арт-старта стало проведение межрегиональной выставки «Молодая Сибирь». К сожалению, в последние два-три года позиционирование молодежного искусства как-то не «по-молодежному» поутихло, сбавило позиции. Лично у меня отсутствие полнокровной молодой инициативы вызывает тревогу за качественную смену художественных поколений. Перечислить все постоянно сменяющиеся выставки красноярских, российских, зарубежных мастеров на площадках Союза художников, в выставочных залах Российской академии художеств, в музеях, в больших и малых пространствах города и края невозможно. Кратко отметим еще лишь частную инициативу, так, заметной участницей художественной жизни Красноярска стала Арт-галерея Романовых, представляющая сибирских, российских и зарубежных мастеров, развивающаяся во многих направлениях, участвующая в социальных проектах. Активно и разносторонне работает и находящаяся в самом центре города галерея «АйнАрта», объединяя вокруг себя художников разных поколений. И все-таки, к сожалению, по сравнению с другими крупными сибирскими центрами в Красноярске частные художественные галереи, кроме двух обозначенных, не смогли уверенно войти в художественное пространство, возникая, быстро исчезали с художественного небосклона. В целом, оглядываясь назад, констатируем, что подавляющее большинство выставочных мероприятий последних лет были успешны, необходимы и неповторимы не только для конкретного художника или организатора показа, но, прежде всего, для той аудитории, которой они предназначены. Случайные, не продуманные, не оставляющие следа в художественной летописи, а самое главное в сердцах зрителей, экспозиции изредка появлялись на тех или иных площадках, но, на наш взгляд, красноярский выставочный процесс в целом характеризует высокий профессионализм, разнообразие тенденций, уверенная динамика развития.

В основании всех художественных процессов лежит художественное образование. Красноярск по праву гордится созданной за долгие годы полновесной образовательной структурой – детские художественные школы, художественное училище имени В. И. Сурикова, Красноярский художественный институт, творческие мастерские живописи, графики, скульптуры Российской академии художеств. Профессиональное развитие, переход с одной ступеньки на другую вроде бы должен нам обеспечивать на родной земле регулярное раскрытие и развитие художественных талантов. Но, мне

кажется, в последнее время образовательная система начинает серьезно сбоить. Говорить об этом заставляет отсутствие молодежной инициативы и молодых лидеров художественного процесса, а также совсем малое количество запоминающихся, ярких, неординарных работ молодых мастеров на выставках. Можно списать все проблемы на современное состояние общества, но очевидно и недостаточное внимание на стадии становления будущего художника к развитию ответственности и независимости творческой личности. Особенно на стадии высшего образования в художественном институте нельзя «вести» студента, не давать ему выбора самостоятельных решений, он потом к ним не придет и всю оставшуюся жизнь. Просветительская и эстетическая части художественного образования (не сугубо профессиональная подготовка, а направленная на самые широкие слои населения) в настоящее время переживают настоящий бум, заключающийся в невероятной востребованности аудиторией от 3-5 лет до совсем преклонного возраста арт-студий, мастер-классов, публичных лекций, художественных мероприятий. И одновременно качество преподавания общехудожественных циклов в современной средней и высшей школе нередко находится в критическом состоянии (за исключением художников-педагогов, для которых их труд становится миссией и подвижничеством).

В художественном процессе образование и наука тесно связаны. Научные конференции и круглые столы (краевые, региональные, всероссийские, международные) проводятся регулярно музеями, отделением Российской академии художеств, Красноярским художественным институтом, Сибирским федеральным университетом и др. Они не собирают, подобно выставкам, тысячную аудиторию и не вызывают громкого общественного резонанса. Вместе с тем, конференции и круглые столы качественно выполняют свою функцию, профессионально и разносторонне рассматривая проблемы истории искусства, художественного образования и художественного процесса. Так, с 1983 г. в Красноярске проводятся Суриковские чтения, значимость которых переоценить невозможно. Долголетие конференции (более 30 лет) обуславливается ее фундаментальностью, материалы чтений входят в общероссийское научное поле, цитируются, развиваются. Что же касается других научных событий, на наш взгляд, они возникают несколько спонтанно, как прямой отклик на существующую проблему или юбилей. При всей важности и актуальности заявленных тем и серьезности проведенных программ, трудно оценить действенность принятых резолюций и предугадать, какова проблематика следующего научного форума. Следовательно, в Сибири давно назрела необходимость научно-аналитического центра, суммирующего имеющиеся научные итоги изучения сибирского искусства, программирующего и прогнозирующего будущие исследования.

Итак, некие характеристики основных составляющих художественного процесса Красноярья нами определены. Необходимо кратко сказать еще лишь о взаимоотношениях «власть-художник и художник-власть». На наш взгляд, они вполне лояльны. Поддерживая в меру финансовых возможностей развитие изобразительного искусства, власть не вмешивается в его содержательную составляющую, давая художнику столь чаемую «свободу» творчества. В целом красноярский вариант современного художественного процесса можно назвать динамичным и многосоставным. Удовлетворены ли мы его результатами, а именно, вновь созданными произведениями искусства, обогащающими и развивающими духовный мир человека? Увы, положительного ответа здесь нет.

На многих выставках, особенно дающих возможность сопоставления с другими региональными художественными школами, мы говорим, что на красноярской земле доминирует крепкая реалистическая традиция. Наверное, это большой плюс нашей ситуации, ведь на самом деле возникновение новых направлений искусства происходит не на пустом месте, а на основе художественной традиции, изменяющийся под воздействием новых общественных реалий, под влиянием всех возможных материальных и духовных факторов. Художественной традицией красноярских мастеров была не только крепкая реалистическая школа, но и глубина содержания. Совершенно очевидно, что кардинально меняется окружающий нас мир, искусство XXI в. и критерии его оценки после пережитых переломов общественного сознания не могут быть калькой искусства века двадцатого. Новое содержание, изменение смысла и ценности произведения от эпохи к эпохе - закономерность художественного развития. Именно нового, глубокого и актуального для современного зрителя содержания, воплощенного в профессионально безупречных, эстетически качественных визуальных языках сегодня явно не хватает.

Известный теоретик современного искусства Виктор Мизиано подчеркивает, что в наше время как никогда актуализирована категория качества искусства и критериев, которыми это качество можно определить. По его словам, важно искусство, которое «взыскует ценности, а не цены», «высоким качеством сегодня обладает искусство, которое, перефразируя Жан-Поль Сартра, не ведает, что

творит, но отвечает за ценности, которые создает» [1, с. 90]. Безусловно, проблема «ответственности» жизни в искусстве отнюдь не региональная, не сугубо красноярская проблема.

Как итог подчеркнем, в настоящее время мы не наблюдаем организационного кризиса структуры художественного процесса. Как показано выше, в настоящее время можно отметить в той или иной мере успешное функционирование основных его составляющих. И одновременно неординарные, яркие художественные открытия весьма редкое явление художественной жизни. Очевидно, что мы переживаем другое, а именно, кризис мировоззренческий, духовный, идеологический, кризис размытости понимания общечеловеческих ценностей и отсутствия критериев качества произведения искусства. Можно сказать, причем тут художественный процесс, ведь это кризис всего современного общества. Но в каких-то сферах его пора начать преодолевать? Именно в художественном процессе, во многих его составляющих мы избегаем публичных высказываний о переживаемом мировоззренческом кризисе. В наших публикациях, дискуссиях, круглых столах, в образовательных процессах, формирующих молодого художника, мы не прорабатываем глубоко и последовательно самого главного – современного содержания общечеловеческих ценностей. Что сегодня доминирует: эстетическое или этическое, духовное или материальное? Ответ не может и не должен быть однозначным, но без актуального присутствия в художественном сообществе открытых гамлетовских вопросов позитивное движение вперед невозможно.

Литература

1. Мизиано Виктор. Ценности вместо качества // Диалог искусств. 2015. – №1. – С. 89-90.
2. Строй, Л. Р. Художественная критика Сибири 1870-1920-х гг. (по материалам периодической печати). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Барнаул, 2009. – 245 с.

УДК 7.75

РЕЛИГИОЗНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА СЕДОВА

М. М. Новикова

Нижевартовский государственный университет

marmih77@mail.ru

Александр Седов – заслуженный деятель культуры России, живописец, график, в настоящий момент является одним из ведущих художников Ханты-Мансийского АО – Югры. Лауреат многочисленных Российских и международных выставок и конкурсов, участник более 150 выставок разного уровня и статуса. Получил профессиональное художественное образование в Нижнетагильском государственном педагогическом институте (НТГПИ). Александр Седов – смелый экспериментатор. Творческие поиски художника находят выражение в самых различных видах и формах – живописи, графике, художественной фотографии, арт-объектах. Особое место в его творчестве занимает живопись. Статья посвящена религиозно-мифологической тематике в живописи Седова. Религиозные и мифологические сюжеты и образы художник видит и осмысляет по-своему, экспериментирует, меняет технику и материал (дерево, смешанная техника – левкас, акрил, масло) и создает удивительные оригинальные произведения, работая одновременно в нескольких направлениях.

Ключевые слова: изобразительное искусство Югры, живопись, религиозно-мифологическая тематика, сакральный образ, символическое изображение, религиозно-философская проблематика.

RELIGIOUS AND MYTHOLOGICAL MOTIFS IN THE WORKS OF ALEXANDER SEDOVA

M. M. Novikova
Nizhnevartovsk State University
marmih77@mail.ru

Alexander Sedov – the RA honoured worker of culture of Russia, painter, graphic artist, is currently one of the leading artists of the Khanty-Mansi AO – Yugra. Winner of numerous Russian and international exhibitions and competitions, participated in more than 150 exhibitions of different level and status. Received professional education in the Nizhny Tagil State Pedagogical Institute (NTGPI). Alexander Sedov-a bold experimenter. The artist's creative search find expression in a variety of types and forms: painting, graphics, art photography, art objects. A special place in his oeuvre occupies the painting. The article is devoted to religious and mythological themes in painting Sedova. Religious and mythological subjects and images the artist sees and comprehends in its own way, experimenting, change equipment and material (wood, mixed technique-gesso, acrylic, oil) and creates amazing original pieces, working simultaneously in several directions.

Keywords: Visual Arts of Yugra, painting, religious-mythological subject, sacred image, symbolic representation, religious-philosophical perspectives.

Художник – не профессия, это – судьба. Для творчества самое главное – абсолютная свобода. Но при этом художник обязательно отражает и свое время. На стыке свободы и отображения современности и появляется настоящее произведение. Югорский художник Александр Седов – смелый и отчаянный экспериментатор. В некоторых его произведениях можно обнаружить отголоски сразу нескольких художественных течений, которыми так богато наше искусство. Творческие поиски художника находят выражение в самых различных видах и формах – живописи, графике, художественной фотографии, арт-объектах... Но особое место в его творчестве все же занимает живопись. Причем, трудно выделить какое-либо жанровое предпочтение – это и пейзажи, и натюрморты, и портретные вариации. Объединяющим началом во всем многообразии его произведений выступает отношение художника к явлениям окружающего мира – вдумчивое и эмоциональное, философское и ироничное. Нередко художник смешивает и жанры, выходит за их сложившиеся традиционные границы, что, безусловно, делает его картины более сложными и содержательными в образно-смысловом отношении.

Разнообразие тематики, технических приемов, всего набора изобразительно-выразительных средств, которые составляют оригинальность произведений Седова, говорят нам об исключительном жизнелюбии художника, его ярком декоративном и колористическом даре. Прекрасная природа, архитектура, люди и предметы приобретают в его живописи характер бесконечно разнообразной мозаики, трансформаций.

Отдельного внимания заслуживают произведения Седова, представляющие собой своеобразные «философские этюды», которые сложно отнести к какому-либо определенному классическому жанру. Это картины-фантазии, картины-раздумья, они синтетичны по своей образно-смысловой характеристике. К этой группе произведений относятся, например, «В ночь на Рождество» (1997 г.), «Козерог» (1998 г.), «И днем и ночью» (2000 г.), «Сон» (2000 г.), «Взаимность» (2003 г.), «Семья» (2003 г.), «Одиночество» (2003 г.), «Помощь нуждающимся» (2004 г.), «Видение» (2005 г.), «Погребение» (2005 г.), «Урожайный год» (2006 г.), «Мимо окна» (2006 г.), «Вам» (2007 г.), «Медитация» (2007 г.), «Благословение» (2009 г.), «Прогоулка» (2010 г.).



Рисунок 1 – Благословение. Холст, масло, акрил



Рисунок 2 – Лики. Дерево смеш.техн. 2009 г.

Эти картины открывают новый ракурс в творческих исканиях художника, отмеченный более сложным и трудным пониманием задач творчества. На смену мажорно-декоративному и мечтательно-лирическому отношению к жизни приходит иное представление о миссии художника. Живописные поиски и эксперименты сменяются стремлением к сложному, аналитическому постижению мира. Художник углублен в себя, и эта сосредоточенность, внутреннее напряжение составляют и смысл исполнения, и содержание создаваемых образов. Особенностью выделенных произведений является онтологическая трактовка персонажей и событий, отличающаяся от классической своей недосказанностью, нацеленностью на непознаваемое, неопределенное...

Религиозно-мифологическая тематика занимает в творчестве Седова особое место и, надо отметить, что интерес к ней у художника заметно усилился в последние годы. Но это, отнюдь, не следование хрестоматийно-каноничным традициям и не попытка творчески переработать монументальный высокий стиль древнерусских икон, и не подражательно-эkleктичные постмодернистские эксперименты. Здесь совершенно другое. Религиозные и мифологические сюжеты и образы Седов видит и осмысляет по-своему, экспериментирует, меняет технику и материал (дерево, смешанная техника – левкас, акрил, масло) и создает удивительные оригинальные произведения, работая одновременно в нескольких направлениях.

Условно определим их так: **этно-архаическое** – «Начало» (2008 г.), «Архаика» (2008 г.), «Архео» (2009 г.), «Этно» (2009 г.), «Маска» (2009 г.), серия «Югра» (2009 г.), «Археописмена» (2010 г.); **декоративно-символическое** – арт-объект «Гнездо» (2006 г.), «Ставни» (2006 г.), «Окно» (2006 г.), диптих «Двери» (2007 г.), диптих «Выход» (2008 г.), арт-объект «Начало» (2008 г.), «Лодка» (2009 г.), «Дерево» (2010 г.), триптих «Храм» (2010 г.), диптих «Вход-выход» (2012 г.), серия «Доски» (2008–2014 гг.); **религиозно-символическое** – диптих «Доски» (2005 г.), «Никола угодник» (2006 г.), триптих «Доски» (2006 г.), «Двенадцать апостолов» (2008 г.), «Богородица» (2008 г.), «Доски» (2008–2009 гг.), «Встреча» (2009 г.), «Образ» (2009 г.), «Из серии доски» (2008-2010 гг.), Серия «Лики» (2009–2011 гг.), «Никола» (2010 г.), «Хранитель» (2010 г.), «Именная» (2010 г.), серия «Жертвоприношение» (2008-2013 гг.).

Обращение к духовным основам, религиозной сути бытия, как источнику творческих поисков, для современного художника сопряжено с проблемой преодоления многочисленных стереотипов и канонов, сложившихся в пространстве религиозной культуры. Но Седов с достоинством решает эту проблему, трансформируя канон в сложную синтетическую форму, что позволило ему придать своим «импровизациям» религиозных сюжетов и образов особую емкость и неоднозначность, выйти за пределы конкретных историко-культурных, социальных или других значений в сферу всеобщего смысла.

Религиозный образ не только в иконе, но и в живописи является способом связи человека и Бога, образом-посредником, способным перенести человека из области значений в мир смысла. Седов обращается к религиозным темам и сюжетам с целью переосмысления современных проблем через ассоциацию с библейскими историями, в поисках истинной духовности и совершенства. Современные художники по-разному приходят к осознанию необходимости такой тематики, у Седова это выразилось в обращении к истокам культуры наших предков.

К основным принципам иконописной традиции относят стилизацию, декоративность, использование локальных цветов, использование обратной перспективы, плоскостное решение, смысловую

нагруженность, условный язык символов, каноничность. Философский смысл канона в том, что «мир духовный» невещественен и невидим, а, значит, обычному восприятию недоступен. Его можно изобразить только с помощью символов. И Седов, следуя традиции, также не стремился к внешнему формальному реализму; искажает пропорции, нарушает перспективу, использует обратную перспективу, однородный непроницаемый фон.

Однако, разрабатывая религиозно-философскую проблематику, Седов находит свои живописные приемы, вырабатывает свой живописный язык, за счет которого существование религиозного образа-символа становится возможным. Художник опирается на традиции примитива, самодеятельного искусства и русской народной иконы. Христианские и мифо-архаические сюжеты восприняты Седовым через призму народного сознания и воплощены в стилистике примитива.

Материал и форма, стена, левкасная доска, смешанная техника, архитектурность композиции, требующая строгой подчеркнутой линии, наконец, все то, что считалось неумелостью, примитивностью, отсутствием перспективных сокращений планов и линий, отсутствие светотени, отсутствие гибкости в движениях, отсутствие индивидуальности в выражении ликов, схематически сведенных к одной формуле глаз, рук и ног, трактовка одеяний, упрощенность фона – все сводится к одной общей поставленной задаче и одной идее.

Эта отвлеченная идея конкретизируется в двух видах в плане внешнего изображения: в ритме и в символе. Ритм и символ, ритм во всем архитектурном построении композиции, ритм объемов, музыкальной гармонии линий и красочных поверхностей, ритм в соответствии и равновесии частей в линейном их обрамлении, сведенных к целому закономерному построению, символика волнообразных и концентрических линий, символика формы и символика краски составляют основу этих произведений Седова.

Символическое изображение материи в смысле символика линий, красок и синтеза форм очищает материю изображаемого религиозного сюжета или облика от реальных земных, случайных, преходящих элементов, подлежащих чувственному восприятию. Изображение реального образа превращается в символ, в обобщенное и отвлеченное о нем представление – понятие гораздо более сложное, чем декоративная стилизация формы, которая основана только на условном обобщении и синтезе.

Ритмическое построение композиций Седова, развивающееся правильными волнами или кругами от центра к периферии, симметрия, равновесие частей, правильность чисел и интервалов словно подчинены некоей творческой, мудрой, высшей мировой воле, отображенной в художественном творении, воле, дающей образам свою особую жизнь и свое непрерывное движение, столь же постоянное, сколь закономерное.

Так, в композициях «Жертвоприношение» (2008 и 2013 гг.) Седов совмещает различные смысловые ряды. Как в зеркале, в этих произведениях отражается творческая система художника: картина представляется ему синтезом, неразрывным единством большой философской мысли, сюжета и суммы точно и тонко разработанных индивидуальных приемов пластической интерпретации предметного мира.



Рисунок 3 – Жертвоприношение. Серия, диптих.
Дерево смеш. техн. 2009 г.

Произведения Седова не поддаются буквально-иллюстративному истолкованию, их образность основана, скорее, на авторском ассоциативно-символическом понимании библейских сюжетов. Поэтому на уровне собственно художественной формы в творчестве Седова верность традициям живописи сочетается с их же преодолением изнутри, оспариванием всех «слишком человеческих» имманентных свойств и земных ценностей. В работах Седова происходит радикальное переосмысление исходных персонажей и событий. Это ощутимо и по сложности самой живописи, и по характеру основополагающих мистических интуиций, по результату в целом – монументальной ясности образов, лаконичности цвета.

В декоративно-символических композициях Седов усиливает значение знаковой природы искусства, используя сложные цвета (от чистых и ярких – до смешанных, прозрачных; оставляя просветы фактуры деревянных досок), силуэтность и схематичность, древние сакральные символы как средства выразительности. Интересна и глубоко символична их хронологическая смысловая эволюция: «Гнездо» – «Ставни» – «Окно» – «Двери» – «Выход» – «Начало» – «Храм» – «Вход-выход». Можно сказать, что это объектно-символическое отражение целой человеческой жизни. Примечательно, что подобные хронологические параллели, выявляющие смысловую связанность образов, характерны для произведений Седова. Отсюда его стремление развивать ту или иную тему в серии. И это говорит о том, что художник прекрасно понимает, как сложна и многогранна Жизнь во всех ее проявлениях и измерениях – в Космическом и Земном, в сакральном и обыденном...

Картина «Ожидание» (2009 г.) выделяется в ряду названных картин. Здесь, в полной мере осознавая сакральную значимость образа, художник отказывается от декоративистской манеры, смягчает живописные приемы, выравнивает, делает плавными линейные ритмы, приглушает и высветляет цвет, выстраивая композицию крупными цветовыми массами. В картине – ровное, нейтральное освещение, как в древнерусских фресках. Обобщенно и округло «вылеплены» лицо и фигура женщины – она предстает погруженной в себя, значительной в своей тайной, внутренней жизни. Весь ее облик – средоточие сложных чувств и эмоций – в нем соединились извечная женская печаль и мудрость, терпение и кротость, тревога и благодать в ожидании предстоящего материнства. Не случайно выбраны и цвета одежд. Художник обращается к иконографической традиции православия, в которой синий и красный – цвета Богородицы (нижний, синий символизирует ее Божественную сущность, а верхний, красный – человеческое начало). На иконах Мать Божия, как правило, изображается в покрывале пурпурного (темно-красного, вишневого) цвета, надетом поверх риз темно-голубого или зеленого цветов. Синий цвет наиболее часто рассматривается как символ всего духовного (с этим цветом ассоциируются такие понятия, как мудрость, бесконечность, вечность, истина, преданность, вера, чистота, целомудрие, духовная и интеллектуальная жизнь). Но у Седова – спокойные, фресковые цвета, «пробелки», и это усиливает ощущение таинства. Однако на картине изображена современная женщина, это очевидно – стрижка, непокрытая голова, свободно распахнутая верхняя накидка, открытые плечи и шея, да и сам тип лица вполне современен (и явно – портретен), далек иконных образцов. И в этом еще одна смысловая находка автора – показать в современном, будничном присутствии сакрального и вечного.



Рисунок 4 – Ожидание. Холст, масло. 2009 г.

Художник вступает в пору творческой зрелости, он на пороге своих главных открытий и художественных прозрений, хотя сделано им уже очень много. У Седова – большой опыт, но главное – смелый талант. Он пишет натюрморты, пейзажи, религиозно-философские и декоративные композиции и практически никогда не делает сюжетные картины. В каждой своей картине он предлагает зрителю задуматься, сосредоточиться, понять тонкий внутренний мир человека, природы. В произведениях Седова всегда очень точно сконструирована пластическая форма, и очень сложные, разнообразные колористические соотношения: от контрастных, экспрессивных – до нежных, фресковых, прозрачных. Он пробует соединить в своем творчестве различные стилевые системы. Но, творчески перерабатывая художественные традиции мастеров прошлого, Седов стремится выработать свою особую творческую систему.

Задача искусства – в далекой цели, вне сиюминутных требований среды. В этом смысле искусство в своих целях должно стремиться к преодолению каких бы то ни было временных и пространственных границ, что и характеризует творческие устремления Седова.

Литература

1. Изобразительные средства православной иконы и их символика // Богословие образа. Икона и иконописцы. Антология / Сост. А. Н. Стрижев. – М. : Паломник, 2002. – С. 50–55.
2. Изобразительные средства современной православной иконы и их символика [Электронный ресурс] // http://xn--h1aaaswekd.xn--p1ai/sobytiya/news_post/izobrazitelnye-sredstva-sovremennoy-pravoslavnoy-ikony-i-ih- (дата обращения: 15.12.2007).
3. Куприна, И. В. Особенности древнерусской иконописи [Электронный ресурс] // <http://www.russianedu.ru/russia/about/ikon.html> (дата обращения: 15.12.2007).
4. Лазарев, В. Н. История византийской живописи / В. Н. Лазарев. – М. : Искусство, 1986.
5. Малаховская, О. М. Природа религиозного образа в современной живописи [Электронный ресурс] // http://www.lomonosov.org/article/nature_religious_imagery_contemporary_art.htm (дата обращения: 29.08.2015).
6. Салтыков, А. А. О пространственных отношениях в византийской и древнерусской живописи. Сб. "Древнерусское искусство (зарубежные связи)" / А. А. Салтыкова. – М. : Наука, 1975. – С. 398–413.
7. Флоренский, П. А., свящ. Иконостас. – "Богословские труды", № 9. – М., 1972. – С. 80–148.
8. Харитонов, В. Мистерия преображения и пространство света. Религиозно-мистическая живопись. Галерейное обозрение русской религиозно-мистической живописи [Электронный ресурс] // <http://www.metakultura.ru/vgora/hariton/index.htm> (дата обращения: 29.08.2015).

УДК 75.044

ВОЙНА В ТРЁХ РАКУРСАХ

(анализ произведений и документов из коллекции музея Б. Я. Рязова)

Ю. М. Петунина

Музей художника Бориса Рязова, г. Красноярск

julia-petunina@yandex.ru

Борис Яковлевич Рязов – народный художник РСФСР, действительный член Академии художеств СССР, пейзажист, автор выдающихся произведений, посвящённых природе Сибири. Сопоставляя характерные особенности изобразительного материала трёх периодов творчества Бориса Рязова (в тылу, на фронте и после войны), автор статьи рассматривает развитие художника в выборе жанров и выразительных средств. Созданные в тылу живописные работы выполнены в батальном жанре без натурного материала и несут в себе долю романтического, идеализированного восприятия образа войны. Сделанные на фронте наброски и эскизы являются эмоциональными документами по-

вседневности исторической трагедии советского народа. Написанные в мирное время пейзажи носят характер философского осмысления феномена Великой Отечественной войны.

Ключевые слова: Б.Я. Рязуов, военная тема в искусстве, рисунок, живопись.

THE WAR IN THREE ANGLES

(analysis of works and documents from the collection of B.Ya. Ryausov's museum)

Yu. M. Petunina

Museum of Artist Boris Ryausov, Krasnoyarsk

julia-petunina@yandex.ru

Boris Yakovlevich Ryausov is the People's Artist of RSFSR, the member of Academy of Fine-Arts (USSR), the author of outstanding works devoted to Siberian nature. Comparing the features of paintings in three periods (in the rear, on the front, after the War), the author of the article considers the development of the artist in choosing genres and expressive meanings. The paintings created in the rear are made in battle genre without nature and have a little bit romantic and idealized perception of war. The sketches mad on the front are emotional documents of everyday life in conditions of the historical tragedy of the Soviet people. The paysages painted after the War are characterized by philosophical reflection of the phenomenon of the Great Patriotic War.

Key words: B. Ya. Ryausov, the theme of war in fine-art, drawing, painting.

Борис Яковлевич Рязуов – народный художник РСФСР, действительный член Академии художеств СССР, пейзажист, автор произведений, посвящённых природе Сибири. Родился в 1919 г. в селе Бирючья Коса Икрянинского района Астраханской губернии. В 1931 г. семью Рязуовых выслали в Сибирь (село Покур Омской области), а в 1937 г. репрессировали отца Бориса – Якова Рязуова. С сентября 1939 по апрель 1941 г. Борис учился в Омском художественном училище, затем, в поисках работы по специальности был вынужден уехать в Красноярск, где его приняло Товарищество «Художник». С 1942 г. – член Союза советских художников. С сентября 1942 участвовал в Великой Отечественной войне как артиллерист-разведчик 78 Добровольческой сибирской стрелковой бригады. Награждён орденами: «Красной звезды»; «Отечественной войны», медалями: «За боевые заслуги» и «За победу над Германией». Демобилизовался осенью 1946 г. и вернулся в Красноярск, где вёл активную творческую и общественную жизнь. С 1948 г. возглавлял Красноярскую организацию Союза художников. Произведения Бориса Рязуова вошли в коллекции музеев Красноярского края, России (в т.ч. Государственной Третьяковской галереи и Государственного Русского музея) и стран-преемниц республик СССР. Художник скончался в 1994 г. в Красноярске. Имя Б. Я. Рязуова включено во всемирный рейтинг художников XIII–XI вв., формирующих мировое художественное наследие [2, с. 9].

В 2005 г. в Красноярске открылся музей художника Б. Я. Рязуова. Основную часть коллекции составляют работы и артефакты, связанные с непосредственным участием живописца в Великой Отечественной войне. В год 70-летия Победы творческое и научное осмысление этой части художественного наследия известного красноярского живописца обретает особую актуальность. В апреле 2015 г. вышло издание «Борис Рязуов. Фронтвой путь» (текст М. В. Москалюк), в котором представлены в нескольких тематических разделах фронтвые наброски, этюды и военные пейзажи из коллекций Красноярского краевого краеведческого музея, музея Б. Я. Рязуова и Музея боевой славы красноярской школы № 85. Научная ценность настоящей статьи заключается в выявлении подходов Б. Я. Рязуова к художественному осмыслению образа и феномена войны и обращении к его фронтвому дневнику.

В данной работе мы исследуем, как изменялось восприятие войны, сначала проявленное в живописных работах начинающего автора, затем во фронтвых набросках и этюдах солдата-художника и в выверенных пейзажных композициях зрелого мастера. А также впервые публикуем некоторые записи из фронтвого дневника, который вёл старший сержант Рязуов в период с декабря 1942 г. по август 1944 г. Все рассматриваемые в докладе произведения и документы входят в основной фонд музея Рязуова.

Анализ работ Бориса Рязуова из коллекции музея показал, что образ войны в сознании художника претерпел определённую эволюцию. До ухода на фронт, работая в «Окнах ТАСС», он рисо-

вал агитационные плакаты и писал овеянные романтическим флёром сюжеты, опираясь на информацию, полученную из официальных источников и отдела пропаганды. Немногочисленные созданные в тылу картины, построены по классическим канонам батального жанра: в динамичной композиции показан ключевой момент сражения (в котором неизменно побеждают «наши», основной посыл – «Враг повержен»). Такой представляет и показывает Борис Рязов войну, которую рисует его воображение.

Романтика батального жанра раскрывается в работах начинающего художника Бориса Рязова. Одной из самых ранних в коллекции музея является картина «Эпизод в Баренцевом море»; 1942 г. датированы работы «Подвиг Гастелло» (в коллекции музея хранится бланк военного письма с гравюрой по мотивам этой картины) и «Могила фашистских пиратов» (экспонат – фотография с картины). Сравнивая стилистическое, пластическое и композиционное решения этих трёх работ, созданных в тылу, мы видим общие характерные черты «раннего» Рязова. Картины выполнены по всем законам батального жанра: *«Главное место в батальном жанре занимают сцены сухопутных, морских сражений и военных походов. Художник стремится запечатлеть особо важный или характерный момент битвы, показать героика войны, а часто и раскрыть исторический смысл военных событий...»* [4].

Доминирующий элемент композиции картины «Эпизод в Баренцевом море» – изображённый на переднем плане уходящий «носом» под воду вражеский военный корабль. Поражена взрывом и охвачена пламенем капитанская рубка с изображением чёрного креста; с передней палубы соскальзывают в море танки; безуспешно пытаются спастись солдаты в серой форме, объятые бушующими волнами холодного моря. На горизонте вспышками выстрелов обозначен корабль-победитель этого сражения. Картина выполнена в сдержанных серо-голубых тонах, контрастными соотношениями выделяются изображения пламени и волн на переднем плане. Анализируя эту работу, заметим, что художнику не важны технические детали кораблей и танков. Творческая задача автора в данном случае – показать факт победы советского корабля над вражеским судном, уничтожение единиц военной техники неприятеля. Динамичная композиция с подбитым кораблём, яркое пламя взрыва и фигурки беспомощных немецких солдат создают победное звучание картины, сообщают важный и необходимый зрителю посыл – врагу дан мощный отпор.

Подобным построением и характером обладают картины «Подвиг Гастелло» и «Могила фашистских пиратов»: пространство композиции содержит изображения взрывов, бурлящих волн, кучевых облаков и порывов ветра. Динамика борьбы выражена в действиях людей и в состоянии природы. Живописная трактовка сцен тяготеет к открытым локальным цветам, контрастам. Таков победный образ войны, созданный воображением молодого художника, не видевшего всех ужасов фронта.

Оказавшись в действующей армии, начинающий художник непосредственно сталкивается с феноменом войны: видит смерть, разруху и бомбёжки, слышит взрывы и крики, чувствует боль, грязь и холод. Каждый день, невзирая на климатические условия, он выходит на разведку и рисует артиллерийские панорамы: достоверность этих сведений важна для успешного поражения огневых точек противника. В минуты отдыха недоучившийся студент художественного училища делает наброски сослуживцев и натурные зарисовки природы, рисует композиции будущих картин и эскизы возможных плакатов, с фотографической тщательностью фиксирует происходящее в разных состояниях повседневности, передаёт в портретах эмоции людей, запечатлевает сцены, сюжеты и размышления о войне в пронзительных дневниковых записях. Круг сюжетов сомкнулся на теме войны. Став непосредственным участником боевых действий, Борис Рязов рисует войну такой, какой он её видит, слышит и ощущает. Но в этих неумелых, подчас любительских рисунках видны острая наблюдательность, неподдельная искренность и глубина осмысления жизни.

В сентябре 1942 г. Борис Рязов в составе 78 Добровольческой сибирской стрелковой бригады уходит на фронт. Маршрут данного стрелкового соединения пролегает через западную часть Советского Союза (от Псковской и Смоленской области через Белоруссию и до Прибалтики). По воспоминаниям военного начальства, наблюдения за противником и доклады старшего сержанта Бориса Рязова были всегда точны и помогали безошибочно направить минометно-артиллерийский огонь на врага [1, с. 50]. На войне Рязов начинает вести дневник (орфография источника сохранена). Первая запись: *«1 / XII 1942 г. Район д. Кузьмино. Заполночь стрельба прекратилась, стояла тишина без единого звука. К зорьке утренней вновь заговорил фриц на различных языках своих вооружений. Утра холодны. Земли седы от снега. Поднимается солнце. Начинается новый день войны»*. Лаконичные записи создают яркие и выразительные образы ежедневного бытия солдата. На фронте артиллерист-разведчик старший сержант Борис Рязов рисует артиллерийские панорамы и развед-рисунки местности. Однако война не является преградой для стремления Бориса к искусству и об этом он неодно-

кратно рассуждает в дневнике и письмах: «25 / VII 44 г. ...Буду рисовать каждую свободную минуту. каждый день. Во всяком случае дело не в качестве работ, не в законченности был бы след карандаша да живой штрих хоть на жалких клочках. Был бы глубокий жизненный конспект о военных днях». Некоторые записи старшего сержанта Рязова буквально описывают сюжеты, запечатлённые им в набросках и этюдах: «28 IX 43. Сожженное село. Вчера ушёл немец. По обе стороны лога на осенних холмах – лысины седого пепла. Здесь было село из 70 дворов. Реденько разбросаны повозки с ветхой поклажей крестьян-беженцев. От лысин идут ещё дымки, и согнувшиеся крестьяне что-то выковыривают палками из-под пепла и головешек. «Там где бывал немец». На фронте были созданы наброски и этюды, часть которых составляет половину коллекции музея Рязова – 120 графических листов; 20 живописных работ. В основном это зарисовки с натуры и рисунки на взволновавшие его темы. Говоря о датировке графических листов, стоит отметить, что часть из них имеет подробное описание с названием населённого пункта и точной датой исполнения рисунка, но большая часть коллекции состоит из листов, на которых указан только год.

Подробности войны отражены артиллеристом-разведчиком Рязовым в различных аспектах: непосредственно натурные зарисовки военных дорог, руин населённых пунктов и местности по пути следования 78 Добровольческой бригады; наброски и портреты сослуживцев, осиротевших детей, немецких пленнх солдат; рисунки, которые могли бы стать эскизами антивоенных плакатов, а также изображения залпов орудий (своеобразная артиллерийская энциклопедия), эпизоды сражений. Рассматривая эти рисунки и сравнивая их с довоенными работами, мы видим войну глазами непосредственного участника сражений во всех мельчайших подробностях. Героика батального жанра сдаёт позиции под натиском деталей фронтовой повседневности, отражённых в дневнике Рязова: «(без даты, 43 г.) Бездорожье. Осенний дождь испортил фронтовые дороги. На переправах – шумливые города автомашин, тракторов. Танков, пушек и повозок. Всё вязнет в липкой скользкой грязи. Люди нервничают. Как кроты роются в земле, перепачканные и злые». Иллюстрируют эти слова такие многочисленные рисунки дорог, как данный набросок «По тяжёлым Калининским большакам в распутицу»

Отношение к детям, пострадавшим в ходе военных действий, осиротевшим и лишённым крова, остро передано в рисунках и комментариях к ним. Записи в дневнике также передают боль и сочувствие Бориса – старшего сына из многодетной семьи: «(без даты, 43) ...Как мне хотелось, чтобы каждый из находившихся в этой серой продрогшей вместе с людьми избенке, хотя бы душевно почувствовал детскую горечь девочки, над которой так беспощадно надругалась злая судьба бандитским немецким ножом вдруг перерезавшим звонкую нить ее прошлой радости».

Особого внимания и сравнения заслуживают изображения участников боевых действий. Образ советского солдата создан совершенно иными графическими и пластическими средствами, чем образ фашистского оккупанта. Пластика фигур принципиально разная: даже раненый русский воин остаётся с отличной выправкой и гордо поднятой головой, в то время, как пленённый враг рисуется с ссутулившейся спиной. Разный характер штриха: защитник родины изображён чёткими уверенными штрихами, а для образа поражённого врага Рязов использует волнообразные линии, создавая впечатление помятости и жалкого вида.

Красноречивые детали – отросшие волосы, гипертрофированные черты лица, обветшалое обмундирование, дополненное всевозможными средствами утепления подчёркивают убожество поверженного противника. Свою ненависть к немецким солдатам Борис Яковлевич многократно описывает в дневнике и письмах: «Я извидел много немцев и битых и мерзлых и живых. Все они противные гады и ни к одному из них не может быть ни капли сожаления».

Такое отношение обосновано всем, что увидел на фронте молодой боец Рязов. На страницах дневника есть пронзительный текст, датированный октябрём 1943 г. и переписанный Борисом дважды, начисто. Фрагменты этого текста приводим ниже: «Когда спрашиваешь взятого в плен немца виновен ли он в своих злодейских преступлениях – он удивлённо таращит свои арийские зенки и отрицательно покачивает головой: «Нет, я не жжёл, не грабил, не вешал. Я никогда не стрелял в русских. Я совсем ничего не знаю. Я маленький Ганс. Я просто немец». Если ему позволить он безропотно согласится с тем, что он не гитлеровский солдат, он военный плотник и в руках кроме топора он никогда не держал немецкого автомата, и что немецкая форма – его обыденная рабочая спецовка». В продолжении и развитии этого текста: «А факты? Не факт разрушенные испепелённые города, ежедневные зарева на западе? Не факт истерзанные до человеконеузнаваемости трупы мирных граждан висящие в темных лесах? Не факт противотанковые рвы, набитые телами невинно расстрелянных, колодцы с фанерными дощечками – «Не пейте воду здесь немец утопил детей». Не факт гитлеровские газовые автодушилки изошрёние немецкой мудрости в уничтожение людей? Не факт несчастное из несчастных еврейское население ставшее самой беззащитной жертвой гитлеровско-

го разбоя и увеселения. Не факт пёстрые толпы тысяч пленников, загнанных и загоняемых в рабство? Не факт избитые, измождённые советские люди с лопатами в руках в немецких траншеях?»

Очевидно, что этот визуальный опыт послужил отправной точкой в создании нескольких графических листов, которые могли бы стать эскизами плакатов. Они датированы также 1943 г. В них соблюдена чистота жанра: «Плакат воздействует ярким, условным лаконичным графическим строем... Специфические средства плаката – общепонятные символы, изобразительные метафоры, эффектные сопоставления образов, масштабов...» [3, с. 76]. Анализируя эскизы к плакатам «Манеры врага», «Не ответил ни слова», видим единый подход: горизонтальный формат, пирамидальные композиции, крупным планом – смысловое ядро (немецкие солдаты держат под прицелом безоружного пленного или беззащитных женщин). Детали рисунков передают контекст военного времени – руины домов, остовы сгоревших печей, останки тел, окопы, фрагменты колючих ограждений. Эти элементы невелики по отношению к центральным фигурам, но они помогают раскрыть яркий образ, создают чёткое противопоставление пострадавшего от нападения русского народа и циничных немецких оккупантов.

Такой предстаёт война, зарисованная с натуры, лишённая героического пафоса, поражающая остротой замеченных художником деталей.

Ближе к концу войны, в 1944 г. в арсенале художественных средств Бориса Рязова появляются масляные краски. В Прибалтике он выполняет серию живописных этюдов: летние пейзажи, руины, уцелевшие дома. Чистый колористический строй демонстрирует непосредственность начинающего живописца, упоение цветом, восторг и любование миром. В коллекции музея 19 этюдов, написанных с 1944 по 1946 гг.

Обобщая художественный материал коллекции графики и живописи военного периода биографии Б. Я. Рязова, скажем, что данные работы несут в себе свойство документальной хроники, эмоциональных дневников войны. Они наполнены личным переживанием молодого человека, бойца, художника и гражданина.

Спустя годы, обретя свой собственный творческий почерк, Борис Яковлевич обращается к воспоминаниям о фронте и пишет новые картины о войне. Запечатлённые на полотнах Рязова дымы пожаров, разрушенные строения передают атмосферу трагедии, но её ощущение усиливается изображением ровной, словно затаившейся линии горизонта и растерзанной взрывами, изрытой траншеями земли. Эмоциональную связь живописца с этими мотивами демонстрирует факт повторов композиций и сюжетов в знаковых программных произведениях. Фронтные пейзажи, созданные в мирное время, показывают войну такой, какой её вспоминал Рязов.

Послевоенные картины о войне представляют уже принципиально иной взгляд, другой художественный ракурс, основанный на воспоминаниях о фронте. Признанный мастер пейзажа создаёт произведения, которым присущи горизонтальный формат композиции, сдержанный колорит, целостность цветовых масс, обоснованность каждого элемента изображения, удивительно подробно и разнобразно проработанная фактурная поверхность земли. Сравнивая названия произведений, послевоенные картины «о войне» можно разделить на два типа: конкретные исторические места сражений и обобщённые образы.

Философское высказывание зрелого мастера на тему войны можно увидеть в произведениях «Фронтная полоса» (1976), «Бои ушли» (1949), «Земля фронтная» (1979 – 1982), «Была деревня – сожгли фашисты» (1984 – 1985). Конкретные места боевых действий мы видим в картинах «Новоржев. 1944 год» (1958), «Воронки в хлебах под Ельней» (1976), «Освобождённая Ельня в 1943 году» (1976), «Деревня Кузмино под городом Белый. 1942 год» (1977), «Дорога на Великие Луки» (1983), «Место подвига Александра Матросова» (1984).

Сопоставляя живые эмоции молодого бойца Рязова, выразившиеся в карандашных набросках композиции «Об Александре Матросове», и живописное полотно «Места подвига Александра Матросова», созданное спустя 40 лет, увидим значительную разницу в смысловых акцентах работ.

Графический набросок передаёт экспрессию момента подвига, драматизм жертвы юного бойца в защиту товарищей, во имя победы. Живописное полотно раскрывает образ Родины, отвоеванной русским солдатом-освободителем: на переднем плане выразительная поверхность земли; доминирующий по объёму элемент композиции – высокое небо, отделённое от контрастного пространства переднего плана голубоватой плавной линией горизонта, сообщающей ровное дыхание земли и мирного времени.

Резюмируя вышеизложенное и сопоставляя характерные особенности изобразительного материала трёх периодов творчества Бориса Рязова (в тылу, на фронте и после войны), мы видим развитие в выборе жанров и выразительных средств. Созданные в тылу живописные работы выполнены в батальном жанре без натурального материала и несут в себе долю романтического, идеализированного

восприятия образа войны. Сделанные на фронте наброски и эскизы являются эмоциональными документами повседневности исторической трагедии советского народа. Написанные в мирное время пейзажи носят характер философского осмысления феномена Великой Отечественной войны.

Литература

1. По зову сердца / А. В. Толмачёва, Ю. В. Глебов, Е. А. Лалетина, В. В. Филиппов. – Красноярск : ПИК «Офсет», 2015 – 188 с.
2. Фронтной путь : художественный альбом / Борис Рязузов; Музей художника Б. Я. Рязузова – Красноярск: ООО «Издательство Поликор», 2015 – 168 с.
3. Художественно-педагогический словарь / Сост. Н. К. Шабанов, О. П. Шабанова, М. С. Тарасова, Т. Д. Пронина – Москва : Академический Проект: Трикста, 2005 – 480 с.
4. https://ru.wikipedia.org/wiki/%C1%E0%F2%E0%EB%FC%ED%FB%E9_%E6%E0%ED%F0.



Рязузов Б. Я. Эпизод в Баренцевом море
1941 г. К.м. 45 x 72



Рязузов Б. Я. По тяжелым калининским
большакам в распутицу. 1944 г. Б., кар. 20 x 30



Рязузов Б. Я. Места подвига Александра
Матросова. 1984 г., Х. м. 57,5 x 89



Рязузов Б. Я. Пленный фриц. 1943 г.
Б., кар. 20,5 x 28,4

УДК 7.071.1

ПРОСТРАНСТВО КАК ПРЕДМЕТ ТВОРЧЕСТВА: ОПЫТ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н. ЗАЙКОВА С ВЫСТАВКИ
«ПРОСТРАНСТВА ХУДОЖНИКА» В ГХМАК (2015)

Е. Ю. Пешков

Государственный художественный музей Алтайского края
eugeneur@yandex.ru

Николай Сергеевич Зайков – художник-график. Закончил Новосибирскую государственную архитектурно-художественную академию. Член Союза художников России. Доцент кафедры «Изобразительное искусство» Института архитектуры и дизайна Алтайского государственного технического университета им. И. И. Ползунова. С 1998 по 2015 г. принял участие в более 130 выставках в России и за рубежом. Провёл 18 персональных выставок. Лауреат и дипломант более 20 престижных профессиональных выставок и конкурсов в России и за рубежом. Стипендиат и дипломант Ми-

нистерства культуры России, Союза художников России, Российской академии художеств. Произведения художника находятся в публичных и частных коллекциях в России и за рубежом. В статье осуществлён анализ и предложен подход в интерпретации работ художника. Понятие «пространство» является ключевым в данном подходе. Как выпускника архитектурно-художественной академии Н. Зайкова интересует организация пространства. Так же, пространство в произведениях художника наглядно проявляется в качестве какой-либо отдельной области или сферы бытия и, по сути, становится предметом его творчества. Рассмотрены некоторые виды пространств: творческое, жизненное, личное и др.

Ключевые слова: интерпретация, пространство, предмет творчества, графика.

SPACE AS A SUBJECT OF CREATIVITY: AN INTERPRETATION OF N. ZAIKOV'S WORKS FROM THE EXHIBITION "SPACES OF ARTIST" IN ASMFA (2015)

E. J. Peshkov

The Altai state museum of fine arts

eugeneup@yandex.ru

Nikolay Zaikov is a visual artist, an art teacher, and a curator. He was born in 1978 in Kamen-na-Obi. He studied in Novosibirsk State Academy of Architecture and Art (1995-2001) where his teachers were M.S. Ombysh-Kuznetsov, S.J. Shishkov and N.I. Martyanov. He has been a member of the Russian Union of Artists since 2005, teaching since 2001, and since 2012 he's been an associate professor at the of Fine Arts department of the Institute of Architecture and Design of Altai State Technical University named after I. Polzunov. From 1998 to 2015 he has participated in more than 130 exhibitions in Russia and abroad (France, Germany, Italy, Czech Republic, Slovakia, Hungary, Macedonia, USA, China, and Mongolia). During the same period he's held 18 solo exhibitions. He's got awards of more than 20 prestigious professional exhibitions and contests, including: First award of the III and IV All-Russian Contest of Young Artists named after P.M. Tretyakov (2006, 2007, Moscow); he has been a laureate of Regional Shows "Siberia X" and "Siberia XI" (2008, Novosibirsk, 2013, Omsk); has got an award (short-list) of the IX International Biennial of Drawing "PILSEN – 2014" (2014, Pilsen, Czech Republic) and etc. He's got fellowships of the Ministry of Culture of The Russian Federation (2005) and the Russian Union of Artists (2011, 2013), an award of Russian Academy of Arts (2011), a Silver medal of the Russian Union of Artists (2013, 2014). His works have been included in public and private collections in Russia and abroad.

In the article author is analyzing and proposing some interpretations of the artist's works. The term "space" is crucial in this approach. As a graduate from the Academy of architecture and art Nikolay Zaikov has been always interested in the organization of space. Also, space is evident in the works of the artist as a particular region or sphere of existence and, in fact, becomes the subject of his work. Art, personal, life, and etc. spaces were observed in the article.

Keywords: interpretation, space, the subject of creativity, drawings.

*– Знаешь, Китти, если ты помолчишь
хоть минутку, – продолжала Алиса, –
и послушаешь меня, я тебе расскажу
все, что знаю про Зазеркальный дом.*

Льюис Кэрролл.
«Алиса в Зазеркалье»

*Математик, философ, жонглер...
Не предметами, но словами...
Победил ты не только время –
Ты пространство собой измерил.*

Лариса Белоус. «Льюис Кэрролл»
Из цикла: «Победившие время»

В Государственном художественном музее Алтайского края с 27 марта по 19 апреля 2015 г. в рамках внеконкурсной программы VII межрегиональной молодёжной художественной выставки «Аз.

Арт. Сибирь. – 2015» состоялась персональная выставка многолетнего куратора проекта «Аз. Арт. Сибирь» известного барнаульского художника Николая Зайкова. В качестве заглавия к выставке было использовано название одного из произведений автора «Пространства художника», на взгляд кураторов выставки наиболее точно по содержанию характеризующее творчество Н. Зайкова.

«Пространство – фундаментальное (наряду с временем) понятие человеческого мышления, отображающее множественный характер существования мира, его неоднородность. Множество предметов, объектов, данных в человеческом восприятии одновременно, формирует сложный пространственный образ мира, являющийся необходимым условием ориентации любой человеческой деятельности» [1]. Уровень пространственного осознания действительности напрямую связан с созерцательной способностью человека. Наиболее ярко эта способность проявляется у людей, так или иначе изучающих устройство мира: учёных, философов, художников.

Художественное творчество, та сфера деятельности, в которой человек имеет возможность не только замечать и отображать объекты видимого мира, но и находить между ними тонкие пространственные связи, и даже преобразовывать их. В творчестве Николая Зайкова мы можем найти тому подтверждение.

Николай Зайков получил профессиональное образование художника по классу монументальной живописи, но занимается преимущественно станковой графикой, тем не менее, в его произведениях очень много общего с монументально-декоративным искусством. Призвание художника-монументалиста это организация пространства, которое для него не абстрактная категория, а вполне конкретная, наполненная собственным содержанием форма существования материи и сознания. Произведения Николая Зайкова показывают, как автор взаимодействует с пространством, какое место занимает в нём, какие виды пространств его окружают. Мы видим, что они могут относиться к разным сферам человеческого бытия.

Пространства художника бывают разные: творческое, жизненное, личное и т. д. Выставка Николая Зайкова познакомила нас с многомерным пространством, в котором живёт и творит художник. Автор сам подталкивает нас к такому восприятию собственного творчества, указывая нам на это в названиях отдельных работ: «Пространство мастерской», «Пространство для жизни», «Пространства художника».

Творческое пространство Николая Зайкова многообразно. Это область изобразительного искусства, в которой он работает. Станковая графика – как вид творчества. Пейзаж, портрет, интерьер, натюрморт, тематическая композиция – как основные жанры. Рисунок карандашом – как одна из любимейших техник. Широкий набор стилистических средств, в основе своей реалистических, но с элементами монументального и декоративного искусства – как индивидуальная авторская манера. В каждом отдельном произведении художник прибегает к разнообразным выразительным средствам и чем больше их выбор в его арсенале, тем богаче и многомерней пространство его творчества. Творческое пространство для художника это и то место, где он создаёт свои произведения: его мастерская. Николай Зайков в своих картинах часто изображает интерьер своей мастерской. Отдельно можно сказать о пейзаже как о пространстве в его творчестве. Для выпускника архитектурно-художественной академии очень важно как организована его структура, из каких элементов он состоит, отсюда такой интерес автора к урбанистическому пейзажу.

Город, по мнению Николая Зайкова, имеет свою собственную ценность, вне зависимости от живущих в нём людей. В одном из своих интервью он говорит: «Городская среда существует по своим законам. Мне не так люди нравятся, как сам город» [2]. На изображённых художником городских улицах не часто увидишь людей, а реалистические по форме, написанные с натуры произведения, могут вызывать у зрителя ощущение иллюзорности и сюрреалистичности. Работают на эти ощущения и изобразительные средства: чёткие геометрические формы, чёрно-белый рисунок, светотеневые контрасты и противопоставление объёмов, сложные композиционные и перспективные построения, иногда с коллажными вкраплениями. Автор в своих работах решает в первую очередь художественные задачи, добиваясь максимальной выразительности образа, за счёт использования богатых визуальных и графических возможностей, которые дарит, в том числе простой карандаш. Присутствие в работах всевозможных контрастов не только делает произведения более выразительными, но в этих разрывах резко обнажается само пространство, обычно скрытое от нас завесой повседневности. Экспозиция выставки «Пространства художника» отчасти была призвана показать, что традиционные формы выражения, такие, как карандашный рисунок, являются востребованными при создании современных по содержанию художественных произведений. Предпочтение к чёрно-белой графике особенно обозначилось на настоящем этапе творчества Николая Зайкова. В технике рисунка созданы произведения из обширной Санкт-Петербургской серии художника, отдельные листы которой можно было увидеть на выставке.

Жизненное пространство, безусловно, отражено в каждом произведении художника, если иметь в виду окружающий его мир, но оно также имеет и более конкретное выражение в диптихе Н. Зайкова «Пространство для жизни» (2014) (рисунок 1).



Рисунок 1 – Пространство для жизни – I. 2014.
Картон, синтетическая темпера, акрил, масло. 100x75
(Собственность автора)

Автор изобразил коридоры общежития Новосибирской архитектурно-художественной академии, где несколько лет прожил во время своего обучения. За всей конкретностью образа в этой работе понятие жизненного пространства раскрывается ещё и с общечеловеческой, философской стороны. Длинный коридор, например, можно воспринимать как метафору жизненного пути, на котором присутствуют многочисленные ответвления в виде дверей, ведущих в неизвестность, то ли, уводящие от цели, то ли, открывающие новые возможности, – и с отдалённой перспективой в его конце, тоже неясной, но всё же светлой и оптимистичной.

Большинство изменений в жизни человека происходят в соответствии со складом его личности. Сам человек является частью общего пространства, одновременно оставаясь совершенно уникальным отдельным пространством с набором индивидуальных качеств. Познавая себя, мы учимся сознательней взаимодействовать с реальностью. Для художника одним из главных способов изучения своего внутреннего мира является написание автопортрета. Внутреннее пространство – важная тема в творчестве Николая Зайкова. Художник может изучать своё состояние, настроение, размышлять о своём месте в жизни и обществе как в работе «Художник всегда один» (2004), а может анализировать, буквально разбирать себя на части, как мы это видим в автопортрете «Кирилл» (2012), выполненном в коллажной манере вековой давности (рисунок 2).



Рисунок 2 – Автопортрет «Кирилл». 2012.
Бумага, смешанная техника. 20x20. ГХМАК

Названием этой работы автор даёт понять, что кого бы и что бы ни писал художник, он изображает предмет, пропуская его через своё внутреннее пространство, а значит, пишет всегда в первую очередь себя.

Лирическое пространство в творчестве Н. Зайкова наиболее проявляется, что логично, в автопортретах и портретах художника. Своеобразен и показателен в этом отношении диптих автора «Я, Матвей» (2014) с портретом сына (рисунок 3).



Рисунок 3 – Я, Матвей. Диптих. 2014.
Картон, темпера, акрил. 100x75; 100x75. Собственность автора

Тонкие эмоциональные переживания, идущие от образа ребёнка, усложняются и обогащаются противопоставлением реалистического изображения мальчика и абстрактного фона, а также, чёрно-белого и разноцветного колорита, который в каждой части диптиха противоположен по месту локализации. В одном случае портрет чёрно-белый, а фон цветной, в другом, соответственно, наоборот.

Одноимённая с названием выставки композиция «Пространства художника» (2010) представляет собой сложносоставной образ, соединивший все те пространства, о которых говорилось выше (рисунок 4).



Рисунок 4 – Пространства художника. Диптих. 2010.
Бумага, карандаш, акрил. 99,5x99,6; 99,7x99,7. ГХМАК

Пространство творчества проявлено здесь разносторонним образом. Это и местоположение сюжета (действие происходит в мастерской художника) и то, что художник находится в процессе создания произведения, и сама картина, где, к тому же, пространство выражено в форме пейзажа. Жизненное пространство можно опять же соотнести с мастерской, где проходит одна из главных частей жизни художника, и отчасти с картиной, благодаря пейзажному мотиву которой присутствует иллюзия, будто бы художник стоит перед окном и смотрит на улицу. Личное пространство раскрыто неявно, но очень тонким и интимным образом. Конечно же, с личностью человека в той или иной степени связан весь окружающий его мир, но в данном случае автор ещё изображает себя спиной к

зрителю, обнажая своё внутреннее пространство. Сзади оно выглядит открытым. Художник становится беззащитным перед зрителем. Он откровенно предлагает тому занять освобождённое для него место и посмотреть на мир другими глазами.

В произведение «Автопортрет, здесь и сейчас» (2011) Н. Зайков вводит ещё одно пространство – сиюминутное. Наклеенное на плоскость работы зеркало делает изменчивой композицию и часть окружающего художника мира в этом автопортрете. Зеркало позволяет произведению теснее срастаться с окружающей средой, приспосабливаться к ней. Дополнительное воздействие оказывается и на зрителя, который видит в картине её автора и часть интерьера, в котором находится сам. Более того, он появляется рядом с автором, становится частью сюжета и во многом от него самого зависит, в какой роли он там себя увидит.

Мы рассмотрели несколько пространств в произведениях Николая Зайкова, которые он сознательно делает предметом своего творчества, называя согласно этому даже некоторые свои работы: «Пространство для жизни», «Пространства художника» и т.п. Мы выделили ещё несколько областей, на наш взгляд очевидно проявленных: пространство творческое, личное, эмоциональное и сиюминутное.

Творчество Николая Зайкова многомерно и многообразней, чем об этом сказано в данной статье. Организация отдельного произведения, в большинстве своём, это сочетание отдельных пространств, многие из которых здесь даже не названы. Непосредственное знакомство с произведениями художника помогает зрителю делать самостоятельные выводы и находить собственные ассоциации и аналогии, складывающиеся в неповторимый художественный образ. Для этого и была организована выставка «Пространства художника».

Литература

1. Философия: Энциклопедический словарь / Под редакцией А. А. Ивина. – М. : Гардарики, 2004.
2. Николай Зайков: «Мне не так люди нравятся, как сам город» [Электронный ресурс] // Рекламный портал. – Режим доступа: <http://rekportal.ru/persons/nikolaj-zajkov-mne-ne-tak-lyudi-nravyatsya-kak-sam-gorod-3/>

УДК 7.071.1

ВСЕ ЛИКИ ГРАФИКИ АРКАДИЯ КАЗАНЦЕВА

Е. В. Попова

Новоалтайское государственное художественное училище (техникум)

nghu_elvik@mail.ru

А. В. Казанцев – известный алтайский художник и педагог, в настоящий момент является одним из ведущих графиков Алтайского края. Он получил профессиональное образование в Новоалтайском государственном художественном училище и Красноярском государственном художественном институте. Несмотря на широкую известность в Сибири, его искусство еще не стало предметом подробного искусствоведческого исследования. Настоящая статья носит монографический характер, в ней впервые анализируются основные этапы творческой эволюции художника, особенности его художественного языка. Казанцев работает в книжной и станковой графике, использует все разнообразие традиционных техник печатной графики, активно экспериментирует с современными материалами. Образная структура его произведений характеризуется ретроспективной рефлексией, многообразием литературных аллюзий. Глубокое проникновение в тему сочетается в них с ироничной игрой со смыслами. Ключевыми философскими основаниями творчества художника являются юнгианские архетипы, категории пространства и времени.

Ключевые слова: изобразительное искусство Алтая, графика, архетипы, рефлексия, Новоалтайское государственное художественное училище, педагог.

ALL FACES OF ARKADIY KAZANTSEV'S GRAPHIC ART

Yelena Popova
Novoaltaisk State Art College

A. V. Kazantsev is a famous Altay artist and teacher. He is one of the leading graphic artists in the Altay region at the moment. He got professional artistic education at the Novoaltaisk State Art College and then at the Krasnoyarsk State Art Institute. In spite of wide fame in Siberia his art hasn't become the subject of detailed artistic investigation yet. Basic stages of the artist's creative evolution, peculiarities of his artistic language are being analysed in this article for the first time. Kazantsev works in the sphere of book and easel graphic art, he uses all the varieties of traditional techniques of printing graphics, he experiments with modern materials actively. Imaginary structure of his works of art is characterized by retrospective reflections, variety of literary allusions. Deep penetration into the subject-matter combines with ironical play of meanings in them. Key philosophic grounds of the artist's creation are youngiansky archetypes, the categories of space and time.

Key words: Fine Arts of the Altay region; graphic art; archetypes; reflections, Novoaltaisk State Art College, teacher.

Аркадий Викторович Казанцев – выдающийся алтайский график и педагог. Его творчество одно из ярких явлений в художественном пространстве современного искусства Сибири. В своем поколении он – единственный из алтайских художников, кто подобно таким корифеям, как В. А. Раменский, Ю. Б. Кабанов работает в области станковой и книжной графики.

Аркадий Казанцев родился и вырос в Барнауле. Закончил Новоалтайское художественное училище по специальности Живопись и академический факультет (кафедра станковой графики) Красноярского государственного художественного института. В 1999 г. вернулся в Барнаул. В настоящее время он – член Союза художников (с 2005 г.), участник «Красноярской студии ксилографии», организованной в 1998 г. Г. С. Паштовым. В качестве председателя предметной цикловой комиссии специальности «Дизайн» Новоалтайского государственного художественного училища он является достойным преемником В. А. Раменского. С 2002 г. по инициативе А. В. Казанцева студенты отрасли «дизайн графической продукции» в рамках дисциплины «Основы исполнительского мастерства» в течение 4 лет обучения осваивают технику гравюры на бумаге, линогравюры, ксилографии, офорта. Результатом педагогической деятельности стала плеяда выпускников училища, ежегодно пополняющих состав студентов кафедры графики КГХИ, среди которых О. Щибря, закончившая институт с отличием и продолжающая образование в мастерских сибирского отделения Академии художеств, А. Закиров, студент 5-го курса КГХИ, молодой и креативный график, хорошо знакомый художественному сообществу Сибири.

Произведения Казанцева хорошо известны в профессиональной среде сибирского региона. Он постоянно участвует в выставочных проектах краевого, регионального, российского, международного уровня.

Особенности художественного мышления мастера сформировались уже в его дипломной работе – серии из 5 цветных офортов крупного формата «Финляндия» (1996 г.). Образ современной Финляндии в ней представлен в контексте многовековой культуры страны Суоми. В листе «Рождение песни» монументальная фигура женщины воспринимается обобщенным образом Финляндии и вызывает ассоциации с Сольвейг, персонажем из драмы Г. Ибсена «Пер Гюнт», и оркестровыми сюитами Э. Грига к одноименному спектаклю.

В первые годы XXI в. ключевые для творчества А. Казанцева работы выполнены в технике офорта. В них он предстает художником философского склада, для которого искусство – способ познания мира и себя в нем, а графический лист – результат этих размышлений. Именно таким мыслителем он представляет своего героя в миниатюрном (6x8 см) офорте «Гравировка» (2001 г.), который по существу является автопортретом. Сознательное нарушение пропорций (увеличение величины кистей рук и лба) создают иллюзию искаженного пространства выпуклой линзы, через которую он напряженно вглядывается в граверную доску.



Рисунок 1 – Казанцев А. В. Гравировка, офорт, 5x7 см, 2001 г.

Смысловую структуру творчества Аркадия Казанцева во многом определяют юнгианские мотивы. Теория архетипов К. Юнга созвучна представлениям художника о структуре личности и творчества. В офорте «Год обезьяны» (2004 г.), воплощенный в фигурке животного с маской в лапе архетип Персоны соединяется с ироническим размышлением об эволюции и сущности человека и вызывает в памяти знаменитую басню И. Крылова (портрет Ч. Дарвина изеркало в углах переднего плана). Одной из самых изысканных в техническом и многослойных в смысловом отношении гравюр этого периода является офорт «Времена года» (2002 г.). Архетипический образ мирового дерева, четыре женские фигуры, воплощающие представление о четырех возрастах человека, четырех временах года, накладываются на реминисценции из искусства раннего Ренессанса. Лист наполнен внутренней динамикой. В его композиционном построении статика фиксированной центральной оси сочетается с круговым движением, подробная проработка фактуры трав, ствола и ветвей дерева – с «тающими» абрисами женщин.

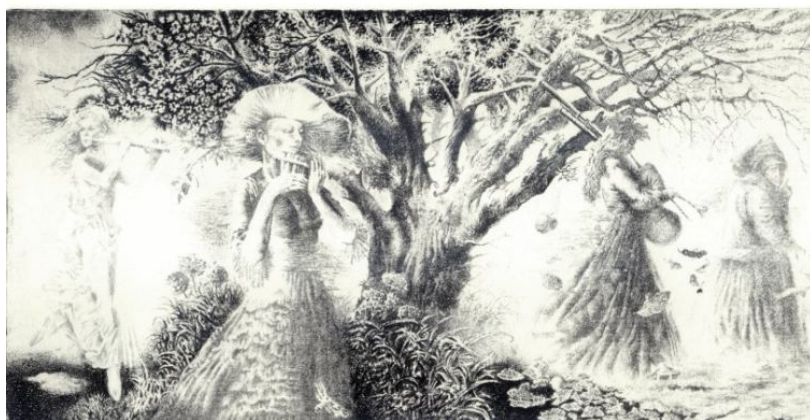


Рисунок 2 – Казанцев А. В. Времена года, офорт, 10x20 см, 2002 г.

Во второй половине первого десятилетия XXI в. все более значительное место в творчестве Аркадия Казанцева занимают темы, связанные с культурой Алтая, офорт вытесняется ксилографией и смешанной техникой. Заметную роль в этом сыграли поездки со студентами НГХУ на пленэрные практики на Салаир, Чемал, Катунь, озеро Ая. Натурные впечатления лежат в основе листа «Затмение солнца на озере Ая» (2008 г., смешанная техника), выполненного сразу после уникального астрономического явления в августе 2008 г. – полного затмения солнца с алмазной короной, которое художник наблюдал на озере Ая вместе с группой студентов училища. Плоскостная трактовка формы превращает объекты изображения в знаки. Пространство листа раскрывается с разных точек зрения: сверху, с высоты птичьего полета – на озеро и пляж, снизу – на небо и горы дальнего плана, фронтально – на беседку «Острова любви» и деревья. Архаические знаки и руны равны по масштабу стилизованным фигуркам отдыхающих, являясь равноправными элементами мироздания. Отступив от реалистического изображения окружающего мира, художник убедительно передал особую энергетику алтайских гор, где сама природа «дышит» древностью и созидает мифы.



Рисунок 3 – Казанцев А. В. Затмение солнца на озере Ая, смешанная техника, 45х60 см, 2008 г.

Характерный пример литературной аллюзии – триптих «Барнаул – столица мира» (2008 г., смешанная техника). Он создан под впечатлением одноименной повести братьев Сергея и Николая Орешниковых. Триптих не связан с литературным источником сюжетно, но передает то ощущение взаимопроникновения обыденного и необыкновенного, которое делает столь привлекательным текст повести. Легкое искажение перспективного построения в левом («Дом купца Аверина») и центральном («Никольская») листах создают эффект ускользающей реальности. Равновесие вертикалей и горизонталей в пластическом решении правого листа («Демидовская площадь») подчеркивают покой и гармонию классицистического ансамбля. Использование итальянского и серебряного карандашей придают тональному решению особую мягкость и одухотворенность.

Диптих «Время Укока» (2008 г.) обращен к скифским корням алтайской культуры. Он состоит из миниатюрных (4х10 см) ксилографий «Кадын» и «Воин». Обращенные друг к другу фигуры мужчины-орла и женщины-пантеры образуют единую закрытую и уравновешенную композицию, но каждый из них помещен в собственное пространство. Кадын царит над панорамно раскрывающимся простором земли, гор, неба. В ее фигуре, абрисе рек и гор преобладают округлые очертания, делая властный образ более женственным и созерцательным. Воин, наоборот, погружен в неглубокое закрытое пространство, построенное на прямых линиях. Мужская фигура вписывается в равнобедренный треугольник, усиливающий впечатление устойчивости и надежности. Пластическое решение гравюр выявляет глубинную сущность мужского, твердого и прямолинейного, и женского, мягкого и текучего, начал.



Рисунок 4 – Казанцев А. В. Время Укока, диптих, ксилография, 8х20, 2008 г.

Если в станковой графике Аркадий Викторович рефлексирующий созерцатель, создающий метафорические и многослойные образы, то в книжной графике он – внимательный и тонкий читатель. Опыт работы в книге у художника весьма обширен и насчитывает более 20 изданий. Первые вышли в свет в Красноярске в конце 90-х годов XX в. Наиболее значительное среди них – оформление юбилейного пятитомного собрания сочинений А. С. Пушкина.

В книжной графике Алтая дебютной для Казанцева стала работа над иллюстрациями и дизайном книги барнаульского писателя В. Шнайдера «Ненастье» (Барнаул, 2007 г.). Чтобы передать предметную среду 20-х гг. XX в., в которой разворачивается действие повестей, художник использовал фотографии тех лет из семейного архива и старые вещи из собрания своего отца. Поэтому иллюстрации оказались наполнены особым личностным переживанием.

Глубокое проникновение в мир древней истории Алтая демонстрирует художественное оформление книги алтайских героических сказаний «Кан-Алтай» (Барнаул, 2012 г.). Эта небольшая по формату книга в мягком переплете благодаря работе художника выглядит нарядно как подарочное издание, насыщенное разнообразными элементами книжного оформления – маргиналиями, замысловатыми буквицами, орнаментом, полосными иллюстрациями, изобразительными шмуцтитутлами. Эпическое повествование изобразительного ряда начинается фигура сказителя–кайчи, носителя и хранителя национальной памяти, на обложке и титульном листе. Художник чутко следует за текстом, иллюстрациями, акцентируя внимание на ключевых событиях сказаний. В иллюстрациях центральное место занимают образы главных героев. Их фигуры слегка укрупнены, обретая богатырский масштаб, что полностью соответствует характеру героических сказаний. Преобладание центрического построения иллюстраций вызывает ассоциации с геральдическими композициями культового искусства, выявляя глубинные пласты эпического мышления. Ощущение исторической подлинности передают воссозданные с археологической точностью бытовые детали: элементы одежды, конской упряжи, посуды, вооружения. Используемые в маргиналиях, они создают исторический контекст легендарных сказаний. Иллюстрации и маргиналии исполнены в трудоемкой, но эффектной технике точечного рисунка тушью и пером. Подобный «пуантелированный» рисунок создает мягкую бархатистую фактуру, дает возможность богатой тональной растяжки, делает вибрирующими границы форм. Органичное единство текста и художественного оформления, древних реалий с современным художественным языком, создают цельный и запоминающийся облик книги.

Период с 2011 по 2013 гг. в творчестве А. В. Казанцева ознаменован участием в крупных юбилейных издательских проектах. В двухтомном Собрании сочинений В. С. Золотухина (Барнаул, 2011 г.), иллюстрированном В. А. Раменским, Казанцеву принадлежит художественное оформление. Впяtitомной антологии «Образ Алтая в русской литературе XIX – XX вв.» (Барнаул, 2012 г.), и шеститомном Собрании сочинений Г. Д. Гребенщикова (Барнаул, 2013 г.) он выступает в роли иллюстратора и дизайнера.

Эти издания имеют единый формат и структуру художественного оформления. Удлиненный по вертикали формат, не слишком экономичный, зато эlegantный и эргономичный, делает облик книги праздничным. Структура художественного оформления включает в себя изобразительные форзацы, сдержанно решенные титульные листы, иллюстративные шмуцтитутлы, открывающие каждый раздел книги, ритм заставок и концовок. При достаточно активном цветовом решении переплетов – синий в Антологии и бордовый в Собрании сочинений Г. Д. Гребенщикова – иллюстративный ряд представлен черно-белой графикой.

Переплет Антологии, посвященной 75-летию образования Алтайского края, решен с ампириной торжественностью благодаря использованию золочения букв заглавия и орнаментальных элементов корешка. Иллюстрации к Антологии выполнены тушью и пером, художник мастерски владеет линией и пятном. Для каждой он выбирает своё соотношение планов, построение пространства, направление, характер и масштаб штриха, количество темного и светлого. В пяти томах представлены произведения разных жанров: очерк, повесть, пейзажная зарисовка, рассказ, роман, стихотворения и поэмы, сыгравшие важную роль в создании многоликого образа Алтая. Значительное место в иллюстрациях занимают пейзажные мотивы. В их основу положены натурные зарисовки, выполненные художником во время поездок по Алтаю. Благодаря этому сохраняется живость непосредственного восприятия природы и узнаваемость алтайского ландшафта. Особой эмоциональностью отличаются пейзажные шмуцтитутлы и заставки к стихам П. Драверта, Л. Мерзликина, Р. Рождественского, Г. Панова. Так, в пейзажном шмуцтитутле к стихотворениям П. Драверта вибрирующий штрих, сложные тональные градации, пронизанное лучами закрытое пространство создают романтический образ таинственного русского леса. Легко узнаваем островок в центре озера Ая в заставке к стихам Л. Мерзликина. Расположенные параллельно плоскости листа округлые штрихи, равновесие масс темного и светлого создают в ней спокойное элегическое настроение. Развернутое с высокой точки зрения про-

странство окруженного горами озера в заставке к стихам Г. Панова, передает мощь природы Горного Алтая. Натюрморты передают «дух» времени через бытовые реалии. Для каждой заставки или концовки художнику приходилось проводить целое исследование, чтобы сохранить историческую точность даже самой мелкой детали. В портретных образах наших великих земляков художник стремится передать не только внешнее сходство, но и особенности личности, отраженные в их произведениях. В шмуцтитуле к повести И. А. Ефремова «Озеро горных духов» помещен портрет Г. И. Гуркина. Образ художника отмечен печатью трагизма, выходящей за рамки текста писателя, но созвучную его драматичной судьбе. Абрис фигуры Гуркина перекликается с могучей линией гор, подчеркивая единство человека и земли, его родившей.

В Собрании сочинений Г. Д. Гребенщикова каждый из 6 томов включает разделы «художественная проза», «публицистика», «письма и дневники», представленные в хронологическом порядке. Центральное место в творчестве Г. Д. Гребенщикова занимает эпопея «Чураевы», в которой описывается судьба нескольких поколений семьи алтайских старообрядцев. Форзацы Собрания сочинений Г. Д. Гребенщикова тонально напряжены и визуально насыщены. В них использован прием коллажа, состоящего из фотографий и высказываний знаменитого писателя и публициста, что позволяет читателю получить представление о личности автора, круге его интересов и общения. Иллюстративные элементы издания выполнены в технике компьютерной графики, воспроизводящей формы торцевой ксилографуры. Использование векторного редактора значительно ускоряет процесс создания, а сроки подготовки шеститомного издания были ограничены несколькими месяцами.

Если иллюстративный ряд Антологии построен на многообразии тональных переходов штриховой графики, то основным приемом шеститомника произведений Г. Д. Гребенщикова стал контраст крупных пятен черного и белого, создающий сильный драматический эффект. Это позволяет художнику передать особенности мироощущения писателя и напряженную атмосферу той эпохи, в которой он жил и работал. В иллюстрациях оборота шмуцтитула и заставках к роману «Чураевы. Веление земли» и к рассказу «В полях» небо разделено на большие контрастные плоскости, на фоне которых особенно выразительными становятся белые силуэты деревьев и луны на черном, темные силуэты мужских фигур на белом. С помощью контраста масштабов в заставках к повестям «Любава» и «Лесные короли» передается драматическое противостояние героев – мужчины и женщины в первом, человека и медведя во втором. Изменение соотношения масс черного и белого в иллюстративных элементах к «Снежной повести» и «Радонеге» создают настроение просветленной одухотворенности.

Особой выразительностью в создании художественного образа обладает построение пространства. В иллюстрациях оборота шмуцтитулов романов «Океан багряный» и «Сто племен» из четвертого тома оно разворачивается как в глубину по горизонтали, так и по вертикали от земного мира к небесному, помогая осознать вселенский масштаб описываемых событий. В заставке к роману «Сто племен» на одной плоскости соединяются разновременные события, реальность и видения, воспоминания, что помогает глубже раскрыть внутренние переживания героев, сделать их в буквальном смысле зримыми.

Важную роль в художественном оформлении издания играют орнаментальные элементы. Они используются в шмуцтитулах и концовках и воспроизводят традиционные для русского декоративно-прикладного искусства мотивы небесных оленей, птиц Сирина и Гамаюна, мирового древа. Концовки выполнены в виде орнаментальных плетенок и ассоциируются с плетением словес, характерным для языка писателя. Орнаментальные элементы книги выявляют глубинные национальные корни прозы Гребенщикова, его фольклорные истоки. На конкурсе «Лучшая книга Алтая» Собрание сочинений Г. Д. Гребенщикова признано лучшим издательским проектом 2013 г.

Иллюстрации и художественное оформление Антологии и Собрания сочинений Г. Д. Гребенщикова демонстрируют бесконечное разнообразие выразительных возможностей черно-белой графики, которая, несмотря на кажущийся минимализм ее средств, способна превратить полиграфический продукт в подлинное произведение искусства.

В отличие от книжной графики, где творческая свобода художника подчинена стилистике авторского текста, в станковых работах последних лет царит дух экспериментаторства и причудливой фантазийности. В гравюрах А. Казанцев пробует использовать необычные материалы. Для серий «Партия с вариациями», «Тотемы» (обе – 2012 г.) он изобретает модульную методику печати, в последней в качестве доски применяет потолочные плиты из стеропоры. Стилизация форм, обращение к знаковым системам и образам древнего мира в серии «Тотемы», работах «Берегущая живое», «Ночной праздник в волшебном саду» (обе – 2012 г., смешанная техника) сближают их с направлением сибирской этноархаики. Листы «Тайное письмо» (2010 г., смешанная техника), «Корабль-призрак»

(2012 г., смешанная техника) обнаруживают генетическое родство с парадоксальным миром фантазий А. Тышлера.



Рисунок 5 – Казанцев А. В. Тотемы, модульная гравюра, 45х60 см, 2012 г.

Работы Казанцева разнообразны тематически и технически. Ему доступны все виды печатной графики, он использует карандаш, тушь, гуашь, пастель, активно экспериментирует со смешанной техникой. Спектр сюжетов простирается от юнгианских архетипов до скифских древностей и русского фольклора. При этом его многоликое искусство обладает ярко выраженной смысловой цельностью, определяющей вполне сложившийся творческий метод художника. В его основе лежит богатство литературных аллюзий, сочетающееся с ретроспективной рефлексией и ироничной игрой со смыслами.

УДК 7.071.1

ШТРИХИ К ГРУППОВОМУ ПОРТРЕТУ СОВРЕМЕННЫХ МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ СИБИРИ

Н. С. Попова

Кемеровский государственный университет культуры и искусств
bublikova2007@yandex.ru

В статье рассмотрены проблемы становления современных молодых художников Сибири. Дана характеристика общему направлению в творчестве молодых художников, описаны тенденции современного искусства, характерные для представителей региональных художественных школ. Социокультурные аспекты поколения молодых художников Сибири рассмотрены с позиции возрастных, социально-экономических и общекультурных тенденций. Описана связь поколений в контексте отношений педагог-ученик, а также преемственности художественно-эстетических взглядов на искусство.

Ключевые слова: молодые художники Сибири, искусство, визуальная культура, традиция, школа, художественное направление.

STROKES TO A GROUP PORTRAIT OF SIBERIAN YOUNG ARTISTS

N. S. Popova

Kemerovo state university of culture and art
bublikova2007@yandex.ru

The article considers formation problems of modern young artists in Siberia. The study characterizes a common trend of their creative work and describes modern art tendencies that are typical for young Siberian artists. Sociocultural aspects of young artist generation are examined from the point of view of age, social, economic and cultural tendencies. The article describes generation link in terms of relationship of a master and an apprentice, taking into consideration the continuity of artistic views.

In conclusion, the study notes some common features of Siberian modern art such as liberty, straightforwardness in painting and graphics, uncovered art technique, application of realism, abstractionism, modernism and post-modernism equally as a source for their creativity. Young artists avoid social context and inartistic form destruction and, on the contrary, they emphasize their belonging to artistry. Approving object shapes and forms, disclosing the world dilapidation and disharmony and reconstructing a new lyric and poetic world perception are the main ideas to understand creative work of young Siberian artists.

Key words: young artists of Siberia, art, visual arts, tradition, school, artistry.

Тот факт, что не все прервалось – по крайней мере в России – есть в немалой степени заслуга моего поколения, и я горд своей к нему принадлежностью
И. Бродский. Нобелевская лекция

Они появились на выжженной почве регионального, советского в своей основе, искусства. Своими тонкими ростками они цепляются за пока еще живые элементы художественной культуры своего региона, находя себе место в изменяющейся системе художественного образования и музейно-экспозиционной работы. Как простейшие микромира во время засухи или катаклизма, они пытаются найти и впитать в себя все мало-мальски живительное и настоящее, найти себе авторитеты, учителей в искусстве, освоить ресурс для дальнейшего выживания. Они, как и два предыдущих поколения художников, позируют на фоне развалин былой художественной жизни Сибири, принимая участие в ежегодных отчетных выставках достижений, обсуждая художественные события в социальных сетях и блогах.

Чередой художественно-экспозиционных проектов («Аз.Арт» (Барнаул), «Молодая Сибирь» (Красноярск), «Аз есмь» (Кемерово) и др.), рассредоточенных по региональным центрам Сибири, и, к слову сказать, поддерживаемых государственными грантами, призывает профессиональное сообщество всмотреться в творчество молодых, найти общую платформу художественных задач и предпочитаемые молодежью пути их решения. Организаторы этих проектов инициируют обсуждения проблем молодого искусства Сибири, но ключа к пониманию и обобщению художественной платформы современного молодого искусства Сибири пока не найдено. Поиск и рассуждение о молодом искусстве идет в понятиях и контексте традиций сибирского искусства, понимаемого в развитии от сюжетно-реалистического большеформатного искусства 1970 – 1980 гг. к поставангардным – постмодернистским опытам формообразования художников 1990-х гг. Возможно, для понимания поисков современной художественной молодежи следует обратить внимание на культурную и социальную общность этого поколения, выявить общие для них условия и трудности профессионального становления, описать ментальные основы нового поколения художников.

Современная творческая молодежь рождена во второй половине 1980 – 1990-е гг., когда страну накрыла волна социальной депрессии, тотальной критики советской системы государственного управления, реформ всех отраслей жизнедеятельности и реформирования сознания, советских, в своей основе, людей. Это поколение испытало на себе реформу школьного и художественного образования, с ее новаторскими методиками преподавания. Они прошли чехарду педагогических кадров в вузах и сузах художественного профиля, погрузились в упрощенную с изменяющимся уровнем профессиональных требований художественную школу, а на начальном этапе самостоятельного творчества испытали на себе всю амплитуду критики корифеев регионального искусства. И это зародило и утвердило недоверие, как к самой системе художественного образования, так и к профессио-

нальному художественному сообществу, раздираемому междуусобной борьбой. Многим молодым такие университеты отбили желание к дальнейшему самостоятельному становлению и вхождению в мир профессионального искусства.

И, тем не менее, современная творческая молодежь – первое поколение выпускников сибирских вузов, впитавшая своеобразие современной системы художественного образования, творческие взгляды своих педагогов. Среди многообразия творческих приемов молодых художников невооруженным взглядом можно узнать воспитанников томского художника-педагога В. Лазарева, новосибирского художника М. Омбыш-Кузнецова, кемеровского художника А. Дрозда. Легко узнаваемы воспитанники омской художественной школы, носители традиции русского реализма, восходящей к творчеству омского художника-педагога Алексея Либерова. Высокая графическая культура прививается воспитанникам новосибирских художественных вузов и сузов, близко стоящих к потребностям крупнейшей архитектурной школе Западной Сибири.

Вторжение и тотальность клипового сознания, электронных ресурсов и социальных сетей открывает для художественно одаренной молодежи возможности современного графического дизайна. Естественно, что главным направлением изменяющегося российского художественного образования также стал графический и интерьерный дизайн, потому как дает возможность молодому художнику найти профессиональную нишу и заработок в современном обществе. По-прежнему, молодежь приходит работать в общеобразовательные и художественные школы. Многие выпускники художественных вузов проходят переподготовку на более востребованные обществом профессии и отказываются от самостоятельного творчества. Талантливые выпускники региональных художественных колледжей освоили столичные художественные вузы и (за редким исключением) не вернулись в региональную художественную среду. Таким образом, в сфере регионального профессионального искусства осталась немногочисленная молодежь, прошедшая горнило перечисленных выше сибирских художественных вузов, имеющая разную степень дарованная, но обладающая сильным характером, продолжающая свое профессиональное становление несмотря на трудности и трудности коммуникации молодого художника с социумом и профессиональным художественным сообществом.

Симптоматично, что современная творческая молодежь практически не организует творческие объединения. И при этом, все участники молодежных художественных выставок находятся в едином информационном поле. Исключением является организованная Александром Сусловым группа «Мост», объединившая в 2006 г. талантливую художественную молодежь сначала Новокузнецка, а затем и других городов Западной Сибири. Различие в творческих поисках и общность информационного поля и межличностного общения отмечает куратор группы Александр Суслов: «...группа живет, члены группы, несмотря на расстояния, контактируют друг с другом, обмениваются информацией, приезжают в гости. И это отраднo! Несмотря на индивидуальную форму нашего изобразительного творчества, наблюдается достаточно интенсивная групповая работа. И меня, как куратора, радует и их глубина осмысления жизни, и образность, и чувственность в живописи, изыск и мастерство в графике» [1, с. 2-3]. Показательно, что Александр Суслов отмечает индивидуальную форму творчества молодых художников, а в качестве единой художественной платформы называет глубину осмысления жизни, мастерство в графике, образное и чувственное начало в живописи.

На взгляд автора этих строк, общим для современного искусства молодых стал утверждающий характер их творчества. Изображая реалистические формы нашего мира, художники отказываются от метафоричности, аллюзии и цитат. Они утверждают предметный мир заново, через нарративность, но избегают интерпретаций. Нарративность изображаемых предметов звучит негромко, но выделить окрас этого высказывания все-таки можно.

Так, наиболее рельефно просматривается разоблачающий характер в изображении реального мира. Ученик М. Омбыш-Кузнецова барнаулец Николай Зайков, включая в стройный ряд своих графических и подчеркнuto реалистических работ приемы графического дизайна (локально окрашенные плоскости) или приметы «трудной» жизни графического листа («случайные» подтеки прозрачного лака на поверхности графического листа), разоблачает созданный в своих работах реалистический мир, подчеркивает его «сделанность» на листе, но не в жизни. Аналогичные отношения с реальностью барнаульца Ивана Дмитриева. В его серии графических листов «Нарезка моей оболочки» гиперреалистичность кожных покровов человека соседствует с подчеркнутыми графическими приемами и композиционным расчленением частей тела.

Томичка Лукия Мурина жестко, не по-женски, пишет осколки былого промышленного величия Сибири – заводы и фабрики региональных центров и речные суда, брошенные ржаветь на песчаных берегах. Она не стремится разоблачить убогость изображаемых объектов советского промыш-

ленного потенциала или подчеркнуть упадок и гибельное безразличие современного человека через критическое осмысление или экспрессивные формы творчества. Для Л. Муриной изображаемый мир промышленных зон – изобразительная констатация «Все хорошее уничтожили еще до нашего рождения». Еще более гротескно разоблачение реальности представлено в творчестве омского художника Никиты Позднякова, избравшим предметом своего изображения кладбищенский мир и некрозы органического мира средствами примитивизма и ярко выраженной экспрессивной техникой.

Другое направление в отображении реального мира тяготеет к поиску новой лирики. Лирический образ молодого искусства трактован двояко. Так, ряд художников контекстуально обозначают лирическую линию на фоне разрушенного мира. Так понимают мир томские художники Николай Исаев, Владимир и Мария Маковенко. В их работах за реалистичной трактовкой формы стоит, с одной стороны, диссонанс и разрушение материального мира, с другой стороны, звучная лирико-поэтическая интонация автора (В. Маковенко «Желтый дом», М. Маковенко «Синие ворота», Н. Исаев «Быт»). Личным настроением овеяны графические листы из серии «Мечты о взлете» новокузнецкого художника Ильи Храброго. Следует отметить, что для томской творческой молодежи, активно защищающей деревянный Томск, поэтизация старого города, любование милыми сердцу деревяшками стало направлением не только в городском пейзаже, но и в сфере художественного акционизма.

Лирический характер изображаемой реальности в творчестве молодых просматривается также через осмысление пассажистичных и стилизаторских приемов и элементов стилей прошлого. Таково творчество кемеровского художника Анастасии Борщ, избравшей в качестве основы своего творчества крепкую конструктивную графичность человеческого тела, близкую по звучанию стилю «модерн». Высокий уровень графической культуры, исторический и мифологически-сказочный характер образов, а также обращение к традиции отечественной графики XIX – XX вв. можно проследить в творчестве новосибирского художника Василисы Каверзневой.

Поэтизация изображаемого мира также представлена через подчеркнутую демонстрацию и любование индивидуальными графическими или живописными приемами. Омский график Анастасия Гурова максимально обобщает форму до простых геометрических фигур, сохраняя при этом естественность живой природы в изображаемых ею пейзажах. Ярослав Хмель, из Новокузнецка, одаренный колорист, организует свои произведения в гармоничном равновесии линейной основы и богатого колорита, построенного на контрастных сочетаниях.

Немногие молодые художники работают в области абстрактного искусства. Крупной фигурой молодежного абстракционизма является Екатерина Чепис. Творческий поиск Е. Чепис пролегал в области взаимосвязи интуитивно-психологического восприятия композиционной и колористической выразительности произведения. Ассоциативные связи, возникающие при созерцании работ, строятся на принципах чувственного восприятия цвета. Екатерина Чепис балансирует между первобытно-чувственным и аналитическим пониманием абстрактной формы.

Косвенным свидетельством правомерности предложенного подхода в понимании молодого искусства явилась метаморфоза творчества омского художника Елены Бобровой. В крупноформатных городских пейзажах раннего периода творчества Е. Боброва описывает сугубо личное восприятие города, демонстрируя свободное пространственное мышление, конструктивный рисунок, динамику и энергию штриха в графике и мазка в живописи, оркестровку цветовых пятен и четко ортурированный лирический нарратив. Собрав все возможные призовые места в сибирских конкурсах молодых художников и фестивалях современного искусства, став признанным лидером среди молодых художников Сибири, она ушла от полюбившегося профессиональному сообществу стиля творчества в сторону углубления субъективности восприятия мира и отказа от масштабного пространственного мышления в пользу укрупнения форм предметного мира. На современном этапе творчества Елена Боброва усилила пластичность живописного слоя, диссонанс оркестровки цветовых сочетаний, отказалась от фабульности и многословности в лирико-поэтической трактовке пейзажа в пользу лаконичности символического и даже знакового звучания. Другими словами, Елена Боброва проявила свою принадлежность к поколению молодых художников и отказалась от усвоенных приемов омской художественной школы и пришла к субъективному, нарративному знаково-символическому изображению крупно сфокусированных элементов предметного мира.

В целом, говоря о творчестве молодых художников Сибири, необходимо отметить смелость, прямолинейность живописного и графического высказывания, обнажение технических приемов, восприятие тенденций реалистического и абстрактного искусства, модернизма и постмодернизма на равных, как источник для творчества и контекст художественного нарратива. Молодые художники сторонятся социального контекста и ахудожественного разрушения формы, подчеркивают свою при-

надлежность миру художественному. Утверждение форм и образов предметного мира, разоблачение ветхости и дисгармонии мира и воссоздание нового лирико-поэтического восприятия мира – основа для понимания искусства молодых художников Сибири. В заключение уместно снова процитировать слова Нобелевской лекции Иосифа Бродского: «Оглядываясь назад, я могу сказать, что мы начинали на пустом – точнее на пугающем своей опустошенностью месте, и что скорей интуитивно, чем сознательно, мы стремились именно к воссозданию эффекта непрерывности культуры, к восстановлению ее форм и тропов...» [2, с. 198]. Хочется верить, что современная творческая молодежь, через два десятка лет, оглядываясь назад, полностью согласится со словами И. Бродского.

Литература

1. Вступительная статья А. В. Сулова // Каталог выставки «НЗ-42 / Мост». Составитель Е. Боброва, Е. Кудряшова. Омск: Омскбланкиздат, 2013. – 42 с.
2. Бродский, И. А. Нобелевская лекция / И. А. Бродский // О ничтожестве литературы русской. 2000. СПб. : Алетейя, С. 193–212.
1. Vstupitel'naja stat'ja A. V. Suslova // Katalog vystavki « NZ-42 / Most». Sostavitel E. Bobrova, E. Kudrjashova. Omsk: Omskblankizdat, 2013. – 42 c.
2. Brodskij I.A/ Nobelevskaja lekcija // O nitchtozestve literature russkoj. 2000. Spb.: Aleteja, S. 193–212.

УДК 75.03

ЖИВОПИСЬ ВАЛЕРИЯ УШКОВА

Т. В. Прохорова, к. иск., доцент кафедры РЖС
Новосибирская государственная архитектурно-художественная академия
kontur73@mail.ru

Валерий Иванович Ушков – живописец, член Союза художников России, получил образование в Новосибирском архитектурном институте (ныне Новосибирская государственная архитектурно-художественная академия), где преподает на кафедре Рисунка, живописи и скульптуры. С 1991 г. участник многих международных, межрегиональных и областных художественных выставок. Произведения автора находятся в Новосибирском государственном художественном музее. Творчество художника еще не стало объектом пристального внимания искусствоведов. В настоящей статье впервые осуществлен анализ и предложен подход в интерпретации творчества Валерия Ушкова. Осуществлена попытка раскрыть художественно-образную модель мира художника, его уникальную творческую концепцию, составляющие творческого метода.

Ключевые слова: живопись, пейзаж, колорит, художественно-образная модель мира, образ природы, творческий метод.

VALERY USHKOV'S PAINTING

T. V. Prokhorova, PhD, A/Professor
kontur73@mail.ru
Novosibirsk State Academy of Architecture and Arts

Valery Ushkov – a painter, a member of the Union of Russian Artists, was educated in Novosibirsk Institute of Architecture (now Novosibirsk State Academy of Architecture and Arts), where he teaches in the Department of Drawing, Painting and Sculpture. Since 1991 he participated in many international, interregional and regional art exhibitions. The author's works are in Novosibirsk State Art Museum. Creativity of the artist has not yet become the object of attention of art historians. This article was first carried out an analysis and an approach to the interpretation of Valeri Ushkov's creativity. An attempt to reveal the artistic-shaped model of the artist's world, his unique creative concept comprising creative method.

Keywords: painting, landscape, colour, artistically-shaped model of the world, the image of nature, the creative method.

Новосибирский художник Валерий Ушков [1, т. 2, с. 1256; 2, с. 628] темы для своего творчества находит в окружающем мире, пропуская их через призму своего восприятия. Мотивами для живописных полотен часто становятся силы стихии и природа – морские просторы, излюбленные автором лесные заросли, деревенские пейзажи, цветы. Автор долгое время развивает какую-либо полюбленную ему тему, постоянно возвращаясь к ней в очередном варианте композиции. Названия работ всегда односложны и просты: «Дебри», «Осень», «Сосны», «Берег». Но содержание сложнее, это не просто и не только изображение группы деревьев или хитросплетений бурьяна, бега волн или движения облака в небе. Уникальность авторской живописи в том, что самые обыденные сюжеты всегда выражают какой-то очевидный смысл, это всегда диалог с живой природой, выражающий ее лиричность, тонкие эмоциональные состояния.

Природа, ее совершенство, мощь и сила, изменчивость, непревзойденная красота ее нерукотворности предстают как целостный художественный образ, переложенный так знакомо и так необычно на язык живописи. Художник работает в основном в технике масляной живописи на холстах, размером по большей стороне около метра. Небольшие этюды (до полуметра по большей стороне) часто выполнены маслом на картоне. Авторскую живопись отличает характерный пастозный широкий мазок, «быстрое» письмо в один слой «пока не просохло».

Художники, бывавшие с В. Ушковым на пленере, рассказывают, что работает он очень скоро. Пока товарищи этюдники распаковывают, кисти разворачивают, у Валерия уже этюд готов, а то и пара. И все так по делу, очень точно прихвачено, хоть и без подробностей. Наблюдение природы, пленерный материал для него – только опыт, но никогда не сюжет, не основа для окончательного варианта работы. По признанию самого автора, сюжет картины рождается спонтанно. Художник не считает возможным планировать его заранее, для него это неприемлемо. Есть момент творчества, состояние и настроение со-творяющие ему в каждый конкретный момент работы. Если это тайга или море, то они рождаются здесь и сейчас, та тайга, которая была в этюде, она уже в прошлом, ее невозможно повторить, да и бессмысленно. Даже то, что представил или задумал заранее – это уже существует, а значит уже создано, на это тратить время и силы неинтересно. Создание определенной композиции происходит практически одновременно с ее осмыслением, это и есть процесс творчества для художника. Мастер работает на одном дыхании, а вернее, на выдохе, ибо, как известно, художник вдыхает саму жизнь, а выдыхает ее образ. Натура, так живо представленная воображением, вводит в состояние творческой импровизации, сама ведет руку и кисть, и художник пишет, словно живет, не особенно продумывая, как расположить красочные пятна или положить мазок. Он не копирует натуру, не допускает тщательного моделирования ее формы. Рождается образ природы, ее состояние и настроение, а детали возникают, чтобы выявить это наилучшим образом, быть подчиненными идее, составлять с нею общее целое.

Художественно-образная модель мира автора в целом продолжает общую тенденцию природоцентризма и культуроцентризма живописи рубежа XX–XXI вв., представляющих в развитии образа окружающего мира попыткой противостоять агрессивной развивающейся цивилизации. С тем только отличием, что в его картинах не увидишь природы, скованной техническим прогрессом и деятельностью человечества. Напротив, подчеркнута ее спокойная мощь, величие и превосходство, сила, красота и незыблемость. Человеку в этом мире отведена скромная роль – он часть природы, органичное ее продолжение. Все рукотворное словно подчинено природе, сосуществует с ней до той поры, пока не нарушает законов мироздания. Мысль о зависимости человеческого мира от законов природы не дана «прямым текстом», но неизбежно возникает при знакомстве с творчеством автора.

Импрессия и эмоциональная романтизированность художественного образа – отличительные черты живописи Валерия Ушкова. Особенно это чувствуется в морских пейзажных этюдах. Открытый далекий горизонт как начало координат, снизу от которого – динамично набегающие на хаос берега волны, реющий на волнах парусник или причаливший к берегу баркас, а сверху – неторопливо плывущие облака и ослепительно белые птицы, в распростертых крыльях которых отражается вся гамма лежащего внизу берега. Голубая даль, свобода, радость, эйфория! Фигуры рыбаков угадываются только лишь потому, что обозначены в названии одной из картин, их силуэты даны сочетанием нескольких движений кисти на фоне гимна величию природы.



Рисунок 1 – Ушков В. И. Лето, 2010, х.м., 80 x 100

Говоря о колористических особенностях авторской живописи, необходимо заметить, что колорит, как цветовая гамма, как сумма пятен, превращается в живописном произведении в сложную ткань, где сплетаются изобразительные связи со связями эмоциональными. Это легко проследить, рассматривая серию морских этюдов автора. Один из этюдов написан в холодной гамме с преобладанием звонкого синего цвета, оттененного охристыми и розовато-коричневыми теплыми всплесками. Общая гамма другого в целом теплее: более теплый оттенок синего ультрамарина дополнен фиолетово-розовой гаммой утреннего освещения. Несмотря на то, что первое полотно написано в более холодной, а второе в более теплой (с точки зрения цветоведения) гамме, ощущения с точностью до наоборот: в первой мы чувствуем теплый солнечный летний день, а во второй – прохладное утро. В этих «в целом синих» картинах холодные оттенки преобладают, но не играют решающей роли. Эмоциональный настрой здесь задают не синие краски, хотя суммарно их больше, а теплые, которые тонко подобраны и умеренно даны.



Рисунок 2 – Ушков В. И. Берег, 2011, х.м., 70 x 90

Также интересен и неоднозначен авторский подход к способу передачи пространства. Глубину в первом полотне передает затененный первый план берега и объемно написанное облако, эту за-

тененность создающее. Тень на берегу и рефлекс от нее на нижней толще облаков образуют затененный первый план, а за ним мы наблюдаем ярко освещенные дали.

«Игры в пространство» продолжают работы из серии, имеющие общее название «Картинки из леса». Лесные пейзажи – излюбленная тема автора, ставшая постоянной в его творчестве. Это сложный дремучий мир, мифический и загадочный, привлекающий художника таинственной непролазностью густой лесной чащи, переплетением стволов деревьев и зарослей трав.



Рисунок 3 – Ушков В. И. Первый снег, 2012, х.м., 80x100

Часто в полотнах этой серии можно видеть принципиально различную трактовку пространства. Иногда изображение зимнего леса графично. Суровая реалистичность и монохромная однообразность «дебрей» усилена «непролазностью» горизонтальных направлений первого плана и вертикалями стволов деревьев в глубине композиции. В дебрях, кажется, можно физически увязнуть, их непроходимость нарушается лишь робкими и неяркими проблесками цветовых включений между стволами деревьев, зовущими в глубину, дающими надежду на просторы за стеной деревьев первого плана. В более поздних вариантах этой композиции пространство трактуется иначе, несколько театрально: первый план дает ощущение пространства, а дальние планы написаны неожиданно плоско, подобно театральным кулисам. На одном из этюдов почти осязаемая реальность снега первого плана, ярко освещенного весенним солнцем, контрастно оттенена фотографически точными холодно-синими тенями. Эти живописные приемы создают представление о глубине и реалистичности первого и среднего планов, ограниченных стеной деревьев, сливающихся с проглядывающим между ними небом в одну подчеркнута плоскую и плотную кулису заднего плана.

В 2009-2011 гг. автором был начат цикл работ на тему городского пространства. Полотна этой серии погружают нас в городские «дебри»: та же непролазность, подчеркнутая перегородившими полотно дороги на первом плане машинами, столбами и дорожными знаками. Время, как на старой кинолентке: то и дело мелькают штрихи-дефекты, на фоне ускоренно происходящих событий. Ощущение потери времени, суеты и торопливости. Стесненное движение машин в городской пробке и свободно-невозмутимо плывущее в пронзительном голубом небе облако, как два образа, противопоставленные друг другу — образ природы и образ цивилизации.



Рисунок 4 – Ушков В. И. Час пик, 2011, х.м., 60x80

В творчестве современных художников можно наблюдать разные визуальные творческие концепции. Одни намеренно уходят от предметности в своем творчестве, воспевая «чистую живопись» – композицию, цвет, ритм и «музыку их сочетаний». Другие, напротив, уделяют деталям пристальное внимание, возводя в ранг главного их скрупулезное воспроизведение, проповедуя фотореализм или гипертрофированный натурализм изображения. Валерия Ушкова вряд ли можно причислить к какой-либо одной из них. Визуальной концепции автора равно не свойственны как чисто субъективные, изменчивые впечатления и неопределенность чувств абстракционистов, так и наивность натуралистов, полагающих целью живописи подробное изображение предметов посредством «натуральных» красок.

На фоне тех и других Валерий Ушков нашел свой небанальный и нетривиальный путь. Он предлагает хорошо знакомые мотивы, но лишает их реалистичности, тем самым вовлекая зрителя в творческий процесс «доставания» художественного образа. Его творчество предполагает активное сотворчество художника и зрителя. Определенная недосказанность произведений стимулирует ассоциативное восприятие, вызывая эмоциональный отклик в сознании человека. В творческом процессе художественный образ проходит путь от идеи до воплощения в материале. В этом сотворчестве он обретает обратный путь – вербализацию впечатлений зрителем. Часто этот «обратный путь» уклоняется с тропы, проторенной художником. Индивидуально-субъективное отношение зрителя к образу, рожденному автором, часто меняет облик и свойства этого образа. Это не означает неправильного понимания произведения. Сам автор не претендует на истину в последней инстанции, лишая свою живопись четких формально-пластических трактовок. Его недосказанность — свобода зрителя раскрывать новые грани художественного образа. Некоторые пейзажи ничего однозначного не говорят даже о времени года: пики деревьев неопознанных пород, фантастический ландшафт, лилово-бежевая цветовая гамма – интригующая недосказанность уравновешена пугающей реалистичностью знакомого неба, возвращающего зрителя в реальность.

В то же время визуальная концепция Валерия Ушкова предполагает и пространственную композицию, и построение объемов, и колорит. Все это дополняет неповторимый почерк мастера, сочетающий широкие движения мастихина, удары и легкие касания кисти, все то, что имеет самое непосредственное отношение и к характеристике формы, и к эмоциональному восприятию зрителя, и, самое главное, – к чувствам художника.

Литература

1. Биографические данные см. : Изобразительное искусство Сибири XVII– нач. XX вв. Словарь-указатель в 2-х т. / Авт.-сост. Чирков В. Ф., Тобольск: Общественный благотворительный фонд «Возрождение Тобольска». – 2014. – 1648 с.
2. Союз художников России. Новосибирск. Альбом. / Новосибирск : НРО ВТОО «СХР», 2014. – 640 с., 573 илл.

УДК 791.62

ВЛИЯНИЕ РЕВОЛЮЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ НАЧАЛА XX В. НА ИЗМЕНЕНИЯ В ПРАЗДНИЧНОМ ГОРОДСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ Г. ОМСКА

О. Ю. Прудовская

Гуманитарно-педагогическая академия (филиал) ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского», г. Ялта
olgaprud@rambler.ru

В статье раскрывается содержание и форма стилистики предметно-пространственной праздничной среды города Омска в первые послереволюционные годы. Объектом исследования явились эскизы и проекты убранства города, маскирования участников церемониальных действий, макеты, фото-, кино-, видеоматериалы, специальная литература, архивные и библиографические источники.

Ключевые слова: дизайн, городская среда, праздник, демонстрация, декоративное убранство.

INFLUENCE OF REVOLUTIONARY PROCESS OF THE BEGINNING OF XX CENTURY ON CHANGES IN A FESTIVE URBAN SPACE OF OMSK

O. Prudovskaya

Humanities and Education Academy (Branch) FSAEI HE "Crimean Federal University named after VI Vernadsky ", Yalta
olgaprud@rambler.ru

The article reveals the content and form of the style object space festive environment of the city of Omsk in the early years after the revolution. The object of the study is the sketches and designs of furniture of the city, masking of members ceremonial action, page layout, photography, film, video, special literature, archival and bibliographical sources.

Keywords: design, urban environment, celebration, demonstration, decoration.

После октябрьского переворота 1917 г. и прихода к власти большевиков произошли существенные изменения во всех сферах жизнедеятельности российского общества, в том числе и культуре. В начальный период формирования новой советской культуры важными задачами были ликвидация царской системы праздников, старых символов, напоминавших о дореволюционной истории страны, ослабление влияния церкви на массовое сознание, утверждение новых общественно-политических (революционных) праздников, призванных закрепить знаменательные даты в жизни социалистического государства [7]. Неслучайно одним из первых декретов советской власти, вышедшим за неделю до празднования 1 мая, стал так называемый «Декрет о памятниках Республики» (полное название которого «Декрет о снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской Социалистической Революции» от 12 апреля 1918 г.). В соответствии с ним памятники, воздвигнутые в честь царей, государственных служащих и не представляющие интереса ни с исторической, ни с художественной стороны, подлежали снятию с площадей и улиц. Особой комиссии, в состав которой входил Отдел изобразительных искусств, поручалось спешно подготовить замену надписей, эмблем, названий улиц, гербов и т.д. новыми, которые отражали идеи и чувства революционной и трудовой России.

Немаловажная роль отводилась художественному оформлению городов в дни революционных праздников, а также каких-либо агитационно-пропагандистских кампаний [1, с. 36–

37]. Как и всякая власть, большевики стремились привлечь к сотрудничеству деятелей искусств, украсить свое правление талантами. Это было необходимо для придания художественности и внешней привлекательности власти, повышения эффективности агитационно-пропагандистских мероприятий и, в конечном итоге, укрепления самой власти. Художественное оформление революционных праздников А. И. Мазаев сопоставлял «...с новым материально-художественным строительством, радикально изменяющим среду, ставящим и практически решающим принципиальные социальные и профессионально-творческие задачи» [2].

Декораторов, участвовавших в формировании праздничной среды города, О. Немиро условно разделил на две группы [3]:

- художники, использующие апробированные практикой предшествующих десятилетий арсенал декоративных элементов, творчески переосмысленных для новых исторических условий;
- художники, отвергающие идею украшения как метода организации праздничного пространства и стремящиеся оформить город средствами, заимствованными из экспериментальной практики современного станкового искусства.

В первом случае художники исходили из исторически сложившейся среды и ее предметных форм, вводя в ансамбль элементы праздничного оформления (арки, штандарты, гирлянды зелени, лозунги, новые эмблемы, художественные панно и др.), не нарушающие сложившийся образ, а лишь придающие ему праздничное временное звучание.

Экспериментальный подход предполагал непривычными средствами полностью изменить («взорвать»), замаскировать будничную среду «...в духе карнавальной маски, полностью закрывающей лицо и придающей ему совершенно иное обличье» [2]. Благодаря такому принципу Театральный сквер в Москве превращался в подобие какого-то волшебного сада, деревья которого были окутаны лиловой кисеей, а дорожки и стволы деревьев окрашены с помощью пульверизатора в сиреневые и лиловые тона; Александровский сад, окрашенный в интенсивный красный цвет, становился пламенеющими кулисами для обелиска Свободы. В этом принципе праздничной трансформации среды отразилась идея преобразования всей жизни, владевшая в те годы умами всех.

Но были и другие, более конструктивные, решения, отвечающие радикализму эпохи. На Дворцовой площади в Ленинграде в первую годовщину Октября возник совершенно необычный праздничный ансамбль, как бы вписанный в старый, но не украшающий и не маскирующий его.

Н. Альтманом было задумано создание «замкнутого интерьера» в пространстве огромной площади. Деревья бульвара перед Александровским садом, согласно проекту, должны были быть закрыты зелеными кубообразными объемами, поверх которых предполагалось разбросать золотистые буквы лозунга «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». Гигантскую арку Главного штаба планировалось декорировать малиновым полотнищем с воспроизведением символики Петроградской трудовой коммуны. Проезды и проходы на площадь предполагалось украсить перетяжками в виде разнообразных по цвету квадратов, прямоугольников, сегментов, ромбов, полукругов, снабженных краткими лозунгами и призывами. Александровская колонна (по проекту) должна была быть трансформирована в трибуну «пламя революции» с помощью вышеописанного принципа сочетания разноформатных плоскостей [3]. Здесь функция праздничного оформления выражалась не в любовании нетленной красотой, не в сказочном преобразении жизни в духе народного карнавала, а в идее новой красоты, контрастной и даже несколько агрессивной по отношению к старой [2].

Первые советские праздники наглядно показали столкновения отмеченных тенденций. Традиционные средства использовали многие художники Петрограда, Москвы и других городов Советской республики, в том числе Омска. Однако в столицах немало оформителей отдавало дань формально-стилистическому экспериментированию [3]. Экспериментаторы и их ученики в 20-х гг. XX в. продолжали свои поиски, вводя фактурные поверхности, разнохарактерные материалы, используя методы аппликации, коллажа, объемно-пространственного моделирования.

В начале 1920-х гг. количество революционных праздников постоянно увеличивалось, общегосударственными праздниками являлись: 1 января – Новый год; 22 января – день 9 января 1905 г.; 12 марта – низвержение самодержавия; 18 марта – День Парижской коммуны; 1 мая – День Интернационала; 7 ноября – День Пролетарской революции. Однако уже в 1927 г. главными государственными праздниками остались 1 мая и 7 ноября. Пролетарская общественность вела широкую пропаганду против религиозных праздников, создавая условия для развития революционных, и к началу 1930-х гг. церковные праздники из «красного календаря» исчезли.

В 1920-е гг. стали активно развиваться новые методики проведения и организации революционных праздников. Поскольку в течение первых лет советской власти приходилось вести

борьбу с белым движением и иностранными интервентами, то праздники стали носить характер смотров-парадов, которые должны были символизировать мощь и силу пролетарского государства.

Исследовав фотоматериалы 1920-х гг., мы пришли к выводу, что главным сакральным местом начала 1920-х гг. XX в. в Омске становится площадь напротив Дворца генерал-губернатора Степного края, переименованного в Дом Республики, и мемориальный сквер «Памяти Борцов революции» [4].

Однако уже в 1921 г. местом проведения маршей, демонстраций и парадов стала Базарная площадь, а роль трибуны выполнял балкон Драмтеатра (рисунок 1). Импровизированная трибуна украшалась гирляндами, кумачовыми лентами. Вход в театр закрывался легкой переносной конструкцией, заполненной еловыми ветвями. Главным композиционным центром трибуны и площади в целом является огромная расписная плоскость-декорация, демонстрирующая «героический пафос ленинской монументальной пропаганды» [5].



Рисунок 1 – Военный парад в честь Парижской коммуны на Базарной площади. Омск, 1921-1922 гг.

Этот принцип декорирования бывшей Базарной площади (позднее – площадь им. Дзержинского) сохранился до конца 50-х гг. Позднее главной площадью, на которой проходили марши и демонстрации, стала Центральная площадь (ныне как и в начале XX в. – Соборная).

Демонстрации и парады различной тематики (военные, физкультурные) становятся основными формами выражения праздничной революционной эстетики советской эпохи. Их организация полностью отражала принципы, на которых базировалось новое государство, и представляла собой идеологически сориентированную художественную демонстрацию идеалов, к которым должно было стремиться формирующееся советское общество. Выделим основные отличительные черты демонстраций и парадов:

- массовость (всеобщность);
- предполагаемая стройность рядов (как в прямом, так и в переносном смысле);
- задействованность больших пространств.

Отметим также, что во время праздничных демонстраций движение было организовано строго вперед, никаких маршрутов по кругу, что также созвучно основной идее мифа о «светлом будущем» и символизировало прямую дорогу советского народа к нему.

Собственно шествие, то есть переход из одной точки (начало праздника) в другую (к кульминации праздника), где и проходили основные мероприятия, – прямое заимствование из предыдущей эпохи, когда традиционными являлись праздничные крестные ходы. В соответствии с требованием времени хоругви были заменены на портреты лидеров партии; остановки в пути для совершения служб сменились остановками для проведения «импровизированных» митингов, духовенство во главе шествия сменили герои и ударники новой эпохи [8].

Движущиеся в демонстрациях, шествиях, парадах массы людей формировали по своей сути динамический декор праздничного действия. «Статическое убранство» города акцентируется на художественном оформлении архитектуры и организованного ею пространства с искусственной и естественной средой. Городская среда Омска также подвергалась праздничным изменениям. Фасады

общественных зданий закрывались декоративными панно, украшались государственными флагами, портретами вождей, лозунгами. Первые такие признаки убранства в городской среде были уже очевидны в 20-х гг. (рисунок 2).



Рисунок 2 – Железнодорожная поликлиника. Омск, 1920 г.

В 1920-х гг. в Омске были созданы художественные школы, производственные мастерские которых брали заказы от госучреждений на выполнение художественных работ, а учащиеся под руководством преподавателей выполняли эти работы. Они изготавливали литографированные «портреты вождей пролетариата, посевные, агитационные красочные плакаты и диаграммы», эскизы театральных декораций, скульптуру и архитектурные проекты. «Сама жизнь, – писал директор художественной школы М. Стрельников, – выдвигает на первое место чисто практическую сторону как в науке, так и в искусстве» [9].

В середине 1920-х гг., во время празднования Первой и Октябрьской стали использовать карнавальные элементы. В шествие включали живые картины, композиции, составленные из плакатов, статичных фигур, макетов и т. д. Тематика композиций была подчинена, во-первых, пропаганде экономических целей и задач, стоящих перед страной (изображались макеты фабрик, заводов, индустриальные установки, предметы промышленного производства гигантских размеров, диаграммы, которые ярко иллюстрировали экономические достижения советской власти и т. д.), во-вторых, политической агитации (изображение погибающего капитализма, терпящих поражение сил Антанты, карикатур политических деятелей, ведущих антисоветскую деятельность и т. д.) [7].

В середине 1920-х гг. кроме статичных объемно-пространственных конструкций возникают мобильные, передвигающиеся по городу на автомобилях и конных подводах. На рисунке 3 задокументировано сразу несколько объектов праздничного оформления демонстрации в Омске, посвященной 1 мая. На переднем плане – на подводе – огромный сапог, окруженный со всех сторон флагами, лозунгами. На втором – грузовик, кузов которого задрапирован материей и декорирован огромным живописным панно, на котором на фоне растущего города (очевидно, Омска) изображен во весь рост В. И. Ленин. На заднем плане – «господство обнаженной конструкции в духе производственного искусства» [3] – легкая, объемная конструкция в виде звезды, украшенная новой государственной геральдикой – надписью «СССР», в центре которой серп и молот.

Конструктивистские начала прослеживаются и в оформлении фасада рабочего клуба строителей (рисунок 4), временно превратившего его в корабль революции.

В городской среде Омска, к сожалению, не нашли своего отражения объемно-пространственные конструкции грандиозного размаха 30-х гг., размещавшиеся на центральных площадях столиц и занимающие доминирующее положение. Все эти колоссальные шарикоподшипники, домны, ГЭС и блюминги, демонстрировавшие достижения страны Советов, будоражили воображение своими масштабами, экспрессией форм и светодинамикой.



Рисунок 3 – Демонстрация 1 мая. Омск, 1925 г.



Рисунок 4 – Рабочий клуб строителей. Омск, 1930-е гг.

Однако праздничная среда Омска не была лишена духа экспериментаторства с формой. Подтверждение тому – трибуна, в конструкции которой заложен принцип сочетания разнофактурных плоскостей (рисунок 5). Аналогом для это объекта праздничной среды Омска, возможно, послужила трибуна Н. Альтмана, закрывающая собой Александровскую колонну в Петербурге. Прямоугольные поверхности, врезаясь друг в друга, формируют трехмерное пространство.



Рисунок 5 – Парад физкультурников. Бывшая Базарная площадь. Омск, 1940-е гг.

Сложившаяся к концу 20-х гг. область городского дизайна, претерпела существенные изменения в 30-х. То, что было задумано или построено в 20-е гг., стало идеологически несовместимым с теми эстетическими идеалами «социалистического ампира», которые диктовались сверху. К предметной среде стали предъявляться повышенные идеологические требования – она

должна была воспитывать классовое чувство, побуждать к действию, создавать ощущения радости и приподнятости. Требования стали осуществляться на основе классического наследия ордерной архитектуры и орнаментики. Как бы то ни было, в итоге искусство оказалось подчиненным глобальной идеологической концепции и стало оцениваться, исходя из его полезности [6, с. 36].

Литература

1. Крусанов, А. В. Русский авангард: 1907-1932 (Исторический обзор) / А. В. Крусанов. – М. : Новое литературное обозрение, 2003. – Т. 2. Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 1. 808 с.
2. Мазаев А. И. Художественная среда революционной эпохи // Декоративное искусство СССР. Москва : Советский художник, 1977 г. 11 (240). – С. 18–31.
3. Немиро О. В. Праздничный город. Искусство оформления праздников. История и современность. – Л. : Художник РСФСР, 1987. – 232 с.
4. Рыженко, В. Г. Рыженко, В. Г., Назимова В. Ш., Алисов Д. А. Пространство советского города (1929, 1950-е гг.): теоретические представления, региональные социокультурные и историко-культурологические характеристики (на материалах Западной Сибири) / Омск : ООО "Издательский дом наука", 2004. – 292 с., 32 ил.
5. Сазиков, А. В. Москва в праздники и будни : убранство российской столицы от Петра I до наших дней : Книга-альбом / Сост. А. В. Сазиков, Т. Б. Виноградова. – М. : Союз-Инфо, 2007. – 216 с.
6. Сазиков, А. В. Проблемы дизайна исторически сложившейся городской среды : дис. кандидата искусствоведения : 17.00.06: дис. кандидата искусствоведения / А. В. Сазиков. Московский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова. – Москва : [б.н.], 2000. – 158 с.
7. Шаповалов, С. Н. Советские революционные праздники в 1918–1920-е гг. / С. Н. Шаповалов // Теория и практика общественного развития . 2010. – №01. – С. 288–294.
8. Шумихина, Л. А. Эстетика парадов и демонстраций как праздничных ритуалов советской культуры / Л. А. Шумихина, В. Н. Попова // Теория и практика общественного развития, 2012. – №5. – С. 203–208.
9. Муратов, Д. П. Художественная жизнь Сибири 1920-х годов [Электронный ресурс] // Изобразительное искусство Сибири. Персональный сайт искусствоведа Д. П. Муратова. URL: <http://www.pdmuratov.org>. (Дата обращения 14.01.2015 г.)

УДК 7.067

МОЛОДЫЕ ХУДОЖНИКИ БАРНАУЛА И ИХ ПУБЛИКА

А. В. Рыжов

Галерея изобразительного искусства «Республика ИЗО»

alexir14@mail.ru

Статья А. В. Рыжова затрагивает аспект востребованности творчества молодых художников Барнаула среди современной зрительской аудитории. Автором анализируются тенденции, которые приводят к популярности выставок определенных барнаульских художников. Статья содержит информацию о тематическом содержании художественных работ И. Дмитриева, А. Закирова, К. Домбровской, А. Гордиенко, А. Куртукова, С. Анисифорова, Ю. Казаниной. На материале статьи автор делает вывод, что популярность обозначенных художников обусловлена новой оптикой восприятия современного зрителя, на которую влияют поп-культура глобализма, а также различные субкультуры.

Ключевые слова: популярность, молодой художник, современный реципиент, поп-культура, субкультура, эстетическая программа.

BARNAUL YOUNG ARTISTS AND THEIR AUDIENCES

A. V. Ryzhov
Gallery of fine arts «Republic IZO»
alexir14@mail.ru

Article A. V. Ryzhov touch on the aspect of demand for young artists Barnaul among modern audiences. The author analyzes the trends that lead to the popularity of certain exhibitions Barnaul artists. This article contains information about the thematic content of artworks I. Dmitriev, A. Zakirov, K. Dombrowski, A. Gordienko, A. Kurtukova, S. Anisiforova, Y. Kazanin. On a material of the article the author concludes that the popularity of these artists determines to the new perception optic of the modern viewer, which is influenced by pop culture globalization and various subcultures.

Keywords: popularity, young artist, modern audiences, pop culture, subculture, aesthetic programme.

В художественном пространстве города Барнаула происходит естественная смена поколений художников. Однако сменяется и поколение зрительской аудитории, складывается новая «оптика» восприятия.

Напомним, что «в круг задач современной эстетики входит исследование процессов функционирования искусства в социальной системе, а также тех ценностных и художественных установок, через которые публика его воспринимает» [1, с. 382].

Некоторые молодые барнаульские художники, выставки которых особо посещаемы, уже сформировали круг поклонников своего творчества.

Проанализируем содержательный аспект выставок данных художников, которые имеют признаки популярности.

Вернисажи Ивана Дмитриева «Контролируемая агрессия» и «Дверь закрой» посещала публика разных возрастных групп. Выставка «Дверь закрой» транслировала несколько мотивов, которые находят отклик у молодежи. Социальные несовершенства, которые режут глаз молодым людям, еще не прошедших полную адаптацию к жестким реалиям, перемежаются с картинами интимно-лирического эскапизма, отдохновения от грубой правды внешнего мира. В некоторых работах прослеживается сублимация сексуальных желаний. Интерес к выставкам И. Дмитриева усиливается также благодаря перформансам молодого художника. Каждый перформанс в Барнауле встречается с любопытством, поскольку в городе он практикуется редко.

Александр Закиров имеет определенную долю известности не только в Барнауле, но и в Красноярске. Художник активно работает с поп-культурой разных интеллектуальных уровней. С помощью изображений известных медиа-персон (музыкантов, киногероев, общественных деятелей) он делает художественный сплав – полисемантический образ, который пронизан специфическим, «авторским» юмором. Позитивный настрой творчества А. Закирова встречается молодой публикой с особой любовью. Молодой художник часто практикует бесплатное распространение работ своей печатной графики, что еще больше способствует популяризации его творчества.

Свой круг поклонников сложился у Александра Куртукова. Мрачный, пронизанный чувством отчуждения, метафорический сюрреализм А. Куртукова собирает на выставки представителей готической культуры, людей с мистическим мировоззрением. Сам художник при этом не ищет поощрения публики и редко идет на контакт со зрителем.

Нельзя не затронуть тему влияния субкультур на творчество молодых художников. Юлия Казанина (псевдоним «Васаби») работает в жанре «манга», изображая людей в стиле японской аниме-культуры. Ее образы, выполненные в смешанной технике, привлекательны для поклонников японской анимации, которых в Барнауле определенное количество.

Специфическим настроением обладают выставки Кристины Домбровской. Тематика работ молодого художника – выхваченный кадр из прозы быта, который доведен до эстетического качества художественным обобщением. Творчество К. Домбровской выделяется мягким юмором, беззлобной иронией, который смягчает давление быта на жизнь и художника, и зрителя. В этом кроется обаяние ее произведений – простых, но по-человечески близких. Выделяется художник и техникой аппликации, которую нечасто встретишь в выставочном зале.

Как правило, одной персональной выставки недостаточно, чтобы надолго запомниться публике. Однако в Барнауле случаются выставки-события, способствующие открытию новых имен, быстро закрепляющихся в памяти. Затронем две таких выставки.

Выставка Александра Гордиенко «С пятницей» оставила яркий след в сознании культурной публики. Агрессивно-кислотный фон печатных листов А. Гордиенко (который позиционирует себя дизайнером, а не художником) содействует моментальной узнаваемости авторского стиля. Тематика работ выставки пересекалась с феноменом пятницы как последнего дня рабочей недели, который обычно «отмечается» еженедельно. Ярчайшие, бьющие по сетчатке глаза краски, и рисунок-символ удачно смотрелись и на стенах, и на открытках. Концептуальное наполнение выставки, связанное с неофициальным праздником пятницы, судя по посещаемости, получило «народное признание».

Самый свежий пример успешного дебюта принадлежит художнику и архитектору Сергею Анисифорову. Его аудио-визуальный перформанс «Аффект», прошедший в феврале, привлек всеобщее внимание прогрессивной интеллигенции города. Дигитальная живопись огромных размеров, электронное музыкальное сопровождение каждой из семи картин, эффектный сценический перформанс на открытии – все это способствовало успеху выставки и ее автора, который доказал, что способен реализовывать довольно амбициозные проекты.

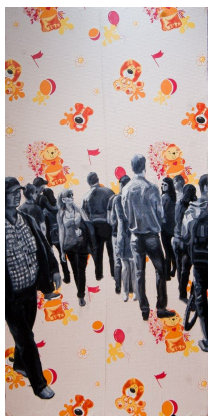
Мы обозначили имена некоторых молодых художников, привлекающих особое внимание барнаульской публики. Тем самым мы также определили, что интересует, что находит отклик у зрителей современного поколения в творчестве местных художников. Отличительным маркером является взаимодействие зрительских ожиданий, обусловленных культурой глобализма, с укорененностью восприятия в социальной ситуации, в образе жизни реципиента.

Современная аудитория, по-видимому, охотно ищет и воспринимает аттрактивные образы, легко идентифицируемые в художественной среде (всех упомянутых художников отличает узнаваемая изобразительная манера). Современным зрителем принимается и умеренный эстетический бунт (И. Дмитриев), и постмодернистский пастиш (А. Закиров), и лирика гедонистического существования (А. Гордиенко, К. Домбровская).

Молодые художники, которые востребованы новой аудиторией, являются для нее «актуальными» – то есть находящимися с публикой на одной поп-культурной и субкультурной «волне» (субкультурные тенденции быстро приобретают черты массовых благодаря потребительскому спросу). В таком случае можно говорить о совпадении эстетических программ художника и реципиента. Результатом этого совпадения становится возрастающая популярность молодого художника.

Литература

1. Очерки эстетики и теории искусства XX в. / Отв. ред. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. – М. : Канон + РООИ Реабилитация, 2013. – 448 с.



Дмитриев И. Серия
Среда предметов



Закиров А. С добрым утром малыши



Гордиенко А. С пятницей



Домбровская К. Будни

УДК 7.071.1

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТРАДИЦИЙ ШКОЛЫ В. А. ФАВОРСКОГО В КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ В. А. РАМЕНСКОГО

О. В. Сидорова

Государственный художественный музей Алтайского края
semyasidorov@yandex.ru

Владимир Александрович Раменский – одна из крупнейших фигур в культуре Алтая второй половины XX– начала XXI вв. Он стоял у истоков алтайского книжного издательства. Владимир Александрович закончил факультет художественного оформления печатной продукции в Московском полиграфическом институте (ныне Московский государственный университет печати). Его учителями были ученики и единомышленники В. А. Фаворского: А. Д. Гончаров, М. П. Митурич, Н. Н. Куприянов, Л. А. Бруни. Они определили дальнейший путь художника, его отношение к архитектонике книги как к единому организму. Творчество В. А. Раменского наследует традиции школы книжной графики В. Фаворского, в то же время глубоко индивидуально и узнаваемо.

Ключевые слова: В.Ф. Раменский, алтайские художники, книжная графика, школа Фаворского.

CONTINUITY OF TRADITIONS OF V.A. FAVORSKIY'S SCHOOL IN BOOK GRAPHICS OF V. A. RAMENSKIY

O.V. Sidorova

Altai State Museum of Fine Arts
semyasidorov@yandex.ru

Vladimir Alexandrovich Ramenskiy is one of the most significant persons of the Altai region in the latter half of the 20th century – the beginning of the 21st century. He stood at the origins of the Altai book house. Vladimir Alexandrovich graduated from the decoration of print production's faculty in the Moscow printing Institute (nowadays – the Moscow State University of print). His teachers were students and supporters of V. A. Phavorskiy, A. D. Goncharov, M. P. Miturich, N. N. Kupriyanov, L. A. Bruni. They determinated the further way of the artist, his attitude to book architectonic as a single organism. The oeuvre

of V. A. Ramenskiy inherits traditions of V. Phavorskiy's school of book graphic arts, at the same time his work is deeply individual and recognizable.

Key words: V. F. Ramenskiy, artists of Altai, book graphics, school of Favorskiy.

Владимир Александрович Раменский – одна из крупнейших фигур в культуре Алтая второй половины XX– начала XXI в. Он – заслуженный работник культуры Российской Федерации, профессор Института архитектуры и дизайна АлтГТУ, лауреат премии гуманитарного Демидовского фонда в области изобразительного искусства (за офорт «Родовое древо Демидовых», 1993) и краевой премии «Золотой переплет» (в номинации «Лучший художник книги», 2007), награжден почётным знаком Союза дизайнеров России за высокие достижения в развитии дизайна.

В. А. Раменский стоял у истоков профессионального художественного образования на Алтае. Он – один из основателей в 1971 г. Новоалтайского художественного училища, где Владимир Александрович преподавал специальные дисциплины на оформительском отделении (с 1991 г. – специальность «Дизайн»). В 1998 г. по его инициативе в училище была открыта специализация «Дизайн графической продукции».

При непосредственном участии Владимира Александровича созданы кафедра архитектуры и дизайна в Алтайском государственном техническом университете им. И.И. Ползунова (АлтГТУ) и кафедра дизайна в Алтайском государственном институте культуры и искусства (в настоящее время Алтайская государственная академия культуры и искусства – АлтГАКИ).

В. А. Раменский является организатором, идейным вдохновителем и первым председателем Алтайской организации Союза дизайнеров России (1995). Он объединил вокруг себя опытных и молодых дизайнеров, большинство из которых считает себя его учениками.

Без творчества Владимира Александровича Раменского нельзя представить историю алтайской книжной графики. Он стоял у истоков алтайского книжного издательства, первым на Алтае иллюстрировал произведения В.М. Шукшина (сборник рассказов В. М. Шукшина «Осень», 1976). Ему принадлежит единственное в своем роде издание рассказа В. М. Шукшина «Далёкие зимние вечера», где не только иллюстрации, но и текст были исполнены рукой художника.

Всего художником оформлено около 200 книг, первая из которых «Сказка про таёжного мастера сапожного» Л. Ваганова увидела свет в 1963 г. Иллюстрации к этому изданию экспонировались на Всероссийской выставке детской книги в Свердловске, на открытии которой В. А. Раменский познакомился с известными мастерами книжной графики В. И. Курдовым, Е. И. Чарушиным, М. П. Митуричем.

Вот как эту поездку вспоминает сам художник: «...один наш писатель уговорил меня оформить его книгу для детей – про таёжного зайца. Я отказывался, потому что совершенно не знал, как распоряжаться пространством книги. А он говорит: «Ты что – зайца не сможешь нарисовать что ли?..» Пристыдил. И я решил попробовать. И у меня получилось – обложка, иллюстрации. Это была моя первая работа в жанре книжной графики. Хотя... какой там графики – просто по оформлению книги. Автору мои рисунки понравились, и он привёл меня в Алтайское книжное издательство. Показали мы с ним будущую книгу директору издательства. Он похвалил мои рисунки и пригласил к сотрудничеству. Я испугался и начал тут же отказываться. А он не отступает – предложил должность художественного редактора! Я продолжал защищаться – говорю: «Да я не имею права, потому что у меня ни опыта в таком деле, ни специального образования!». Он говорит: «Но вы же вон как хорошо книжку про зайца оформили!». Короче говоря, не смог он меня уговорить... Вскоре из правления Союза художников СССР пришла телеграмма: отправить художника Владимира Раменского на открытие всесоюзной выставки «Книга для детей». Это мне «таёжный заяц» помог. Тут я не стал отказываться. И директор нашего издательства поехал со мной. На той выставке была очень интересная программа! И самое главное – я там увидел настоящих художников книги! ...» [1].

Знакомство с выдающимися мастерами, понимание сложности задач иллюстрирования книги, привели к решению продолжить и углубить образование, и в 1963 г. Владимир Александрович поступил на факультет художественного оформления печатной продукции в Московский полиграфический институт (ныне Московский государственный университет печати).

На вступительных экзаменах в институт В.А. Раменский получил: рисунок, живопись – 4, 4; композиция, в т. ч. шрифтовая композиция – 5, 5. Владимир Александрович вспоминает, что «...шрифт он должен был делать по произведению Д. Лондона «Любовь к жизни». Долго не мог выбрать фон. Потом случайно взгляд упал на половую тряпку в углу кабинета. Положил эту тряпку под лист и затёр бумагу карандашом, получилась красивая фактура» [2].

У Владимира Андреевича Фаворского, основателя академии, Владимиру Александровичу заниматься не пришлось, мастер в то время уже был серьезно болен. На факультете преподавали его ученики и единомышленники: А. Д. Гончаров, П. Я. Павлинов, П. В. Митурич, Н. Н. Куприянов, Л. А. Бруни, которые свято хранили заветы В. А. Фаворского.

Рассказывая об этом времени, В. А. Раменский вспоминает: «В институте учился шесть лет. Замечательные были годы – общение, Москва, выставки, театры! Меня потрясло огромное уважение к книге! Это было буквально поклонение книге! Запомнились, конечно, лекции преподавателей. Андрей Дмитриевич Гончаров читал такого уровня лекции, что на них собирались студенты всех курсов! Липявский, Комов очень методично преподавали композицию. Адамов – по искусству шрифта. Большаков вёл орнамент и шрифт. Мы собирали знания по крупницам, учились ткать книгу – овладевать форматом, делать печатные формы, печатать цветные иллюстрации. Мы постоянно посещали выставки – и студенческие, и известных художников» [3].

Обучение у настоящих мастеров книги определило дальнейший путь художника, его отношение к архитектонике книги как к единому организму.

Основная тематическая направленность работ художника определилась уже во время подготовки к диплому. Творчество художника навсегда было связано с Алтаем, его уникальной историей и культурой.

Владимир Александрович Раменский выбрал для отчетной работы макет каталога Г. И. Гуркина, составленного Л. И. Снитко, и иллюстрации к алтайской легенде К. Козлова «Чейнеш и Карабаш», повествующей о появлении Телецкого озера (Алтын-Кель) из слез красавицы Чейнеш, горевавшей о потере своего любимого – богатыря Карабаша. Для небольшой книжки было выполнено 13 полосных иллюстраций, заставка, концовка и маргиналии. Три из них сегодня хранятся в собрании Государственного художественного музея Алтайского края.

В процессе подготовки к работе над книгой художник совершил множество поездок в Горный Алтай. Собирая материал, он изучал труды фольклористов и этнографов, искусство древних алтайцев, делал зарисовки природы и быта. Именно эти наброски, которые в дальнейшем переросли в полноценные, композиционно выверенные рисунки-маргиналии, стали связующим звеном между страницами книги, текстовая колонка которой оживляется зарисовками то алтайского аила, то колчана со стрелами, то топшура. Порядок расположения маргиналий автором был строго продуман. Размещавшиеся вверху, в центре и внизу поля книжной страницы этнографические зарисовки были не только тематически связаны с текстом, но и задавали произведению музыкальный ритм, рождающий впечатление, будто слова древней легенды звучат в устах кайчи под звуки древнего топшура. Эту традицию размещения небольших рисунков в тексте и на полях книги Владимир Александрович наследовал у В. А. Фаворского³. Ещё одним связующим звеном в книге стал орнамент, который появляется, начиная с титульного листа, в виде отдельных элементов или орнаментального мотива.

Ритм пейзажных композиций в иллюстрациях В. А. Раменского сродни музыкальному. Сильный, напористый и страстный в иллюстрации с Карабашем, который высекая из камня искры, мчался, чтобы «в битве одолеть Боролдоя-хана», он становился нежным и трепетным журчанием ручья у ног Карабаша. В этой музыкальности иллюстративных образов В. А. Раменского также близость творчеству В. Фаворского, который писал о том, что «искусство оформления книги – это, ... прежде всего, синтез искусств...» [2].

Следует сказать, что В. А. Раменский музыкально одарённый художник, он самостоятельно постиг нотную грамоту. Его дочь Юлия вспоминает, «... в доме было несколько гитар-семиструнок, несмотря на то, что жили небогато, отец часто из поездки привозил гитару хорошей работы, умел играть на гитаре классические произведения, например, Ф. Тарреги «Воспоминания об Альгамбре», играл на фортепьяно...» [3].

Как и у В. Фаворского, у В. Раменского иллюстрации не просто сопровождают текст, они являются ничем иным, как своеобразной интерпретацией произведения. В. А. Раменский стремится передать стиль, дух произведения. Следуя пантеистическому мировосприятию древних алтайцев, мастер показывает единение героев книги «Чейнеш и Карабаш» с миром величественных гор.

³ В собрании ГХМАК представлены ксилографии В. А. Фаворского к произведению А. С. Пушкина «Маленькие трагедии» Это сюжетные постраничные иллюстрации и небольшие рисунки, которые располагались на полях, в тексте книги.

Так, юная красавица Чейнеш изображена В. А. Раменским в окружении птиц и лесных зверей. Диковинные цветы, распускаются белыми звёздами у ног девушки. Натурный мотив трансформируется художником в сторону сказочной декоративности: стебли трав и цветов сплетаются в сложные узоры, струи дыма образуют прихотливую вязь. Единение человека с миром природы присутствует и в пластическом сходстве форм и линий. В иллюстрации «Плач Чейнеш»: склонившейся девушке соответствует поникшая берёзка, округлые линии, используемые автором в написании бурливого ручья, камней, повторяются в начертании девичьей фигуры.

Природа в произведении сопряжена с переживаниями, чувствами главных героев. Например, в иллюстрации «Кайчи», последний из шестидесяти женихов Чейнеш, юный певец изображен на фоне тёмного ночного неба с золотым кругом луны. Создавая красивое контрастное сочетание оранжевого, золотистого, охристого, фиолетового и черного цветов, художник, вместе с тем, подчёркивает связь юноши с небом, его отрешённость, в процессе вдохновения, от брэнного мира. Пластика округлых форм, плавное течение линий – всё это рождает в душе зрителя чувство гармонии и умиротворения.

Преимственность творчеству В. А. Фаворского мы находим и во внутренней сдержанности, цельности образов В. А. Раменского, строгом отборе отдельных элементов композиции, каждый из которых – это закодированное послание автора читателю. Растительный и животный мир, безмолвные камни – всё в иллюстрациях мастера наполнено художественным смыслом. Так, трепетные и хрупкие, рядом с красавицей Чейнеш, стебли зеленых побегов тянутся ввысь твёрдо и упрямо у ног богатыря Карабаша. Пожелтевшими и поникшими становятся ростки с появлением на страницах книги злого духа Эрлика.

В другой работе В. А. Раменского – иллюстрации «Встреча» к повести Валентина Распутина «Живи и помни» (Творческая дача Челюскинская, 1987) – цветы становятся символом надежды. Одуванчик, изображённый автором у ног главного героя, дезертировавшего с фронта, Андрея Гуськова, – символ чистого, светлого чувства, рождённого в его душе известием о беременности жены Настёны. Художник показывает, что появление их ребёнка рядом с войной, предательством, злобой, отчаянием так же удивительно, как пробуждение первоцвета на земле, едва согретой солнечными лучами.

Особенно значимы для художника образы дерева, птицы. Мотив дерева в иллюстрациях В. А. Раменского неразрывно связан с судьбой человека. Например, в иллюстрации «Встреча» к повести В. Распутина «Живи и помни» фигуры главных героев продолжают ствол дерева и так тесно соприкасаются, что воспринимаются одним целым. Прильнувшая к мужу Настёна будто ёлочка, изображённая художником на втором плане: вроде бы самое время жить, расправив ветви, к солнцу тянуться, но нет, если случится дереву рядом с нею упасть, то и ей не выстоять.

В другой иллюстрации художник изображает Гуськова отчаявшимся, упавшим навзничь на землю: он словно одинокое дерево на первом плане, что надломлено у самого корня и оттого уж никогда не будет расти. В эпилоге, повествующем о гибели Настёны, которую сломала людская жестокость, изображение деревьев на среднем и дальнем планах композиционно образует форму креста на фоне снежно-белой горы, которая мыслится как Голгофа, где когда-то так же судом людским был предан Господь. Подобную иносказательность мы находим в большинстве книг, иллюстрированных В. А. Раменским.

Не менее значим в творчестве мастера образ птицы, парящей в небе. Он присутствует во всех работах Владимира Александровича, связанных с произведениями Василия Макаровича Шукшина. Художник рассказывал, что работая над книгой Шукшина впервые, он долго не мог подступить к ней. «Никак не мог начать! А потом случай со мной приключился. Прогуливался вечером в лесу – в Озерках. И вдруг ветка под моей ногой как щёлкнет – сухо так и очень громко, прямо как выстрел! И тут же по всему лесу – как вспышка! – птицы взлетели вверх и в стороны!.. Всё это, представьте, на фоне догорающего заката! И у меня мелькнула мысль: тревога – птицы лесные должны взлетать на обложке и форзаце книги Шукшина! Много птиц... Такой тревогой наполнилось сердце моё!» [1]. Вспорхнувших птиц, выступающих метафорой окрылённой души художника, его внутренней свободы, мы видим и в самой первой книге Василия Макаровича Шукшина на Алтае – изданном в 1976 г.

Алтайским книжным издательством сборнике рассказов «Осенью», и в последнем 8-томном собрании сочинений В. М. Шукшина, изданном в 2009 г.

В. А. Раменский не только всю жизнь оставался верен традициям школы книжной графики В. А. Фаворского, но и развивал их. Подтверждением тому служит одна из последних работ художника – рукописное подарочное издание рассказа В. М. Шукшина «Далёкие зимние вечера», вышедшее в 2005 г. в Бийской типографии «ГАРТ».

Шрифтовое решение этой книги уникально. Она является полностью рукотворной. «Использование рукописного шрифта текста, по словам художника, «подсказано» ему самим Шукшиным, который писал свои рассказы в перерывах между съёмками в обычных школьных тетрадках, а не печатал их на машинке. Рисунок шрифта напоминает одновременно древнеславянский полуустав и, написанные детской рукой, печатные буквы». Написанный от третьего лица, он начинает восприниматься как личный дневник маленького Володи Раменского, ведь тот рассказ по словам Владимира Александровича близок ему духовно и житейски. Внешне незатейливое повествование о деревенском мальчишке Ваньке Колокольникове соединилось с собственными воспоминаниями о военном детстве Владимира Александровича в Озерках. Единство шрифта объединяет всю книгу от обложки до последней страницы.

Связующим началом книги служит также цвет страниц, который усиливает эмоциональность восприятия рассказа, чутко следуя за текстом В. М. Шукшина. Действие рассказа начинается утром – и текст располагается на странице светло-охристого цвета. Сцена драки мальчишек дана автором на хмурых серых страницах. «Вечереет – страницы становятся сиреневого цвета вечерней зари. Белые страницы усиливают выразительность изображения и, зачастую, связаны с образом Наташки – воплощением детской чистоты и целомудрия» [4].

Особую значимость здесь приобретает рисунок на полях и в тексте книги. Пожалуй, никогда раньше в творчестве В. А. Раменского они не были столь многозначны. Выполненные контрастно цвету страницы, они придают ей праздничную нарядность; обостряют впечатление непосредственности повествования, сокращая расстояние между читателем и автором произведения; и перетекая с одной страницы на другую, способствуют усилению единства визуальной, логически-смысловой структуры текста.

Оформленный В. А. Раменским рассказ В. М. Шукшина характеризуется особой, целостной пространственной динамикой всех элементов: от обложки, титула, шрифтов до последней страницы. Развивается во времени литературный текст Василия Макаровича Шукшина и вместе с ним развиваются во времени иллюстрации мастера. Как настоящий художник В. А. Раменский чутко воспринимает настроения современной эпохи, поэтому иллюстрированная им книга В. М. Шукшина приобретает сегодня новую глубину и смысл.

В целом, должно сказать, что творчество В. А. Раменского, сохраняя преемственность школе книжной графики В. Фаворского, глубоко индивидуально и узнаваемо. Каждая книга В. А. Раменского не только является своеобразным отражением времени своего создания с присущими ему эстетическими и стилевыми признаками, но и в значительной мере несёт отпечаток личности мастера, особую значимость для которого всегда имели образы сибирской природы, духовная и материальная культура Алтая.

Литература

1. Архив Сидоровой О. В. Аудиозапись интервью с В. А. Раменским 31.01.2009.
2. Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. – Москва : Издательство «Книга», 1986. – 236 с.
3. Архив Сидоровой О. В. Аудиозапись интервью с Ю. В. Раменской 02.02.2009.
4. Попова Е. В. «Далёкие зимние вечера! В. М. Шукшина в творчестве В. А. Раменского / Вторые искусствоведческие Снитковские чтения : сб. материалов науч.-практ. конф. 2006 г. / [науч. ред. Л. Г. Красноцветова-Тоцкая]. – Барнаул : типография «Графика», 2005. – С. 77–81.



1. Иллюстрация к алтайской легенде "Чей-неш и Карабаш". 1967. Бумага, гуашь. 30x25. Собственность ГХМАК



2. Иллюстрация к книге В. Распутина "Живи и помни". Иллюстрация "Встреча". 1987. Бумага, офорт, акватинта. 29,50x24,5. Собственность ГХМАК



Иллюстрация к книге В. Распутина "Живи и помни". Иллюстрация "Эпилог". 1987. Бумага, офорт, акватинта. 24,5x29,3. Собственность ГХМАК

УДК. 5527

ПЁТР ДИК. ВОЗВРАЩЕНИЕ В СИБИРЬ

А. С. Симинько
Галерея №1 Новосибирск
Chudesa@ngs.ru

Пётр Дик не просто современный художник, он художник Мира. Его считают своим на Алтае, во Владимире, в Германии. Сюжеты его работ близки абсолютно каждому зрителю, сопереживать героям, значит понять самого Дика, поговорить с ним наедине.

Зачастую искусствоведы и биографы освещают моменты его жизни во Владимире, графику Петра, тесно связанную с Владимиро-Суздальской землёй. Но почему так мало работ, рассказавших бы зрителю о тесной и природной связи Художника и Алтая? Об этом ключевом и очень важном месте, как начало всей Работы, об истоках тем одиночества, тишины я хотела бы осветить в своей работе, рассказать о выставках, проведённых в Сибири, о тех впечатлениях на алтайских зрителей, которое оставили работы Петра.

Ключевые слова: Алтай – как начало работы Петра, деятельность галереи №1 Новосибирск, графика, Сибирь, выставки.

PETER DIK. RETURN TO SIBERIA

A. S. Siminko
Gallery №1 Novosibirsk
Chudesa@ngs.ru

Peter Dick is not just a contemporary artist, he is an artist of the world. He is considered to be a native in Altai, Vladimir and Germany. The subjects of his works are close to absolutely every viewer. To empathize Dick's heroes means to understand the artist himself, to talk with him privately.

Art critics and biographers often highlight moments of his life in Vladimir, this is Peter's graphic which is closely associated with Vladimir-Suzdal land. But why are there so little works telling to the audience about close and natural connection between the Artist and Altai, about this key and very important place in the beginning of the whole creative work and about sources of themes of loneliness and silence? I would like to highlight all this moments in my work and talk about the exhibitions were held in Siberia and the impression of Peter's works produced on Altai audience.

Keywords: Altai as the beginning of Peter's work, the activities of the gallery №1 Novosibirsk, graphics, Siberia Exhibition.

Пётр Дик родился на Алтае в селе Глядень №3, Благовещенского района. Немец по национальности, его отец пришёл в 26 лет с войны и вскоре умер. Бесконечные репрессии немцев на Алтае, одиночество – всё это отразилось на его жизни.

Я и сейчас не освободился полностью от напряжения, – говорил в одном из интервью Петр Дик. – И сейчас драматическое начало дает о себе знать. Не знаю, хорошо это или плохо, но это так. Может, нужно было что-то сдерживать, утаивать. Зачем это людям, жизнь и так невесела. Но ведь я художник и предпочитаю работать так, как чувствую, думаю, переживаю. Я очень не люблю оптимистические трагедии. По-моему, это не трагедия, а игра в нее. Трагедийность есть в самом человеческом существовании. В традициях древне-русского искусства есть тема преодоления страдания, а затем – умиротворения, покоя. Одним из самых близких для меня оказался Феофан Грек. Тем, что он не смотрит на бранный мир как бы с горных вершин, как они там копошатся, мучаются. Он – один из нас, один из мучеников.

Бескрайняя степь, ветер гуляет по степи, ковыль стелется, словно волны бегут по морю. Над головой огромное небо. Любой элемент, появившийся в этом пространстве, воспринимался значимо. Ощущение некоего космического пространства.

Алтай как начало

«Детство моё проходило в полном контрасте с тем, что являла собой природа этого удивительного края. Я ощущал фальшивость, я не мог поверить, что моих родителей убрали, потому что они сделали что-то плохое. И что мне должно быть стыдно за то, что они сделали, и за то, что я немец, я не мог этого допустить».

«В этих взаимоисключающих начал формировалось моё восприятие, которое на долгое время обусловило напряженность в моих работах».

История немцев на Алтае очень непростая и, вместе с тем, объясняет очень, многое. Так, в 1908 г. на территории нынешнего Благовещенского района возникло сразу несколько поселков, имевших одно название – Глядень. Их так звали и сейчас зовут по номерам: № 1, № 2, № 3 и № 4 (рисунки 1).



Рисунок 1

В 1911 г. безвестный инспектор переселенческого отдела, посетивший только что возникшие колониетские поселки, с удивлением отмечал: «У немцев мы видели лучший скот, лучшие урожаи, лучшее зерно, лучшее сено. У них свои инструктора полеводства, огородничества, скотоводства. Их грамотность позволяет осмысленно ориентироваться в новых условиях... При неудачах не жалуются на климат, а выясняют причины неудач. Наиболее культурную зажиточную часть Кулундинской степи представляют немцы, особенно немцы-меннониты (ветвь протестантизма – А. М.) Уже сам вид их поселков был привлекательным. Всюду – чистота, прибранность, порядок. Дома выведены в одну линию. В палисадниках, деревьях много насаждений».

В одну из зимних ночей, ближе к весне 1938 г., по всему колхозу «Электрик» поднялась тревога. Районная милиция подняла на ноги колхозников, приказала готовиться к отправке. Некоторые из них стали спрашивать: «Зачем, что, как, куда?» Ответ милиции был прост: «Быстрее собирайтесь, а то...». И показывали револьверы. Бригадирам было указано приготовить подводы для отправки людей в район. Плач, шум, крик. В это утро в поселке недосчитались 18 трудоспособных мужчин. Они выбыли из колхоза без суда и следствия. Увезли людей и из других поселков. Учителя, что работали в школе, были репрессированы в 1939 г., позже они были реабилитированы. Весь актив Гляденского сельсовета, который поставил на ноги колхозы, начал укреплять хозяйство, был репрессирован».

Во всей этой атмосфере репрессий и расстрелов проходило детство Петра. Позже, юношей, работал на лесоперевалке. Из диалога с супругой, Лимоновой К. С.: «Когда он ещё жил в Глядене, к ним на летнюю практику приезжали студенты из пединститута, молодые учительницы увидели, как рисует Дик, попросили его сделать этюд ещё, закрыли в школе, что бы никто ему не мешал. Они советовали ехать поступать. Тот рисунок даже напечатали в Советской Правде». Так начинается его путь. Путь с Алтая.

Дальше он едет поступать в Нижнетагильское художественное училище. Не поступает. Следующий пункт его пути – Свердловское училище. О художнике Г. С. Мосине с большой теплотой вспоминал Пётр: – «Он учил нас быть не только художником, но и человеком». Влияние Мосина на Дика настолько ощущалось и мешало ему самостоятельно развиваться, что он уезжает во Владимир. Там он говорил жене: «Мне хочется простора – Алтая».

«Ничего случайного не бывает. Этот тип изображения обусловлен особенностью мировосприятия», – говорил Дик. Нельзя форсировать, нужно отходить постепенно. Именно это и объясняет целый ряд серий графики, пропитанный глубокой задумчивостью и тишиной. То, что пережито в детстве, нельзя отпустить так просто, нужно рассказать об этом на бумаге.

Сама супруга Лимонова К. С. говорила: – «Конечно Алтай очень повлиял, нет конкретной какой-то работы, говорящей об этом, но все они, без исключения несут в себе частицу этой земли (рисунок 2).



Рисунок 2

Ощутимый простор в работах, воздух, пространство, зимние тихие деревенские ночи, старые домики, чистое небо. Тишина. Женщины в красных платках пашут землю, колхозницы, пожилая идёт с клюкой по бесконечной дороге, ей не видно конца... Выбеленные дома известью, тёплый свет старой лампы. Зимний ночной этюд пастелью, белый снег блестит кристаллами, чистый, как это бывает в маленькой деревне, где нет машин, где только тишина и ночь (рисунок 3).



Рисунок 3

Стоит отметить пейзажную графику Дика, точно вымеренную по композиции. Он изначально задавал себе формат, определённый по размеру, в котором начинал работать. Невероятное чувство пропорций, способ изображения пространства.

Отголоски можно найти не только в пейзажах, но и в образах людей. Мы не видим лиц, мы не можем узнать конкретных персонажей, но увидеть человека в тяжёлом труде, задумчивом о своей жизни в поле, бесконечный путь по дороге, которой нет конца и края.

Даже говоря об зимних этюдах, можно сказать об огромном количестве снега, изображённом пастелью. На крышах, на деревьях, сугробы... такое можно увидеть в Сибири, ясное небо, без облач-

ка от мороза. Ночью, выходя на улицу в деревне, нет ни души. Тишина. Все спят, потому что утром, рано всех ждёт работа.

Все работы Петра не поддаются хронологической последовательности: нет такого, что сначала бы он изображал Алтай, затем Владимир. Каждая картина создавалась в момент потребности в ней, в момент воспоминаний. А поскольку Дик не писал с натуры, нельзя говорить о конкретных местах его изображений. Его работы это образы, обобщённые, как и его люди-герои, близки и понятны каждому. Суть – смотреть изнутри, на простое – по сложному. Часто встречается тема «выходов» и «входов», как поиск истины, поиск себя. Художнику вообще очень сложно найти себя в жизни, но Дику это удалось, правда этот путь лежал через страдания и одиночество.

В 1991 г. Дику было присвоено звание заслуженного художника РСФСР, а в 1999 г. – народного художника России. В 2001 г. он был удостоен российско-германской премии в области культуры. Немецкий зритель по достоинству оценил и признал работы Дика. Десятки персональных выставок за рубежом, работы в государственных музеях Берлина и Мюнхена...

Но на Алтай он больше так и не вернулся, люди, жившие здесь спустя столько лет, открывают Петра для себя заново.

Возвращение в Сибирь

Первое знакомство сибирских зрителей произошло в Омске, в 1995 г. Впервые омичи познакомились с его работами на персональной выставке в залах Музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля. Еще дважды – в 2004 и 2009 гг. – уже в стенах музея «Либеров-центр» состоялись персональные выставки мастера, каждый раз вызывая неподдельный зрительский интерес.

Супруга, К. С. Лимонова, в 2010 г. передала региональным музеям более пятидесяти пастелей П. Г. Дика конца 1970-х – 2001 г. Благодаря этой акции ныне в Омске хранится коллекция, в полном объеме представляющая творчество одного из самых значимых мастеров современного отечественного искусства. Вот что рассказывает омский художник Евгений Заремба: «Это было что-то иное, что зацепило. Тонкая, глубокая тоска, что-то сугубо интимное и личное. Атмосфера натянутой струны и в то же время тишины, его обобщение заставляет сконцентрироваться на чём-то важном. Его композиции отточены, а ведь через простое выразить сложно. Дик очень повлиял на всех нас».

1996 г. – Новосибирск, персональная выставка в Художественном музее. Только спустя 20 лет, в январе 2015 г. происходит повторное знакомство новосибирцев. Так начинается незримое сотрудничество Петра Дика и «Галереи №1 Новосибирск». Рассказывает Вадим Мишулин, директор галереи: «Было выпущено 120 каталогов с той выставки, розданных зрителю совершенно бесплатно. Для того, чтобы каждый мог в спокойной обстановке лично познакомиться с работами, для того, чтобы обращение к его творчеству было многократным». Вадим Юрьевич выпускает каталоги, посвященные каждой выставке, каждому пленеру, проведённым в рамках проекта галереи.

Март 2015 года – открытие выставки в Ханты-Мансийске состоялось в государственном художественном музее Ханты-Мансийска. В экспозицию вошли 32 работы из частного собрания, созданные с 1986 по 2001 гг., а также три работы из фондов музея.

На открытие приезжала супруга, К. С. Лимонова.

Июль 2015 г. – открытие в Барнауле. 32 работы, камерная выставка, но очень значимая. Спустя столько лет работы Дика возвращаются на Алтай.

Впечатление, которое оставили работы Петра на алтайского зрителя, просто невероятны. Те ощущения и те эмоции, которые были у людей на выставке, именно и есть диалог автора со зрителем (рисунок 4).



Рисунок 4

Выступали на открытии выставки Наталья Степановна Царева, заместитель директора музея по научно-исследовательской работе, и заслуженный художник России Леопольд Романович Цесюлевич.

В заключение хотелось бы сказать, что знакомство Алтая и Дика только начинается. В дальнейшем будут организованы выставки. Планируются глобальные выставки на Алтае, и абсолютно каждый человек сможет поговорить с одним из самых великих художников нашего времени лично.

Литература

1. Андюсев Б. Е. Сибирское краеведение / Б. Е. Андюсев. – Красноярск, 2006 .
2. Немцы в России и СНГ. Германия, Штутгарт 1998 г.
3. Обердерфер Л. И. Депортированные немцы в Западной Сибири (1941–1944 гг.) / Л. И. Обердерфер // Электронный журнал «Сибирская Заимка», 2002.
4. Пётр Дик. Художественное наследие. Издание журнала "Наше Наследие", 2005. – 224 с.
5. Петер Дик. Территория тишины : [Каталог выставки] / Государственный Русский музей. Тексты А. Боровского, Л. Вострецовоной. Дизайн И. Киблицкого. – Санкт-Петербург, 2012.
6. Петр Дик. Диалог с пастелью: [Каталог выставки] / Московский музей современного искусства, галерея «Г.О.С.Т.». Текст Е. Н. Судаковой. Дизайн С. Н. Андриевича. – Москва, 2009
7. Интервью с Лимоновой К. С.
8. Интервью с Мишулиным В. Ю.
9. Интервью с Зарембой Е.

УДК 75.03

ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖНИКА И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ В СОЗДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ИСКУССТВЕ АЛТАЯ

Т. М. Степанская
Алтайский государственный университет
stm@art.asu.ru

В статье рассматриваются понятия «этнокультурная компетентность», «этноискусствознание», «этнокультурная традиция». Подчеркивается актуальность изучения художественности современных произведений в контексте этнокультурной компетентности их авторов. Основные положения статьи иллюстрируются анализом концепций творчества первого профессионального живописца на Алтае Г. И. Гуркина. Утверждается тесная связь, взаимозависимость слова и изобразитель-

ного образа, создаваемого художником. Рассматривается роль национального языка в воспроизведении авторских переживаний от общения с природой. Утверждается, что взаимодействие культур прошлого и настоящего несет в себе позитивный интеграционный потенциал. В достижении цели толерантности в обществе решающую роль призвана сыграть личность, мировоззрение которой формируется в современной исторической ситуации в современном образовательном пространстве России. Концепция личности тесно связана с идеалом. Национальный идеал, несомненно, имеет общечеловеческое содержание, как воплощение человеческой мысли он подвергается символизации. Важно то, чтобы при каждом витке символизации человеческого идеала не происходило эмоционального обеднения, душевного оскудения личности. Этнокультурные традиции в сохранении и в своем развитии обладают высоким потенциалом формирования личности на основе не только национальных, но и общечеловеческих ценностей.

Ключевые слова: традиции, этноискусствознание, слово, природа, ментальность, этнос.

ETHNOCULTURAL COMPETENCE OF THE MODERN ARTIST AND ITS VALUE OF CREATION OF THE ARTISTIC IMAGE IN ART OF ALTAI

T. M. Stepankaya
Altai state university
stm@art.asu.ru

In article the concepts "ethnocultural competence", "ethnoart studies", "ethnocultural tradition" are considered. Relevance of studying of artistry of modern works in the context of ethnocultural competence of their authors is emphasized. Basic provisions of article are illustrated by the analysis of concepts of works of the first professional painter in Altai G. I. Gurkin. Close connection, interdependence of the word and a graphic image created by the artist is approved. The role of national language in reproduction of author's experiences from communication with the nature is considered. It is claimed that interaction of cultures of the past and the present bears in itself positive integration potential. In achievement of the purpose of tolerance in society the personality which outlook is formed in a modern historical situation in modern educational space of Russia is urged to play a crucial role. The concept of the personality is closely connected with an ideal. The national ideal, undoubtedly, has the universal contents as an embodiment of human thought it is exposed to symbolization. Important that at each round of symbolization of a human ideal there was no emotional impoverishment, sincere impoverishment of the personality. Ethnocultural traditions in preservation and in the development possess the high potential of formation of the personality on a basis not only national, but also universal values.

Key words: traditions, ethnoart studies, word, nature, mentality, ethnos.

Термин «этнокультурная компетентность» приобрел актуальность в начале XXI в. Ранее, со второй половины XIX в., гуманитарная наука стремилась расширить и углубить понятие «этнокультурная традиция». Эволюция понятия «этнокультурная традиция» связана с многообразием исторических моделей формирования этносов. Традиция, отмечает Георг Гегель, «является душой каждого последующего поколения, его духовной субстанцией, ставшей чем-то привычной, его принципами, предрассудками, богатством» [3, с. 356–357]. С середины XIX в. «этнокультурная традиция» исследуется с методологических позиций эволюционизма, диффузионизма, функционализма, американской школы исторической этнологии, структурализма, постмодернизма [9]. На рубеже XX–XXI столетий свой вклад в этнокультурологию, в этноискусствознание внесли сибирские искусствоведы, а также ученые сопредельных с Алтаем территорий: В. Ф. Чирков, Н. А. Кичигина, Л. И. Нехвядович [8], М. В. Москалюк, К. А. Мелехова [15], Р. А. Ергалиева, Сино Гуань, Е. Ю. Личман, Д. М. Мергалиев и другие авторы. В трудах названных ученых исследуется роль традиционного наследия в новый период формирования принципов национального искусства, раскрывается специфика ментальности, базовых духовных координат этноса, нации, проявляющихся в современном искусстве. Внимание ученых сосредоточено на проблеме интеграции культур, на рассмотрении этнического фактора в художественном творчестве. Все эти вопросы в настоящее время обостряются в связи с таким явлением, как глобализация. Этнокультурная компетентность предполагает знание и понимание научной концепции об этничности как совокупности признаков, отличающих один реально существующий этнос от другого. Для этноискусствознания объектом изучения является искусство этнических общностей, предметом – этнические особенности искусства.

Плодотворное взаимодействие культур прошлого и настоящего несет в себе позитивный интеграционный потенциал. В достижении этой цели в обществе решающую роль призвана сыграть личность, мировоззрение которой формируется в современной исторической ситуации в современном образовательном пространстве России. Понимание личности как абсолютной жизненной ценности имеет наибольшее значение для самоопределения человека в окружающем мире. В связи с этим в образовании возрастает значение гуманитарных наук. Толерантность успешно можно воспитывать на основе национальных компонентов, включенных в гуманитарное знание. Любить и уважать только то, что знакомо, известно, изучено. Изучение художественных культур и народов наиболее короткий путь к взаимопониманию. Концепция личности тесно связана с идеалом. Национальный идеал, несомненно, имеет общечеловеческое содержание, как воплощение человеческой мысли он подвергается символизации. Важно то, чтобы при каждом витке символизации человеческого идеала не происходило эмоционального обеднения, душевного оскудения личности.

Фундаментальной основой культуры каждого народа является национальный язык. Язык, как и художественные традиции, подвержен развитию, влиянию других языков, уменьшению или увеличению словарного запаса в той или иной исторической ситуации, но, повторим ещё раз, всегда является основой и достоинством национальной культуры. Всё сказанное относится и к русскому языку.

Слово – универсально. Язык каждого народа обладает своим уникальным богатством. Русский язык отличается гибкостью, выразительностью, многозначностью, масштабностью словарного запаса. Русский язык — основа великой русской культуры, истоки которой уходят в глубокую древность. Уместно спросить, что мы знаем об этих истоках, о нашем языке?

Что понимаем	В нём <i>одновыдинкой</i>
мы о прошлом?	шумели <i>слыхи</i> ,
Что было в нём?	и радостный <i>отхон</i>
Под плач сирот	крушил <i>сумёты</i>
в нём <i>обмирало</i>	в <i>морозобой сурепый</i> .
солнце.	В нём повторялся
В нём <i>божия дуга</i>	<i>солнцесяд</i> ,
Распластывала	и серебрилась
Крылья	в небесах
И в <i>лывы</i> падал	<i>гусиная дорожка</i> .
<i>черногуз</i> .	

Слова, выделенные курсивом, очевидно, не всем понятны, степень их понимания определяется этнокультурной компетентностью читателя. В них заключается такая точность, такое глубокое осмысление словом нашими предками события, предмета, явления! «Обмирало солнце» – солнечное затмение, «божия дуга» – радуга, «лывы» – лужи, «черногуз» – осенний лист, «слыхи» – слухи, «отхон» – последний ребенок в семье, «сумёты» – сугробы, «морозобой сурепый» – сильный мороз, «солнцесяд» – закат, «гусиная дорожка» – млечный путь. Глубокое знание языка доступно лишь специалистам, но на интуитивном уровне, на уровне архетипического мышления оно доступно творцам-художникам, мастерам пластических искусств.

Обратившись к творчеству художников Алтая, мы убедимся в правильности этого суждения: чем большими достоинствами художественности обладает произведение, тем теснее его автор связан со словом. Связь эта может быть многообразной. Так, Илзе Рудзите, уроженка Латвии, с середины 1960-х гг., живущая на Алтае, ярко проявила себя как художник фольклорно-этнического направления. Источником вдохновения для произведений И. Рудзите явились латышский эпос, латышские народные песни, а также художественное слово писателя В. М. Шукшина, индийский эпос, то есть то, что принадлежит Слову – универсальному средству выразительности. Рудзите умеет сочетать в своих полотнах высокий символизм и декоративность исполнения с глубиной психологических переживаний, литературную основу своих сюжетов с жизненной достоверностью и непосредственностью чувств. Это сочетание, которое является ничем иным, как всеобъемлющим синтезом, лежащим в основе бытия, создает на полотнах Рудзите неповторимую атмосферу, проникнутую светом, радостью и непоколебимой верой в разумное и справедливое устройство Мира (рисунок 1).

Этнокультурная компетентность предстает важнейшей скрытой или выпукло выраженной гранью художественной деятельности. Без изучения авторской мировоззренческой концепции зачастую невозможно понять особенности художественного языка, авторскую идею, запечатленную в произведениях. В тесной связи слова и художественного творчества убеждает деятельность первого

профессионального на Алтае живописца Г. И. Чорос-Гуркина (1870-1937), ученика русского живописца И. И. Шишкина, по происхождению – алтайца, потомка теленгетского хана Конная, представителя рода Чорос. Важной составляющей мировоззрения Г. И. Гуркина как художника является поклонение природе, глубокое переживание ее красоты и любви к ней, ее символизация. Для Г. И. Гуркина символическим образом Алтая предстает кедр. Художник искренно писал, обращаясь к Алтаю: «Ты, как могучий зеленый кедр, который растет вдали от многолюдных сёл и городов, тебе не по душе суета и толкотня людская. Какими красками опишу я тебя, мой славный Алтай? И какой линией очерчу твой стан? Уподоблю тебя могучему зеленому кедру! Вот он, пышный широко разросся всю ширь и мощь: удало развернул свои ветви на свободе! Крепко цепляясь корнями по расщелинам скал, взбежал он до грани холодных белков. И там, на просторе, вблизи вечных снегов, где одни лишь туманы гуляют, – там он любит, свободно качаясь, вести с буйным ветром беседу. Таков ты, мой любимый Алтай!» [2, с. 2].

Слово – носитель духовности. Искусство и духовность – проблема, обсуждаемая в трудах мыслителей с давних времен. Вспомним размышления Платона о том, что художник-творец постигает «некую мудрость», которая присуща природе, и «сообразуясь с ней» творит. При этом Платон утверждает: «... присущая природе мудрость вовсе не слагается постепенно из теорем или доказательств, но сразу есть единое целое; она не слагается из множества в единство, а, напротив, раскрывает свое единство во множестве» [11, с. 98]. Ощутить это единство – приобщиться к духовности. Широко известен труд австрийского историка искусств Макса Дворжака «История искусств как история духа». Основная идея М. Дворжака состоит в том, что в самой основе создания произведения лежит «духовное выяснение отношений между объектом и субъектом как таковых. На место художественных форм как объекта исследования приходит выражающаяся через него и в нем история духа» [4, с. 322]. Восхождение художника к духовному плану бытия происходит через общение с природой, через его ментальность.

В 2015 г. исполнилось 145 лет со дня рождения Г. И. Гуркина, живопись которого воспринимается органичной школой художественности. Л. Н. Толстой в свое время резко отозвался об одной из выставок живописи русских художников-современников, выделив лишь И. Е. Репина, Н. Н. Ге, П. Н. Орлова и Л. О. Пастернака: «Там ничего похожего на картины как произведения человеческой души, а не рук – нет» [12]. Как известно, искусство для русского мастера мировой литературы было выражением знания «о назначении и благе». Мировоззрение Гуркина отражает национальное народное видение окружающего мира, в котором присутствуют одушевление, одухотворение, особое восприятие пространства и особое переживание времени. Быт и бытие. Замкнутость и беспредельная открытость. Конкретность мига и вечность. Реалии сегодняшнего дня вновь и вновь подтверждают тщетность попыток человека возвыситься над природой. Рельефно обозначился крах этой идеи, порожденной во многом утратой цельности восприятия мира, разрывом тысячелетних связей. «Драматический итог противопоставления человека и природы осознаётся сегодня как подлинная катастрофа» [10, с. 118]. Отчуждение человека от природы находит отражение в искусстве, его формах и содержании: человек и природа всё более превращаются в произведениях современных авторов в условные знаки, умозрительные конструкции, невнятные объемы, не организующие пространство, в мыслительные модели, в механические жесткие изолированные от природной живой гармонии замкнутые схемы. Все это можно обозначить таким понятием, как «самозамкнутость», отсутствием этнокультурной компетенции. Зачастую в творчестве современных художников не звучит эстетическое кредо, авторское мировоззрение размыто, неясно, конъюнктурно, эгоцентрично.

Дневниковые записи и другие письменные документы художника отражают его способность ощущать космические масштабы природы. Художественное восприятие пространства – источник целостности и гармонии пейзажных композиций Гуркина. Живописно-пластические решения то открытых, то закрытых пространств диктовались реальным пространством места («Озеро горных духов» 1910 г., «Хан Алтай» 1907 г.) (рисунок 2). Для воспроизведения природы Г. И. Гуркин использовал профессиональную школу, освоенную им в мастерской русского пейзажиста И. И. Шишкина в Российской Академии художеств. «Школа не пришла в противоречие с природой художника» [13, с. 18]. Творчество Г. И. Гуркина являет собой пример единства этнографического, исторического и художественного пространства, что наиболее полно отвечает критериям художественности.

Художественное пространство – сложная структура, формирующаяся под непосредственным влиянием природы, этнографической среды, особенностей исторического развития, мифопоэтического восприятия и религиозной культуры. Большую роль в созидании общего художественного про-

странства играет индивидуальное художественное пространство личности, которое человек приобретает в детстве, то есть ментальность.

Ментальность – это устойчивая характеристика творца, она сохраняется в течение всей жизни, но в течение жизни она и обогащается общением с другими территориями, с другими культурами, возвышая творчество до понимания общечеловеческих ценностей, среди которых природа – главная.

Красиво, образно, точно сказали об этом русские мыслители. Вспомним слова философа В. Соловьева: «Природа есть живое воплощение небесного начала на земле... красота растений, живых существ и самого человека есть первоисточник творчества». Мастера русского пейзажа, среди которых И. И. Шишкин – учитель Г. И. Гуркина, всей своей художественной практикой соответствуют суждению философа. Сопоставив эту мысль В.Соловьева с текстом на одном из рисунков Г. И. Чорос-Гуркина под названием «Моя молитва – Алтаю» (1916 г.), мы поймем, почему русская академическая школа не пришла в противоречие с ментальностью художника-этнического алтайца: «Сам Алтай – сама Любовь... А туманы, а горы, озёра: их чистота, вечное спокойствие – величавое, грандиозное. А воздух – прозрачная синева – даль гор. – Великий творец «Ульген» – моя душа в созерцании всего прекрасного на твой Чистый Алтарь мирового храма приносит молитву любви, которая родилась и живет в лучах этого света!» [1].

Профессиональное образование в Российской Академии художеств строилось на обучении профессиональным навыкам в традициях европейской и русской реалистической школы [13, с. 17]. Ментальность Г. И. Гуркина, ментальность этнического алтайца, основанная на поклонении природе, не противоречила, но напротив, перекликалась с ментальностью русских живописцев, так же испытывающих благоговение и восторг перед природой России и вообще перед природой земли. Чтобы еще раз подтвердить этот тезис, обратимся к размышлениям русского философа И. Ильина о Горном озере: «...Горное озеро – тихое великолепие, живое средоточие... Природа умеет беречь свои тайны и хранить священное молчание... Каждый, кто посмотрит в его глубину, унесет с собой утешение, свет, жизненную радость и смирение духа. О, созерцательность покоя! Око мира, воспринимающее и хранящее» [5, с. 295]. Не правда ли в словах Ильина та же тональность, что и в «Молитве Алтаю» Гуркина?

Современные исследователи выделяют три исторические парадигмы отношения к культурному наследию и традиционной культуре: “отсутствие прошлого”, “память-преемственность”, “культурный диалог” [7, с. 14]. В основе этих парадигм лежат такие установки, как представления о чрезвычайной культурной значимости исторической памяти. Творчество Г. И. Чорос-Гуркина, рожденное на основе мифопоэтического национального мироощущения и русской академической школы, является образцом высокой художественности и непреходящей актуальности. Умея отвлечься от повседневности, умея стать внутренне свободным для свершения целостного творческого порыва, Г. И. Чорос-Гуркин создал своё искреннее художественное пространство, не утратив национальной духовности. Феномен Гуркина – явление не только подлинной художественности, но и особенной актуальности для начала XXI в., когда обострены противоречия между «старым» и «новым». Новое в социокультурной динамике – не только технологическая модернизация, но преимущественно синтез традиции и нововведения. Однако длится и не прерывается художественная традиция переживать такие этапы создания произведения, как «осенение» (осенило!, т. е. художник попал под «Сень» космическую или божественную, духовную), «озарение» (постижение идеи, её пластического воплощения), наконец, материализация образа в эскизе, наброске, картине и т. п. Все названные этапы связаны со словом, предшествующим материализации образа.

Традицию Г. И. Гуркина записывать свои впечатления от природы продолжил алтайский живописец Г. Ф. Борунов, продолжает её первый народный художник России на Алтае М. Я. Будкеев. Будкеев ведет дневник, читать который доступно не всем, но те, которым художник доверился, изумляются богатству языка, богатству слова автора горных пейзажей: «Чуя» – набирать звучание через обобщение, контрасты, звон, восторг! Левая скала – в тени – плотный силуэт и среди воды – камень с отражением в воде... «камни тяжелые, мокрые, загадочно мерцающие»... «Чуя под облаками» – весь мотив светлый; «пороги, перекаты, шумы»... «все серебристо, светло, прозрачно»,... «деревья – силуэты разлапистые»... Быть может, к такой выразительности русского языка художники приобщаются, слушая мелодии, шумы, грохот и шепот рек, озер и горных хребтов Алтая. Всю эту музыку они воплощают в своих произведениях.

В современной научной литературе утверждается мысль о том, что для каждой культурно-исторической эпохи характерен свой тип творчества. Быть может, это так. К сожалению, для художника XXI в. проблемой является не природа, не гармония, не мир, а метод, способ, приём, как писать

природу, как писать о мире. Для алтайского художника Г. И. Гуркина и его духовных воспреемников главной задачей творчества есть выражение идеи единства мира, его гармонии. В этом причина неизбывной глубины художественного пространства живописцев – поэтов слова и кисти!

Таким образом, современный мир переживает масштабные изменения, касающиеся всех сфер жизни человека и общества. То, что мы называем феноменом этнического возрождения, демонстрирует необходимость сохранения духовных ценностей и особое значение искусства в обогащении и развитии этих ценностей. Этнокультурная компетентность художника – необходимое условие создания убедительного художественного образа современности.

Произведения искусства ярко демонстрируют способность человеческого духа к подлинному творческому акту. Как отмечает исследователь Б. У. Итемгенова, скрытые механизмы, существующие внутри самого искусства, ответственны за генезис художественного сознания, при этом важно отметить роль этнической традиции и этнического чувства в зарождении и реализации творческого замысла в контексте так называемого «чистого искусства». Центральное место в исследовании феномена «чистого искусства» занимает проблема поиска критериев подлинности в творческом процессе. Чистое искусство в стремлении определить и выразить скрытую реальность продолжило и еще в большей степени обосновало специфические традиции в изобразительном искусстве и в культуре последующих поколений [6, с. 311]. Возросшее стремление человека знать и понимать свои национальные корни побуждает его активно изучать их. Литература, изобразительное творчество и музыка – области, которые бережней всего хранят ментальные и архетипические установки национального сознания.

При рассмотрении межкультурных коммуникаций открываются вопросы, требующие дальнейшего научного внимания и обсуждения, но уже сейчас можно сделать вывод: изучение традиций национальных художественных школ в процессе интеграции культур Запада и Востока в XXI в. обогащает проблемное поле исследований поэтического, живописного и музыкального образа как выражения содержательных характеристик культуры в её национальном и мировом значении.

Иллюстрации

1. Рудзите, И. Портрет матери. По мотивам латышской народной песни о солнце и матери / И. Рудзите. Двп., п., 1988.
2. Гуркин, Г. И. Озеро горных духов. – 1910.

Литература

1. Гуркин, Г. И. Моя молитва – Алтаю. Рисунок из фондов ГУК РА «Национальный музей Республики Алтай им. А. В. Анохина».
2. Чорос-Гуркин, Г. И. Каталог выставки / Г. И. Чорос-Гуркин. Национальный музей Республики Алтай имени А. В. Анохина. – Горно-Алтайск, 1995.
3. Гегль, Г. Философия права / Г. Гегель. Соч. – Москва – Ленинград, 1990. – Т. 7. – С. 356–357.
4. Дворжак, М. История искусства как история духа / М. Дворжак. – Спб., 2001.
5. Ильин, И. А. Возвращение / И. А. Ильин. – Минск, 2008.
6. Итемгенова, Б. У. Основные тенденции развития современного искусства Казахстана / Б. У. Итемгенова, А. И. Раимбергенов // Мир науки, культуры, образования. – 2014. – №2 (45). – С. 310-312
7. Каминский, С. Ю. Актуализация археологического наследия в современных социально-культурных практиках / С. Ю. Каминский. – Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2009.
8. Мелехова, К. А. Русская художественная школа в диалоге культур XX в. / К. А. Мелехова, Л. И. Нехвядович, Т. М. Степанская. – Барнаул, 2012.
9. Нехвядович, Л. И. Этническая художественная традиция как категория теоретической истории искусства. Известия Алтайского государственного университета. 2010. – № 2-2. – С. 148–151.
10. Никульшина, Е. Л. Соотношение традиций и инноваций в национальной культуре в эпоху глобализации / Е. Л. Никульшина. // Культурная память: актуальные проблемы и связь времен. Мат. Международной науч. конференции. Воронеж, 200. – 224 с.
11. Платон. Избранные трактаты.– М., 1994. – Т. 1.
12. Толстой, Л. Н. Собрание сочинений / Л. Н. Толстой. – М., 1983.

13. Чирков, В. Ф. Пространство реальное и художественное: проблема соответствий // Традиционное и актуальное в искусстве Сибири: сб. матер. науч.-практ. конф. 15-16 ноября 2005. – Красноярск, 2006.
14. Черняева И. В. Художественная экспозиция как часть информационной системы в образовании и науке. Культурное наследие Сибири / И. В. Черняева, Э. Ф. Степанская. – 2013. – № 14. – С. 159–166.
15. Stepankaya T. M., Melehova K. A. Russian Art School in the Process of Integration of Western and Eastern Cultures (XX – Beginning of XXI Century). Middle-East Journal of Scientific Research. 2013. – № 15 (1). p. 87–93.

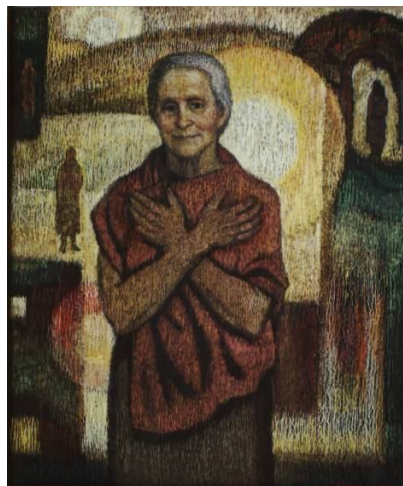


Рисунок 1



Рисунок 2

УДК 7.03 (571.56), (084.12)

РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ЯКУТИИ

В. В. Тимофеева

Национальный художественный музей
Республики Саха (Якутия)
vladavladislavovna@yandex.ru

В профессиональном изобразительном искусстве республики Саха (Якутия) представлены ментальные особенности региона, с одной стороны, учитывающие динамику национального сознания, а с другой – его устойчивость по отношению к процессам глобализации.

Предметное окружение человека, как продукт культуры, осмысливается художниками Марианной Лукиной, Туйаарой Шапошниковой. Предметы этнического мира в картине трактуются как атрибуты поэтического мира, при этом артефакты становятся знаками наполненными философией и этносемантикой. Образ человека занимает особое место в изобразительном искусстве Якутии, фокусируя в себе проблемы бытия, сознания, познания и многое другое. В живописных картинах, в графических листах северный человек воплощает идеал стойкости, упорства. Широкая эрудиция в области искусства и культуры этносов Якутии позволили художнику Михаилу Старостину на протяжении многих лет создавать произведения, тематически связанные с самобытным мировосприятием северян. Присущая культуре народов Сибири и Севера условная изобразительность получила убедительную интерпретацию в творчестве юкагирского художника Николая Курилова. Фигура оленя – излюбленный мотив в искусстве Курилова, знание форм, анатомии, повадок позволяет неустанно открывать в нем все новые выразительные черты. Произведения современных якутских живописцев, графиков представляют собой новую ткань, сотканную из фольклорных мотивов, культурных кодов, мифологических формул, ритмических структур.

Ключевые слова: изобразительное искусство Якутии, рисунок, живопись, композиция, стиль, образ, миф, символ, контекст, традиционная культура.

REGIONAL FEATURES OF DEVELOPMENT OF THE MODERN ART OF YAKUTIA

Timofeeva Vlada Vladislavovna
The National Art Museum of Sakha (Yakutia)
vladavladislavovna@yandex.ru

In the professional fine arts of the Republic of Sakha (Yakutia) the mental features of the region, on the one hand, considering dynamics of national consciousness, and with another – its stability in relation to globalization processes are presented.

The subject environment of the person as culture product, is comprehended by artists Marianna Lukina, Tuyaara Shaposhnikova. Subjects of the ethnic world in a picture are treated as attributes of the poetic world, thus artifacts become the signs filled with philosophy and ethnosemantics. The image of the person takes a special place in the fine arts of Yakutia, focusing in itself problems of life, consciousness, knowledge and many other things. In picturesque pictures, the northern person embodies an ideal of firmness, persistence in graphic sheets. Wide erudition in the field of art and culture of ethnoses of Yakutia allowed the artist Mikhail Starostin to create the works which are thematically connected with original attitude of northerners for many years. Conditional pictorialism inherent in culture of the people of Siberia and the North received convincing interpretation in works of the Yukaghir artist Nikolay Kurilov. The deer figure – favourite motive in Kurilov's art, knowledge of forms, anatomy, habits allows to open continued in it all new expressive lines of Work of modern Yakut painters, schedules represent the new fabric weaved from folklore motives, cultural codes, mythological formulas, rhythmic structures.

Keywords: Yakut Fine Art, drawing, painting, composition, style, image, myth, symbol, context, traditional culture.

Республика Саха, как один из центров Сибири, Дальнего Востока, подчиняясь общим закономерностям развития художественной жизни страны, отличается особой неповторимостью, детерминированной древними традициями народов, проживающих здесь, удаленной территориальной расположенностью и глубокими разнообразными связями с российской культурой, благодаря чему сложились оптимальные условия для развития самобытного искусства региона.

Изучение этнической специфики искусства связано и с тем, что оно являет собой сгусток уникальных смыслов и эстетически освоенных взглядов миропонимания, которые во многом сегодня в жизни утрачиваются. Исследование живописных, графических произведений в их национальной обрзанности дает возможность систематизировать и саму образную систему в целом, определяя ее характер и особые типы их взаимосвязей. В любой современной национальной культуре сегодня прослеживается ориентация на идеалы европейской культуры, ее художественный язык. Мера и степень корреляции универсального европейского и этнического позволяют, по мнению Т. П. Григорьевой, понять механизм взаимодействия культур [3, с. 27].

Мощным фактором идентификации этноса является вещный мир, который может быть представлен посредством такого жанра изобразительного искусства, как натюрморт. Особенно изысканы натюрморты с якутской утварью художника Марианны Лукиной. Изображение группы вещей, увиденных вблизи, подробно и крупно, создающих самим своим подбором и взаимным расположением стройный образ устойчивого, упорядоченного быта – часто возникающий мотив в искусстве мастера. В композициях «Туос Инит» (1996), «Якутский натюрморт с весами» (1997), «Натюрморт с туесами» (2002), «Равновесие» (2004), «Натюрморт саха» (2010) воплотилось очень конкретное поэтическое ощущение вещи. Искренняя любовь к красоте окружающего мира ясно проступает в самой живописи больших, тщательно продуманных холстов. Марианна Лукина пишет каждый предмет, прорисовывая тоненькой кисточкой детали, словно подчиняясь магии ремесла старых мастеров, передавая их вещьность и материальность. Художник трактует образ древних сосудов как незыблемое и вечное, это локализованное пространство культуры, вмещающее столетия жизни народа.

В картине «Комус курдук кэрэ (Прекрасны, как золото)» (2011) с блеском драгоценного металла сравнивает автор теплое свечение деревянной посуды, эффектно сопоставляя золотой фон с естественным окрасом традиционных изделий. В конструктивно-четкой композиции присутствует

равновесие формы и цвета, что создает общее впечатление красоты и гармонии. Симметричность очертаний предметов кое-где сознательно нарушена, давая нам прочувствовать рукотворность, уникальность старой деревянной посуды. Предметы этнического мира в картине трактуются как атрибуты поэтического мира, который является таким же реальным, как и исходный, но при этом артефакты становятся знаками, наполненными философией и этнокультурной семантикой.

Художественный, образный язык натюрморта многообразен. Иногда он выполняет задачу декоративного значения, в других случаях является средством выражения народного мировоззрения. Натюрморт может отражать своими ритмами в сложно-опосредованной форме экзистенциальные слагаемые быта и бытия, нести символические значения, закрепленные традицией.

Предметное окружение человека, как продукт культуры, осмысливается художником Туйаарой Шапошниковой в композициях «Ночные разговоры» (2007), «Сиюминутное... Вечное» (2009), «Якутский натюрморт» (2012) и др. Вторая жизнь предмета как артефакта становится метафорой состояния культуры.

В натюрмортах «Артефакты-1» (2009), «Артефакты-2» (2009) нарядная яркость красок основного фона усиливает четкость контуров и деталей предметов. Предметы быта, которые мы помим, и места, где мы ожидаем их увидеть, не сопрягаются в реальном современном времени и пространстве. Отсюда красный фон листов как энергетическое пространство культурной памяти. Выразительны качества используемых натуральных мотивов: красота нарисованного на бересте рисунка, изгиб ручки подсвечника, спираль календаря. Несложные знаки, воспринимающиеся нашим взором как кружки, крючки, спирали, зигзаги или крестики, на самом деле имеют в этих композициях значение шума многих текстов. Дробное единовременное мерцание фрагментов предметов на поверхности листа, который тем самым обнаруживает свою многослойность, постоянно отсылает за пределы конкретного, отдельно взятого артефакта. Композиции также демонстрируют творческий импульс, возникающий у художника в диалоге между современной и старой культурой.

Предметы традиционного быта, к которым обращаются художники, исчезая из жизни как реалии, утрачивая свое утилитарное значение, остаются в коллективной памяти нации, отражаясь в искусстве как компонент этнопоэтики, приобретая особое значение в понимании идеи прочности, постоянства, незыблемости общечеловеческих и национальных ценностей. Чем дальше народ отходит от традиционных культурных реалий, тем большую образность приобретают они в искусстве, наполняясь художественно-метафорическим и философским смыслом. Так, мир вещей оборачивается образом мышления и образом жизни в произведении Туйаары Шапошниковой «Далбар Хотун» (2014). По мысли художника, место отдельного человека среди других людей реально определяется не только его личностными качествами, но и его предметами, которые репрезентируют его в социальных отношениях.

Якутская женщина на всех этапах исторического развития занимала в семье и обществе значительное место. Самый высокий статус достигался женщиной в браке, который обозначался как Далбар Хотун – хозяйка дома, главная хозяйка. В графическом листе героиня является осью домашней вселенной, вокруг нее выстраивается предметный порядок. В композиции у каждой вещи имеется свое строгое место, соответствующее ценностной иерархии. Рукотворный мир служит умелой мастерице по законам функционального использования предметов и их эстетического воздействия. Вещи презентуют якутскую женщину не только как хозяйку с определенным социальным и культурным положением, но и раскрывают ее индивидуальную красоту.

Образ человека занимает особое место в изобразительном искусстве Якутии и фокусирует в себе проблемы бытия, сознания и познания, сферу религии, культуры и многое другое. В традиционной культуре коренных народов республики изображение человека долгое время было табуировано и считалось греховным. Произведения в жанре «ню» в искусстве Якутии встречаются нечасто, в них присутствует некая скованность, стыдливость, не допускающая свободной интерпретации, отсутствуют переживания темы телесности, столь характерные для западного искусства.

Знание искусства и культуры народов Якутии, широкая эрудиция позволили художнику Михаилу Старостину на протяжении многих лет создавать произведения, тематически связанные с самобытным мировосприятием северян: «Рыбак» (1990), «Ноша» (2001), «Переборка сетей» (2002), «Охотник и ворон» (2005) и т. д. В живописных картинах, в графических листах северный человек воплощает идеал стойкости, упорства. Он – сильная цельная личность, одновременно забавный, трогательный человек, имеющий характерную внешность. Как известно, характер – это глубокая, внутренняя правда любого явления. Неладно скроенный, но крепко сшитый, герой при этом обладает жизнеутверждающим духом. Излюбленным сюжетом произведений якутского художника является

путник, олицетворяющий вечные усилия воли и мысли. В полотнах «По тропе – змейке» (2007), «Апельсин» (2008), «Сезон дождей» (2009) и др. прослеживается изначальное стремление человека к постижению истины. В цикле каждое произведение является показателем того или иного этапа духовного становления героя. «Рыбак» – метафора творческого акта, «Гнездо» – приобщение к предельному, пребывание на грани «освоенного»/«неосвоенного», жизни/смерти. Мифологема пути выступает в качестве центральной композиционной основы полотен, графических листов и базируется на архетипическом представлении движения как процесса, способного иметь сакральную природу и направленного на трансформацию внутреннего или внешнего мира. Везде изображен узнаваемый персонаж, «кочующий» из картины в картину. Образ, воссоздаваемый художником в композициях, эволюционирует, каждый раз герой появляется в неожиданных ситуациях, обретая новые качества; например, в живописных работах «Снег – Заячий хвост» (2007), «Старый граммофон» (2008), «Эквилибрист» (2009), «Снежные вершины» (2012). Мифологема пути открыла для художника перспективу осмысления духовного бытия человека на основе традиций кочевников-скотоводов, северных охотников, рыболовов.

Присущая культуре народов Сибири и Севера условная изобразительность получила убедительную интерпретацию в творчестве юкагирского художника Николая Курилова. Сознательное обращение графика к первобытному, традиционному искусству приводит к появлению оригинальных самобытных произведений. Радиальное построение композиций в листах «Стойбище. На новом месте» (1980), «На пастбище» (1993), «Олени и юкагиры» (2000) с ярко выраженным центром – юртой, выявляет некие архетипы в художественном мышлении современного мастера. Фигура оленя – излюбленный мотив в искусстве Курилова, знание форм, анатомии, повадок позволяет неустанно открывать в нем все новые выразительные черты. Сравните: «На пастбище» (1982), «Амдур, амдур» (1985), «В зарослях тальника» (1986), «Среди оленей» (1987), «Светает» (1987), «Мшистая тундра» (1992), «Вспугнутые олени» (2007). Изображения животных ясны и гармоничны, каждая деталь эстетически осмыслена.

В произведениях «На пастбище» (1982), «Стадо» (1985), «Стойбище» (1991) своеобразным модулем измерения пространства становятся фигуры оленей. Прием передачи перспективы крайне лаконичен, выразителен и отражает своеобразие мировидения жителей тундры. Широко известно, что юкагиры и другие кочевые народы измеряют бегом ездового животного, в частности, оленя, расстояние и время пути. Искусство Н. Н. Курилова тесно связано с традиционным укладом быта оленеводов, северных охотников, рыболовов. Оно выросло из кочевого образа жизни с его условиями постоянного передвижения. Художник работает по памяти. В пути каждый предмет драгоценен, кочевник использует любой материал, инструмент по максимуму. Так, в руках юкагирского графика обычные вещи приобретают свойства художественные – это старые «ненужные» журналы, шариковая ручка, черная, белая бумага и т. п.

Неслучайно юкагирский график как хранитель и продолжатель национальных традиций обращается к технике аппликации, широко известной в прикладном искусстве народов Севера. По словам художника, «на фоне бескрайней земли и неба фигуры людей, животных особенно выразительны». Курилов в аппликациях оперирует комбинациями многократно повторяющихся простых стилизованных форм: «Совы мышкуют» (1987), «Пурга прошла» (1993), «Оленьи гонки» (1993), «Олени предков» (2005), «Встреча в пути» (2007), «Соревнования на лодках» (2007), «После удачной охоты» (2008), «На пастбище» (2009). Игра силуэтами – основной композиционный прием, при этом важную роль играют ритм, контраст, плавность линий, тон бумаги. Емкость образа достигается экономией и концентрацией художественных средств. Целостность и простота метафорического строя произведений впечатляют мощной убедительностью.

Также следует отметить сходство многих композиций Н. Курилова с пиктографическим письмом. Рисунки древних юкагиrow на бересте отличают особая манера стилизации и методы компоновки, которые выражают с предельной лаконичностью сложные идеи и понятия. Современный автор использует подобный метод и изобразительный язык. Внутреннюю форму культурных знаков отличает национальное своеобразие, причем значение символов довольно универсально.

Произведения Н.Н. Курилова – своего рода интеллектуальная игра, парадигму которой определяет миф. Система семиотических оппозиций и семантика пространственных отношений задают правила построения композиции на листе. Верх / низ, центр / периферия, правый / левый, имели для человека традиционной культуры фундаментальное значение в его пространственной ориентации и картине мира. Лейтмотивом произведений Курилова является борьба и союз двух противоположных начал, белого/черного, смерти/жизни, мужского/женского, что служит выражению диалектики жизни.

Следует заметить, что бинарные оппозиции в архаичных культурах играли роль концептуальных матриц в описании мира и его классификации. Неслучайно график в аппликации «Запутавшиеся олени» использует женский и мужской образы животных, располагая первый слева, второй – справа, сталкивая оленей друг с другом, переплетая их силуэты с арканом. В итоге, выявляется архетипическая идея жизни-борьбы двух начал. Тожество смерти и рождения – тема многих работ юкагирского художника: «Разговор» (1983), триптих «Желтая смерть» (1992) и т. д. Интерес представляют сквозные мотивы, проходящие через все творчество: небо – это мир предков, лодка – транспорт для перехода в иной мир, ребенок – продолжение рода, бег оленя – динамика жизни и т. д. Образы жилища, мировой горы организуют структуру пространства в произведениях современного автора. Особое значение в произведениях Курилова придается игре теней. Их рисунок выявляет суть происходящего в листах «В анибе» (1986), «Разговор» (1983), «Шьется ровдуга» (1986). В аппликациях «Лунная ночь» (1987), «Олени и юкагиры» (2000), «На вечернюю рыбалку» (1989) тень возникает как вторая реальность.

Сохранение традиций народов республики на глубинном ментальном уровне и их трансляция в условиях новой культурной парадигмы стало одной из ведущих тенденцией развития художественной жизни региона. Произведения современных живописцев, графиков республики представляют собой новую ткань, сотканную из фольклорных мотивов, культурных кодов, мифологических формул, ритмических структур. Емкость образа достигается экономией и концентрацией художественных средств, образно-выразительными метафорами. Якутские художники своим творчеством утверждают, «нет абсолютно мёртвого прошлого, оно продолжает жизнь в настоящем, позволяя себе творческие преобразования».

Литература

1. Алексеев, Н. А. Ранние формы религии тюркоязычных народов Сибири / Н. А. Алексеев. – Новосибирск, 1980. – С. 318
2. Габышева, Л. Л. Слово о контексте мифопоэтической картины мира. Выпуск 38. РГГУ. Прорицание и синхрония: Психология значимого случая / Л. Л. Габышева. – Азбука, 2009. – С. 192.
3. Григорьева, Т. П. Образы мира в культуре: встреча Востока с Западом / Т. П. Григорьева // Культура, человек и картина мира. – М. : Наука, 1987. – С. 271.
4. Гуревич, А. Я. Ментальность / А. Я. Гуревич // Опыт словаря нового мышления. – М., 1989. – С. 454.
5. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – С. 454.
6. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 2000. – С. 704.
7. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир / Львова Э. Л., Октябрьская И. В., Сагалаев А. М., Усманова М. С. – Новосибирск : Наука, 1988. – С. 225
8. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Человек. Общество / Э. Л. Львова, И. В. Октябрьская, А. М. Сагалаев, М. С. Усманова. – Новосибирск: Наука, 1989. – С. 243
9. Мифологический словарь : Энциклопедия. – М., 1991. – С.736
10. Мифы народов мира: энциклопедия в 2-х т. / Под ред. С. А. Токарева. Т. 1 – М., 1980. – С. 672
11. Мифы народов мира: энциклопедия в 2-х т. / Под ред. С. А. Токарева. Т. 2 – М., 1982. – С.720
12. Неустроева Г. Г. Михаил Старостин. Альбом / Г. Г. Неустроева. – Якутск «Бичик», 2002. – С. 16
13. ПЛМС 1995 – Предания, легенды и мифы саха (якутов) / Сост. Н. А. Алексеев, Н. В. Емельянов, В. Т. Петров. – Новосибирск : Наука, 1995. – С. 400 (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).
14. Соктоева, И. Символические структуры, сюжеты и образы в искусстве сибирских этносов / И. Соктоева // Современное искусство Сибири в контексте региональных художественных выставок второй половины XX– начала XXI в. Шестые сибирские искусствоведческие чтения. – Новосибирск, 2008. – С. 85.

ЕЛЕНА ИЛЬЯНКОВА: СЕРИЯ НАТЮРМОРТОВ «ОТРАЖЕНИЯ»

И. Н. Троянова
Зеленогорский музейно-выставочный центр
irenet@yandex.ru

Елена Ильянкова (род. 1976) представляет поколение молодых красноярских художников, выпускников Красноярского государственного художественного института (2005) и регионального отделения Российской академии художеств «Урал, Сибирь, Дальний Восток» (2012). В 2005 г. автором была создана большая пастельная серия натюрмортов «Отражения», открывающих сложный внутренний мир переживаний современного человека. Посредством необычного предметного ряда, странных ансамблевых групп, непременным атрибутом которых является стекло, художник размышляет на «вечные» темы о сущности бытия, сиюминутном и вечном, отношениях мужчины и женщины.

Ключевые слова: искусство Красноярска, пастель, натюрморт.

ELENA ILYANKOVA: SERIES OF STILL LIFES «THE REFLECTIONS»

I. N. Troyanova
Zelenogorsk Museum and Exhibition Centre
irenet@yandex.ru

Elena Ilyankova (born in 1976) is one of the young artists of Krasnoyarsk, graduates of Krasnoyarsk State Institute of Fine Arts (2005) and the regional department of the Russian Academy of Arts «The Ural, Siberia and the Far East» (2012). In 2005 the painter created the big series of pastel still lifes entitled «The Reflection» which opened a sophisticated inner world of modern human experience. Using an unusual sequence and combinations of objects, with glass as an indispensable attribute, the painter speculates about such eternal themes as the essence of being, momentary and eternal, relationships between men and women

Key words: Fine Arts in Krasnoyarsk, a pastel, a still life.

Елена Витальевна Ильянкова (род. 1976) представляет поколение молодых красноярских художников-выпускников Красноярского государственного художественного института и регионального отделения «Урал, Сибирь, Дальний Восток» Российской академии художеств. В художественных проектах художник участвует с живописными и графическими произведениями. Обращение к той или иной технике обусловлено задачами, которые автор ставит перед конкретной работой.

На многих выставках 2012–2013 гг. Ильянковой была представлена серия натюрмортов под названием «Отражение» (2005–2006) в технике пастели. Композиции вызывают интерес неожиданным составом полярных по предназначенности предметов и искренностью, доверительностью интонации: рядом с налитыми, полными жизни, фруктами расположено то, что некогда было колесом, страницей тетради или документом, а сейчас превратилось в «косиножку» и клочья мятой бумаги (рисунок 1). Внимательно вглядываясь в фактуру предметов, изломанность контурных линий, сохранивших некую графическую основу, автор размышляет о сущности бытия – сиюминутном и вечном: плавная текучесть линий, наполненных жизненными соками фруктов и аскетизм, покрытых ржавчиной старых утюгов, как вечная молодость природы в бесконечном возрождении своих форм и закатная фаза долгой, но одной-единственной жизни предмета – вещи, сотворенной руками человека (рисунок 2).

Внимание Ильянковой привлекает не парадная часть жизни, а то, что в итоге остается от нее – неприглядная повседневность, когда «тихая жизнь» вещи уже прожита и она переходит в разряд утиля, от которого большинство людей стремится благополучно отвести взгляд – не заметить, не обратить внимание, но, что, удивительным образом, во все времена привлекает внимание детей и художников: фрагменты проволоки, осколки зеркал, стекла, комки мятой бумаги. Под ее внимательным взглядом они превращаются в предметы с историей – знаки своего времени, его отметины.

Натюрморты Ильянковой не многопредметны: для них характерны пространственные паузы, немногословность, много воздуха. Непременным атрибутом является стекло. Его «присутствие» в

виде осколков и правильных геометрических форм несет настроение спокойной сосредоточенности и, вместе с тем, напряжения, которое сообщается зрителю. Хрупкость стекла, его способность к отражению видимого и невидимого, создает особую среду – атмосферу, диктует определенную – замедленную – пластику движений, свой ритм, настраивает на философский лад, позволяющий понять смысл, зашифрованный в игре бликов, отражений, трансформаций, метаморфоз (рисунок 3). «Изображение зеркала, отражения всегда придает картине какую-то иррациональность, романтическую напряженность» [2, с. 28]. Так, в солнечном блике от бутылки, отражающемся на стене, можно увидеть причудливый контур пляшущего человечка, что наполняет видимый мир внутренней, закрытой вскользь брошенному взгляду, жизнью (рисунок 4). В отличие от замерших в застылой неподвижности предметов, в сотворенном мире отражений – зазеркалье – кипят страсти: солнечный блик в виде человечка полон динамики, энергии, света.

Художник выбирает для своих работ горизонтальную композицию. Предметы группируются вокруг организующего центра в виде стекла или зеркала – неизменных атрибутов пастельной серии. Точка зрения сверху придает пространству некую подвижность, побуждая к мышечной моторике, что привносит в процесс восприятия композиций эффект присутствия автора. Он сохраняется и в дальнейшем, поскольку неоднозначность смыслов, трактовок сюжетов, о которых повествуют натюрморты, рождает внутренний диалог, попытку понять истинный смысл художественного высказывания. Построенное пространство – условно: некая горизонтальная базовая поверхность и вертикальная плоскость «стены» позволяют, не отвлекаясь, сосредоточить внимание на «сюжете» натюрморта. В неограниченной, длящейся продолжительности условно-абстрактных плоскостей вертикали и горизонтали присутствует кинематографический прием фрагментарности, что сообщает некую непреднамеренность, случайность и усиливает смысловую символично-психологическую подоплеку произведения, его ассоциативные связи.

В лучших традициях реалистического искусства художник искусно создает иллюзию трехмерности пространства посредством материальности формы, заключенной в объеме предметов и разнообразных фактур: старые утюги, чайники и ведра покрыты бархатистой и шершавой ржавчиной, тускло поблескивает медь трубы, стекло бутылки и вазы – прозрачно, а сухие растения – хрупки.

Цветовым лейтмотивом пастелей Ильянской является сочетание коричневого и зеленого цвета, создающего общую минорную тональность. Небольшие отступления в виде ярко-желтого и терракотового тонов в работах «Фруктовница» (рисунок 2) и «Тыква», не вносят существенных изменений в атмосферу печали, некоего неизбежного сожаления, даже тоски, которую несет коричневый цвет. Колористическое исключение являют работы «Птицы» (рисунок 5) и «Солнечный зайчик» (рисунок 3). Но, черный цвет фона в работе «Птицы», проволока, острые осколки зеркала и силуэты птиц с огромными клювами вносят в общее невеселое настроение нечто зловещее.

Работа «Двое» (рисунок 6) вызывает размышления на вечную тему отношений мужчины и женщины, чему способствует ее название, а также расстановка и конфигурация предметов: два «чайника», обращенные носиками в одну и ту же сторону, рожают ассоциацию некоего конфликта, ссоры, «затмения», что недвусмысленно подчеркивают осколки разбитого зеркала. Но, в их зеркальных отражениях – мире «невидимых» постороннему взгляду связей, «чайники» обращены навстречу друг другу, что свидетельствует об их истинных отношениях, внушающих некую надежду.

В безыскусном, случайном наборе предметов, как данности современной жизни, ее реалий, художник ищет гармонию, пытаясь примирить то, что волею судьбы вынуждено существовать рядом – здесь и сейчас, ибо жажда красоты, интуитивное или сознательное стремление к ней изначально заложены в природе человека (рисунки 1, 3, 7).

Художник объединяет очень простые, но далекие по роду деятельности предметы, образуя «странные» ансамблевые группы (рисунок 4). Соседство разнородных предметов не лишено изысканности. Каждый «участник ансамбля» ведет свою партию, которая не подчиняется и не доминирует, а обладает самодостаточностью «вещи в себе»; при этом каждый предмет органично вплетен в единую полифоническую ткань, некая целостность которой без его участия будет разрушена.

Елена Ильянкова видит красоту в обыденных, очень прозаических вещах, например – в прорастающих почках картофеля (рисунок 8). Работа выполнена почти монохромно и невольно концентрирует внимание зрителя на живых, хрупких побегах. Полные движения, веселой динамики они буквально взрывают своей жаждой жизни угрюмую повседневность и неподвижную условность натюрморта. Любуясь «букетом», художник акцентирует на зрелище внимание зрителя, помещая проросшие картофелины в прозрачную стеклянную вазу, изначально предназначенную для эсте-

тическое, и усиливает впечатление, придавая еще большую изысканность натюрморту отражением в горизонтальной плоскости стекла. Идею произведения передают стихотворные строки Людмилы Татьяничевой [6, с. 18]:

«Изведав горечь укоризны,
Обид, ошибок, мелких драм,
Учитесь радоваться жизни,
Ее обыденным дарам!»

Основой образности Елены Ильянковой является лирико-интеллектуальное содержание. Лирические интонации буквально пронизывают натюрморты, что доказывает их названия – «Солнечный зайчик», «Двое», а также их содержательное наполнение: только лирик способен увидеть в прорастающем картофеле букет, в стоящих чайниках – историю отношений мужчины и женщины, а в остатках бывшего колеса – насекомое, именуемое в народе «косиной».

Несмотря на жесткость проволочных линий, обломки зеркал, несущих напряжение, работы Ильянковой пронизаны глубокой человечностью, душевным теплом, лирическим чувством, сообщаемым через бархатистость цветового пятна, его благородную сдержанность, глубину, а также ритмическую организацию пространства листа. Режущая и колющая сущность предметов свидетельствует о силе субъективного переживания автора, ее искренности. Безыскусность предметного ряда, излучая особую интонационную пронзительность, отражает острое ощущение времени художником и ее неизбежную жажду красоты, гармонии:

«...Пейзажи и впрямь были бедны и жалки,
Но, вспомни, что даже на мусорной свалке
Жестянки и склянки сверканьем алмазным,
Казалось, мечтали о чем-то прекрасном...» [7, 309].

Сдержанность цвета «обнажает» выразительность форм, богатство фактур, композиционный ритм, примиряет предметы между собой, создает тонально окрашенную среду, способствующую выстраиванию гармонии их совместного существования. Образы Елены Ильянковой – это образы-размышления, образы-воспоминания, образы-фантазии, за которыми философские искания, художественное постижение действительности, а также – настроение автора. В их создании приобретает значение иносказательно-метафорическое выражение жизни: «образ становится своего рода поэтической формулой, концентрирующей квинтэссенцию явлений действительности, приобретает значение художественного олицетворения, аллегории, символа. В нем синтезируются существенные черты жизни, выражается обобщенное представление о ней, передается характер ее в целом» [1, с. 192].

Работы Ильянковой отражают свое время. Соединяя в натюрмортах несоединимое в классическом понимании, художник выстраивает собственную систему знаков, сообщающих психологическое состояние и ощущения современного человека, как живой пульсирующей частицы настоящего. Отдавая дань классическим традициям натюрморта уравновешенностью композиции, реалистическим изображением предметного мира, автор, вместе с тем, вносит нечто свое – ощущение пространства, его неразрывную связь с динамикой современной жизни, свой предметный ряд. Художник не ищет прекрасное за пределами обыденной жизни, составляя натюрморты из очень прозаичных вещей, отражающих настоящее время. Создавая свой несколько печальный мир, наполненный красотой, гармонией, художник говорит об очень сложных, почти интимных вещах, вызывая внутренний диалог и отклик в душе зрителя.

Литература

1. Ванслов В. В. О станковом искусстве и его судьбах / В. В. Ванслов. – М. : Изобразительное искусство, 1972. – 297 с.
2. Герчук Ю. Я. Живые вещи / Ю. Я. Герчук. – М. : Советский художник, 1977. – 141 с.
3. Материалы и техники рисунка : учеб. пос. / Отв. ред. В. А. Королев; Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – 3-е издание, испр. – М. : Изобразительное искусство, 1987. – 96 с.
4. XVI отчетная выставка творческих мастерских Российской академии художеств в отделении «Урала, Сибири и Дальнего Востока» в Красноярске: каталог / ст.: А. Антонова, Л. Даддыко, Н. Тригалева. Красноярск, 2012. – 23 с.
5. Сидоров А. А. Русская графика начала XX века: очерки истории и теории / А. А. Сидоров. – М. : Искусство, 1969. – 249 с.

6. Татьяничева Л. К. Хвойный мед. Книга избранной лирики / Л. К. Татьяничева. – М. : Современник, 1978. – 366 с.
7. Чудное мгновение. Любовная лирика русских поэтов. Кн. 2 / сост. Л. Озерова. – М. : Художественная литература, 1988. – 431 с.



Рисунок 1 – Косиножка.
Из серии «Отражения». 2005



Рисунок 2– Фруктовница.
Из серии «Отражения». 2005

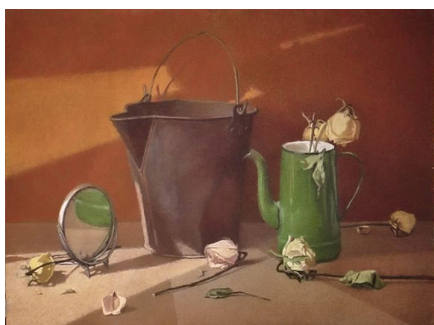


Рисунок 3 – Солнечный зайчик.
Из серии «Отражения». 2005



Рисунок 4 – Квартет.
Из серии «Отражения». 2005

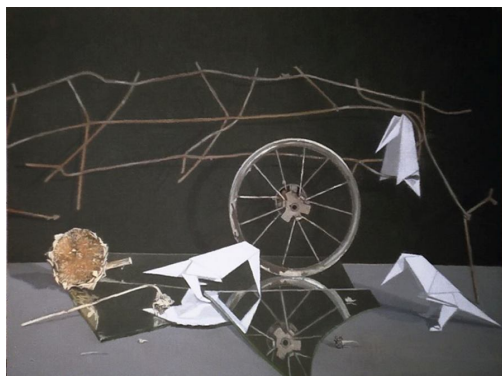


Рисунок 5 – Птицы.
Из серии «Отражения». 200



Рисунок – 6. Двое.
Из серии «Отражения». 200



Рисунок 7 – Натюрморт.
Из серии «Отражения». 2005

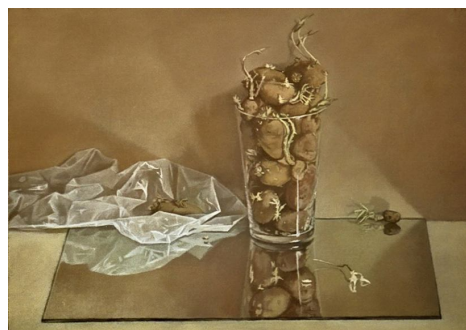


Рисунок 8 – Букет.
Из серии «Отражения». 2005

УДК 746.4

ОДЕЖДА ДРЕВНИХ ЛЮДЕЙ ИЗ ШКУР И ВОЗНИКНОВЕНИЕ МОНГОЛЬСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОДЕЖДЫ “ДЭЭЛ”⁴

Д. Уранчимэг

Институт изобразительного искусства и дизайна, г. Улан-Батор

e-mail: uranchimeg_fineart@yahoo.com

В статье рассматривается генезис традиционной монгольской одежды, связь с декоративно-прикладным искусством, показывается отражения в ней религиозных представлений.

Ключевые слова: дээл, монгольская национальная одежда, декоративно-прикладное искусство.

THE ANCIENT CLOTHES MADE OF ANIMAL SKINS AND ORIGIN OF MONGOLIAN NATIONAL CLOTHES “DEEL”

D. Uranchimeg

University of Culture and Arts, Ulan-Bator

e-mail: uranchimeg_fineart@yahoo.com

The article is devoted to genesis of traditional Mongolian clothes, its connection with arts and crafts. It's also shown here how the religious views are reflected in the clothes

Key words: deel, Mongolian traditional clothes, arts and crafts.

Предметы национального искусства любого народа в течение своего закономерного развития претерпевает много изменений, однако первоначальные их дизайн и модели всегда сохраняются, отражая те свойства, специфические только для того народа, что все время подтверждаются современными археологическими находками.

Народный художник, лауреат Государственной премии, У. Ядамсурэн начал первую и крупнейшую исследовательскую работу об искусстве Монголии и в том числе монгольской национальной одежды с целью ознакомления молодого поколения с историей и традицией монгольской национальной одежды, открывая ее глубокое эстетическое и духовное значение, уникальные особенности, совершенство и красоту. Он опубликовал альбом, который стал очень ценным материалом для исследований для многих ученых и исследователей. Книга “История монгольской одежды”, написанная этнологом и ученым Х. Нямбуу правомерно считается одной из самых значительных работ для истории монгольской одежды со времен Хунну. В этой книге автором классифицированы периоды развития монгольской национальной одежды по историческим эпохам. Также цветной альбом лауреата Государственной премии М. Амгалан “Материальная культура западной монголии” является очень важным исследовательским трудом о культуре и искусстве древней Монголии. “Предметы искусства из войлока с различными построченными узорами и орнаментами”, ученого исследователя Л. Батчулуун – ценнейшее исследование, представляющее уникальные материалы о древней культуре и искусстве Монголии, отражающее определенный период, в течение которого войлок использовался в качестве сырья одежды.

⁴ Подготовлено при поддержке гранта РГНФ – МинОН Монголии «Изобразительное искусство Сибири и Монголии XX– начала XXI вв: кросс-культурные взаимодействия и влияние художественных традиций» № 15-24-03002.

Однако пока нет значимых исследований о происхождении этого искусства, очень мало артефактов, исследование ученых ограничивается изучением останков древнего человека каменного века, стоянки древних людей, наскальных рисунков, между тем одежда и облачения древнего человека первобытного общества остались неизученными и загадочными.

Каждая вещь имеет свое начало и закономерность развития, что уже научно доказано. Настоящая научная статья написана с целью подчеркивания важности углубленного изучения монгольской одежды.

Все предметы, созданные сознательной деятельностью человека, имеют уникальное своеобразие и специфические особенности, в какой-то мере всегда сохраняют свое традиционное назначение и первоначальную форму. Их традиция передается и наследуется из поколения в поколение, что подтверждается археологическими находками.

Традиционные предметы потребления глубоко входят в повседневную жизнь народа как реальное воплощение абстрактных идей и формируют уникальное произведение искусства, что подтверждает свое существование как высшая форма человеческого мышления и наследуется поколениями.

Недостаточность наших знаний об искусстве первобытного общества приводит к мысли, что первобытные люди были подвластными природе, почти не отличаясь от диких животных. Тем не менее, история показывает и подтверждает великолепное и грандиозное градостроительство Майя в Южной Америке, а также, то, что индейцы до нашей эры построили каменные пирамиды, памятники, переехали через Берингов пролив из Центральной Азии в Америку. Даже путешествия по морю, такие, как от побережья Южной Америки, более 4300 миль от Тихого океана до острова Полинезии оставили следы своей уникальной культуры. Чтобы доказать, что древние жители Перу могли доплыть до островов Полинезии на своих плотах, Т. Хейердал с коллегами-исследователями на простом плоту из девяти бревен, скрепленных веревками из стеблей растений, названном “Кон-Тики”, прошли 4 300 морских миль от берегов Южной Америки до островов Полинезии. Целью экспедиции Хейердала было доказать, что древние жители Перу могли переплывать Тихий океан, и именно они заселили острова в Океании. Таким образом, все это говорит о том, что наши предки не жили как дикие животные.

Они с древних времен почитали небо, и в одежде монгольского шамана есть много наследованных традиционных магических ритуалов и обрядов. Украшения и перья, головные уборы шамана, их многочисленные бахромы из ленточек по-какой то мере связаны с индейским традиционным одеянием, что подтверждает о едином происхождении одеяний из шкур животных.

В те далекие времена национальная одежда монголов “дээл” еще не существовала. Для любого народа первобытных общин, шкуры животных служил для прикрытия отдельных частей тела. Однако нельзя сказать, что одежда вдруг появилась из-за холодного климата Центральной Азии. С похолоданием во многих регионах возникла необходимость защиты тела от холода, что привело к появлению одежды из шкур — древнейшего материала для изготовления одежды у племен, занимающихся охотой. Одежда из шкур до изобретения ткачества была основной одеждой первобытных народов. Но одежда из шкур и ее элементы изготавливались народами с соблюдением определенной традиции.

Одним наглядным доказательством, подтверждающим традицию изготовления одежды, являются наскальные рисунки, представленные в таблице 41 книги ученого Г. Санжмятав “Культурно-исторические памятники на территории аймака Архангай”. Автор написал об этом “... небольшой сопок в 20 км к западу от центра сумона Улзийт называется Янгирт. В скалах, расположенных к юго-востоку от этого сопка, сохранилось до настоящего времени несколько наскальных рисунков, сформировавшихся еще в бронзовом веке. Самое интересное то, что на этих рисунках изображен человек с крыльями, летящий к солнцу. Это подтверждает, что человечество с древнейших времен мечтало познать окружающий мир, солнце и луну (страница 17). Это очень ценное доказательство того, что первобытные люди связывали свою одежду с обычаями, верованием, что видно по тому, как крылья символизируют их одеяние. Такие изображения часто встречаются в

наскальных рисунках индейцев Северной Америки. Птицы, как идол верования, часто встречаются на наскальных рисунках Их тэнгэр и Алтая, территории Бурятии и Байгаль нуур.

Примитивная одежда первобытного человека представляла собой покрытие с разрезом в середине для головы, которое прикрывало спину, грудь, бедра. Если связывать это с магическим обрядом верования в небо, то можно сделать вывод о том, что это было одеяние, символизирующее или отражающее действие полета.

Как показывают археологические находки, на одежде древних индейцев всегда изображались летающие птицы. Этот элемент сохраняется в одеждах эвенков, эскимосов, и тунгусов, хамниганов, и не только в одежде, но и в танцах сохранены символизирующие птицы движения, являющихся гордостью народов.

Например, можно считать, что стартовое движение монгольской национальной борьбы, называемое “дэвээ, гараа”, хорошо известной монголам, может быть связано с древним шаманским ритуалом, а следовательно, с танцевальными ритуалами индейских охотников с широкими как крылья рузавами. Каждый ритуал символизирует могущество, благородность, таинственную мощь небесного создания. Хорший старт служил одним из приемов монгольского борца – продемонстрировать свою силу, ловкость, смелость перед противником и зрителями. Такого рода танцы сохранены у бурятов, тунгусов, эвенков и эскимосов как традиционные танцы.

В частности, в Бурятской народной легенде говорится о том, как прекрасные небесные лебеди спускались на землю, сняв одеяние, превращались в девушек. Похитив и скрывая одежду с перьями и крыльями одной из них, молодой охотник женился на девушке, которая родила родоначальников бурятских родов. Это один из самых наглядных народных устных фольклоров, связывающих одежду с небесными созданиями. Здесь примечательно, что перья и крылья считаются средствами достижения к небу, таким образом легенда еще раз подтверждает связь древней одежды с небесными силами.

Еще одно доказательство того, что религия и религиозные верования с древних времен развивались в неразрывной связи с одеждой, – это одеяние шаманов, символизирующее полет. Этим шаманы олицетворяют небесные создания, способные общаться с тайной силой или защититься от черной энергии. Очень древней археологической находкой шаманской одежды является дээл – шуба, из могилы знатного Хунну, на двух плечах которой закреплены две подставки, что могло служить петлями для установки перьев или других предметов.

Из материалов исследования предметов шаманских ритуалов Сибири и Алтая – деревянные фигуры идола облачились в шкуры, что можно считать примером одеяния древних людей. Также следует обратить внимание на то, что специфическое одеяние, изображенное на ацтекских художественных артефактах, напоминает также одежду древних шаманов.

Хотя прошло много веков, как человек изобретал одежду и одеяния из шкур, они приобретали форму “дээл”, но имеют одну общую форму, как этническая идентификация, свидетельствующая о первоначальной форме.

Способ выкройки и дизайн монгольской одежды является самым реальным примером, подтверждающим ее происхождение от древней одежды. Дэли, дээл – традиционная мужская и женская распашная одежда у монголов: халат, запахивающийся на правую сторону, застегивается у ворота и на правом боку, перепоясывается многометровым шелковым поясом. Хотя со временем для шитья и изготовления “дээл” не стали использовать шкуры животных, а ткани – шелк сатин, и другие, но традиция выкройки и остались прежней.

Монгольская национальная одежда имеет не только функциональное назначение для обеспечения материальной потребности в одежде, но и огромное духовное значение. Ее возникновение и развитие неразрывно связано с обрядами, ритуалами религиозных верований.

Это подтверждается тем, что детали, стиль, дизайн монгольской национальной одежды “дээл” имеют большое сходство с одеждой американских индейцев. А также облачения древних индейцев, сохранившиеся до нашего времени, имеют большое сходство с первобытными обитателями Алтая.

Выкройка дээл очень простая, на развернутом материале вырезают круг для головы, нет много деталей выкройки. Все это наглядно показывает, что этот вид одежды сохраняет такие традиционные и уникальные свойства, как простота, универсальность, которые служили основным методом

изготовления одежды древних людей, а также следует обратить внимание на то, что это соответствует названию “дэбэл” по старинному произношению монголов.

Форма и дизайн монгольской национальной одежды “дээл” сохранили первоначальный способ его шитья и дизайна, исходящее от особенностей народа.

Особенности декорирования и дизайна “дээл” различаются у каждой национальности, но они подчинены единому традиционному способу выкройки и изготовления.

Вероятно, что название “дээл”, может быть, возникло от старинного слова “дэвэх”, что означает – размахивать крыльями или “хөөрөх” – летать, подняться вверх. Важно изучить это слово с лингвистической стороны, оно может служить одним ключом для проникновения в тайны древних предметов.

Очень важно восстанавливать и распространять методы выкройки и шитья монгольской национальной одежды, поскольку хотя эти методы могут казаться устаревшими, однако простые и одновременно уникальные способы создания национальной одежды со временем еще больше забываются.

Литература

1. Пэрлээ, Х. Изучение о происхождении монголов по их печати и штампа / Х. Пэрлээ. – Улан-Батор, 1976.
2. Батчулуун, Л. Предметы искусства из войлока с различными построенными узорами и орнаментами / Л. Батчулуун. – Улан-Батор, 1999
3. Кошечков, Н. В. Декоративно-прикладное искусство монголоязычных народов. – М., 1979.
4. Сономцэрэн, Л. Краткая история монгольского искусства / Л. Сономцэрэн, Л. Батчулуун. – Улан-Батаор, 1989
5. Т. Доуглас Прайс. Образы прошлого / Т. Доуглас Прайс, Гэри М. Фейнман. – Лондон, 2001.
6. История Китая. – Пекин, 1999.
7. Нямбуу, Х. История монгольской одежды / Х. Нямбуу. – Улан-Батор, 2002.
8. Улзийбаатар, Д. Хурээ гоёл (Столичный наряд) / Д. Улзийбаатар. – Улан -Батор, 2013.
8. Амгалан, М. Материальная культура Западной Монголии / М. Амгалан. – Улан-Батор, 2005.
9. Цултэм Н. Скульптура Монголии / Н. Цултэм. – Улан-Батор, 1989
10. Цултэм, Н. Декоративно-прикладное искусство Монголии / Н. Цултэм. – Улан-Батор, 1989.
11. Between world /Shamanism of the peoples of Sibiria – Лондон, 1997.
12. Тор Хейердал. На плотах Кон-Тики / Тор Хейердал. – Улан-Батор, 1959.

УДК 7.03

ФЕНОМЕН ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА КОРЕННЫХ НАРОДОВ СИБИРСКОГО СЕВЕРА: ОТ ПРИМИТИВА К ПОЛИСТИЛИЗМУ (ИНСТИТУТ НАРОДОВ СЕВЕРА, КОНСТАНТИН ПАНКОВ – ГЕННАДИЙ РАЙШЕВ)

Н. Н. Федорова

Галерея-мастерская художника Г. С. Райшева, филиал бюджетного учреждения ХМАО-Югры «Государственный художественный музей»
n_mus@bk.ru

В сибирском искусстве XX– начала XXI вв. прослеживается магистральная линия, связанная с корневой культурно-географической почвой и поисками путей синтеза европейского и архаического искусства аборигенных народов. Особый интерес в этом процессе представляет развитие искусства самих коренных народов – носителей древней сибирской традиции. Архаика с ее возможностями моделированного отображения мира и жизненностью образов во многом определила развитие в искусстве новейшего времени художественных направлений примитива и авангарда. Если первое дало на сибирской почве феномен, сформировавшийся в 1920-30-е гг. в Институте народов Севера (Ленинград), итоговой фигурой которого стал Константин Панков, то второе проявилось глубоко индивидуально и масштабно в конце столетия в творчестве Геннадия Райшева. Эти ключевые явления в фор-

мировании самобытного искусства народов Сибири рассматриваются в данной статье. Прослеживаются особенности формирования художественной системы представителей сибирских этносов в Институте народов Севера и развитие ее в новых условиях в творчестве Геннадия Райшева: от природно-мифологического к современному планетарному измерению картины мира.

Ключевые слова: изобразительное искусство Сибири, коренные народы, примитив, полистилизм.

FINE ARTS PHENOMENON OF INDIGENOUS PEOPLES OF THE SIBERIAN NORTH: FROM PRIMITIVES TO POLYSTYLISM (KONSTANTIN PANKOV – GENNADY RAYSHEV)

N. N. Fedorova

Gallery-studio of the painter G. S. Rayshev, branch of the Budgetary Institution of Khanty-Mansi Autonomous Okrug-Yugra «State Art Museum»
n_mus@bk.ru

The Siberian art of the XX-early XXI centuries has the main line associated with a radical cultural and geographic ground as well as with a search for ways to combine European and archaic art of indigenous peoples. The evolution of art of indigenous peoples themselves who are keepers of ancient Siberian culture is of special interest. Antiquity with its opportunities for simulated reflection of the world and true to life images determined the evolution of primitive and avant-garde art movements in art of contemporary history. If the first one begot a Siberian-grounded phenomena having arisen in 1920-30s in the Institute of Northern Peoples in Leningrad with its main figure Konstantin Pankov, then the second one appeared in a deep individual and extensive nature in Gennady Rayshev's art of the late century. The article analyzes these key phenomena of forming of the authentic art of Siberian peoples. One can trace peculiarities of forming of art system in Siberian ethnic groups in the Institute of the Northern Peoples and its development under new conditions in creative works by Gennady Rayshev: from natural and mythological dimension of the worldview to planetary one.

Key words: Siberian fine arts, Siberian indigenous peoples, primitive, polystylism.

Поиски путей художественного синтеза корневой сибирской культуры и современного европейского искусства определили магистральную линию развития искусства Сибири новейшего времени. В исследовании этого процесса представляется актуальным обратиться к проблематике развития искусства самих коренных народов – носителей древней сибирской традиции. Им выпала двойная миссия – реализовать собственную многовековую традиционную культуру в новых формах и быть связующим звеном в современном обращении к истокам искусства. В объеме краткой статьи остановимся на знаковых явлениях и особенностях формирования самобытного искусства народов Сибири.

Когда в 1910-е - 20-е гг. в художественной среде зарождалось известное движение создания «сибирского стиля» и выхода к «большому искусству», сформулированное лидером движения И. Л. Копыловым, это стало нелегкой задачей для сибирских художников, тем более в наступивший период «идеологических» 30-х гг. [1]. И все же в тот предшествующий период были осуществлены первые опыты и складывались условия, определившие в дальнейшем консолидацию усилий в столичном центре – Институте народов Севера, в Ленинграде. Собирались и публиковались этнографические материалы по изображениям на плоскости, скульптуре, рисунки сибирских народов крупнейшими этнографами В. Штернбергом, Л. Богоразом и др. (впоследствии материалы были обобщены в фундаментальном труде С. В. Иванова [2]). Из художников исследованием этнографических рисунков бурят занимался тот же И. Копылов, вместе с учащимися созданной им студии собиравший коллекцию традиционных предметов и рисунков, «которая могла пригодиться для уточнения *методики преподавания искусства местному населению (курсив мой – Н. Ф.)*. Непосредственность этих рисунков и в то же время проглядывающий в них выработанный тысячелетней культурой стиль увлекли Копылова настолько, что он увидел способ обновить искусство Сибири» [1, с. 50].

Примечательно, что один из первых в России и Европе исследователей традиционных культур с точки зрения художественно-эстетических качеств петербургский художник Вольдемар Матвей, автор известной книги «Искусство негров» [3], подготовленной на основе европейских музейных коллекций, вскоре обратил внимание на скульптурную пластику сибирских народов. Результатом изучения коллекций Этнографического музея Академии наук стали неопубликованные материалы по скульптуре Северной Азии (Приамурья). Его хорошо иллюстрированные книги, разработанное

им понятие «пластического символа» и в целом подхода к осознанию художественных принципов традиционного искусства впоследствии окажут влияние на петербургский авангард 1) [4], на школу скульптора А. Т. Матвеева и его учеников, работавших в художественных мастерских Института народов Севера.

В сложные 20-е гг. по инициативе В. Г. Богораза и поддержке Л. Я. Штернберга, ученых универсальных знаний, знатоков архаики, создается факультет северных народностей при ленинградском Институте живых восточных языков им. А. Енукидзе (с 1930 г. он реорганизуется в самостоятельный Институт народов Севера). Это был единственный в своем роде научный и образовательный центр, где в неординарных условиях обучались представители более двадцати сибирских этносов [5, 6]. В первый же год основания (1926) при северном факультете открывается рисовальный кружок, позже переросший в скульптурные и живописные мастерские. Безусловно, неслучайно руководителем кружка стал П. И. Соколов, обучавшийся в иркутской школе Копылова, а затем в Париже и у Петрова-Водкина. На факультете северных народностей он оказался в своего рода лабораторных этнографических условиях и констатировал в рисунках «необычайно свежую интерпретацию пространства с очень сильным чувством единства человека и природы». Первым он применил практику, связанную с тем, чтобы не «учить» северян, а помогать выявить собственные художественные возможности применительно к новым для них материалам и формам искусства [6, с. 8, 10, 31]. Соколова, уехавшего в Москву для работы главным художником Большого театра, сменил Л. А. Месс, его единомышленник и преемник, ученик и последователь школы скульптора А. Т. Матвеева.

Начальный период деятельности студии северного факультета Восточного института был принципиально важным. О серьезности намерений и интересе специалистов свидетельствует выставка, организованная в конце 1929 г. в Русском музее Н. Пуниным (заведовавшим Отделением новейших течений) и Л. Мессом, с изданием сборника статей [7]. Подводя первые итоги, Месс пишет: «Домашние рисунки на темы родного быта, которые севфаковцы приносили на протяжении предшествующих двух лет, доказали с совершенной неоспоримостью, что в данном случае мы имеем дело <...> с определенной системой изобразительного мышления (курсив мой – Н. Ф.), свойственной данным группам народностей» [7, с. 40]. Месс формулирует главную методологическую установку: «Мы стремились уберечь студентов от копирования природы и утери того свободного образного мышления, которое присуще народному искусству и лежит в основе всякой художественной деятельности. Мы стремились к тому, чтобы, не переводя севфаковца механически к усвоению нашей условной изобразительности, научить его контрольно, рационально и целеустремленно пользоваться тем арсеналом изобразительных средств, который ему свойственен» [Там же, с. 43].

Методы и результаты работы на «севфаке» не были случайными, они подготовлены в петербургской среде исследованиями В. Маркова, В. Штернберга [8] и др., ходом развития новейшего искусства, о взаимосвязи с которым свидетельствует статья Н. Пунина «Искусство примитива и современный рисунок». Рассматривая рисунки и скульптуру северян, показанные на выставке, он ставит их в «ряды тех памятников мирового искусства, которые сыграли такую решающую роль в перерождении формальных основ ренессансных традиций. Исследуя с этой стороны рисунки северян, мы находим в них все наиболее ценные для современной художественной культуры формальные свойства: цельность и единство изобразительной поверхности, живописно-плоскостное понимание формы, свободную композицию и великое чувство качества материала» [7, с. 27-28]. Основа изобразительной системы северян определилась как пространственный плоскостно-ритмический тип композиции с единством составляющих элементов. Первоначально это проявилось в рисунке через условно-орнаментально переданный сюжетный мотив движения – пути охотника, рыбака, оленевода. Вместе с тем с развитием «картинного пространства» появляется топографический принцип изображения, характерный и для традиционной условно-знаковой изобразительности северян, определяющейся их жизнедеятельностью (охота, оленеводство), получивший развитие в дальнейшем. Так начиналась традиция сюжетного реалистического изображения для сибирских народов – не подражательная, с использованием готовых рецептов, а самостоятельная, что и было заслугой северного факультета.

В результате пятнадцатилетней деятельности мастерских ИНСа (1926-1941) в 1930-е гг. сформировалась своеобразная изобразительная стилистика в графике, живописи и скульптуре [см.: 5, 6]. В 1934 г. открывается мастерская живописи, ее возглавил А. А. Успенский, талантливый живописец, преподававший до этого вместе с Мессом в Академии художеств, в мастерской А. Матвеева. С этим временем связан в целом новый период деятельности мастерских – живописной и скульптурной. Именно тогда сформировалась плеяда художников, творчество которых стало своего рода итогом становления нового изобразительного искусства. Среди живописцев выделялись К. Панков (ненец, по

матери – манси), хант К. Натускин, ненки М. Терентьева и П. Лампай, селькуп Ижимбин, удэ В. Уза. Они, а также скульпторы селькуп А. Агилев, ненцы Ф. Болотников, А. Тайборей, эвенкийка М. Боярковская, якут П. Седых представляли искусство народов Севера на известной Всемирной выставке в Париже в 1937 г., получив Большую золотую медаль и широкое признание.

Политические события 1937 г. и предвоенных лет сказались на деятельности ИНСа и не способствовали дальнейшему развитию художественных мастерских. И все же в этот период удалось выйти на новый этап – подготовить личность художника-творца. Итоговой фигурой деятельности мастерских ИНСа предвоенного времени стал Константин Панков, с северного Приуралья, известный художник [9, 6], творчество которого в одном ряду с «примитивами» XX в. – Руссо, Пиромани, Примаченко и др. Единственный, после окончания общего обучения в 1938 г., он был оставлен при аспирантуре Научно-исследовательской ассоциации ИНСа. За короткий срок произошло стремительное развитие дарования, становление творческой личности художника [2].

Многие проявления художественной системы северян-предшественников получили развитие в живописных композициях Панкова, которые определились как панорамный пейзаж-картина. Ландшафт в основе своей неизменен – реки, вокруг которых сосредоточена жизнь, деревья-леса, покрывающие сушу, волны гор на горизонте – первозданная картина мира, какой она и воспринимается в предгорьях северного Урала. Композиция, выстраиваемая как мотив движения-пути, нередко ярусными, в соединении с топографическим типом изображения местности дает вариативные возможности передачи моделированного картинного пространства. Топография предгорий Урала, мест охоты и выпаса оленей, давала художнику богатый материал для создания панорамных композиций. Он нередко делает монтаж планов, с особыми внутренними связями, позволяющими видеть ландшафт в целом, с верхней точки, и в то же время находиться внутри пространства – на острове, берегу реки, озере («Синее озеро», «Волны»). Создатель картины и северянин-охотник сосуществуют здесь на равных: «Я рисую, как чувствую себя в своей местности», – комментирует свои построения Панков [9].

Открытость пространства человеку и свойство существовать в мире природы, сливаясь с ним, – одно из важных проявлений мифологического мировосприятия, отмечаемого специалистами [10]. Отметим также как характерное для мифопоэтики использование устойчивых образов и символов, и в целом то, что Е.М. Мелетинский называет способностью мифологизма быть «инструментом структурирования повествования». Эти качества находим мы в композициях Панкова, гармоничность которых создана на основе архитектурно выстроенного пространства. Составляющими его являются горизонтальная протяженность земного мира (архетипический мотив движения – пути) и вертикаль модели мира в образе Мирового древа или Древа жизни, объединяющего небо, землю и воду (через эти стихии выражается трехчастная мифологическая модель мира). Стволы и ветви деревьев, являясь конструктивно-ритмической основой композиций, нередко становятся масштабной и образно-пластической доминантой, задают особый строй одушевленного пространства.

Ландшафты Панкова наполнены жизнью природы и человека, с ней связанного. Ритм, ритмическая организация – важнейшая составляющая архитектурных композиций: здесь все включено в общий ритм жизни, реальной и вместе с тем вневременной. Динамика передается непосредственно через материал – стихию живописи с ее звучностью или мягкостью цвета, текучестью и пластичностью форм, через ритмику графических элементов. Очертания гор, береговых контуров, изгибов ветвей деревьев придают ландшафту характер живого подвижного организма. В этом единстве художественного целого, которое составляет образную основу космологического мировосприятия и чувствования – основополагающая особенность стилистики северян, наиболее последовательно и полно получившая развитие в полотнах Панкова.

Феномен искусства народов Сибири проявился удивительно органично благодаря обращению к привычному для человека традиционной культуры образному ассоциативному мышлению, культурно-генетическому коду, рождающему изобразительные архетипические формы, пластические символы, которые ранее выражались через орнамент, устный фольклор и т. д. Такого рода характер синкретичного творчества, рождающийся *в переходной форме народного искусства – примитиве*, реализовался в уникальных условиях Института народов Севера и способствовал раскрепощению творческого потенциала целого сообщества народов, имеющих культурно-географическую общность.

Во второй половине XX–нач. XXI вв. подобный механизм творчества нашел развитие у целого ряда национальных художников Среди них замечательные примитивы 1960 – 1990-х гг. ханты М. Тебетев, Г. Хартаганов, Г. Гришкин, манси П. Шешкин, современные профессиональные художники коряк К. Килпалин, долганин Б. Молчанова, ханты Н. Талигина, ненцы И. Худи, Л. Лар, В. Яд-

не, алтайцы В. Тебеков, С. Дыков и др. Особое место в современном искусстве Сибири занимает Геннадий Райшев. Более полувековой путь художника 1960 – 2010-х гг. представляет богатейший материал для исследования [11]. В многогранном его творчестве наиболее органично и масштабно получила развитие художественная система предшественников, основанная на фольклорно-мифологическом мировосприятии.

Так же, как предшественники, обретение собственного художественного языка Райшев начал с обращения к Природе, как первооснове, среде обитания человека, этноса, через Природу, как целое, постигая универсалии бытия. Разница состояла в том, что уже были освоены современные европейские изобразительные системы конца XIX– начала XX вв. (период обучения в Ленинграде). Райшев пришел к истокам как европеец, но европеец с сибирскими корнями – ханты по отцу, русские чалдоны по матери. Полиэтничность, особенность творчества художника, проявится сразу как две стилевые линии, но в 70 – 80-е гг., период поисков собственного пути, главной становится обско-угорская архаика. Это было время исследования и «возрождения» традиционных культур, обновления художественного языка, интереса к этнографии и мифологии.

Путь Г. С. Райшева связан с этнической северной средой: в 1968 г. иллюстрировал «Языческую поэму» своего сокурсника по филологическому факультету Ювана Шесталова, оба учились на северном отделении (формального преемника ИНСа) Ленинградского педагогического института им. Герцена. Образное ассоциативное начало, столь характерное для природных северян, всегда отличало Райшева, так же, как острое орнаментально-ритмическое чутье, которое стало основой его линогравюр 60 – 70-х гг. Через графическую плоскость, подобно рисовальщикам-северянам, художник выходит на *пространственно-ритмический характер изобразительности*. Главные сюжетные мотивы того времени – человек в лодке в пространстве «воды и света» (серия «Мужички салымские»), композиции с моделированным панорамным пространством («Лес», «Земля предков» и др.). Конечно, это уже были не наивно-реалистические изображения, но современная конструктивная образность линогравюр. Приведем характерный комментарий художника к подобным работам: «Поскольку работа идет по плоскости, я понял, что холст – это и есть пространство. А себя я представляю маленьким в этом большом пространстве холста и двигаюсь, как в жизни, как на охоте. Если иду вперед от нижнего края холста, то вижу картину впереди, слева и справа <...> Написал – пошел дальше, еще дальше. Посмотрел – много картин получилось. Большая земля» [11, 1991, с. 44].

В 70 – 80-е гг. Райшев создаст поразительное многообразие образов родной земли, в которых получили развитие композиции «путешествий», панорамно-картинных либо серийных – от природно-ландшафтных до знаково-мифологических. Выполненные разными изобразительными способами, они давали современное полисемантическое и полистилистическое развитие образности предшественников. В целом мир, который воссоздавал художник, был своего рода обживанием пространства способами изобразительного искусства: «Я постигаю природу. Перевожу ее на язык графики, живописи – ритма, цвета» [11, с. 52]. И это так близко северянам, Панкову. Изобразительные средства Райшева так же не похожи на привычные, как и сами образы, где природное соединяется с фольклорно-мифологическим, «все взаимопроникает и взаимовозбуждает». Ассоциации и чувствования художника окрашены обращением, сознательным и бессознательным аспектом памяти. Этим источником автор очень дорожит.

Так же, как у предшественников, композиции Райшева имеют характер моделированного пространства, получившего в дальнейшем разные способы пространственно-временного измерения. Уже в ранней работе «Возвращение» (1974), где изображен человек в лодке-долбленке в стихии воды и света, найдена модель предметно-пространственных связей. «Идея слитности человека, воды и пространства. Я увидел в самой природе эту связь волны, блеска волны, весла, лодки – все это один и тот же модуль. Такое соответствие дает возможность делать эту гармонию, эту музыку... Найденные музыкальные ритмы – как ноты, ими можно пользоваться, разрабатывая большие, серьезные, сложные композиции» (11, с. 117). «Модулем» волны сотворяется изобразительная ткань, ритмика предметных форм, «музыкальное живое ощущение пространства». Художник *структурирует мир, видит его во взаимосвязях*, создавая изобразительную систему, которую мыслит как «*параллельную природе*».

Райшев приходит к собственному пониманию взаимосвязи предмета и пространства: его предметность является пластическим, знаковым выражением изображаемого пространства. И это вновь объединяет художника с пониманием «пластического символа» начала XX столетия и его проявлением в творчестве северян. С предметом у Райшева связывается знаковое выражение универсалий бытия, подобно фольклорной традиции (предметом может быть волна, весло, дерево, человек и т.д., и это так близко орнаменту). Отсюда происходит последующая многообразная «знаковость» в

творчестве художника 1980 – 2000-х гг. В эпической «Югорской легенде» предметом изображения становится Земля, населенная народом, в первоначальном пространстве воды. В архаически-знаковых силуэтах людей, выстроенных на береговом срезе ярусами (подобно археологическим слоям), узнаются характерные реальные персонажи, представляющие этнические обско-угорские типы. «Меня интересует характер людей, предметов, их предстояние, их суть, их длительность во времени и свобода в пространстве. Беру одного, или двух, или десятков, и нарождается народ» (11, с. 48).

Связующим звеном в монументальных циклах 80 – 90-х гг. выступает Время, все объединяющее в потоке жизни. Принцип изображения «от знака до живого», имеющий связи с живой традицией культовой скульптуры, орнамента и в целом выражающий идею «живой архаики», становится ключевым в творчестве Райшева. Найденный изобразительный метод имеет большой диапазон возможностей, которые художник многообразно разрабатывает, создавая собственный пластический язык, не имеющий отношения к стилизации. Райшев свободен и изобретателен в выборе средств и также свободно «путешествует» во времени, как в пространстве, вместе с тем, соотнося в пространственно-временном измерении часть и целое, в соответствии с универсальными законами бытия и искусства.

Как параллель обско-угорской архаике последовательно создается русская сибирская линия в творчестве мастера. Здесь есть обращение к мифологическому началу, выход на песенную драматургию, на предметный мир традиционного быта. В целых сериях работ явственно проступает конкретное историческое время предвоенных и военных лет, связанных с детством художника, имеющее, впрочем, выходы на архетипические образы, порой приближающие сюжеты к жанру притчи. Причудливо соединяется реальное и фантазийно-фольклорное в «сибирских бывальщинах». Все это дает очень широкий спектр пространственно-временных связей, жанрового многообразия, поисков новых средств. В целом же обе этнические линии представляют целостный образ сибирского культурно-географического пространства.

Пространственно-временное измерение нашло множество проявлений у Райшева. Многие работы, в особенности серии 2000-х годов (цикл «Человек. Земля. Космос») объединены космологическими мотивами и вместе с тем обращением к «земной» природе с собственным отношением к жанрам пейзажа, портрета, натюрморта. «Предметом» изображения все более многогранно выступает планета Земля. Последовательно создавая полифоническую модели мира, мастер обращается к разным изобразительным возможностям, считая, что «нужно свободно мыслить средствами». На основе постоянного синтеза он приходит к полистилизму, полифоническому авторскому стилю, в целом характерному для художников - создателей «личных стилей» искусства новейшего времени.

В конце 80-х гг. Г. С. Райшев в разговоре о «следе Панкова» высказал мысль, что искусство народов Севера имеет замечательное прошлое и большой потенциал будущего. Этот потенциал многообразно раскрылся в его творчестве, получив выход на диалог культур, на созидание современной художественной космогонической картины мира.

Литература

1. Муратов, П. Д. Художественная жизнь Сибири 1920-х гг. / П. Муратов. – Л. : Художник РСФСР, 1974. – 143 с.
2. Иванов, С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX– начала XX вв. Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости / С. В. Иванов // Труды Ин-та этногр. АН СССР. Нов. сер. Т. XXII. М.; Л. : 1954. – 839 с.
3. Марков, В. Искусство негров. – Пг. : Изд-е отдела изобр. искусств народного комиссариата по просвещению. 1919. – 154 с.
4. Вольдемар Матвей и «Союз молодежи» / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. – М. : Наука. 2005. – 451 с. – (Искусство авангарда 1910 – 1920-х гг.).
5. След метеора. Искусство народов Севера. 1920–1930 / Альманах / Государственный Русский музей. – Вып. 298. – СПб. : PalaceEditions, 2011. – 132 с.
6. Северный изобразительный стиль. 1920–1930-е гг. Константин Панков. Автор-сос т., вст. ст. Н. Н. Федорова; научн. ред. Ю. Я. Герчук. – М. : Изд-е журнала «Наше наследие», 2002. – 148 с.
7. Искусство народностей Сибири: сб. статей / авт. ст. : Н. Н. Пунин, Л. А. Месс, Г. М. Преснов, Е. Р. Шнейдер, И. Сукоркин. – Л. : Изд-е Государственного Русского музея, 1930. – 109 с.

8. Иванов, С. В. Л. Я. Штернберг и примитивное искусство / С. В. Иванов // Памяти Л. Я. Штернберга. Сб. ст. – Л. : 1930. – С. 159–172.
9. Гор, Г. С. Ненецкий художник Константин Панков. – Л. : Художник РСФСР, 1968. – 71 с.; Константин Панков. Вст. ст. Г. С. Гор. Альбом. – Л. : Аврора, 1973. – 104 с.
10. Батракова, С. П. Искусство и миф: Из истории живописи XX в. – М. : Наука, 2002. – 328 с.
11. Приведем монографические альбомные издания: Геннадий Райшев. Хантыйские легенды. Сост. Г. В. Голынец. – Свердловск : Среднеур. кн. изд-во, 1991. – 192 с.; Геннадий Райшев. Живопись. Графика. Сост., Н. Н. Федорова; научн. ред. Ю. Я. Герчук. – М. : Изд-е журнала «Наше наследие», 1998. – 144 с.; Геннадий Райшев. Графика. Автор-сост. Г. В. Голынец. – Екатеринбург: Изд-во «Пакрус», 2004. – 344 с.; Геннадий Райшев. Живопись. 1960 – 2010-е гг. Автор-сост. Н. Н. Федорова. – Екатеринбург: Изд-во «Баско», 2014. – 380 с.

Примечание

1. Будучи художником, исследовавшим традиционное искусство и широко понимаемый примитив (включая древнерусскую и иранскую миниатюру, раннеитальянскую живопись и пр.), В. И. Матвей (псевдоним Владимир Марков) адресовал свои исследования собратьям-новаторам, которые объединялись в 1910–1914 гг. вокруг петербургского общества «Союз молодежи». Это был цвет русского авангарда двух российских столиц (Петров-Водкин, Филонов, Малевич, Татлин, москвичи Ларионов, Гончарова, Машков и др.; также связи осуществлялись с европейскими художниками через жившего тогда в Мюнхене В. Кандинского). Все они, каждый по-своему, в своих художественных поисках имели выход на традиционную народную культуру.

2. Следует отметить, что основной процесс обучения в ИНСе был связан с подготовкой советско-партийных и педагогических кадров национальной интеллигенции, в художественных мастерских обучающиеся работали более всего вне занятий. Деятельность ИНСа прекратилась с началом войны. К. Панков погиб в 1941 г., обороняя Ленинград.

УДК 7+75/76

ХУДОЖНИКИ РЕГИОНАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ УРАЛА, СИБИРИ, ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ АЛТАЙСКОГО КРАЯ⁵

Н. С. Царева

Государственный художественный музей Алтайского края

Nattsareva@gmail.com

Коллекция произведений художников Регионального отделения Урала, Сибири, Дальнего Востока Российской академии художеств в собрании Государственного художественного музея Алтайского края невелика и насчитывает всего 96 единиц хранения (54 графических листа: офорт, литография, смешанная техника и 42 живописные работы). Первые работы этой коллекции поступили в музей в начале 1970-х гг. Это были произведения уральского графика Виталия Воловича и сибирского живописца Анатолия Алексеева. С тех пор коллекция прирастает новыми именами и новыми работами. Особое место в ней занимают художники, чья жизнь и творчество связаны с Алтаем.

Ключевые слова: Государственный художественный музей Алтайского края, региональное отделение Урала, Сибири, Дальнего Востока Российской академии художеств

⁵ Подготовлено при поддержке гранта РГНФ-МОНМ «Изобразительное искусство Сибири и Монголии XX–начала XXI вв.: кросс-культурное взаимодействие и влияние художественных традиций» № 15-24-03002/15.

THE ARTISTS OF THE REGIONAL BRANCH OF THE URALS, SIBERIA, THE FAR EAST OF THE RUSSIAN ACADEMY OF ARTS IN THE ALTAI STATE MUSEUM OF FINE ARTS

N. S. Tsareva
The Altai State Museum of Fine Arts
Nattsareva@gmail.com

A collection of works by The Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts artists in the Altai State Museum of Fine Arts is not large, and counts only 96 items (54 graphic sheets: etching, lithography, mixed media, and 42 paintings). The first works of this collection came to the museum in the early 1970s. These were works by Ural artist Vitaly Volovich and Siberian painter Anatoly Alekseev. Since then, the collection has been grown with new names and new works. A special place in it occupied by the artists whose lives and works are connected with Altai.

Keywords: The Altai State Museum of Fine Arts, the regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts.

Так уж повелось, что Художественный музей и художников, чьи произведения становятся собственностью музея, всегда связывала и связывает многолетняя творческая дружба. Не одно поколение алтайских искусствоведов побывали в мастерской действительного члена Российской академии художеств Виталия Михайловича Воловича в Екатеринбурге (Свердловске). Итогом их визитов стала уникальная коллекция офортов и литографий (52 листа) книжной и станковой графики мастера.

Нина Прокопьевна Гончарик вспоминает, с каким трепетом она, вчерашняя студентка Уральского университета, впервые в 1972 г. перешагнула порог мастерской маститого графика и как позже в музее представляла его знаменитый Триптих по мотивам стихотворных выступлений и зонгов к пьесе Б. Брехта «Страх и отчаяние в Третьей империи» 1970 г. Приобретение триптиха стало началом формирования коллекции работ художника в музее.

В 1980 г. в музей из мастерской художника поступило 29 литографий (иллюстраций к произведению Жозефа Бедье «Роман о Тристане и Изольде»). Исполненные еще в 1972 г. эти иллюстрации стали для современников художника теми произведениями, «в коих художественное кредо Воловича сформировалось отчетливо и полностью, где главным для него стала непримиримая, бескомпромиссная борьба против того, что античеловечно, против насилия, жестокости, против любой из войн» [1, с. 2].

И книжную, и станковую графику Воловича всегда отличала смелость, бескомпромиссность, не влюбиться в его работы, увидев их раз, было невозможно, поэтому уже в 1989 г. очередная встреча в мастерской графика с работами Виталия Михайловича закончилась новым приобретением. В фонды музея поступили 14 офортов из одной из самых «огромных, дерзких и трагичных» [1, с. 4] серий художника, серии «Цирк» (1975-1980 гг.) и серия иллюстраций из шести листов (офорт) к трагедии Эсхила «Орестея» 1987 г. В 2005 г. эта серия была удостоена Золотой медали Российской академии художеств.

К сожалению, работ Анатолия Ивановича Алексева, народного художника России, действительного члена Российской академии художеств, почетного гражданина Иркутской области, в нашем собрании немного: одна живописная («Розы» (1973 г.)) и две графические работы («Дорголкина бабушка» и «Василий» (обе – 1969 г.)). Все произведения поступили в музей от автора еще в начале 1870-х гг. Они носят камерный, интимный характер, но в них чувствуется то, что, по совершенно справедливому замечанию сибирского искусствоведа Павла Дмитриевича Муратова, есть во всех работах художника; это «ровный и приподнятый тон, потому что в ровном тоне для него – естественность, а естественность – основа гармонии» [5].

Родился Анатолий Иванович селе Родино Алтайского края. Для нашего музея это очень важно, так как в последние годы музей ставит перед собой задачу целенаправленного комплектования в собрании произведений художников-земляков, выходцев с Алтая.

У многих художников Регионального отделения Урала, Сибири, Дальнего Востока Российской академии художеств с Алтаем сложились крепкие творческие связи. Живописец, заслуженный художник России, действительный член Российской академии художеств, профессор Александр Анатольевич Ключев в этом ряду не исключение, не раз бывал он на Алтае, в том числе и в качестве председателя Государственной экзаменационной комиссии в Новоалтайском государственном художественном училище. В 2002 г. по приказу Министерства культуры России из

РОСИЗО в музей поступили две небольшие работы художника «Лестница и веники» (1988 г.) и «Кача» (1989 г.).

Но обычно музей стремится покупать работы художников если не прямо из мастерских, то с выставок. С персональной выставки иркутского художника, члена-корреспондента Российской академии художеств В. Г. Смагина, состоявшейся в Барнауле в 1993 г., музеем было приобретено сразу восемь живописных полотен; («Сокровенное сказание» (1991 г.), «Рождение Эрихтита» (1991 г.), «Булагат» (1990 г.), «Осень» (1988 г.), «Предчувствие встречи» (1991 г.), «Двое» (1989 г.), «Шонхор Хатун» (1991 г.), «Шубуун Нойон» (1991 г.)). Эта значительная коллекция достаточно объективно знакомит зрителя с одним из самых интересных и плодотворных периодов творчества художника, когда, говоря словами известного российского искусствоведа, ведущего научного сотрудника Государственного Русского музея Анатолия Федоровича Дмитриенко, «на строй живописных фантазий Смагина оказала влияние магия фольклорных мотивов, с их осязаемым музыкальным ладом и почти языческим ощущением символа-намёка. Это волшебное таинство выразилось в ряде работ, несущих обаяние легенды. Здесь фигуративное начало органично включается в живописную среду и снова рождается из нее» [2, с. 3].

Благодаря выставкам в музей поступили живописные работы ведущих новосибирских художников, членов-корреспондентов Российской академии художеств Вадима Викторовича Иванкина и Михаила Сергеевича Омбыш-Кузнецова, показавших свое искусство в Барнауле в 1993 и 1995 гг. на групповых выставках. В феврале 2012 г. В. В. Иванкин показал свою персональную выставку. На выставке было представлено более сорока живописных работ, выполненных в разные годы. Особое место в экспозиции заняли автопортреты, передающие разные состояния души художника. Искренне и беспощадно по отношению к самому себе В. Иванкин открыл зрителю особую гамму собственных переживаний, делая процесс общения с художником очень личным. Работы запомнились и полюбились не только зрителю, целый ряд произведений теперь принадлежит музею. И это не только автопортреты, но и работы на библейскую тематику уже давно волнующую автора.

Персональная выставка мастера – повод лучше узнать художника и пополнить коллекцию. Часто музей приглашает выставиться как своих старых знакомых и друзей, так и стремится познакомить зрителя с новыми именами.

Коллекция работ Геннадия Степановича Райшева в Государственном художественном музее Алтайского края небольшая – всего двадцать живописных произведений. Все они были приобретены у автора в 1991 г.

Впервые сотрудники нашего музея познакомились с творчеством Геннадия Степановича в 1988 г., посетив его большую персональную выставку живописи и графики в Свердловском музее изобразительных искусств.

Личное знакомство с художником состоялось двумя годами позже в Союзе художников Свердловска. Тогда же в творческой мастерской уральского искусствоведа Сергея Васильевича Голынца (где после выставки в Свердловске некоторое время хранились работы художника) сотрудниками нашего музея совместно с известным исследователем творчества мастера Галиной Владимировной Голынец и был сделан отбор работ для Барнаульской коллекции.

Сегодня, спустя двадцать семь лет, можно констатировать, что все работы коллекции востребованы. Их часто можно встретить в различных музейных экспозициях. В год поступления произведения демонстрировались на выставке «Натура в современном искусстве» (1991), позже – на выставке «О родине, которая живет во мне» (1999) и потом на выставке «Старинные часы еще идут» (2003).

Яркие, необычные произведения обращали на себя внимание. Знакомясь с работами Райшева на выставках, зритель открывал для себя чудесный мир образов художника-философа, самобытного поэта сибирского севера.

«Моя земля», 1989 г. – заглавное и самое крупное произведение коллекции (90x100) и, пожалуй, самое символическое. Художник словно раскручивает древний свиток-карту, и за лесами, дымами и болотами встает древняя суровая страна – страна солнца, снега и воды.

«Я знаю, на какой земле я родился. Что встретило меня в этой жизни, стало источником любви. Вода, трава и утки, облака, люди и их сказки. Это – основа, на которую можно опереться в творчестве... Север – это бескрайность большой воды, болот и снега. Навсегда остался в душе восторг от пространства... Детство мое – сказка, увиденная мной. Она показывается из-за синего темного бора тому, кто жаждет ее» и прежде всего самому автору и его внимательному зрителю [3, с. 3-4].

Рассматриваешь работы художника и словно слышишь его голос. Его исполненный любовью рассказ о доме и детстве: вот наш деревянный дом, вот береза, вот елки, вот сестра-девочка гонит наших коров ранним утром. «Малиновое утро» (1989) – это картина воспоминание, где все образы сплетены в причудливый орнамент памяти.

Изобразительный язык Райшева понятен и приятен зрителю, так как естественен. Это язык народного искусства. И сам автор восклицает, объясняя свои полотна: «Иду как народ, постигая жизнь, дохожу до символа, иероглифа и снова иду обратно, чтобы насытить их чувственными началами» [3, с. 4]. Таковы его «Дятлы» – две работы с одноименным названием 1989 г. Крупная птица на старом деревянном срубе, сочная зелень, золотые солнечные блики (в одной) или всполохи золотого света (в другой) – мощно, мажорно, музыкально (в обеих). Но нет! Этот (вторая) зеленый дятел на зеленом же срубе, освещенный зеленым светом – уже не знак, в нем присутствует та мера условности, которая роднит это изображение не с национальным сакральным орнаментом (как в первой), а с самой живой жизнью. «От знака до живого» проходит художник путь туда и обратно, опять и снова, постигая в своих работах многогранность народной культуры [6, с. 32].

Генетическая память и память детства, причудливо переплетаются, рождая необыкновенные фольклорные образы, какими являются знаковые для Райшева образы «болотных баб и мужиков».

Более тридцати лет пишет художник этих «обитателей сибирских болот» как своих старых знакомых, даже фамилии им дает по названию этих самых болот. «Болото – как среда, замечает искусствовед Наталья Горбачева, «Болотные бабы» возникли отсюда, а ягода–морошка, растущая здесь, выпуклая, янтарно-прозрачная, с густыми светящимися объемами, с какой-то особой, своей, очень материальной фактурой – прообраз их. Из впечатлений от ягоды родилась у художника пластика фигур, их перетекающие друг в друга объемы» [4, с. 25]. Налитыми ягодками, сказочными красавицами, кокетливо поднявшими взор к небу или смотрящими небесно-голубыми глазками прямо на зрителя, видятся образы «болотных баб» из нашего собрания: «Баба-морошка» и «Баба болотная», (обе – 1989 г.), а в пару к ним еще два «болотных мужика» – два богатыря, два воина-защитника, хранителя, идола (этого же года создания).

Изысканные по цвету, странные образы завораживают, «в них существует, говоря словами Н. Горбачевой, – какая-то подлинная интенсивно-физическая жизнь. Само наложение краски здесь настолько ритмично и подвижно, что кажется порой, будто именно краски ведут за собой зрителя, как бы вовлекая его в процесс делания, в прямое соучастие; что сопереживание не исключает, а увеличивает» и потому, созданные художником образы не забываются, а это значит, случается самое главное – диалог художника и зрителя [4, с. 25].

Хантыйская художественная культура в творчестве мастера активно взаимодействует с русской сибирской культурой. Работы художника «Бабушкины часы» (1989 г.), «Тонька» (1989 г.), «Зимние забавы» (1989 г.), «В утреннем морозе» (1990 г.), «Буйство Федора по весне» (1988 г.), «Буйство Федора по весне» (1989 г.), «Весеннее гуляние» (1990 г.), «Вечер – Змей-Горыныч» (1990 г.), «Скакал казак» (1990 г.) согреты добрым народным юмором, чистотой восприятия народного быта.

На художественной выставке в музее, посвященной юбилею Василия Макаровича Шукшина «О родине, которая живет во мне», экспонировалось сразу несколько работ Райшева. Казалось бы, где Алтай, Чуйский тракт, Катунь и Пикет – малая родина В. М. Шукшина, и где воспеваемая Райшевым Югорская земля. Но принцип созвучия произведений художников творчеству Шукшина, положенный в основу экспозиции, позволил не только включить в экспозицию работы Райшева, но и сделать на них акцент. Уместным было и «Буйство Федора по весне» и «Весеннее гуляние» и «Вечер – Змей Горыныч» и «Зимние забавы» и, конечно же, «Скакал казак» (64 x 35) – небольшое произведение, при общении с которым, звучала не только «цветомузыка» Райшева, о которой уже так много говорили искусствоведы, но и сама народная песня, выведенная в заглавие работы. И это чудо способен подарить только мастер, руку которого, как все утверждают в один голос, «никогда и ни с кем не спутаешь» [4, с. 27].

В заключение хотелось бы сказать об одном очень важном и ценном для музея приобретении. В 2001 г. по приказу Министерства культуры России из РОСИЗО в музей поступил «Портрет Жени Левитиной» кисти ее деда народного художника России, действительного члена Российской Академии художеств, профессора Красноярского государственного художественного института, руководителя регионального отделения «Урал, Сибирь, дальний Восток» РАХ, яркого представителя ленинградской школы живописи, Анатолия Павловича Левитина.

Трогательный детский портрет скромной одиннадцатилетней девочки, сидящей на стуле и держащей в руках морскую свинку, понравился алтайскому зрителю, его часто можно видеть на выставках и экспозициях музея. Совсем недавно, в июне-июле 2015 г. он вновь экспонировался на выставке живописи, графики, скульптуры XIX–XX вв. из фондов музея, посвященной теме детства «Краски детства».

Коллекция произведений художников Регионального отделения Урала, Сибири, Дальнего Востока Российской академии художеств в собрании Государственного художественного музея Алтайского края действительно небольшая, но удивительно цельная, яркая и, главное, востребованная.

Литература

1. Виталий Волович. Книжная, станковая графика. Каталог выставки / Сост., и автор вступит. ст. Н. Горбачева. Свердловск, 1985. – 48 с., ил
2. Виталий Смагин. Живопись=Vitaliy Smaguin. Painting: [альбом / авт. вступ. ст. А. Дмитренко; Об-ние «Ермак». Иркутск, б.г.]
3. Геннадий Райшев : Живопись, графика / авт.-сост. Г. В. Голынец. Свердловск. 1984. – 16 с., ил.
4. Горбачева, Н. Знак руки // Творчество. 1990. № 2.
5. Иркутский Союз художников. Официальный сайт. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://cx.irkutsk.ru/alekseev/index.htm>
6. Субботина, В. // Сибирский миф. Голоса территорий: Образы и символы архаических культур в современном творчестве: Альбом-кат. / В. Субботина, Н. Федорова. Г. Райшев. ООМИИ имени М. А. Врубеля; науч. ред. А. Гуменюк. – Омск, 2005. – 96 с., ил.

УДК 75.047(21-21)(571.1/.5)

СИБИРСКИЙ ГОРОД В РИСУНКАХ И АКВАРЕЛЯХ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

И. П. Шавшина

Новосибирская государственная архитектурно-художественная академия
shavshina.ngaha@yandex.ru

В статье выявляются специфические особенности развития архитектурного пейзажа Сибири первой половины XIX вв. Художники, приехавшие в Сибирь, оставили большое наследие видовых изображений сибирских городов, которые имеют художественную и документальную ценность. В видах сибирских городов первой половины XIX в. доминировал «документальный» образ. Сибирский город воспринимался и передавался в рисунках и акварелях не отвлекаясь от содержания повседневной жизни, а с неотъемлемыми компонентами современного города и в непосредственном природном окружении. К началу XIX в. художник вводит в пейзажное окружение города черты самобытной сибирской природы. Это стало шагом к формированию в XIX в. жанра городского пейзажа. В первой половине XIX в. работает ряд художников, специализирующихся на писании видов местностей, городов и усадеб. В творчестве этих художников получает завершение процесс превращения топографической съемки и панорамно-перспективные изображения в целостное художественное видовое произведение. В настоящей статье определяется место сибирского архитектурного пейзажа в истории русского искусства и значение творчества сибирских художников в общем художественном процессе.

Ключевые слова: сибирский пейзаж, пейзаж Сибири, художники Сибири, сибирские художники

SIBERIAN CITIES AND TOWNS IN DRAWINGS AND WATERCOLOURS OF THE FIRST HALF OF THE XIX CENTURY

I. P. Shavshina

Novosibirsk State Academy of Architecture and Fine Arts

shavshina.ngaha@yandex.ru

Abstract: The article deals with peculiarities of Siberian architectural landscape development in the first half of the XIX century. Artists, who arrived to Siberia, left a great amount of landscapes of Siberian cities and towns which possess artistic and documentary value. "Documentary" image was predominant in landscapes of Siberian cities and towns of the period. A Siberian town was not perceived and rendered in drawings and watercolours irrespective of its everyday life – it had all essential elements of a modern town and was depicted surrounded by natural environment. By the beginning of the XIX century characteristic features of the unique Siberian nature were introduced into landscape surrounding of a town which was a step to the formation of town landscape painting. A number of artists, who specialized in painting views of places, towns and mansions, were working during the first half of the XIX century. The creative work of those artists finished the process of transformation of land survey and perspective and panoramic images into integral artistic landscape picture. The author shows the place of Siberian architectural landscape in the history of Russian art and the significance of Siberian artists' work in general artistic process.

Key words: Siberian landscape-painting, Siberian painters, the artists of Siberia, Siberian artists.

На протяжении времени возникновения и развития городов, художники отображали индивидуальные их черты, благодаря чему и сегодня, независимо от возраста отдельного города, мы можем обозревать его исторические виды. Большое наследие видовых изображений сибирских городов имеет художественную и документальную ценность. Известно, как непоправимо разрушались создаваемые столетиями памятники архитектуры, которые формировали своеобразие облика городов. С ростом современного индустриального и жилищного строительства города теряют не только исторический облик, но часто и свою индивидуальность.

В видах сибирских городов в конце XVIII– начале XIX в. доминировал «документальный» образ. Авторы изображений уже расширяли границы художественного понимания образа города, который приобретал все более непосредственный и свободный от регламента оттенок. Образ сибирского города становился более камерным. Сибирский город воспринимался и передавался в рисунках и акварелях не отвлекая от содержания повседневной жизни, а с неотъемлемыми компонентами современного города и в непосредственном природном окружении. К началу XIX в. художник вводит в пейзажное окружение города черты самобытной сибирской природы. Это стало шагом к формированию в XIX в. жанра городского пейзажа.

В первой четверти XIX в. работает ряд художников, специализирующихся на писании видов местностей, городов и усадеб. В большинстве это ученики Семена Щедрина. В творчестве этих художников получает завершение процесс превращения топографической съемки и панорамно-перспективные изображения в целостное художественное видовое произведение.

Для зарисовок видов местностей и городов снаряжались различного рода экспедиции. Из всех экспедиционных художников наиболее ярким был Андрей Ефимович Мартынов (1768–1826). В его альбоме акварелей «Живописное путешествие при Российском посольстве в Китай 1805 г.» (Российской Национальной библиотеке, Санкт-Петербург) виды городов соседствуют с заметками, написанными живописцем. Скромную свою задачу «пояснить снятые виды» он объясняет убеждением, что «живопись действует сильнее и приятнее на воображение и зрение, если знаешь историю и отличный интерес представленного кистию предмета...». Сведения, содержащиеся в заметках, – о численности населения, его занятиях, об особенностях и достопримечательностях городов, – необыкновенно оживляют акварели.

В 1805 г., по сведениям Мартынова, в Иркутске насчитывалось пятнадцать тысяч жителей, «домов считается здесь 200, из них каменных 5 частных и 17 общественных. Сверх того, 13 церквей, два монастыря, 20 мануфактур, семь больниц, сиротский дом, народные училища, тюрьмы, смиренные дома, казармы, кавалерийские конюшни, магазейны, мельницы и великое число других строений». О Томске начала XIX в. он пишет: «Хотя Томск не имеет красивых зданий, но жители

здешние славятся богатством, которое приобретают они выгодною торговлею с мунгулами и калмыками и рукоделием». Подобного рода сведения (пусть даже позаимствованные художником из трактатов ученых) о городах, ставших в наши дни большими промышленными и культурными центрами, любопытны современному читателю не менее, чем современникам Мартынова.

Работы Мартынова в основном представляют собой панорамные изображения, строящиеся параллельными планами и замыкающиеся горами на горизонте. В видовых зарисовках он демонстрирует умение передавать воздушную перспективу, используя преимущественно холодный цвет – голубой, зеленый, синий и теплый – охристый, розовый. Так выполнены пейзажи «Вид города Томска» (1805), «Вид города Иркутска» (1805), «Вид города Перми» (1805). В них представлены панорамные изображения, с тщательно проработанными деталями. Используя многоплановость композиционного построения, Мартынов подчеркивает далеко уходящие пространства ландшафтов. В природе Сибири его привлекают, прежде всего, величественные и суровые горные пейзажи.

«Мартынов не был выдающимся художником, – как оценил его А. А. Федоров-Давыдов, – но он много и добросовестно работал, выполняя патриотическое дело изображения видов различных мест и городов России. Он вложил существенную лепту в отображение природы Сибири, способствуя пробуждению интереса к ней...» [4, с. 234].

Участником той же экспедиции в Китай был Тимофей Алексеевич Васильев (1783–1838). По характеру творчества он очень близок Мартынову. Наиболее значительной работой его сибирского цикла является «Вид Селенгинска», где художник изображает межгорную ложбину с разбросанными по ней городскими строениями.

Акварели художника Емельяна Михайловича Корнеева (1782– после 1839), назначенного Петербургской Академией художеств в экспедиции начала XIX в., составляют своеобразный комплекс видов сибирских городов и отдаленных поселений («Вид города Нижнеудинска», «Вид Кяхты»).

На акварели «Вид города Тобольска» (1802) (рисунок 1) изображен на холме господствующий над городом Тобольский кремль с взметнувшимся вверх шпилем собора. Но не это художник делает главным и потому переносит внимание на дальний план и дает его в малом масштабе. Главное в его замысле – подножие холма. Здесь разбросаны одноэтажные казармы, обнесенные высоким глухим забором. На широкой площади бурлит городская жизнь. В упряжке цугом проезжает карета с военачальниками в сопровождении денщика. Впереди на облучке возвышается кучер. Справа и слева спешат пешие и конные тобольчане. Таковы будни сибирского города.



Рисунок 1 – Вид города Тобольска. Гравюра Химли по рисунку Е. М. Корнеева 1802 г.

В серии акварелей и рисунках, посвященных Тобольску, Корнеев свободен и разнообразен. В разных по сюжету и трактовке городских пейзажах он постепенно достигает формы и пространственности изображения, воздушности и насыщенности светом, знания и умения передать движение. Город привлек его внимание не только самобытной архитектурой, но и оживленностью, красочностью улиц и площадей, где, как и в крупных городах Центральной России, шла суетливая и разнообразная жизнь.

Регулярность застройки, характерность ансамбля жилых и производственных построек сибирских городов-заводов отображены в работах художника Василия Петровича Петрова (1770–1810). В Государственном Русском музее сохранился панорамно-перспективный «Вид города Барнаула». Он представляет большой интерес и как типичный видовой пейзаж того времени, и как историко-этнографический документ. Раскинувший прямые улицы, словно по линейке, город между предгорьями и Обью с высоким берегом на переднем плане представляет собой в основном одноэтажную деревянную застройку с возвышающимися тремя городскими соборами. С огромным вниманием и любовью художником прорисована каждая усадьба, вплоть до изгороди.

Много акварельных видов города Читы и ее окрестностей, видов Петровского завода сделали художники-декабристы. Особенно ярко выделяется имя Николая Александровича Бестужева (1791–1855). Его виды Читы (1829–1830) опирались на постоянное наблюдение местной архитектуры («Чита. Вид сада при комендантской квартире» (рисунок 2), «Вид улицы в Чите с домами, в которых жили жены декабристов», «Вид Читы, снятый из-под горы» и другие). Для него это были здания и постройки, привычные с первых дней пребывания в Сибири, на них он смотрел все эти годы, так как они украшали неяркую жизнь провинциальных городов и деревень.

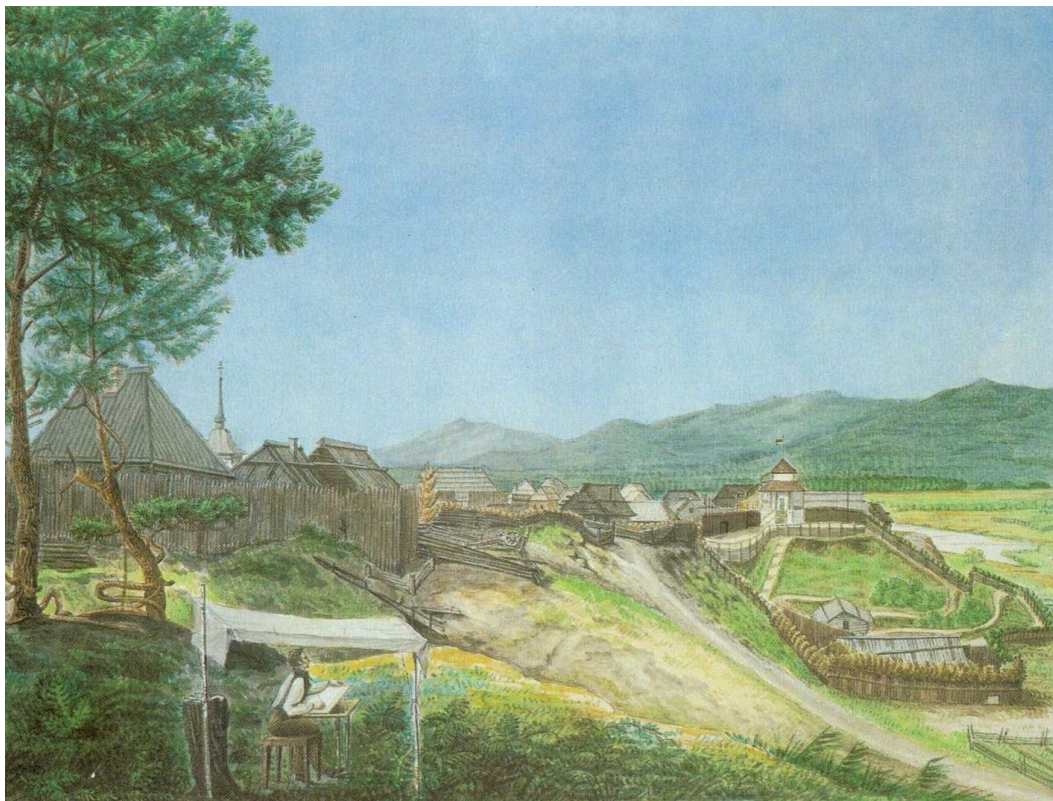


Рисунок 2 – Н. А. Бестужев. Чита. Вид сада при комендантской квартире. 1829–1830 гг.



Рисунок 3 – Н. П. Репин. Петровский завод. Дамская улица. 1830–1831 гг.

Архитектурные пейзажи Бестужева могут быть своеобразным пособием из-за своей документальности. Пейзажи Петровского завода («Петровский завод. Общий вид с тюрьмой» (1834), «Общий вид Петровского завода» (1834), «Петровский завод у плотины» (1832–1839) свидетельствуют, что вид города вызывал в нем непосредственный интерес. Сооружение завода с подсобными постройками он пишет на фоне ветхих лачуг заводских рабочих.

Художник-любитель Николай Петрович Репин (1796–1831) оставил ряд видов Читы и Петровского завода. В рисунке «Петровский завод. Дамская улица» (1830–1831) (рисунок 3) дается перспективный вид обеих сторон улицы от дома Ивашевых. Слева дома Трубецкой, Анненковой и Волконской, справа – Давыдовой и Фонвизиной. В конце улицы – чугуноплавильная домна, на горе – церковь.

В рисунке «Вид Читы» изображена ее единственная улица с домами коменданта и жен декабристов, в центре деревянная церковь со звонницей. На переднем плане, на сваленных бревнах сидит (спиной к зрителю) Репин, выполняющий рисунок с натуры. Рядом справа – солдат с ружьем; слева – братья Николай и Михаил Бестужевы, последний указывает рукой вдаль. По улице в центре проходят И. Д. Якушкин и М. А. Фонвизин. За церковью тщательно выписан частокол острога, вдали горы. Рисунок выполнен Н. П. Репиным по чертежу П. И. Фаленберга.

Литература

1. Калашникова, Е. Чита в акварелях Бестужева / Е. Калашникова // В кн. : Чита. Город во времени. – Чита, 2001. – С. 60–63.
2. Токарев, В. П. Изобразительное искусство Сибири XVII–XIX вв. / В. П. Токарев; Новосиб. гос. архит.-худ. акад. – Новосибирск: НГАХА, 2001. – 561 с.: ил.
3. Токарев, В. П. Художники Сибири. XIX в. / В. П. Токарев; отв. ред. Л. М. Горюшкин; Новосиб. архит. ин-т. – Новосибирск : Наука; Сиб. изд-кая фирма, 1993. – 116 с.
4. Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII– начала XIX в. – М., 1953. – С. 234.
5. Юзефов, В. И. Е. Е. Мейер (14.03.1823-29.01.1867) (биографический очерк) // Вестник Сахалинского музея. Ежегодник Сахалинского областного краеведческого музея. – Южно-Сахалинск, 2000. – №7. – С. 114.

ЖИВОПИСЬ МОНГОЛЬСКОГО ХУДОЖНИКА СОДНОМДАРЖААГИЙН
ЭНХ-АМГАЛАНА⁶

М. Ю. Шишин, Барнаул, АлтГТУ
shishinm@gmail.com

Е. А. Мушникова, Барнаул, АлтГТУ
Mushnikova77@mail.ru

В статье представлено творчество современного монгольского живописца С. Энх-Амгалана в контексте искусства Монголии второй половины XX–XXI в. Выделяются основные жанры: пейзаж и сюжетная фантастическая композиция, в которой доминирует образ коня. Определяются характерные черты творчества – ориентация на метод импрессионизма, поиск колористической выразительности, импровизационность и символичность.

Ключевые слова: С. Энх-Амгалан, монгольский живописец, современное монгольское искусство.

PAINTING OF THE MONGOLIAN ARTIST SODNOMDARJAAGIIN ENKH-AMGALAN

M. Y. Shishin,
E. A. Mushnikova

The article is devoted to the works of Mongolian painter S. Enkh-Amgалан in the context of Mongolian art of XX-XXI century. The authors consider the main genres which are a paysage and fantastic composition where the image of a horse is dominated. The creative features – orientation on impressionism, search for coloristic expressiveness, improvisation and symbolism – are determined.

Keywords: Mongolian painter S. Enkh-Amgалан, the modern Mongolian art.

Несколько существенных моментов стали причиной того, что авторы выбрали героем своего очерка монгольского художника С. Энх-Амгалана. Во-первых, он относится к числу ведущих мастеров современной Монголии, активно работает, творчески участвует на многих национальных и международных выставках. Во-вторых, его искусство еще не получило освещение в специальной искусствоведческой литературе не только в России, но и на Родине художника, в Монголии. За исключением нескольких упоминаний в статьях, включение в различные справочники и сборники о художниках Монголии и небольшие буклеты, о художнике практически ничего больше не опубликовано [4]. Это явно незаслуженно, что становится очевидным, когда подробнее знакомишься с его работами в мастерской и на выставках. Учитывая, что мы представляем фактически неизвестного российским любителям искусства живописца, дадим вначале его биографический очерк и покажем, как формировалось его художественное кредо, кто оказал на него особенно большое влияние.

Чрезвычайно важно в связи с этим показать общий контекст развития искусства Монголии второй половины XX в., что частично уже нашло свое отражение в ряде работ, увидевших свет на русском языке [1]. Период этот важен для нашего анализа, ибо в это время происходит становление творческого метода С. Энх-Амгалана.

Начало второй половины XX в. в монгольском искусстве отмечено формированием новых школ и направлений, ориентированных на российскую художественную традицию. К. А. Чутчева считает, что в это время в монгольском искусстве получили развитие новые жанры – исторический, героико-эпический, бытовой, портретный; появились новые приемы живописи. Но при этом сохраняется крепкая связь с русской школой реалистического искусства и интерес к этюду, глубокому изучению природы [8]. Многие художники из Монголии того времени учатся в художественных институтах СССР и стран социалистического содружества, участвуют на совместных выставках и, конечно, зна-

⁶ Подготовлено при поддержке гранта РГНФ-МОНМ «Изобразительное искусство Сибири и Монголии XX–начала XXI вв.: кросс-культурное взаимодействие и влияние художественных традиций» № 15-24-03002/15.

комятся с ярким явлением искусства той поры в нашей стране – суровым стилем, несущем кроме всего прочего романтические интонации.

Начиная с 1970-х гг., в монгольском искусстве появляются новые стили и направления, обусловленные соединением европейской и монгольской традиции, особенно со стилем «монгол-зураг». Это самобытная стилистическая традиция коренится в особой манере написания буддийских икон-танок. Ей присуща линейность, миниатюрность, графичность, декоративность цвета. Монгольским мастерам удалось получить уникальный вариант синтеза двух стилистических традиций – русской школы живописи и характерной монгольской, восходящей к монгол-зураг. Этот феномен уже замечен в искусствоведении, и Сергеева пишет, что некоторые мастера либо параллельно работают в двух стилистических манерах, либо поочередно обращаются то к одной, то к другой [6]. По нашему мнению, С. Энх-Амгалану удалось получить вариант замечательной синтетической композиции двух стилей. Это важно отметить, поскольку данная творческая манера наилучшим образом позволяет передать романтический дух образов С. Энх-Амгалана.

1980-е гг. характеризуются слиянием жанров в искусстве, их взаимопроникновением. В произведениях усиливается эмоционально-психологическая характеристика и глубина образа, появляется своеобразный «жанр воспоминаний». Художники все больше отказываются от развернутого повествовательного сюжета, а сосредотачивают свое внимание на образе человека, сильной героической личности. Фигуры, как правило, даются крупно, обрисовываются четким контуром, на фоне окружающего пейзажа. Появляется новая тема – человек в условиях научно-технической революции. Продолжает развиваться художественно-стилистическое направление монгол-зураг [6].

Период 1990-2000 гг. характеризуется, по-нашему мнению, все большим обращением художников к народным сюжетам и мотивам, но решение художественных задач уже происходит на основе усложненного художественного языка. Художники увлечены авангардными направлениями, перформансами, инсталляциями. Наряду с этим продолжает развиваться и реалистическое направление, а «монгол-зураг» все больше выдвигается на первый план и становится одной из ведущих стилистических линий.

Собственно, на период наиболее сильных художественных исканий 1980-1990 гг. и приходится начало самостоятельной деятельности героя нашего очерка. Кратко представим основные вехи биографии С. Энх-Амгалана.

Он родился в 1952 г. в аймаке Завхан в Западной Монголии. Желание рисовать появилось у художника с детства, он и не представлял, что можно заниматься чем-то другим помимо творчества. Еще будучи школьником и обучаясь в 7 классе, поступил в художественную школу в г. Улан-Баторе, учился там с 1968 по 1971 г. Его учителями в школе были О. Цэвэгжав, Д. Амгалан, Б. Чогсом. С 1975 по 1980 г. проходил обучение на отделении живописи в пединституте г. Улан-Батора по специальности художник театра, где его учителями были Ц. Дорджпалам и Г.Одон. После окончания пединститута работал в одном из издательств г. Улан-Батора, занимался работой по оформлению рекламы, вывесок, рисовал перед праздниками плакаты с изображением политических вождей. Кроме того, работал в лаборатории по восстановлению и реставрации музея Ленина. После перестройки 1990-х гг. художник сосредоточился на творческой деятельности, принял участие в пяти крупных выставках и организовал две персональные в галереях г. Улан-Батора – в августе 2014 г. и апреле 2015 г. Любители искусства в Италии, Франции, Латвии, Корее уже познакомились с его искусством на международных вернисажах.

Наибольшее влияние на творчество С. Энх-Амгалана, по его собственному мнению, оказал один из его преподавателей по художественной школе, а затем и по пединституту – народный художник Монголии Бадамжавын Чогсом. О нем стоит сказать подробнее, не только потому, что этот ведущий мастер современного монгольского искусства помог в развитии творческих способностей С. Энх-Амгалана, но еще и потому, что от своего учителя он воспринял ту романтическую интонацию, которая окрасит все его искусство в будущем.

Б. Чогсом относится к числу знаменитых современных художников Монголии, он был отмечен высокими званиями и наградами не только у себя на родине, но и во Франции. Вначале он учился в художественном училище в Улан-Баторе (1944-48), после этого работал там же. Поступить в высшее учебное художественное заведение ему не удалось, и судьба приводит его в Государственный институт международных отношений в Москве (1950-1957). Б. Чогсом сохранил любовь к искусству и параллельно с обучением на дипломата самостоятельно изучал всемирную историю искусств, активно посещал галереи, библиотеки, выставки и постоянно рисовал, занимался живописью. После окончания института в течении трех лет работал в Министерстве иностранных дел в Улан-Баторе, но

желание быть художником пересилило, и он ушел с дипломатической работы, чтобы начать заниматься только живописью.

Л. Батчулуун в своей монографии о художнике пишет: «Чогсом – тонкий проникновенный певец родной природы, пейзажи его наполнены жизнью, светом, цветом, ритмом, мягким и ярким колоритом<...>Родная природа – это вечная необъятная тема, во всех полотнах художника<...> Его поиски в области колорита, линии, формы, композиции, техники увенчались многими находками неизвестных ранее приемов письма<...>У Чогсома свой очень твердо выработанный творческий подчёрк, своя, несколько условная, живописная манера письма, яркий, жизнеутверждающий колорит <...> Искусство Чогсома чрезвычайно ритмично, во всех его картинах звучит ритм в композициях, в сочетании цвета, в переходах тонов, к светлому от темного, и в пейзажах, и в тематических картинах<...>Ритм во всех его проявлениях является составным элементом этого одаренного художника» [1, с. 220-221]. Своих учеников, как вспоминает С. Энх-Амгалан, он учил быть свободнее в цветовом решении, стремиться не к реалистической передаче предмета, пейзажа, а максимально выявить и показать его красоту и выразительность. По замечанию Л. Батчулууна: «Стремясь освободить искусство от гнета всяких натуралистических форм, найти изобразительный язык для выражения тонких вибраций души, Чогсом настойчиво сближал живопись с музыкой» [1, с. 221]. Знакомясь с искусством С. Энх-Амгалана, можно сказать, что это определение справедливо и для его работ – им присущи интенсивность колорита, поэтизация природы и поиск музыкальных ритмов.

Другим учителем С. Энх-Амгалана стал Д. Амгалан. Работая преимущественно в технике масляной живописи, в своем творчестве он активно использует достижения «монгол-зураг» и мастеров декоративно-прикладного искусства. Его произведения отличаются лаконичностью, декоративностью цвета, четким контуром, к чему стремится и герой нашего очерка.

Кроме того, творчество С. Энх-Амгалана, по высказыванию самого художника, формировалось под влиянием французских импрессионистов, прежде всего это проявилось в работе над цвето-передачей. Одним из любимых художников для него стал К. Моне.

В искусстве С. Энх-Амгалана представлены все жанры, но по количеству и по числу творческих удач художника очевидно доминируют пейзаж и жанр, который трудно сразу определить: это фантастические композиции с элементами анималистического жанра. Если говорить точнее, в них всегда присутствует образ коня, но воплощенный в некоем идеально-метафизическом облике. К этим работам вернемся ниже, а пока подробнее рассмотрим пейзаж.

Можно выделить ряд общих черт, которые встречаются в большинстве пейзажных произведений С. Энх-Амгалана. Заметно, что он внимательно изучает натуральный образ, пишет этюды на пленэре, делает наброски и рисунки. По мнению С. Энх-Амгалана: «Рисование линией вообще свойственно монгольскому искусству, но чтобы прийти к такой передаче образа нужно много работать, размышлять. Невозможно нарисовать абстрактную картину, если у тебя за плечами нет опыта – жизненного, художественного. Невозможно написать обобщенно образ, если у тебя нет очень четкого представления об этом образе. Мастерство художника должно развиваться постепенно, проходя этапы от реалистического изображения, до абстракции, если того требует идея произведения» [9].

Уже на стадии пленэрной работы художник ищет выразительность образа и широко обобщает натурные впечатления. Цвет – одно из главных средств художественной выразительности живописца. Многое он почерпнул от своих учителей, увидел у импрессионистов, но больше всего его учила природа Монголии. «Цвет в Монголии очень яркий – говорит художник, – так как здесь много солнца, поэтому чистые цвета изначально присущи монгольскому искусству. Такие цвета вы никогда не найдете в Европе, где преобладают коричневые, серые, немного грязноватые оттенки» [9]. Палитра картин С. Энх-Амгалана напряженная, звучная, зачастую он использует контрастные сочетания насыщенных холодных и теплых цветов.

Как правило, он применяет вытянутый по горизонтали формат. В картинах царит спокойный ритм, который поддерживают плавные линии гор, кроны деревьев и изгибы рек. Фактически с помощью этого приема С. Энх-Амгалан получает сильный композиционный контрапункт – цветовое решение контрастирует со спокойной ритмикой и плавной линейностью форм. К этому приему стоит присмотреться повнимательней. Конечно же, он придает картинам большую выразительность, и они ярко выделяются в любом интерьере и в экспозициях. Но не только этим ценна эта творческая находка художника. Контрапункт между колоритом и композицией формирует состояние диалога, что многограннее раскрывает образ.

Обратимся теперь к другому средству художественной выразительности в искусстве С. Энх-Амгалана, а именно, к раздельному мазку. Очевидно, что здесь сказались его увлечение и любовь к

импрессионистам. Со временем он достиг значительного мастерства в подобного рода живописи, и ему удается решать сложные художественные задачи. Это хорошо заметно в пейзажных работах. Тематически это пейзаж – «настроение», передающий какое-то особенно взволновавшее художника природное состояние, созвучное его душе, либо пейзаж – «припоминание», когда художник вспоминает что-то далекое, но очень важное дорогое его сердцу («Снег», «В родном краю»). В картине «Снег» он с помощью отрывистых мазков белой краски смог живо передать не только снегопад, но и особое состояние тишины, когда большие снежинки, образуя вуаль, растворяют и объединяют все предметы. Покоем, тишиной, умиротворенностью и одновременно торжественностью пронизано все в картине. В пейзажах хорошо раскрывается такое качество искусства Энх-Амгалана, как импровизационность.

Часто он выбирает один мотив, а затем создает различные варианты, меняет цветовое решение, смещает детали. Так, например, пейзаж с одиноким деревом или группой деревьев можно смело отнести к наиболее любимым сюжетам.

Как правило, он воплощается по сходной композиционной схеме. Главный герой – одинокое дерево или живописная группа деревьев выносятся на передний план. С помощью этого приема выделяется главный герой, и передается глубина художественного пространства. Бесхитростно назвав одну из лучших своих работ «Дерево» (илл. 1.), он воплощает здесь почти эпический образ древнего, многое видевшего на своем веку, исполина-мудреца. От времени его крона подалась к земле, как бы сообщая состояние старческого бессилия и одновременно упорное сопротивление ветрам и другим невзгодам. Любовь художника к контрапункту сказалась и в раскрытии этого образа. Сильным гибким контуром охватывается крона дерева, которая выглядит объемной и пышной за счет энергично наложенных разных по цвету и форме мазков. А вот ствол, старые ветки, представляют собой спутанный клубок, здесь доминируют линии, а живописная гамма более аскетична и фактически состоит из двух цветов – черного и белого.

Иная художественная задача стояла перед художником в картине «Вечер», что нашло свое отражение в характере живописи. Вся работа написана в одной манере. На фоне закатного полыхающего золотыми и красными красками неба, ярким пятном выделяется группа деревьев, написанных в сиреневой гамме. Цветовой контраст усиливает эмоционально-образное состояние в полотне и одновременно придает группе деревьев на переднем плане некое метафизическое состояние. Черты обыденной реальности исчезают, и в лучах уходящего за горизонт светила открылся духовный пантеистический план деревьев. Двойственность мира – наличие в нем очевидной профанной реальности и мира инобытийного – устойчивая мировоззренческая константа в мировидении Энх-Амгалана («Мое Священное небо»).

Монгольское искусство невозможно представить без картин с лошадьми. Для многих художников, в том числе и для Энх-Амгалана, образ этого красивого и умного животного, вне всякого сомнения, главенствующий. Живописец много и в различных видах с большим мастерством изображает лошадей, но никогда он не показывает их в реалистическом виде. Кони обретают у него удивительный цвет – золотистый, голубой, фиолетовый, ярко-красный. Этим он явно дает понять, что перед нами мифопоэтические образы. Их ирреальность подчеркивается масштабом – белые кони в виде облаков вырастают над маленькими фигурками всадников, едущих по бескрайней степи («Всадники»); в названии «Восемь лошадей счастья» (илл. 2) и композиционно-цветовым решением («Бег небесных лошадей»). В последней работе опять замечательно был использован прием контрапункта – фон картины золотисто-красный, а фигуры лошадей насыщенно синего цвета. Они максимально приближены к зрителю и показаны фрагментарно. За срез картины уходят большие части фигур. Этим приёмом удачно передается их громадность и легкий свободный бег. Вглядываясь, в полотно можно увидеть, что и фигуры, и фон написаны в одной живописной манере – широким раздельным мазком, что придает картине пластическое единство, но не только. Можно заметить, как фон, некое ирреальное пространство, сворачивается по спирали в точку, куда по сложной траектории устремляют свой безудержный бег три свободных коня.

Символичность – еще одна черта искусства С. Энх-Амгалана. Например, само название «Восемь лошадей счастья» отсылает нас к известной монгольской числовой символике. Исследовательница этой темы Л. Скородумова пишет: «В буддийской астрологии применяется также понятие «Восьми стихий» (элементов). Тибетцы и монголы, выбирая пастбища или отправляясь на охоту, внимательно следили за ветром. Эти наблюдения, выраставшие из близкого общения с природой, и стали основой учения о Восьми стихиях. Система «Восьми стихий» основана на представлении о восьми сторонах света – четырех основных и четырех дополнительных, каждой из которых соответ-

ствуует один из восьми элементов: север – вода, юг – огонь, запад – железо, восток – дерево, юго-запад – земля, северо-запад – пустота ("огторгуй"), северо-восток – гора, юго-восток – ветер» [7]. Видимо эти представления являются сюжетным основанием картины.

Знакомство с искусством С. Энх-Амгалану убедительно показывает широкий творческий диапазон, мастерство и очевидные достижения. Главное для С. Энх-Амгалану – передать красоту земли и развивать свое творческое мастерство. «Если не искать что-то новое ты остановишься в своем развитии, постоянный поиск новой формы, цвета – это развитие выразительности» – говорит С. Энх-Амгалан [9].

Литература

1. Батчулуун, Л. Бадамжавын Чогсом – Улаанбаатар : Соёмбо принтинг ХХК-д хэвлэл, 2013. – 234 с.
2. Галбадрах, Т. Монгольское искусство за 50 лет // Искусство, 1974, №11; Ренчингийн-Хабаяева И. Молодые художники Монголии // Искусство, 1989, №11, Прокофьев О. С. «Современное искусство социалистических стран Востока. – М., 1961. – 68 с.; Ломакина И. И. – «Изобразительное искусство социалистической Монголии», Улан-баатор, 1970; Чутчева К. А. «Изобразительное искусство Монголии ХХ в. в контексте влияния русской художественной школы», Сергеева Т. Пейзаж в живописи Монголии // Искусство, 1983, № 11; Сергеева Т. Тенденции развития искусства Монголии // Искусство. – 1987. – № 7; Сергеева Т. Национальные традиции и современность в живописи Монголии // Искусство, 1981, №7; Муриан И. Живопись Монголии // Творчество, 1977, №3.
3. Ломакина, И. И. Изобразительное искусство социалистической Монголии / И. И. Ломакина. – Улан-Батор, 1970.
4. Лхагва, А. Монгол Зурачид. Улаанбаатар: «Адмон» хэвлэлийн компанид хэвлэл. 2009. – 538 с.
5. Прокофьев, О. С. Современное искусство социалистических стран Востока. – М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1961. – 68 с.
6. Сергеева, Т. Тенденции развития искусства Монголии / Т. Сергеева // Искусство. – 1987.. – № 7.
7. Скородумова, Л. Дзурхай: Буддийская астрология / Л. Скородумова. – Владивосток: Рубеж, 1994 // режим электронного доступа [http:// gorodnaneve.com/books](http://gorodnaneve.com/books)
8. Чутчева, К. А. «Изобразительное искусство Монголии ХХ в. в контексте влияния русской художественной школы». Диссертация. – Барнаул, 2006.
9. Энх-Амгалан, С. Интервью с художником (аудиоархив автора).



Илл. 1. Энх-Амгалан С. Дерево



Илл. 2. Энх-Амгалан С. Восемь лошадей счастья

МУЗЕЙНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ, ВЫСТАВКИ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОЕКТЫ

УДК 7.078

СПЕЦИФИКА ОРГАНИЗАЦИИ И ПРОВЕДЕНИЯ ПЛЕНЭРОВ
НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГАЛЕРЕИ
№1 г. НОВОСИБИРСКА

Ю. С. Артамонова
Художественная галерея №1 г. Новосибирска
joy_15@mail.ru

Статья посвящена истории организации пленэрных выездов частной Художественной галереи №1 г. Новосибирска. Рассмотрены особенности городского пленэра и пленэра на природе, а также международного пленэра. В статье излагается опыт организации пленэров для больших групп и на длительное время, рассказанный в личном интервью участниками выездных мероприятий. Ими даны рекомендации относительно создания условий для эффективной и плодотворной работы. В статье делается вывод о возможностях новых форм пленэрной деятельности.

Ключевые слова: художественная галерея, художники, новые формы организации пленэров.

SPECIFICS OF THE ORGANIZATION AND CARRYING OUT PLEIN-AIR
ON THE EXAMPLE OF ACTIVITY OF ART GALLERY NO. 1
OF NOVOSIBIRSK

Yu. S. Artamonova
Art gallery No. 1 of Novosibirsk

Article is devoted to history of the organization of plein-air departures by private Art gallery No. 1 of Novosibirsk. Features of a city plein-air and an plein-air of an outdoors, and also international plein-air are considered. In article experience of the organization of plein-air for big groups and for a long time is for the first time stated. Participants of offside events told about it in personal interview. They made recommendations concerning creation of conditions for effective and fruitful work. In article the conclusion about opportunities of new forms of plein-air activity is drawn.

Keywords: art gallery, artists, new forms of the organization of plein-air.

Пленэр – одна из самых ранних и значимых форм работы художника. Это не только поиск изобразительного мотива, сюжета или состояния природы в определённый момент времени, это, прежде всего, приобретение эмоционального опыта, поиска смысла и вдохновения. Само слово «пленэр» произошло от французского *en plein air* «на открытом воздухе» – и теперь обозначает живописную технику изображения объектов при естественном свете и в естественных условиях.

Говоря про историю возникновения пленэра, надо отметить, что академическая традиция, которая сложилась в XVI–XVII вв., предписывала художникам писать в мастерской, ателье, павильонах, специально оборудованных рассеянным и мягким верхним освещением. Длительная работа над большой картиной требует проведения ежедневных сеансов в одни и те же дневные часы при постоянном освещении. Чтобы сохранить «верность натуре», художники делали подготовительные этюды, если того требовал сюжет, на открытом воздухе, например, при написании пейзажа, а затем с этюда переносили пейзаж в картину. Только в середине XIX в. французские барбизонцы и английские преимпрессионисты стали писать непосредственно «на натуре», стараясь передать в живописи «настроенность» природы в определенный момент дня и времени года. Поэтому они работали над небольшими картинами, которые можно было создать за один-два сеанса и при необходимости только завершить в мастерской.

По-настоящему открыли пленэрную живопись и воплотили эту идеологию в своих картинах-этюдах, как известно, французские импрессионисты второй половины XIX в. Художники стремились писать только с натуры, фиксируя краткое состояние природы при определенном освещении. От это-

го их картины казались неоконченными, за что живописцев упрекали критики и публика. Такой способ работы позволял изображать эффекты освещения – света, тени и рефлексов, передавая их теплохолодными отношениями тонов. Новый способ письма породил течение «пленэризма», значение которого выходит за границы французского импрессионизма второй половины XIX в.

В пленэре сложилась своеобразная техника живописи, широкое и свободное письмо отдельными мазками без последующей нюансировки. Вместо лессировок с тщательным просушиванием каждого красочного слоя художники использовали способ «alla prima» (итал., «сразу», «с первого раза»).

Для русской художественной школы обращение к пленэру – это традиция. В России школа пленэра складывается во второй половине XIX – начале XX вв. и со временем занимает одно из ключевых мест. Если обратиться к советскому искусству, то в нем особое место занимает пейзаж. Любимый массами, доступный для их понимания жанр сыграл заметную роль в развитии искусства данного периода. Вместе с тем, реальный, узнаваемый он становился, по мнению искусствоведов, как бы констатацией идейных замыслов, основой для их осуществления. И именно благодаря ему во многих случаях формировался энергетический тонус произведений. Выполненный качественно, он часто способствовал снятию налета шаблонности в трактовке идеологического содержания и придавал работам необходимый достойный художественный уровень [3].

В 1990-2000 гг. в России практика выездов на творческие дачи и самостоятельные групповые поездки на пленэр была сведена к минимуму. И только в 2010-е гг. в организации художественной жизни регионов происходит восстановление многих традиционных практик и, в частности, усилиями галеристов, кураторов и художников возрождена традиция проведения пленэров [5, с. 3].

Говоря о современном пленэре, хочется рассказать о его новых формах и возможностях организации взаимодействия между художниками.

История Художественной галереи №1 г. Новосибирска начинается с того, что она создавалась как выставочный зал, который реализовывал идею художественных мастерских Союза художников. Их главной задачей было изготовление принтов. В 2009 г. галерея стала частной и ее задачи изменились и расширились. Например, начали проводиться тематические выставки и лекции. Установились контакты с художниками Омска. Как рассказал руководитель галереи Мишулин Вадим Юрьевич, на второй год образования галереи уже был организован первый пленэр в Горный Алтай. Он прошел по маршруту Усть-Сема – Чикетаман – Елангаш – Джазатор – Актру. Протяженность маршрута составила 1,5 тысячи километров. На каждом месте останавливались по 3-4 дня. В составе группы было 12 человек.

В целом, первый пленэр характеризовался достаточно большими трудностями: еще не было концепции мероприятия, четко определенных целей и задач работы. Пленэр был больше ознакомительный: для многих это была первая серьезная встреча с достопримечательностями Алтая и его уникальной природой. За последние 15 – 20 лет работы новосибирских художников это был первый большой выездной пленэр, но это была незабываемая встреча с красотами Горного Алтая!

Следующий, 2013 г., был временем переосмысления результатов прошлогоднего пленэра. Было решено для более плодотворной работы выбрать одно место поездки. Им стало село Елангаш. Уже четче были определены цели и задачи пленэра. Как показал опыт этого года, пребывание в одном месте дает возможность погрузиться в его красоты и настроение, даёт возможность для созерцания и осмысление увиденного и прочувствованного.

Подобные выездные пленэры, по словам Мишулина Вадима Юрьевича, решают несколько проблем. Целый год художники работают в своих мастерских, часто лишены возможности творческого общения друг с другом. Благодаря пленэрным мероприятиям идёт живое общение не только с природой и культурой местности, но и между самими художниками. Они обмениваются не только идеями и замыслами, но совместный пленэр для художников даёт возможность и обмена опытом в решении творческих задач. Каждый день, проведенный вместе за работой, заряжает дополнительной энергией и энтузиазмом. В мастерской каждый предоставлен себе сам и сам должен установить ритм работы. Но на подобных многодневных пленэрах создаётся общий энергичный рабочий настрой. И, конечно, непосредственный совместный туристический быт даёт возможность установить близкие душевные отношения, обрести единомышленников.

Важным моментом для организации более определенного графика работы стало четкое расписание режима дня – это стимулирует самодисциплину и позволяет планомерно распределить рабочий процесс на весь день.

Работа выездных пленэров показала, что художникам легче примкнуть к уже организованному мероприятию, но всегда встает вопрос об ответственном и опытном организаторе. Этот человек

должен обеспечить не только доставку и питание участников, но и такие условия проживания, чтобы художникам можно было сосредоточиться на главном – на творческом процессе. В любой художественной группе создается активная группа и к ней уже примыкают другие, – такой итог подвел Вадим Юрьевич, рассказывая об опыте первых поездок по Алтаю. Позже к новосибирским художникам присоединились участники из Омска, Томска, Новокузнецка.

За время двух пленэрных выездов было написано свыше 300 этюдов и зарисовок. Созданные в разное время суток и в разных погодных условиях авторами различных стилистических направлений, эти работы послужили в дальнейшем основой для создания более серьезных полотен. Как считают участники пленэра, общность интересов, увлеченная творческая работа и восхищение чудом природы служат лейтмотивом экспозиции, объединяя выставки в единый живой организм [2]. Поэтому было принято решение продолжить пленэрную деятельность и расширить ареал поездок.

В арсенале работы Художественной галереи №1 г. Новосибирска также имеется опыт организации городского пленэра. Такой пленэр состоялся в 2014 г. в Томске, а позже была организована выставка. Один из участников выставки, художник Сергей Курбатов, с томской пленэрной работой занял призовое место на международной художественной выставке в Великобритании.

За время работы галереи график пленэрных выездов был очень насыщенный. Нарботанный опыт позволил расширить территорию поездок. Так, весной 2014 г. состоялся выезд в Суздаль, а уже летом прошел межрегиональный пленэр в Ханты-Мансийске. Тематика пленэра – «Образы пространства» – позволила участникам обратиться к проблеме соотношения пространств природы и художественного произведения.

Осенью 2014 г. состоялась поездка в Феодосию. По итогам этого пленэра была проведена выставка-просмотр в Феодосийском литературно-мемориальном музее А. С. Грина. Эта выставка – попытка переосмысления итогов пленэра. Участники пленэра предоставили зрителю не только возможность стать молчаливыми соучастниками этого процесса, но и высказать свою оценку увиденному. Выставка-просмотр – это своего рода дань месту, его неповторимой истории и культуре, а также людям, проживающим на этой территории [1]. В работе галереи это стало новой формой работы – проводить выставки на месте, непосредственно после окончания пленэра.

Сформировавшееся галерейное собрание позволило организовывать выставки в государственных музеях Сибири. Новые проекты музейного формата также внедрены в Ханты-Мансийске и Томске.

Интервью с участниками выездных пленэров, среди которых такие известные художники, как Александров С. Н., Курбатов С. В., Заремба Е. Н., Суриков А. В., показало, что особое впечатление оставила поездка в Туркестан. Краски весны, цветочные поля, местная архитектура – все это позволило проникнуть в национальный колорит. Так, в коллекции Александрова Сергея Николаевича появились натюрморты «Плов», «Бешбармак», «Сыр курт» и другие.

Значимым явился 1-й Международный пленэр-симпозиум в Южно-Казахстанской области Республики Казахстан. Участники пленэра посетили уникальный памятник истории мавзолеев «Арыстан баб», мавзолеев Х. А. Яссауи в городе Туркестане. Такие встречи позволили сибирским мастерам перенять опыт у коллег из других стран, а главное – укрепить культурную связь между народами. Итогом этой работы стала совместная выставка, прошедшая в музее «Отырар» [4].

У Художественной галереи №1 также имеется опыт организации международных пленэров. Первым из них стал Чимкентский пленэр. И одна из его задач – это работа с местными художниками.

Новой формой организации пленэра можно считать безпредметный пленэр, который, например, состоялся на озере Байкал. Этот пленэр оказался очень творческим и продуктивным. Так, один из его участников написал 75 этюдов. Места остановок были достаточно колоритные и живописные: слюдяные озера, эвенкийское национальное поселение, село Байкальск. Как рассказал Меньшиков Сергей Михайлович, член Союза художников России, везде остро чувствовалась особая связь с природой, а само озеро давало незабываемое чувство покоя. Дикий животный и растительный мир, разноцветные закаты и рассветы, дожди, лес и горы – всё это позволило окунуться в особую атмосферу и оставило яркие впечатления.

Подводя итог, можно отметить, что еще в советское время пленэры были популярной формой работы художников, но позже они утратили свою актуальность. Сегодня, на примере работы новосибирской частной галереи, мы видим, насколько пленэрная деятельность является стимулом для художественного творчества, поэтому многие художники вернулись к ней спустя долгие годы. В ней также реализуется механизм, при котором поездки художников становятся выгодными и с творческой, и с экономической стороны. Галерея спонсирует поездку за счет будущих работ, которые выкупает до-

полнительно. В условиях рынка это становится выгодно и для художников, и для галереи. Также реализуются новые формы творческого объединения между художниками.

Литература

1. Боброва Е. Буклет выставки-просмотра «Сибирь-Феодосия». Феодосия, 2014.
2. Буклет выставки по итогам «Алтайский пленэр 2012 г.». – Новосибирск : Изд-во Художественной галереи №1, 2012.
3. Козорезенко П. П. Пейзаж в отечественной живописи 1930-1950-х годов. Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/peizazh-v-otechestvennoi-zhivopisi-1930-1950-kh-godov#ixzz3kqi6RFqD> (25.08.15).
4. Курносова С. В ЮКО проходит международный пленэр в честь 550-летия Казахского ханства и 70-летия Победы [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.inform.kz/rus/article/2771795> (12.08.15).
5. Попова Н. С. В стране петроглифов. Каталог пленэра-экспедиции. Новосибирск : Изд-во Художественной галереи №1, 2013. – 72 с.

УДК 74.01/.09

НАСЛЕДИЕ ЮГРЫ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

Г. М. Визель

профессор, преподаватель Ханты-Мансийского института дизайна и прикладных искусств (филиал)

ФГБОУ ВПО "Уральская государственная архитектурно-художественная академия"

margonart@yandex.ru

В статье рассматривается декоративно прикладное искусство Югры, влияние на него традиционного искусства и отражение в нем мифопоэтики народов Севера. Автор на примере своих работ рассказывает как изучение мифологии и культуры нашло свое отражение в работах.

Ключевые слова: Визель Г. М., декоративно прикладное искусство, искусство Югорского края.

HERITAGE OF YUGRA IN ARTS AND CRAFTS

G. Wiesel

Professor teacher of Khanty-Mansiysk Institute of Design and Applied Art (Branch) VPO "Ural State Academy of Architecture and Arts"

margonart@yandex.ru

The article is about arts and crafts of Yugra and the ways it was affected by traditional art and how myth-poetics of Northern peoples was reflected in traditional art. The author on the example of her own works tells how the study mythology and culture is reflected in art.

Key words: Wiesel G. M., arts and crafts, art of Yugra.

Ханты-Мансийский автономный округ расположен в центральной части Обь-Иртышского бассейна. Обширные болота, многочисленные реки и озёра, обилие лесов – многочисленные признаки этой территории. Зимы очень холодные и снег покрывает землю в течение 7-8 месяцев. Летом обычно влажно, всегда множество мошки и комаров. Северная часть территории региона расположена в зоне вечной мерзлоты.

Издревле этот могучий северный край назывался Югрой, Югорией, Югорской землёй. Название Югра произошло от «уг» – вода, и «ра» – народ.

Традиционный, давно сложившийся и устоявшийся этнографический образ хантов и манси – таёжные люди, живущие в лесных домах, которые носят красивую одежду. Они ведут самобытный полуосёдлый образ жизни, основанный на занятиях рыболовством, охотой и оленеводством, а также соблюдении традиций и обычаев предков. Земля Югры – место ещё не разгаданных тайн древности.

Прошлое народов ханты и манси в его преданиях, сказаниях и мифах, героическом эпосе о славных предках, которые одухотворены потомками до божества – признанные духами-покровителями и почитаемые до настоящего времени. Вера в духов-предков возникла в глубокой древности в повседневной борьбе с суровой природой за существование, за самосохранение и в целях утверждения силы и веры в себя. По образу человека не только шилась одежда, но и строилось жилище (крыша, очаг, пол), изготавливалась лодка (нос – сиденье – корма), лепился глиняный сосуд (венчик – туловище – донце). Познание самого себя породило представление о душе. От души был произведён сонм духов. Мир стал одухотворён человеком.

В религиозно-мифологических представлениях обских угров Космос включает три сферы: верхний (небесный), средний (земной) и нижний (подземный) миры. Верхний мир состоит из нескольких слоёв. Эти слои являются местами обитания богов. Средний мир – люди, растения, животные, лесные существа, земные божества. Нижний мир – мир мёртвых духов. Все эти миры составляют семислойное жизненное пространство со связью между ними.

Всё это я хотела передать в композиции «**Деление мира**». Я выбрала сложную семиголовую композицию. Центр композиции – это высокий столб, олицетворяющий связь семи тонких миров. Семь лиц голов с заострённым верхом. Седьмая голова выше столба как бы в пространстве. Это говорит о тонком мире, недостижимом для человека. По бокам композиции расположены три основных мира. Верхний с изображением птиц. Средний с изображением медведей. Нижний с изображением рыб.

Я пришла к необходимости решить лаконично сюжет, отобрала фигуру и знаки, чтобы подчеркнуть мифологичность и метафоричность через художественно-пластический язык в данной композиции.

Искала более строгие и чёткие формы, пропорции, рисунок, передающий образы птиц, медведей и рыб, и подчеркнуть цветовым колоритом – который должен быть пронизан дыханием мифов и сказаний.

Обские угры верят, что духовная энергия предков способна влиять на потомков и помогать им, именно с этим связано происхождение и почитание многих духов-покровителей.

Каждый род с древности имеет собственные изображения богов, которые исполнены в какой-либо конкретной форме, они напоминают деревянные обрубки, голова островатая, не имеет ни рук, ни ног.

Каждое поселение имело своего духа-покровителя. Помимо покровителей селений обские угры почитали покровителей дома – своего рода домовых. А также были родовые духи.

У обских угров не было письменности до 30-х гг. XX столетия. Для бесписьменного периода фольклор – это словесный документ, огромный духовный мир. Устное творчество богато и разнообразно. Фольклор является частью праздника. Праздники – это ожившая культура, где есть место любому её проявлению – песне, танцу, национальному угощению, работам мастеров и спортивным состязаниям. Праздник – это возможность приобщить молодых к культурному и духовному наследию предков и напомнить им о корнях.

Одним из наиболее ярких явлений угорской культуры считается «**Медвежий праздник**».

«Медвежья пляска», «Медвежья игрища» – ритуальный цикл в честь медведя у хантов и манси. Медведь в миропонимании хантов – это не только лесной зверь, но и возвышенное существо. Когда-то он жил на небе и был священным существом. В далёком прошлом, когда убивать медведя было нельзя, проводились только периодические праздники.

Праздники устраивались зимой в течение семи лет подряд с семилетним последующим перерывом. Медведя на празднике представляла его шкура, которая обычно хранилась в священном амбаре. Когда на празднике вызывались божества – эта часть праздника была священной. Исполнителями танцев, песен и интермедий были переодетые мужчины, в масках, в том числе и в женских ролях. В последнюю ночь праздника разыгрывались священные представления, изображались главные духи – «Большой дух», Калтащ, Мир-сусне-Хум, исполнялись посвящённые им танцы.

Медвежьи игрища проводятся всего на нескольких территориях, там, где живы ещё старики – исполнители священных песен и танцев. Обряды, исполняемые на медвежьем празднике, несут сакральную нагрузку. Это фольклорный праздник. В настоящее время традиционные сцены медвежьего праздника исполняются на фестивалях народного творчества.

Меня заинтересовал этот праздник, я вылепила большую композицию из трёх частей: «Праздник медведя», «Медвежье капище», «Золотая баба».

Композиция «Праздник медведя» исполнена в виде чаши, покрытой коричневой глазурью, у её подножия резвятся два белых забавных фаянсовых медвежонка. Из глубины, со дна чаши смотрит лобастая голова хозяина тайги, опущенная в ритуальной позе на когтистые лапы, а по высоким откинутым стенкам в безудержном хороводе мчатся фигуры ряженных участников праздника. Мне хотелось показать загадочность и тайну этого обряда.

Загадочна и окутана тайной композиция «Медвежье капище». В ней я обратилась к древней угорской традиции почитания и поклонения этому животному.

Композиция «Золотая баба» – объёмная, с висящими с двух сторон ложками напоминает женский силуэт со сложными переливами от тёмно-коричневых до золотистых и голубых тонов передаёт шероховатость древнего изваяния и его ритуальное предназначение. Необходимо было найти форму центральной фигуры, символизирующей священное дерево. Ритуальные чаши украшены скульптурами зверей, птиц. Композиция «Праздник медведя» выполнена в древнейшей ленточной технике.

Мифы и легенды древних угров мне хотелось показать в декоративных блюдах «Жизненный цикл», в которые укладывается весь человеческий путь – аналогия народного сюжета «лестница человеческой жизни». Обобщённый лаконизм росписи. При внешней статике достигнута энергия внутреннего напряжения.

Мир духов обских угров состоит из своеобразных идолов, вырезанных из дерева и камня, они выставляют их в лесу в отдалённых необитаемых местах. В жертву им они дарят деньги, серьги, шкурки меха, дорогие материи и другие предметы. Это небрежно вырезанные деревянные изображения, которых люди выставляют в маленьких избушках, иногда в особых жилищах, святилищах.

В 1992 г. в Дзинтари в творческой группе выполнена работа «Боги и духи». Меня привлекла тема, поскольку мир духов богат и разнообразен – это аллегорическая фантазия на тему фольклора. Данную композицию мне хотелось подчеркнуть разнообразным колоритом. Скульптуры – птицы с человеческими личинами – сюжет, широко распространённый в бронзовом литье обских племён, потому что именно птицам принадлежит особая роль в фольклоре северных народностей.

Только птицы, по поверьям, могут соединить мир живых и мёртвых. Они вестники богов, живут в мире людей, но могут нырять в воду, словом посещают и видят миры.

Многие скульптуры стоят на двух или одноголовом ящере, стилизованные фигуры – человек, зверь, птица как бы нанизаны на один стержень. «Боги и духи» – это бесконечная тема в моём творчестве на протяжении многих лет. Знание местного этнографического материала даёт мне возможность интерпретировать разные варианты.

Объектами поклонения у обских угров были хозяева лесов и вод, отдельных урочищ и рек. Духи воды и леса занимают очень важное место в религиозных представлениях и церемониях.

Среди всеобщих духов хорошо известен лесной дух. Считается, что он имеет человеческий облик, живёт в чащёбе и помогает в охоте. Обычно это духи-предки. Лесные духи являются хозяевами леса. Только установив с лесными духами контакт, охотник может рассчитывать на хорошую добычу и собственное благополучие в тайге. Название лесного духа – «Чащобы дух» лесной человек. По народным представлениям такой дух есть в каждом глухом лесу.

Более значительным, чем лесной дух, является Водный дух или «Водный князь-господин». Главная обязанность водного духа – давать рыбу. По преданиям водный дух получил своё место жительства в устье Иртыша, чтобы пропустить рыбу в обе реки – Иртыш и Обь. Водный дух достиг в стране угров более почётного положения, чем лесной, так как рыболовство имеет большее значение, чем охота, и обстоятельство, что езда по воде несёт в себе большую опасность, чем продвижение по лесу. Каждая река, озеро и т.д. имели своего хозяина.

Керамическая работа «Дух воды» из серии «Боги и духи» представляет собой симметричную композицию с центральной фигурой духа воды, окружённого атрибутами стихии воды. Это рыбы, с которых льются струи воды. Вода служила символом плодородия, которое вместе с дождём проливается на землю.

Многоликой богиней материнства предстаёт Мать Калташ. Она не то мать, не то жена самого Вседержителя. Она прародительница и хозяйка всего земного. Богиня материнства вездесуща – её мощь воплощена в огне, земле, небе, живом дереве, водной стихии. Косы Золотой Калташ «раскидываются как семичастная Обь с устьем. Из кос её льётся дневной свет, рождается лунный свет»; её имя означает «пробуждающая, рождающая, создающая».

Анималистическая скульптура «Мать Калташ». Мне хотелось подчеркнуть слитность коня со всадником, найти выразительный силуэт и декоративность. Божество, сидящее на коне, который тихо бредёт по священной реке времени, окутан тишиной и покоем.

Олицетворением природы выступает трогательное мирно пасущееся стадо оленей под гигантской фигурой коня богини.

Центральной фигурой мансийского пантеона является Мир-Сусне-Хум. «Мир созерцающий человек» – один из наиболее распространённых персонажей в фольклоре, мифах и верованиях. Герой, поборник справедливости, покровитель народа, наставник и учитель. Его многочисленные имена: Царь-владыка, Богатырь, Всадник, Странник и т.д.

Каждую ночь объезжает землю на крылатом всевидящем коне с золотой гривой. Его образ зримо и незримо присутствует в каждом доме, его дом – вся Вселенная. Без него святилище безжизненно, лишено священной силы. Мир-Сусне-Хуму в дар приносили прежде всего ритуальные предметы богатырского одеяния и снаряжения: островерхие шапки, пояса, халаты, накидки, сапоги, сёдла и т.д., большинство из них были выполнены из сукна и украшены фигурой скачущего всадника. В силу того, что их возлагали на спину жертвенного коня (покрывали спину) они получили название жертвенных покрывал, которые хранились в каждом доме. Декоративное керамическое панно с Небесным всадником.

Особое место в ряду календарных праздников занимает Вороний праздник.

По мнению хантов и манси «вороны приносят весну». И выступают покровительницами женщин и детей. Старые люди говорят, что ворона хорошая птица, она радуется рождению детей. Вороньи праздники связаны с заботой о жизни, здоровье и благополучии.

«Вороний праздник» – пространственная композиция, я хотела отразить ритуал, посвящённый Женщине-Солнцу. Выбрала симметричную композицию с центральной фигурой, чтобы придать торжественность и подчинить ей боковые части, создать полную слитность композиции.

По мотивам мифов и легенд народа выполнена большая монументальная двухсторонняя керамическая решетка «Боги и духи», расположенная в вестибюле гостиницы «Югорская долина» г. Ханты-Мансийск. Здесь стояла задача связать керамическую композицию с архитектурой. Стилизованные изображения зверей, птиц, рыб, не только органично вошли в изобразительную ткань, но и определили ритмический строй всей работы.

Продолжая мифологическую тему были созданы монументально-декоративные бронзовые скульптуры в количестве семи композиций «Боги и духи».

Каждая из них напоминает дерево, выросшее из земли. Верх – стилизованная крона святого дерева с различными персонажами Богов и духов. На стволе расположены орнаменты, символы, коды и смысл данной композиции, как олицетворение всемирного дерева, соединяющего прошлое, настоящее и будущее. Все скульптуры выстроились по центральной оси аллеи в определённом порядке, органично вписались в среду и активно формируют облик города Ханты-Мансийска, отражая ключевые мифологические сюжеты обских угров, напоминая современникам о древних корнях этой земли.

Керамическая решётка и монументально-декоративные бронзовые скульптуры выполнены совместно с художником В. А. Саргсяном.

Новые работы «Наследие Югры» выполнены по раскопкам уникального урочища – Барсова Гора – ценнейшего объекта Западной Сибири.

Каждый народ создал свои мифы. И один из оазисов живой мифологии сохранился в глубинах урало-сибирской тайги, где с древности развивалась культура обских угров (ханты и манси). Важнейший культовый центр угров располагался на Семи Холмах, где ныне стоит город Ханты-Мансийск. Здесь, на пересечении великих рек, существовала своего рода ось, вокруг которой вращалась мифологическое время.

Литература

1. Научный и культурно-просветительский журнал Вестник угроведения, №2. – Ханты-Мансийск: ООО «Миралл», 2006. – 159 с.
2. Лапина, М. А. Этика и этикет хантов / М. А. Лапина. – Томск : Изд-во Томского университета, 1998. – 114 с.
3. Материалы Всероссийской научной конференции VII Югорские чтения «Обские угры: научные исследования и практические разработки», посвящённой 15-летию создания первого окружного научного учреждения обско-угорских народов в округе и 75-летию создания письменности народов Севера на родных языках. 29 ноября – 2 декабря 2006 г. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2008. – 511 с.
4. Кулемзин, В. М. Знакомьтесь: ханты. отв.редактор член-корреспондент РАН В. И. Молодин / В. М. Кулемзин, Н. В. Лукина. – Новосибирск: ВО «Наука», 1992. – 135 с.

5. Тимофеев, Г.Н. Музы народов Югры: очерки по истории художественной культуры народов Обского Севера/ Г. Н. Тимофеев. – Сургут: Библиотечка журнала «Югра», 1997. – 97 с.
6. Фольклор в истории народа и его место в современной культуре. Материалы научной конференции, посвящённой 10-летию научного фольклорного архива народа манси (п. Берёзово, 19-22 сентября 2003 г). – Томск: Издательство Томского университета, 2005.
7. Северные просторы. Иллюстрированный журнал № 3-4 (сдвоенный). – М.: Северные просторы, 1996.
8. Мифологическое время. Научно-художественное издание. – М. : Типография "Новости", 2003. – 215 с.

УДК 7.03

СЛЕД – PERPETUUM MOBILE – CHRONOTOP – СИБИРСКАЯ НЕОАРХАИКА: ИЗДАНИЯ И ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

О. М. Галыгина

Благотворительный фонд «Современное искусство Сибири»

sibgal@rambler.ru

Особый интерес для галереи «Сибирское искусство» и БФ «Современное искусство Сибири» представляют сложные синтезированные проекты, включающие создание художественных альбомов, каталогов, мультимедийных программ, документальных фильмов. Издательская деятельность – одно из главных направлений деятельности. Специалисты галереи ведут работу над изданиями, требующими глубокой степени обобщения, структурирования материала. В 2007 г. издан Профессиональный справочник современного искусства «100 художников Сибири». В настоящее время ведется работа по созданию Справочника «100 художников Сибири. Выпуск II». В результате многолетней кропотливой научно-исследовательской работы по изучению и развитию направления в искусстве «сибирская неоархаика» вышли в свет каталоги художественных проектов «СЛЕД», PERPETUUM MOBILE, CHRONOTOP, СИБИРСКАЯ НЕОАРХАИКА. В статье обобщается опыт системной работы над новым направлением в искусстве.

Ключевые слова: современное искусство Сибири, сибирская неоархаика, издательская деятельность, художественный проект.

TRACE – PERPETUUM MOBILE – CHRONOTOP – SIBERIAN NEOARCHAIC ART. ISSUES AND PUBLISHING

O. M. Galygina

«Contemporary Siberian Art» Charity Foundation

sibgal@rambler.ru

The complex synthetic projects involving the authoring of art books, booklets, multimedia programs and documentaries are of special interest for «Siberian Art» Gallery and «Contemporary Siberian Art» Charity Foundation. Publishing is one of the priorities of said organizations. The experts of the Gallery are engaged in preparation for publication of highly generalized while very structured materials. «100 Artists of Siberia» professional handbook was published in 2007. Today the experts are in the process of preparation of the second enlarged edition of the handbook. Many years of scrupulous studies dedicated to the developments in a new artistic school of «Siberian Neo-archaic Art» resulted in the publication of booklets and art books on a number of artistic projects, including TRACE, PERPETUUM MOBILE, CHRONOTOP and SIBERIAN NEO-ARCHAIC ART. The article sums up the experience in the systematization of this new artistic development.

Key words: contemporary Siberian art, Siberian Neo-Archaic Art, publishing, artistic project

Мы живем памятью, накопленной личным индивидуальным опытом, памятью, доставшейся нам от наших предков. Генетическая память, хранящая фрагменты информации, объединяющие человечество – это Большое Путешествие во Времени и Пространстве, это Исход от корней, питающих мысль, вдохновение и душу художника, это Поиск внутренней духовной связи с далекими предками.

Сибирская неоархаика – художественное направление в современном искусстве России. Направление начало формироваться в конце 19-нач. 20 вв. в Сибири (Алтай, Томск, Иркутск) под названием «сибирский стиль», возобновление интереса наблюдалось вновь в Сибири в творчестве шестидесятников, а в последнюю четверть уходящего века приобрело всесибирский характер. Прошло большое количество выставок, которые постепенно закрепили за направлением название «сибирская неоархаика». Искусствовед В. Ф. Чирков утверждает, что сибирская неоархаика носит ярко выраженный экстерриториальный характер по своей пространственной протяженности (Байкальский регион, Саяно-Енисейская и Хакасо-Минусинская котловины, Алтай, Тыва, Западная Сибирь) и длительности во времени в течение целого века.

Рассмотрим путь, который прошла сибирская неоархаика, начиная с 2000 г. на примере работы Галереи «Сибирское искусство» и в дальнейшем, БФ «Современное искусство Сибири», а также новые издания, посвященные этому направлению. Особый интерес для галереи представляют сложные синтезированные проекты, включающие создание художественных альбомов, каталогов, мультимедийных программ, документальных фильмов. Издательская деятельность – одно из главных направлений деятельности галереи. Специалистами галереи ведется работа над изданиями, требующими глубокой степени обобщения, структурирования материала.

Выход профессионального справочника современного искусства «100 художников Сибири» в 2007 г. стал заметным событием в художественной жизни сибирского региона. Проект не имеет аналогов и демонстрирует современное состояние изобразительного искусства Сибири за 10 лет (1995–2005 гг.). В нем представлены не только характеристики особенностей развития и состояния художественной жизни десяти сибирских регионов, информация о самых актуальных, наиболее активно работающих и востребованных художниках, но и сведения о художественных музеях, галереях современного искусства, искусствоведах, представляющих новые издания. По мнению Владимира Чиркова, этот проект можно считать новой точкой отсчета в развитии искусства Сибири, включении сибирского искусства в контекст искусства России, интегрировании в мировое культурное пространство.

Художественный проект, объединяющий творческие силы 10 регионов страны, – новаторская коммуникативная акция по созданию базиса для будущих совместных проектов. Идея создать подобное информационное поле возникла естественно, в результате многолетней работы по аккумулярованию данных о современных художниках Сибири, на основе огромного количества выставочных и издательских проектов галереи «Сибирское искусство». Состав художников, представляющих регион, определялся коллегиально, с учетом мнения десяти известных сибирских искусствоведов, которые были привлечены к отбору справочной информации, помогали организовывать встречи и фотосессии в мастерских.

Традиционно справочная информация требует периодического обновления. Так как художественная ситуация меняется очень быстро, на арене возникают новые имена, галереи, новые проекты выставок, фестивалей, то справочник должен стать регулярным изданием с десятилетним циклом, чтобы не утратить актуальности и выполнять информационную и коммуникативную функции. БФ «Современное искусство Сибири» продолжает работу по мониторингу художественной жизни Сибири и готовит очередное издание Профессионального справочника современного искусства «100 художников Сибири» Выпуск II, представляющего полный срез художественной жизни Сибири за 2006 – 2015 гг. Территориально справочное издание охватывает 12 регионов Сибирского федерального округа, включая Забайкальский край и Республику Бурятия.

Работа над справочником дала возможность видеть художественную ситуацию в Сибири в целом. Именно поэтому Галерея «Сибирское искусство» включилась в проект «СЛЕД», когда стало понятно, что это неединичная творческая акция, что художниками обозначено новое направление в современном искусстве и возникла необходимость серьезного организационного и научного подхода. «СЛЕД» – название серии выставок, по мнению авторов идеи художников А. Суслова и С. Лазарева, обозначающих своеобразный итог творческих размышлений современных художников Сибири конца XX в. и необходимость понять направление движения творческой и художественной мысли Сибири в новом XXI в. Именно включенность галереи в проект позволила разделить с художниками бремя финансовых и организационных забот и значительно расширить географию экспонирования (куратор Ольга Галыгина). Выставочный проект «СЛЕД» объединил художников, чей интерес к древней

культуре коренного населения Сибири стал основополагающим в их искусстве. Его ценность в том, что он появился не по официальному заказу, а родился изнутри, из потребности художников обратиться к тому пласту древней культуры, который сохранил в чистоте духовные ценности наших предков.

Процесс осмысления накопленных знаний в области этнографии, археологии и культуры привел к возникновению уникального направления художественной мысли Сибири, как бы подводя итог творческим размышлениям современных художников, являющихся художниками-исследователями, художниками-учеными. Их искусство лишено деструктивности и отличается глубокой смысловой наполненностью и жизненностью создаваемых ими художественных образов. По словам одного из инициаторов проекта А. В. Сулова, его смысл – в обращении искусства к своим корням, к изначальным формам.

Проект «СЛЕД», как уникальная художественная инициатива, уже получил высокую профессиональную оценку в авторитетной искусствоведческой среде.

Первая выставка-конференция «СЛЕД I» была инициирована, организована и проведена в Новокузнецком художественном музее в марте 2000 г. Для участия в конференции были приглашены, кроме известных художников, непосредственных участников выставки, искусствоведы, культурологи, этнологи и археологи из различных регионов Сибири. Сотрудниками Новокузнецкого художественного музея (куратор Т. Высоцкая) был собран теоретический материал, включающий статьи известных сибирских искусствоведов: Л. Даниловой, Г. Мысливцевой, Е. Худоноговой, Ю. Ожередова и др., который, к сожалению, не был издан.

Начиная с регионального проекта «СЛЕД II», его научным консультантом становится В. Чирков, кандидат философских наук, член Международной Ассоциации художественных критиков АИСА (Омск). Вот его точка зрения: «Возрождение, если не взрыв интереса к архаике наблюдался в 1980–1990-е гг. и связан он был с общими политическими и культурными событиями в нашей стране. Думается, в это время произошло давно искомое соединение интересов художников, ученых, специалистов культуры и искусства, особенно музейщиков, а также людей новых профессий и увлечений – кураторов, галеристов, коллекционеров. Поток «новых» произведений, выставок, кураторских проектов выявил то, что существовавшая ранее «архаическая» тенденция имеет свойство оформиться в направление в современном искусстве Сибири». Особенностью проекта «СЛЕД III» явилось то, что выставка была представлена в городах Сибири – Новосибирске, Новокузнецке, Омске и Красноярске, а также на Международном фестивале «Большая вода» в Ханты-Мансийске. И в каждом городе были предложены особые экспозиционные решения, свои версии, новые работы, были приглашены к участию и другие художники, проявляющие интерес к истокам сибирских цивилизаций. Ранее подобное «турне» было труднодостижимым событием. В ходе развития проекта галереями были привлечены специалисты-исследователи научных отраслей, сопредельных с вопросами архаики. В каждом городе, принимающем выставку, проводился «круглый стол», семинар или дискуссия, в котором участвовали не только художники и искусствоведы, заинтересованные в развитии данного художественного направления, но и ученые – философы, историки, этнографы, археологи.

Интересной акцией проекта явился Культурологический пленэр «Горная Шория», организованный галереей. Он подвел итоги творческой и исследовательской работы участников художественного объединения «СЛЕД», а также определил векторы следующего этапа творческой деятельности.

Региональный проект «СЛЕД» – одно из наиболее ярких явлений художественной жизни Сибири, демонстрирующее актуальный срез состояния современного сибирского искусства. Знакомство с этим проектом на российском уровне дало возможность художникам, искусствоведам, другим специалистам составить представление о современной ситуации в сибирских художественных кругах, наладить взаимодействие и интегрирование региональных художественных направлений.

Результатом работы с проектом явился буклет, изданный Галереей «Сибирское искусство» в 2006 г. в Новосибирске (сост. О. Галыгина), который предваряет статья В. Чиркова «Архаический след в современном искусстве Сибири». Обращение художников к своим корням, к первоистокам, художественная интерпретация культурного наследия древних цивилизаций и народов, обитавших тысячелетия назад на территории Сибири, позволяет говорить об интеграции значительных пластов древних культур в сознание современной культуры.

Проект PERPETUUM MOBILE был задуман сотрудниками Галереи "Сибирское искусство" и создавался как логическое и закономерное продолжение выставочного художественного проекта СЛЕД.

Художественный проект PERPETUUM MOBILE представляет искусство наиболее интересных и динамично развивающихся европейских и сибирских художников, скульпторов, создателей арт-объектов и инсталляций, обращающихся в своем творчестве к философскому осмыслению действительности. Проект был представлен в Новокузнецке, Прокопьевске, Кемерово и на Международном фестивале современного искусства «Большая вода» в Ханты-Мансийске.

Проект PERPETUUM MOBILE – живой, динамичный, информационно насыщенный, направленный на обновление, способный обогатить творческую личность.

Проект PERPETUUM MOBILE по оценкам профессионалов – значительное состоявшееся событие для художественного процесса города Новокузнецка и Сибирского региона, объединившее представителей разных стран. Актуальность и современность проекта PERPETUUM MOBILE заключается в соединении культурного потенциала сибирской региональной художественной практики с активностью международной арт-системы.

Символика PERPETUUM MOBILE – это бесконечное движение потока жизни, цикличность и многогранность ее проявлений. В современном мире происходит постоянное движение, меняется сам мир с его непрекращающимися динамикой, ритмами, открытиями. Рождаются новые идеи, но при этом крайне важно сохранить в целостности культурно-этические, духовные и эстетические основы.

В экспозиции международного художественного проекта были представлены произведения 23 художников из России, Бельгии, Голландии, Японии. Образ «Вечного двигателя» в концепции художественного проекта рассматривался как процесс разворачивания творческих сил и способностей, инициируемых сознательно из глубины личности, опираясь на достижения культуры, цивилизации, традиции. Обращение к философскому осмыслению действительности и культурного наследия древних цивилизаций приносит возможность понимания значения подлинных общечеловеческих ценностей.

По завершении проекта, в 2010 г., был создан каталог проекта PERPETUUM MOBILE (сост. О. Галыгина), предваренный философской статьей Е. Жуковой «Вечный двигатель», представлены творческие характеристики всех участников проекта.

Международный художественный проект «CHRONOTOP», открывшийся в августе 2011 г. в Кемеровском музее изобразительных искусств, а затем экспонировавшийся в Региональном отделении Урал, Сибирь и Дальний Восток Академии художеств (Красноярск), в Арт-галерее «DIAS» (Иркутск), стал новым этапом в развитии направления «сибирская неоархаика».

Совместно с кафедрой археологии Кемеровского Государственного университета и Сибирской Ассоциацией исследователей первобытного искусства была подготовлена работа секции «Древние образы в современном искусстве» в рамках Международной научной конференции «Наскальное искусство в современном обществе» (к 290-летию научного открытия Томской Писаницы председатели В. Чирков (Омск), О. Галыгина (Новокузнецк).

К участию в проекте приглашены художники Сибири, Европы, Австралии и Южной Африки. В проекте прослеживается движение художественной мысли от «начала начал» – сибирской архаики – к современному искусству, тому, что возрождает духовное наследие предков в современной художественной практике.

Задачи проекта – установить диалог частных художественных хронотопов или авторских моделей мира как способа отражения индивидуального художественного мышления. Исследовать типы, соотношения, оппозиции художественного времени – исторического, мифологического, психологического (индивидуального). Познакомить зрителей с мироощущением творческого сознания и особенностями культурно-генетической памяти художников, обращающихся в своем искусстве к теме архаики.

В изданном в 2011 г. каталоге CHRONOTOP (сост. О. Галыгина, вст. статья В. Чирков) представлены участники проекта из России, Европы, Австралии, Южной Африки. Проект CHRONOTOP предполагает создание структурно-генетического кода современного сибирского художественного пространства, и стремится показать как оригинальные концепции мира и человека, так и жанрово-стилевую эволюцию художественных размышлений каждого художника – участника проекта.

Наряду с каталогом был издан сборник статей «Сибирская неоархаика» (сост. О. Галыгина, В. Чирков). В сборник включены публикации и доклады 1990 – 2000-х гг. о направлении «Сибирская неоархаика» в современном искусстве Сибири. Материалы условно сгруппированы по трем разделам: «Сибирская неоархаика», «Персоналии», «По следам «СЛЕДА» (дайджест)» и дают первое представление о том, когда и как возникло художественное направление, демонстрируют разные точки зрения на художественное явление.

В альбоме-каталоге «Сибирская неоархаика», изданном в 2012 г. (сост. О. Галыгина, вст. статья В. Чирков) ведущие мастера направления в своих лучших произведениях демонстрируют профессиональный опыт, который органично включает, синтезирует пластический опыт прошлых времен и современности, как отечественный, так и мировой. И именно в этом художественном качестве искусство сибирской неоархаики представляет общекультурный интерес, с художественной точки зрения познавательный и эстетический интерес.

В рамках Всероссийской научной конференции (с международным участием) «Архаическое и традиционное искусство Сибири: проблемы научной и художественной интерпретации в 2014 г. в Новосибирском государственном художественном музее был представлен новый международный художественный проект «Сибирская неоархаика». Этот проект также экспонировался в Новокузнецком художественном музее. Результатом стал каталог «Сибирская неоархаика» (сост. О. Галыгина, вст. статья М. Шишин). В статье рассматривается формирование и специфические черты, зарождающегося стиля метаисторического экспрессионизма. Показывается его связь с направлением современного сибирского искусства – неоархаикой, раскрываются его философские основания.

Сопровождая человечество на протяжении всей его истории, искусство изменялось от эпохи к эпохе, принимало разные формы и образы, открывало новые горизонты видения. Мир искусства богат и многолик. Преобразовать материал, остающийся во времени и пространстве, обнаружить и выявить наиболее значимые черты, извлечь то, что имеет вечную ценность. Поистине Художник сам создает свой мир. Он творит свой миф, устанавливая круг интересующих его вопросов, и черпает вдохновение в своем времени, ориентированном либо на достижения и традиции прошлого, либо размышляя о будущем, или пребывая в актуальном настоящем.

Литература

1. СЛЕД III : каталог выставки / сост. О. Галыгина, вст. ст. В. Чирков. – Новокузнецк, 2006. – 32 с.
2. PERPETUUM MOBILE : каталог выставки / сост. О. Галыгина, вст. ст. Е. Жукова. – Новокузнецк, 2010. – 62 с.
3. CHRONOTOP : каталог / сост. О. Галыгина, вст. ст. В. Чирков. – Красноярск, 2011. – 70 с.
4. СИБИРСКАЯ НЕОАРХАИКА : сборник статей / сост. В. Чирков, О. Галыгина. – Новокузнецк, 2011. – 122 с.
5. СИБИРСКАЯ НЕОАРХАИКА : альбом-каталог / сост. : О. Галыгина, вст. ст. В. Чирков. – Новокузнецк, 2012. – 162 с.
6. СИБИРСКАЯ НЕОАРХАИКА : каталог / сост. О. Галыгина, вст. ст. М. Шишин. - Новокузнецк, 2014. – 61с.

УДК 7.03+7.06+7.036”192”

МУЗЕЙ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ Г. БАРНАУЛА (РЕКОНСТРУКЦИЯ ИСТОРИИ ПЕРВОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ НА АЛТАЕ НА ОСНОВЕ АРХИВНЫХ МАТЕРИАЛОВ)

Е. И. Дариус

Государственный художественный музей Алтайского края
elenadarius@mail.ru

В статье рассматривается история Музея изящных искусств г. Барнаула (1920 – конец 1920-х гг.) – первого художественного музея на Алтае. Опираясь на архивные источники, автор рассказывает о создании музея, комплектовании его собрания, прослеживает судьбу художественной коллекции музея.

Ключевые слова: Музей изящных искусств, Барнаул, Алтай, история художественной коллекции, первый художественный музей на Алтае.

MUSEUM OF FINE ARTS, THE CITY OF BARNAUL (RECONSTRUCTION OF A HISTORY OF THE FIRST ART MUSEUM IN ALTAI ON THE BASIS OF ARCHIVAL MATERIALS)

E. I. Darius
elenadarius@mail.ru

The article discusses the history of the Museum of fine arts, Barnaul (1920 – the end of the 1920s) – the first art museum in Altai. Drawing on archival sources, the author tells about the creation museum, assembling his collection, traces the fate of the art collection of the museum.

Keywords: Museum of fine arts, Barnaul, Altai, the history of the art collection, the first art museum in Altai.

Октябрьская социалистическая революция стала переломным моментом в истории России. Вместе с коренными изменениями во всех сферах социально-политической жизни она положила начало формированию новой культуры в стране. Несмотря на экономический кризис, Гражданскую войну и Иностранную интервенцию, в первые годы советской власти наблюдалось оживление художественной жизни в России, коснувшиеся не только центральных городов, но и всех ее регионов. Представители художественной интеллигенции не хотели находиться в стороне от судьбоносных событий, происходящих в стране. Доказывая важность своей работы новому обществу, художники входили в контакт с новой властью, создавали художественные общества, организовывали и проводили выставки, открывали художественные школы и музеи.

Активизация художественной жизни наблюдалась и на Алтае (в гг. Барнауле, Бийске, Камне-на-Оби, в Горном Алтае). Начала исчезать провинциальная замкнутость отдельных городов, стали устанавливаться контакты далеких окраин со столичным искусством, усиливаться интернациональные связи в искусстве [12, с. 5].

Наиболее активно в это время развивалась художественная жизнь в Барнауле, куда съехалось много художников. Еще в 1916 г., окончив Московское училище живописи, ваяния и зодчества, возвратился в Барнаул В.В. Карев. После обучения в Москве и службы в Армии, в конце 1917 г. вернулись в свой родной город художники М. И. Курзин и В. Н. Гуляев, из Саратова возвратился на родину А. О. Никулин. В это же время вместе с родителями в Барнаул из Петербурга переехала Е. Л. Коровай. В 1918 г. в свой родной город после обучения в Императорской академии художеств и жизни в разных городах (Красный холм, Казань, Петрозаводск), вернулся художник Н. Н. Емельянов. В том же году в Барнаул приехали скульптор С. Р. Надольский и его жена, живописец Н. А. Янова-Надольская. Здесь продолжали работать художники М. И. Трусов (Чебдар), Д. Н. Невский, А. В. Евреинов. Из тихого провинциального города в эти годы Барнаул превратился в центр культурной жизни на Алтае.

В 1918 г. в Барнауле было организовано Алтайское художественное общество (АХО). Членами АХО были А. О. Никулин, Е. Л. Коровай, М. И. Курзин, В. В. Карев, В. Н. Гуляев, Н. Н. Емельянов, В. В. Безсонов, М. И. Трусов (Чебдар), В. М. Макаров, К. Ларионов. Это творческое объединение «становится средоточием всей культурной жизни. Около него группируются художники, члены общества организуют среднюю художественную школу, выставки, а несколько позднее – и первый художественный музей в г. Барнауле» [13].

В январе 1920 г. в Алтайском художественном обществе произошли изменения. Вместо АХО стала действовать секция изобразительных искусств (секция ИЗО) при Алтайском губернском отделе народного образования (АлтгубОНО). В статье «Голосуем за большое достижение», опубликованной в газете «Советская Сибирь», говорилось: «10 января 1920 г. АХО передало Алтайскому губернскому отделу народного образования свою библиотеку, картины и прочее имущество. С этого же числа стала жить сменившая АХО секция ИЗО искусств» [15]. Из материалов Государственного архива Алтайского края (ГААК) известно, что в 1920 г. секция изобразительного искусства входила в состав внешкольного подотдела АлтгубОНО, заведующим секции был назначен художник Михаил Иванович Трусов [6, д. 8, л. 5]. А 15 января 1921 г. была проведена ее реорганизация и секция ИЗО, наряду с театральной, музыкальной, фото-кино секциями и секцией «Охрана памятников старины» стала входить в подотдел искусств политико-просветительного (политпросвет) отдела АлтгубОНО. Заведующим секции остался М. И. Трусов [Там же, д. 155, л. 19].

Именно с работой секции ИЗО АлтгубОНО были связаны организация и открытие Музея изящных искусств г. Барнаула, ставшего первым художественным музеем на Алтае.

На основе выявленных в ГААК документов днем создания музея можно считать 10 июня 1920 г., когда на заседании коллегии АлтгубОНО был рассмотрен вопрос «Об учреждении художественного музея в бывшей Дмитриевской церкви». В частности, на заседании говорилось «о необходимости сохранить ценное и оригинальное здание церкви и находящиеся в нем картины иностранных художников, для чего обратить церковь в художественный музей, удалив из нее предметы культа и обстановки, не имеющие художественной ценности» [Там же, д. 31, л. 23]. И было принято решение: «Создать в помещении Дмитриевской церкви центральный художественный музей, организовать комиссию для обсуждения вопроса о порядке организации музея и снабжения его произведениями местных и других художников» [Там же]. 15 июня 1920 г. был назначен заведующий музеем, им стал художник А.М. Монбланов [Там же, д. 171, л. 16].

В основу коллекции музея были положены художественные произведения, находившиеся в Алтайском центральном советском музее, многие из которых были собраны еще инженером, изобретателем, начальником Колывано-воскресенских заводов П. К. Фроловым. Среди них были произведения мастеров фламандской, французской и немецкой школ, картины русских художников XVIII–начала XIX вв. А. П. Лосенко, А. Е. Егорова, жившего в Барнауле академика живописи М. И. Мягкова, русская деревянная скульптура XVIII в. и старинные иконы [11, с. 45–46].

В Москве в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) находятся уникальные документы, свидетельствующие о том, как комплектовалась коллекция барнаульского художественного музея. Например, там хранится мандат, выданный 6 августа 1920 г. АлтгубОНО М. И. Трусову, из которого известно, что он был откомандирован губернским отделом народного образования в Москву, Петроград и другие города Центральной России с целью «приобретать предметы искусства для художественного музея г. Барнаула» и «привлекать специалистов-художников для работы в Алтайской губернии» [10, ед. хр. 5, л. 86]. А также, там находится заявление в музейный отдел ИЗО Народного комиссариата просвещения (Наркомпрос) от секции ИЗО АлтгубОНО, подписанное М. И. Трусовым, с просьбой передать недавно открывшемуся в Барнауле художественному музею живописные и скульптурные «произведения нового искусства» [Там же, ед. хр. 10, л. 59]. Просьба, изложенная в заявлении, была удовлетворена, и 9 сентября 1920 г. М. И. Трусову из Государственного художественного фонда музейного бюро отдела ИЗО Наркомпроса для художественного музея г. Барнаула было выдано 24 художественных произведения. Среди них были живописные работы К. Малевича, В. Кандинского, О. Розановой, И. Машкова, В. Рождественского, А. Осмеркина, А. Лентулова, А. Куприна, П. Кончаловского, Н. Гончаровой, Р. Фалька, П. Кузнецова и др., знакомившие с развитием русского авангарда в России, и четыре скульптуры известных мастеров: А. Родченко, С. Конёнкова, С. Мезенцева и В. Домогацкого [Там же, ед. хр. 8, л. 85–87].

Поступали работы художников в музей и с проходящих в Барнауле художественных выставок. В ГААК были обнаружены документы, свидетельствующие о том, что в ноябре 1920 г. АлтгубОНО было выделено для музея «195 тыс. рублей для приобретения ряда картин с выставки ИЗО» [6, д. 31, л. 46].

Интенсивно коллекция музея пополнялась произведениями местных художников. Так, например, художник М. И. Курзин безвозмездно передал музею 200 своих произведений [Там же].

Интересным и ценным свидетельством о работе художественного музея в Барнауле и его коллекции является воспоминание омского художника В. И. Уфимцева, прибывшего в Барнаул 7 сентября 1921 г. с агитпароходом «III Интернационал». Свои впечатления он описал в автобиографической книге «Говоря о себе»: «Музей, как это повелось, по какой-то неведомой причине, находится в бывшей церкви. Экспозиция начинается с паперти. И чем дальше, тем неожиданней, тем ошеломительней. Около «Царских врат», на клиросах и в алтаре висят беспредметники: Кандинский, Малевич, Розанова, тут же Гончарова и Ларионов, Лентулов, Осмеркин, Машков, Курзин, Коровай» [14, с. 40].

21 сентября 1921 г. в здании художественного музея была открыта выставка художников студии ИЗО Московского Пролеткульта. Наряду с работами московских художников в экспозиции выставки были представлены и произведения местных художников. Среди участников выставки были К. Малевич, П. Кончаловский, С. Конёнков, М. Авилов, А. Никулин, М. Курзин [8]. Выставка давала барнаульцам возможность познакомиться с особенностями художественной жизни столицы, на ней были показаны «почти все течения живописи за последнее десятилетие, начиная с академического реализма и кончая футуризмом и супрематизмом». К сожалению, должного отклика и интереса у жителей города выставка не вызвала. В статье, посвященной выставке, опубликованной в местной газете «Красный Алтай», автор обращался к читателям с вопросом: «Отчего так мало посетителей? Если не

влечение к искусству, то хотя бы цель выставки в пользу голодающих – неужели не увеличит притоки посетителей?» [Там же].

Но уже в начале 1922 г. в художественной жизни Барнаула и других городов Алтайской губернии произошли кардинальные изменения, связанные с принятием и введением в стране Новой экономической политики (НЭП). В отчете художественного подотдела АлтгубОНО за январь 1922 г. говорилось: «В связи с тем, что центром совершенно не отпущено средств для ведения художественной работы, всем учреждениям перейти на самообслуживание и на хозяйственный расчет» [6, д. 169, л. 5]. В АлтгубОНО была проведена реорганизация, направленная на сокращение штата. Следствием этого стало закрытие в 1922 г. в Барнауле как Алтайских губернских художественно-производственных мастерских, так и Музея изящных искусств г. Барнаула. Музей был выселен из здания бывшей Дмитриевской церкви, а на его месте была «устроена продовольственная лавочка для раздачи продуктов» [7, с. 348].

В 1923 г. картины, принадлежавшие музею, были переданы в школу им. III Коминтерна [1, С. 139]. А в 1924 году музей разместился в одной из комнат Рабочего дворца, располагавшегося в бывшем доме начальника округа. 27 апреля 1924 г. там была открыта выставка картин и этюдов бийского художника Дмитрия Ивановича Кузнецова. Выставка проработала до 4 мая 1924 г. [4]. А 25 сентября 1924 г. в газете «Красный Алтай» появилась небольшая статья «Художественный музей Политпросвета», в которой рассказывалось о музее и сообщалось, что «правильная работа музея тормозится из-за недостатка средств и служебного персонала» [16].

О дальнейшей судьбе коллекции первого художественного музея на Алтае можно прочесть на страницах газеты «Советская Сибирь» за 1927 г. (9 января) в статье Филиппыча «Голосуем за большое достижение»: «В первые же месяцы НЭПа он [музей] оказался без средств. Нечем было заплатить сторожу. Кладовые, куда все было сложено, оказались не заперты. Началось расхищение. Тащили все, кому не лень...

Наверное, от музея ничего бы не осталось. Если бы за спасение не взялись сами художники. В. Макаров купил на барахолке несколько редких изданий из библиотеки секции. А Худяшев пошел по учреждениям и частным квартирам, всеми правдами и неправдами выуживая один за другим ценные экспонаты» [15].

Трагическое положение музея освещал и А. Борзенко в статье «Беспризорный музей», опубликованной 27 января 1927 года в газете «Красный Алтай»: «... годы разрухи тяжело отразились на музее, картины расхищались, валялись в беспорядке, некоторые висели в кабинетах вместо украшения. Прошли тяжелые годы, и ребята снова начали собирать свои картины. Главным застрельщиком в этом деле был художник тов. Худяшев, в настоящее время тяжело больной. Он же был и заведующим художественным музеем. Были случаи, когда картины отбирались у водовозов и сторожей школ. Из обломков тов. Худяшев создал художественный музей. Из 120 экспонатов около 80 являются ценными художественными картинами. На эти картины заявляют свои права другие иногородние музеи. Есть картины школы Пуссена, картины Рубенса, Вандейка, Гончаровой, проф. Кончаловского, Рождественского и др.». Статья заканчивалась словами: «художественный музей предоставлен сам себе, оказался вне всяких смет, хозяйственных расчетов и надзора. Копошится там т. Худяшев, не получая более года никакой заработной платы и вознаграждения. Музей необходимо сохранить» [2].

Проблему сохранения Барнаульского художественного музея поднимал на I Всесибирском съезде художников, организованном в 1927 г. членами общества «Новая Сибирь», художник Алексей Николаевич Борисов [9, С. 217]. А 13 февраля 1929 г. в газете «Красный Алтай» появилась его статья под заголовком «Художественные картины валяются в амбаре», в которой он рассказывал, что музейные произведения были переданы в Коммунистический клуб, но через год они оказались вновь в школе им. III Коминтерна и «сейчас картины находятся в амбаре, а часть растащена по кабинетам школы» [3]. В своей статье Борисов обращался к Барнаульскому городскому совету с просьбой: «поставить в план работы вопрос о предоставлении специального помещения для развески и хранения картин как культурного достояния города» [Там же].

Вопреки стараниям В. М. Макарова, А. В. Худяшева, А. Н. Борисова и других, к концу 1920-х гг. музей не располагал ни помещением, ни средствами на существование. В итоге, коллекция Музея изящных искусств г. Барнаула исчезла практически бесследно.

Введение НЭПа, переход на самокупаемость, отсутствие государственной поддержки и финансирования, сокращение рабочих мест, отрицательно сказались не только на судьбе первого художественного музея на Алтае, но и привели к тому, что уже к середине 1920-х гг., оказавшиеся предоставленными самим себе, многие художники стали уезжать из Барнаула. С 1922 г. В. В. Карев, а с

1924 г. А. О. Никулин стали жить в Москве. В 1924 г. перебрались в Новониколаевск (ныне Новосибирск) В. Н. Гуляев, С. Р. Надольский и Н. А. Янова-Надольская. В середине 1920-х гг. в Среднюю Азию уехали Е. Л. Коровой и М. И. Курзин.

Несмотря на все прилагаемые усилия оставшихся в Барнауле художников, в конце 1920-х – начале 1930-х гг. добиться оживления художественной жизни, вывести ее на уровень 1918–1921 гг., а также, сохранить богатейшую коллекцию первого художественного музея на Алтае не удалось. «Лишь малая часть произведений из коллекции музея попала в архив (Курзин М. «Портрет Н. С. Гуляева»), в краеведческий музей (Кончаловский, Авилов, Осмеркин), а затем они были переданы в Краевой музей изобразительных и прикладных искусств, созданный в Барнауле в 1959 г.» [5, С. 50] (ныне Государственный художественный музей Алтайского края).

Литература

1. Барнаул. Летопись города – хронология, события, факты / Сост. и авт. вступ. ст. А. М. Родионов, ред. В. А. Скубневский. – Барнаул : «А.Р.Т.», 2007. – 628 с.
2. Борзенко, А. Беспризорный музей / А. Борзенко // Красный Алтай. – 1927. – 27 января.
3. Борисов, А. Художественные картины валяются в амбаре / А. Борисов // Красный Алтай. – 1929. – 13 февраля.
4. Выставка картин и этюдов Алтая // Красный Алтай. – 1924. – 26 апреля.
5. Галкина, И. К. Из истории художественных коллекций на Алтае / И. К. Галкина // Итоги деятельности музея в 1992 г. : Сборник докладов на научно-практической конференции. – Барнаул, 1993. – С. 42–51.
6. Государственный архив Алтайского края (ГААК). Ф. 141. Оп. 1.
7. Лысенко, Л. А. О первой художественной коллекции в Барнауле / Л. А. Лысенко // Актуальные вопросы истории Сибири. – Барнаул, 2001. – С. 346–351.
8. На выставке // Красный Алтай. – 1921. – 25 сентября.
9. Первый сибирский съезд художников: стенограмма // Сибирские огни. – 1927. – № 3. – С. 204–231.
10. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 665. Оп. 1.
11. Снитко, Л. И. Становление реалистической живописи на Алтае : дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Л. И. Снитко. – М., 1977. – 169 с.
12. Снитко, Л. И. Художественная жизнь советского Алтая (10–30-е годы) / Л. И. Снитко // Изобразительное искусство Алтая. – Барнаул : Алт. кн. изд-во, 1977. – С. 5–23.
13. Снитко, Л. И. Что мы знаем об АХО... / Л. И. Снитко // Молодежь Алтая. – 1967. – 23 декабря.
14. Уфимцев, В. И. Говоря о себе / В. И. Уфимцев. – М. : Советский художник, 1973. – 133 с.
15. Филиппыч. Голосуем за большие достижения / Филиппыч // Советская Сибирь. – 1920. – 10 января.
16. Художественный музея Политпросвета // Красный Алтай. – 1924. – 25 сентября.

УДК 7. 071.1

КУРАТОРСТВО КАК АСПЕКТ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИСКУССТВОВЕДА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ ПРИМОРСКОГО КРАЯ

О. И. Зотова

Дальневосточный государственный университет
zotova-o@yandex.ru

Современная художественная система предполагает проектное мышление, ориентированное на единство художественной, смысловой и организационной составляющей. Одной из ключевых фигур в этой ситуации является куратор, а кураторская деятельность – одной из важнейших форм деятельности в современной художественной жизни. Понимание куратором общего художественного процесса, нахождения в нем своей ниши, медиакомпетентность способствуют максимально эффективной реализации арт-проекта и его движению к широкой аудитории.

Ключевые слова: куратор, современная художественная система, проектное мышление, арт-проект.

THE ACTIVITIES OF THE CURATOR AS AN ASPECT OF ART-CRITIC WORK IN THE ARTISTIC PRACTICE OF PRIMORSKY KRAI

Zotova O. I.
Far Eastern Federal University
zotova-o@yandex.ru

The contemporary art system involves design thinking, focused on the unity of the artistic, conceptual and organizational components. Curator is one of the key figures in this situation and curatorial practice is one of the most important forms of activity of contemporary artistic life. Understanding the general of the artistic process, finding its niche in it, media competence contribute to the most effective implementation of the art project and its movement to a wider audience.

Keywords: curator, contemporary art system, design thinking, art project.

Понимание кураторства как института сформировалось в России относительно недавно. Так, книга одного из авторитетных российских кураторов В. Мизиано «Пять лекций о кураторстве»[8], в которой впервые был обобщен опыт кураторской деятельности, вышла в 2012 г. Тем более новым это дело является в региональной практике, часто развивающейся в условиях, свойственных конкретной территории.

Об актуальности изучения отечественного опыта работы куратора, структуризации его деятельности, классификации видов кураторской работы, обобщении результатов конкретных художественных проектов говорится в диссертационных исследованиях Е. Е. Прилашкевич «Кураторство в современной художественной практике»[9], И. В. Черняевой «Художественные галереи Западной Сибири в конце XX– начале XXI вв.»[13], Е. И. Резниковой «Фестиваль искусств как синтетическое художественное пространство»[11], публикациях таких авторов как И. М. Бакштейн, Т. Е. Шехтер, О. В. Холмогорова и др.

В целом к настоящему моменту понятийный аппарат кураторской деятельности в отечественной практике выработан. Более того, в исследовании Е. Е. Прилашкевич проведена типология основных форм деятельности куратора и определены особенности работы рамках различных художественных институций. Автор рассматривает следующие категории кураторства: куратор-медиатор, куратор-продюсер, куратор-экспозиционер, куратор-творец. Последняя категория является всеобъемлющей и предполагает, что куратор полностью продумывает концепцию арт-проекта и планирует и ведет все этапы его реализации, что позволяет рассматривать кураторство как полноценную форму творчества, сравнимого с творчеством художника.

Наиболее полную картину кураторской деятельности дают столичные города. Здесь сконцентрированы творческие силы, существует арт-рынок, есть возможность привлечь для реализации проекта значительные финансовые возможности, развита сеть средств массовой информации. Региональная практика менее представительна, вместе с тем, она развивается в соответствии с общероссийскими тенденциями и дает примеры арт-проектов, интересных для изучения темы.

В этой ситуации художественная жизнь Приморского края последних десяти лет выглядит достаточно интересной. Здесь можно рассматривать разные типы кураторов: искусствоведа – музейного работника, искусствоведа –независимого куратора, куратора-художника. Последние берут на себя кураторские функции, исходя из конкретных творческих задач, напрямую связанных с продвижением собственного творчества. Хотелось бы привести примеры некоторых наиболее значительных арт-проектов.

Идея создания в 2001 г. движения «Дом Пришвина» (руководитель – заслуженный художник РФ В. И. Олейников), объединившего писателей, художников, краеведов, журналистов в связи с творческим переосмыслением пребывания М. Пришвина в 1930-х гг. в Приморье, повлекла ряд художественных выставок в городах Приморского края, серию творческих встреч в библиотеках Приморского края.

В 2006 г. В. Ф. Косенко, А. П. Онуфриенко и еще ряд художников, дизайнеров и архитекторов выступили с идеей проекта «Гармония среды», который включил ряд выставок. Наиболее яркой из них получилась выставка «Город, море, ветер, парус» (была приурочена к дню рождения Владиво-

стока). Были представлены монументальное искусство, живопись, графика, декоративно-прикладное искусство, архитектурные и дизайн-проекты. Идея выставки – определить место художника в городской среде. К моменту формирования выставки уже был положительный опыт восстановления железнодорожного вокзала и арки Цесаревича во Владивостоке силами членов Приморской организации Союза художников России.

Проект сопровождался серией публикаций в периодической печати, что говорит о попытках не только создания собственно художественного продукта, но формирования общественного мнения[1] (эта идея получила продолжение на современном этапе: в сентябре 2014 г. «Альянс-Франсез Владивосток» представил образовательный проект «Современное искусство в архитектуре города», вызвавший большой энтузиазм у студентов, обучающихся на специальностях «архитектура» и «дизайн»)[10]. В некотором смысле в 2006 г. приморские художники предвосхитили время.

Еще одной интересной инициативой явилось создание некоммерческого Фонда визуальных искусств «МОСТ» в 2009 г., автором которой выступили художники А. Л. Арсененко и В. Н. Старовойтов. Основным видом деятельности организаторы назвали деятельность в области искусства. Одна из акций фонда «Дары Волхвов» – благотворительная выставка работ приморских художников в музейно-выставочном комплексе ПГОМ им. В. К. Арсеньева на ул. Петра Великого, 6 – по замыслу организаторов проводилась для последующей передачи средств от реализации картин на создание соответствующего пространства в музее для маломобильных групп населения [4].

В 2015 г. А. Л. Арсененко выступил с инициативой организации нового выставочного пространства, объявив о начале работы галереи под открытым небом «Подворотня»[3], которая функционирует во внутреннем дворе в исторической части Владивостока на ул. Фокина (известна своим историческим названием Миллионка). На мансардах домов по ул. Фокина 10, 8, 6 находятся мастерские художников. Один из внутренних дворов задействован для устройства выставки-продажи, которая открыта по выходным дням. Выставки сопровождаются музыкальными, поэтическими и театральными выступлениями, что привлекает большую аудиторию[7].

В 2013 г. В. П. Лаханский положил начало передвижному арт-проекту «Грани реализма», включившему творчество художников Находки, Хабаровска, Уссурийска, работающих в реалистической манере. Проект включил ряд выставок в городах Дальнего Востока, а в 2015 г. был представлен в Красноярске. Эти примеры говорят о том, что на современном этапе поле творческих исканий художника оказалось расширенным.

Однако полноценной отдачи в работе над созданием и реализацией арт-проекта уместно ожидать от искусствоведа, в задачи которого входит компетентная оценка художественной ситуации, выделение из общего контекста материала, наиболее отвечающего задаче проекта (исследовательской, просветительской либо коммерческой), способность создать концепцию проекта, актуального для художественной среды и максимально интересного широкой аудитории, владение соответствующими компетенциями для организации медиаподдержки, поиска финансов и иных инструментов для реализации арт-проекта.

В этой связи представляется интересным опыт реализации двух проектов, кураторство которых осуществлялось с 2012 по 2014 гг. автором публикации.

Российско-вьетнамский проект «Рукопожатие» стал началом длительного сотрудничества художников России и Вьетнама. Первым шагом проекта явился поиск партнера с вьетнамской стороны. Им выступила галерея Rainbow (Нячанг), по существу ставшая соорганизатором проекта на вьетнамской территории. В марте 2012 г. состоялась первая выставка российских художников Е. Е. Макеева, Л. А. Козьминой, Е. А. Пихтовникова, М. В. Холмогоровой (они участвовали в выставке лично, также были представлены работы заочных участников О. В. Подсочина и М. Р. Пихтовниковой) в залах Культурного центра провинции КханьХоа (Центральный Вьетнам, Нячанг). Куратор решал следующие задачи:

- коммуникация с вьетнамскими партнерами на английском языке;
- отбор материала выставки;
- подготовка буклета выставки (вступительная статья, отбор иллюстративной части) ;
- поиск финансирования на издание буклета;
- поиск партнеров по организации выставки;
- организация медийной поддержки проекта.

Выставка и последующий после открытия пленэр широко освещались компанией KTV во Вьетнаме и телекомпанией ОТВ Прим во Владивостоке. Проект поддержал Дальневосточный филиал фонда «Русский мир», выделивший средства на издание буклета. Кроме того, поддержку проекта

осуществил Дальневосточный федеральный университет, выделивший средства на исследовательскую работу (полевые исследования) куратора, являющегося доцентом Школы гуманитарных наук ДВФУ. В качестве организационного партнера выступило Генеральное консульство Вьетнама во Владивостоке.

В марте 2013 г. состоялась вторая выставка проекта в Нячанге с новыми участниками О. К. Никитчик, И. Т. Никитчик, В. А. Серовым, В. С. Листровым, А. М. Гринченко. В мае 2013 г. проект продолжился во Владивостоке в залах Приморского отделения ВТОО «Союз художников России», где были представлены более 30 работ вьетнамских художников. В марте 2014 г. состоялась четвертая выставка проекта в Музее изобразительного искусства г. Хошимин. В залах музея было представлено более 100 работ художников из Владивостока, Уссурийска, Красноярска, Санкт-Петербурга. Выставка вновь была поддержана Дальневосточным филиалом фонда «Русский мир», выделившим средства на аренду музейных залов, буклет выставки и проживание группы российских художников в Хошимине[12].

Общим результатом кураторской работы в арт-проекте «Рукопожатие» были достигнуты следующие результаты:

- интересный пласт современного российского искусства был представлен профессиональной среде и широкому зрителю во Вьетнаме;
- налажены партнерские связи с Колледжем туризма и культуры в Нячанге и Университетом изобразительных искусств в Хошимине (студенты колледжа приняли участие в Международном конкурсе молодых художников «АртВладивосток» Дальневосточной государственной академии искусств в 2013 г.; преподаватель Владивостокского художественного колледжа Е.Е.Макеев был приглашен на преподавательскую работу в Нячанг и осуществлял ее в течение месяца в 2014 г., познакомив вьетнамских студентов с основными образовательными принципами русской реалистической школы);
- материал выставок вошел в художественный альбом «Картина русского мира», изданный на средства, выделенные фондом «Русский мир»;
- проект получил медийную поддержку вьетнамских и российских СМИ, включая специальный материал редакции вещания на Юго-Восточную Азию Российской телерадиокомпании;
- в общей сложности проект был поддержан Фондом «Русский мир», администрацией г. Владивостока, Дальневосточным федеральным университетом, Морским государственным университетом им. Г. И. Невельского, Дальневосточной государственной академией искусств, Владивостокским художественным колледжем, Приморским обществом дружбы с Вьетнамом, генеральным консульством Вьетнама во Владивостоке, Русским центром в Хошимине, Консульством России в Хошимине.

Второй арт-проект, опыт которого также представляется интересным, был реализован в 2012–2014 гг. при постоянной поддержке фонда «Русский мир», и назывался «Картина Русского мира». Проект включил серию выставок, объединенных задачей презентации русских культурных и художественных традиций, что связано с уставными задачами фонда. За время проекта были организованы следующие выставки:

- «Храмы России» (2011, зал Научной библиотеки Дальневосточного федерального университета, персональная выставка Заслуженного художника РФ В. А. Камовского, посвященная храмовой теме)[2];
- «Русские в Китае» (2011, зал Научной библиотеки ДВФУ, посвящена творчеству российских художников, осуществлявших преподавательскую и творческую деятельность в КНР)[5];
- «Художники книги Владивостока» (2011, залы Приморского государственного объединенного музея им. В. К. Арсеньева; посвящена художникам, работавшим в области книжной графики в Приморском крае в 1960–2000 гг.[14]. Материал выставки вошел в отдельный альбом «Книжная графика Приморского края»[6]);
- «Казачьи версты» (2011, зал Научной библиотеки ДВФУ, персональная выставка В. Яхненко, посвященная истории Уссурийского казачьего войска)[15];
- «Из Азии. Русский пленэр» (2012, галерея «Арка», посвящена пленэрам в КНР и Вьетнаме)[16];
- «Берега творчества» (залы администрации пос. Славянка, посвящена творческой даче художников в пос. Андреевка Приморского края)[17];
- «Искусство эстампа» (2012, залы Приморского отделения ВТОО «Союз художников России», посвящена истории печатной графики в Приморском крае)[18];
- «Пейзаж с Россией» (2014, Музейно-выставочный центр Владивостокского государственного университета экономики и сервиса)[19];

- выставка международной ассоциации женщин-художников «Цветы мира» (2014, галерея «Моховая, 18», Санкт-Петербург, посвящена творчеству женщин-художников России, Юж. Кореи, КРН, Японии, Вьетнама)[20].

Все выставки сопровождались изданием буклета, финансировавшегося фондом «Русский мир».

Проделанная работа по реализации арт-проектов дала понимание стратегии кураторской работы, связанной с созданием концепции проекта, определением системы партнерских связей для осуществления проекта, выстраиванием последовательной цепи шагов по его реализации.

Литература

1. Авилова, О. Под лозунгом «Творческие силы Приморья, объединяйтесь!» или Давайте станем такими Человеками! / О. Авилова // Светоград, 2007. – № 10-11.
2. Берчанская, Л. В. Камовский знает дорогу к храму / Л. В. Берчанская. Доступно на <http://www.vostokmedia.com/n246812.html> Дата обращения 1.09.2015.
3. Во Владивостоке прошла презентация галереи под открытым небом. Доступно на <http://www.vostokmedia.com/n246812.html> Дата обращения 1.09.2015.
4. Золотой рог. Электронная версия. Доступно на <http://old.zrpress.ru/zr/2009/98/17>. Дата обращения 10.09.2014.
5. Китай глазами русских художников. Доступно на <http://www.dvfu.ru/-/2011-04-26-kitay-glazami.htm> Дата обращения 1.09.2015
6. Книжная графика Приморского края : художественный альбом / [составитель, автор вступительной статьи О. И. Зотова]. – Владивосток : Издательский дом Дальневост. федерал. ун-та, 2013. – 152 с.
7. Кукольный спектакль «Сказки у моря». Доступно на <http://rest.vl.ru/event/39902>. Дата обращения 1.09.2015.
8. Мизиано, В. Пять лекций о кураторстве / В. Мизиано. Ад Маргинем, 2014. – 231 с.
9. Прилашкевич, Е. Е. «Кураторство в современной художественной практике» : дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.09 – Санкт-Петербург, 2009. – 240 с.: ил. РГБ ОД, 61 09-17/130
10. Проект «Современное искусство в архитектуре города» завершился во ВГУЭС. Электронный ресурс http://www.vvsu.ru/latest/article/10702531/proekt_sovremennoe_iskusstvo_v/. Дата обращения 10.09.2014.
11. Резникова, Е. И. «Фестиваль искусств как синтетическое художественное пространство» : дис. кандидата искусствоведения : 17.00.09. – Санкт-Петербург, 2006. – 186 с.: ил. РГБ ОД, 61 07-17/78.
12. Российские художники в Хошимине. Доступно на <http://www.russkiymir.ru/news/98594/> Дата обращения 01.09.2015.
13. Черняева, И. В. «Художественные галереи Западной Сибири в конце XX– начале XXI вв.» : дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.04.– Барнаул, 2012. – 196 с.: ил. РГБ ОД, 61 13-17/14
14. <http://primamedia.ru/news/vladivostok/14.11.2011/179091/vstavka-quot-hudozhniki-knigi-vladivostoka-quot-otkrilas-vo-vladivostoke.html> Дата обращения 1.09.2015
15. <http://www.artvladivostok.ru/2011/09/14/russkiymir-yahnenko/> Дата обращения 1.09.2015
16. <http://www.artvladivostok.ru/2012/12/07/arka-from-asia/> Дата обращения 1.09.2015
17. <http://www.russkiymir.ru/news/94551/> Дата обращения 01.09.2015
18. <http://www.artvladivostok.ru/2012/06/05/po-shr-print/> Дата обращения 01.09.2015
19. <http://www.artvladivostok.ru/2014/01/09/vvsu-osipovs/> Дата обращения 01.09.2015
20. <http://www.museum.ru/N55119> Дата обращения 01.09.2015

КОЛЛЕКЦИЯ КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ В ФОНДАХ
МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
Г. КОМСОМОЛЬСКА-НА-АМУРЕ

А. В. Ломыко

Музей изобразительных искусств г. Комсомольска-на-Амуре
museum.kna@mail.ru

Музеи Дальнего Востока обладают богатым фондом отечественного изобразительного искусства. В Музее изобразительных искусств г. Комсомольска-на-Амуре создана коллекция книжной графики, насчитывающая более 300 работ 52 художников-иллюстраторов. Собрание работ даёт представление о разнообразии коллекции, в которую вошли работы известных советских графиков Е. А. Кибрика, Ю. А. Васнецова, А. Д. Гончарова, А. И. Макунайте, Ю. С. Тризна и др.; художников Ближнего Зарубежья (бывших советских республик); а также иллюстрации художников-комсомольчан.

Статья рассказывает о способах комплектования музейной коллекции. Анализ работ даёт возможность говорить о подходе художника-иллюстратора к интерпретации литературного произведения. В работах отразились художественные традиции, разработанные «теоретиком книги» В. А. Фаворским.

Ключевые слова: книжная иллюстрация, музейная коллекция, художник-иллюстратор.

THE BOOK ILLUSTRATIONS IN THE COLLECTION OF THE MUSEUM OF FINE ARTS
OF KOMSOMOLSK-ON-AMUR

A. V. Lomuko

Museum of Fine Arts of Komsomolsk-on-Amur
museum.kna@mail.ru

The museums of the Far East have rich collections of the national art.

The Museum of Fine Arts in Komsomolsk-on-Amur has a collection of book illustrations, which contains more than 300 works of 52 outstanding artists of the Soviet period. Among them are E. Kibrik, A. Goncharov, Yu. Trizna, Yu. Vasnetsov and others. There are book illustrations made by the artists of the former Soviet Republics. Also are represented book illustrations by the artists of Komsomolsk-on-Amur. The article deals with the history of this collection and with the traditional art method of book-illustrating, which was worked out by V. Favorsky.

Key words: Komsomolsk-on-Amur Museum of Fine Arts, museum collection, book illustrations.

Музеи Дальнего Востока обладают богатыми коллекциями отечественного искусства. В Музее изобразительных искусств г. Комсомольска-на-Амуре создана коллекция книжной графики, насчитывающая более 300 работ 52 художников. Иллюстрации выполнены в период 1935 по 1988 гг.

Коллекция даёт представление о разнообразии книжной графики. В неё вошли работы известных советских графиков, принадлежащие к золотому фонду книжной иллюстрации XX в., – народного художника СССР Е. А. Кибрика, народного художника РСФСР Ю. А. Васнецова, заслуженного деятеля искусств РСФСР А. Д. Гончарова, Ю. С. Тризны и др.; художников Ближнего зарубежья (бывших советских республик); а также иллюстрации художников-комсомольчан.

Собрание работ говорит о традициях создания книжной иллюстрации, показывает многообразие творческого почерка художников.

В коллекции собраны иллюстрации к поэзии, прозе, учебной и научно-популярной литературе. Иллюстрации являются основной частью коллекции, но представлены и декоративные элементы книг: суперобложка, обложка, форзац, разворот, фронтиспис, концовка.

Началом комплектования коллекции стали работы О. А. Кудряшова, подаренные им музею в 1965 г. Пополнение фонда велось централизованно – в 1966 г. в посылках, отправленных дирекцией выставок Художественного фонда РСФСР и Дирекцией Выставок Союза художников СССР, среди других работ были и иллюстрации.

Основу коллекции составляют работы известных советских иллюстраторов народного художника СССР Ф. И. Константинова, М. И. Пикова, Л. Г. Петрова, А. Д. Гончарова, Е. А. Ведерникова, Р. С. Гибавичуса и др. художников, переданные в 1968 г.

Музейные фонды пополняются и путём закупки произведений у авторов. Так, в 1980 г. коллекция пополнилась работами Э. М. Кондияйн (обложка к чукотскому и эвенкийскому букварю). В 1994 г. были приобретены работы художника-комсомольчанина В. Л. Шкраба, которые имеют историческую ценность в рамках изучения истории и культуры Дальневосточного региона: обложка и иллюстрации книги Г.Хлебникова «Если рядом друг», иллюстрации к книге В. Копосова «В пургу» и А. Грачёва «Первая просека».

Ещё один путь пополнения коллекции – это получение работ в дар от родственников художников и коллекционеров. Например, в дар от ленинградского коллекционера Н. Т. Ерохова поступили работы М. С. Майофиса, Е. Ю. Васнецовой, Б. М. Калаушина. Неоднократно дарителями выступали известные художники страны: О. А. Кудряшов, Б. М. Басов, В. Н. Ростовцев, Л. П. Дурасов, В. С. Вильнер.

Художник О.А.Кудряшов в 1965 г. передал в фонды музея серию литографий (1962-1963 гг.) к повести М. Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города». Среди даров московской художницы С. С. Витухновской, внёсшей большой вклад в пополнение фондов музея, линогравюра иллюстратора детских книг И. Р. Корф к сказке Ш. Перро «Принцесса на горошине». Большую ценность представляют иллюстрации к остяко-самоедскому букварю Е. К. Эвенбах, подаренные коллекционером из Санкт-Петербурга Е. Н. Померанцевой.

Наибольшую ценность представляют графические листы Заслуженного деятеля искусств РСФСР Е. А. Кибрика, работавшего в ленинградском издательстве иллюстратором, выполненные им в период 1937–1977 гг. Это иллюстрации к роману Шарля де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле» (1937 г.); к повестям Н. В. Гоголя «Портрет» (1977 г.) и «Тарас Бульба»; к сборнику «Героические былины» (1949 г.). Работы были переданы Министерством культуры в 1982–1988 гг.

Собранные на протяжении десятилетий коллекции отдельных авторов – О. А. Кудряшова, М. С. Майофиса, В. Ю. Ростовцева – дают возможность проследить развитие их творчества. Сериями работ представлены известные советские иллюстраторы: Л. Г. Петров – к рассказу М. Шолохова «Судьба человека» (1967 г.); В. Н. Ростовцев – к роману А. Ф. Писемского «Боярщина» (1959 г.); К. И. Рудаков – к роману Ги де Мопассана «Пышка» (1936 г.).

Сохранение художественных традиций в книжной иллюстрации, разработанных народным художником РСФСР, действительным членом АХ СССР, теоретиком книжного искусства В. А. Фаворским, является характерным для всех художников. Законы книжной формы, разработанные В. А. Фаворским, сыграли важную роль в развитии современной книги: строгая концентрация образов, единство формы и содержания, стилевое единообразие темы и многие другие теоретические взгляды были использованы художниками-иллюстраторами при создании рисунков. Продолжение творческих идей мастера, соответствие законам книжной формы просматриваются во всех работах коллекции.

Единство художественно-образной выразительности в работе над созданием книги демонстрируют рисунки Э. М. Кондияйн; обложка и иллюстрации к чукотскому букварю и рисунки Б. М. Калаушина; обложки к детским книгам: «Стоножка» В. Хотомской и «Славная семейка» Е. Серовой.

Графические листы Е. А. Ведерникова к повести Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка» – пример иллюстраций, основанных на реалистических принципах, которые позволяют с максимальной выразительностью воплотить авторский замысел. В создании образа литературного героя художник использовал приём «иронического гротеска», который лучше раскрывает характер персонажа. Художник является здесь не просто толкователем, а вдумчивым единомышленником, со-автором.

Стремление упростить иллюстративную форму, сделать её более ясной, лаконичной отличает работы М. С. Майофиса к героико-патриотической поэме Э.Багрицкого «Дума про Опанаса».

Ряд выдающихся советских графиков, единомышленников и последователей школы В. А. Фаворского представлен единичными работами: Л. А. Бруни – обложка к книге Г. Снегирёва «Голубая Тува», выполненная в технике акварель и гуашь; М. И. Пикова – иллюстрации к стихотворениям Ду Фу, где техника ксилографии изящно передаёт стиль лирического произведения.

Иллюстрации к сказке П. Ершова «Конёк-горбунок» выполнялись разными художниками и в разное время: Н. Ф. Литвина и К. С. Мамонов (1970–1971), Г. С. Соловьёва и И. А. Фатеева (1960), О. А. Кудряшов (1963).

В коллекции представлены наполненные национальной поэтикой работы литовских художников-иллюстраторов (В. Ю. Калинаускас, Р. С. Гибавичюс) к народным сказкам; иллюстрации к произведениям литовских поэтов: Б. И. Демкуте, к стихам Ю. Яониса, С. А. Краскаускаса, к поэме Э. Межелайтиса «Человек» (1963). Литовские художники выполнили иллюстрации в технике линогравюры и ксилографии в стиле народного лубка, сохраняя верность традициям в сюжетах и технике. Гравюры А. И. Макунайте по сюжетам народных литовских сказок напоминают деревянную резьбу, старинные лубочные картинки, орнаменты вышивок.

Духом русского фольклора проникнуты графические работы художников, иллюстрировавших русские народные сказки – И. А. Кузнецов, Н. Ф. Литвина и К. С. Мамонов, Е. М. Рачёв, Э. П. Визин, Ж. М. Снитковская, Ю. Н. Васнецов.

Весело, легко вводят маленького читателя в сказочный мир детской книги художники М. С. Майофис (илл. к «Приключениям барона Мюнхгаузена» Э. Распэ), К. И. Рудаков (илл. к сказке «Щелкунчик» Гофмана), И. Р. Корф (илл. к сказке «Принцесса на горошине» Г. Х. Андерсена).

Раскрывает национальные якутские традиции серия гравюр В. Р. Васильева «Якутский героический эпос» (1967–1968).

Восторженная любовь художника В. А. Тамби к разнообразным движущимся механизмам проявилась в акварельных рисунках кораблей, самолётов. Детские книги, состоящие только из одних рисунков, созданы художником для маленьких любознательных читателей. Выразительные акварельные изображения кораблей с большим количеством деталей к книге «Корабли моей Родины» говорят о внимании художника к достоверному, реалистическому изображению механизмов. Здесь изобразительный рассказ играет основную или равную с текстом роль. Такая научно-популярная литература интересна, в первую очередь, младшим школьникам.

Разнообразны графические техники художников-иллюстраторов – линогравюра, цветная автолитография, офорт, ксилография, акварель. По отношению к книжной иллюстрации графика является тонким инструментом выражения художественной мысли писателя и лирического образа поэта.

Большая часть работ выполнена в технике литографии, которая была характерна для ленинградской школы иллюстрации, представителями которой являются Е. А. Кибрик, Гончаров и М. И. Пиков.

В работах К. И. Рудакова (илл. к сказкам Гофмана и к роману Ги де Мопассана «Милый друг») литографическая техника приближает иллюстрации к стилю французских графиков XIX в., что позволяет лучше выявить портретную типизацию персонажей. Э. П. Визин в иллюстрациях к сборнику «Русские народные сказки» использует технику офорта, резерваж, что придаёт героям сказок большую выразительность.

В 2005 г. автором статьи был составлен каталог книжной иллюстрации из фондов музея, а в 2008 г. в Музее изобразительных искусств города Комсомольска-на-Амуре состоялась большая выставка, где кроме иллюстраций были показаны и экслибрисы. Иллюстрации детских книг пользовались большой популярностью, поэтому коллекция была востребована и в дошкольных учреждениях, и в художественных, общеобразовательных школах на передвижных выставках.

Иллюстрации, представленные в музейном собрании, имеют самостоятельную ценность, так как являются не только сопровождением художественного произведения, но и представляют интерес как отдельные произведения искусства. Графические рисунки дают представление не только о художественном произведении, но и рассказывают о художнике, его таланте и его «слове» в изобразительном искусстве.



Калаушин Б.М. Обложка к книге
В.Хотимской Стоножка произведению



Кибрик Е.А. Тиль Иллюстрация к
Шарля де Костера Легенда о Тиле



Рудаков К. И. Иллюстрация к рассказу Ги де Мопассана Пышка

УДК. 7.071.1

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ВЛАДИМИРА УФИМЦЕВА В СОБРАНИИ МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ Г. КОМСОМОЛЬСКА-НА-АМУРЕ

Е. М. Мякинкова
МУК «Музей изобразительных искусств» г. Комсомольск-на-Амуре
museum.kna@mail.ru

В. Н. Уфимцев – член Союза художников России, живописец, график, окончил Московский государственный художественный институт имени В. И. Сурикова. В Комсомольске-на-Амуре работал в мастерских Художественного фонда РСФСР в качестве художника-живописца. В. Н. Уфимцев принимал участие во всесоюзных, республиканских, зональных и краевых художественных выставках. Произведения художника хранятся в собраниях Дальневосточного художественного музея (г. Хабаровск), Музея изобразительных искусств (г. Комсомольск-на-Амуре), картинной галереи им. А. М. Федотова (г. Хабаровск). Творческое наследие этого художника интерпретировалось и исследовалось искусствоведами, в частности, Т. А. Давыдовой. В настоящей статье осуществлен анализ графических и живописных работ художника из собрания Музея изобразительных искусств г. Комсомольска-на-Амуре, рассмотрена система средств художественной выразительности, особенности его творческого метода на разных этапах творческого пути. В результате исследования расширяется представление об авторском методе Владимира Уфимцева, а также раскрываются иные грани его творчества.

Ключевые слова: живопись, графика, изобразительное искусство Комсомольска-на-Амуре, творческий метод, портрет.

THE CREATIVE HERITAGE OF VLADIMIR UFIMTSEV IN THE COLLECTION OF THE MUSEUM OF FINE ARTS OF KOMSOMOLSK-ON-AMUR

E. M. Myakinkova
Museum of Fine Arts of Komsomolsk-on-Amur
museum.kna@mail.ru

V. N. Ufimtsev is the Member of the Union of Artists of Russia, a painter, a drawer, graduated from the Moscow State Art Institute named after V.I. Surikov. In Komsomolsk-on-Amur he worked as a painter in the workshops of the Art Fund of Russia. V.N. Ufimtsev took part in All-Union, republican and regional art exhibitions. His works are stored in the collections of the Far East Museum of Fine Arts (Khabarovsk), the Museum of Fine Arts (Komsomolsk-on-Amur) and the Fedotov's Art Gallery (Khabarovsk). The creative heritage of Vladimir Ufimtsev has been interpreted and researched by specialists of art, in particular, T. A. Davydova. The analysis of drawing and painting from the Komsomolsk-on-Amur Museum of Fine Arts is made within the paper. Also the system of means of artistic expression and features of his creative method at different stages of creative work is examined in paper. As the result of the research the idea of the author's method of Vladimir Ufimtsev becomes extended, also different facets of his creation are revealed.

Key-words: painting, drawing, art of Komsomolsk-on-Amur, creative method, portrait.

Владимир Николаевич Уфимцев (1948–1991) – живописец, график, член Союза художников России, чья творческая деятельность стала ярчайшей страницей художественной жизни Комсомольска-на-Амуре.

Скрытая внутренняя жизнь живописца выражена в автопортрете: он предстает перед зрителем в красном, алом. Алый цвет – цвет крови самого художника, пишущего сердцем, вся жизнь которого и есть непрерывный, искренний процесс творчества. Перед внимательным зрителем открывается художественное кредо автора – честное отношение к искусству и верность теме, которая его настоящему волнует.

Владимир Николаевич Уфимцев родился 8 ноября 1948 г. в городе Николаеве на Украине. После окончания средней школы учился в Одесском художественном училище имени М. В. Грекова, потом отслужил в армии и поступил без особого труда в Московский государственный художественный институт имени В. И. Сурикова. В 1977 г. по распределению приехал в г. Комсомольск-на-Амуре и работал в нашем городе в мастерских Художественного фонда РСФСР в качестве художника-живописца.

Художник активно участвовал в поездках по БАМу, во время которых писал этюды. Портрет «Девушка с Ургала» (1978 г.), картина «В пути» (1978 г.), хранящиеся в фондах Музея изобразительных искусств, явились результатом творческих поездок художника.

С 1973 г. Владимир Уфимцев начал принимать участие во всесоюзных, республиканских, зональных и краевых художественных выставках. В 1982 г. его приняли в члены Союза художников СССР.

Художник, представитель московской школы, творил во всех жанрах живописи, создавал портреты, пейзажи, натюрморты, свободно владел многими техниками. Пытливость в художественном познании мира, сложные, разноплановые углы восприятия, которые разрабатывал и углублял художник, свидетельствуют о многогранности и неисчерпаемости его дарования.

Владимир Уфимцев, бесспорно, обладал особым, присущим только ему видением мира, был способен тонко чувствовать жизнь и человека, мог найти красоту в самом простом предмете, передать особенности его формы и цвета. Умение видеть мир всем его красочном многообразии, дар правдиво и живописно отображать окружающую действительность – качества, отличающие произведения художника. Владимир Уфимцев известен тем чувством меры, которое определяет высокую художественную культуру и тонкий развитый вкус, глубокое знание традиций искусства разных эпох.

Особым разделом творчества художника является портрет. Портрет – один из главных жанров изобразительного искусства. Важнейшим критерием является сходство изображения с моделью. Оно достигается не только верной передачей внешнего облика портретируемого, но и раскрытием его духовной сущности, а также черт, отражающих определённую эпоху, социальную среду, национальность. В то же время, отношение художника к модели, его собственное мировоззрение, эстетическое кредо, находящие воплощение в его творческой манере, способе трактовки портрета, придают портретному образу субъективно-авторскую окраску.

Портреты Владимира Уфимцева – это не просто талантливое воссоздание физических черт индивидуального лица, но, главное, внутренний мир, в котором живет изображаемый человек. Покоряют и надолго остаются в памяти его элегантная гармония цветовых решений, точно найденная линия и высокое мастерство академического рисунка. В виртуозных крандашных и живописных портретах художник использует весь огромный арсенал формальных приемов. Колористическое мастерство живописных портретов, совершенство и точность уфимцевского рисунка необыкновенны. Глубина эмоционального и психологического воздействия работ мастера объясняется умением найти верные изобразительные средства и в совершенной форме воплотить жизненный образ. Портреты Уфимцева остропсихологичны, духовно значительны и наполнены глубоким философским смыслом. Чем глубже художник понимает характер своего героя, тем более убедительно раскрывает в портрете его сущность, создавая цельный образ.

Уфимцев был мастером портрета. С особой, неподражаемой виртуозностью художник создавал женские образы – важнейшую тему его искусства. Умело вызывая у зрителя определенные ассоциативные связи посредством употребления множества разнообразных приемов и средств, художник раскрывает эстетику женственности как категории красоты.

В портрете девушки из рабочего поселка «Девушка с Ургала» художник сосредотачивает внимание на выражении глаз. Портрет выполнен в технике масляной живописи. Художнику, прежде всего, важно передать ее внутреннюю жизнь, близость к естественной среде, которая служит фоном портрета.

Еще один портрет, поражающий филигранностью исполнения и пластической точностью, – «Современница», также созданный в технике масляной живописи. Тонкое, строгое лицо как бы светится на темном фоне, завораживая игрой света и тени. Но в этом портрете для художника важно было передать и состояние души своей модели, поражающей внешней красотой, выразить тот свет внутренней жизни, без которого не существует настоящего портрета.

Уфимцев любил карандаш, тонко и технически точно используя этот материал. К сожалению, портретов, выполненных карандашом, сохранилось немного. В фондах Музея изобразительных искусств находится 6 женских портретов, выполненных карандашом, в каждом из которых перед зрителем предстает не просто модель, но героиня со своей судьбой, со своим внутренним миром, жизнью души. Свои модели художник чаще всего изображает в профиль или вполборота, детально и почти осязаемо запечатлевая черты лица. В виртуозных рисунках Уфимцев создал образы, полные женственности и глубокой духовной жизни.

Блестящее владение рисунком и различными манерами письма давали ему возможность свободно воплощать творческие замыслы. Одним из воплощенных замыслов является триптих, посвященный памяти Героя Советского Союза В. Орехова. В триптихе Владимир Уфимцев смог в лирическом ключе раскрыть политическое событие, осмыслив его в своей собственной манере. От политической ситуации художник поднимается до философских высот, раскрывая в этой пронзительной работе «вечную» тему жизни и смерти, войны и мира. Красивое, манящее и бесконечное небо создает возвышенное чувство, а образ солдата ассоциируется с ангелом, охраняющим родную землю.

Еще одну грань творчества художника раскрывает картина «Наша жизнь», созданная в 1988 г., в сложный период жизни нашей страны. Здесь Уфимцев обращается к волнующей его социальной теме, необычно раскрывая ее. Художник и на этот раз обращается к женским образам, но они разительно отличаются от тонких и изящных героинь его портретов. Уфимцев демонстрирует совсем иную манеру письма, выбирая ее неслучайно.

Главные героини этого произведения – три женщины разного возраста, помещенные художником на разные планы. Принципиально выражена позиция художника в степени прописанности образов героинь. По мере приближения характер изображения героев меняется, образы эволюционируют.

На дальнем плане видно изображение неработающего завода – олицетворенной метафоры распадающейся жизни и безысходности существования политически и экономически в непростое время. Здесь же расположена тяжеловесная фигура пожилой женщины, в которой женские черты угадываются с трудом. Этот образ написан художником в самых темных тонах, лицо героини и, в особенности глаза, практически не прочтываются. Эта героиня символизирует собой оскудение и смерть внутреннего мира человека, все силы которого направлены только на физическое выживание. И в этом Уфимцев близок к классику русской и мировой литературы, Л. Н. Толстому, считавшему глаза зеркалом человеческой души.

Далее перед зрителем возникает образ молодой женщины, лицо которой уже можно различить: строгое, скорбное, с заостренными чертами. Художник выбирает для этой героини светлую палитру, но это холодные, почти мертвенные цвета, говорящие о том, что героиня находится на грани

духовной смерти. Это пограничное состояние подчеркивается и ее позой, напоминающей позу эмбриона. Но художник оставляет своей героине выбор: она помещена в центр композиции, на условную границу между духовной жизнью и смертью, и ее дальнейшее существование зависит от этого выбора.

Самый светлый, композиционно и идейно важный образ картины «Наша жизнь» – это третья героиня произведения: маленькая девочка в желтом платье теплого оттенка, стоящая в открытой позе перед зрителем. Художник выводит эту героиню на первый план, акцентирует на ней внимание дополнительным освещением. Образ этой девочки – самый прописанный на фоне всей работы. В этой героине сосредоточены все самые светлые надежды художника на то, что в будущем она сохранит свой внутренний мир, свою душу, несмотря ни на какие трудности.

Владимир Уфимцев обладал собственной, очень чистой, человеческой, доброй и свободной интонацией. Он узнаваем. Произведения художника хранятся в собраниях Дальневосточного художественного музея (г. Хабаровск), Музея изобразительных искусств (г. Комсомольск-на-Амуре), Картинной галереи им. А.М. Федотова (г. Хабаровск).

Посмертная выставка художника Владимира Николаевича Уфимцева проходила в 1992 г. в Музее изобразительных искусств г. Комсомольска-на-Амуре и в 1994 году в выставочном зале Союза художников г. Хабаровска. В 2013 – 2014 гг. в Музее изобразительных искусств состоялась выставка, посвященная 65-летию со дня рождения художника.

Литература

1. Давыдова Т. А. Бездельники свободы // Словесница Искусств, 2011. – №1(27). – С. 156–161.
2. Художники Комсомольска-на-Амуре 1932 – 2012: книга/ авт.-сост. П. Л. Фефилов. – Комсомольск-на-Амуре : М-во культуры Хабаровского края, 2012 г. – С. 132–133.
3. Художники Хабаровского края: альбом/ авт.-сост.: Т. А. Давыдова, Т. А. Давидова, В. А. Шишкина, П. Л. Фефилов, Т. В. Лементович. – Хабаровск : М-во культуры Хабаровского края, 2011. – С. 354–355.



Автопортрет. Холст, масло



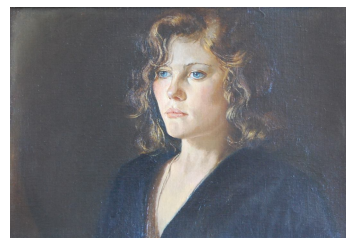
Девушка в малиновом. 1978 г. Бумага, акварель, гуашь.



Девушка с Ургала. 1978 г. Холст, масло.



Наша жизнь. 1988 г. Холст, масло



Портрет современницы. Холст, масло

УДК 7.03 (571.12)

РОЛЬ МУЗЕЯ В ИЗУЧЕНИИ, СОХРАНЕНИИ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ТЮМЕНСКОГО НАРОДНОГО КОВРОВОГО ПРОМЫСЛА (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ)

Н. И. Сезева
Тюменский музей изобразительных искусств
sezevani@yandex.ru

В статье рассматривается экспедиционная, научно-исследовательская и просветительская деятельность Тюменского музея изобразительных искусств по изучению и популяризации тюменского коврового промысла.

Ключевые слова: ковровый промысел, коллекция, мастерицы-ковровщицы, научный каталог, тюменский махровый ковер, Тюменская область, Тюменский музей изобразительных искусств, типы и виды ковров, художественное оформление ковра, экспедиция.

THE ROLE OF THE MUSEUM IN THE STUDYING, PRESERVATION AND PROMOTION OF FOLK TYUMEN CARPET CRAFT (FROM EXPERIENCE)

N. I. Sezeva
Tyumen Museum of Fine Arts
sezevani@yandex.ru

The article discusses forwarding, research and educational activities of the Tyumen museum of the fine arts to study and promote the Tyumen carpet craft.

Keywords: carpet craft, carpet-masters, scientific catalog, Tyumen pile carpet, Tyumen region, Tyumen museum of the fine arts, styles and types of carpets, decoration carpet, expedition.

В течение двух десятилетий Тюменский музей изобразительных искусств систематически и целенаправленно комплектовал коллекцию традиционного тюменского народного ковра – одного из самых ярких и самобытных промыслов Сибири. С 1989 г. сотрудники музея – члены ежегодных экспедиций – проводили комплексное обследование обширной территории юга Тюменской области, где на протяжении многих столетий широкое распространение получило ручное ковроткачество. В результате картографических исследований были выявлены крупные ковровые центры во многих деревнях и селах Тюменского, Исетского, Упоровского, Омутинского, Армизонского, Гольшмановского, Бердюжского районов, а также имена потомственных мастериц-ковровщиц. В фонды музея поступило более восьмидесяти лучших образцов авторских ковров 1950-1990-х гг., а также небольшая коллекция ковровых изделий конца XIX – нач. XX вв.

В 2009 г. в результате многолетней научно-исследовательской работы в серии «Шедевры народного искусства России» состоялся выпуск художественно-иллюстрированного альбома «Тюменский ковер» (изд-во «Интербук», г. Москва). На его страницах впервые воссоздана история становления и развития коврового промысла, охарактеризованы основные крестьянские ковровые центры XIX–XX вв., даны «портреты» ведущих мастериц Тюменского, Исетского, Упоровского, Омутинского, Армизонского, Гольшмановского, Бердюжского, Ишимского районов юга Тюменской области – хранительниц традиционного народного искусства Сибири. В специальных тематических вставках подробно рассказано о типах и видах ковровых изделий, технологии их изготовления, ярко и во всей полноте продемонстрировано богатство их сюжетного и орнаментального оформления. В альбоме в качестве иллюстративного материала использована коллекция тюменского народного ковра из собрания музея, которая впервые была введена в научный оборот.

В истории художественной культуры России тюменский народный ковер – один из самых ярких и самобытных народных художественных промыслов Сибири – занимает особое место. За свою более чем трехсотлетнюю историю, пережив и периоды расцвета, и периоды почти полного забвения, до сегодняшнего дня сохранился в традиционной форме с точки зрения материалов, техники изготовления, художественно-стилистических приемов.

Искусство тюменского ручного ковроткачества, наряду с другими художественными ремеслами и промыслами, было широко распространено во всех уездах и волостях Тобольской губернии, начиная с XVIII столетия.

Ковры были настолько знамениты, что получили название «тюменских». Подтверждение этому мы находим в архивных материалах и литературных источниках.

Самое раннее документальное свидетельство о производстве ковров было обнаружено в делах Тюменской таможни. Так, 30 сентября 1724 г. тюменский посадский Григорий Решетников явил в таможне среди прочих товаров 10 ковров «кармацкого» дела [1, с. 36].

С 30-х гг. XVIII в. ковры «тюменского» и «кармацкого» дела уже развозились по всей Сибири, продавались на крупных российских ярмарках.

Кроме архивных материалов упоминания о «тюменских» коврах встречаются в трудах участников сибирских академических экспедиций, крупных ученых и путешественников XVIII в.: Г. Ф. Миллера, И. П. Фалька, И. Г. Георга, И. И. Лепехина.

Краткие сведения о производстве ковров приводятся также в «Топографическом описании Тюменского уезда» за 1790 г.: «Женский пол успешен в тканье коровьей и овечьей шерсти ковров и попон, сермяжных сукон, льняных и посконных холстов для себя и на продажу. Холсты и сермяжные сукна продаются в Тюмени и своем округе, а ковры – приезжающим закупателям» [2, с. 28].

В начале XIX столетия промысел считался столь выгодным, что производством махровых ковров и попон «для себя и на продажу» занимались почти во всех притрактовых деревнях и селах Каменской, Троицкой, Успенской волостях Тюменского уезда. Об этом свидетельствуют многочисленные статьи, очерки, статистические обзоры, сборники по кустарным промыслам и ремеслам Тобольской губернии тех лет.

Во второй половине XIX в. сибирский ковровый промысел переживает период своего наивысшего расцвета. Он становится местной достопримечательностью и гордостью края. Производством ковров занимались порой целые деревни и села Тюменского уезда. «Каждое крестьянское семейство, как бы они ни были бедны, имеют свою «фабрику», как с гордостью отзываются они о своем ремесле, хотя нередко вся фабрика заключается в одном самодельном станке» [3].

Если в 1864 г. ковров изготовлялось 20 тысяч штук, то в 1884 г. их количество возросло до 50 тысяч. За период с 1885 по 1891 г. к 34 селам, вырабатывающим ковры, присоединилось еще 24, в которых ковровым промыслом занимались 3780 человек. По свидетельству С. А. Давыдовой – одной из самых крупных исследователей тюменского ковроткачества: «Такой численностью мастериц-ковровщиц ни один центр производства ковров в европейской России не обладает» [4, с. 295].

Тюменские ковры ручной работы: насундучники, настольники, попонки, покровки, санные махровые ковры «с прекрасными и яркими цветами», гладкие палазы-тропинки, шерстяные дорожки «в розу», «в пешку» или «кругами», пользовались большим спросом у местного населения – крестьян, ремесленников, а также у городских жителей (мещан, купцов, чиновников). Особенно высоко ценились «за чистоту отделки и прочность красок» изделия мастериц из богатых торговых сел Каменское и Успенское (Кармацкое), а также деревни Кулаково – самых крупных ковровых центров Тюменского уезда. Следует отметить, что ковры, которые исполнялись сибирскими мастерицами на заказ или специально для выставок, отличались от массовой продукции не только большим мастерством исполнения, но и разнообразием цветочных композиций.

В конце XIX– начале XX в. тюменский ковровый промысел с триумфальным успехом представлял Тобольскую губернию на всех самых крупных всероссийских и международных кустарно-промышленных выставках: в Москве (1895), Кургане (1895), Нижнем Новгороде (1896), Петербурге (1902; 1913), Омске (1910), а также в Париже (1900) и Генуе (1913).

Тюменский «махровый» ковер стилистически оформился ко второй половине XIX в. Это с густым высоким ворсом и ярким цветочным орнаментом ковер на черном фоне. Как правило, на черном поле ковра в различной комбинации размещались ярко-красные, бордово-малиновые розы или маки с зелеными листьями и бутонами. Этот традиционный мотив всячески варьировался, однако все варианты можно разделить на две основные группы. Для первой было характерно размещение в центре ковра крупного букета цветов в обрамлении изумрудной зелени листьев. В углах повторялся рисунок центра в уменьшенных размерах или разбрасывались одиночные яркие розы и маки. Такой ковер оформлялся узкой линейной или орнаментальной каймой. Для второй группы ковров были типичны широкая цветочная кайма на черном фоне, а центральное поле заполняли яркие мелкие цветы в обрамлении зеленых листьев и веток. При этом, тюменские махровые ковры имели высокий густой ворс и отличались буйством красок, которые оттеняли друг друга, помогали увидеть сильные сторо-

ны рисунка, не нарушая общей цветовой гаммы. Русская исконная любовь к яркости красок и цветности узора наложила на эти ковры отпечаток национального своеобразия. Неслучайно, яркие домотканые ковры до сих пор привлекают наше внимание своей повышенной декоративностью, монументальной торжественностью строя, динамичной композицией, гармоничным сочетанием красок при их контрастном сопоставлении друг с другом.

Повышенный интерес в 1950-1960-х гг. на изделия народных промыслов, и в частности на произведения народного ткачества, которые в силу своей декоративности, красочности, рукотворности могли придать обычному жилому интерьеру индивидуальность, особый уют, а также стремление приблизить сельский интерьер к городскому, было причиной возрождения ручного ковроткачества (благоприятно сказалось на развитии местного ковроткачества). Большой популярностью стали пользоваться фабричные ковры с насыщенным по цвету крупным цветочным узором на черном фоне. Нарядные и яркие, эти ковры, созданные на основе местных традиций, определили дальнейшее самобытное развитие тюменского народного коврового промысла вплоть до настоящего времени.

Во второй половине XX в. ковроткачество получило широкое распространение во многих деревнях и селах Омутинского, Исетского, Голышмановского, Упоровского, Армизонского, Бердюжского районов юга Тюменской области. До революции эти богатые и плодородные земли входили в состав Ишимского и Ялуторовского уездов Тобольской губернии. Основу жизни этих отдаленных селений составляло натуральное хозяйство, способствовавшее развитию самых разнообразных ремесел и промыслов, вынесенных со старых мест переселенцами из центральной полосы России. В XIX в. здесь сформировался «самый значительный и оживленный во всей Западной Сибири» кустарно-ремесленный район. Наличие запасов собственного сырья (шерсти, льна, конопли), а также опытных мастериц из крупнейших ткацких центров Воронежской, Курской, Орловской, Смоленской, Владимирской губерний, способствовали широкому развитию здесь ручного ткачества. В первые послереволюционные десятилетия производство ковров и предметов ручного узорного ткачества предельно сократилось. Но это не означало, что художественные традиции были прерваны. Затруднения с фабричными тканями изделиями, пряжей, красителями, вызванные тяжелым экономическим положением этого периода, ставили крестьянок перед необходимостью снова обратиться к навыкам ручного ткачества, обработки пряжи и использования растительных красителей, приобретенными многими столетиями. Домашняя форма производства, сугубо местное употребление и довольно узкий ареал распространения ковровых изделий в последующие десятилетия обусловили гармоничное развитие творчества мастериц, сохранение старинных традиций ковроткачества в этих районах. С детских лет, постигая мастерство ткацкого дела, женщины от ковра к ковру совершенствовали свое искусство, варьируя рисунки и колорит ковров, вкладывая в них свое понимание красоты. Художественная ценность тюменских махровых ковров зависела не только от мастерства ковровщиц, но также и от качества шерсти, красок, рисунков (узоров).

Орнаментальный строй тюменских махровых ковров, их цветовая гамма и композиционные схемы основываются на многовековых традициях. Из поколения в поколение переходили снятые мастерицами на канву узоры, без которых не могут жить традиции промысла. Получив узор по наследству, каждая из ковровщиц варьировала и обогащала его, создавая на основе старого новые композиции и расцветки, развивая тем самым единый стиль тюменского народного ковра. В результате такого коллективного творчества и возникло огромное разнообразие рисунков, множество вариантов композиционных, орнаментальных, цветовых решений.

Эффект яркого цветочного узора на традиционном черном фоне был одним из излюбленных декоративных приемов в сибирском ковроткачестве XIX–нач. XX в. Этот прием не только сохранился, но и получил дальнейшее развитие в ковровых изделиях деревенских мастериц-ковровщиц второй половины XX столетия. Изображение на тюменских коврах коней, букетов, цветочных гирлянд генетически связано с образами, часто встречающимися в народном искусстве. Генетическая связь здесь порождает семантическую, то есть мы имеем дело с архетипическими образами, наиболее полно выражающими народное мировосприятие. Парные изображения коней ассоциируются с древними антитетическими изображениями и восходят к космогоническим представлениям. Нарядные «букеты» наводят на сравнение с «древом жизни», цветочные венки – с кругом вечного движения жизни и т. д. Во всяком случае, до XX в. дожили наиболее устойчивые мотивы народного искусства.

Тюменский махровый ковер имел густой длинный ворс, который скрывал «каркас» ткани и в то же время создавал дополнительный живописный эффект за счет смешения разноцветных концов пряжи. Поэтому рисунок на коврах приобретал обобщенный характер и строился, как правило, на крупных орнаментальных формах. Пластичность тюменского ковра объясняется также производством его на гори-

зонтальных станках – кроснах. Любовь сибирских мастериц к глубоко насыщенным, «горящим» краскам и цветистости узора наложила на эти ковры отпечаток национального своеобразия. До сих пор яркие домотканые тюменские ковры привлекают наше внимание особой декоративностью и эмоциональностью, монументальной торжественностью строя, гармоничным сочетанием глубоких контрастных цветов.

В каждом районе создаются собственные трактовки традиционных орнаментально-декоративных мотивов и композиций. В их разработке сибирские мастерицы достигли большой виртуозности, создав многочисленные узоры и приемы построений. Эта самобытность, оригинальность придает произведениям разных ковровых центров особую художественную ценность.

Как и их предшественницы, опытные современные ковровщицы обращались к узорам на крестьянских тканях, вышивках, филейных скатертях как к материалу для создания собственных творческих композиций, а также использовали специальные рисунки для ковров из приложений к журналам «Крестьянка» и «Работница». Копируя готовый рисунок, ковровщица стремилась не только точно воспроизвести орнамент и цвета готового рисунка, но часто вносила в него элемент собственного видения. Нередко мастерицы свободно комбинировали из имеющихся в их распоряжении мотивов необходимую для их творческого замысла цветочную композицию.

Но, несмотря на разнообразие в узорах, композиционных построений, колорите, тюменским народным коврам вместе с тем присущи общие черты, характерные для всех районов. Это – монументальность, своеобразная пышность (это своего рода «народное необарокко»), динамичность, мажорность. Это объясняется строгой логикой и обоснованностью композиционного построения, выверенностью отобранных форм, пониманием декоративности как уравновешенности цветовых масс, их глубоко насыщенным ярким звучанием.

В каждом из районов были и есть свои мастерицы, обладающие индивидуальным почерком, неповторимой творческой манерой.

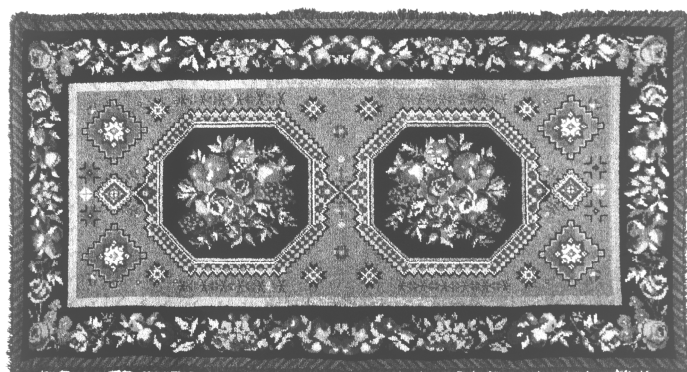
Талантливых деревенских ковровщиц роднит с мастерицами XIX–XX вв. преданность своему искусству, глубокое понимание его специфики и удивительное умение работать сообща. Коллективность творчества составляет одну из самых замечательных особенностей тюменского ковроткачества.

В настоящее время разработана государственная программа, направленная на защиту и поддержку художественных промыслов России – важнейшей части нашего культурного наследия. Сознательная недопустимость их утраты, президент и правительство, федеральные и региональные органы законодательной и исполнительной власти в чрезвычайно трудных экономических условиях изыскивают ресурсы для государственной и региональной поддержки традиционных народных промыслов, а также самих носителей этих традиций – народных мастеров.

Еще не утрачен полностью уникальный сибирский ковровый промысел, живы народные мастера, сохранились их рукотворные ковры, украшающие интерьеры крестьянских домов и музейных залов. И это дает нам реальную возможность возродить традиционный ковровый промысел путем прямой преемственности мастерства.

Литература

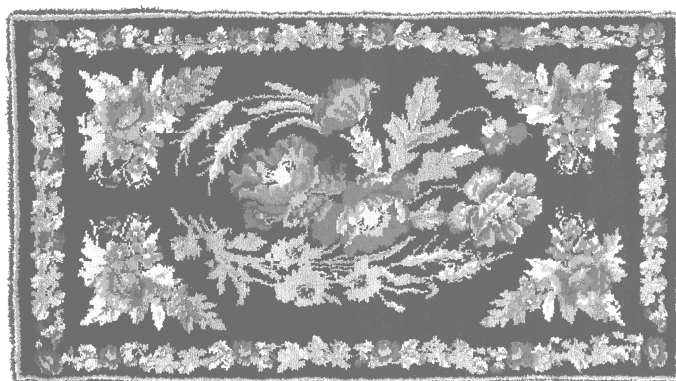
1. ГАТО. Ф. 29. Оп.1 Д. 113.
2. Описание Тобольского наместничества / Сост. А. Д. Колесников. – Новосибирск, 1982.
3. Друг народа. – 1875 – № 3.
4. Давыдова С. А. Очерк производства ковров в Сибири // Кустарная промышленность в России (женские промыслы). – СПб., 1913.



1. Ковер «Подносы». 1970-е

Шерсть, крашение, ручное ткачество, 137 x 266. Приобр.: 1992 у В.А. Андреева, с. Армизонское.
Из собрания ТМИИ. ПИ – 1894, КП – 6509

Григорьева Галина Николаевна. 1947 г.р. Шабуровская ковровщица. Родилась в с. Истошино Бердюжского района. С 1963 года живет в д. Шабурово Бердюжского района. Ковроткачеству обучалась у потомственной мастерицы Ф.Д. Егоровой. С нач. 1970-х по 1980-е гг. ткала «пролетные дорожки», паласы, махровые ковры. Автор более 15 орнаментальных и цветочных ковровых изделий. С 1979 года живет в с. Бердюжское



2. Ковер «Три мака, лен, пшеница». 1986

Шерсть, крашение, ткачество, 124 x 236. Пост.: 1992 от автора. Из собрания ТМИИ. ПИ – 2349, КП – 10791
Шабанова Мавра Филимоновна 1905-1988. Потомственная ковровщица. Основательница ковровой династии. Основоположница коврового промысла в послевоенные годы в с. Шабаново Омутинского района. Родилась в д. Храмово Омутинского района. Ковроткачеству первоначально обучалась у матери и свекрови. С 1929 года жила в с. Шабаново. До нач. 1980-х гг. ткала дорожки, паласы, махровые ковры. Автор более 50 орнаментальных, сюжетных и цветочных ковровых изделий. Умерла в с. Шабаново Омутинского района



3. Ковер «Маков цвет». 1978

Шерсть, крашение, ручное ткачество, 150 x 224
Пост.: 1991 у М. А. Шабанова, п. Омутинское. Из собрания ТМИИ. ПИ – 1769, КП – 6385
Ковалева Анна Матвеевна 1940 г.р. д. Черемшанка

ПРОБЛЕМЫ ВЫСТАВОЧНОГО ОТБОРА, ЭКСПОНИРОВАНИЯ, ИНТЕРПРЕТАЦИИ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ПО ВЫСТАВКЕ «БОЛЬШОЙ СТИЛЬ»
В КОМИ, 2013 г.)

М. Ю. Чертогова
Кемеровский областной музей изобразительных искусств
chertog_marina@mail.ru

Выставка «Большой стиль» представляла произведения сибирских художников 1990–2000 гг., отвечавшие критериям смысловой глубины, формальной завершенности, высоким мастерством исполнения, оригинальностью образного решения и выразительностью авторской манеры. Задачей проекта было исследование художественного процесса в условиях исторических преобразований постсоветского периода, приведших к коренной переоценке ценностей и размыванию критериев в сфере искусства и выявлению творческих работ, обладающих непреходящей эстетической ценностью, достойной музейных коллекций.

Ключевые слова: сибирское искусство, выставка «Большой стиль», выставочная деятельность

THE PROBLEM OF EXHIBITION SELECTION, EXPOSURE, INTERPRETATION OF MODERN
ART (ON THE EXAMPLE OF THE EXHIBITION “GREAT STYLE”, KOMI, 2013)

M. Yu. Chertogova
Kemerovo Regional Museum of Fine-Arts
chertog_marina@mail.ru

The exhibition “Great Style” included Siberian artists’ works 1990-2000 which met the criteria of deep sense, formal completeness, high skill, originality of imaginative solutions and expressiveness of author’s style. The objective of the project was to research the artistic process in conditions of historical transformations of the Post-Soviet period resulted in radical reevaluation of values and dissolution of criteria in the sphere of art and in revealing the creative works of imperishable aesthetic value appropriate to museum collections.

Key words: Siberian fine-arts, exhibitions “Great Style”, “Direct Speech”, “I Am (az esm)”, “Song of Songs”.

«Большой стиль» – так называлась выставка, представившая избранные произведения современных художников Сибири. Точнее, их лучшие произведения, созданные за последнюю четверть века, начиная с постсоветских времен. Те, что, отличаясь своей завершенностью, содержательной и формальной, соответствуют всей совокупности художественных критериев: насущность темы и ее глубинное осмысление, концептуальность замысла и оригинальность образного решения, выразительность сугубо авторской стилиевой манеры и высокое мастерство исполнения. То есть произведения, демонстрирующие не процесс творческого поиска – его результат.

Сегодня такие произведения встречаются очень редко, причем независимо от статуса выставки. Их экспозиции чаще составляют иные работы: в лучшем случае – среднего ряда, из тех, что «в строку», без созидательной энергии и больших идей; в худшем – созданные формально или на скорую руку, порой неумело. Словом те, что, сливаясь на экспозициях в пеструю массу, даже не помнятся. Невольно возникает ощущение, что художники, утратив чувство большого стиля, не творят, а работают, как придется: по инерции, на заказ, для карьерного роста или ради отчетности, или ...играя в искусство. Тенденция к мелкотравчатости и аутизму, во многом свойственная нынешнему искусству, стала глубоким эхом того потрясения (исторического слома), который пережила наша страна на рубеже XX–XXI вв., в постперестроечные и постсоветские времена. Переоценка ценностей, произошедшая в отечественной культуре, существенно изменила эстетические и духовные ориентиры с точностью до наоборот, и основательно расшатала традиционные устои, породив неизжитые и идейные метания, беспочвенность, неприкаянность. Свобода, открывшаяся художникам, в творчестве большинства из них обернулась эклектикой, бесчисленными заимствованиями, бесплодным разнообразием всего, что со временем породило в их душах чувство пресыщенности – от повторения пройденно-

го и неизбежной усталости, опустошения. На волне актуального искусства, утверждавшего производство смыслов и хоронившего как рудименты школу и мастерство, расцвела вседозволенность, и теперь художником может назваться всякий, даже не имеющий на то никаких оснований – ни природного дара, ни специального образования, а лишь претензию, нередко пустую – покривляться да выпятиться.

Неудивительно, что сегодня, после отшумевших культурных революций – их открытий и ниспровержений, завоеваний и разрушений – мы имеем искусство, чьи художественные и нравственные критерии настолько разбалансированы и стерты, что широкому зрителю бывает трудно понять, где есть истинное искусство, где явление массовой культуры, а где дилетантская профанация, выдающая ничто за нечто.

И все-таки, несмотря на засилье вала, в современном искусстве встречаются и принципиально иные произведения, выпадающие из общего ряда: не проходные – непреходящие. Те, что актуальны своей эпохе, философичны и личностны – о времени и о себе; те, где выразительный язык органичен авторскому высказыванию – неповторим и пронзителен; те, которые демонстрируют высокое мастерство, неподвластное большинству и тем самым разрушают ложное представление о легкодоступности изобразительного искусства, бытующее сегодня. Таких произведений никогда не бывает много, но именно они – как квинтэссенция творческой деятельности – в полной мере определяют «себестоимость» мастера: масштаб личности, степень таланта, глубину самоотдачи, профессиональную состоятельность.

Выявить такие произведения у сибирских художников стало задачей нынешней выставки. Причем выявить – не значит отделить зерна от плевел и только. Это попытка отстоять право гражданства большого искусства, не имеющего других назначений кроме бытия себя самого и убедиться в том, что в эпоху глобальной коммерциализации и падения в стране культурного уровня такое искусство еще существует. Это желание поднять профессиональный статус художника-станковиста, вернуть ему уважение и престиж, подчеркнуть избранность. К слову сказать, таких мастеров, одержимо преданных большому искусству, творящих единственно из желания высказаться, нынче действительно мало, поскольку по-житейски, с точки зрения здравого смысла, это не мотивированно ничем, поэтому не рентабельно: не покупается, не окупается, не воздается...

Так, наперекор времени, крепчая из года в год, сложилась концепция выставочного проекта «Большой стиль», сформулированная следующим образом: произведение, достойное быть в музейной коллекции и ...остаться в истории, каким оно видится современным сибирским художникам. Прямо скажем, поставленная задача, точнее даже сверхзадача не только вызывающе амбициозна – практически невыполнима, тем более бескомпромиссно. Уж слишком все субъективно: и само искусство с присущей ему индивидуалистской природой, и его восприятие, которое, как известно, у каждого свое, и суждение о нем, тем более суждения современников о современниках, которые в виду отсутствия временной дистанции нередко бывают ошибочны.

Трудности, порой разводившие замысел с практикой, начались на этапе комплектования выставки. Во-первых, природа художников – и человеческая, и творческая, настолько индивидуальна, что оказалось невозможным представить всех равными – ровно. Во-вторых, точка зрения на выбор произведения самого автора и моя, пусть изредка, все-таки не совпадали, и приходилось идти на компромисс, прежде всего с собой, со своим пониманием «большого стиля». В-третьих, немало произведений, некогда виденных и запомнившихся, которые бы качественно усилили экспозицию выставки, оказались мне недоступны – по разным причинам: проданы, экспонируются, утрачены или вообще неизвестно где.

И все-таки, понимая высокую степень личной ответственности, отступить не хотелось. И не только потому, что идея проекта, витая в воздухе, нашла поддержку в широких кругах: в Министерстве культуры Российской Федерации, у многих моих коллег, авторитетных и весьма уважаемых, у самих художников, проявивших обостренное чувство профессиональной чести. Еще потому, что был свой резон: если налицо мотив, желание и возможность (выражаясь юридическим языком), то почему не рискнуть? Тем более это сугубо кураторский проект, выражающий взгляд устроителя и не претендующий на истину в последней инстанции.

Честно признаться, межрегиональная выставка «Большой стиль» была для меня как куратора скорее профессиональным исследованием. Занимаясь искусством Сибири более двадцати лет (и более тридцати работая в художественном музее), я пыталась таким образом разобраться в вопросе, который сегодня, мне думается, насущней других, то есть поверяла сомнения практикой. Поэтому

субъективность подхода, как основа любого кураторского проекта¹, вполне оправдана: только так, обретая цельность и целостность, выставка внятно отражает замысел автора, в данном случае – гамбургский счет.

Отдавая должное идее проекта, актуальной на все времена, хочется верить, что выставка «Большой стиль» не окажется разовой. Поскольку невозможно представить, чтобы земля сибирская оскудела талантами, и исчезли произведения, достойные остаться в истории, свидетельствующие о ней талантливо, художественно, глубоко. Не дать таким произведениям кануть в лету есть неизбежная цель проекта, предполагающего быть периодическим, а по сути – бессрочным. К тому же, по ходу комплектования выставки, выяснилось, что художников – возможных участников выставки несколько больше, чем изначально планировалось и реально отобралось, и я в долгу перед теми, кого обошла стороной. Именно поэтому, смягчая категоричность концепции, к существующему названию выставки добавлю еще одно слово: «Большой стиль. Избранное».

Осуществить столь масштабный выставочный проект стало возможным благодаря финансовой помощи Министерства культуры Российской Федерации (Федеральная целевая программа «Культура России»), поддержавшего инициативу Кемеровского областного музея изобразительных искусств (КОМИИ), причем не в первый раз.

Претендуя быть центром по изучению, комплектованию и популяризации современного искусства Сибири, наш музей уже провел такие межрегиональные выставки, как «Прямая речь» (2011), «Аз Есмь» (2013), «Большой стиль» (2014), «Песнь Песней» (2015). Каждая из них имела свои задачи, весьма конкретные (например, выставка «Прямая речь» представляла исключительно жанр автопортрета, а «Песнь Песней» – творчество современных художниц Сибири). Однако все эти проекты преследовали общие цели: консолидация творческих сил Сибирского Федерального округа, исследование и актуализация его современных художественных процессов, продвижение Кузбасса как полноправного участника культурной жизни обширного края, а КОМИИ как открытого музея – престижной выставочной площадки со своими приоритетами и стратегической линией.

Наконец, особое значение межрегиональные выставочные проекты имеют для художественной жизни Кузбасса, где подобные форумы крайне редки, а в административной столице – даже исключительны. До этого в г. Кемерово состоялась только одна подобного статуса всесибирская выставка («Сибирь социалистическая»), но это было в далеком 1985 году, еще в советский период отечественной истории – жизнь назад.

Неудивительно, что местные художники, находясь по большому счету в творческой изоляции, имеют об искусстве Сибири, которому сами принадлежат, весьма отдаленное представление. С тех пор как канули в лету советские времена, когда отечественная культура находилась на полном государственном финансировании и художники регулярно встречались в домах творчества, поездках по стране, на пленэрах, выездных выставках, статусных смотрах (зональных, республиканских, все-союзных), с тех пор, за неимением собственных средств, они почти не покидают родных пределов. И к себе не зовут – в отличие от омских, новосибирских, красноярских коллег, которые почти ежегодно проводят масштабные выставки с участием широкого круга специалистов – не только художников, но и музейщиков, искусствоведов, галеристов².

То есть, для кемеровских художников межрегиональные выставочные проекты – это редкая, а для большинства и единственная возможность непосредственно познакомиться с творчеством сибирских коллег. И не только познакомиться, но и соотнести их искания с собственными, дабы не утратить чувство контекста, своей сопричастности художественным процессам сибирского края, его профессиональному сообществу.

¹Макс Фрай (творческий псевдоним художницы и писательницы Светланы Мартынич): «По большому счету, кураторская деятельность – это такая принципиально иная форма авторства в искусстве». [<http://azbuka.gif.ru/alfabet/k/curator/>] (02.08.2015 г.).

²Вот только некоторые из таких межрегиональных выставок, прошедшие за последние годы: «Аз.Арт.Сибирь» (Барнаул – 2005, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015), «Сибирь» (Новосибирск, 2008; Омск, 2013), «Пастель» (Омск, 2010), «Осенний вернисаж» (Красноярск, 2010), «Красный проспект» (Новосибирск, 2011, 2014), «Молодая Сибирь» (Красноярск, 2011, 2013), «Енисей – Иртыш: великие реки сибирского искусства» (Красноярск, 2001), «Иртыш – Енисей: великие реки сибирского искусства» (Омск, 2012)...

Та разовая выставка, которая состоялась по инициативе Кемеровского регионального отделения ВТОО «Союз художников России» в 2012 году («Река Томь: образы прошлого и настоящего»), не идет с теми ни в какое сравнение – по всем показателям (численный масштаб, художественный уровень, общественный резонанс), и заявленному межрегиональному статусу, надо признать, она отвечала только формально.

С другой стороны, проведение межрегиональных выставок на территории Кемеровского областного музея изобразительных искусств (КОМИИ) – это возможность оставить в его собрании лучшие из представленных произведений. Для нашего музея, программно собирающего коллекцию современного искусства Сибири на протяжении четырех с половиной десятилетий, это не только концептуально – важнее важного. Достаточно сказать, что после проведения выставочных проектов – «Прямая речь», «Аз Есмь», «Большой стиль» – фонды музея преумножились на *семьдесят девять* единиц хранения (авторских даров и закупок³)! Чтобы оценить и понять истинную стоимость этих работ, необходимо только представить, сколько понадобилось бы времени и средств на их приобретение, тем более сегодня, в эпоху бюджетного дефицита. Причем всякий раз это произведения по-настоящему избранные, прошедшие тройной уровень оценочной экспертизы: после авторского и кураторского отборов, тщательных и пристрастных, они выделены из экспозиций – как лучшие из лучших.

Честно признаться, музейные интересы во многом обусловили единый формат этих моих проектов, более камерных, более избирательных в отличии от других межрегиональных выставок («Сибирь», «Красный проспект», «Аз.Арт.Сибирь», «Молодая Сибирь»...), представляющих собой широкие панорамные смотры, и это принципиально. Отвечая специфике комплектования КОМИИ, эти проекты предьявляют современное искусство Сибири – в отдельных аспектах, высокими образцами (по принципу: «лучше меньше да лучше»). Такая корысть (мотивация), кажущаяся на первый взгляд местечковой, локальной, по сути исполнена глубинного смысла и будущности: профессиональные исследования (проекты) получают свою завершенность, «сибирская» коллекция в музейном собрании – интенсивность развития, а история – «сибирскую» коллекцию.



Гавриленко П. П. (г. Томск). Яма. 1989 г.
Холст, масло. 80 x 130



Кичигин Г. П. (Омск). Запрет на память.
2009. Холст, масло. 100 x 120



Клюев А. А. (Красноярск). Долина
Июса. Подкамень. 2008. Холст, масло. 110 x 160



Погребной А. О. (Усть-Илимск). Женщина
с имбирем. 2012. Холст, масло. 150 x 100

³По завершении выставочного проекта «Прямая речь» в фонды КОМИИ поступило 43 экспоната, после «Аз Есмь» – 4, после «Большого стиля» – 32. – М. Ч.

ВОПРОСЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО, ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА, ДИЗАЙНА И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

УДК 377.36:75 (571.56)

**СОХРАНЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ – ВАЖНЕЙШАЯ ЗАДАЧА
СИСТЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ**

К. П. Гаврильев

Якутское художественное училище (колледж) им. П. П. Романова

gavriliev-kintan@mail.ru

В статье рассказывается о становлении Якутского художественного училища, ведущих педагогах. Представляется система художественного образования на разных уровнях.

Ключевые слова: художественное образование, якутское художественное училище, декоративно-прикладное искусство

**THE PRESERVATION OF NATIONAL CULTURAL TRADITIONS AS THE MOST
IMPORTANT TASKS OF ART EDUCATION IN MODERN RUSSIA**

K. P. Gavriliev

Yakut Art College after P. P. Romanov

gavriliev-kintan@mail.ru

The article tells about the formation of the Yakut Art College, the leading teachers. Here the system of art education at the different levels is presented.

Keywords: art education, Yakut Art College, arts and crafts.

Якутское художественное училище открыто постановлением Совета народных комиссаров ЯАССР от 2-го апреля 1945 г. об организации художественного училища в г. Якутске. П. П. Романов обратился с просьбой о помощи и содействии в решении важнейших проблем организации художественной жизни в Якутии, включая и вопрос о подготовке соответствующих кадров. Училище открылось с 5-летним сроком обучения, ориентированным прежде всего на подготовку квалифицированных учителей рисования и черчения школ республики. Старшим по возрасту из числа преподавателей спецдисциплин был П. П. Романов, который еще в 1934 г. успешно окончил Московский государственный художественный институт (ныне Суриковский). Он учился у А. Дейнеки, Д. Моора и других выдающихся русских мастеров. Рядом с ним начали свою преподавательскую деятельность Л. А. Ким, Ф. Т. Павлов, С. Л. Александров – выпускники Иркутского художественного училища предвоенных лет и Е. М. Крылов, защитивший диплом в Московском художественном училище памяти 1905 г. Историю изобразительного искусства стала вести Р. Г. Левина из сталинских спецпереселенцев, заменила ее выпускница искусствоведческого факультета Московского государственного университета Г. Г. Земмерфинкель. Скульптуре обучили Е. Ф. Посядо и косторез И. Ф. Мамаев. Заметный след оставил проработавшая чуть более года скульптор с высшим образованием из Ленинграда Ж.Я.Меллуп. Таким образом в организации и становлении художественного образования республики огромное значение имеет русская, российская система художественного образования. По сути она создала единое пространство творческого союза и художественного образования на территории СССР. В 1958 г. под руководством С. Н. Пестерева добились открытия отделения резьбы по кости. Возраставший интерес в научной и творческой среде к народному художественному наследию сказался и в открытии в 1972 г. двух новых направлений: обработки дерева и художественного оформления. В 1981 г. состоялся единственный выпуск специалистов театрального искусства. В те-

перешнем здании, занимающем 2041 кв.м. площади начали обучать с 1992-1993 учебного года на 47-м году своей деятельности. В 1972 г. на базе училища открылась художественная школа. Инициатором открытия был директор училища Л. А. Ким. В 1994 г. на базе нашего училища открылся филиал Красноярского государственного художественного института. Благодаря первому ректору В. Н. Петрову-Камчатскому филиал впоследствии влился в структуру Арктического государственного института искусств и культуры с отдельными кафедрами по изобразительному искусству и дизайну. Таким образом с 1994 г. можно констатировать факт начала деятельности всех 3-х ступеней художественного образования в республике. Параллельно к истории нашего училища в 1963 г. было открыто Намское педагогическое училище, впоследствии (в 2002 г.) ставшее педагогическим колледжем технологии и дизайна. В настоящее время в колледже с хорошей соответствующей материально-технической базой работают около 20-ти школ мастеров, т. е. предметов узкой специализации. Сегодня колледж готовит учителей технологии, изобразительного искусства, черчения, художников-мастеров прикладного искусства. Глубокое овладение народными традициями и широкий охват различных направлений народных промыслов проводится в тесной связи с изучением основ гуманитарно-художественной культуры и технической грамотности. В настоящее время в колледже разработан многоуровневый и многопрофильный учебный план по подготовке учителей по новой специальности.

Якутский колледж технологии и дизайна традиционных промыслов народов Якутии был создан на базе государственного унитарного предприятия «Тугут» в 1997 г., совместного ведения с Санкт-Петербургским университетом технологии и дизайна. В данное время колледж осуществляет прием по специальности «Дизайн» по отраслям 50 чел. и «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» 25 чел. ежегодно. Работает также хозрасчетный филиал Московского института современного искусства в г.Якутске (открыто в 1999 г.), число обучающихся – 326 человек. Таким образом государство достаточно уделило внимания подготовке кадров изобразительного искусства, народных промыслов, обеспечивая интерес и потребность общества, включая детское художественное творчество.

Получив диплом нашего училища, многие юноши и девушки продолжили учебу в художественных вузах Москвы, Санкт-Петербурга, Владивостока, Красноярска, Новосибирска и других городов России.

Несмотря на наличие большой конкуренции в системе художественного образования, в нашей республике при приеме в ЯХУ существует стабильный конкурс для поступления: в этом году подано свыше 160 заявлений на 42 бюджетных места. Училище, понимая необходимость подготовки специалистов для республики, с советских времен осуществляет разовые приемы по тем или иным специализациям: так в свое время открыт и осуществлен выпуск специалистов модельеров (7 чел.) под руководством известного модельера, нашей выпускницы Августины Филипповой.

В 2000 г. на отделении «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» открыта специализация художественной обработки металла – ювелирное дело с квалификацией мастер-ювелир. В 2009 г. на отделении «Живопись» возобновлен прием студентов по специализации «Театрально-декорационная живопись». Набор осуществлен под руководством известного театрального художника Екатерины Шапошниковой. В 2012 г. получили лицензию на право обучения по дополнительному образованию педагогов детских художественных школ и детских школ искусств и учителей ИЗО. В 2013 г. получили лицензию на ведение специальности «Художественная обработка бересты» со сроком обучения 2 года 10 месяцев. С 2002 по 2008 г. действовала экспериментальная учебная программа по подготовке по специальности «Дизайн» совместно с АГИИК с открытием специализации дизайн моды, архитектурный дизайн, графический дизайн, т. е. 2-уровневая система СПО, ВПО. Но с вступлением ФГОС 3 поколения набор прекращен. Наше образовательное учреждение дальше намерено использовать возможности нового стандарта, более гибко подходить к подготовке нужных специалистов для региона.

Сфера жизни человека от рождения и до смерти является сферой культуры. Культура того или иного этноса зависит от естественной среды взаимосвязи бытия и отношением человека к нему. Особые суровые условия создали своеобразную культуру отношения человека к окружающей среде и образуют своеобразный менталитет того или иного коренного народа.

История развития цивилизаций привела к современной ситуации – глобальным экономическим политическим отношениям – и ставит перед нашей страной задачу освоить новые арктические территории. В этой связи остро встает проблема сохранения культуры коренных народов, проживших веками на Арктике. Встает задача, каким способом, методом, какими решениями гармонизировать

отношения без малейшего вреда и ущерба для окружающей среды. Отсюда создается проблема взаимоотношения работающего человека к культуре, обычаям, традициям веками сложившегося уклада жизни коренного населения. Каковы морально-этнические нормы поведения, поступки человека с раимой арктической флорой и фауной?

Современная геоэкономическая ситуация заставляет большие трансконтинентальные корпорации вступать между собой в острую экономическую конкуренцию. Все это чаще приводит к большим катаклизмам, техногенным авариям, природным экологическим катастрофам. В этой связи как быть? Что есть хорошо и плохо? Человечество накопило достаточно опыта, чтобы осознать тупиковый путь развития современной цивилизации, основанный на конкуренции, и все брать от природы без отдачи моральных, этических, нравственных, духовных сил человека, верующего в живую природу. Порождается конфликтная ситуация между традиционной культурой и идеями освоения территории для промышленности. В этой связи большую роль может играть образование в сфере культуры и искусства, подготовка местных кадров в области искусства. В свое время огромную роль сыграло созданное решением Совета народных комиссаров Якутской АССР 2 апреля 1945 г. Якутское художественно училище. Что привело к 21 в. достаточно мощному творчески сильному составу Союза художников и породило развитие всей 3-степенчатой системы художественного образования республики; начальной, предпрофессиональной подготовки детей и высшего профессионального образования в АГИИК, где имеются кафедры изобразительных искусств: живописи, графики и дизайна. Вместе с тем, по организационным вопросам встает вопрос, каких специалистов готовить для нужд экономики, промышленности, строительства?

Наше училище постоянный участник многих научно-практических конференций, семинаров, выставок-конкурсов в республике, в сибирском методическом объединении и в России. Дважды на базе училища по нашей инициативе были проведены межрегиональные семинары-конкурсы среди художественных училищ. В 2000 г. на тему «Модель развития художественного образования в регионах Сибири и Дальнего Востока с изданием научно-популярной книги «Прикосновение к искусству» (редактор-составитель Нестерова А. А.) и в 2005 г. – конкурс по рисунку. В методический фонд поступило более 150 работ из других художественных училищ, которые постоянно используются преподавателями ЯХУ.

Перенимая опыт работы разных образовательных учреждений СПО и ВПО и следя постоянно за происходящей реформой системы профессионального образования в Российской Федерации, осмелюсь высказать свое мнение по некоторым, на мой взгляд, острым проблемам и перспективам развития системы художественного образования России.

Наши образовательные учреждения СПО имеют от 2 до 5 направлений: это «Живопись», «Дизайн», «ДПИ и НП», «Скульптура», «Реставрация» и «Тетральная-декорационная живопись». Если на отделениях живописи, дизайна и скульптуры преподается академическая школа рисунка, живописи, лепки, а в композиции – станковая, реалистическая композиция. Главной задачей на отделении «ДПИ и НП» является сохранение национальных, региональных традиций народных промыслов. Сейчас этот вопрос в РФ не решен, так как даже нет российского методического объединения по декоративно-прикладному искусству и народным промыслам. Если проследить историю, то последний в СССР семинар проходил в Каунасе в семидесятых годах прошлого века. И в 2010 г. Саранским художественным училищем был проведен семинар по декоративно-прикладному искусству, где участвовало 15 образовательных учреждений России.

Назрела необходимость создать российское методическое объединение по декоративно-прикладному искусству и народным промыслам. Возрастает роль и значение специалистов народных художественных промыслов, которые решают важную задачу для современного общества. Для Российской Федерации особенно остро стоит вопрос самоидентификации национальных образований, он является вопросом политическим и затрагивает в итоге вопросы религии, верования народов, обычаев, обрядов, сохранения народных традиций в процессе обучения. Россия исторически является многонациональным евразийским государством, поэтому наш национальный вопрос – это необязательно кризисы или конфликты между нациями. Самое главное – обеспечение спокойного цивилизованного развития всех народов, населяющих нашу родину – Российскую Федерацию. В прошлом году вышел один из основополагающих документов – стратегия государственной национальной политики РФ, в котором поставлены фундаментальные вопросы развития страны. Создание совета при Президенте РФ по межнациональным отношениям объясняются серьезными изменениями в жизни страны, а также острыми проблемами на международной арене в области межнациональных и межконфессиональных отношений.

Современные действующие единые стандарты еще не учитывают многоконфессиональность России. Ущемляют право выбора определенных школ, основывающихся на различных философских идеях. Создание таких разнообразных систем, школ по художественному образованию удовлетворяло бы потребность общества и является задачей для будущего. В демократическом обществе единство достигается согласием разных взглядов. Из этого следует, что нужны разные стандарты. Вариативная часть ФГОС эту проблему не решает. Единые стандарты нужны, удобны для проверяющих органов. Наши образовательные учреждения изобразительного искусства ближе, теснее взаимосвязаны с историей, религией, с народными культурными традициями регионов, в сохранении которых мы ответственны все.

Литература

1. Игнатъева, С. С. Арктический государственный институт искусств и культуры : Динамика первого десятилетия и перс перспективы / С. С. Игнатъева. – Якутск, 2012. – 32с.
2. Иванов, В. П. Намский педагогический колледж технологии и дизайна им. И. Е. Винокурова / В. П. Иванов, М. М. Степанов. – Якутск : Сахаполиграфиздат, 2003.
3. Макаров, Е.М. Новые национальные вопросы / Е. М. Макаров // Якутия. – 2013. – 6 июня
4. 50 лет Якутскому художественному училищу / сост. Е.Е. Спиридонов. – Якутск: НИПК «Сахаполиграфиздат», 1995. – 31с.
5. Среднее профессиональное образование. – 2013. – №8.
6. Сухолет, И. Н. Институт современного искусства / И. Н. Сухолет. – М.
7. Черноиван, Е. Н. Сохраняя традиции предков. Из истории колледжа / Е. И. Черноиван. – Якутск, 2013.

УДК. 7.011.4

СОВРЕМЕННОЕ АКАДЕМИЧЕСКОЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИИ: ТРАДИЦИИ, РЕАЛИИ, ПЕРСПЕКТИВЫ ¹.

С. М. Грачева

декан факультета теории и истории искусств, профессор кафедры русского искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е.Репина при Российской академии художеств, доктор искусствоведения, член Союза художников РФ
svetlana_grachva@mail.ru

Современное академическое искусствоведческое образование переживает те же проблемы реорганизации, что и все российское высшее образование. Изобразительное искусство и искусствоведческая наука в России испытывают трудности перехода на новый этап, связанный с изменением всей социокультурной ситуации, с влиянием новейших технологий на культуру и, наконец, с развитием художественного рынка. Академическая школа находится в состоянии обновления, связанном с деидеологизацией, децентрализацией и избавлением от влияния тоталитарной системы. Одной из острых проблем, в связи с этим, становится поиск путей самоопределения искусствоведческой науки в новой системе художественных координат.

Ключевые слова: академическое искусствоведческое образование, Академия художеств, искусствоведение, современное изобразительное искусство.

¹ Статья подготовлена при поддержке РГНФ. Проект № 15-04-00118.

MODERN ACADEMIC ART EDUCATION IN RUSSIA: TRADITIONS, REALITIES, PERSPECTIVES

S. M. Gracheva

I. Repin St. Petersburg State Academy Institute of Painting, Sculpture and Architecture of the Russian Academy of Arts. The dean of the faculty of the theory and history of arts, doctor of art history, professor of the department of the theory and history of arts, a member of the Union of Artists of Russia.

e-mail: svetlana_grachva@mail.ru

Modern academic art education is experiencing the same problems of reorganization, and all Russian higher education. Fine art and science in Russia is currently facing a new stage connected with change in the entire socio-cultural situation, with the impact of new technologies on culture, and, finally, with the development of the art market. Academic the school is in the update state is associated with the ideologization, decentralization and deliverance from the influence of the totalitarian system. A major problem, therefore, becomes the search for paths of self-determination art criticism in the new coordinate system of art.

Keywords: Academic art education, The Academy of fine arts, art history, contemporary art.

Современное академическое искусствоведческое образование в условиях Болонской системы переживает те же проблемы реорганизации, что и все российское высшее образование. Это, прежде всего, переход на двухуровневую систему подготовки студентов (бакалавриат, магистратура), неясность с послевузовским образованием (наряду с магистерскими, сохраняются кандидатские степени). Наблюдается определенная неразбериха в формировании критериев и требований к кандидатским и докторским диссертациям. Ни для кого не секрет, что сегодня российский ученый и педагог вуза большую часть своего времени тратит на заполнение бессмысленных документов, таблиц, форм, отчетов, на поиск финансирования научных проектов, но не на образовательный процесс, на творчество, на общение со студентами.

К тому же, следует сказать и о том, что произошли колоссальные перемены в сфере самого искусства и, собственно, в художественном образовании. Изобразительное искусство и искусствоведческая наука в России переходят в настоящее время на новый этап, связанный с изменением всей социокультурной ситуации, с влиянием новейших технологий на культуру и, наконец, с развитием художественного рынка, который, как оказалось, не стал панацеей при решении насущных проблем общества. На фоне всеобщих перемен в области художественной культуры, когда меняется сам принцип репрезентации авторского произведения, а наибольшую ценность приобретает не артефакт, а своеобразный арт-бренд, созданный на имени художника, происходит метаморфоза искусствоведческой науки. Рыночные законы диктуют свои условия как художникам, так и критикам, занимающимся проблемами искусства. Современное российское изобразительное искусство развивается сейчас в совершенно иной стране, чем двадцать-двадцать пять лет назад, с возникающими в ней новыми демократическими и рыночными ценностями. Как сформулировал в своей последней монографии Ю. Б. Борев: «Культура каждой эпохи выдвигает свою концепцию мира и личности, дает формулу бытия человечества (парадигму, утверждающую идеалы, цели и смыслы бытия, обозначающую путь – дао)» [1, с. 459].

Изменения в требованиях квалификационных характеристик влекут за собой пересмотр сложившейся и устоявшейся десятилетиями системы подготовки искусствоведческих кадров, пересмотр традиций в этой сфере. Качество современного профессионального образования искусствоведа зависит от многих факторов. Для активной организационной и творческой деятельности в новых рыночных условиях становится явно недостаточно только классического искусствования. Сегодня требуются специалисты более универсального профиля, свободно владеющие иностранными языками, новыми научными методами исследования, современными информационными и компьютерными технологиями. И все же, главное, что должен уметь искусствовед – видеть и понимать художественное произведение, вводить его в определенный исторический и культурный контекст. Он должен обладать художественным чутьем и вкусом, иметь базовую подготовку, без которой все инновации утрачивают смысл.

От педагогов требуется, с одной стороны, некая унификация в передаче знаний, однако, как никогда остро приходит осознание того, что важно не утратить гуманитарную составляющую современного искусствоведческого образования, его просветительскую основу, уникальность традиций,

бережно сохраняемых представителями так называемой старой школы. Важно понимать, что живое слово, переданное от учителя – ученикам всегда было и останется самой важной ценностью. Именно за этим живым словом, личным опытом и традициями тянутся нынешние студенты, приходя, например, в Санкт-Петербургскую Академию художеств. Сегодня особенно остро осознаешь, что молодежь испытывает настоящий дефицит не компьютерного, технологично выверенного, а нормального, эмоционально окрашенного человеческого общения, основанного на серьезной профессиональной основе, дефицит того, что ценилось во все времена.

Взаимодействие студентов и их общение с ведущими современными специалистами в области теории и истории искусства, музееведения, мастерами изобразительного искусства и архитектуры, преподающими на творческих факультетах, стало неотъемлемой частью обучения в Санкт-Петербургском государственном академическом институте живописи скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств. И этот совершенно бесценный опыт сохраняется потом на всю жизнь. Именно поэтому особой популярностью пользуются практические занятия в музейных фондах, связанные с проникновением в сложную ткань произведения искусства, освоением тонкостей художественных и реставрационных технологий, с проблемами искусствоведческой экспертизы. Специальность искусствоведа, как бы она ни называлась в современных рыночных условиях, безусловно, предполагает наличие базового классического образования, включающего фундаментальные знания по теории и истории искусства, которое и предлагает старейший искусствоведческий факультет. Причем, это должны быть отнюдь не только фундаментальные книжные знания, но понимание подлинности произведения искусства. Об этом прекрасно написал в своей книге В. А. Ляняшин: «Искусство дактилоскопично. На этом зиждется музейное искусствознание, и это отличает его от любых других искусствоведческих истолкований и практик» [2, с. 7]. Поэтому настоящее академическое образование, вероятно, должно быть по-хорошему консервативным. В нем, наряду с нововведениями, должны сохраняться традиционные образовательные ценности, ориентиры и способы трансляции знаний.

Безусловно, находясь в стенах творческого вуза, важно глубоко понимать природу творчества, поэтому кроме изучения теоретических и исторических дисциплин искусствоведа много занимают рисунком и живописью, имеют уникальную возможность изучать технику и технологию художественных материалов в академических лабораториях и производственных мастерских. Да и в самой искусствоведческой науке сейчас открывается много творческих граней. Ведь современный искусствовед – это не только знаток, традиционный музейный хранитель, работающий в пыльных архивах и библиотеках, но еще и куратор, галерист, эксперт, арт-дилер, арт-менеджер, креативный директор и т. д. и т. п.

Особенность изобразительного искусства такова, что оно труднее всего поддается изучению, зачастую оставаясь труднодоступным и труднодостижимым из-за определенной дистанцированности от зрителя, специфики художественного языка, требующего наличия фундаментальных знаний. Необходимо воспитание эстетического вкуса будущего специалиста, формирования самостоятельности мышления и способности оригинального восприятия произведений. Невозможно освоить все тонкости профессии только в аудитории. Искусствовед должен видеть многие памятники искусства, постоянно формируя свой «глаз», воспитывая свое восприятие. В этом состоит основа искусствоведческого образования.

Наиболее актуальным способом формирования современного интеллектуала, как и много десятилетий назад, остается знакомство с оригиналами художественных произведений. За достаточно короткий срок обучения (цикл бакалавриата длится всего 4 года) выполнить все эти задачи чрезвычайно трудно, т. к. требуются усилия и со стороны образовательного учреждения, и со стороны обучающегося.

Трудно каждого современного студента превратить в энциклопедически образованного специалиста, но возможно воспитать человека, стремящегося к знанию, чуткого и способного к душевному переживанию. Нельзя во всем уповать на Интернет-технологии, как часто это делается теперь: добраться до души студента, «продвинутого» в области новейших технологий, иногда еще сложнее, чем до души неопытного. То, о чем предостерегали зарубежные авторы еще в 1970-е гг., достигло нас только теперь. Как и в создании произведения искусства, компьютер может стать лишь подспорьем, инструментом художника, так и в образовательном процессе – он лишь удобный помощник, помогающий сделать этот процесс более эффективным. Разумеется, никто не может запретить прогресс в науке и открытиях в искусстве, но вряд ли новые технологии могут отменить традиционные, и еще далеко не исчерпавшие себя, способы постижения тайн искусства – посещение театров, музеев, биб-

лиотек, непосредственное общение с носителями культурных ценностей, как и невозможно прервать извечную духовную связь учителя и ученика.

Академическое искусствознание всегда претендовало на роль элитарного, "чистого", ориентированного на высокие идеалы и лучшие традиции мировой культуры. Оно основано на владении профессиональными навыками, на высокой художественной культуре, и следует во многом реалистической традиции – внимательном изучении натуры, содержательности, гуманистических принципов. Современный академизм представляет собой уникальный сплав классицистического понимания задач искусства, реалистических традиций и постмодернистской эстетики. В современном академическом искусстве и в искусствознании сохраняется определенная рафинированность и некоторая отстраненность от экспериментов так называемого актуального искусства.

Академическое направление стало одним из основных в отечественном художественном и в искусствоведческом образовании в XX в. И какие бы резкие суждения ни доносились сегодня в адрес академического искусствоведения, его влияние на всю отечественную школу искусствознания очевидно. Важно подчеркнуть, что новаторские приемы в академическом искусствоведении приживаются с трудом, оно достаточно консервативно в лучшем смысле этого слова. Для него характерно в первую очередь сохранение так называемой эссеистики, или импрессионистической критики в духе мирикуснических и символистских традиций. Сциентизм художественной критики авангарда 1910-20-х гг. и формальный метод в том числе, долго и осторожно осваивался академической школой, и был в достаточной степени трансформирован. К концу XX в. в гуманитарных науках получают распространение новые методы. Исствоведение все больше внимания уделяет структурному анализу произведений, их семантике и семиотике. Существенную роль стала играть герменевтика – философское направление, связанное с пониманием и толкованием текста, в том числе текстов изобразительного искусства.

В академическом искусствоведческом образовании по-прежнему главный акцент делается на знаточестве. Весьма развернуто и подробно читаются курсы по истории искусств, которые составляют теперь, прежде всего, основу бакалаврского цикла обучения. Правда, в связи с переходом на новую систему, пришлось несколько сократить аудиторную часть некоторых базовых курсов по истории искусства (например, «Историю искусства Средних веков», «Историю искусства эпохи Возрождения»). Однако открытие магистратуры позволило расширить круг теоретических, общегуманитарных дисциплин, ввести новые авторские спецкурсы, дополнительные иностранные языки, правоведение, арт-менеджмент и т. д.

Поскольку в советский период искусствоведение рассматривалось как одно из средств идеологической борьбы, то в настоящий момент достаточно трудно преодолевается этот устоявшийся стереотип. Академическая школа переживает весьма сложный период своего обновления, связанный с деидеологизацией, децентрализацией и избавлением от влияния тоталитарной системы. Одной из острых проблем, в связи с этим, становится поиск путей самоопределения нашей науки в новой системе художественных координат.

Литература

1. Боров, Ю. Б. Социалистический реализм : взгляд современника и современный взгляд / Ю. Б. Боров. – М. : АСТ: Олимп, 2008. – 478с.
2. Лентяшин, В. А. Единица хранения. Русская живопись – опыт музейного истолкования / В. А. Лентяшин. – СПб. : Золотой век, 2014. – 439 с.

УДК7.021

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД В НАУЧНОМ ИСКУССТВЕ

Л. Ю. Зиновьева

Галерея изобразительного искусства «Республика ИЗО»

Lidiya.asu@gmail.com

Научно-технический прогресс открывает для художников новые средства для создания произведений искусства. Исствоведческое исследование произведений так называемого научного искусства (science art) на данный момент затруднено несовершенством терминологического аппарата и

отсутствием чётко сформулированных критериев, по которым было бы возможно отнести произведение искусства к искусству научному. В данной статье раскрываются важные для работы с научным искусством термины («технэ», «технология»), а также предпринимается попытка формулировки терминологического аппарата научного искусства. На основе произведений сибирских художников, представленных на «Биеннале наукоёмкого искусства», прошедшего в 2014 г. в г. Новосибирске, в статье обозначаются аспекты, на базе которых может идти речь о причислении работы к научному искусству или одному из сопутствующих направлений, что позволит впоследствии вести анализ произведений в данном ключе.

Ключевые слова: научное искусство, технэ, технология, сибирское искусство, технологический подход

TECNOLOGIC APPROACH IN SCIENCE ART

L.Y. Zinovieva
Gallery of fine arts «Republic IZO»
Lidiya.asu@gmail.com

Scientific and technological advances offer new tools for artists to create works of art. Study of art works of science art is currently hindered by imperfection definitions and the lack of clearly worded considerations for which it would be possible to include the work of art to the science art. This article describes the terms that are important when working with works of science art («techne», «technology»), as well as an attempt wording definitions of science art. Based on the works of Siberian artists represented at the "Biennale of science art", which was held in 2014 in Novosibirsk, the article indicated by the considerations on the basis of which may classify object of art as work of science art or one of the related areas, which will subsequently lead analysis of works in this way.

Keywords: science art, techne, technology, Syberian art, tecnologic approach

Искусство отражает реалии современного общества. В век расцвета прикладных наук и информационных технологий художники не могут обойти стороной научно-технический прогресс. Исследования в областях физики, космологии, химии и биологии изменяют прежние представления человека о мире и самом себе: искусство меняется вместе с ними. Актуальность исследования применения новых технологий в искусстве заключается в том, что так называемый science art (т. е. Научное искусство) в России с трудом включается в академический научный дискурс, терминологический аппарат science art (далее – SA) находится в стадии формирования, анализ произведений современного искусства в связи с этим затруднён. За рубежом SA исследуется как цифровое искусство (digital art), гибридное искусство, медиа арт и мн.др., а также в контексте visual studies, науке о визуальной культуре. Наиболее известные исследователи SA: Франк Поппер, Маргот Лавджой, Диетер Дэниэлс и др. В России в академической среде SA переводят как «научное искусство» (С. Ерохин, Д. Пархоменко), однако анализ литературы показал, что корректнее использовать более узкую терминологию: цифровое, кибернетическое, гибридное искусство и т. д. Смысл такого подхода будет раскрыт в ходе доклада.

Целью нашего исследования является обозначение основных аспектов технологического подхода в научном искусстве. Задачами являются раскрытие терминов «технэ», «технология», «научное искусство»; обзор исследований о роли технологий в искусстве, а также на примере работ сибирских художников выведение положений, на базе которых может идти речь о причислении работы к научному искусству или одному из сопутствующих направлений, что позволит впоследствии вести анализ произведения в данном ключе.

Античный термин «технэ» переводится как «ремесло», «наука», овладение навыками мастерства определенного (высокого) уровня, поэтому они применимы равным образом к труду скульптора, художника, башмачника, политика и т. п. У Аристотеля «технэ» – процесс создания искусственного с какой-либо целью, сочетающий в себе практическое и теоретическое знания [3]. Показателен в данном случае труд Аристотеля «Поэтика», который, по сути, является технэ поэзии. Термин же «технология» трактуется широко: происходит он от слияния античных понятий «технэ» и «логос», мастерство плюс мысль. Ожегов даёт следующее определение «технологии»: «совокупность производственных методов и процессов в определенной отрасли производства, а также научное описание способов производства» [6]. В культурологии такое определение имеет место быть, но лишь в практико-

ориентированных исследованиях. В реальности же технология создания произведения искусства неотъемлема от содержания, которым это произведение наполнено. Подробно влияние технологий на искусство исследует Дмитрий Галкин, называя искусство, в которое проникают технологии печати, фотографии, кинематографа, гибридным [2].

В целом влияние технологий на изобразительное искусство изучается в двух контекстах: первый и основной – это практикоориентированные исследования в сфере музееведения, реставрации и искусствоведческого изучения инструментов, материалов и техник изобразительного искусства. Классический труд на эту тему создан профессором Института им. И. Е. Репина Д. И. Кипликом [5]. Также технологии в искусстве изучаются в сфере исследования визуальной культуры (visual studies). Здесь внимание переключается на особенности восприятия человеком реальности и технологий передачи этой реальности через художественное произведение. Сюда можно отнести исследования теории перспективы, роль которой в становлении и развитии реалистической живописи невозможно переоценить, хотя Б. В. Раушенбах и утверждал, что научная система перспективы, адекватно передающая геометрические характеристики изображаемого пространства на плоскости картины без каких-либо условностей и искажений, разработана быть не могла и не может [8]. Технологии изображения реальности прогрессировали в сторону упрощения и максимального приближения результата к изображаемому объекту. Различные технические средства, способствующие перенесению изображения реальности на плоскость, использовались со времён средневековья, например, камера обскура. По словам Этьена Жильсона, «изобретение новой техники, основанной на применении нового материала, как это произошло с живописью масляными красками во времена Ван Эйка, является началом новой эры в истории искусства. На более скромном уровне любое технологическое новшество в промышленном производстве красок для живописи оказывает заметное влияние на работу применяющих их живописцев и на создаваемые ими произведения» [3, с. 60]. Появление фотографии перевернуло историю искусства: технологический прорыв в «рисовании светом» поставил перед художниками вопрос о значении изобразительного искусства как такового. Ещё большие перемены произошли после изобретения кинематографа [7]. По мнению Д. Видела, «использование оптических средств для создания изображения может служить новым критерием для создания новой типологии визуальных искусств, в противовес применявшемуся прежде принципу материала (рисунок, живопись, гравюра и т. д.)» [1]. Нововведения в технологии изображения реальности происходили весь XX в. и сегодня в сфере science art'a их количество не поддаётся подсчёту.

В предыдущей работе нами было сформулировано следующее определение «научному искусству» с точки зрения технологического подхода: использование современных технологий в качестве новых форм выражения художественных образов. В качестве этих технологий могут выступать среды программирования, биоинженерия, химия и т. д. В зависимости от самой технологии мы можем относить работу художника к тому или иному направлению: биоарт, цифровое искусство, и т. д. В качестве примера к данному положению приведём работу томского художника Алексея Лавренкова «Путешествие в институт ядерной физики», представленную на экспозиции «Биеннале наукоёмкого искусства», прошедшей в Новосибирске в 2014 г. (дальнейшие примеры взяты оттуда же). Игра, симулирующая ощущения от посещения художником института, передана через компьютерную игру, созданную на движке Unity3d и в программной системе 3Dmax, что позволяет отнести работу к цифровому искусству. Другой аспект использования технологий в искусстве заключается в использовании их как формы репрезентации работы художника. Примером в данном случае служит работа Ильи Налимова «Теплота рук», в которой процесс создания художником скульптурной головы снят с помощью тепловизора. Ещё одним аспектом исследуемого вопроса является визуализация научных теорий в работе художника. Вугар Кулиев и Наталья Шварц на биеннале представили работу «Градоединица», где в символической форме представлена модель идеального города, в котором здания расположены по принципу филотаксиса (структура листорасположения у растений). Отдельно следует упомянуть о не просто визуализации теорий, но о визуализации невидимых человеку процессов, происходящих в природе (радиации, процессов в микромире, внутри тела человека). Работа Алексея Грищенко «Радио ядерного резонанса» показывает результат перевода данных о пространственной модели различных молекул в виде музыки. В результате мы можем представить себе вполне реальный образ молекулы и при этом увидеть художественный образ вещества, переданный художником с помощью музыки.

Итого мы перечислили четыре аспекта, на основе которых можно причислить работу художника к научному искусству с точки зрения технологического подхода: аспект материала, аспект репрезентации, визуализация теорий, а также проявление объектов и процессов, находящихся вне пер-

цептивной реальности. Данная тема предполагает дальнейшие углублённые исследования по истории влияния технологий на искусство, а также критериев, на основе которых работу можно причислить к научному искусству или одному из его направлений, а также разработки методики анализа таких произведений.

Литература

1. Видела, Д. Сквозь увеличительное стекло: Художники или фотографы? [Электронный ресурс] / пер. с англ. Д. Орлова. URL: <http://www.photographer.ru/cult/theory/589.htm>.
2. Галкин, Д. В. Искусственная жизнь как извержение плоти: стратегии гибридизации / Д. В. Галкин // Вестн. Том. гос. ун-та, 2013. – № 370.
3. Жильсон, Э. Живопись и реальность / Э. Жильсон. – М.: РОССПЭН, 2004.
4. Карпюк, С. Г. Границы и функции античного искусства: введение в спецкурс / С. Г. Карпюк, Т. В. Кудрявцева, О. В. Кулишова // Вестник Российского государственного гуманитарного университета, 2013. – № 17. – С. 297–317.
5. Киплик, Д. И. Техника живописи / Д. И. Киплик. – М., 1950.
6. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ozhegov.org/>.
7. Паркинсон, Д. Кино. Оксфордская библиотека / пер. с англ. Е. В. Комиссарова. РОСМЭН, 1996.
8. Раушенбах, Д. В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы / Д. В. Раушенбах. – М. : Наука, 1986.

УДК 74.01/09

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАЗНОСТЬ КАК ПОКАЗАТЕЛЬ СИНТЕЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА И ПРОЕКТНОСТИ

М. С. Михальченко

Гуманитарно-педагогическая академия (филиал) ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского» в г. Ялте
m-mihalchenko@rambler.ru

Статья посвящена проблемам дизайна в формировании материальной среды, а также роли живописи в проектной культуре средового дизайна и совокупности современных представлений о пространстве и среде. Авторы попытались проанализировать и доказать, что изучение живописи в контексте культуры помогает эффективнее воплощать в проектируемых объектах художественно-образную, проектно-средовую концепцию и наиболее полно, сознательно, эффективно и обоснованно использовать опыт изобразительного искусства в проектной практике.

Ключевые слова: дизайн, живопись, предметно-пространственная среда, образ

ARTISTIC IMAGERY AS SYNTHESIS EVIDENCE OF ARTISTIC CREATION AND DESIGN SYSTEM

M. Mihalchenko

Humanities and Education Academy (Branch) FSAEI HE "Crimean Federal University named after VI Vernadsky "in Yalta
m-mihalchenko@rambler.ru

The article is devoted to problems of design in shaping the material environment, and the role of art in the design culture of environmental design, and a set of modern concepts of space and environment. The authors have tried to analyze and prove that the study of art in the context of culture helps to efficiently im-

plement in the designed object art-shaped, design and environmental concepts and most fully, consciously, efficiently and reasonably use the experience of fine arts in design practice.

Keywords: design, painting, object-spatial environment, image

Художественная образность определяет такие аспекты подхода к проектированию, как художественное моделирование социально-культурных ситуаций, композиционное формирование целостных объектов и смыслообразование, которое реализуется в структуре объекта. Усилению эмоциональности восприятия объекта, как известно, способствует удовлетворение фундаментальной потребности в поиске «смысла жизни». Создавая красивую вещь (сооружение, ансамбль), человек уже испытывает ощущение, связанное с самоутверждением, с желанием «созерцать себя в созданном мире». Все это относится к тем случаям, когда выразительность формы усиливается за счет достижения художественной образности, предполагающей раскрытие глубинных смыслов человеческой деятельности. В теоретическом плане это означает, что здесь появляется новое качество, которое надстраивается над материально-практическими отношениями и эстетическим отношением, непосредственно вплетенным в материально-практическую деятельность людей. Дизайнерское, архитектурное и дизайнерско-архитектурное творчество – самостоятельные и важные формы духовного производства. В практическом плане это означает, что в процессе проектирования необходимо выявлять художественные возможности создаваемого произведения, в частности, возможности его идеологического воздействия на людей. Как отмечал Виолле-ле-Дюк, искусство есть форма, воплощающая мысль, а художник – тот, кто, создавая форму, добивается внушения через нее той же мысли окружающим. Применительно к дизайну художественная образность трактуется как идеально-чувственное предметное представление смыслов и идей, произведения дизайнерского искусства, возникающее в процессе формирования замысла, проектирования, создания и восприятия (освоения) вещи; продукта дизайн-деятельности; категория дизайнерского проектирования, отражающая многозначность структуры и ее органическую предметную целостность; художественная модель, созданная воображением дизайнера, выражающая его отношение к действительности. Одновременно (уже на стадии замысла) – целостная и завершенная форма [6]. Было время, когда с понятием искусства ассоциировалась образность вообще. Как указывал Гегель, поэтическое представление потому образно, что «... оно ставит перед нашим взором вместо абстрактной сущности конкретную ее реальность». Однако любое отражение действительности в сознании человека есть отражение «образное». Любая идея, любая «абстрактная сущность» есть субъективный образ объективного мира [1]. Художественный образ как категория искусства отличается от логических образов понимания или зрительных образов прежде всего тем, что в нем реализуется нераздельное единство формы и содержания, объективного и субъективного, обобщенного и единичного, чувственного и смыслового отражения действительности. Такое понимание художественной образности глубже гегелевского, ибо здесь конкретное выступает не «вместо абстрактной сущности», а вместе с ней. Этим и объясняется познавательное значение искусства, с одной стороны, и его непосредственное воздействие на человека – с другой. Отсюда большое эмоциональное значение искусства, так как познавательное в нем окрашено чувством. Особенно когда восприятие сопровождается чувством эстетического удовольствия, которое, по выражению Канта, выходит за пределы понятия и даже созерцания объекта. Художественный образ – категория общая для всех видов искусства, хотя его содержание и его композиционная форма, характер выражения и восприятия специфичны для каждого из них. Различие между красотой зримого образа и образом художественным раскрыто еще А. Луначарским, который указывал на необходимость, во-первых, сделать в наших социальных условиях «насквозь красивой всю человеческую жизнь» (создавать красивые города, здания, мебель, одежду и т. д.) и, во-вторых, отразить в произведениях искусства, в том числе в архитектуре и дизайне, социальные сдвиги, интересы классов, общественное сознание, эмоциональную жизнь людей [6]. Когда имеется в виду создание красивой вещи, красивого сооружения или комплекса, эстетической обработке подвергается, в основном, сам этот объект (хотя не исключено, что и в нем может быть заложено художественное начало). В произведениях же архитектуры и дизайна, как видов искусства, предметом отражения является окружающая человека действительность, отдельные ее стороны, а конечный результат эстетической деятельности направлен на специфические связи окружающего мира с человеком. Действительность отражается в их образах на более высокой степени обобщения реальных форм, чем в ряде других видов искусства, которые чаще всего показывают ее за счет «изобразительных параллелей». Отсюда и принятое с 50-х гг. прошлого века разделение различных

видов искусства на изобразительные и так называемые «выразительные». Разделение, которое подчеркивает, что выразительность образов в архитектуре и дизайне иная, т. к. идейно-художественное содержание, воплощенное в произведении архитектуры и дизайна, всегда связано с его функцией в широком толковании этого понятия. Важно отметить, что художественная образность в своем бытии приобретает разные формы. Следует различать образ в сознании автора, образ, материализованный в произведении, и образ, возникающий в сознании воспринимающего произведение зрителя. Причем авторский образ может быть воплощен в реальном произведении. Наиболее объективизированы и впечатляющи художественные образы реальных объектов и ансамблей [2]. Процесс сложения их образа у зрителя и потребителя носит характер сотворчества, является самостоятельным творческим актом, который зависит от времени активного восприятия, позволяющего или не позволяющего освоить всю многослойность конкретного художественного образа. Это, а также степень влияния так называемых внехудожественных факторов, приводит к множественности художественных образов в сознании потребителей. Каждый такой образ одновременно и «авторский», и «зрительский». Если к этому добавить еще и то, что эти образы всегда вокруг нас, то станет очевидна их огромная роль в возникновении и формировании самых различных человеческих эмоций. Вопросам формирования художественного образа объектов дизайна и их средообразующей роли в области искусства, архитектуры и дизайна посвящен ряд работ А. Иконникова, С. Хан-Магомедова, Г. Демосфеновой, В. Сидоренко, Е. Лазарева, Р. Арнхейма. И хотя художественный образ рассматривался в дизайне в основном в контексте развития единичного объекта, в целом эти работы позволяют достаточно четко представить место и роль образа как одного из важных средств формирования среды обитания человека. Вместе с тем, изучение роли образа в процессе формообразования объектов дизайна до сих пор останется не менее важным, поскольку образное начало – одна из ведущих в создании выразительного облика изделий и среды организуемой ими. Хан-Магомедов в своих трудах обосновывает необходимость взаимосвязи техники и художественного творчества. Он считает, что специфика художественной формы в дизайне уже давно привлекает внимание теоретиков-искусствоведов и самих дизайнеров. Последнее время всё чаще делаются попытки нащупать эту специфику, сопоставляя дизайн с другими видами художественного творчества. Такие отдельные сопоставления позволяют в ходе формально-эстетического анализа высветить некоторые особенности формы дизайна. Однако на данной стадии художественного осмысления формы ещё остаётся много невыясненного в его внутривидовой специфике. Основное внимание стоит обратить на внутривидовую морфологическую разработку. Эта сторона искусствоведческого анализа произведений дизайна менее всего разработана. Сейчас много говорят и пишут о том, что новая предметная среда не только отгораживает человека от природы, но и по приёмам формообразования отстаёт дальше от природных форм, чем когда-либо в прошлом [2]. Формальности стилистические параметры предметно-пространственной среды, созданные в основном из «сухих» геометризованных форм, нередко оцениваются сегодня с позиций экологического бумба. Сейчас становится всё более ясным, что проблема художественной формы в дизайне, несмотря на кажущуюся простоту и очевидность, оказалась очень трудной и потребует для своей углубленной разработки значительных исследовательских усилий. Г. Демосфенова рассматривает проблему художественного образа в дизайне и взаимоотношения категорий в эстетике «художественное» и «эстетика». В её работах утверждается, что пластически выраженная и закреплённая в материале логика соотношения и сцепления сущностных смыслов и есть художественный образ вещи: что это мыслимая и воспринимаемая через формальное ядро произведения его нерасчленимая эмоционально-пластическая и идейно-смысловая основа. Ценным качеством в рассмотрении данной проблемы является признание важности побочных смыслов знаковых выражений, не связанных непосредственно с целесообразностью вещи. Признание прав на сосуществование различных форм собственности не только привели в движение организационные структуры общества, но и затронули культурные основы жизни, определяющие цели и формы эстетизации человека. Феномен культуры приобрел особое значение в гуманитаризации нашего общества, поскольку деятельность человека в культурно-бытовой среде всегда имела форму культуры, нежели организации с присущей формам жесткой, внекультурной (функциональной) регламентации. Культурные основы формирования окружающей нас среды во многом оказались утраченными, что отрицательно повлияло на состояние эмоционально-содержательной стороны жизни, на престиж художественной стороны дизайнерского труда, на преемственность архитектурных и дизайнерских традиций и, в конечном счете – на эффективность искусства создания образного и смыслового содержания средообразующих

компонентов нашего окружения. Для того чтобы возродить культурные традиции и поднять престижность профессиональной деятельности дизайнера, отражающего образ жизни в своих изделиях, потребуется определить типологические характеристики художественного образа в «чистом виде» и отделить от него чуждые элементы. Эти элементы внедрялись в творческую деятельность в последние десятилетия и привели к некоторым деформациям формообразующих технологий и к резкому уменьшению роли художественного творчества в формировании утилитарных изделий. Особенно остро стоит вопрос по отношению к художественно-образному содержанию объектов утилитарного назначения, которое предстоит не столько «возродить», т. к. социально-экономические и культурные условия изменились и меняются настолько сильно, что «возрождение» культурно-бытовой среды будет все более индивидуализироваться и создавать заново модель жизни человека, определяемую регионально-культурными, социальными и экономическими условиями [4]. В последние годы эстетическая и культурная проблематика художественной содержательности средового пространства и формирующих его элементов резко обострилась, обнаружила невиданную ранее динамику. Она формируется разными причинами – от возрождения усиления смысловой функциональности до конкретной индивидуализации бытовых изделий под определенного потребителя. Все это актуализирует концептуальные и практические вопросы, связанные с совершенствованием художественного уровня культурно-бытовых изделий. Исследования в данной области помогают выявить эмоционально-образную линию формирования культурно-бытовых изделий в среде, основанной на особенностях жизни и природном окружении, и в то же время продлевают эту линию в будущее, возвращая понятию «художественный образ» его исконное содержание – служить прообразом новых сред, явлений и процессов. Современные дизайн-концепции отличаются многообразием форм и подвижностью. В зависимости от региональных социально-культурных и экономических характеристик, влияющих на процесс дизайн-проектирования бытовых изделий, их набор, составляющий целостную систему, выражающую образ среды данного потребителя, как и сами процессы, происходящие в этой среде, существенно отличаются в зависимости от образа жизни обитателей. Это делает задачу по созданию образного содержания культурно-бытовых изделий исключительно сложной, а выбор предлагаемых художественно-проектных решений – ответственным делом. Надо учитывать и то обстоятельство, что предстоит придать концептуальному образу утилитарных изделий – гибкость, способность следовать переменам в экономике и обществе, перестраиваться применительно к все более динамичным социально-культурным требованиям и процессам [5]. Превращение среды в объект, который посредством повышения в нем художественно-образного содержания должен повысить гуманизацию, гуманитаризацию, экологизацию культуры нашего быта на всех уровнях – от художественного образа единичного изделия до образного содержания средообразующей системы элементов культурно-бытового назначения. Это должно произойти во всех аспектах – от ассимиляции достижений передовой технологии инженерного обеспечения до новых путей возрождения народного творчества. Необходимо принять во внимание и то обстоятельство, что современный образ жизни в исследовательском и проектном подходе пояснил бы собственные, ни с чем не сравнимые художественные ценности, которые он выдвигает к смыслообразованию изделий. В сравнительном отношении к прошлому столетию склонность нашего времени обнаруживать сложное в простом, вселенское в малом и актуальное в забытом окрасило новыми тонами художественно-образное в дизайн-проектировании. Буквально на наших глазах отношение к художественному, как к более «низкому», незначительному, сменилось ощущением, что эта культура «другая» и что особенности его не менее существенны, чем функциональные и социально-экономические. Подобное переосмысление ценностей произошло в последние годы не только в сознании профессионалов-проектировщиков. Существенно изменилось отношение к эмоционально-образному содержанию как создателя, так и потребителя. Как показывают работы ряда теоретиков, сегодня наиболее освоена область методологических разработок по содержанию, оценке и развитию художественного образа утилитарных изделий только единичных дизайн-объектов. На уровне системы развитие оптимизации этой ситуации представляется в усилении и распределении акцентного преобладания художественно-образного содержания в объектах, которые в первую очередь рассматриваются как средообразующие элементы. На уровне развития культурно-бытовой среды намечаются две тенденции. Первая включает разработку типологической структуры развития формирующих ее элементов и выявление отличительных особенностей художественного образа, проявляющегося в том или ином временном отрезке. Вторая охватывает весь процесс развития форм выражения художественного образа и ритм их чередования с учетом динамики развития научно-

технического процесса. Но «задать» определенную модель художественного образа, которая оказалась бы полностью соответствующей той или иной функциональной структуре, практически невозможно из-за разнородности потребителей и индивидуальности их предпочтений. В результате, художественный образ стал хронически отстающим фрагментом в культурно-эстетическом развитии средообразующих элементов. Трансформация же предметно-пространственной среды обусловлена факторами социально-экономического, культурно-эстетического и регионального плана, побуждающими потребителя формировать свою среду в целом применительно к личностным требованиям. Обнаруживается, что существующие сегодня формы культурно-бытовых изделий в такие перемены вписываются плохо. В то же время проекты интерьерных пространств лучше ориентированы на индивидуальные потребности заказчика. Несмотря на то, что численность индивидуальных проектов значительно возрастает, сложность с наполнением вновь созданных пространств остается без изменения. Предметная организация средового пространства по своей структуре потенциально обладает способностью к трансформации: разделению, увеличению состава и форм, изменению взаимосвязи планировочных элементов и т. д. То есть сама динамика жизни ставит на повестку дня пересмотр принципов формообразования культурно-бытовых изделий таким образом, чтобы их образная трансформация осуществлялась быстро и с минимальными затратами. В последнее время все большее распространение получают формы с ярко выраженным эмоционально-образным содержанием и воспроизведенные в минимальном количестве. Однако дизайн-объекты, имеющие отношение к культурно-бытовой среде, являются наиболее многочисленными и массовыми, хотя многие стороны их художественного формирования остаются при этом наименее исследованными и разработанными. От того, насколько решена проблема формообразования бытовых изделий, зависит состояние эстетизации быта и культуры [3].

Вторжение художественной образности в быт как в фокусе собирает проблемы, связанные с концептуальной организацией среды в целом. Эстетизация культурно-бытовой среды осуществляется при помощи всевозможных формальных, комбинаторных и т.д. приемов. Все эти решения дают дизайнеру лишь ограниченный объем полезного пространства, которое невозможно полноценно приспособить к возросшим требованиям потребителя к образно-смысловой части утилитарных изделий как второй функции. По существу, разработчики дизайн-объектов в основном не ставят таких задач. К тому же решение функциональных задач утилитарных изделий в системе культурно-бытового назначения осуществляется по аналогии с теми, которые имеют место в традиционносложившихся системах своего развития. Поскольку в промышленных условиях они могут быть полностью реализованы, то используются своеобразные типовые «полуфабрикаты», и не случайно появилось предположение о том, что бытовая среда нуждается в особой модели эмоционально-образного комфорта, как специфической системе удобств. Однако сейчас практически нет в сфере производства технологий, позволяющих создавать объекты для индивидуальных запросов потребителя. Совсем не исследован художественный образ утилитарных изделий как смысловой единицы в культурнобытовой среде. Однако наблюдения и проектные прикидки показывают, что жизнь в богатом эмоциональном окружении не является простой разновидностью традиционных жизненных процессов, она является качественно новой, открывающей человеку новые культурные и эстетические возможности. Общетеоретические разработки, связанные с перспективным дизайнерским и архитектурным проектированием культурнобытовой среды, в целом подтверждают тенденцию к созданию художественно-мобильной предметно-пространственной среды, исполнение которой должно следовать реальным и прогнозируемым переменам в образе жизни и деятельности самого человека. Однако проводимые ранее исследования и разработки носили фрагментальный характер, они зачастую не стыкуются в методическом и особенно в проектном плане из-за того, что проблемы образа жизни рассматриваются по отдельности, в различном социальном, пространственном и временном контексте. Целенаправленное использование средств и методов системного дизайна и должно способствовать одновременному исследованию и экспериментальной проверке, как новых художественных моделей формообразования, так и соответствующих им вариантов эстетизации среды. Особо необходимо отметить, что исследование проблемы развития художественного образа в культурно-бытовых изделиях в целом выводит на специфический стиль или стиль индивидуальный. Это не едва ли единственный фрагмент образного устройства, где зависимость между образом жизни и средой уверено прочитывается как в ту, так и в другую сторону. Тем не менее, и образное содержание, несмотря на его вроде бы явную очевидность, все еще нуждается в том, чтобы иметь, говоря словами А. Иконникова, «научно-исследовательское, эстетико-теоретическое и социологическое обеспечение. Функция его в том, чтобы раскрыть содержание стиля

жизни и проследить ориентиры формообразования, которые он несет, а затем осмыслить конкретные средства организации формы в их генезисе, в широком контексте художественной культуры времени». Поскольку проектность искусства вбирает в себя методологию построения различных пространственных моделей, в живописи возможно проследить методы организации пространства, характерные для дизайна. Дизайн и изобразительное искусство принадлежат к единому классу пространственных искусств, концепция средового подхода раскрывается в данном контексте как реализация общих представлений о средовых пространствах не только в дизайне, но и в живописи. Поэтому живопись выступает как одна из надежных основ формирования творческого мышления дизайнера.

Литература

1. Генисаретский, О. И. Проектная культура и концептуализм / О. И. Генисаретский. Теоретические и методологические исследования в дизайне : избранные материалы. Ч. 1. Труды ВНИИТЭ. Техн. эстетика. Вып. 61 – М., 1990.
2. Михальченко, М. С. Организация художественно-образного средового пространства жилого интерьера / М. С. Михальченко, Е. А. Щербакова. – Омск : Омский государственный институт сервиса, 2014. – 86 с.
3. Михальченко, М. С. Аспекты эклектики в современной предметно-художественной среде / Проблемы художественной антропологии : материалы Всероссийской научно-практической конференции (5 декабря 2013 г., г. Тара) / М. С. Михальченко; отв. ред. Т. Ю. Березина. – Омск : Полиграфический центр КАН, 2013. – С. 111–115
4. Михальченко, М. С. Формирование пространства на основе средового подхода в живописи / Визуальные образы современной культуры: традиции и новации в культуре мегаполиса : Сборник научных статей по материалам III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, 10–11 апреля 2014 г. / Редкол. : П. Л. Зайцев и др. – Омск : Золотой тираж, 2014. – С. 33–35.
5. Прудовская, О. Ю. Идеи трансформации городской среды в магистерских исследованиях / О. Ю. Прудовская // Омский научный вестник, 2014. – № 1 (125). – С. 229–233.
6. Чураков, А. П. Флористический дизайн эпохи эклектики / А. П. Чураков // Проблемы дизайна. – М. : Архитектура-С, 2005. – Выпуск 3.

УДК 7.067

РОЛЬ ТЕЛЕСНОСТИ В АРТ-ПРАКТИКАХ

Т. Н. Моисеева

Омский государственный институт сервиса, кафедра дизайна, рисунка и живописи
tyen.tyen.tyen@gmail.com

В статье подвергается рассмотрению проблема осмысления роли телесного опыта в творческом процессе. Обращение к арт-практикам, где основным средством и объектом творчества и выражения авторских идей является тело. В изобразительной деятельности, наиболее традиционном и распространённом виде художественных практик, роль тела автора рассматривается как инструмент создания произведения. Актуальность первичной самоидентификации автора. Поставлен вопрос о том, можно ли мыслить телом, возможен ли процесс познания через тело. В статье также даётся историческая справка об отношении в культурной и социально-политической сфере к вопросам телесности. Автор утверждает, что подключение телесного опыта дает возможность развития, разрушает стереотипы, способствует развитию индивидуального мышления, необходимого при созидании творческого «Я».

Ключевые слова: художественная практика, телесный опыт, восприятие, отражение действительности, самоидентификация.

THE ROLE OF BODILY IN ART PRACTICES

T. N. Moiseeva
Omsk state institute of service
tyen.tyen.tyen@gmail.com

The article is subject to consideration of the problem of understanding the role of bodily experience in the creative process. Appeal to the art practices where the main means and the object of creation and expression of the author's ideas is the body. The graphic activity, the most traditional and most common form of artistic practices, the role of the author's body seen as a tool of creation. The relevance of the primary *self-identity* of the author. It raised the question whether it is possible to think the body; it is the process of cognition through the body. The article provides historical information about the relationship in the cultural and socio-political sphere to the issues of corporeality. Connecting body experience provides an opportunity to develop; destroying the stereotypes promotes individual thinking, required when building the creative "I".

Keywords: *art practice, body experience, perception, reflection of reality, self-identification.*

Произведение искусства создаётся автором, который и является главным инструментом созидания. Автора же можно рассматривать как носителя двух начал: телесного и духовного. Интерес заключается в рассмотрении интеграции этих двух начал, и приоритет внимания отдаётся первому, зачастую игнорируемому, – телесности.

Уже с начала XX в. возникают, а к середине века получают развитие, арт-практики, где основным средством и объектом творчества и выражения авторских идей является тело. Чаще всего они носят акционистский характер – это перформансы, хеппенинги, бодиарт и прочие направления. В них сильны импровизационное и игровое начала. Тело рассматривается как вещь для манипулирования. Исследуются различные ракурсы телесности и физические реакции организма: гримасы, порезы, отрезание от тела автора его фрагментов, укусы, вдох-выдох, рост волос, реакция на холод или огонь и др. Авторы обыгрывают предшествующие традиции, изучают взаимосвязи телесного и поэтического языков. Нельзя не упомянуть и об опытах бодипейтинга, когда тело раскрашивается, создаётся живая картина.

Но и в художественных практиках, где нет прямого использования тела, как объекта искусства, тело выступает в роли и инструмента в процессе создания, и носителя духовного, и является связующим звеном между авторским эго и его произведением.

Обратим своё внимание на изобразительную деятельность как один из традиционных и распространённых видов в художественных практиках.

Искусство изображения неотделимо от искусства видеть. Как мы познаём мир? Это самый древний вопрос философии, которая считает, что все знания возникают на основе сенсорного опыта. Они утверждают: «Для того что бы знать, мы должны наблюдать» [5, с. 585].

Большинство теорий склонны рассматривать восприятие как познавательную активность. «Между восприятием и изображением возникает живой диалог, они как бы обмениваются опытом, постоянно сличая, сопоставляя данные друг друга. Мастерство художника и есть результат такого сотрудничества». Два фундаментальных понятия: время и пространство, позволяют оценивать окружающую действительность. Пространство вездесуще и всеобъемлюще и является той системой координат, в которой расположены все воспринимаемые объекты. Рисунок выявляет то, что ускользает от рассеянного взгляда, от поверхностного восприятия, относящего предмет к определённому роду класса вещей, называя его правильным именем [2, с. 12].

И для процесса восприятия художником действительности важным является то, каким образом настроен фокус его внимания. И значительным фактором, влияющим на фильтрацию и дальнейшую обработку информации, необходимой является проблема персональной идентичности автора. Существующая глубинная психологическая потребность автора, как и любого человека, к структурированию представлений о себе, своём месте в мире диктует подсознательное стремление к обретению единства с окружающей средой.

В условиях глобализации культур одним из факторов, способствующих кризису идентичности, является утрата телесностью своих пространственно-временных параметров. Изначально тело является константной данностью, и первичная самоидентификация осуществляется через осознание собственной телесности, на которой впоследствии выстраивается устойчивая социально-культурная идентичность [1, с. 86]. В современной информационной действительности представления о теле

размыты, а значит, самоидентификация чрезвычайно осложнена уже в самой своей основе. Нам сложно осуществить целостное восприятие самих себя, не говоря уже об устойчивых ценностных ориентирах.

Следует вернуться в собственное тело! Когда мы рассуждаем о важности и умении видеть, это не означает, что художник ограничен пределами только того, что доступно визуальному восприятию. Важнейшим для изобразительной деятельности является осознание сенсорной информации, получаемой и от других органов чувств. Можно сказать, «видеть» всеми пятью чувствами. Информация о среде воспринимается и передаётся через органы чувств. Поскольку окружающее пространство воспринимается нашими органами чувств, оно воздействует на личное общение, влияет на передаваемый поток информации. Зрительная, звуковая, обонятельная, осязательная (тактильная), вкусовая и полисенсорная информация, полученная органами чувств индивидуума в ходе восприятия пространства и затем в процессе непосредственно в передаче этой информации, никак объективно не увязана с идентифицируемыми явлениями, а поэтому – подвержена неоднозначной, субъективной, умозрительной интерпретации. Эту идею раскрывает Мамфорд, рассуждая о жизни в городах: «Субъективные образы, идеи, интуиции приобретают материальные атрибуты, запечатленные в видимых структурах, размер которых, позиция, сложность, организация и эстетическая форма расширяют поле значений и ценностей, которые бы в противном случае оказались невыразимыми» [Цит. по: 3, с. 234].

А известный петербургский философ В. Савчук утверждает: «Итак, отвечая на вопрос, можно ли мыслить телом, скажем, во-первых, что ответ лежит в плоскости признания очевидного: мыслить без тела невозможно. <...> Во-вторых, концепт мышления телом не изобретает новые способы мысли, но распространяет ее пределы в область еще не открытой или не продуманной сферы: тела, художественного творчества (мышления), происхождения человека и мистического экстаза, способа эстетического восприятия и силы аргументации, покоящейся на невербальных составляющих речи, на топос. Что вновь возвращает нас к забытым урокам Аристотеля» [6, с. 362, 364].

Отсюда возникает необходимость развития тела как инструмента восприятия. «Конечности и органы чувств бесполезны до тех пор, пока ими не начинают эффективно пользоваться, они так же бесполезны, как и орудия, если нет навыка обращения с ними» – заявляет Р. Л. Грегори в своей статье «Нужно ли учиться видеть?» [5, с. 587].

В разные времена тело переживается, формируется и интерпретируется определенным образом, под влиянием тех или иных культурных традиций и общественно-политических идей. Человек, живущий в обществе, узнаёт от других людей: как двигаться, как называть то, что происходит с телом. Так, например, в СССР государственная политика выдвигала проекты, призванные дисциплинировать и сформировать, собственно, новое советское тело, с помощью нормирующих и контролирующих его определённых стратегий.

Наследственность делает каждого уникальным индивидуумом в отношении физической структуры и способов действия, однако воспитание формирует членов определённого общества и стремится сделать всех похожими, насколько это возможно, любое спонтанное стремление или желание, проявляющее органическую природу индивида, подвергается строгой критике. Такая стандартизация не способствует развитию индивидуального мышления, необходимого при творческом созидании «Я». Человек будет замечать одни вещи и не будет замечать других в зависимости от воспитания и влияния общественного мнения. Если он вырос в среде, где принято разделять тело и ум – при этом второму придаётся наибольшее значение, то он, в своей жизни, скорее всего, не будет посвящать внимание ощущениям. Представления о душе заставляют тем или иным образом обращаться с телом. Возможно, противопоставление возведённого в высший ранг разума и подчиненного тела незаметно приучает жить с идеями «противопоставление – это нормально», «подчинение – это нормально» и «насилие – это нормально». Поэтому здесь, через иное восприятие телесности, как бы громко это ни звучало, может пролегать путь к формированию более свободного общества, со свободными художниками и расширенными рамками творчества.

Ещё до недавнего времени телесность воспринималась как низменное, постыдное непривычное для уха и глаза (не воспринималось на уровне тела). Ещё десятилетие назад автору статьи настоятельно рекомендовали в его научных работах заменить термин «телесность» на что-нибудь более благозвучное. Новые течения в культуре первого десятилетия 21 в. – увлечение восточными боевыми искусствами, йогой, контактными танцами, техниками соматик, возвратили в обществе интерес к телу и к телесности и тем самым изменили отношение и к термину.

Из-за своего маргинального положения в нашей культуре, и в то же время своей изменчивости, способности выходить за границы любых определений – тело может стать проводником и под-

держкой для исследования того, что находится за пределами привычных «Я», если они становятся тесными. Сегодня, когда важно наличие оригинальности и гибкости мышления, подключение телесного опыта дает возможность развития, разрушает стереотипы, снимает паттерны. Значение телесности, как осознание своего тела, чаще всего, игнорировалось, когда речь велась об изобразительном искусстве. Однако в начале 20 в. к теме телесности в изобразительной деятельности обращались некоторые художники из среды сюрреалистов и экспрессионистов (Кандинский, Бретон, Поллок др.).

В теле происходит много всего, что не поддается контролю, не входит в область внимания. Это – динамическое, изменчивое многообразие. Достаточно немного сместить фокус, примерить новую практику или язык описания – и опыт переживания телесности может стать качественно другим. Введение в образовательные методики упражнений, заданий, фокусирующих внимание на теле, долгое время не представлялось возможным и казалось даже опасным. Прежде всего, от того что они способствовали проявлению индивидуальности, не поощряемой в тоталитарном государстве.

В систему подготовки художников, разработанную Йоханнесом Иттеном для его форкурса в известной международной школе Баухаус, были включены упражнения, основанные на взаимосвязи телесности с изобразительной деятельностью. Он придавал большое значение тренировке тела как «инструмента духа».

«Как выразить в линии определенное ощущение, если кисть руки и плечо скованны? Пальцы руки, плечи и все тело необходимо подготовить к работе, используя упражнения на расслабление, усиление и повышение их чувствительности». «Помимо расслабления для человека очень важно дыхание. Как мы дышим, так и размышляем, так и строим ритм нашей повседневной жизни,» – писал И. Иттен в своей книге «Искусство формы» [4, с. 11].

Искусство последнего десятилетия всё чаще обращается к естественным началам природы человека. Но помимо приобретения нового телесного опыта и приложения его в художественной практике, важен возврат к утраченным навыкам, полученным в первые годы жизни. Современные авторы для своего опыта находят многое в детском, а также народном творчестве, в наивном искусстве. Так как в них проявляется богатый телесный опыт: заметно подключение всех органов чувств, наблюдаются следы сенсомоторных реакций, отслеживается характер динамики тела автора.

Автором статьи был проведён ряд лабораторий, участникам которых было предложено исследование процесса активного восприятия. Стояла цель: проследить, как влияет телесный опыт на результат изобразительной деятельности. На основании лабораторных практик можно утверждать, что человек, обладающий телесным мышлением, воспринимает информацию более сложным образом. Он соединяет одновременно два аспекта: формальный (обнаруживая глубокое понимание соотношения форм, фактур и пр.) и образно-метафорический (обнаруживая глубокое чувство и понимание дополнительного эстетического содержания, которое возникает именно благодаря ассоциативному ряду, возникшему на основе сенсорного восприятия). Накопленные в ходе лабораторий наблюдения позволяют убедиться в эффективности применения телесного опыта в творческом процессе и предполагают дальнейшее развитие.

Литература

1. Азнабаева, Е. Г. Об актуальности проблемы тела в современной философии: после прочтения «Эссе о теле» Марка Ришира. [Текст] / Е. Г. Азнабаева, Г. Р. Даллакян // *Alter Idem: Сборник научных трудов и переводов иностранной литературы* – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2008. – С. 84–88.
2. Даниэль, С. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С. Даниэль. – СПб. : Амфора, 2006. – 206 с.
3. Вильковский, М. Социология архитектуры / М. Вильковский – М. : Фонд «Русский авангард», 2010. – 592 с.
4. Иттен И. Искусство формы / И. Иттен. – М. : Изд-во Д. Аронов, 2004. – 136 с.
5. Психология ощущений и восприятия / Под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер и др. – М. : «ЧеРо», 2002. – 610 с.
6. Савчук, В. В. Топологическая рефлексия / В. В. Савчук. – М. : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. – 416 с.

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ В ОБЛАСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

М. Г. Нечаев

Новосибирская государственная архитектурно-художественная академия
nemix@rambler.ru

В статье рассматривается вопрос познания культурного наследия посредством художественного творчества. Формирование у студентов эстетических ориентиров в образовательном процессе, частью которого является художественно-творческая деятельность, выступает основополагающим аспектом в становлении современного специалиста. Продукты художественно-технической деятельности являются выражением жизненной позиции автора, его созидательного отношения к миру.

Художественное образование – важный элемент в формировании и развитии гармонично развитой личности. Процесс художественного образования непрерывен и фундаментален. Тесная взаимосвязь между системой профессиональной подготовки и обществом формирует новые требования к студенту. В учебной программе архитектурно-художественных вузов особое внимание уделяется выездным и внеаудиторным заданиям, где акцент делается на художественные ценности, прививается интерес к культурному наследию. Оно, как результат труда и творчества многих поколений, даёт студентам колоссальную художественную практику. Соприкасаясь с работами великих мастеров, в сознании появляется чувство эстетического наслаждения, ведущее к творческим поискам в собственной работе.

Ключевые слова: художественное творчество, культурное наследие, образование, художественный вкус, творческие способности, образное мышление, внеаудиторная деятельность.

STUDENTS' COGNITION OF THE CULTURAL HERITAGE IN ARTISTIC CREATIVITY

M. G. Nechaev

Novosibirsk State Academy of Architecture and Fine Arts
nemix@rambler.ru

The article under review dwells upon the issue of heritage-perception through art. The forming of aesthetic benchmarks in education among students, which is a part of artistic and creative activity, is a fundamental aspect in the development of a modern specialist. Products of artistic and technical activities are an expression of the author's view of life, of his creative approach to the world.

Art education is an essential element in the formation and development of a balanced personality. The process of arts education is continuous and fundamental. The close liaison between the educational system and society creates new sights and requirements for a student. The curriculum of architectural and art schools focuses on field and extracurricular assignments, where artistic values are emphasized, an interest in cultural heritage is being fostered. It gives students a tremendous artistic practice being a result of the labor and creativity of many generations. A feeling of aesthetic pleasure comes up when acquainting with the works of the great masters, leading to creative exploration in their work.

Keywords: artistic creativity, cultural heritage, education, artistic taste, creativity, creative thinking, extracurricular activities.

С понятием «культурное наследие» связаны самые разные стороны человеческой деятельности: наука и искусство, производство и управление, образование. Формирование в обществе ценностного отношения к культурному наследию является одной из актуальных проблем образования и культуры. Эту проблему рассматривают ученые-исследователи в рамках философии, культурологии и педагогики [2]. В системе образования, как в одном из основных социальных институтов, отражаются все проблемы общества. Взаимосвязь между художественным образованием и обществом ставит новые задачи и требования.

Поиск новой парадигмы развития культуры породил на современном этапе интерес к проблемам художественного освоения действительности как в государственных масштабах, так и на региональном уровне [5, с. 48]. Выдвинутая на IX съезде Российского Союза ректоров высших учебных за-

ведений, инициатива «Новое образовательное измерение», наметила перспективу развития высшей школы, создавая особый путь России, опираясь на историческое и культурное наследие [6,9, с. 69].

В архитектурно-художественных вузах назрела необходимость переосмыслить художественную внеаудиторную практику как привлекательную для студентов технологию приобщения к наследию художественной культуры [4, 7]. В данном контексте видится актуальной задача формирования художественных ориентиров путем приобщения молодежи к художественной культуре региона и страны.

Рассматривая метод ориентирования в художественно-творческой деятельности студентов, мы определяем его как объединение знаний, средств и форм в единое целое. Такой подход дает интегрированный инструмент для формирования фундаментальных основ художественно-творческой деятельности. Данная тенденция прослеживается и в зарубежном образовании, где считается, что такой метод результативен для закрепления и усвоения пройденного материала [10].

Обучение студентов на пленэрных практических занятиях, выставках, в музеях, при посещении памятников архитектуры и исследовании культурных традиций является неотъемлемой частью понимания художественной культуры и наследия в рамках предмета, так как результат этого познания взаимосвязан с методом ориентирования, описанным выше.

Активная форма взаимодействия между студентом и преподавателем во время практических занятий по академическому рисунку и живописи позволяет расширить познавательную деятельность учащихся. Такой подход к предметам художественного цикла делает учебную программу содержательной и интересной, раскрывает потенциал художественных предметов. Это возможно, потому что преподаватель, в зависимости от формы занятия на практике (аудиторной или внеаудиторной), использует разные типы заданий. Практические пленэрные и музейные работы оказывают на мировоззрение учащихся положительное влияние [3]. Рисуя исторический комплекс, выполняя работу по изображению музейного экспоната, студент не только оттачивает навыки владения рисунком, но и одновременно интересуется данной эпохой и приобщается к культурному наследию. Происходит смежный изобразительный анализ форм и конструкций, восприятие фактуры и объема, цвета и материала.

В процессе выполнения графических листов студенты знакомятся с народными промыслами, в которых прослеживается утилитарность изделий, особенности внешней формы, фактуры, эстетическая сторона предмета, способы стилизации форм и изображений. На примере данной практической работы студенты изучают и анализируют свойства и эстетические качества различных материалов, менявшихся на протяжении времён [9].

Создавая композиции на изобразительной плоскости, студентам приходится решать творческие задачи по подбору и расположению объектов, сочетанию форм и фона, ритма и силуэта. Применение в образовательном процессе музейных экспонатов (подлинников народного искусства) опосредованно прививает студентам интерес к художественно-творческой деятельности. Работа в исторических интерьерах (среди экспонатов и артефактов) является эффективным средством эстетического развития, формирования художественного вкуса и приобщения к миру культуры.

Экскурсии по профильным и всемирно известным музеям, посещение галерей и художественных мастерских не оставляют студентов равнодушными к художественно-творческой деятельности и культурному наследию. Особое внимание заслуживают местные учреждения культуры, занимающиеся изучением, хранением и экспонированием предметов-памятников материального и духовного наследия [1]. Знакомство студентов с художественными и культурными традициями дает им возможность увидеть особенности и разнообразие регионального наследия. Полученная информация в дальнейшем отразится в учебной и профессиональной работе и будет способствовать бережному отношению к объектам культуры [8]. Введение в дидактический модуль практического задания на основе культуры региона создает для студентов архитектурно-художественных вузов уникальные условия для формирования необходимых компетенций.

На территории Новосибирска сохранилось множество объектов, представляющих художественную ценность с точки зрения образовательного процесса. Пленэрные занятия составляют важную часть профессиональной подготовки студента архитектурно-художественного вуза. Задачей художественной практики на пленэре является закрепление и углубление профессиональных знаний, умений и навыков, развитие творчества и самостоятельности студентов, их художественных возможностей и эстетического вкуса в условиях погружения в непрерывную художественную деятельность среди объектов культуры. Интеграция культурного наследия в дисциплины художественного цикла позволяет глубже овладеть необходимыми знаниями и навыками художественной деятельности. Наряду с

поставленными практическими задачами происходит развитие компетентности, творчества, готовности производить индивидуальный продукт, интереса к разностороннему исследованию окружающих объектов.

Прохождение пленэрной практики организуется таким образом, чтобы максимально охватить историко-культурные объекты территории. В процессе исследования и создания графических и живописных композиций культурных объектов на практических занятиях студенты знакомятся с историей города, посещают памятники и архитектурные комплексы.

В памятниках архитектуры прослеживается ценностное авторское отношение к миру, что является образцом для подражания и способствует проявлению активности в художественно-творческой деятельности. Культурное наследие, как результат труда и творчества многих поколений, даёт студентам колоссальную возможность художественной практики [11]. Соприкасаясь с работами великих мастеров, в сознании появляется чувство эстетического наслаждения, ведущее к творческим поискам в собственной работе. Такая деятельность, ориентированная на синтез и анализ форм, соотношение конструктивных, тональных и цветовых отношений в архитектуре и окружающем пространстве, является важным компонентом, необходимым для созидания в архитектурно-художественной деятельности архитекторов, дизайнеров и художников.

Региональными архитектурно-художественными вузами на сегодняшний день делается много в направлении исследования и применения культурного наследия в образовательном процессе. В Новосибирской государственной архитектурно-художественной академии помимо возможности работы с культурным наследием региона применяется также выездная художественная практика.

Посещение музеев, памятников архитектуры, выставок, художественных мастерских, личное общение с художниками даёт эмоциональный отклик, без которого сложно формировать у студентов практическое представление о культурном наследии.

Такие формы занятий, как выездная пленэрная практика, рисование с натуры, экскурсии по памятникам архитектуры, художественная практика в музеях, посещение выставок, копирование художественных произведений, являются необходимым условием для формирования профессионального интереса к художественной культуре. Роль культурного наследия в образовательном процессе трудно переоценить.

Литература

1. Бабанский, Ю. К. Музей как феномен культурного пространства российской провинции / Ю. К. Бабанский. – М. : Просвещение, 1985 – 208 с.
2. Баллер, Э. А. Преемственность в развитии культуры / Э. А. Баллер. – М., 1969.
3. Волкова, Т. В. Формирование художественной культуры у учащихся на уроках изобразительного искусства / Т. Ф. Волкова // Человек и образование. – СПб. : ФГНУ ИПООВ РАО, 2013. – Вып. № 1 (34). – С. 160 – 163.
4. Дамадарова, С. Р. Научно-исследовательская деятельность студентов как форма приобщения молодежи к отечественному и мировому культурному наследию/ С. Р. Дамадарова // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – Пенза: ИД «Академия Естествознания», 2013. – №11-2. – С. 120–121.
5. Мальцева, В. А. Формирование художественной культуры студентов факультета дизайна в ходе учебной практики «Пленэр» / В. А. Мальцева // Вестник Томского государственного педагогического университета, Томск: Изд-во ТГПУ, 2012. – №11. – С. 48–53.
6. Матаев, В. В. Сущностные характеристики ценностного отношения к культурному наследию / В. В. Матаев // Современные проблемы воспитания: методология, теория, практика.
7. Орлова, У. А. Национально-региональный компонент преподавания искусства пейзажа в вузе как педагогическая проблема/ В. В. Орлова // Успехи современного естествознания. – Пенза: ИД «Академия Естествознания», 2012. – № 5. – С. 21–22.
8. Таушканова, А. О. Роль музея в образовательном процессе школы / А. О. Таушканова, Е. А. Шанц // Теория и практика образования в современном мире: материалы II междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, ноябрь 2012 г.). – СПб. : Реноме, 2012. – С. 98–100.
9. Ткалич, С. К. Универсальная педагогическая модель подготовки творческих кадров на основе национально-культурного компонента: теоретический аспект и технологическая характеристика / С. К. Ткалич // Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. Педагогика и психология. – М. : ГОУ ВПО МГГУ им. Шолохова. – 2011. – №4. – С. 68–74.

10. Andrews, B. H. Art, reflection, and creativity in the classroom: The student-driven art course. Art Education, 2005. – С. 35–40.
11. Hoffman Barbara, T. Art and cultural heritage: law, policy, and practice / T. Hoffman Barbara. – New York: Cambridge University Press. – 2006. – 604 p.

УДК 747

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ В ДИЗАЙНЕ СРЕДЫ. ЭТАПЫ ВЫПОЛНЕНИЯ ЗАДАНИЙ

Н. Н. Удалова
Омский государственный институт сервиса
n_udalova@inbox.ru

Данная статья посвящена вопросу этапов работ по выполнению заданий художественного проектирования. Анализируется взаимосвязь художественного проектирования с другими дисциплинами в профессиональной подготовке студента. Рассматриваются пять последовательных этапов: аналитико-целевой этап, эскизно-композиционный этап, проектно-конструкторский этап, архитектурно-графический этап, рефлексивный этап. Выделяются цели и задачи, которые ставятся на начальном этапе проектной работы перед студентами. И смотрится итог, к которому необходимо прийти в конце каждого этапа. Рассматриваются особенности и смысл каждого из пяти этапов, а также актуальность и важность этого вопроса в системе образования студентов-дизайнеров.

Ключевые слова: проект, этапы проектирования, клаузура, концепция, эскиз.

ARTISTIC DESIGN IN THE DESIGN ENVIRONMENT. THE STAGES OF THE TASKS

N. N. Udalova
Omsk State Institute of service
n_udalova@inbox.ru

This article focuses on the issue of stages of works on execution of tasks of artistic design. The interrelation of art design with other disciplines in professional training of the student. There are five successive stages: analytical-target stage, sketches, compositional stage, design stage, architectural-graphic phase, the reflective phase. Stand out goals and objectives that are set at the initial stage of the project work to the students. And looks up, to which should come at the end of each stage. Discusses the features and the meaning of each of the five stages, as well as the relevance and importance of this issue in education of design students.

Keywords: project, design stages, klauzura, concept, sketch.

Художественное проектирование является основным предметом в подготовке будущих специалистов-дизайнеров среды. Оно тесно связано (в рамках учебного плана) с предшествующими, а также последующими дисциплинами профессиональной подготовки. «Проект» в переводе (от лат. projectus) означает «брошенный вперед». Именно поэтому для эффективного проектирования очень важно знать и использовать общие законы организации и развития архитектурной среды. Само проектирование как система представляет собой сложный технологический процесс, поэтому так важно донести до будущих специалистов знания об основных этапах проектирования, а также научить их ориентироваться в нормативной базе проектирования.

Помимо этого, будущие дизайнеры должны получить в рамках данной дисциплины необходимые представления об общественной среде как комплексе материально-физических возможностей для реализации разных форм общения и обслуживания. Устойчивости архитектурно-дизайнерской композиции. Функциональных особенностях общественных процессов, типах пространства и эмоционально-психологических требованиях к визуальной организации общественной среды.

Художественное проектирование и реализация проекта выполняют задачи материальной организации функционально определенного пространства, дизайн-проект доводит творческий замысел до необходимого уровня художественной выразительности и эмоционального воздействия [1].

Дизайнер интерьеров предоставляет услуги, которые включают в себя исследования, разработку и реализацию планов и проектов внутренних помещений, призванных повышать качество жизни и производительность и обеспечивать здоровье, безопасность и благосостояние людей. В процессе дизайна интерьеров используется систематическая и согласованная методология. Изыскания, анализ и интеграция информации в едином творческом процессе приводят к созданию соответствующей внутренней среды.

Основой дизайн-проектирования является творческий процесс генерирования идей, их фильтрации и созревания в ходе последующей работы. Учебное дизайн-проектирование как деятельность имеет много общего с практическим проектированием, однако в учебном процессе методы проектирования приобретают свою специфику [2].

Учебное дизайн-проектирование призвано научить студентов эффективному целенаправленному решению задач формирования средовых объектов, дать знания о принципах дизайнерского творчества, привить навык основанного на этих принципах реального проектирования наиболее характерных типов и форм среды.

Эту общую цель можно разложить на ряд взаимосвязанных задач, среди которых наиболее существенны:

- овладение технологией проектного процесса, представленной как последовательность этапов формирования среды (поэтапное проектирование);

- умение, решая творческие проблемы, добиваться выразительности и точности образа среды;

- овладение профессиональной технологией решения архитектурно-дизайнерских проблем, позволяющих сознательно и на высоком уровне завершить конкретную проектную работу.

I. Аналитико-целевой этап – изучение объекта проектирования и анализ предпроектной ситуации.

Аналитико-целевой этап служит основой для подготовки реферата по теме проекта. В реферате на основе изучения отечественных и зарубежных аналогов объекта проектирования необходимо продемонстрировать анализ современных тенденций в решении подобных задач.

Данный этап дает начальный толчок к созданию мысленного художественного образа проектируемого интерьера, а также способствует выработке проектной концепции.

II. Эскизно-композиционный этап – это выработка и формулировка проектной концепции. Далее студенты прорисовывают идеи и образы объекта проектирования, выполняют клаузуры.

Этап творческого поиска содержит три фазы создания проекта интерьера.

Клаузурная импровизация. На данной стадии клазура отражает собственные представления о проекте уже на основе самостоятельного изучения осуществленных проектных предложений. Такой клазуре должен предшествовать реферат по изученному материалу. В этом случае фантазия базируется на более профессиональном осмыслении темы.

Фаза эскиз-идеи. Цель – ограничить область поиска и перевести проектирование в проблемную ситуацию. Организуются два процесса: исследовательский и творческий. Изучив задание на проектирование и информацию, полученную в период подготовительного этапа, а также используя предшествующий собственный опыт, требуется представить образ разрабатываемого проекта.

Фаза первоначального эскизирования. На этой стадии необходимо сделать большое количество рисунков и набросков, позволяющих представить проектируемый объект во всех ракурсах, выделить и подчеркнуть его особенности – стилевое решение, которое будет необходимо для создания проекта. На этом этапе важно продолжать работу с дополнительной литературой, изучая визуальные образы, необходимые для реализации концепции в форму эскизов [2].

III. Проектно-конструкторский этап – моделирование эскиза проекта; разработка комплекса художественно-проектной документации проекта; планирование проектной работы; выполнение чертежей.

Проектно-конструктивная разработка проекта – это процесс проектирования, включающий в себя разработку объемно-планировочного, конструктивного решений и создание образно-выразительной композиции с обязательным учетом на всех уровнях меры экономической (социально-экономической или социальной) целесообразности. В результате материализуется модель объекта, его *художественный образ*. Модель контролируется как художественным замыслом, так и функциональными требованиями. На этом этапе проектирования, исходя из назначения, функций, объемно-пространственной взаимосвязи зон, очерчиваются планировочные чертежи.

IV. Архитектурно-графический этап – оформление дизайн-проекта. Применение дизайнерской графики и компьютерных технологий проектирования.

На данном этапе завершается подготовка графического материала, отображающего содержание проекта. Формируется общая идея о том, как будет представлен проект, что и в каком объеме, масштабе, графике необходимо изложить в зрительном ряду – проектной экспозиции.

В экспозиции демонстрируется логика самого процесса проектирования — от представления исходного материала, его анализа, к разработанному решению в проекциях, деталях, а также колористике. Очень важен творческий подход в формировании подачи. Оформление планшетов должно продолжать идею проекта, демонстрируя ее с самых лучших и выгодных ракурсов, показывая грамотно структурированный объем проекта.

V. Рефлексивный этап – анализ, сравнение и теоретическая систематизация проведенной работы по созданию проекта. Защита авторского проекта.

На данном этапе происходит окончательное оформление пояснительной записки, в которой обосновываются принятые решения, что позволяет систематизировать опыт и результаты дизайн-проектирования. А также проходит публичная защита проекта, которая помогает формированию объективной оценки творческих способностей и интеллектуального потенциала. В ходе защиты студент демонстрирует умения: обосновать идею проекта; логически правильно и грамотно представлять свой проект; степень владения материалом и умение отвечать на вопросы.

Указанная последовательность этапов дизайн-деятельности отличается выделением четкой программы и алгоритма действий. Особое внимание уделяется предпроектным исследованиям и комплексному подходу к решению образно-композиционных и функционально-конструктивных задач по формированию предметно-пространственной среды (детальное рассмотрение образно-стилевого и объемно-планировочного решения, мебели и оборудования, отделочных материалов, художественно-декоративного и цветового оформления, системы освещения и природных компонентов в интерьере).

Этапы помогают студенту научиться самостоятельному исследованию любой заданной темы, находить необходимую информацию, анализировать ее и использовать для работы над проектом.

Литература

1. Ткачёв, В. Н. Архитектурный дизайн (функциональные и художественные основы проектирования) : учеб. пособие / В. Н. Ткачев. – М. : Архитектура-С, 2006. – 352 с.
2. Бархин, Б. Г. Методика архитектурного проектирования / Б. Г. Бархин. – М. : Стройиздат, 1993. – 438 с.

УДК 37.016:75

ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ ЖИВОПИСИ В АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

Ю. В. Чемякина, начальник методического отдела

uganus@yandex.ru

Т. В. Прохорова, к.иск., доцент кафедры РЖС

kontur73@mail.ru

Новосибирская государственная архитектурно-художественная академия

В статье рассматриваются ключевые моменты, которые необходимо учитывать при преподавании дисциплины «живопись» архитекторам и дизайнерам. Особое внимание уделено особенностям преподавания живописи студентам в высшей школе. Авторы рассматривают характерные подходы к обучению живописи в различных архитектурно-дизайнерских школах в России и за рубежом.

Ключевые слова: архитектор, дизайнер, образование, учебные программы, дисциплина.

FEATURES OF TEACHING PAINTING IN THE ARCHITECTURAL AND DESIGN EDUCATION

Y. V. Chemyakina, head of methodical department
uganus@yandex.ru
T. V. Prokhorova, PhD, A/Professor
kontur73@mail.ru
Novosibirsk State Academy of Architecture and Arts.

This article discusses the key points to consider in teaching discipline "painting" to architects and designers. Particular attention is paid to the peculiarities of teaching art to students in high school. The authors review specific approaches to teaching art in a variety of architectural and design schools in Russia and abroad.

Keywords: architect, designer, education, trainingprogramme, discipline.

Обучение живописи – сложный образовательный процесс, в котором главное место отводится работе с натуры и большому объему теоретического материала, усвоить который сразу затруднительно для начинающего специалиста.

Архитектурно-дизайнерское образование подразумевает, прежде всего, подготовку специалиста, осуществляющего в дальнейшем проектную деятельность. В новых условиях обучения в программах высшего образования можно наблюдать разные по структуре и составу подходы к освоению различных видов профессиональной деятельности, в том числе архитектурному проектированию и дизайну. Многие специалисты (Б. Г. Бархин, В. Т. Шимко, Д. Л. Мелодинский, В. Ф. Сидоренко, М. О. Сурина, А. Г. Устинов, А. А. Сурины и др.) считают, что главной задачей обучения становится формирование таких механизмов теоретической и творческой профессиональной деятельности, на основании которых обучающиеся могут самостоятельно находить и использовать методы и способы решения других нестереотипных задач. Это очень актуально в современных условиях.

Проблема состоит в том, что особенности преподавания живописи обусловлены принципиальными различиями между специальностями «дизайн», «архитектура» и «живопись». Художник находится в пространстве между социальной жизнью современного ему общества и его особым отношением к окружающей действительности. Он призван служить мостом между первозданной красотой природы и мировоззрением своих современников. Художник наблюдает окружающий мир, анализирует его, обобщает свои впечатления, используя имеющиеся у него изобразительные средства. Создает изображение, нередко похожее на эту реальность, но создаваемое по своей логике, отличной от логики реального пространства. Архитектор и дизайнер, как правило, ограничены техническим заданием своего проекта и традиционной или современной интерпретацией этого проекта в работах других дизайнеров и архитекторов, в остальном же они, по сути дела, создают то, чего не было до них — придумывают новый предмет или целый ансамбль предметов. Но в то же время работа живописца, архитектора и дизайнера является художественным творчеством, их роднит общий подход к созидательной деятельности, в основе которой лежит привнесение в создаваемые человеком объекты эстетики, элементы, согласующиеся с гармонией окружающего мира [2, с. 234].

Методы преподавания живописи в данных специальностях также имеют различия, продиктованные спецификой деятельности. Традиционное академическое обучение живописцев подразумевает длительную работу с натуры, постепенно воспитывающую цветовую культуру, индивидуальное восприятие, в котором имеют место субъективные цветовые предпочтения и поиск опытным путем цветовой и колористической гармонии. Дизайнер или архитектор, работающий с цветом, апеллирует общими законами восприятия цвета, а теоретическое цветоведение, как объективное учение о цвете, превалирует над поиском индивидуального отношения живописца.

Классическое образование несет в себе очень важную функцию, воспитывающую общекультурные и эстетические представления. Но, кроме этого, дизайнеру и архитектору нужен особый технический язык, которым он будет пользоваться в проектировании, и это касается, в том числе и живописи. Проектное мышление в живописи подразумевает развитие цветового и объемно-пространственного мышления, а также овладение средствами и методами отображения цветных объектов в определенной световой среде.

Подготовка студентов в сфере искусства, например, живописцев, и на грани искусства и науки, как в подготовке дизайнеров и архитекторов, требует понимания разделения их влияния на фор-

мирование человека. Баланс рационального и чувственного, научного и художественного, профессионально грамотного и творческого позволяет развивать индивидуальность студента. Занятия живописью в процессе подготовки студентов архитектурных вузов призваны формировать те качества будущего специалиста, которые помогут проектировать ему гармоничный объект. Необходимо учитывать, что другие учебные дисциплины занимают не менее важными составляющими проекта: экономической, социальной, эргономической, конструктивной, технологической и функциональной.

Студентам архитектурных вузов для освоения программы по живописи недостаточно часов, которые отведены для изучения предмета, поэтому всё меньше времени отводится на длительные постановки, на внимательное изучение природы и овладение живописным мастерством. Необходимо чередовать длительные постановки с короткими грамотно сформулированными заданиями; можно провести одну длительную постановку, чётко объяснив этапы её исполнения и задачи на каждом этапе.

В деятельности дизайнера и архитектора нестандартное мышление в рамках технического задания является если не главным, то равным по значению созданию изображения самого будущего проекта, поэтому использование конкретных живописных приемов необходимо специалисту в данной области для быстрого решения поставленных задач.

Известно, что в учебном процессе механизмы творческой, а после и профессиональной деятельности формируются уже на первом этапе обучения посредством ряда художественных и специальных дисциплин, особое место среди которых занимает живопись. В различных школах сложились свои характерные подходы к преподаванию живописи, которые и отразились на процессе профессионального обучения в целом. В связи с этим, с целью оптимизации и улучшения качества обучения студентов в рамках дисциплины живопись, полезно обратиться к зарубежному опыту, рассмотреть процесс подготовки студентов по данной дисциплине в некоторых творческих вузах Италии, Великобритании, Франции и США, ориентированных на подготовку специалистов творческого профиля. Обучение в данных вузах разделено на несколько стадий. Первая стадия является базовой. Студенты получают фундаментальные основы предметов и готовятся к последующим этапам. В зависимости от направленности обучения и обучающих программ, предлагаемых вузами, подготовка ведется по таким дисциплинам, как «живопись», «рисование», «композиция», «рисование с «натуры», «цвет», «рисование и композиция», «история искусства», «история современного искусства», «художественная анатомия», «техники живописи», «визуальная культура», «методология проектирования» и т. д. Вторая стадия обучения характеризуется раскрытием собственного творческого потенциала и развитием свободы творчества. На завершающем этапе обучения студент пользуется синтезом всех полученных ранее профессиональных знаний и навыков, а итогом обучения становится авторский проект, собственное художественное произведение или создание портфолио [5, с. 44]. Касаясь российского опыта преподавания живописи архитекторам и дизайнерам, можно отметить, что, как правило, учебные программы по живописи для творческих вузов разработаны без достаточного учета специфики проектной деятельности. В России существуют разные школы, в которых сложились свои подходы преподавания живописи студентам архитекторам и дизайнерам. У истоков этих школ находилась традиционная академическая система преподавания изобразительных дисциплин и новаторская художественная пропедевтика ВХУТЕМАСА и Баухауза. Содержание ее программ менялось вместе с изменениями в архитектурной практике и общественно-политической жизни страны. Рабочие программы и методика преподавания прошли путь от упражнений прикладного характера к заданиям, формирующим пластическую культуру и развивающим композиционное мышление студента [1]. При составлении современной модели программы по живописи для студентов, обучающихся по направлениям «Архитектура», «Дизайн», необходимо сочетать в себе традиционную изобразительную практику и формально-аналитические упражнения. Традиционные программы курса живописи, преподаваемые студентам художественных специальностей, нуждаются в адаптации к профессиональным требованиям специальностей «Дизайн» и «Архитектура».

В заключение хотелось бы отметить, что подход к обучению архитекторов и дизайнеров по дисциплине «живопись» должен носить практический характер, служить инструментом для приобретения навыков, которые будут необходимы для профессиональной деятельности будущих специалистов. Обучение должно делиться на ряд этапов, на каждом из которых необходимо решать конкретные прикладные задачи. В результате выполнения соответствующих специальных упражнений по дисциплине "живопись" происходит углубление теоретических знаний по ряду общепрофессиональных и специальных дисциплин, познание и изучение живописных средств, вырабатывается пространственное мышление, способность к методическому выполнению теоретического задания. Кроме того,

студенты осознанно и более грамотно переносят знания и умения, полученные в процессе освоения курса живописи, на основной профессиональный предмет — проектирование. Только таким образом может быть сформирован определенный инструмент, который поможет будущим специалистам в эффективной работе.

Литература

1. Барышников, В. Л. Становление и развитие художественной подготовки в архитектурном вузе (к 70-летию кафедры живописи МАРХИ) / В. Л. Барышников // Архитектон: Известия вузов, 2013. – №2(42).
2. Гевейлер, Д. Н. Сходство и различие преподавания живописи художникам и дизайнерам / Д. Н. Геаейлер // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2011. – №129. – С. 233–239.
3. Дмитриев, В. А. Экспериментальные исследования эффективности творческой подготовки студентов – инженеров и педагогов на основе технологии инновационного проектирования / В. А. Дмитриев // Вестник ТГПУ, 2009. – № 9. – С. 52–56.
4. Ермолаев, А. П. Основы пластической культуры архитектора-дизайнера / А. П. Ермолаев. – Москва : «Архитектура-С», 2005. – 464 с.
5. Новикова, Я. В. Особенности преподавания живописи в архитектурно-дизайнерских вузах в рамках пропедевтического подхода / Я. В. Новикова // Вестник ТГПУ, 2011. – №4(106).
6. Лежнина, Л. В. Концептуальные основы интеграции российской и европейских образовательных систем / Л. В. Лежнина, В. И. Шишковский // Вестник ТГПУ, 2007. – № 6. – С. 115–119.
7. Сурина, М. О. История образования и цветодидактики (история систем и методов обучения цвету) / М. О. Сурина, А. А. Сурина. – М. : ИКЦ «МарТ», 2003. – 352 с.

**ИСКУССТВО СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА:
НАСЛЕДИЕ, СОВРЕМЕННОСТЬ, ПЕРСПЕКТИВЫ**

Материалы межрегиональной научно-практической
конференции с международным участием
2-3 декабря 2015 г.

Редактор В. Д. Красильникова

Подписано в печать 10.11.2015. Формат 60x84 1/8.
Печать – цифровая. Усл. п.л. 29,29.
Тираж 300 экз. Заказ 2015 – 419

Издательство Алтайского государственного
технического университета им. И. И. Ползунова,
656038, г. Барнаул, пр-т Ленина, 46,
<http://izdat.secna.ru>

Лицензия на издательскую деятельность
ЛР №020822 от 21.09.98 г.

Отпечатано в типографии АлтГТУ,
656038, г. Барнаул, пр-т Ленина, 46,
Тел.: (8-3852) 29-09-48

Лицензия на полиграфическую деятельность
ПЛД №28-35 от 15.07.97 г.