НОВОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 1 (2019)

Специальный конференц-выпуск
«Русское искусство второй половины XX — начала XXI веков»

NEW ART STUDIES

HISTORY, THEORY AND PHILOSOPHY OF ART
SCIENTIFIC JOURNAL

No. 1 (2019)

Special Issue “Russian Art of the Second Half of the 20th — the Beginning of the 21st Centuries”

Санкт-Петербург, 2019

УДК 7.061
ББК 85.03
Н 72

Редакционная коллегия:
И. А. Шик (гл. редактор, редактор переводов), Н. В. Щетинина (канд. искусств., редактор переводов), А. В. Рыков (д-р филос. наук, доцент), С. М. Грачева (д-р искусств., профессор), Л. Ю. Лиманская (д-р искусств., профессор), А. А. Дмитриева (д-р искусств., доцент), А. К. Флорковская (канд. искусств., доцент), О. С. Сапанжа (д-р культурол., доцент), Г. Н. Габриэль (канд. искусств., доцент), А. В. Морозова (канд. искусств., доцент), Ю. П. Волчок (канд. архитектуры, профессор), Ю. И. Арутюнян (канд. искусств., профессор), А. С. Ярмош (канд. искусств.), О. В. Субботина (канд. искусств.).

Editorial Board:
I. A. Shik (Editor-in-Chief, Translation Editor), N. V. Shchetinina (PhD in Art History, Translation Editor), A. V. Rykov (Full Doctor in Philosophy, Associate Professor), S. M. Gracheva (Full Doctor in Art History, Professor), L. Iu. Limanskaia (Full Doctor in Art History, Professor), A. A. Dmitrieva (Full Doctor in Art History, Associate Professor), A. K. Florkovskaia (PhD in Art History,, Associate Professor), O. S. Sapanzha (Full Doctor in Cultural Studies, Associate Professor), G. N. Gabriel (PhD, Associate Professor), A. V. Morozova (PhD in Art History, Associate Professor), Iu. P. Volchok (PhD in Architecture, Professor), J. I. Arutyunyan (PhD in Art History, Professor), A. S. Iarmosh (PhD in Art History), O. V. Subbotina (PhD in Art History).

Специальный конференц-выпуск журнала «Новое искусствознание» посвящен проблемам отечественной культуры и искусства второй половины XX — начала XXI вв. В номер вошли статьи специалистов в области исследования русского академического и декоративно-прикладного искусства, книжной графики, «неофициального искусства», а также актуальных художественных и музейных практик, подготовленные по материалам докладов на научной конференции «Русское искусство второй половины XX — начала XXI вв.» (Санкт-Петербург, Arts Square Gallery, 13 декабря 2018 г.)

A special conference issue of the journal “New Art Studies” is devoted to the problems of Russian culture and art of the second half of the 20th — the beginning of the 21st centuries. The issue includes articles on Russian academic and applied art, print graphic, unofficial art, actual art and museum practices prepared on the basis of the reports at the scientific conference “Russian Art of the Second Half of the 20th — the Begging of the 21st Centuries” (St. Petersburg, Arts Square Gallery, December 13, 2018).

Новое искусствознание. 2019. № 1. СПб: Фонд «Новое искусствознание». 130 с.

New Art Studies. 2019. No. 1. St. Petersburg: “New Art Studies” Foundation. 130 p.

Контакты
Шик Ида Александровна
Гл. редактор фонда «Новое искусствознание»
www.newartstudies.ru
i.shik@newartstudies.ru

Contacts
Shik Ida Aleksandrovna
Editor-in-Chief of the New Art Studies Foundation
www.newartstudies.ru
i.shik@newartstudies.ru

© Авторы статей
© Фонд «Новое искусствознание»

В оформлении обложки использована работа Т. Г. Гапоненко. Девочка с книжкой.
(Сер. XX в. Холст, масло) из собрания Arts Square Gallery

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

От редакции 6

Академическое искусство и музейные стратегии
Е. В. Романовская. Специфика пространственного мышления в пейзажной живописи А. Н. Семенова 7

М. Г. Кудреватый. Формирование композиционного метода в творчестве А. А. Мыльникова 11

Цзинь Лихуа. Мастер-класс профессора А. К. Быстрова 1997 года в Шэньяне и его роль в развитии китайского изобразительного искусства 17

Е. О. Романова. Тема исторической памяти в современном монументальном искусстве на примере творчества З. К. Церетели 22

С. М. Грачева. Религиозное искусство академических художников конца XX — начала XXI веков 29

Н. Г. Дружинкина. Храмовые росписи Анатолия Беляева (к проблеме канона и стиля в современной религиозной живописи) 35

М. Л. Будеева. Городской пейзаж в ксилографиях ленинградских мастеров 1960-х –1970-х годов. Традиции и новаторство 40

Ю. И. Арутюнян. Образы Средневековья в отечественной книжной графике последней четверти XX–XXI веков 44

Д. Е. Лавров. Политическая агитация в русской лаковой миниатюре позднего советского периода (1960-е–1980-е годы) 53

И. А. Шик. Творчество Т. Н. Безпаловой-Михалевой и М. Н. Моха 1960-х годов и традиции агитационного фарфора 57

О. С. Сапанжа, Баландина Н. А. Советская фарфоровая мелкая пластика в пространстве повседневной культуры 1950-х–1960-х годов: к вопросу развития художественных образов 64

Е. Р. Адаменко, Е. Н. Байгузина. Художественная коллекция Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. Специфика формирования 71

М. С. Олейник. Деятельность студии художников-маринистов Центрального военно-морского музея в 2000-е–2010-е гг. 79

Ф. А. Кострицк. Современное искусство и дизайн. Форма, структура, взаимосвязи. О выставке «Структуры» (2017) в Русском музее и зарубежном опыте музейной репрезентации 85

«Второй русский авангард» и современное искусство
Г. А. Соколов. Ранний период истории неофициального искусства: Ленинградский контекст 90

О. Ю. Кошкина. «Знакомое неведомое». Творческого наследие художников группы «Эрмитаж» в контексте ленинградского нонконформизма 95

И. Г. Мамонова. Гавриил vs Gabriel: две жизни художника Гликмана 101

А. В. Рыков. Структуры и демоны. «Волга-Волга» 2006 года 107

А. С. Парфеникова. «Своя современность» Стаса Светоченкова как пример интерпретации античного наследия в русском искусстве начала XXI в. 109

В. А. Спиридонова. Перспективы развития «сибирского иронического концептуализма». «Постсовесткий тотемизм» Маяны Насыбулловой 114

А. Ю. Тылик. Поэзия улиц: опыт формального анализа произведений уличного искусства 120

Эссе и интервью
Н. В. Щетинина. Проявления Тимура Новикова 123

А. С. Парфеникова. Интервью с художником Стасом Светоченковым (13.02.2015) 128

Editorial Board 6

Academic Art and Museum Strategies
E. V. Romanovskaja. The Specificity of Spatial Thinking in Landscape Painting of A. N. Semenov 7

M. G. Kudrevatyi. Formation of the Compositional Method in the Creative Work of A. A. Mylnikov 11

Jin Lihua. Professor A. K. Bystrov's Master Class in Shenyang (1997) and Its Role in the Development of Chinese Art 17

E. O. Romanova. The Subject of Historical Memory in the Modern Monumental Art as Exemplified by Zurab Tsereteli's Art 22

S. M. Gracheva. Religious Art of Academic Artists of the Late 20th — the Early 21st Centuries 29

N. G. Druzhinkina. Church Murals by Anatoly Belyaev (On the Issue of the Canon and Style in Contemporary Religious Painting) 35

M. L. Budeeva. Cityscape in Xylographs of Leningrad Masters of the 1960s — 1970s. Tradition and Innovation 40

J. I. Arutyunyan. Images of the Middle Ages in the Russian Book Illustration in the Last Quarter Of the 20th — 21st Centuries 44

D. E. Lavrov. Political Propaganda in Russian Lacquer Miniatures of the Late Soviet Period (The 1960s — 1980s) 53

I. A. Shik. Tamara Bezpalova-Michaleva's and Michail Mokh's Art of the 1960s and Propaganda Porcelain Traditions 57

O. S. Sapanzha, N. A. Balandina. Soviet Porcelain in the Space of Everyday Culture of the 1950s — 1960s: Development of Ideas and Images 64

E. R. Adamenko, E. N. Baiguzina. The Art Collection of Vaganova Ballet Academy. Character of Formation 71

M. S. Oleinik. "Inspired by the Sea ". The Activity of Military Artists-Marinists of the Workshop of Central Naval Museum 79

F. A. Kostritc. Contemporary Art and Design. Form, Structure, Interconnections. About the Exhibition "Structures" (2017) in the Russian Museum and Foreign Experience with Museum Presentation 85

"The Second Russian Avant-Garde" and Contemporary Art
G. A. Sokolov. The Early Period of Unofficial Art: Leningrad Context 90

O. Yu. Koshkina. "The Familiar Unknown". The Creative Heritage of the "Hermitage" Group Members in the Context of Leningrad Non-Conformist Art 95

I. G. Mamonova. Gavriil vs Gabriel: Two Lives of Artist Glikman 101

A. V. Rykov. Structures and Demons. "Volga-Volga" (2006) 107

A. S. Parfenikova. The "Own Modernity" of Stas Svetochenkov as an Example of Ancient Heritage Interpretation in Russian Art of THE Beginning of the 21st Century 109

V. A. Spiridonova. Prospects of Development of "Siberian Ironic Conceptualism". Mayana Nasybullova's "Post-Soviet Totemism" 114

A. Yu. Tylik. Poetry of Streets: The Experiment of Formal Analysis of Street Art 120

Essay And Interview
N. A. Shchetinina. Manifestations of Timur Novikov 123

A. S. Parfenikova. Interview with the Artist Stas Svetochenkov (13.02.2015) 128

Научный журнал «Новое искусствознание»
издается в рамках деятельности фонда содействия развитию науки,
образования и искусства «Новое искусствознание».

Тематика издания

Журнал публикует научные статьи, посвященные исследованию проблем теории и истории отечественного и зарубежного искусства, обзоры выставок и презентации частных галерей, рецензии на академические издания, переводы теоретических текстов по искусству (манифестов, статей, отрывков из книг) и работ известных иностранных специалистов. В специальных тематических конференц-выпусках возможна публикация статей из смежных областей гуманитарной науки (филология, культурология, философия).
Основной целью журнала является развитие творческого диалога отечественных и зарубежных исследователей. Особое внимание уделяется поддержке публикационной активности молодых специалистов.

Периодичность выхода журнала — 4 раза в год.

Плата за публикацию не взимается.

Редакционная этика издания

В своей работе журнал «Новое искусствознание» придерживается норм законодательства РФ в области авторского права, Кодекса поведения для издателя журнала (Code of Conduct for Journal Publishers), разработанного Комитетом по публикационной этике — Committee on Publication Ethics (COPE), принципов, изложенных в Декларации Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ).
Редакция журнала «Новое искусствознание» руководствуется в своей деятельности принципами научности, объективности, профессионализма и беспристрастности. Взаимодействие редакции издания с авторами основывается на принципах справедливости, вежливости, объективности, честности и прозрачности. Все поступающие в редакцию материалы проходят проверку на предмет отсутствия некорректных заимствований.
Порядок рассмотрения и рецензирования статей
Все присылаемые в редакцию материалы подлежат научному рецензированию. Рецензирование осуществляется членами редакционной коллегии или привлекаемыми учеными, имеющими ученые степени доктора или кандидата наук (или эквивалентные им зарубежные ученые степени), которые являются специалистами в области, наиболее близкой тематике рассматриваемых материалов.

**The scientific journal "New Art Studies"
is published by the foundation for the promotion of science,
education and art "New Art Studies".**

Subject matter of journal

The journal publishes scientific papers devoted to the questions of theory and history of Russian and world art, reviews of exhibitions and academic publications, translations of theoretical art-related texts (manifestos, articles, excerpts from books) and works by famous foreign experts. In special thematic conference-issues the articles from related areas of the humanities (philology, cultural studies, philosophy) can be published.

The main purpose of the journal is to develop a creative dialogue of Russian and foreign researchers and art historians. Special support is given to young specialists.

The frequency of publication of the journal is 4 times per year.

The publishing in journal is free of charge.

Editorial ethics of the journal

The "New Art Studies" journal adheres to the norms of the Russian copyright law, the Code of Conduct for Journal Publishers, developed by the Committee on Publication Ethics (COPE) and the principles set forth in the Declaration of the Association of Science Editors and Publishers (ASEP).

In their work the editors of the "New Art Studies" journal are guided by the principles of scientific rigor, objectivity, professionalism and impartiality. The interaction of the editors with the authors is based on the principles of justice, courtesy, objectivity, honesty and clarity. All incoming authors' materials are checked for the absence of incorrect borrowing.

The order of consideration and review of articles

The members of the editorial board or the third-party scientists review all the authors' materials. They have academic degrees of Full Doctor (Dr. habil.) or PhD and are specialists in the field closest to the subject matter of the materials in question.

ОТ РЕДАКЦИИ

Проблемы изучения отечественного искусства второй половины XX — начала XXI вв. являются одними из наиболее актуальных для российской гуманитарной науки. Русское искусство неизменно привлекает внимание академических исследователей, сотрудников музеев и коллекционеров, а также ценителей прекрасного. Регулярно проводятся выставки и конференции, посвященные русскому искусству второй половины XX — начала XXI вв., исследователи открывают для себя новые имена и архивные сведения, пересматриваются старые и формируются новые теоретические концепции. Конференция «Русское искусство второй половины XX — начала XXI вв.», организованная Фондом содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание» при поддержке Arts Square Gallery (13 декабря 2018 г., Санкт-Петербург, Arts Square Gallery), объединила ведущих отечественных специалистов и молодых исследователей русского искусства. Специальный конференц-выпуск научного рецензируемого журнала «Новое искусствознание», подготовленный по материалам конференции, раскрывает широкий спектр проблем изучения отечественной культуры второй половины XX — начала XXI вв.

В раздел «Академическое искусство и музейные стратегии» вошли статьи, посвященные исследованию роли художественных традиций в русском искусстве второй половины XX — нач. XXI вв., а также проблемам формирования музейных коллекций и экспонирования произведений. В разделе проводится подробное исследование творческих и педагогических приемов представителей русской живописи (статьи Е. В. Романовской, М. Г. Кудреватого, Цзинь Лихуа), анализируются актуальные темы печатной графики (статьи М. Л. Будеевой и Ю. И. Арутюнян) и скульптуры (статья Е. О. Романовой). Проблемы отечественного декоративно-прикладного искусства рассматриваются в статьях Д. Е. Лаврова, И. А. Шик, О. С. Сапанжи. Проблемы современного русского религиозного искусства освещаются в исследованиях С. М. Грачевой и Н. Г. Дружинкиной. Завершают раздел статьи, посвященные отечественным художественным коллекциям (Е. Р. Адаменко и Е. Н. Байгузина, М. С. Олейник) и опыту музейной репрезентации (Ф. А. Кострец).

Раздел «“Второй русский авангард” и современное искусство» посвящен кругу проблем, связанных с изучением «неофициального искусства» и новейших художественных стратегий. Проблемы теоретического исследования «неофициального искусства» и творчества его отдельных представителей рассматриваются в статьях Г. А. Соколова, О. Ю. Кошкиной, И. Г. Мамоновой. Современный культурный дискурс и актуальные арт-практики становятся объектом внимания в исследованиях А. В. Рыкова, А. С. Парфениковой, В. А. Спиридоновой. Завершает раздел статья А. Ю. Тылика, посвященная феномену российского уличного искусства.

Дополняют издание эссе Н. В. Щетининой, посвященное творчеству Тимура Новикова, и эксклюзивное интервью с художником Стасом Светоченковым, проведенное А. С. Парфенниковой в 2015 г.

От лица Фонда содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание» я хочу выразить благодарность авторам статей, редакционной коллегии, рецензентам за продуктивное научное и творческое сотрудничество при подготовке специального конференц-выпуска «Русское искусство второй половины XX — начала XXI вв.» журнала «Новое искусствознание».

С уважением,
искусствовед, мл. научный сотрудник
Государственного Эрмитажа,
гл. редактор фонда «Новое искусствознание»
Ида Александровна Шик

УДК 7.036; 75.047

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11001

Романовская Екатерина Викторовна, культуролог, куратор, хранитель коллекции. Arts Square Gallery, Россия, Санкт-Петербург, Итальянская ул., 5. 191186. e.romanovskaja@sovart.su

Romanovskaja, Ekaterina Viktorovna, cultural expert, curator of the collection. Arts Square Gallery, Ital'ianskaia ul., 5, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. e.romanovskaja@sovart.su

СПЕЦИФИКА ПРОСТРАНСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ А. Н. СЕМЕНОВА

THE SPECIFICITY OF SPATIAL THINKING IN LANDSCAPE PAINTING OF A. N. SEMENOV

Аннотация. Статья посвящена творчеству одного из ярких представителей Ленинградской школы живописи — Арсения Никифоровича Семенова. Сегодня работы А. Н. Семенова находятся в собраниях многих музеев России и за рубежом. В Санкт-Петербурге площадками для показа его работ стали Музей искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков, Галерея «Арка» и Arts Square Gallery. Недавно картины А. Н. Семенова были представлены в Мраморном дворце Русского музея на выставке «В поисках современного стиля. Ленинградский опыт. Вторая половина 1950-х — середина 1960-х» (2018). Картины художника выставляются на крупных российских аукционах советского искусства, таких как Совком и Art-Union. В электронных источниках можно найти множество виртуальных галерей с фотографиями картин А. Н. Семенова и даже целые видео-подборки. Тем не менее, несмотря на живой интерес к его творчеству, наследие А. Н. Семенова в целом никогда не было предметом отдельного внимательного изучения. В статье представлены основные факты биографии А. Н. Семенова, дается анализ его пейзажной живописи с точки зрения специфики пространственного мышления живописца. Такой подход объясняется тем, что пространственное мышление является одним из важнейших индивидуальных качеств художника, особенностью его манеры письма и фактором его узнаваемости. Автор приходит к выводу, что присущая мастеру специфика пространственного мышления заключается в умении перенести на полотно свое личное впечатление от глубоко волнующего его пейзажа. Многолетняя, практически постоянная работа над совершенствованием приемов изобразительного искусства позволяет ему, избегая детализации, но прибегая к технике обобщения, отображать внутреннюю сущность природы, ее душу.

Ключевые слова: Арсений Семенов; пейзаж; пространство; пространственное мышление; Ленинградская школа живописи.

Abstract. The author examined the art of Arseny Nikiforovich Semenov, one of the important representatives of the Leningrad school of painting. Nowadays the works of Arseny Semenov are in the collections of many museums in Russia and abroad. The Museum of 20th and 21st Century St. Petersburg Art, Arka Gallery, and Arts Square Gallery became the platforms for the presentation of his works in Saint Petersburg. The exhibition "In Search of Contemporary Style. Leningrad Experience. The second half of the 1950s — the mid-1960s" in the State Russian Museum presented the pictures of Arseny Semenov. The artist's paintings are exhibited at major Russian auctions of Soviet art, such as Sovkom and Art-Union. In the electronic sources it's possible to find many virtual galleries with reproductions of paintings by Arseny Semenov and even entire video collections. Meanwhile, despite of such interest, the legacy of Arseny Semenov has never been the subject of a serious investigation. The author considered the main facts of Arseny Semenov's creative biography and analyzed his landscape painting from the point of view of the specifics of the artist's spatial thinking. The researcher used this approach since the spatial thinking is one of the most important individual qualities of the artist, a characteristic feature of his style and a cause of his recognizability. The author concluded that the specificity of master's spatial thinking was inherent in the ability to transfer his personal impression of the deeply disturbing landscape to the canvas. Arseny Semenov was able to represent the inner essence of the nature, its soul because of his long-term, almost constant improvement of the techniques of visual art in the way of form generalization.

Keywords: Arseny Semenov; landscape; space; spatial thinking; Leningrad school of painting.

Являясь хранителем коллекции Arts Square Gallery, я постоянно наблюдаю за реакцией посетителей на работы Арсения Семенова. Этот художник малоизвестен даже в профессиональной среде, не говоря уже о любителях живописи, поэтому для наших посетителей он становится открытием, его картины долго не отпускают взгляд, вызывая желание узнать больше об авторе и о его особой манере письма, неоспоримо являющейся результатом глубоких размышлений об окружающем мире и мастерства, с которым этот мир отображен на его полотнах.

К сожалению, живописное наследие этого художника в целом никогда не становилось предметом отдельного внимательного искусствоведческого анализа. Арсений Никифорович был очень скромным человеком и как художник был абсолютно лишен тщеславия. При жизни он не был широко известен. Публикаций об Арсении Семенове очень мало, и тем более не существует отдельного исследования о его пейзажной живописи, а именно рассмотрение этого аспекта, занимавшего в творчестве мастера очень большое место, дает возможность увидеть его самобытность, незаурядность его дарования. Счастливым исключением является книга, изданная в 2006 г., которая включает в себя статью Марины Борисовны Джигарханян и воспоминания близких художнику людей [2]. Эта книга является основным опубликованным источником о жизни и творчестве Арсения Семенова. Существуют и электронные ресурсы, на которых можно найти некоторое количество виртуальных галерей и видеоальбомов с фотографиями картин А. Н. Семенова. Значение таких публикаций, конечно, трудно переоценить, но они не должны подменять собой серьезный искусствоведческий анализ. После того как художник ушел из жизни в 1992 г., интерес к его имени возник далеко не сразу. Когда перестал существовать Советский Союз, в нашей стране произошли масштабные перемены. Каждый день возвращались из небытия запрещенные, забытые, поруганные имена. В такое сложное время, когда информационная волна, как цунами, накрыла культурную среду России, забылись и отошли на второй план такие скромные и строгие к себе художники как А. Н. Семенов. Это было закономерно. Но сегодня работы А. Н. Семенова находятся в собраниях многих музеев России и за рубежом. В Санкт-Петербурге площадками для показа его работ

стали Музей искусства Санкт-Петербурга XX–XXI вв., Галерея «Арка» и Arts Square Gallery. Недавно работы Семенова были представлены в Мраморном дворце Русского музея на выставке «В поисках современного стиля. Ленинградский опыт. Вторая половина 1950-х — середина 1960-х» (2018). Картины художника выставляются на крупных российских аукционах советского искусства, таких как Совком и Art-Union. Вследствие этого Arts Square Gallery считает нужным внести свой скромный вклад в дело изучения и популяризации творческого наследия Арсения Семенова. Мы надеемся на то, что искусствоведы обратят внимание на этого живописца, а в дальнейшем хотелось бы представить работы художника в объеме персональной выставки.

Что касается официальной биографии Арсения Семенова, то, хотя он и прожил долгую жизнь, мы имеем довольно скупые сведения о ней. А. Н. Семенов родился в 1911 г. в деревне Максимово Витебской губернии. Его отец был строителем железнодорожных мостов. Арсений с детства проявлял склонность к рисованию и в возрасте пятнадцати лет был отправлен в Ленинград, где поступил в студию АХРР. Через три года его приняли на подготовительные курсы при Академии художеств. В том же 1930 г. году он стал студентом тогда Института пролетарского изобразительного искусства. Но закончить учебу помешала болезнь. Диплом об окончании вуза художник получил лишь в 1951 г. за работу «Материнство». В 1937 г. Арсений Семенов был отправлен Комитетом по делам искусств преподавать в Пензенское художественное училище. В 1939 г. был призван на фронт, воевал, был пять раз ранен, получил много боевых наград. В 1947 г. он вернулся в Ленинград, город, в котором прожил всю жизнь и где на протяжении сорока лет преподавал в Художественно-промышленном училище им В. И. Мухиной, сочетая педагогическую и творческую деятельность. А. Н. Семенова не стало в 1992 г., на стыке двух эпох [2, с. 13].

Воспоминания, оставленные о художнике его современниками, теми, кому он был близок и дорог, также немногочисленны. Среди них — воспоминания его дочери, художника-керамиста, Маргариты Арсеньевны Геннадиевой (Семеновой), живописцев Александра Столбова и Кирилла Гущина, преподававших вместе с Семеновым в Мухинском училище. Все помнят его как мастера, отдававшего своему искусству огромную часть жизни. В частности, дочь вспоминает, что с ним практически всегда был этюдник, блокнот, карандаши или коробка пастели. Если что-то привлекало его, он, не обращая внимания на окружающих, даже в самом людном месте, ставил этюдник и работал. Его интересовал в тот момент только мотив. Также несколько раз в неделю, он обязательно посещал Эрмитаж, подолгу оставаясь в залах импрессионистов [2, с. 108]. Таким образом, мы видим художника, полностью поглощенного своей работой, полностью сосредоточившегося на своем творчестве.

Арсений Никифорович работал с визуальным пространством внимательно и профессионально, с одной стороны, и в то же время блестяще смело. Поэтому целесообразно подойти к изучению живописного наследия Арсения Семенова с точки зрения специфики пространственного мышления художника. Такой подход объясняется тем, что у Семенова был очень глубокий всеобъемлющий интерес к осмыслению пространства натуры и холста. Вместе с тем, пространственное мышление и видение являются неотъемлемыми факторами свободного индивидуального дара всякого настоящего художника, качественной характеристикой его познания окружающего мира и возможностей творчества. Оно формируется по мере психологического развития, овладения человеком-художником предметным миром, в процессе общения, в ходе специального обучения, в котором наиболее полно познаются пространственные свойства и отношения, в их общих и закономерных связях. Таким образом, сформировавшись, пространственное мышление является одним из важнейших индивидуальных качеств художника, особенностью его манеры письма и фактором его узнаваемости.

Для наших целей наиболее интересно зрелое творчество Арсения Семенова. Именно в это время живописная манера художника претерпевает изменения, начинается период качественного возрастания живописца, долгие годы учения, напряженного труда, нелегкий жизненный опыт и, конечно, незаурядный большой талант дали свои плоды. В 1950-е гг. Хрущевская оттепель как будто бы принесла с собой атмосферу грядущих перемен, и многие художники почувствовали возможность свободного творчества. В их числе и Арсений Семенов постепенно

Илл. 1. А. Н. Семёнов. Изборск. 1955. Холст, масло. Arts Square Gallery, Санкт-Петербург (из коллекции В. П. Абашкина)

начинает отдаляться от чисто реалистической манеры письма. Поиски и откровения этого времени сыграли важную роль в его творческом и духовном преображении. К концу 1950-х гг. формируется его собственный стиль. И живописной иллюстрацией этого может служить картина, являющаяся одной из самых значимых работ в собрании Arts Square Gallery — «Изборск» 1955 г., представленная в прошлом году (2018) в Русском музее на выставке, посвященной эпохе Оттепели и современному ей стилю, новой эстетике, так называемому советскому модернизму. Эта картина принадлежит к переходному периоду в творческой жизни Арсения Семенова. Теперь художник открывает для себя новые цветовые решения, начинает активно использовать локальный цвет. В будущем этот прием станет характерным для его живописи. Рисунок его становится более конструктивным, неотъемлемым для темы городского пейзажа, которая остается основной для А. Н. Семенова. Также в это время на полотнах А. Н. Семенова претерпевает изменения образ Ленинграда, виды которого он пишет на протяжении всей жизни. Художник

Илл. 2. А. Н. Семёнов. Аничков мост. 1950-е. Холст, масло. Arts Square Gallery, Санкт-Петербург(из коллекции В. П. Абашкина)

смело обобщает, теперь в его работах появляется монументальность и декоративность. Его увлекает картина городской жизни, ее многоплановость, энергия. Он улавливает ритм пространства и переносит его на холст. А. Н. Семенов находится в постоянном поиске, он определенно чувствует и стремится изобразить потаенную сущность натуры — ее душу. По замечанию М. Б. Джигарханян, картины А. Н. Семенова 1950-х гг. ценны больше поисками, чем находками [2, с. 15]. Действительно, художник в это время находится в начале формирования своей специфической организации пространства картины. Художник строит пространство картин таким образом, что зритель видит изображение с разных ракурсов. Передний план укрупнен, часто придвинут к нижнему краю холста, на некоторых картинах Семенов оставляет на холсте мало места для неба, отдавая основную часть городу, что создает у зрителя ощущение собственного присутствия на улицах Ленинграда. Обращает внимание на себя тот факт, что на полотнах часто обрезаны кроны деревьев, скаты крыш, памятники, купола церквей. Можно подумать, что заключение пейзажа в визуальную рамку является своеобразной подписью художника. Возможно, это так и есть. А также этот прием создает впечатление остановленного на секунду мгновения живого пространства, в котором все подвижно, послушно ритму ветра: кроны деревьев, облака, ткань, трава, пыль. Буквально несколькими линиями или цветовыми пятнами взяты фигуры людей, но это не хаос, мы узнаем и различаем женщин, мужчин, молодость, старость, детство.

Таким образом, в это время в арсенале А. Н. Семенова присутствуют несколько приемов, характерных для его неповторимого почерка. Далее он продолжает идти по пути обобщения, с одной стороны, и усиления экспрессии, с другой. Кисть его становится еще более энергичной и точной. На примере работы «Старая Ладога» 1954 г. видно, как смело А. Н. Семенов осмысливает пространство. М. Б. Джигарханян замечает, что в этот период доминантой композиции в работах Семенова становится цвет, структурно организующий весь холст. По собственному признанию художника, освобождая цвет от всяких нюансов и переходов он «приходит к пониманию лапидарности, смысловой значимости локального пятна и пластической выразительности линий, очерчивающих контуры предметных форм» [цит. по: 2, с. 22].

Илл. 3. А. Н. Семёнов. Старая Ладога. 1964. Холст, масло. Галерея Арка http://www.arka-gallery-spb.com/

Семенов много путешествует — по древнерусским городам, по Прибалтике и Закарпатью. В конце 1950-х гг. появляется целый цикл пейзажей древних русских городов. Это значительная тема в его искусстве, требующая отдельного анализа. Но сразу можно сказать, что уникальное древнерусское зодчество, фрески, иконы обогащают его понимание сущности пластического обобщения. Лиричность восприятия окружающего пространства дополняется глубокой созерцательностью. В этот период угадывается влияние другого представителя Ленинградской школы, близкого друга А. Н. Семенова, живописца Сергея Ивановича Осипова. Скупыми средствами, без детализации, Семенов великолепно передает белокаменную кладку соборов, хрупкие деревянные постройки, грузные тяжелые формы зеленых холмов, достигая точного зрительного эффекта. Сложное соотношение

Илл. 4. А. Н. Семёнов. Закарпатье. 1960. Холст, масло. Arts Square Gallery, Санкт-Петербург (из коллекции В. П. Абашкина)

частного и общего передается на полотнах с помощью лаконичности и монолитности цветового решения крупных форм воды, неба. С другой стороны, это соотношение может подчеркиваться графикой непрерывных четких линий, не нарушающих живописной целостности пространства.

С начала 1970-х гг. у А. Н. Семенова появилась возможность неоднократно посетить Европу (Францию и Италию). Здесь он погружается в среду, в которой жили и работали его любимые импрессионисты и их последователи, возможно, и он причислял себя к этой категории. Он посещает музеи, продолжая изучать полотна импрессионистов, и увлеченно работает сам. А. Н. Семенов

Илл. 5. А. Н. Семёнов. Суздаль. 1955. Холст, масло. Arts Square Gallery, Санкт-Петербург (из коллекции В. П. Абашкина)

берет на вооружение новые аспекты в восприятии пространства городского пейзажа, много работает со светом. Выстраиваемое за счет светотеневых градаций пространство удерживается четкими контурами первого плана, разграничивающими плоскостные структуры и направляющими наш взгляд в глубину холста. И снова мы встречаем на полотнах замкнутые пространства, заполненные локальным цветом.

Исходя из всего сказанного, можно определить А. Н. Семенова как художника-мыслителя, нашедшего свою собственную живописную симфонию цвета и формы. Присущая мастеру специфика пространственного мышления заключается в умении перенести на полотно свое личное впечатление от глубоко волнующего его пейзажа. Многолетняя, практически постоянная работа над совершенствованием приемов изобразительного искусства позволяет ему избегая детализации, но прибегая к технике обобщения отображать внутреннюю сущность природы, ее душу. Все на полотнах Арсения Семенова, будь то городская архитектура или древнее зодчество, призвано служить интеллектуальной сущности пространства, как будто наполненного движением ветра и звуками жизни. Его живопись не отпускает взгляд, на нее хочется долго смотреть. Картины Арсения Семенова, безусловно, очень атмосферные. Недаром, полотна, на которых изображен главный герой его картин — Ленинград, «город, которого больше нет», у зрителей, живших там в те годы, вызывает эффект дежавю — «память души».

Список литературы:

1. А. Н. Семенов, С. И. Осипов, К. А. Гущин. Каталог выставки произведений / Вступ. ст. *Г. Ф. Голенького.* Л.: Художник РСФСР, 1977. 62 с.
2. Арсений Семенов. Живопись. Рисунок / Вступ. статья *М. Джигарханян.* СПб: НП-Принт, 2006. 127 с.
3. В поисках современного стиля. Ленинградский опыт/Альманах. Вып. 543 / Ред. *О. Клокова.* СПб: Palace Editions, 2018. 119 с.
4. *Дёготь Е. Ю.* Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000. 224 с.
5. *Иванов С. В.* К вопросу о ленинградской школе живописи // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 28. СПб., 2013. С. 235.
6. *Иванов С. В.* Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. СПб: НП-Принт, 2007. 450 с.
7. Изобразительное искусство Ленинграда. Каталог выставки / Науч. ред. *В. А. Пушкарев.* Л.: Художники РСФСР, 1976. 326 с.
8. *Пышный И. Н.* Ленинградская живописная школа. Соцреализм 1930–1980. Некоторые имена. СПб: Коломенская верста, 2008. 344 с.
9. *Романычева И. Г.* Академическая дача. История и традиции. СПб.: Петрополь, 2009. 182 с.
10. *Струкова А. И.* Ленинградская пейзажная школа. 1930–1940-е годы. М., Галарт, 2011. 336 с.

References:

Degot' E. *Russkoe iskusstvo 20 veka (Russian Art of the 20th Century).* Moscow, Trilistnik Publ., 2002. 220 p. (in Russian)

Dzhigarkhanian M. (introd.). *Arsenii Semenov. Zhivopis'. Risunok (Arseny Semenov. Painting. Drawing).* Saint Petersburg, NP-Print Publ., 2006. 127 p. (in Russian)

Golen'kii G. F. (introd.). *A. N. Semenov, S. I. Osipov, K. A. Gushchin. Exhibition catalog.* Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1977. 62 p. (in Russian)

Ivanov S. V. K voprosu o leningradskoi shkole zhivopisi (On the Issue of the Leningrad School of Painting). *Peterburgskie iskusstvovedcheskie tetradi (Petersburg Art History Notebooks).* Issue 28. Saint Petersburg, 2013. P. 235. (in Russian)

Ivanov S.V. *Neizvestnyi sotsrealizm. Leningradskaia shkola (Unknown Socialist Realism. Leningrad School).* Saint Petersburg, NP-Print Publ., 2007. 450 p. (in Russian)

Klokova O. (ed.). *V poiskakh sovremennogo stilia. Leningradskii opyt/Almanakh (Looking for a Modern Style. Leningrad Experience / Almanac).* Issue 543. Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2018. 119 p. (in Russian)

Pushkarev V. A. (ed.). *Izobrazitel'noe iskusstvo Leningrada. Katalog vystavki (Leningrad Fine Art. Exhibition catalog).* Leningrad, Khudozhniki RSFSR Publ., 1976. 326 p.

Pyshnyi I. N. *Leningradskaia zhivopisnaia shkola. Sotsrealizm 1930–1980. Nekotorye imena (Leningrad School of Painting. Socialist Realism 1930–1980. Some Names).* Saint Petersburg, Kolomenskaia versta Publ., 2008. 344 p. (in Russian)

Romanycheva I. G. *Akademicheskaia dacha. Istoriia i traditsii (Academic Dacha. History and traditions).* Saint Petersburg, Petropol' Publ., 2009. 182 p. (in Russian)

Strukova A. I. *Leningradskaia peizazhnaia shkola. 1930–1940-e gody (Leningrad Landscape Painting School. The 1930s — 1940s).* Moscow, Galart Publ., 2011. 336 p. (in Russian)

УДК 75.047+7.071.1

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11002

Кудреватый Михаил Георгиевич, художник-живописец, кандидат искусствоведения, профессор, почетный член РАХ. СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина при Российской Академии художеств, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. mkstudio@mail.ru

Kudrevatyi, Mikhail Georgievich, artist-painter, PhD in Art History, professor, honorary member of Russian Academy of Arts. Saint Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaia nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. mkstudio@mail.ru

ФОРМИРОВАНИЕ КОМПОЗИЦИОННОГО МЕТОДА В ТВОРЧЕСТВЕ А. А. МЫЛЬНИКОВА

FORMATION OF THE COMPOSITIONAL METHOD IN THE CREATIVE WORK OF A. A. MYLNIKOV

Аннотация. Статья посвящена проблемам композиции в творчестве выдающегося отечественного живописца и педагога А. А. Мыльникова. Несмотря на многочисленность посвященных этому мастеру публикаций, эти вопросы до сих пор не были подробно исследованы. Не были выявлены характерные, присущие именно этому живописцу приемы решения изобразительной плоскости. Между тем, это важнейшая сторона изобразительности, которой мастер уделял особое, повышенное внимание и в своем творчестве и в педагогической деятельности, постоянно декларируя непреходящую значимость этих вопросов. В статье рассматривается эволюция пластического метода мастера от ранних произведений 1940-х гг. до зрелого периода творчества конца 1990-х гг. Анализируется специфика сложения стиля мышления живописца как результата образования, полученного сперва на архитектурном, а затем и на живописном факультетах. Выявляются характерные особенности подходов к организации плоскости картины, к решению проблем пространства. В живописи Мыльникова мы видим творческое освоение и синтез больших стилистических традиций, таких как итальянский Ренессанс, древнерусское искусство, новаторские течения рубежа XIX — начала XX вв. Важной заслугой мастера является развитие в его творчестве идей тектоники, как одной из фундаментальных идей человеческой культуры, ведущих свою генеалогию еще с времен античности. Делается вывод о приверженности мастера устойчивой симметричной композиционной форме, близкой к архетипическому и каноническому образу христианского храма. Совершенное владение этими созидающими форму пластическими средствами позволило мастеру выйти на исключительной силы образные результаты, на символические обобщения, как созвучные своему времени, так и вневременные, общечеловеческие.

Ключевые слова: композиция; архитектоника; симметрия; равновесие; визуальное восприятие; решение картинной плоскости; пространство картины; образ храма.

Abstract. In the article, the author focused on the problems of composition in the works of the outstanding Russian painter and teacher A. Mylnikov. Despite the fact that there are many publications dedicated to this master, it is still necessary to investigate these issues in detail. The specific methods of the arrangement of the pictorial plane, which are inherent to this master, were obscure for the science. This is the most important aspect of fine arts, which the painter paid special attention to in his works and pedagogy, constantly declaring the increased importance of these issues. The author analyzed the evolution of the plastic method of the master from the early works of the 1940s to the late period at the end of 1990s, considered the specificity of the development of the painter's thinking style as a result of education, first received in the architectural department and then at the painting one. The author revealed specific features of the artist's approach to the arrangement of the picture plane and the solution of space problems. In Mylnikov's paintings, we see the creative development of large stylistic traditions, such as the Italian Renaissance, ancient Russian art and innovative trends of the 19th — 20th centuries. An important achievement of the master is the development of the ideas of tectonics, which are the fundamental ideas of human culture originated in antiquity. The author made the conclusion that the master's commitment to a stable symmetrical form was close to the archetypal and canonical image of the Christian Church. Mastery of these plastic means, which created the shape, allowed the artist to form the impressive imagery and symbolic generalization, which were both concordant with its time and timeless, universal.

Keywords: composition; architectonics; symmetry; balance; visual perception; solution of the picture plane; space of the picture; image of the temple.

Андрей Андреевич Мыльников — знаковая фигура в истории отечественного изобразительного искусства XX в., выдающийся мастер живописи. Ему удалось создать свой неповторимый образный мир, в котором отразилось время, и сформировать индивидуальную стилистику, и поныне не утрачивающую своей привлекательности для многочисленных поклонников его таланта. Он был блестящим педагогом, в течение почти полувека руководившим персональной учебной мастерской монументальной живописи в Институте им. И. Е. Репина.

Вполне понятно, что мастер подобного масштаба и его творчество не могут не привлекать к себе повышенное внимание исследователей и ценителей искусства. Еще при жизни художника появились посвященные ему статьи, монографии, каталоги выставок. Это, в частности, тексты А. Л. Кагановича (1980) [11], В. А. Гусева (1989) [7], А. Б. Алешина (2002) [1], А. Ф. Дмитренко («Художник». 1990. № 4) и ряда других. В них подробно рассматривались этапы биографии живописца, становление его незаурядной личности в историческом контексте, отмечались жанровое и сюжетное разнообразие, характерность и образная уникальность его авторского стиля. Различные проблемы композиции в живописи рассматривались в трудах В. А. Фаворского [19], М. В. Алпатова [2], Е. А. Кибрика [12], А. А. Дейнеки [9], Н. Н. Волкова [3], В. А. Леняшина [13; 14], С. М. Даниэля [8]. Однако до сих пор, несмотря на то, что библиография эта постепенно пополняется, не появилось исследования, где были бы достаточно подробно рассмотрены формальные стороны творческого метода А. А. Мыльникова, были бы выявлены специфические особенности его подхода к решению композиционных проблем. Между тем, это важнейшая сторона изобразительности, которой мастер уделял особое, повышенное внимание и в своем творчестве и в педагогической деятельности, постоянно декларируя непреходящую значимость этих вопросов. Их изучение чрезвычайно актуально в наши дни, когда перед академической школой, вступившей в новый XXI в., остро встает проблема выбора дальнейших ориентиров для ее развития. В этом смысле творчество и педагогика Мыльникова, который воистину был хранителем целого пласта традиций и более полувека возглавлял кафедру живописи и композиции Института им. И. Е. Репина,

является бесценным кладезем опыта, знаний, накопленных нашими великими предшественниками. Именно поэтому столь значимым и актуальным для современной академической школы является «анализ формальных особенностей индивидуального художественного языка мастера, без понимания которых самый глубокий семантический анализ его произведения всегда будет недостаточным и легко может оказаться субъективным и тенденциозным» [6, с. 16].

Размышляя о проблемах композиции, о ее законах, Мыльников говорил, что «в каждом новом произведении искусства они имеют свою уникальную "интонацию", и появление этих новых интонаций, присущих данному произведению обусловлено изучением природных закономерностей и применением их к наиполнейшему, наисовершеннейшему выражению суждений и эмоций художника. Изучение закономерностей природы есть основная и главная задача в образовании художника-живописца, графика, скульптора, архитектора, ибо только на основе знаний этих земных закономерностей рождается и создается все живое на земле» [цит. по: 7, с. 130].

Говоря об особенностях композиционного метода живописца, мы не ставим перед собой задачу определить некий набор личных рецептов Мыльникова, которым он следовал в своем творчестве и рекомендовал своим ученикам. Гораздо важнее исследовать объективные связи, которые существуют между способностями нашего физического восприятия окружающего мира и тем арсеналом пластических средств, с помощью которых художник реализует это восприятие.

Хочется надеяться, что впереди нас еще ждут многие открытия, связанные с именем Мыльникова. Как известно, «большое видится на расстоянии». Вероятно, в будущем, по прошествии некоторой временной дистанции можно будет объективнее оценить значение художника, специфику авторского метода, обусловившую всю сложность и привлекательность его произведений. Однако, кому как не нам, его ученикам и современникам, столь хорошо знакомым с работами мастера, помнящим его уроки и страстные проповеди-монологи, нужно попытаться начать этот разговор.

Одной из наиболее характерных особенностей Мыльникова как художника и человека была его многогранность, широта его творческих поисков и устремлений. Высота интеллекта, прекрасная образованность, эрудиция в самых различных областях культуры и жизни в целом отличали его. Эти качества органично сочетались с перфекционизмом, со стремлением к совершенству, желанием объединить этическое и эстетическое, сохранить и пронести дальше, сквозь все катаклизмы и потрясения времени свое представление о красоте, об идеале. Широта жанрового охвата также отличает творчество Мыльникова: оно поистине разнопланово, включает в себя монументальные росписи, станковые картины, портреты, пейзажи, графические листы, декоративные росписи подносов, скульптуру. В нашем представлении он является воплощением традиции в ее наиболее полном смысле — в плане передачи, трансляции своих знаний, опыта следующим поколениям. Это он утверждал и своей живописью и в своих беседах с учениками, это было продиктовано желанием сохранить живую нить традиций, протянутую от искусства прошлого к нам, живущим теперь уже в XXI в. Мастер много размышлял о высоком предназначении художника, об искусстве вообще, постоянно соотнося и сравнивая реальное и идеальное, современность и классику. В контексте творчества Мыльникова, рассматривая его генеалогию и эволюцию, нельзя не вспомнить великих имен Тициана и Джорджоне, Петрова-Водкина и Мане, Ренуара и Гойи.

Знакомство с самыми высокими образцами мировой классики, происходившее благодаря редкой для того времени возможности зарубежных поездок, общение с И. Э. Грабарем, Н. Н. Пуниным, И. Я. Билибиным и другими выдающимися деятелями культуры, — все это позволило Мыльникову развить свой художественный вкус и эрудицию, сформировать свое, специфическое видение мира, живой натуры сквозь призму «музейного» искусства, выразившееся впоследствии в определенной стилизации и интерпретации натуры.

Подобная многогранность и широта творчества живописца, помноженная на новизну и неосвоенность материала, вероятно, затрудняет подход к анализу и систематизации его пластического метода, не позволяет во всей полноте понять логику его художественных поисков. Нельзя не учитывать также значительную временную протяженность эволюции мастера от ранних работ 40-х и 50-х гг. до зрелого периода 80-х и 90-х гг. В этом временном интервале существенно меняется манера, живописный стиль Мыльникова: если в ранних работах он демонстрирует приверженность традициям русского искусства конца XIX в. (Серов, Коровин, Врубель) с плотной, фактурной, тонально разработанной живописью, то в дальнейшем его эстетические установки претерпевают видимые изменения.

Мастер постепенно приходит к пониманию того, что «утверждение плоской изобразительной поверхности как основы живописи, подчеркивание роли этой поверхности для живописного искусства — не только результат требований формальной художественной логики, но нечто более глубокое, обусловленное самим характером зрительно-образного восприятия мира, его творческой переработкой в сознании художника; так называемая проблема плоскости для художника-живописца не просто формальная проблема, от удовлетворительного разрешения которой зависят те или иные качества живописного произведения, но одна из основ всех специфических свойств живописи, ее подлинный художественный спецификум. Бережное, умелое обращение с изобразительной поверхностью — показатель не только культуры глаза, но вообще профессиональной культуры данного мастера, данной школы» [18, с. 169]. Так, уже в работах начала 60-х гг. меняется отношение Мыльникова к пространству и плоскости, к далевому образу, сокращается мера глубинности изображения. Цвет постепенно очищается от избытка полутонов, становится более чистым, декоративным. Тоньше становится фактура письма, в нем все большую роль начинает играть незакрашенный белый холст или его просвечивание сквозь положенные выше слои краски, что также способствует усилению большей плоскостности изображения. Воспринятые в живописи Сезанна уроки заставляют художника внимательнее относиться не только к предметности, но и к красоте самого создающего ее материала. Можно предположить, что немаловажную роль в эволюции и сложении авторского стиля Мыльникова сыграло также знакомство с традиционной китайской живописью «го-хуа».

Все эти факторы обусловили, повлияли самым непосредственным образом на сложение многогранного и неоднозначного образного мира живописца. Уровень мастерства позволял ему воплощать самые разнообразные темы и сюжеты, от эпических полотен до камерных лирических холстов. При этом, какая бы задача не стояла перед мастером, его авторский язык, его интонация, его способ видения мира выражался в особом подходе к проблемам решения изобразительной плоскости.

В чем же заключаются особенности этого подхода? Может быть, при всей многоплановости и широте живописного репертуара Мыльникова есть нечто, что его пронизывает и объединяет? Постараемся найти ответ на этот вопрос, проанализировав ряд произведений живописца, созданных в разные годы, на разные темы и сюжеты. Попробуем предположить, что подобной константой, тем устойчивым, что объединяет эти работы, является отношение художника к изобразительной плоскости, к способам ее решения, заполнения, — говоря иными словами, ко всему тому, что в нашем представлении ассоциируется с комплексом композиционных задач. Задачи эти неизбежно возникают перед каждым художником, задумывающим новый холст, и в значительной степени характеризуют личность автора, его индивидуальную манеру и стиль мышления, в конечном счете — то, какой образный мир он создает в настоящий момент.

Рассматривая композиционный метод Мыльникова, можно предположить, что он начал формироваться в его студенческие годы, в период обучения сначала на архитектурном, а затем и на живописном факультетах Всероссийской Академии Художеств. В эти несколько довоенных лет будущий мастер воспринял основы понимания архитектурного образа, в котором неразрывно переплетаются наука и искусство, конструктивность и художественность, функция и красота.

Архитектоничность как широкая идея, как устойчивая система, как принцип, пронизывающий всю структуру изображения, постепенно становится основой пластического метода живописца. Симметрия, равновесие, распределение масс внутри картинной плоскости, основополагающая роль вертикали и горизонтали — эти формальные правила последовательно осознаются и реализуются художником в большей части его произведений, уже начиная с его дипломной картины «Клятва балтийцев»,

триумфальная защита которой состоялась в 1946 г., а также в ряде предшествующих работ.

В этой связи, весьма характерен и относящийся к этому же времени живописный автопортрет художника, выполненный им в характерном «рембрандтовском» колорите и не лишенный определенного внутреннего пафоса. Равновесная выстроенность холста, гордая вертикальная постановка головы и шеи, опирающихся на горизонталь плечевого пояса, задрапированного пурпурной тканью как на античных бюстах, — эти выразительные средства позволяют создать в почти квадратном формате полотна подобие архитектурного ордера. Этот автопортрет становится знаком становящегося самосознания молодого интеллектуала, декларацией его жизненного кредо. Перед нами человек, для которого искусство — не бездумное украшательство, не «игра в бисер», а настоящая, серьезная миссия, дело умственное (cosa mentale), по выражению Леонардо да Винчи.

Несколько забегая вперед, отметим, что заявленной в своем автопортрете симметричной композиционной схеме Мыльников будет верен и в своих поздних портретных работах, таких как «Портрет Даши» (1985), «Даша в красном платье» (1980) и «Портрет девочки» (1998). В основе пластической схемы всех этих работ лежит замыкающий собой силуэт фигуры правильный равнобедренный треугольник, вписанный в квадрат и упирающийся своей вершиной в верхний край формата. Подобное циклическое возвращение свидетельствует о верности мастера изначально заложенным основополагающим принципам.

Предпосылки будущих композиционных идей, примененных Мыльниковым как в его дипломной работе, так и в дальнейшем творчестве, различимы и в пейзаже «Карагачи» (из Самаркандской серии), датированном 1943 г. Он строится на контрастном сопоставлении низкой линии горизонта с возвышающимися над ней выразительными и драматичными силуэтами деревьев.

Все эти находки сыграли свою важную роль в работе над дипломной картиной, которая подтвердила творческую зрелость художника и действенность его формирующейся авторской концепции. В картине, имеющей вытянутый, подобно фризу, формат, вертикали фигур моряков собраны в геометрическом центре в единый монолитный блок, в массивное темное пятно. В восприятии зрителя, особенно при взгляде на картину издали, возникает образ некоего архитектурного сооружения, «непреодолимой стены», воздвигнутой над лежащим в ее основании телом павшего в бою воина. Композиционное решение, зримо воплощающее в себе идею жертвенности, подчеркнуто статично, поскольку «в трагедии почти нет действия и движения; она монументальна, неподвижна и величественна» [18, с. 266].

В построении картины применен принцип почти полной, почти зеркальной симметрии, нарушаемой лишь различием фланкирующих групп справа и слева. Эти боковые группы в сочетании с главной, центральной, образуют последовательное классическое развитие сюжета, прочитываемое слева направо, — его зачин, кульминацию и финал. Возникает троичная структура, в чем-то близкая к форме триптиха. Позже подобные схемы получат свое развитие не только в «Испанском триптихе» (1979), но и в ряде пейзажей, в картинах «Тишина» (1987), «Снятие с креста» (2009), «Пьета» (2011). Можно заметить, что аналогичные симметричные схемы развития сюжета используются в композиции музыкальных произведений — такова, например, классическая сонатная форма, обычно связываемая в ее зрелой, сложившейся фазе с именами Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. Бетховена. Эта структура трехчастна и состоит из экспозиции, разработки и репризы. Основной конфликт произведения часто разрешается в разработке, что обеспечивает кульминацию действия, как это происходит в первой части «Героической симфонии» Бетховена.

Схожие принципы троичности широко распространены и в построении литературных текстов: достаточно вспомнить «Илиаду» Гомера, где сюжет развивается на основе равновесия частей, подтверждая слова исследователя о том, что «симметрия структуры... связывает почти все части поэмы, взаимообусловленные друг другом, в единое, неразрывное целое... “Илиада” подобна грандиозному, стройному зданию, возведенному из четких, однако имеющих разные геометрические формы блоков, каждый из которых, со своей стороны, расписан великолепными образными картинами. Все равновесие и единство этого здания покоится не только на симметричном расположении блоков, но и на строгом соотношении расписанных картин» [5, с. 69]. Также не менее наглядным примером использования принципов симметрии в литературе является форма «Божественной комедии» Данте с ее терцинами, тридцатью песнями и делением поэмы на три части.

Говоря о композиционной структуре «Клятвы балтийцев», нельзя не отметить, что геометрический центр картины делит главную группу на две практически равные части — по пять фигур в каждой. Строй темных фигур моряков распластан по всему полотну в неглубоком пространственном слое, что позволяет утвердить и сохранить единство изобразительной плоскости. А. Гильдебранд говорил о восприятии предметного мира «как плоскостного слоя одинаковой с ним глубинной меры. Общий объем какого-либо образа слагается, смотря по роду предметов, из большего или меньшего числа таких друг за другом поставленных плоскостных воображаемых слоев, которые затем объединяются в явление однородной меры глубины» [4, с. 44]. Следует особо подчеркнуть главенствующую роль вертикалей, которая обусловлена сильно вытянутым форматом (два с половиной квадрата), который неизбежно должен был быть расчленен элементами, противоположенными горизонтальному вектору.

Трагическая тема была решена Мыльниковым с подкупающей простотой и ясностью. Она раскрывается благодаря скорбному ниспадающему ритму вертикалей, их музыкальному перепеву и повторяемости. Здесь уместно вспомнить слова Ф. Ходлера: «Параллелизмом я называю всякого рода повторность. Если я особенно сильно ощущаю в природе прелесть вещей, то всякий раз это происходит под впечатлением единства. Если мой путь приведет меня в лес с елями, высоко вздымающимися к небу, то стволы деревьев справа и слева от меня покажутся мне бесчисленными колоннами. Вокруг меня одна и та же вертикальная линия, повторенная много раз. И вижу ли я эти стволы на фоне темнеющей глубины леса, или же на фоне глубокой небесной синевы, причина, вызывающая во мне впечатление единства, остается той же: параллелизм. Много вертикальных линий действуют как одна большая вертикаль или как одна плоскость» [цит. по: 16, с.138].

В следующем по времени программном полотне — «На мирных полях», созданном в 1949 г., Мыльниковым реализуется сходная симметричная пластическая формула. Различие выявляется лишь в соотношении массы человеческих фигур к окружающему их пространству, к фону. Тональная гамма также, согласно более мажорному, жизнеутверждающему модусу, смещается в более светлый регистр.

Симметричная схема лежит в основе мозаичного панно «Изобилие» 1955 г. на станции метро «Владимирская», созданного в соавторстве с художниками В. И. Сноповым и А. Л. Королевым, и в мозаике вестибюля станции метро «Площадь Ленина», выполненной в 1958 г. также совместно с Королевым. Центральная группа колхозников со снопами пшеницы расположена строго на центральной оси. Их ясно читаемый на золотом фоне силуэт с воздетыми кверху руками ассоциируется с неким мировым древом (arbor mundi), плоды которого вкушают все, кто трудится на земле. Прогибающиеся под своим весом снопы задают округлый, дугообразный ритм всему решению мозаики. Симметрично заворачиваясь на флангах, эти линии стремятся возвратиться в центр, образуя одновременно как кольцеобразную, так и подобную восьмерке структуру. Этим подчеркивается мотив бесконечности, неиссякаемости земных благ этого своеобразного земного рая. Подобное решение, вполне соответствующее семантике изобилия, плодородия, задает общий мажорный строй панно, утверждающего несколько избыточный пафос сельскохозяйственного труда, характерный для этого периода отечественной истории.

Анализируя особенности композиционной схемы, примененной в панно «Изобилие», можно отметить два характерных приема, использованных авторами: первый можно охарактеризовать как рамочное обрамление, фокусировка, выделение важных в сюжетном и пластическом смысле участков, второй — как «нанизывание», подобно бусам на нить, отдельных фигур и аксессуаров на линии, о которых мы говорили выше, линии, формирующие скрытую геометрическую структуру изображения. Оба эти приема позже будут применены Мыльниковым в картинах «Сестры» (1967), «Лето» (1969) и «Прощание» (1975). Наиболее наглядно это проявилось в «Сестрах», где упругая S-образная линия берега скрепляет собой силуэты трех женских фигур, обеспечивая таким образом правильную навигацию взгляда зрителя в картине.

В построении картины «Лето», отличающейся многоплановостью и многофигурностью, также ощутима строгая авторская логика, приводящая в действие весь этот «пластический организм» и делающая возможным его восприятие. Глубина пространства, которое делится на три плана, решена условно, плоскостно и воспринимается скорее умозрительно, нежели непосредственно за счет заслонений, перекрываний одних планов другими и различий в масштабах ближних и дальних фигур.

В числе разнообразных выразительных средств, примененных художником, следует отметить еще один характерный прием. Его смысл заключается в выделении, обрамлении значимых частей изображения с помощью рамок самых различных конфигураций. Они служат цели активизации зрительского внимания, привлечения его к отдельным участкам плоскости холста, которые могут стать при этом подобием «картины в картине», построением типа «текст в тексте». Это своеобразные посредники, медиаторы, необходимые как средство внутренней экспозиции в пространстве холста. Благодаря подобным приемам изобразительной риторики зритель активно вовлекается в освоение живописного текста, предложенного живописцем.

Обрамления внутри картины могут быть образованы подмеченными в природе или специально выстроенными расположениями линейных очертаний предметов. Так, в картине «Лето» действие этого приема проявляется трижды, подобно фокусировке фото или кинокамеры, происходящей в три этапа (так называемый «зум эффект»), в результате чего интересующая нас деталь постепенно приближается к нашим глазам. В данном случае роль первой и самой крупной рамы играет конфигурация неправильной формы, образованная дальней линией горизонта, стволами деревьев, служащих «кулисами» по краям картины и фигурами первого плана. Вторая, несколько меньшего размера рама состоит главным образом из очертаний глади озера, линии которого продолжены краем красной ткани на втором плане. Наконец, третья рама — это центральная группа купальщиц, образующая пластический центр всего полотна.

Композиционный строй картины «Лето», передающей ощущение солнечного света, жаркого дня, в значительной степени складывается из системы контрастов, взаимодействия звонких, уплощенных, локальных цветовых пятен. Фигуры моделируются условным приемом, без четко обозначенных границ собственных и падающих теней. Передние и верхние плоскости форм трактуются чуть более темным тоном, а боковые и обращенные вниз — более светлым, что делает освещенность в картине близкой к состоянию контражура, при котором формы подсвечиваются активным рефлексом, отраженным от поверхности земли. Подобная, несколько условная стилистика вызывает коннотации, связанные с живописью Петрова-Водкина или художников ОСТа — Самохвалова и Дейнеки.

В основу большинства портретных работ Мыльникова также положены принципы равновесия и симметрии. Характерным примером такого подхода является созданный в 1964 г. портрет дочери Веры, явно вдохновленный живописью В. А. Серова. В колористическом строе этого полотна оттенки светлого платья и дощатого стола, соединяясь с белыми оконными рамами, образуют единый орнаментальный узор, удачно оттеняющий смугловатый тон лица и рук юной модели. Ее голова размещена в геометрическом центре обрамления, образованного раскрытым окном, которое по своей квадратной конфигурации перекликается с таким же квадратным форматом всего холста. Такой прием, известный как «картина в картине», создает дополнительную внутреннюю ритмическую «акустику», акцентирует внимание зрителя на пластической доминанте, которой в данном случае является лицо девочки. Еще больше усилить действие этого приема помогает жест рук, которыми модель подпирает голову, — соединяясь с силуэтом темных волос, они образуют еще одну рамку, фокусирующую взгляд на главной детали.

Линии оконных переплетов играют важную роль и в структуре других женских портретов Мыльникова. В числе таких примеров можно назвать «Портрет жены. Белая ночь» (1963). Здесь главный пластический узел — лицо модели — находится строго в геометрическом центре полотна, к нему же стягиваются направления всех основных осевых линий. Пересекаясь в центре, все эти линии образуют прочную, симметричную линейную структуру, напоминающую по своей конфигурации типографскую букву Ж. Устойчивость этой формы словно останавливает бег «внутреннего времени» в портрете, фиксируя неповторимость подмеченного художником мгновения, замедляет порывистое движение фигуры, приводит ее в состояние неподвижности, очарованности красотой белой ночи.

Если обратиться к пейзажной живописи, составляющей весьма значительную часть творческого наследия Мыльникова, то следует отметить, что и здесь внутренне уравновешенные, замкнутые композиционные решения явно преобладают над динамичными, открытыми. К началу 70-х гг. складывается характерная, узнаваемая стилистика пейзажей мастера. Художник сумел найти ту меру пространственной иллюзорности и плоскостности, когда краска, нанесенная на поверхность холста, еще не утратив своих изначальных природных свойств, уже начинает обретать качества предмета — его очертания, тон, фактуру. Можно вспомнить слова К. С. Петрова-Водкина о том, что «эта дилемма ставит перед живописцем трудную задачу сохранить самоценность краски, образующей произведение, не ослабить и не перескочить доступные живописи средства и все-таки исчерпывающе рассказать о том, что есть предмет» [17, с. 378]. Присущая пейзажам мастера свежесть вызывает ощущение, что перед нами — беглые цветовые импровизации, подобные музыкальным этюдам и гаммам.

Решая проблему пространства в пейзаже, Мыльников чаще всего применяет классическую трехслойную схему, когда условная глубина изображения делится на три основных плана. Первый, так называемый «пропущенный» план, изображается с более высокой точки зрения, он трактуется более широко, обобщенно. Обычно это нейтральная поверхность заросшего травой пригорка или луга. Средний план, где сосредотачивается основная интрига сюжета, разрабатывается наиболее подробно и внимательно: объекты, находящиеся в этой зоне подробно прорабатываются и моделируются светотенью. Как правило, это деревья, самые разнообразные по своей пластике и силуэту. Для их изображения художник использует наиболее сильные контрасты цвета и фактурные приемы. Третий, самый дальний план, занятый чаще всего линией берега или уходящими к горизонту планами, решается, относительно среднего, также более цельно и обобщенно. Таким образом, возникает трехчастная структура холста, где доминирует средний слой, заключенный в промежутке между двумя другими, крайними «кулисными» слоями. Эта схема обеспечивает оптимальные условия для экспозиции сюжета, для настройки зрительского внимания на его прочтение и восприятие.

Один из любимых мотивов Мыльникова — стволы и ветви деревьев, по-разному заритмованные и сгруппированные. Их мелодический рисунок, изящный графичный силуэт, выполняемый обычно легко, как говорят, «в одно касание», ставший одной из наиболее характерных примет авторского почерка живописца, передает его эмоции, темперамент, его «фразовый импульс». Плавные ритмы линий горизонта и очертаний земной тверди контрастируют с отрывистыми ритмами «стаккато», в которых исполняются ветви деревьев и россыпь их листьев.

Анализируя пейзажную живопись мастера, можно выявить три наиболее характерные и часто встречающиеся разновидности композиционных схем. Так, в одном типе пейзажей преобладает более нежный, лирический настрой. В этих полотнах доминирует вертикальный, певучий ритм стволов деревьев, используется принцип трансляционной симметрии. Вертикали стволов пересекают почти весь формат картинной плоскости, снизу доверху, образуя структуру, в основе которой лежит «сетка» или «решетка» из почти параллельных линий, которая словно «армируется», пронизывается линиями горизонта или берега водоема. Таковы пейзажи «Светлый день» (1975), «Гроза» (1975), «Ранняя весна» (1978).

Для другого типа пейзажей Мыльникова характерен более динамичный, напряженный модус. Он достигается в тех случаях, когда художник применяет особый тип композиции — так называемый «букет», «веер» или «взрыв». Основание, из которого вырастает подобная структура, чаще всего имеет слегка выпуклую, дугообразную форму, еще больше оттеняющую радиальную направленность линий стволов деревьев. Скосы, срезы угла картины этими линиям могут быть весьма разнообразны: от незначительных, захватывающих лишь самый край полотна, до почти совпадающих с диагональю. Это, например, «Пейзаж» (1970), «У озера» (1974), «На берегу» (1974).

Нельзя обойти вниманием еще один вид пейзажей Мыльникова, созданных в поздний период его творчества. Их отли-

чает крайне простая композиционная схема: художник изображает некий водоем — реку или озеро, обрамленные двумя берегами, — ближним, находящимся на первом плане и дальним, на другой стороне. Интрига данного сюжета заключена в оппозиции или дихотомии этих цветотональных пар — неба и воды, а также двух, разделенных водой, берегов. Здесь уместно вспомнить слова Н. П. Крымова, считавшего, что «композиция — есть творческая организация картины... На первый взгляд может показаться, что пейзаж, изображающий внизу пустое море, а наверху безоблачное небо, является картиной, не имеющей композиции...Но на самом деле, отношения по размеру неба в длину и ширину к морю уже есть композиция. Тон неба и моря, размер всей картины — все это элементы композиции, очень трудной и выразительной» [15, с. 39]. И действительно, из этой, казалось бы, довольно банальной мизансцены художник создает самые разнообразные диалоги, оперируя как формой, так и окружающим ее фоном, который становится контрформой, наделенной не менее важными пластическими свойствами, либо они могут меняться местами.

Решая проблему внутреннего баланса таких пейзажей, Мыльников использует различные варианты решений: иногда почти уравниваются между собой массы воды и неба, но при этом различаются массы берегов, как это происходит в холсте «Поздний вечер» (1980), иногда, и это происходит чаще, масса неба преобладает над узкой полосой воды («Белый день» (1979)). Можно отметить, что мастера интересует проблема равновесия, достигаемого не только в его привычно читаемой форме — левое-правое, но также и в направлении вертикальном — верх-низ. Анализируя ход работы живописца над пейзажами, мы еще раз убеждаемся в том, что «художественное произведение имеет душу как строй, как геометрическое отношение масс» (В. Б. Шкловский) [цит. по: 20, с. 200].

Необычайно важна роль пейзажа и в композиционном решении таких лирических полотен Мыльникова как «Сон» (1969), «Утро» (1972) и «Тишина» (1987). Наиболее показательна в этом смысле картина «Утро». Она строится на взаимодействии трех основных световых масс — чашеобразного пятна неба, овала зеркальной глади озера и обнаженной женской фигуры. Зеленые берега, обрамляющие озеро, тоже, сами по себе, являются довольно ясно читаемой чашеобразной формой. Возникает едва уловимый зрительный парадокс, игра формы и контрформы, объекта и окружающего пространства.

Картина передает состояние утренней тишины и равновесия, хотя бы неустойчивого и временного, но еще присутствующего в этом неспокойном мире. Это — картина-медитация, картина-размышление о судьбе красоты, ее хрупкости и незащищенности. Несомненно, вдохновленный образами Джорджоне и Тициана, живописец вступает с ними в своеобразную полемику, ведет через века диалог со своим великими предшественниками, являя свой образ современной Венеры. Эта диалогичность подчеркнута зеркальным разворотом женской фигуры в картине Мыльникова. Также следует отметить иную роль пейзажа, где преобладание светлых масс воздуха и воды создает эффект растворения человека в природе, в противовес прочтению темы итальянским мастером, когда значительную часть полотна занимает земная твердь, что в некоторой степени материализует, утяжеляет изображение, отличающееся, помимо всего прочего, и более динамичной структурой. Смелость принятия советским мастером такого «вызова времени» говорит о том, что это для него — не постмодернистский эксперимент, не компиляция, не плагиат, а подтверждение исторической преемственности, верности избранного творческого пути. Художник в течение своей жизни неоднократно обращался к классическим музейным произведениям, каждый раз по-своему интерпретируя их. Достаточно вспомнить портрет дочери Веры, перекликающийся по своим интонациям со знаменитым серовским портретом, или блестяще написанную обнаженную фигуру, в силуэте которой читается отголосок «Олимпии» Э. Мане, или картину «Гроза», вызывающую аллюзии, связанные с живописью Джорджоне и Эль Греко.

Вертикальная ось симметрии объединяет все три основных элемента картины и делит каждый точно пополам. Другую ось, уже горизонтальную, образует линия дальнего берега, делая изображение практически зеркально симметричным во всех направлениях. Подобная трактовка созвучна мыслям художника о том, что «равновесие и симметрия —закономерности природы, и, в то же время, основа композиции. Все эти закономерности как будто просты и элементарны, и на постижение их сути и времени нужно мало, но это только так кажется. В искусстве постижение этих элементарных закономерностей значительно сложней, чем в науке. Не одной логикой определяется постижение и овладение ими, а познание их истинности лежит на пути самооткрытий художника» [цит. по: 7, с. 130].

Столь же акцентирована роль симметрии и в картине «Тишина» (1987), где простой, и, казалось бы, вполне жанровый сюжет преображается, возводится мастером до степени высокого философского обобщения. Холст построен на контрасте протяженной певучей горизонтали берега с массивным вертикальным пятном стога сена в центре, связывающим, подобно замковому камню в архитектуре, лежащие фигуры девушки и юноши.

Драматизм «Прощания», оттеняющий светлый лиризм и покой «Тищины», трагичная сумрачность «Клятвы балтийцев» и ликование солнечных красок «Лета» — сочетание этих столь контрастных по эмоциональному настрою решений определяет широту творческого диапазона Мыльникова, характеризует основные вехи его пути как живописца. Здесь соединяются гармония и хаос, страсть и медитативное спокойствие. Проанализированные нами произведения демонстрируют не только значительное сюжетное и жанровое разнообразие, но, что более важно для подлинного художника, разнообразие способов пластического воплощения темы. Это является существенным условием эмоционального воздействия произведений Мыльникова на зрителей. Совершенное владение живописными и композиционными средствами позволяло мастеру выходить на глубокие философские обобщения, претворять явления окружающего мира в емкие вневременные символы.

Мы кратко рассмотрели лишь некоторые, наиболее характерные черты композиционного метода Мыльникова. Анализ эволюции мастера показывает, что в значительной степени он был привержен симметрично-пропорциональной схеме, аналоги которой укоренены в человеческой культуре и, главным образом, в канонической структуре храма. Эта структура связана с фундаментальным архетипом imago templi — образом храма. В истории искусства нового времени изображение, постепенно отделяясь от своей праматери — архитектуры, обретает самостоятельные, свойственные только ему черты, но сохраняет при этом родовую, генетическую память, благодаря которой «картина, вбирая в себя живопись, скульптуру и архитектуру, становится микрокосмом — преемницей собора» (Т. Хертцер) [цит. по: 22, с. 216]. Наличие оси симметрии обращает плоскость холста на зрителя. Полотно предстает при этом не во временной длительности, а как статичная архитектурная форма, воспринимаемая одновременно, с соблюдением иерархии и соподчиненности частей главных и второстепенных. Такие построения близки традициям иконописи, средневековой живописи и живописи Раннего Возрождения. Храмовые формы столь универсальны и вариативны, что это позволяет им стать основой самых различных интерпретаций.

Развитию творческого дара Мыльникова немало способствовал диалектический метод подхода к явлениям жизни как к системе явлений, неразрывно связанных между собой, из чего следует необходимость их постоянного сравнения и соподчинения. Эти требования относятся как к формальной, внешней стороне изобразительного искусства (размеры, формы, ритмы, тон, цвет), так и к его содержательной стороне, что заставляет задумываться также и об этических, смысловых, ценностных категориях.

Эти особенности таланта художника были в значительной степени реализованы благодаря той роли, которую в его творчестве играла композиция, которая «выходит за пределы уровня организации существования холста, то есть за пределы своего обычного и обязательного уровня, можно сказать, уровня компоновки. При этом, оставаясь подчиненным элементом целого, композиция опять-таки приобретает значительно большую самостоятельность и выразительность, становится ценностной композицией» [13, с. 222–223]. Совершенное владение этими созидающими форму пластическими средствами позволило мастеру выйти на исключительной силы образные результаты, на символические обобщения, как созвучные своему времени, так и вневременные, общечеловеческие. Запечатленные им образы красоты и гармонии противостоят розни и хаосу окружающего нас тревожного мира, утверждая значимость вечных гуманистических ценностей.

На примере творчества Мыльникова можно проследить и отметить не только эволюцию внешних черт его живописной манеры и подхода к решению изобразительной плоскости. Его творчество весьма знаменательно также как феномен художника, сформировавшегося на основе полученного в юности архитектурного опыта. Этот опыт, это мышление принципиально отличается от изобразительной визуалистики с ее свободой, интуитивностью, возможностью нарушения заданных предписаний. Логика архитектора, где фантазия ограничивается рамками функции, строгого расчета, конструктивной прочности, целесообразности, меняется в сторону большей иррациональности, усиления роли воображения, что требует перестройки самой системы сознания, смены стиля мышления. Композиционный метод Мыльникова синтезировал в себе эти два подхода к восприятию и интерпретации объективной реальности.

Широта и единство мировоззрения Мыльникова, его глубокая эрудиция, позволявшая быть осведомленным в достижениях культуры самых разных стран и эпох, не догматичность, несмотря на прочную личную приверженность определенным устойчивым, порой почти каноническим принципам — все это способствовало тому, что заложенные мастером традиции, его уроки и по сей день остаются живой, актуальной классикой, помогающей молодому поколению художников настойчиво и дерзновенно осваивать новые творческие горизонты.

Список литературы:

1. *Алешин А. Б.* Андрей Мыльников. Каталог выставки. М.: Художник и книга, 2002. 180 с.
2. *Алпатов М. В.* Композиция в живописи. М., Л.: Искусство, 1940. 132 с.
3. *Волков Н. Н.* Композиция в живописи. М.: Изд. В. Шевчук, 2014. 367 с.
4. *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. М.: Логос, 2011. 105 с.
5. *Гордезиани Р. В.* Проблемы гомеровского эпоса. Тбилиси: Изд. Тбилисского университета, 1978. 294 с.
6. *Гращенков В. Н.* Об искусстве Рафаэля // Рафаэль и его время. М.: Наука, 1986. С. 7–45.
7. *Гусев В. А.* А. Мыльников. М: Советский художник, 1989. 141 с.
8. *Даниэль С. М.* Картина классической эпохи. Проблема композиции в западно-европейской живописи XVII века. Л.: Искусство, 1986. 200 с.
9. *Дейнека А. А.* Из моей рабочей практики. М: Художник РСФСР, 1961. 79 с.
10. *Зедльмайр Х.* Утрата середины. М.: Прогресс-традиция, 2008. 640 с.
11. *Каганович А. Л.* Андрей Андреевич Мыльников. Л.: Художник РСФСР, 1980. 282 с.
12. *Кибрик Е. А.* Объективные законы композиции в изобразительном искусстве // Вопросы философии. 1966. № 10. С. 17–23.
13. *Леняшин В. А.* Художников друг и советник: Современная живопись и проблемы критики. Л.: Художник РСФСР, 1985. 315 с.
14. *Леняшин В. А.* Единица хранения. Русская живопись — опыт музейного истолкования. СПб.: Золотой век. 2014. 438 с.
15. Николай Петрович Крымов. Художник и педагог. Статьи, воспоминания. М.: Изобразительное искусство, 1989. 224 с.
16. Мастера искусства об искусстве / Под. ред. *А. Губера, А. Федорова-Давыдова, И. Мацы.* В 7 т. Т. 5. М.: Искусство, 1967.
17. *Петров-Водкин К. С.* Пространство Эвклида. СПб.: Лениздат, 2013. 413 с.
18. *Пунин Н. Н.* Русское и советское искусство. Избранные труды о русском и советском изобразительном искусстве. М.: Советский художник, 1976. 264 с.
19. *Фаворский В. А.* Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. 588 с.
20. Формальный метод: Антология русского модернизма. В 3 т. Т. 1. Системы / Под ред. *С. А. Ушакина.* М.-Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. 956 с.
21. *Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
22. *Шорохов Е. В.* Основы композиции. М.: Просвещение, 1979. 303 с.

References:

Aleshin A. B. *Andrei Myl'nikov. Katalog vystavki (Andrei Myl'nikov. Exhibition catalog).* Moscow, Khudozhnik i kniga Publ., 2002. 180 p. (in Russian)

Alpatov M. V. *Kompozitsiia v zhivopisi (Composition in Painting).* Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1940. 132 p. (in Russian)

Daniel' S. M. *Kartina klassicheskoi epokhi. Problema kompozitsii v zapadno-evropeiskoi zhivopisi 17 veka (Painting of the Classical Age. The Problem of Composition in Western-European Painting of the 17th Century).* Leningrad, Iskusstvo Publ., 1986. 200 p. (in Russian)

Deineka A. A. *Iz moei rabochei praktiki (From My Working Practice).* Moscow, Khudozhnik RSFSR Publ., 1961. 79 p. (in Russian)

Favorskii V. A. *Literaturno-teoreticheskoe nasledie (Literary and Theoretical Legacy).* Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1988. 588 p. (in Russian)

Freidenberg O. *Poetika siuzheta i zhanra (Poetics of Subject and Genre).* Moscow, Labirint Publ., 1997. 448 p. (in Russian)

Gordeziani R. V. *Problemy gomerovskogo ehposa (Problems of Homer's Epos).* Tbilisi, Tbilisi University Publ., 1978. 294 p. (in Russian)

Grashchenkov V. N. Ob iskusstve Rafaelia (On Raphael's Art). *Rafael' i ego vremia (Raphael and His Time).* Moscow, Nauka Publ., 1986, pp. 7–45. (in Russian)

Guber A.; Fedorov-Davydov A.; Macza J. (ed.). *Mastera iskusstva ob iskusstve (Masters of Art on Art). In 7 vol. Vol. 5.* Moscow, Iskusstvo Publ., 1967. (in Russian)

Gusev V. A. *A. Myl'nikov.* Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1989. 141 p. (in Russian)

Hildebrand A. *Problema formy v izobrazitel'nom iskusstve i sobranie statei (The problem of the Form in Art and Collection of Articles).* Moscow, Logos Publ., 2011. 105 p. (in Russian)

Kaganovich A. L. *Andrei Andreevich Myl'nikov.* Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1980. 282 p. (in Russian)

Kibrik E. A. Ob'ektivnye zakony kompozitsii v izobrazitel'nom iskusstve (Objective Principals of Composition in Art). *Voprosy filosofii (Issues of Phylosophy),* 1966, no. 10, pp. 17–23. (in Russian)

Leniashin V. A. *Edinitsa khraneniia. Russkaia zhivopis' — opyt muzeinogo istolkovaniia (Storage Unit. Russian Painting — the Experience of Museum Interpretation).* Saint Petersburg, Zolotoi vek Publ., 2014. 438 p. (in Russian)

Leniashin V. A. *Khudozhnikov drug i sovetnik: Sovremennaia zhivopis' i problemy kritiki (The Friend and Advisor of Artists: Modern Painting and Issues of Art Criticism).* Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1985. 315 p. (in Russian)

Nikolai Petrovich Krymov. Khudozhnik i pedagog. Stat'i, vospominaniia (Nikolai Petrovich Krymov. Artist and Teacher. Articles, Memorials). Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1989. 224 p. (in Russian)

Petrov-Vodkin K. S. *Prostranstvo Evklida (Euclidean Space).* Saint Petersburg, Lenizdat Publ., 2013. 413 p. (in Russian)

Punin N. N. *Russkoe i sovetskoe iskusstvo. Izbrannye trudy o russkom i sovetskom izobrazitel'nom iskusstve (Russian and Soviet Art. Selected Works on Russian and Soviet Art).* Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1976. 264 p. (in Russian)

Sedlmayr H. *Utrata serediny (Loss of the Center).* Moscow, Progress-traditsiia Publ., 2008. 640 p. (in Russian)

Shorokhov E. V. *Osnovy kompozitsii (Basics of Composition).* Moscow, Prosveshchenie Publ., 1979. 303 p. (in Russian)

Ushakin S. A. (ed.). *Formal'nyi metod: Antologiia russkogo modernizma (Formal Method: the Anthology of Russian Modernism). In 3 vol. Vol 1.* Moscow, Ekaterinburg, Kabinetnyi uchenyi Publ., 2016. 956 p. (in Russian)

Volkov N. N. *Kompozitsiia v zhivopisi (Composition in Painting).* Moscow, V. Shevchuk Publ., 2014. 367 p. (in Russian)

УДК 371.315.6+7.011.4

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11003

Цзинь Лихуа, аспирант. СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина при Российской Академии Художеств, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. aliha163@mail.ru

Jin, Lihua, PhD student. Saint Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaia nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. aliha163@mail.ru

МАСТЕР-КЛАСС ПРОФЕССОРА А. К. БЫСТРОВА 1997 ГОДА В ШЭНЬЯНЕ И ЕГО РОЛЬ В РАЗВИТИИ КИТАЙСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

PROFESSOR A. K. BYSTROV'S MASTER CLASS IN SHENYANG (1997) AND ITS ROLE IN THE DEVELOPMENT OF CHINESE ART

Аннотация. В статье рассмотрен мастер-класс А. К. Быстрова 1997 года в Шэньяне, в котором приняли участие молодые педагоги из китайских художественных вузов. Фактически участвовало 70 молодых художников, кроме педагогов, присутствовали молодые художники из различных регионов Китая. Проведен краткий анализ профессионального пути ряда китайских художников, участвовавших в мастер-классе, который показывает, каких успехов в художественно-педагогической деятельности они смогли добиться, заняв достойное место в культурной жизни Китая. Важно отметить, что они работают в разных регионах страны, распространяют свое знание реалистического искусства среди своих студентов и зрителей. Выявлено значение мастер-класса А. К. Быстрова для совершенствования учебного процесса и изучено отношение китайских художников к эстетике академического рисунка и масляной живописи. Рассмотрено творчество китайских выпускников Института им. И. Е. Репина (Ван Теню, Сунь Тао, Ван Цзяньфэн) и их учебные рисунки, сделано сравнение их дипломных работ с произведениями их руководителя А. К. Быстрова. Определена важность роли мастер-классов российских академических художников для Китая и их влияние на китайское художественное образование и изобразительное искусство в конце XX в.

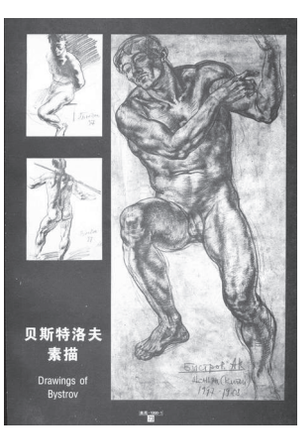
Ключевые слова: мастер-класс; Шэньян; изобразительное искусство в Китае; XX в.; А.К. Быстров; академическая школа.

Abstract. The author investigated the master class by A. K. Bystrov in Shenyang (1997). 70 young artists from various regions of China, including young teachers from Chinese art universities, attended this master class. The researcher provided a brief analysis of the professional way of some of these artists which showed how much progress they made in artistic and educational activities, having taken a worthy place in China's cultural life. The author noted that they work in different regions of the country, spreading their knowledge of realistic art among their students and viewers. The researcher revealed the importance of the master class by A. K. Bystrov for improving the educational process and the attitude of Chinese artists to the aesthetics of academic drawing and oil painting. The author examined the art of Chinese graduates of Repin Art Institute (Wang Tieniu, Sun Tao, Wang Jianfeng), especially their study drawings, and compared their diploma projects with their supervisor A. K. Bystrov's work. The author concluded that master classes by Russian academic artists were very important for China and had special influence on Chinese art education and visual arts in the end of the 20th century.

Keywords: master class; Shenyang; art in China; the 20th century; A. K. Bystrov; academic school.

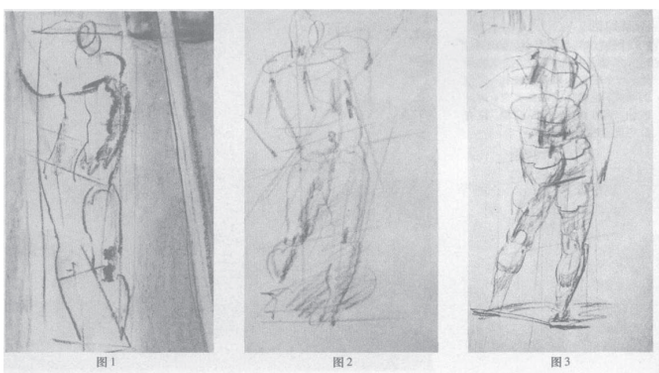
В честь 60-летия основания Академии художеств имени Лу Синя в 1997 г. была проведена «Выставка выдающихся студенческих произведений Академии художеств им. Лу Синя и Института им. И. Е. Репина» в Шэньяне. Ректор Института им. И. Е. Репина О. А. Еремеев и декан факультета живописи В. С. Песиков присутствовали на ее открытии. В рамках состоявшейся выставки молодой художник Александр Кирович Быстров (ныне руководитель персональной мастерской, академик РАХ, профессор, народный художник РФ) проводил мастер-класс в Академии художеств им. Лу Синя. А. К. Быстров к этому времени был уже достаточно известен в России своими монументальными мозаичными и станковыми произведениями, среди которых наиболее известна мозаика для станции метрополитена «Площадь Александра Невского» (1985) (Илл.1), выполненная им еще во время пребывания в Творческой мастерской Академии художеств.

Илл. 1. А. К. Быстров. Битва Александра Невского. Дипломная работа. 1985. Холст, масло. Фонд Академии художеств, Санкт-Петербург



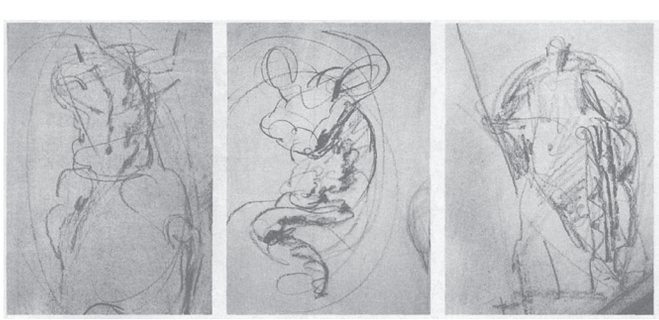
Илл. 2. Чэнь Цзуньсань «Запись обучения рисунку группы А. К. Быстрова»

В мастер-классе А. К. Быстрова приняли участие молодые педагоги из китайских художественных вузов. В январе 1998 г. профессор Академии художеств им. Лу Синя Чэнь Цзуньсань — выпускник факультета графики Института им. И. Е. Репина 1959 г. — опубликовал статью «Запись обучения рисунку группы А. К. Быстрова» в научной газете Академии художеств им. Лу Синя «Художественный мир — Мэйюань», в которой очень подробно рассказал о проведении мастер-класса (Илл.2-4). Он писал: «По плану собрались принимать в группу мастер-класса 35 учеников, а фактически участвовало 70 молодых художников, кроме педагогов, присутствовали молодые художники из различных регионов Китая. Многие из них учились у китайских выпускников первого поколения института им. И. Е. Репина в 1950–1960-х гг., они хотели своими глазами видеть, как русский мастер пишет картину» [5, с. 72].



Илл. 3. Чэнь Цзуньсань «Запись обучения рисунку группы А. К. Быстрова»

Обучение проводилось в течение месяца: первые 20 дней были отведены рисунку (по 2 часа выполнения набросков и 6 часов рисунка каждый день), последние 10 дней — живопись. Всего учебный процесс длился 150 академических часов. Основные участники — педагоги художественного института, ведущие базовые курсы. В течение этого времени А. К. Быстров сосредоточился на решении самых существенных проблем академического рисунка, выбрав в качестве основной темы мужское тело. Каждый ученик выполнял четыре рисунка обнаженной натуры и десятки набросков, с разных точек зрения на фигуру в самых сложных ракурсах. Такая структура учебных занятий, когда процесс обучения рисунку и наброски проводятся «вперемежку», является компактной, ритмической, организует художников к участию в живом учебном процессе. Ученики поэтапно начинают работу над произведением: от простого к сложному, от низкого уровня до высокого, от пассивного восприятия до активного художественного действия. За каждой работой, каждым наброском стоит довольно длительный и глубокий процесс, включающий наблюдение за чувствами, рациональное знание и общее выражение. От учеников требуют делать выводы по аналогии, наблюдать, понимать и запоминать самые основные элементы эскиза: анатомию человеческого тела, использование света и тени в изображении, проявление ритма в конкретном нарисованном объекте, чтобы они получили более глубокое понимание и развитие рисунка [5, с. 73–75].



Илл. 4. Чэнь Цзуньсань «Запись обучения рисунка группы А. К. Быстрова»

А. К. Быстров также самостоятельно параллельно проходил вместе с учениками и показывал обучающимся все описанные этапы, состоящие из зарисовок на каждом уровне создания эскиза, чтобы уточнить цель обучения и вести учеников по задуманной траектории рисования. Его показательные эскизы помогли проявить индивидуальность каждого художника, учесть его эстетические предпочтения, а также решить проблемы, возникающие у учеников в процессе рисования. Такое внимательное отношение к ученикам можно назвать главной чертой метода обучения А. К. Быстрова. Его мнение, взгляд на творчество и идеи рисунка от начала до конца проникают во все процессы обучения, дополняют его образовательный метод [4, с. 11–13].

Илл. 5. Фото. Рисунок А. К. Быстрова. 1997. Бумага, карандаш. Коллекция Академии художеств им. Лу Синя, Шэньян

А. К. Быстров подчеркивает, что «в обучении надо активно и творчески создать тему, точно передать позу модели. Каждая работа должна иметь разную тему, отличающуюся от предыдущих. Натура, как материал обучения, иногда играет более важную роль в обучении, чем учитель» [4, с. 11]. Также мастер считает, что «тело более ясно проявляет свои особенности при изображении контрастного сочетания света и тени. Рисунок должен показывать объемную форму, а не простое пленэрное рисование, поэтому свет представляет собой необходимое, важное условие среди средств обучения рисунку» [4, с. 11]. Художник убежден, что «нельзя рисовать живое тело в геометрической форме. Человек живой, движущийся. Надо рисовать его на основе чувства и наблюдения. Знание и проявление техник искусства не совсем одинаковые у всех. Проявление является результатом обобщения. Надо обобщать знание и чувство. Если рисовать тело просто под углом геометрической формы, это легко приводит к закостенелости» [4, с. 12]. Рисунок, по мнению мастера, должен максимально стремиться к совершенству. Обучение базовому рисунку должно научить мастерству. При этом важно понимать, что незрелые учителя путают мастерство с искусством. А. К. Быстров также делится своими наблюдениями о том, что проявление сво-

Илл. 6. Фото. Мастер-класс в Шэньяне. 1997

его отношения, своей индивидуальности — самая сложная задача искусства, и в этом ценность художника: показать отношение к реальности, передать визуально чувственные переживания с помощью конкретных форм, колорита и техники. «Мастерство рисунка очень конкретно, оно нуждается в освоении и практике. Покрасить фон для бумаги, выбрать и использовать материалы для рисования, проводить и организовывать линии, управлять изменением градации цветов, формировать объем и пространство с использованием света и тени, очерчивать границы света и тени, использовать рефлексы, решать линию контура, правильно расставлять акценты между целым и частным и т. д. — все эти средства и методы могут усилить общую экспрессивность рисунка, поэтому относятся к категории мастерства и навыков рисунка», — говорит художник об особенностях творческого процесса [4, с. 13].

В последний день курса рисунка А. К. Быстров проводил показательное обучение: он за 4 часа сделал рисунок мужской натуры, размер рисунка составляет 250 см на 120 см (Илл.5). Ученики своими глазами увидели, как русский художник пишет картину, демонстрируя аудитории свое мастерство и навыки. За прошедший месяц, кроме преподавания, он сделал более 300 набросков, 5 рисунков человеческого тела, 2 живописные работы и 2 портрета. После прошедшего мастер-класса ученик Чжу Гуанюй сказал, что «мастер-класс А. Быстрова принес немалую пользу для моего будущего творчества»[1] (Илл.6).

Будущие художники, преподаватели китайских университетов, академий художеств — так выглядит аудитория, присутствовавшая на мастер-классах А. К. Быстрова (Илл.7). Среди слушателей выделяются 5 будущих профессоров (Академия художеств им. Лу Синя — Чи Хеньфэй, Ван Теню; Тяньцзиньская академия художеств — Чжао Сяньсин; Сычуаньская академия художеств — Чэнь Шучжун; Вэнчжоуский университет — Чжу Гуанюй), чье влияние в академических кругах способствовало дальнейшему распространению и внедрению принципов масляной живописи в учебный процесс в художественных вузах Китая.

Илл. 7. Фото. Слева направо: У Юньхуа, Чэнь Цзуньсань, А. К. Быстров, Чжу Гуанюй. 1997

Далее мы рассмотрим творческий путь выпускников «группы Быстрова», позволяющий понять их роль и значение в художественной культуре Китая:

1. **Ван Теню** (1950 г.р.) в Харбине, выпускник Института им. И. Е. Репина (1998). После окончания учебы в мастерской А. А. Мыльникова он начал заниматься исторической монументальной живописью и добился выдающихся результатов в этой области. Например, картина «Красная армия пересекает реку Хуан Хэ» (2005) хранится в Китайском народном мемориальном музее анти-японской войны, «Шанганьлинская операция 1952 года» (2007) (соавтор Ван Цзюньжуй) — в Военном историческом музее Нанькинского военного округа; «Прорыв из окружения Бэйдаина» (1999), «Мао Цзедун в Лоушаньгуане» (2013) (Илл.8), «Минский анти-японский герой Ци Цзигуан» (2014) и «Китайско-японская война Цзяу» (2014) (соавтор Янь Ян) — в Центральном научно-исследовательском кабинете истории Компартии, «Дацинское нефтяное сражение» (2007) — в Дацинском нефтепромышленном мемориальном музее. Ван Теню долгое время преподавал, воспитал много молодых китайских художников, особенно в последние десять лет. В 2007 г. Ван Теню стал профессором Художественного института при университете Цинхуа [3, с. 587–592].

Илл. 8. Ван Теню. Мао Цзэдун в Лоушаньгуане. 2013. Холст, масло. Центральный научно-исследовательский кабинет истории партии, Пекин

2. **Дин Ичэн** (1960 г.р.) в Шэньяне, выпускник Академии художеств им. Лу Синя (1984). Сейчас — свободный художник.
3. **Чжао Сяньсин** (1964 г.р.) в Ляонине — член Китайского Союза художников, профессор, проректор Института изобразительного искусства при Тяньцзиньской академии художеств. Он окончил художественный институт при педагогическом университете в 1987 г., и магистратуру Китайской центральной академии художеств в 1994 г.
4. **Чжу Гуанюй** (1968 г.р.) в Вэньчжоу — профессор, декан Художественного института при университете г. Вэнчжоу. В 1991 г. он окончил Институт искусств при Чжэцзянском политехническом университете, в 2002 г. — магистратуру Китайской академии художеств. Кроме педагогической работы, он много занимался творчеством: за серию работ «Башня» художник получил премию на Чжэцзянской художественной выставке 2009 г.
5. **Чи Хеньфэй** (1945 г.р.) — художник-педагог, член Китайского Союза художников, профессор Академии художеств им. Лу Синя. В 1985–1987 гг. училась на третьем творческом курсе Центральной академии художеств Китая. С 1976 по 2000 гг. она преподавала в Академии художеств им. Лу Синя, во время работы в 1997 г. она занималась в группе А. К. Быстрова, после курса написала статью «Записи обучения рисунку — группа А. К. Быстрова», которая была опубликована в журнале «Наблюдение художества» (1997). Она достигла больших результатов в технике пастели, открыла творческой курс пастели в Педагогическом университете в г. Шэньяне. Её работа «Балерины» (2004) получила золотую медаль на Ляонинской художественной выставке, попала в коллекцию Государственного художественного музея в Пекине.
6. **Чэнь Шучжун** (1960 г.р.) в Ляонине — член Китайского Союза художников, профессор Сычуаньской академии

художеств. В 1984 г. он окончил бакалавриат Академии художеств им. Лу Синя и магистратуру в 1998 г. Его серия работ «Травянистый делювий» заняла второе место на Десятой Всекитайской художественной выставке. Он принимал участие в мастер-классе А. К. Быстрова в 1997 г. Самостоятельное выполнение набросков, рисунков, классы живописи, общение с русским мастером и наблюдение за его работой, проявление индивидуального художественного стиля — все это основные итоги работы «группы Быстрова», которая познакомила китайских педагогов с творчеством преподавателя Института им. И. Е. Репина, повлияла на распространение методов русской реалистической живописи в КНР. В период преподавания, он опубликовал ряд статьей: «О рисунке и преподавании рисунка» (2002), «О преподавании реалистического рисунка» (2003) и так далее.

7. **У Юньхуа** (1944 г.р.) — член Китайского Союза художников, заместитель председателя Союза художников в Ляонине. Окончил Академию художеств им. Лу Синя в 1968 г., затем в 1985 г. был стажером Центральной академии художеств Китая. Многие его работы были показаны на Всекитайской выставке. Два раза он получил серебряную медаль, работа «Шахтеры» (1984) была отобрана Китайским художественным музеем, работа «Атака на крепость Хутоу» (2014) выставлялась в Москве в Третьяковской галерее, в октябре 2015 г. [4, с. 208–211].

Краткий анализ профессионального пути перечисленных художников показывает, каких успехов в художественно-педагогической деятельности они смогли добиться, заняв достойное место в культурной жизни Китая. Важно отметить, что они работают в разных регионах страны, распространяют свое знание реалистического искусства среди своих студентов и зрителей.

Проведение творческих мастер-классов профессоров Института им. И. Е. Репина в высших учебных заведениях КНР занимает важное место в культурном диалоге двух стран. Это возможность для многих китайских художников увидеть и освоить на практике методы российской живописной школы, приобрести новые навыки, не покидая страны. Среди мастер-классов российских художников большое значение имеет мастер-класс «группы А. К. Быстрова» в Шэньяне 1997 г. Мастер-класс А. К. Быстрова в Шэньяне стал одним из наиболее значимых и популярных в среде китайских художников, работающих в технике масляной живописи, и получил большой резонанс.

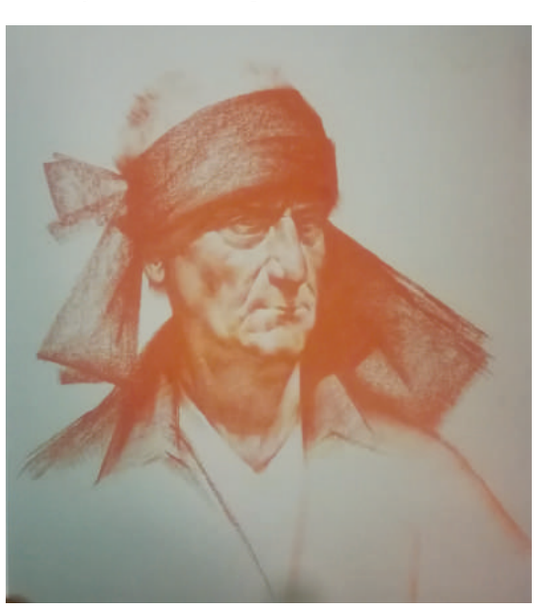
Кроме мастер-класса А. К. Быстров, как молодой педагог мастерской А. А. Мыльникова, преподавал рисунок в Институте им. И. Е. Репина. Работая в мастерской А. А. Мыльникова, он выпустил много китайских студентов, таких как Сунь Тао, Ван Теню, Ван Цзяньфэн и другие. В 1990-е гг. Сунь Тао и Ван Теню были его студентами.

В учебном рисунке Сунь Тао «Три фигуры» (Илл.9), выполненном на пятом курсе под руководством А. К. Быстрова в 1995 г., заметны характерные черты школы Мыльникова, а именно: четкое построение композиции по академическим законам и внимание к светотени. Поставив перед собой сложную задачу решения многофигурной композиции, Сунь Тао тщательно выстраивал положение фигур, делал неглубоким пространство, чтобы ярче раскрыть композицию на плоскости, менял и переписывал фрагменты композиции, придавая работе ритм и напряжение. В результате первоначально кажущееся статичным изображение постепенно «оживало» на холсте, делалось более динамичным. Если проанализировать дипломную работу Сунь Тао, то можно понять, насколько творчество А. К. Быстрова повлияло на него. Сунь Тао создал картину «Битва Цы-пи нач. III в. н.э.» (1996) (Илл.10-1-2), в которой он опирается на композиционную схему работы «Битва Александра Невского» А. К. Быстрова. И хотя в произведениях представлены различные истории, Сунь Тао использовал похожий сюжет, получив близкий эффект. Петербургская академическая школа очень много дала китайскому художнику.

Илл. 10. Сунь Тао. Битва Цы-пи нач. III в. н.э. Дипломная работа. 1996. Холст, масло. Фонд Академии Художеств, Санкт-Петербург.

После возвращения в Китай Сунь Тао стал работать преподавателем на факультете монументальной живописи Центральной академии художеств Китая в Пекине. Как художник-педагог Сунь Тао подготовил к изданию следующие свои книги: «Материалы и техника русского рисунка» (Цзянсиское художественное издательство, 2000); «Технология и материалы мозаики» (Хэйлунцзянское художественное издательство, 2003); «Анатомия человеческого тела: Учебное пособие по основным предметам Центральной академии художеств» (Пекинское народное художественное издательство, 2005), а спустя годы стал профессором и возглавил мастерскую монументальной живописи, передавая свои ученикам опыт, полученный в мастерской А. А. Мыльникова.

Илл. 9. Сунь Тао. Три фигуры. 1995. Бумага, сепия. Фонд Академии художеств, Санкт-Петербург



Илл. 11. Ван Цзяньфэн. Портрет мужчины. 5 курс. 2007. Бумага, сепия. Фонд Академии художеств, Санкт-Петербург.

Илл. 12. Ван Цзяньфэн. Междоусобица. Дипломная работа. 2009. Холст, масло. Фонд Академии художеств, Санкт-Петербург.

Еще один китайский художник — Ван Цзяньфэн — обучался в мастерской А. А. Мыльникова с 2005 г. и окончил ее в 2009 г. Его руководителем фактически был А. К. Быстров. Работа Ван Цзяньфэна «Портрет мужчины» (Илл.11) воспроизведена в книге «Рисунок школы Александра Быстрова» (Санкт-Петербург, 2010), которую он выполнил на пятом курсе в 2007 г. В его дипломной работе «Междоусобица» (Илл.12) также можно видеть влияние руководителя.

В 2013 г. Ван Цзяньфэн защитил диссертацию на тему «А. А. Мыльников и китайское художественное образование» в художественном институте при Шанхайском университете, глубоко исследовав творческий путь А. А. Мыльникова и роль его мастерской в художественном образовании. Сегодня Ван Цзяньфэн работает в Художественном институте при Шанхайском педагогическом университете, продолжает передавать свои знания, полученные в Институте им. И. Е. Репина, новым поколениям молодых людей.

С 2008 г. А. К. Быстров начал руководить монументальной мастерской. У него и сейчас учится много китайских студентов. Имя А. К. Быстрова стало хорошо известно в Китае, его произведения хранятся в крупнейших коллекциях русского искусства (Цюань Шаньши (Илл.13), Ша Айдэ (Илл.14) и др.), он стал одним из тех, благодаря кому в Китае получили распространение и развитие академическое и реалистическое искусство.

Илл. 13. Фото перед работой А. К. Быстрова в художественном центре Цюань Шаньши г. Ханчжоу. 2018. Коллекция Цюань Шаньши, Ханчжоу

Илл. 14. А. К. Быстров. Осенний букет цветов. 2001. Холст, масло. Коллекция Ша Айдэ, Шанхай

Примечания:

[1] Интервью Цзинь Лихуа с Чжу Гуанюй в г. Вэньчжоу, март 2015 г. Автору статьи удалось найти фотографии в частных архивах Чжу Гуанюй, на которых запечатлен А. К. Быстров с учениками.

Список литературы:

1. *Кутейникова Н. С.* Первые вехи творчества // Художник. 1989 № 10. С. 5–6.
2. *Цзинь Лихуа.* Советские герои в творчестве китайских художников // Вестник Орловского государственного университета. 2015. № 6 (47). С. 208–211
3. *Цзинь Лихуа.* Творческий путь Ван Теню (Ван Теню и его историческая монументальная живопись) // Материалы международной научной конференции «Война, Беда, Мечта и Юность! Искусство и война. К 70-летию победы в Великой Отечественной войне». СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина / Ред. Г. Н. Чепыгова. М.: ООО «БуксМАрт», 2015. С. 587–592.
4. *Чи Хеньфэй.* Запись обучения рисунку в мастер-классе А. К. Быстрова // Наблюдение художества. 1997. № 9–11. С.11–13. Перевод с китайского 迟恨非/ 阿.贝斯特洛夫素描教学手记/1997年/美术大观/9.10.11期连载
5. *Чэнь Цзуньсань.* Запись обучения рисунку группы А. К. Быстрова // Научная газета академии художеств им. Лу Синя «Художественный мир — Мэйюань». 1998. № 1. С. 71–76. Перевод с китайского. 陈尊三/ 贝斯特洛夫素描教学及油画制作研究班纪实/美苑/1998年第01期
6. Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского государственного академического института имени И.Е. Репина Российской академии художеств. 1915–2005 / Авт.-сост. *С. Б. Алексеева;* науч. ред. *Ю. Г. Бобров.* СПб.: Петрополь, 2007. 85 с.

References:

Alekseeva S. B.; Bobrov Iu. G. (ed.). *Iubileynyi spravochnik vypusknikov Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo akademicheskogo instituta imeni I. E. Repina Rossiiskoi akademii khudozhestv. 1915–2005 (The Anniversary Reference Book of Graduates of Saint Petersburg Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of Russian Academy of Arts. 1915–2005).* Saint Petersburg, Petropol Publ., 2007. 85 p. (in Russian)

Chen Zunsan. Record Learning Pattern in A. K. Bystrov's Group. *Scientific Newspaper of the Academy of Arts Lu Xin "Art World-Mei Yuan"*, 1998, no. 1, pp.73–75. (in Chinese)

Chi Henfei. Record of Learning of the Drawing in the Master-class by A. K. Bystrov. *Journal of the Observation of Art,* 1997, no. 9–11, pp.11–13. (in Chinese)

Jin Lihua. Sovetskie geroi v tvorchestve kitaiskikh khudozhnikov (Soviet Heroes in the Works of Chinese Artists). *Vestnik Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta (Bulletin of Orel State University),* 2015, no. 6(47), pp. 208–211. (in Russian)

Jin Lihua. Tvorcheskii put' Van Tenu (Van Tenu i ego monumental'naia zhivopis') (The Creative Way of Wang Tieniu (Wang Tieniu and His Historical Monumental Painting)). *Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii "Voina, Beda, Mechta i Iunost'! Iskusstvo i voina. K 70-letiiu pobedy v Velikoi Otechestvennoi voine" (Proceedings of the international scientific conference "War, Misfortune, Dream and Youth! Art and war. For the 70th Anniversary of Victory in the Great Patriotic War").* Moscow, BuksMart LLC Publ., 2015, pp. 587–592 (in Russian)

Kuteinikova N. S. Pervye vekhi tvorchestva (The First Milestones of Creativity). *Khudozhnik (The Artist),* 1989, no. 10, pp. 5–6. (in Russian)

УДК 7.73.05

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11004

Елена Олеговна Романова, искусствовед, советник Отделения искусствознания и художественной критики Российской Академии Художеств, член-корреспондент РАХ. Российская Академия Художеств, Россия, Москва, Пречистенка, 21. 119034. art-rah@mail.ru

Romanova, Elena Olegovna, art historian, adviser to the president of the Russian Academy of Arts on Art History, corresponding member of the Russian Academy of Arts. Russian Academy of Arts, Prechistenka, 21, 119034 Moscow, Russian Federation. art-rah@mail.ru

ТЕМА ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ В СОВРЕМЕННОМ МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА З. К. ЦЕРЕТЕЛИ

THE SUBJECT OF HISTORICAL MEMORY IN THE MODERN MONUMENTAL ART AS EXEMPLIFIED BY ZURAB TSERETELI'S ART

Аннотация. Статья посвящена монументальному творчеству современного художника-монументалиста З. К. Церетели, в котором отразились поиски современников по обретению исторической памяти и сохранению национальной идентичности. Обращение к героям прошлого также обусловлено и характерным для современного российского общества поиском нравственного идеала. Это, в свою очередь, приводит к такому направлению развития скульптуры, как увековечивание памяти о выдающихся современниках, что также находит отражение в творчестве художника и скульптора. Творчеством З. К. Церетели в последние годы занимаются многие исследователи, однако автор статьи предлагает нестандартный ракурс разработки темы и рассматривает монументальную пластику З. К. Церетели как художественную форму исторической памяти. В статье исследуется один из творческих методов художника, суть которого состоит в утверждении и развитии в монументальной пластике принципа историзма. Автор обосновывает востребованность подобной трактовки темы исторической памяти в наши дни, когда роль искусства, в первую очередь монументального, как художественной формы исторической памяти, особенно актуальна. Представляя основной корпус произведений мастера, посвященный российской истории, подробно анализируется монументальный ансамбль «История Грузии», который создается на протяжении более 40 лет в условиях жизни и работы художника в России. Прослеживаются художественные истоки монументальной скульптуры З. К. Церетели, определяется преемственность традиции в его творчестве, а также новаторские подходы.

Ключевые слова: историческая память; монументальное искусство; З. К. Церетели; история России; «Правители России»; «История Грузии»; художественная форма; приобщение к истории.

Abstract. The focus of the article was on the monumental art of one of the modern artists, Zurab Tsereteli, which reflects the attempts of our contemporaries to discover their historical memory and keep their national identity. The search for the moral ideal in the modern Russian society induced references to heroes of the past. This results in the development of the sculptural art as a commemoration of eminent contemporaries, which also finds a reflection in the art of Tsereteli. Over the past few years, the art of Zurab Tsereteli has attracted the attention of some art critics. Nevertheless, the author of the paper offered a different point of view on his art as an artistic form of historical memory. The author examined one of the artist's creative methods, which at its core is a representation and development of the principle of historicism in monumental sculpture; and proved the demand for such representation of historical memory nowadays, when the role of art, especially monumental one, as an artistic form of historical memory is essential. The author considered the main set of sculptures dedicated to Russian history and analyzed the monumental ensemble "History of Georgia", which the artist while living and working in Russia, has been creating for the last 40 years. The author also traced the artistic sources of Zurab Tsereteli's monumental sculpture and defined the continuity of tradition as well as novel approaches in his art.

Keywords: historical memory; monumental art; Zurab Tsereteli; history of Russia; "Governors of Russia"; "History of Georgia"; artistic form; familiarizing with history.

Тема исторической памяти в современном монументальном искусстве постсоветских республик — одна из самых устойчивых и востребованных, начиная с конца 1980-х гг. Так, в России проблема сохранения исторической памяти общества и ее возвращения стоит очень остро, советские годы характеризовались ее серьезным искажением, и проблема не решена до сих пор. Как результат, тема сохранения исторической памяти монументальными формами искусства приобрела небывалую актуальность. Мы стали свидетелями всплеска интереса к воссозданию образов, на определенном этапе увековеченных в стране, но впоследствии подвергнутых поруганию и забвению. Большой интерес вызывают памятники опальным при советской власти правителям и политическим деятелям дореволюционной эпохи, участникам Белого движения, деятелям культуры, искусства и науки, лучшим представителям русского зарубежья, чьи имена и деятельность длительное время замалчивались или искажались официальной пропагандой.

Художник-монументалист З. К. Церетели — один из тех современных скульпторов, важнейшая черта творческого метода которого заключается в приобщении к истории через монументальное искусство.

В своем монументальном творчестве художник и скульптор отдает дань истории России, с конца 1980-х гг. начав работать над серией из 74 бюстов «Правители России», представившей образы русских князей и царей от Рюрика до Николая II. Каждый из 74 бюстов представляет характерный психологический портрет героя, отражая его особенности как личности и как государственного деятеля в соответствии с иконографическим каноном, который вырабатывался постепенно, начиная с XVIII столетия. Рассматривание бюстов, установленных на высоких подиумах в виде каннелированных колонн высотой 130 см, то есть на уровне, соизмеримом с ростом среднего человека, дает эффект личного общения — зритель оказывается буквально «лицом к лицу» с великокняжескими и царственными особами. Выбранная форма портретного бюста-гермы отсылает к эпохе античности, которая чествовала своих героев, создавая их скульптурные изображения для увековечивания в народной памяти.

В 2000-е гг. художник ваяет цикл круглой скульптуры из 18 фигур, посвященных представителям Дома Романовых — от царя Алексея Михайловича до Николая II, а также скульптурную

композицию «Ипатьевская ночь» в память о трагической гибели семьи последнего русского императора. Созданный Церетели цикл памятников представителям династии ныне экспонируется в московской Галерее искусств на Пречистенке. Обычно серии или изобразительные сюиты распространены в графике, в малой пластике, реже в живописи, в монументальной скульптуре — совсем редко. Церетели же присоединился к разработке этой формы монументальной пластики, обозначив, таким образом, еще одно проявление новаторского духа в экспериментальном пространстве своего творчества.

Насыщенная мощным патриотическим пафосом традиция создавать памятники царственным особам в России берет свое начало в XVIII столетии, начиная с монументов, посвященных императору Петру I, и З. К. Церетели принял эту преемственность. При этом цели установки памятников царям и императорам три века назад и сегодня отличаются: помимо увековечивания памяти о том или ином правителе, его деятельности, что служит общим целеполаганием для разных эпох, в XXI в. в России особую значимость приобретает сам факт напоминания об этом деятеле (правителе).

Особый интерес мастера вызывает фигура императора Петра Великого — основателя Академии наук и художеств в Российской империи, о чем Церетели, как президент Российской академии художеств, никогда не забывает. Известны два памятника Петру I его работы, установленные в российских столицах. В них император изображен как личность, уже вошедшая в историю, — как основатель «северной Пальмиры» (монумент в Санкт-Петербурге, 2006) и как царь-реформатор, в частности, основатель российского флота (монумент «300-летие Российского флота» в Москве, 1997).

Церетели рассматривает историю Российской государственности в портретах как заполнение пробелов в знании истории своей страны. Скульптурной серии, посвященной истории России в лице ее правителей IX–XX вв., принадлежит особое место в контексте принципиально важного значения, которое приобрела темы истории Российской государственности для современного общества.

Однако возвращение исторической памяти современникам — лишь одно из требований сегодняшнего дня. Не менее актуален поиск нравственного идеала, о чем — по прошествии более четверти века после падения СССР — свидетельствуют горячие баталии вокруг переименований городов, улиц, аэропортов и других объектов инфраструктуры в нашей стране. С одной стороны, этот идеал ищут в прошлом, в частности, среди героев империи, отвергнутых советской властью, среди святых Русской Православной Церкви. С другой стороны, пробуют найти идеал в настоящем, иначе говоря, среди наших же современников.

С 2000 г. Церетели работает над созданием скульптурного цикла «Мои современники», посвященного выдающимся деятелям искусства и культуры XX–XXI вв. и насчитывающего в настоящее время более полусотни скульптур в бронзе. Часть из них представляет собой крупные горельефы, часть — полномасштабную портретную скульптуру, в том числе скульптурные композиции с включением монументальных деталей, выполненных в технике эмали. Часто в эти работы автор включает символические предметы и сюжеты, напоминая о роде занятий героев цикла, созданных ими произведениях, событиях их жизни. Паоло Трубецкой, создатель одного из сильнейших по эмоциональному воздействию в русском искусстве памятника императору Александру III в Петербурге, говорил: «Без портретности не может быть памятника, а без символа — произведения искусства» [23, с. 50]. Портретная галерея «Мои современники» в трактовке Церетели подтверждает это утверждение мастера художественной пластики.

Широкое распространение в отечественном искусстве обращения к созданию художественного образа художника-творца прослеживается с 1970-х–1980-х гг. В те годы, как отмечает М. А. Бурганова, автор монографии о монументальной скульптуре России XX в., «и в станковой, и в монументальной скульптуре одним из ведущих жанров становится портрет творческой личности. Жизнь писателя, поэта, художника, музыканта осмысляется как явление сомасштабное истории и даже как факт самой истории» [5, с. 64]. В 1990-е и 2000-е гг. эта тенденция не только продолжается, но и усиливается, что обусловлено снятием запретов на имена многих деятелей искусства, не лояльных к советской власти, и привлечением к ним повышенного внимания общества.

Скульптурный цикл «Мои современники» работы Церетели открывают горельефные портреты поэтов и писателей Серебряного века — А. А. Ахматовой, М. И. Цветаевой, А. А. Блока, О. Э. Мандельштама, И. А. Бунина... Так скульптор провозглашает свою принадлежность к русской культуре XX в. Этот факт свидетельствует о том, что концепция автора с самого начала предполагала создание портретной галереи знаменитых деятелей искусства не только из образов личных знакомых и живущих непосредственно в одно время с художником, но гораздо шире — галереи фигур, символизирующих русскую культуру XX столетия. Ту сферу, в которой Россия, быть может, внесла наибольший вклад в общемировую кладовую цивилизации. С ее представителями, жившими и творившими на протяжении одного столетия русской истории, скульптор связывает свои глубокие размышления о судьбах современной России, о живой перекличке столь разных времен в пределах XX в., о нравственных проблемах, в частности о проблеме долга личности перед своей страной. Для истинных художников подобные вопросы — не пустой звук. Так, например, они волновали В. И. Мухину, М. К. Аникушина, который считал, что «по современным произведениям в будущем станут судить о нашей эпохе, и мы не имеем права забывать об этом» [30, с. 187]. Церетели, сам — представитель эпохи, не мог допустить, чтобы время стерло в памяти стремительно меняющегося мира имена выдающихся личностей, его современников по XX веку. Сам скульптор признается: «Стараюсь как можно больше расширить серию “Мои современники”, сохранив впечатление о тех, кого знал лично. Образ великого человека, его внутреннее состояние, для художника очень важен...»[1].

В искусстве тема памяти трактуется чаще всего символически, что всегда позволяет автору наиболее полно выразить чувство своих национальных корней, память о прошлом родины, к тому же язык символов лучше прочитывается и усваивается зрителем, нежели прямолинейная повествовательность. Об этом, в частности, однозначно высказывалась

В. И. Мухина — автор выдающихся монументальных произведений: «Аллегория и символика — очень сильные способы пластического выражения явлений, событий и идей» [22, с. 30, 31, 47].

В символических монументах Зураба Церетели, установленных в России, Грузии, США, Испании, Пуэрто-Рико, памятники на историческую тему занимают значительное место. Художник продолжил традицию использования символического языка, заложенного крупнейшими мастерами отечественной скульптуры XX в., — В. И. Мухиной, С. Д. Меркуровым, И. Д. Шадром, А. Т. Матвеевым — которые, в свою очередь, являлись наследниками А. С. Голубкиной, С. Т. Конёнкова, П. П. Трубецкого, чье творчество всегда тяготело к символике. В своих «Заметках о скульптуре» Сергей Меркуров указывал: «Надо мужественно переносить удары и насмешки судьбы, трагедию непонимания, подчас гонение, обрушивающееся на него [скульптора]. Нельзя сворачивать с дороги. Рано или поздно подлинные произведения будут признаны. Наш русский мастер Мартос оставил великий завет стойкости. <...> Он пишет: “Углубленный скульптор может в резкие и выразительные черты своего сочинения вливать новые понятия. Через искусство он имеет возможность беседовать со зрителями таинственным иероглифическим языком, передавая обстоятельства, времена, лица”» [20, с. 332–333]. Церетели смог со всей полнотой воспользоваться символом как средством художественной выразительности и значительно обогатить пластический язык современной скульптуры благодаря неординарному образному мышлению, нестандартному видению людей и событий.

В число символических монументов Церетели в России, в которых нашла свое отражение тема исторической памяти, входят два памятника в составе Мемориального комплекса на Поклонной горе, посвященного 50-летию Победы Советского Союза в Великой Отечественной войне: обелиск Победы и скульптурная композиция «Георгий Победоносец, побеждающий змия», в которой туловище змия составлено из фрагментов списанных американских и российских крылатых ракет, а также монумент «Трагедия народов». Обращает на себя внимание тот факт, что впервые за всю история бытования мемориальной пластики на военную тему после 1917 г. были введены образы мировой культуры в произведение, посвященное Великой Отечественной войне, которую ранее привычно олицетворяли образы «Родины-матери» или «Солдата».

Илл. 1. З. К. Церетели. Скульптурный ансамбль «История Грузии». 1978–2018. Бронза, бетон. Тбилиси

Илл. 2. З. К. Церетели. Скульптурный ансамбль «История Грузии». 1978–2018. Бронза, бетон. Тбилиси

Ярким примером символического монумента на историческую тему служит монументальный комплекс «История Грузии», который создается мастером на протяжении 40 лет, отделочные работы продолжаются и сегодня. Ансамбль представляет собой сложную пространственно-изобразительную композицию, в которой ярко реализовался интерес художника к историческим событиям прошлого, прежде всего своей страны, и стал символом глубочайшего внимания, трепетного отношения к ее истории. Для мемориального комплекса Церетели долго выбирал форму (по словам С. Д. Меркурова, «искал форму, в которую художник должен влить свое содержание» [19, с. 29]). Найденная скульптором сложная форма ассоциируется с древними наиболее значительными мегалитическими постройками — кромлехами — и будто изначально подготавливает зрителя к встрече с древностью. При этом пластическая концепция монументального ансамбля такова, что с какой точки на него ни посмотришь, в основе композиции обязательно видишь Крест — как знак «соединения материального и духовного», как «некий мистический плюс, складывающий небо и землю в одно первозданное единство» [16, с. 12]. Таким образом скульптор сразу обозначил начало своей «Истории Грузии», ее живительную силу — христианство, насчитывающее в Грузии более полутора тысячи лет.

Ансамбль расположен на вершине горы Кенис Мта на берегу Тбилисского моря. Его центральная часть располагается по периметру прямоугольника и включает восемь сооружений. Четыре из них — это отдельно стоящие монолитные колонны, высотой по 35 м. Каждый из четырех других объектов образован тремя колоннами и положенной на них поперечной балкой. Все колонны и балки с четырех сторон облицованы бронзовыми барельефами. Когда охватываешь взглядом комплекс целиком, то зрительно горизонтали накладываются на вертикали, и создается впечатление то одного гигантского креста, то нескольких, неразрывно соединенных друг с другом, переходящими один в другой. В знаке Креста и заложен глубинный смысл комплекса — ведь Грузия была одним из первых государств, сделавших христианство своей официальной религией.

К мемориалу на вершине горы ведет длинная широкая лестница, благодаря чему сама гора выглядит как постамент монументальной композиции (илл. 1). Ансамбль органично воспринимается с окружающим ландшафтом и кажется естественно выросшим из глубинных недр земли. Строгий и мощный силуэт комплекса, его грандиозные размеры рассчитаны на восприятие издалека, его статичность лишь усиливает ощущение монументальности и величественности, незыблемости. Намеренно архаическая скульптурность, воспринимающаяся как нечто само собой разумеющееся в окружении реликтовых сосен и безмолвной тишины вдалеке от шума города, многократно усиливает энергетику природного ландшафта и вызывает исторические ассоциации у приближающихся к комплексу посетителей.

Отметим, что подобная вписанность памятника в ландшафт, взаимопроникновение скульптурной формы и окружающей среды (по словам А. Г. Габричевского, «особо тесная и интимная связь между формой сооружения и его природным окружением» [11, с. 303]) — отличительная черта творчества Церетели-монументалиста. Уже в самом замысле будущего произведения художник обращается к природе, неразрывно связывая его с природным ландшафтом. Ансамбль «История Грузии» слит со средой, корреспондирует с величественностью окружающей его природы. Искусственно состаренная бронза его элементов вызывает ассоциации с реальной далекой древностью, в которой испокон веков природа существовала. Этот творческий прием наглядно иллюстрирует определение искусства, данное Мариной Цветаевой: «Искусство есть та же природа. Не ищите в нем других законов, кроме собственных (не самоволия художника, не существующего, а именно законов искусства). Может быть — искусство есть только ответвление природы (вид ее творчества). Достоверно: произведение искусства есть произведение природы, такое же рожденное, а не сотворенное» [28, с. 346]. Другими словами, истинный художник не только сопрягает, но неразрывно соединяет две вечности — памятник и природу.

История освоения пространства горы Кенис Мта началась с того, что в 1947 г., во времена культа личности в СССР, местные власти предложили Сталину установить здесь памятник вождю высотой 100 м. Предполагалось не просто водрузить гигантскую статую на самую высокую точку вблизи Тбилиси (тогда эта территория еще не входила в черту города), а создать специальную шахту и лифт, чтобы можно было статую вождя опускать под землю с заходом солнца и поднимать с восходом. Сегодня в это трудно поверить, но такое предложение было озвучено генералиссимусу со стороны местных партийных руководителей. Вдвойне трудно поверить, что Сталин не слишком активно поддержал инициативу, якобы сказав: «Делайте, а там видно будет». Начались работы, которые вылились в то, что вершину горы срезали и на образовавшейся площадке залили мощный фундамент (видимо, от шахты с лифтом решили отказаться сразу). Вскоре вождь почил в бозе, началось развенчание культа личности, и проект был заброшен.

В поле зрения З. К. Церетели гора попала еще в 1960-х гг., когда художник обосновался в Багеби, тогда пригороде Тбилиси, где из окна мастерской открывался вид на величавую Кенис Мта. Воображение заработало. Практически сразу удалось заручиться согласием местного руководства на использование готового фундамента для создания мемориала, посвященного правителям и выдающимся представителям Грузии — писателям, художникам, врачам, полководцам, святым... После этого Церетели начал собирать архивные материалы, поскольку требовалось составить список героев будущего скульптурного ансамбля для утверждения в высших инстанциях. Конечно, в те годы о включении в его программу образов царей не могла идти речь, так же как и образов святых. Прошло десять лет, в течение которых художник предложил три варианта мемориала и получил благословение Католикоса-Патриарха всея Грузии Илии II на проведение работ. В 1987 г. на свои собственные средства скульптор начал сооружение комплекса «История Грузии».

Длинную широкую лестницу, ведущую к монументальному ансамблю, фланкируют две античные колонны, одна из которых — в руинированном состоянии. Уже первое впечатление от комплекса настраивает на перекличку эпох и столетий. Традиция устанавливать камни вертикально — одна из древнейших и при этом наиболее устойчивых: человечество до сих пор

возводит стелы в честь особо значимых событий. Ясен и замысел автора — возвести своего рода памятник единой грузинской цивилизации, вернув современникам память о знаменитых предках, а заодно напомнить и об их нравственных ориентирах: посетитель легко узнаёт главные события Священной истории, которые представлены в нижнем ярусе монумента, включающем в общей сложности 64 барельефа (илл. 2).

Церетели раньше многих в СССР осознал неразрывную связь каждого из живущих с прошлым своей родины, как выяснилось, значительно более древним и богатым, нежели представлялось в официальном курсе истории. Произошло это благодаря тому, что выпускник Тбилисской Академии художеств в 1959 г. пришел работать художником в Институт истории, археологии и этнографии Грузинской ССР, участвовал в этнографических экспедициях и за семь лет исколесил Грузию вдоль и поперек. Этот бесценный опыт позволил будущему скульптору понять истоки искусства Грузии и проникнуться мыслью: без прошлого нет будущего. В те годы он смог узнать то, что для большинства граждан нашей страны находилось под запретом, — подлинную историю своей родины, общую историю Грузии и России, с именами, без купюр и искажений, а также познать важнейшую составляющую мировоззрения своих предков — христианство.

Илл. 3. З. К. Церетели. Успение Пресвятой Богородицы. Фрагмент декоративного убранства Благовещенской церкви в составе ансамбля «История Грузии». 2000-е. Эмаль. Тбилиси

Именно тогда у него зародился замысел создать историческую летопись в художественных образах. Почти полвека спустя замысел воплотился в пластические посвящения истории России и грандиозный монументальный ансамбль «История Грузии».

«Работа оказалась непростой, — вспоминает З. К. Церетели, — с точки зрения определения формы и оптимального масштаба будущего сооружения. Место это само по себе очень сильное энергетически. Чтобы вписать монумент в такое пространство, чтобы он не потерялся, необходимо было использовать формы, наиболее близко связанные с окружающим ландшафтом, природой, и тщательно выверить масштаб сооружения»[2]. Задача была решена успешно. Несмотря на то, что рельеф этой местности очень сложный, имеются большие перепады высот, даже у самой горы Кенис Мта с каждой из сторон — разная высота, комплекс выглядит органичным элементом окружающего ландшафта.

Монумент было решено изготовить из бетона и облицевать бронзовыми панно. На протяжении многих лет грузовики возили цемент на вершину горы. Иногда процесс прерывался, как это случилось в годы правления Звиада Гамсахурдии, во время гражданской войны... Сам художник в начале 1990-х гг. переехал в Россию, но работы продолжил. Параллельно Церетели работал над эскизами для бронзовых барельефов, которые можно разделить на четыре тематические линии: Библейская история, портреты выдающихся представителей Грузии, сюжетные композиции на тему деяний предков и важнейших событий в истории страны, а также фольклорные мотивы.

За годы подготовки возведения монументального комплекса список его героев претерпел значительные изменения, пополнившись именами, на которые при советской власти было наложено табу, — именами царей и великих князей, полководцев, общественных деятелей, святых Грузинской Православной Церкви, писателей и художников, творчество которых не признавалось или запрещалось в советские годы. В бронзе оказались увековечены образы и имена почти полсотни грузин, в число которых вошли составитель грузинской азбуки царь Парнаваз I (III в. до н.э.), классики грузинской литературы — от Средневековья до XX столетия включительно, борцы за объединенную и независимую Грузию, летописцы, врачи, историки и географы, богословы и философы, христианские мученики и исповедники, выдающийся зодчий XI в. Арсукидзе — автор собора Свети-Цховели, являющегося сегодня духовным символом страны, уникальный мастер чеканки по металлу XII–XIII вв. Бека Опизари и так далее. В сюжетных композициях нашли отражение духовные подвиги святых, деятельность грузинских полководцев в сражениях с иноземными завоевателями за независимость страны, основание монастырей как духовных центров Грузии, а также герои мифов и легенд Северного Кавказа. Изображения выполнены в манере, перекликающейся с мотивами грузинского искусства раннего Средневековья, что придает фольклорный тон стилистике композиций.

Возвращаясь к изображениям героев грузинской нации, надо отметить, что здесь Церетели проявил себя как мастер воображаемого портрета — ведь прижизненные изображения одних героев не сохранились, у других — их не было вовсе. Такое отношение к трактовке изображений реально существовавших героев, к тому же в далеком прошлом, ни в коей мере не умаляет достоинств их портретов. Например, В. И. Мухина, автор

множества скульптурных портретов, замечала по этому поводу: «[Когда] у художника нет непосредственного ощущения живой модели, его суждение складывается по случайным документам, недостаточно, а иногда и плохо передающим изображаемое лицо. Поэтому, оказываясь неяркими в смысле характеристики и психологии, они выглядят лучшими или худшими объемными копиями механических репортерских фотографий. <…> Протокольность интересна только современнику, лично знакомому с объектом, или же скрупулезному историку, но это уже не область искусства. Художник имеет право на воображение, в этом его сила и убедительность» [22, с. 27].

Лаконичная, наподобие архаической, форма колонн и балок усиливает выразительность пластического богатства барельефов. Часто их изобразительный ряд включает образы героев народных сказаний Грузии — животных, растений, небесных светил и пр., «восходящих к культово-космическим представлениям родового общества» [2, с. 209]. Это своего рода пластический фольклор, повествующий о распространенных в народе верованиях, о чтимых представителях животного и растительного мира, которые служили и служат неиссякаемыми источниками национального искусства. Это отсылает зрителя к раннему средневековому рельефу в Грузии, когда в камне оживали не только христианские мифы, но и языческие обычаи и верования в виде аналогий, существующих в христианской Церкви. Присутствие в барельефах подобных элементов усиливает ощущение естественности, пластической нерукотворности, о чем и говорила М. И. Цветаева. Более того, использованный скульптором приём приближает к зрителю повествовательные мотивы памятника. Так, библейские сюжеты, трактованные вполне реалистично, воспринимаются как жизненные сцены во многом и благодаря включению в программу монумента фольклорных мотивов. При этом созданные в рост барельефные изображения исторических персонажей, вкомпанованных в форму креста и трактованных намеренно архаично, выглядят — в силу своей монументальности — буквально воскресшими, вернувшимися в сегодняшний день из глубины веков, придавая всему ансамблю пронзительное чувство сакральности, смирения, тишины.

Как уже говорилось, композиционную основу мемориального ансамбля составляет Крест. Христианская Грузия ведет свой отсчет от начала IV в., когда страна приняла Крещение благодаря святой равноапостольной Нино, снискавшей имя просветительницы Грузии. Поэтому в состав ансамбля автор включил крест святой Нино, сплетенный из виноградной лозы. Напротив Креста святой Нино расположены фигуры 13 святых, так называемых «тринадцати сирийских отцов» — основателей и распространителей монашества в Грузии в VI в. В их житиях, уникальных по насыщенности подвига и самопожертвованию, как в зеркале, отражается история страны, полная драматических событий. Напоминание о высоких примерах жизни древних подвижников, их духовном подвиге, по мнению автора монумента, должно воодушевить современников, напомнить о силе и стойкости человеческого духа. С этой же целью в ансамбль включены и картуши со свитками, на которых начертаны стихи великих грузинских поэтов, воспевающие нравственные и гражданские доблести.

Составной частью монументального комплекса также является крестово-купольная часовня в честь Благовещения Пресвятой Богородицы. Имеющая характерное остроконечное завершение, она построена из светлого туфа в соответствии с канонами древнегрузинской архитектуры, когда строительный материал не штукатурили, а оставляли необработанным. Снаружи лишь со стороны входа часовня декорирована рельефными изображениями древних, наиболее известных храмов в Грузии, выполненных в бронзе. Внутри все стены от пола до потолка расписаны изображениями на сюжеты событий Евангелия в технике перегородчатой эмали (илл. 3, 4), центральное из которых посвящено празднику Благовещения. Работы по внутреннему убранству практически завершены. Часовня — важная составляющая ансамбля «История Грузии», выступающая в контексте комплекса как храм-памятник, прежде всего, но помимо этого имеющая еще один содержательный аспект. Как сказал Святейший Патриарх Московский и всея Руси Алексий II на освещении одного из воссозданных после поругания храмов, это «возвращение в истинное русло нашей истории. И в то же время это акт покаяния за грехи отцов и дедов»[3].

Интерес к религии, к истории христианства у Церетели пробудился во время этнографической экспедиции в Гелатский

Илл. 4. З. К. Церетели. Фрагмент декоративного убранства церкви в честь Благовещения Пресвятой Богородицы в составе ансамбля «История Грузии». 2000-е. Эмаль. Тбилиси

монастырь, ведущий свою историю с VI в., а с начала XII в. ставший крупнейшим монастырским центром Грузии и главным художественным центром в ее западной части. Там молодой художник впервые увидел мозаичные фрески христианских святых, выполненных по византийским канонам. Впечатление было настолько сильным, что впоследствии это позволило мастеру не раз сказать: «С Гелати началось мое творчество…»[4]. По сути, это положило начало формированию собственного художественного стиля З. К. Церетели, органично связанного с древнегрузинским искусством. То же самое, например, произошло с его предшественником Ладо Гудиашвили, также участвовавшим в качестве художника в научных экспедициях Грузинского общества истории и этнографии, которые для него стали, по собственному выражению художника, «как бы вторым высшим учебным заведением» [13, с. 9].

Сегодня Церетели вспоминает: «Когда было запрещено рисовать кресты, фрески и т.д., нам разрешали. Так что я большую школу получил. Копии фресок делал, изучал Библейские сюжеты…»[5]. Постепенно тема христианства, порой завуалировано, порой открыто, вошла в творчество мастера. На библейские сюжеты создано несколько серий произведений в разных техниках — в графике, черно-белой и цветной, в бронзе, в эмали. При этом знаки и символы христианства художник включает в свои монументальные работы, что позволяет усилить выразительность образа, сделать его более понятным для зрителя.

Заключение

Статья исследует один из творческих методов художника и скульптора Зураба Константиновича Церетели, суть которого состоит в утверждении и развитии в монументальной пластике принципа историзма. Востребованность подобной трактовки темы исторической памяти обосновывается тем, что в наши дни

роль искусства, в первую очередь монументального, как художественной формы исторической памяти особенно актуальна.

Среди основных направлений в развитии мемориальной скульптуры в России Новейшего времени, в которых работает и скульптор Церетели, — традиционные для отечественной монументальной пластики. Они включают увековечение военных сражений и побед, а также коммеморацию правителей страны, государственных деятелей, представителей культуры и искусства. Новым аспектом в последнем стало повсеместное установление памятников опальным деятелям культуры, искусства и науки, лучшим представителям русского зарубежья, чьи имена замалчивались в предыдущие годы, а деятельность искажалась официальной пропагандой. Также возродилась тенденция, характерная для императорской России, но неприемлемая для советского периода. Она состоит в воссоздании образов царей, святых, государственных деятелей Российской империи. По сути, возвращение памяти стало основным направлением в развитии современной отечественной мемориальной пластики, а ее дальнейшее развитие связано с увековечиванием памяти о выдающихся современниках, что во многом обусловлено поиском нравственного идеала в обществе. Все эти тенденции характерны и для монументального творчества З. К. Церетели.

Статья показывает возможность сохранения и возвращения исторической памяти общества на примере творчества современного художника-монументалиста. Рассматривается художественная практика скульптора, которая убеждает зрителя в ощущении континуальности истории, ее единства и преемственности, объединяет людей в конкретной исторической реальности, расширяет их исторический и культурный кругозор. Впервые в одной работе обобщены монументальные произведения З. К. Церетели с точки зрения формы сохранения исторической памяти.

При этом художник актуализирует историю. Так, памятники работы мастера, посвященные историческим персонажам, героическим личностям, — не просто дань памяти великим людям, но манифестация важности их открытий, реформ и свершений для него самого и для его современников. Историзм художественного мышления, который теснейшим образом переплетен с глубоким и острым ощущением сегодняшнего дня, — отличительная черта творческого метода скульптора. Примечателен в монументальной скульптуре Церетели паритет между фигурами историческими, классиками и нашими современниками. Обращение художника к столь широкой палитре образов однозначно свидетельствует о том, что он считает себя преемником представителей отечественной культуры, исследуемых им с точки зрения места в истории культуры. В своих монументальных творениях З. К. Церетели выражает сущность понятия «память», стремится создать ее концентрированный многомерный образ. Как у любого большого художника, пластика З. К. Церетели охватывает разные стили, жанры и композиционные формы — портреты, сюжетно-символические композиции, совмещает объемную скульптуру, рельефы, монументальные и архитектурные формы. Существенная особенность творчества Церетели — создание масштабных скульптурных циклов, серий и ансамблей, объединенных общей значительной идеей. При этом каждое произведение, входящее в единый ансамбль, сохраняет свою уникальность и самоценность.

Примечания:

1 Интервью Е. О. Романовой с З. К. Церетели
2 Интервью Е. О. Романовой с З. К. Церетели
3 Благовещенский кафедральный собор. Воронеж / История храма. URL: http://www.vob.ru/church/voronezh/blago_kaf/ind_blago.htm (дата обращения: 04.11.2018)
4 Интервью Е. О. Романовой с З. К. Церетели
5 Интервью Е. О. Романовой с З. К. Церетели

Список литературы:

1. *Аладашвили Н. А.* Монументальная скульптура Грузии. М.: Искусство, 1977. 275 с.
2. *Амиранашвили Ш.* История грузинского искусства. М.: Искусство, 1963. 526 с.
3. *Аникина С. И.* Культурно-историческая память и проблема художественного образа в истории искусствознания // Искусство как сфера культурно-исторической памяти: сб. статей. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2008. С. 50–62.
4. *Батракова С. П.* Искусство и миф: Из истории живописи XX века. М.: Наука, 2002. 215 с.
5. *Бурганова М. А.* Портрет и символ. Монументальная скульптура России в XX веке. М.: Творческая мастерская, 2012. 163 с.
6. *Валериус С. С.* Проблемы современной советской скульптуры. М.: Искусство, 1961. 224 с.
7. *Валериус С. С.* Прогрессивная скульптура XX века. Проблемы и тенденции. М.: Изобразительное искусство, 1973. 419 с..
8. *Ванеян С.* Произведение искусства — от монумента к мнемотопу // Произведение искусства как документ эпохи. Сборник статей. В 2 ч. Часть I. По материалам международной научно-практической конференции (НИИ РАХ, 2011) / Отв. ред. *Т. Г. Малинина.* М.: НИИ РАХ, БуксМАрт, 2014. С. 32–52.
9. *Ванслов В. В.* Скульптурная поэма о властителях дум (горельефы З. К. Церетели) // *Ванслов В. В.* В мире искусства. Эстетические и художественно-критические эссе. М.: Знание, 2003. С. 59–65.
10. *Воронова О. П.* И. Д. Шадр. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания о скульпторе. М.: Изобразительное искусство, 1978. 256 с.
11. *Габричевский А.* Введение к монографии «Мемориальная архитектура» // Память и время. Из художественного архива Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. Материалы, документы, статьи, комментарии / Сост. и отв. ред. *Т. Г. Малинина.* М.: Галарт, 2011. С. 302–308.
12. Голубкина, Конёнков и некоторые вопросы развития русской скульптуры Нового времени. Статьи, материалы, сообщения / Сост. *М. Бусев, О. Калугина, Г. Конечна.* М.: Галарт, 2015. 368 с.
13. *Гудиашвили Л.* Таинство красоты. Тбилиси: Мерани, 1988. 119 с.
14. *Джанберидзе Н. Ш.* Поиск и традиция. Тбилиси: Мецниереба, 1989. 248 с.
15. *Дмитриева М. Г.* Состояние и тенденции развития исторической памяти в массовом сознании российского общества: дис...канд. социолог. наук. 22.00.04. Москва, 2005. 195 с.
16. *Касперавичюс М. М.* Функции религиозной и светской символики. Л.: Ленингр. орг. о-ва "Знание" РСФСР, 1990. 32 с.
17. *Конёнков С. Т.* Мой век. Воспоминания. М.: Политиздат, 1988. 384 с.
18. *Кривдина О. А., Тычинин Б. Б.* Размышления о скульптуре. СПб.: Северная звезда, 2010. 608 с.
19. *Меркуров С. Д.* Записки скульптора. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1953. 100 с.
20. *Меркуров С. Д.* Воспоминания. М.: Kremlin Multimedia, 2012. 528 с.
21. *Метревели Р.* История глазами Зураба Церетели // Русский клуб. 2017. № 9. С. 6–14.
22. *Мухина В. И.* Литературно-критическое наследие. В 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1960. 227 с.
23. Павел Петрович Трубецкой: Скульптура, графика: Выставка произведений к 125-летию со дня рождения: Каталог / Сост. *С. П. Домогацкая* и др. М.: Советский художник, 1991. 106 с.
24. *Рязанцев И. В.* Скульптура в России XVIII — начала XIX века. Очерки. М.: Жираф, 2003. 541 с.
25. *Святославский А. В.* Памятник в России // Культура памяти. Сб. научных статей / Науч. ред. *Э. А. Шулепова.* М.: «Древлехранилище», 2003. С. 53–74.
26. *Святославский А. В.* История России в зеркале памяти. М.: «Древлехранилище», 2013. 592 с.

27. Творчество З. К. Церетели в контексте развития искусства XX–XXI веков. Сб. материалов XIV Алпатовских чтений. К юбилею художника. 17 февраля 2004 года. Российская академия художеств. М.: Творческие мастерские, 2004. 435 с.
28. *Цветаева М. И.* Искусство при свете совести // Цветаева М. И. Собрание сочинений в 7 т. Т. 5. М.: Эллис Лак, 1994. С. 346–374.
29. *Швидковский О.* Зураб Церетели. В 3-х т. М.: Галарт, 1996.
30. *Шефов А. Н.* Скульптор М. К. Аникушин. М.: Издательский Дом ТОНЧУ, 2011. 200 с.

References:

Aladashvili N. A. *Monumental'naia skul'ptura Gruzii (Monumental Sculpture of Georgia).* Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 275 p.
Amiranashvili Sh. *Istoriia gruzinskogo iskusstva (History of Georgian Art).* Moscow, Iskusstvo Publ., 1963. 526 p.
Anikina S. I. Kul'turno-istoricheskaia pamyat' i problema khudozhestvennogo obraza v istorii iskusstvoznaniia (Cultural and Historical Memory and the Issue of Art Image in Art History Historiography). *Iskusstvo kak sfera kul'turno-istoricheskoi pamyati: sb. statei (Art as a Field of Cultural and Historical Memory: Collection of articles).* Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2008, pp. 50–62.
Batrakova S. P. *Iskusstvo i mif: Iz istorii zhivopisi 20 veka (Art and Myth: From the History of the 20th Century Painting).* Moscow, Nauka Publ., 2002. 215 p.
Burganova M. A. *Portret i simvol. Monumental'naia skul'ptura Rossii v 20 veke (Portrait and Symbol. Monumental Sculpture of Russia in the 20th Century).* Moscow, Tvorcheskaia masterskaia Publ., 2012. 163 p.
Busev M.; Kalugina O.; Kochna G. M. (ed.). *Golubkina, Konenkov i nekotorye voprosy razvitiia russkoi skul'ptury Novogo vremeni. Stat'i, materialy, soobshcheniia (Golubkina, Konenkov, and Some Issues of the Development of Russian Sculpture of the New Time. Articles, Materials, Reports).* Moscow, Galart Publ., 2015. 368 p.
Dmitrieva M. G. *Sostoianie i tendentsii razvitiia istoricheskoi pamiati v massovom soznanii rossiiskogo obshchestva (The State and Trends of the Development of Historical Memory in the Mass Consciousness of Russian Society): PhD Thesis.* Moscow, 2005. 195 p.
Domogatskaia S. P. (ed.). *Pavel Petrovich Trubetskoi: Skul'ptura, grafika: Vystavka proizvedenii k 125-letiiu so dnia rozhdeniia: Katalog (Pavel Petrovich Trubetskoi: Sculpture, Graphics: 125 Anniversary Exhibition: Catalog).* Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1991. 106 p.
Dzhanberidze N. Sh. *Poisk i traditsiia (Search and Tradition).* Tbilisi, Metsniereba Publ., 1989. 248 p.
Gudiashvili L. *Tainstvo krasoty (Mystery of Beauty).* Tbilisi, Merani Publ., 1988. 119 p.
Kasperavichius M. M. *Funktsii religioznoi i svetskoi simvoliki (Functions of Religious and Secular Symbolics).* Leningrad, Leningr. org. o-va "Znanie" RSFSR Publ., 1990. 32 p.
Konenkov S. T. *Moi vek. Vospominaniia (My Century. Memoirs).* Moscow, Politizdat Publ., 1988. 384 p.
Krivdina O. A.; Tychinin B. B. *Razmyshleniia o skul'pture (Reflections on Sculpture).* Saint Petersburg, Severnaya zvezda Publ., 2010. 608 p.
Malinina T. G. (ed.). *Pamyat' i vremia. Iz khudozhestvennogo arkhiva Velikoi Otechestvennoi voiny 1941–1945 gg. Materialy, dokumenty, stat'i, kommentarii (Memory And Time. From the Artistic Archive of the Great Patriotic War of 1941–1945. Materials, Documents, Articles, Comments).* Moscow, Galart Publ., 2011. 455 p.
Merkurov S. D. *Vospominaniia (Memoirs).* Moscow, Kremlin Multimedia Publ., 2012. 528 p.
Merkurov S. D. *Zapiski skul'ptora (Sculptor's Notes).* Moscow, Izdatel'stvo Akademii khudozhestv SSSR Publ., 1953. 100 p.
Metreveli R. Istoriia glazami Zuraba Tsereteli (History from the Point of View of Zurab Tsereteli). *Russkii klub (Russian Club),* 2017, no. 9, pp. 6–14.
Mukhina V. I. *Literaturno-kriticheskoe nasledie (Literary and Critical Heritage).* In 3 Vol. Vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1960. 227 p.
Riazantsev I. V. *Skul'ptura v Rossii 18 — nachala 19 veka. Ocherki (Sculpture in Russia in the 18th — tthe beginning of the 19th Centuries).* Moscow, Zhiraf Publ., 2003. 541 p.
Shefov A.N. *Skul'ptor M. K. Anikushin (Sculptor M. K. Anikushin).* Moscow, Izdatel'skii Dom TONChU Publ., 2011. 200 p.
Shvidkovskii O. *Zurab Tsereteli.* In 3 Vol. Moscow, Galart Publ., 1996.
Sviatoslavskii A. V. *Istoriia Rossii v zerkale pamyati (History of Russia in the Mirror of Memory).* Moscow, Drevlekhranilishche Publ., 2013. 592 p.
Sviatoslavskii A. V. Pamyatnik v Rossii (Monument in Russia). *Kul'tura pamyati. Sb. nauchnykh statei (Culture of Memory: Collection of articles).* Moscow, Drevlekhranilishche Publ., 2003, pp. 53–74.
Tsvetaeva M. I. Iskusstvo pri svete sovesti (Art in the Light of Conscience). *Collected works in 7 Vol. Vol. 5.* Moscow, Ellis Lak Publ., 1994, pp. 346–374.
Tvorchestvo Z. K. *Tsereteli v kontekste razvitiia iskusstva 20–21 vekov. Sb. materialov 14 Alpatovskikh chtenii. K iubileiu khudozhnika. 17 fevralia 2004 goda. Rossiiskaia academia khudozhestv (The Art of Zurab Tsereteli in the Context of the 20th — 21th Centuries Art Development. Collection of materials. 14 Alpatov's Readings. To the Anniversary of the Artist. 17 February 2004. The Russian Academy of Arts).* Moscow, Tvorcheskie masterskie Publ., 2004. 435 p.
Valerius S. S. *Problemy sovremennoi sovetskoi skul'ptury (Questions of Modern Soviet Sculpture).* Moscow, Iskusstvo Publ., 1961. 224 p.
Valerius S. S. *Progressivnaia skul'ptura 20 veka. Problemy i tendentsii (Progressive Sculpture of the 20th Century. Challenges and Trends).* Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1973. 419 p.
Vaneian S. Proizvedenie iskusstva — ot monumenta k mnemotopu (A Piece of Art: From Monument to Mnemotop). *Proizvedenie iskusstva kak dokument epokhi. Sbornik statei (A Piece of Art as Document of Epouch).* In 2 Parts. Part 1. Moscow, Research institute of the Russian Academy of Arts, BuksMArt Publ., 2014, pp. 32–52.
Vanslov V.V. *V mire iskusstva. Ehsteticheskie i khudozhestvenno-kriticheskie esse (In the Art World. Aesthetic and Art Critic Essays).* Moscow, Znanie Publ., 2003. 280 p.
Voronova O. P. *I. D. Shadr. Literaturnoe nasledie. Perepiska. Vospominaniia o skul'ptore (I. D. Shadr. Literary Heritage. Correspondence. Memories about the Sculptor).* Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1978. 256 p.

УДК 726.54; 75.052; 73.027.2

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11005

Грачева Светлана Михайловна, доктор искусствоведения, член Союза художников РФ, профессор, декан факультета теории и истории искусств. СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина при Российской Академии Художеств, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. svetlana_grachva@mail.ru

Gracheva, Svetlana Mikhailovna, Full Doctor in Art History, member of the Union of Artists of Russian Federation, professor, the dean of the faculty of the theory and history of arts. Saint Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaia nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. svetlana_grachva@mail.ru

РЕЛИГИОЗНОЕ ИСКУССТВО АКАДЕМИЧЕСКИХ ХУДОЖНИКОВ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКОВ[1]

RELIGIOUS ART OF ACADEMIC ARTISTS OF THE LATE 20TH — THE EARLY 21ST CENTURIES

Аннотация. Статья посвящена современному религиозному искусству петербургских художников-академистов. Названы крупнейшие ансамбли и храмы, в создании которых академические художники принимали участие. Основное внимание уделено храмовому комплексу в Токсово, состоящему из Собора Архистратига Михаила и Всех Небесных Сил Бесплотных и Храма-колокольни Св. благоверного князя И. Черниговского, спроектированному архитектором В. Ф. Назаровым. Художественный образ этого ансамбля рождался в сотворчестве архитектора и настоятеля храма — отца Льва (протоирея Льва Нероды). Центром его композиции является большой девятикупольный каменный храм. Храмовый ансамбль в Токсово, созданный в традициях неорусского стиля, с элементами модерна, стал одной из вершин творчества В. Ф. Назарова, который воплотил в нем свое представление о современном православном зодчестве. Выразительная архитектура дала толчок дальнейшему развитию художественных идей. У заказчика есть желание наполнить смыслом и довести до художественного совершенства каждую деталь храмов. В статье проанализировано внутреннее убранство храмов, выполненное коллективом художников под руководством М. А. Раздобурдина. Он был приглашен работать в Токсово над убранством сначала Храма-колокольни. Он оказался в уже сложившемся архитектурном пространстве храма, в котором уже был иконостас с иконами и иконы, расставленные и развешанные в разных частях храма, причем принадлежащие нескольким авторам. Важно было вписаться в уже созданные интерьеры и органично соединить все его детали воедино. В результате храмах созданы не только традиционные фресковые росписи, но и применена интересная техника внутреннего убранства, которую художники называет «скульптурной графикой» или «графической скульптурой». Это легкие орнаментальные и сюжетные рельефы, покрывающие стены соборов, выполненные из клея и мраморной крошки и напоминающие скульптуру Владимиро-Суздальского княжества, но стилизованную уже в современном ключе.

Ключевые слова: религиозное искусство; современное искусство; храмовый комплекс; Токсово; архитектор В. Ф. Назаров; М. А. Раздобурдин; графическая скульптура.

Abstract. The aim of the study was to investigate the contemporary religious art of St. Petersburg-based artists-academicians. The author mentioned the largest ensembles and cathedrals in which academic artists participated. The research covered the temple complex in Toksovo, which consists of the Cathedral of the Archangel Michael and the Church-bell tower of St. blessed Prince I. Chernigovskiy, designed by the architect V. Nazarov. The image of this ensemble was the result of the cooperation of the architect and the abbot of the church — Father Leo (Archpriest Leo Neroda). The center of this composition is a large nine-dome stone cathedral. The cathedral ensemble in Toksovo features the traditions of neo-Russian style with the elements of modernity. It became the pinnacle of V. Nazarov's creativity, who embodied his idea of modern Orthodox architecture. Expressive architecture gave an impetus to the further development of artistic ideas. The commissioner has a desire to fill with meaning and bring to artistic perfection every detail of the churches. In the article, the author analyzed the interior decoration of churches built by the group of artists headed by M. A. Razdoburdin. At first, he was invited in Toksovo to work on the decoration of the Church-bell tower. The artist faced with already developed architectural space of the temple. There already was an iconostasis with icons and the icons by several authors placed and hung in different parts of the temple. It was important to fit into already formed interiors and organically combine all their details together. In the temples, the artists not only created traditional fresco paintings but also used an interesting technique of interior decoration. They identified it as «sculptural graphics» or a «graphic sculpture». These are light ornamental and narrative reliefs covering the walls of cathedrals. They were made of glue and marble chips and reminiscent of the sculpture of the Vladimir-Suzdal Principality but stylized in a modern way.

Keywords: religious art; contemporary art; temple complex; Toksovo; architect V. F. Nazarov; M. A. Razdoburdin; graphic sculpture.

Возрождение традиций русского православного искусства — одна из насущных проблем отечественной художественной культуры последних десятилетий. Многое сделано в этом направлении представителями петербургской академической школы: ведут активную работу реставраторы, важна деятельность мастерских религиозной живописи и отдельных мастеров. Ежегодно создается значительное количество произведений для монастырей и храмов в России и за рубежом [см.: 9; 10; 11; 20]. При участии Санкт-Петербургских мастеров были воссозданы росписи, написаны иконы или осуществлено общее декоративное убранство Храма Христа Спасителя в Москве [20], Морского Никольского собора в Кронштадте, церкви Успения пресвятой Богородицы в Петербурге, домовых церквей Большого Петергофского дворца и Дома ветеранов сцены им. М. Г. Савиной, церкви Богоявления на Гутуевском острове в Петербурге и многих других [4; 11; 13; 15]. Ряд архитекторов и живописцев — представителей академической школы — приняли участие в проектировании и убранстве храмов в России и за рубежом: Рождества Пресвятой Богородицы в поселке Александровская Курортного района Санкт-Петербурга, Воздвижения Честного и Животворящего Креста Господня в Санкт-Петербурге [13; 15], храмов св. благ. князя Александра Невского в Каменец-Подольском (Украина), преподобного Сергия Радонежского в Йоханнесбурге (ЮАР) и др.

1 Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта №18-012-00577.

Илл. 1. Собор Архистратига Михаила и Всех Небесных Сил Бесплотных в Токсово. Архитектор В. Ф. Назаров. 1999–2004

Многочисленные эскизы монументальных храмовых росписей создают выпускники мастерской церковной и религиозной живописи под руководством профессора А. К. Крылова. Современное храмовое искусство изучается специалистами с разных точек зрения [1; 2; 3; 4; 6; 14; 17], однако пока нет обобщающего исследования, в котором были бы комплексно представлены все его проблемы.

К серьезным монументальным проектам, которые создаются при участии академических художников, относится Храмовый комплекс в Токсово, состоящий из Собора Архистратига Михаила и Всех Небесных Сил Бесплотных и Храма-колокольни Св. благоверного князя И. Черниговского [8; 18].

Это чрезвычайно интересный в архитектурном и художественном отношении комплекс культовых и общественных сооружений, занимающий около двух гектаров в поселке Токсово, его строительство ведется с 1992 г. В 1993 г. на месте этого комплекса была возведена деревянная церковь Архангела Михаила, сгоревшая в 2008 г., и уже не существующая ныне, но именно с неё, можно сказать, начинался настоящий ансамбль.

Центром композиции современного ансамбля является большой девятикупольный каменный храм, заложенный в 1999 г. по благословению Святейшего Патриарха Московского и Всея Руси Алексия II и Митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского Владимира, построенный в 2003 г. к 2000-летию Рождества Христова. Он был освящен 19 сентября 2004 г. в праздник Чуда Архистратига Божия Михаила в Хонех митрополитом Санкт-Петербургским и Ладожским Владимиром. После чина освящения храма митрополит Владимир зачитал свой Указ о придании статуса собора храму Архистратига Божия Михаила и всех Небесных сил бесплотных.

В 2008 г. митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский Владимир на месте сгоревшей деревянной церкви освятил закладной камень нового Храма-колокольни в честь святого благоверного князя Игоря Черниговского. Высота храма-колокольни 60 метров по кресту, а колокол массой 14 тонн — самый большой в Санкт-Петербургской епархии.

Кроме того, на территории комплекса находится церковный дом с воскресной школой, детский хоспис для детей с ДЦП и онкозаболеваниями и крупнейшей в Епархии богадельней, — Гериатрическим центром во имя Императрицы Марии Федоровны — созданной в 2005 г.

Автор всех этих произведений — В. Ф. Назаров (1932–2015) — народный архитектор РФ, академик Российской академии архитектуры и строительных наук, мэтр петербургской архитектуры, один из разработчиков генерального плана нашего города и городов-спутников. Ему принадлежат проекты двух крупных храмовых ансамблей — в Токсово и в Юкках.

Храмовый ансамбль в Токсово, созданный в традициях неорусского стиля с элементами модерна, стал одной из вершин творчества В. Ф. Назарова, который воплотил в нем свое представление о современном православном зодчестве. Художественный образ храма рождался в сотворчестве архитектора и настоятеля храма — отца Льва (протоирея Льва Нероды). Лев Нерода — инициатор и основной заказчик данного ансамбля, вложивший, как говорят, в него всю свою душу. Как пишет в своей статье В. Кудрявцев: «И отец Лев, и архитектор Назаров хотели видеть принципиально новый, но отвечающий всем канонам русской православной церкви храм» [8]. После долгих и мучительных поисков и сложных инженерных решений, родился действительно уникальный ансамбль.

Илл. 2. Храм-колокольня Св. благоверного князя И. Черниговского в Токсово. Архитектор В. Ф. Назаров. 2008–2009

Архитектор придумал интересное конструктивное решение, разработав опору пяти куполов не на опорные столбы, а на четыре перекрещивающиеся арки, что позволило сделать цельным внутреннее пространство храма. «...Храм Архистратига Михаила виден издалека. Гора Высокая, что на Токсовском плато, возвышается над Приневской и Ладожской низменностями на 100 метров. Сам Храм возведён на отметке 106 метров, высота его 37 метров, получаемый абсолют отметки — 143 метра. Звонница высотой 25 метров. Площадь Храма около 400 кв. метров: у входа — баптистерий <...>. Стены Храма и звонницы — из отборного, облицовочного красного кирпича, купола — из листовой меди; количество куполов — по числу девяти чинов ангельских» [8]. Этот храмовый комплекс окружен знаменитыми Токсовскими озерами и находится в потрясающе живописном месте, и важно подчеркнуть, что здесь тонко учтена взаимосвязь архитектуры с природным окружением, достигнута идея синтеза и гармонии. Большую роль в ландшафте играет теперь четырехъярусная колокольня, высотой 58 метров, сооруженная в 2008–2009 гг. при помощи Балтийской Строительной компании (председатель совета директоров — И. А. Найвальт). Ни колокольня, при её значительной высоте, ни монументальный храм ни в коей мере не подавляют и не разрушают ландшафтное пространство, но, напротив, кажутся чрезвычайно легкими и уже издалека очень четко читаются их красивые силуэты, и они становятся мощным центром притяжения внимания уже при подъезде к Токсово.

И если опять же сослаться на упомянутую статью, можно сказать: «...Словно здесь и стоял, — заключает каждый, приблизившийся к стенам Храма, — не может быть, чтобы здесь была многовековая болотина....Храм Архистратига Божия Михаила как признак наличия в пределах Токсовской веси православной церковной жизни появился через 500 лет после первого упоминания о Токсовском поселении в древних Новгородских летописях. Все эти годы традиционным вероисповеданием для местных жителей являлась лютеранская вера (лютеранский приход был основан в Токсове в 1625 г.), а с 1887 г. в волости действовал финский лютеранский собор, Александровская (в честь императора Александра II) церковь» [8].

За период строительства храмового комплекса было сделано очень много. Прекрасная архитектура дала толчок дальнейшему развитию художественных идей. Что важно, и что редко встречается в современной архитектуре, у заказчика есть желание наполнить смыслом и довести до художественного совершенства каждую деталь храмов, как это было, например, в традиции стиля модерн, когда и дверные ручки, и оконные замки, и любая мелкая деталь интерьера превращались в произведение искусства. В пустом пространстве храмов, и на иконостасах, и среди белых стен стали появляться прекрасные иконы, написанные самим отцом Львом, а также другими мастерами, в частности, «собор украшен иконописцем и мастером по изготовлению мебели из дерева Вениамином Васильевичем Маером. Вениамин Васильевич — автор многих киотов (поставцев для икон), а также икон святого преподобного Сергия Радонежского, святого Льва Великого, иконы в честь святой Раисы...» [5].

Постепенно заказчикам становилось понятно, что невозможно продолжать работать над убранством храмов без единого проектного решения и общего руководства.

Так над завершением интерьерного убранства был приглашен трудиться коллектив авторов, возглавляемых М. А. Раздобурдиным (р. 1979), деканом факультета графики Института имени И. Е. Репина. Он автор нескольких архитектурно-художественных объектов, в которых стремится воплотить свою идею создания синтеза монументально-скульптурной графики или графической скульптуры

М. А. Раздобурдин — художник разнообразных дарований, работающий и как график в разных сферах, и как художник-монументалист. В своем миропонимании он многое унаследовал от отца — тутаевского художника-резчика, развивавшего традиции Абрамцева. Можно предположить, что в стилистике графических работ М. А. Раздобурдина сочетаются культура монументально-декоративного пластического мышления и графический стиль, усвоенный в рамках мастерской А. А. Пахомова Института имени И. Е. Репина, которую он закончил в 2003 г.

М. А. Раздобурдин занимается офортом, создавая в этой технике немало виртуозных по исполнению запоминающихся образов, в которых мастерство исполнения даже становится подчас важнее предмета изображения. Это пейзажные офорты, представляющие панорамные композиции — «Старый Романов» (2004) и «Сестри Леванте. Лигурия» (2008). Исполнение этих пейзажей доведено буквально до предела в максимальной отточенности мельчайших деталей, легкими тонкими, нежными штрихами прорисованы деревья, небо, архитектура. И большое значение имеет собственно бумага, пространство листов которой создает особый эффект световоздушной среды.

В смешанной технике итальянского карандаша и угля сделаны композиции «Голова лошади» I и II (2015), «Берберский всадник» (2016). М. А. Раздобурдин словно стремится довести мастерство исполнения рисунка до уровня Старых европейских мастеров. Великолепные «парадные» портреты грациозных животных, с соблюдением мельчайших деталей, виртуозно и както по-особому нежно прорисованы. Можно сказать, что лошади в трактовке этого художника выполнены не столько в духе анималистики, сколько именно в рамках портретирования благородного животного. Для этого художника принципиальным стало сохранение исконных понятий красоты и гармонии, к которым он стремится в высказываниях из разного материала, не только графического, но и монументально-декоративного свойства.

Илл. 3. Иконостас Храма-колокольни Св. благоверного князя И. Черниговского в Токсово. Архитектор В. Воробьев. 2009. Мрамор

Большое место в духовной жизни М. А. Раздобурдина играет культура православия, он много времени отдает церковной жизни и как человек, и как художник. Им были созданы религиозные произведения, некоторые из которых уже стали яркими примерами церковного искусства.

М. А. Раздобурдин был приглашен работать в Токсово над убранством сначала Храма-колокольни. Как он сам рассказывает, он оказался в уже сложившемся архитектурном пространстве храма, в котором уже был иконостас с иконами, и иконы, расставленные и развешанные в разных частях храма, причем, принадлежащие нескольким авторам (часть из них создана в византийской манере, часть — с элементами примитивного искусства). Иконостас этого храма выполнен по заказу «Балтийской строительной компании» в 2009 г. по проекту Владимира Воробьева. Он сделан из белого мрамора, с элементами позолоты, и представляет собой трехъярусную, классицистическую в своей

Илл. 4. М. А. Раздобурдин. Архангел Михаил. Рельеф в Соборе Архистратига Михаила. Клей, мраморная крошка.

основе композицию с плавными волютными «барочными» завершениями в верхней части. Сам иконостас является прекрасным архитектурным сооружением, на котором расставлены высокого живописного качества иконы в византийском стиле. В центре — уникальные Царские врата латунного литья, покрытого позолотой [5].

Важно было вписаться в уже созданный интерьер, не уничтожив его, не разрушив уже имеющиеся его достоинства, и при этом органично соединить все его детали воедино. Нельзя было какой-либо яркой в колористическом отношении настенной живописью заглушить звучание прекрасного иконостаса. Таким образом, необходимо было максимально учесть сложившуюся ситуацию и проявить максимум деликатности.

Художники предложили очень светлый колорит росписей, напоминающий цветовую гамму древнерусской живописи XII в. Именно от ощущения произведений этого, домонгольского периода, оттолкнулись они в создании общего образа интерьерного пространства. Оно заполнено легкими золотистыми орнаментами, повторяющими мотивы владимиро-суздальских каменных храмов (это растительные орнаменты, плетенки, стилизованные изображения животных), а также изображения Серафимов и ангелов. Буквально, согласно утверждению Е. Н. Трубецкого: «Сама Вселенная должна стать храмом Божиим. В храм должно войти все человечество, ангелы и вся низшая тварь» [18, с. 22]. Соблюдая канонические требования, живописцы выполнили и несколько важных для этого храма сюжетных композиций: «Христос-Пантократор» в подкупольном пространстве, «Рождество», «Поклонение волхвов» «Преображение», «Сошествие во ад» — в арках северной и южной стен, фигуры Евангелистов у основания сводов на восточной стене, «О тебе радуется» — в конхе. Эти живописные композиции написаны в академической традиции, но несколько стилизованы, фигуры святых уплощены, их пропорции вытянуты.

М. А. Раздобурдин использовал здесь несколько суховатую графическую манеру письма и очень легкий колорит, построенный на светлых «пастельных» оттенках голубого, охристого, лилового цветов.

В храме Михаила Архангела был выполнен в 2001–2004 гг. фарфоровый иконостас Ю. В. Волкотрубом, руководителем керамической мастерской «Гильдия мастеров». Иконы для иконостаса и запрестольный образ написаны иконописцем иереем Валерием Калининым [5]. Этот иконостас долгое время оставался единственным завершенным архитектурным элементом в пространстве храма, затем на стенах появилось еще несколько икон разного размера и формата. Организовать это пространство, хотя оно очень гармонично по своим архитектурным формам и пропорциям, представлялось сложной задачей. Важно было придумать такое решение, которое бы помогло завершить убранство интерьера, но при этом не лишило бы его легкости и света.

Таким образом, родилась идея создать не только традиционные фресковые росписи, но и применить ноу-хау художника, разработавшего интересную технику внутреннего убранства, которую он называет «скульптурной графикой» или «графической скульптурой». Это легкие орнаментальные и сюжетные рельефы, покрывающие стены соборов, выполненные из клея и мраморной крошки и напоминающие скульптуру Владимиро-Суздальского княжества, но стилизованную уже в современном ключе. На первый план выведена графическая линия, именно та линия, о которой сказал П. П. Муратов, характеризуя иконопись: «Не будучи искусством в полной мере плоскостным, русская живопись не была искусством исключительно линейным, графическим. Но наряду с линией, выражающей некоторый объем, в нем встречается и линия, выражающая узор. Сосуществование этих двух линий в одном и том же произведении составляет особенность русской живописи» [18, с. 35].

Современное новаторское архитектурное решение храма поддерживается и оригинальным внутренним убранством, выполненным не живописными, а скульптурными средствами. Легкие, едва выступающие из стен белоснежные рельефы, с элементами позолоты создают декоративно-торжественный и праздничный вид. У прихожанина сразу же начинает выстраиваться ассоциативный ряд — от древних каменных рельефов XII в. до Абрамцевских майолик и деревянной резьбы.

Монументальная фигура Архангела Михаила, изображенная на подпружной арке внутри собора, встречает каждого входящего. Его торжественный, величественный, но отнюдь не грозный вид настраивает на возвышенный лад. У основания арочного свода — два павлина, клюющие виноград, символизирующие Церковь. Образы этих птиц придуманы

М. А. Раздобурдиным, и они относят нашу память к раннехристианскому искусству, к его символике и эстетике. На

Илл. 5. М. А. Раздобурдин. Старый Романов. 2009. Бумага, офорт

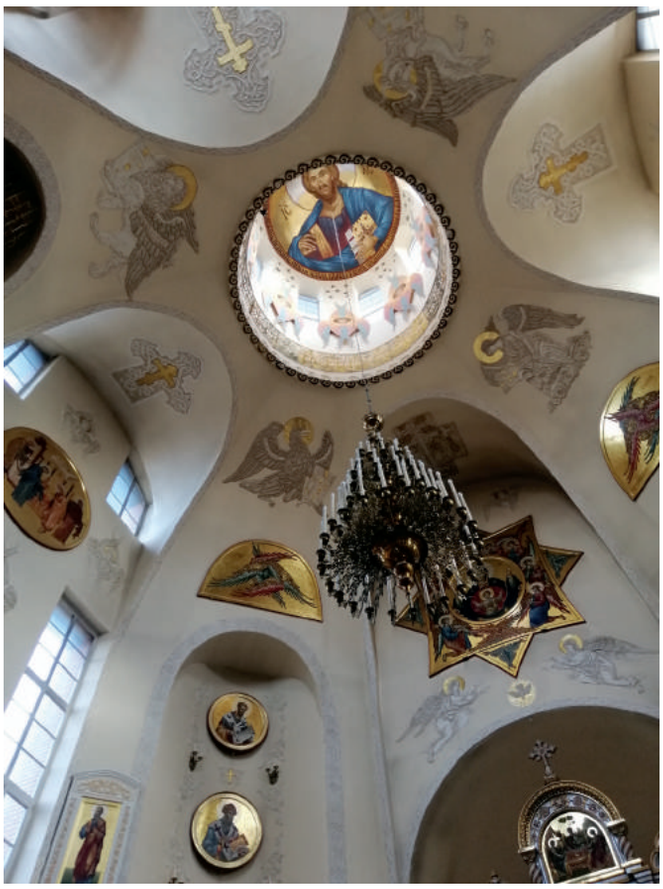
стенах и сводах храма очень много скульптурных деталей в виде медальонов, орнаментов, стилизованных изображений креста. Художник проявил здесь глубокую осведомленность в истории мирового искусства, процитировав множество известных изображений, и в то же время, не повторяя буквально ни одно из них.

Еще один новаторский эксперимент — латунная резьба, которой украшены «столбы» винтовых лестниц, и балюстрада, оформляющая хоры. Эти латунные орнаменты, напоминающие позолоту, в сочетании с белоснежными стенами, придают более праздничный вид храму и делают его нарядным.

На парусах сводов — стилизованные изображения символов Евангелистов: орел, лев, телец и ангел. Эти символы очень удачно корреспондируют с росписью подкупольного пространства, изображающей Христа в образе Пантократора. Эта роспись, единственная, сделана яркими и сочными красками и сразу привлекает внимание, так же, как и фигуры шестикрылых серафимов в пролетах между окнами в барабане купола.

Сами же стены и своды храма сохранили белоснежный цвет и украшены только скульптурными рельефами. На этом фоне особенной драгоценностью смотрится керамический иконостас, сохранивший роль основного композиционного акцента.

Отвлекаясь от высокой и очень важной гуманистической идеи, которой наполнен храмовый комплекс в Токсово, от высочайшего религиозного и духовного смысла, которым проникнут этот ансамбль, можно сказать, что усилиями большого числа заинтересованных людей, в первую очередь — отца Льва Нероды, благотворителей, архитектора В. Ф. Назарова, нескольких художников-иконописцев, бригады академических художников под руководством М. А. Раздобурдина создается на территории уникальный архитектурно-художественный ансамбль, не имеющий аналогов ни в российском, ни в мировом искусстве. И это еще раз подтверждает очевидную мысль, что религиозное православное искусство, в XXI в. переживающее свое возрождение — одно из уникальных явлений современной отечественной культуры. И миссию профессиональных художников в этом процессе возрождения невозможно переоценить.



Илл. 6. Интерьер Собора Архистратига Михаила и Всех Небесных Сил Бесплотных в Токсово

Список литературы:

1. Академия художеств и православная церковь / Научн. ред. *Игумен Александр (Федоров).* СПб.: Институт имени И. Е. Репина, 2004. 79 с.
2. Академия художеств и храмовое искусство. История и современность. Проблемы русского искусства // Научные труды. Вып. 8. СПб.: Институт имени И. Е. Репина, 2008. 167 с.
3. *Архимандрит Александр (А. Н. Федоров).* К вопросу о границах канона в зодчестве и изобразительном искусстве Церкви // Научные труды. Вып. 32. СПб.: Институт имени И. Е. Репина, 2015. С. 3–15.
4. В поисках образа. Восстановление, воссоздание, развитие / Авт. текстов, координатор проекта *Н. С. Кутейникова.* СПб.: Библикон, 2015. 192 с.
5. Гильдия мастеров. URL: http://www.guild-master.ru/katalog/blagoukrashenie-xramov/xram-svyatogo-mixaila.-toksovo/ (дата обращения 08.12.2018).
6. Домовая церковь Св. Екатерины Академии художеств в Санкт-Петербурге. Сб. научн. статей / Сост. *Н. С. Кутейникова.* СПб.: Институт имени И. Е. Репина, 1993. 80 с.
7. Компания Скатрей. URL: http://www.skatrey.com/products/eksklyuzivnie-izdeliya/tserkov/toksovo/produkti/173.html (дата обращения: 08.12.2018)
8. *Кудрявцев В.* Вершина зодчества Валентина Назарова // Независимый общественный интернет-сайт поселка Токсово. URL: http://www.toksov.spb.ru/nazarov.htm (дата обращения: 06.12.2018)
9. *Кутейникова Н.С.* Религиозные темы в работах мозаичной мастерской Российской академии художеств. 1990-е годы // Русь православная. Сб. научн. статей. СПб.: Институт имени И. Е. Репина, 2000. С. 49–54.
10. *Кутейникова Н. С.* Мозаика. Санкт-Петербург. XVIII–XXI вв. СПб.: Знаки, 2005. 503 с.
11. *Кутейникова Н. С.* Храмовое искусство выпускников Института имени И. Е. Репина. XXI век // Академия художеств в прошлом и настоящем. Материалы международной научной конференции к 260-летию со дня основания. СПб.: Чистый лист, 2016. С. 304–311.
12. *Муратов П. П.* Древнерусская живопись. История открытия и исследования. СПб.: Библиополис, 2008. 432 с.
13. Никита Фомин. Альбом. СПб.: Санкт-Петербургский союз художников, 2014. 208 с.
14. Русь православная. История и современность. Сб. научн. статей / Научн. ред. *Игумен Александр (Федоров).* СПб.: Институт имени И. Е. Репина, 2000. 72 с.
15. Сергей Репин, Василий Сухов, Иван Уралов, Никита Фомин. Монументальное искусство. Альбом / Авт. ст. *Н. С. Кутейникова* и др. СПб.: Белл, 2009. 208 с.
16. Старое Токсово. URL: http://old.toksovo-lo.ru/o-toksovo/dostoprimechatelnosti/tserkov-mihaila-arhangela (дата обращения 08.12.2018).
17. *Шаманькова А. И.* Проблемы исследования религиозной темы в произведениях современных отечественных живописцев // Научные труды. Вып. 12. СПб.: Институт имени И. Е. Репина, 2010. С.198–205.
18. *Трубецкой Е. Н.* Умозрение в красках. Этюды по русской иконописи. М.: Издательство Московской Патриархии РПЦ, 2012. 152 с.
19. Храм Христа Спасителя. Участие петербургских художников в воссоздании живописного убранства храма / Авт. сост. и авт. вст. ст. *Н. С. Кутейникова, К. К. Сазонова, С. Н. Репин.* СПб.: Фонд «Русская икона», 2001. 135 с.
20. Церковное зодчество Санкт-Петербурга / Под ред. *Архимандрита Александра (Федорова).* СПб.: Библикон, 2017. 172 с.

References:
Abbot Aleksandr (Fedorov) (ed.). *Akademiia khudozhestv i pravoslavnaia tserkov' (Academy of Arts and the Orthodox Church).* Saint Petersburg, I. E. Repin Institute Publ., 2004. 79 p. (in Russian)
Abbot Aleksandr (Fedorov) (ed.). *Rus' pravoslavnaia. Istoriia i sovremennost'. Sbornik nauchnykh statei (Orthodox Russia. History and Modernity. Collection of scientific articles).* Saint Petersburg, I. E. Repin Institute Publ., 2000. 72 p. (in Russian)
Akademiia khudozhestv i khramovoe iskusstvo. Istoriia i sovremennost'. Problemy russkogo iskusstva (Academy of Arts and Temple Art. History and Modernity. Issues of Russian art). *Nauchnye trudy (Scientific Works).* Vol. 8. Saint Petersburg, I. E. Repin Institute Publ., 2008. 167 p. (in Russian).
Archimandrite Alexander (Fedorov) (ed.). *Tserkovnoe zodchestvo Sankt-Peterburga (Church Architecture in St. Petersburg).* Saint Petersburg, Biblicon Publ., 2017. 172 p. (in Russian).
Arhimandrit Aleksandr (A. N. Fedorov). K voprosu o granicakh kanona v zodchestve i izobrazitel'nom iskusstve Tserkvi (To the Question of the Boundaries of the Canon in the Architecture and Visual Arts of the Church). *Nauchnye Trudy (Scientific Works).* Vol. 32. Saint Petersburg, I. E. Repin Institute Publ., 2015, pp. 3–15. (in Russian)
Gil'diia masterov (The Guild of Craftsmen). Available at: http://www.guild-master.ru/katalog/blagoukrashenie-xramov/xram-svyatogo-mixaila.-toksovo (accessed 08.12.2018).
Kompaniia Skatrei (The Skatrei Company). Available at: http://www.skatrey.com/products/eksklyuzivnie-izdeliya/tserkov/toksovo/produkti/173.html (accessed 08.12.2018) (in Russian)
Kudriavtsev V. *Vershina zodchestva Valentina Nazarova (The Pinnacle of Valentin Nazarov's Architecture).* Available at: http://www.toksov.spb.ru/nazarov.htm (accessed 06.12.2018). (in Russian)
Kuteinikova N. S. (ed.). *Domovaia tserkov' Sv. Ekateriny Akademii khudozhestv v Sankt-Peterburge. Sbornik nauchnykh statei (St. Catherine House Church of The St. Petersburg Academy of Arts. Collection of scientific articles).* Saint Petersburg, I. E. Repin Institute Publ., 1993. 80 p. (in Russian).
Kuteinikova N. S. (ed.). *Sergei Repin, Vasilii Sukhov, Ivan Uralov, Nikita Fomin. Monumental'noe iskusstvo. Al'bom (Sergei Repin, Vasily Sukhov, Ivan Uralov, Nikita Fomin. Monumental Art. Album).* Saint Petersburg, Bell Publ, 2009. 208 p. (in Russian).
Kuteinikova N. S. (ed.). *V poiskakh obraza. Vosstanovlenie, vossozdanie, razvitie (In Search of Image. Recovery, Reconstruction and Development).* Saint Petersburg, Biblikon Publ., 2015. 192 p. (in Russian)
Kuteinikova N. S. Religioznye temy v rabotakh mozaichnoi masterskoi Rossiiskoi akademii khudozhestv. 1990-e gody (Religious Themes in the Works of the Mosaic Workshop of the Russian Academy of Arts. The 1990s). *Rus' pravoslavnaia. Sbornik statei (Orthodox Russia. Collection of articles).* Saint Petersburg, I. E. Repin Institute Publ., 2000, pp. 49–54. (in Russian)
Kuteinikova N. S.; Sazonova K. K.; Repin S. N. *Khram Khrista Spasitelia. Uchastie peterburgskikh khudozhnikov v vossozdanii zhivopisnogo ubranstva khrama (The Cathedral of Christ the Saviour. Participation of St. Petersburg Artists in the Reconstruction of the Picturesque Decoration of the Temple).* Saint Petersburg, Fond Russkaia ikona Publ., 2001. 135 p. (in Russian).
Kuteinikova N. S. Khramovoe iskusstvo vypusknikov Instituta imeni I. E.Repina. 21 vek. (Contemporary Church Art in Works of the I. E. Repin Art Institute Graduates). *Akademiia khudozhestv v proshlom i nastoiashchem. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii k 260-letiiu so dnia osnovaniia (Academy of Arts: Past and Present. Materials of the International Scientific Conference to the 260th Anniversary of the Foundation).* Saint Petersburg, Blank sheet Publ., 2016, pp. 304–311. (in Russian)
Kuteinikova N. S. *Mozaika. Sankt-Peterburg. 18–21 vv. (Mosaic. Saint-Petersburg. The 18th — 21st Centuries).* Saint Petersburg, Znaki Publ., 2005. 503 p. (in Russian).
Muratov P. P. *Drevnerusskaia zhivopis'. Istoriia otkrytiia i issledovaniia (Old Russian Painting. History of Discovery and Research).* Saint Petersburg, Bibliopolis Publ., 2008. 432 p. (in Russian).
Nikita Fomin. Al'bom (Nikita Fomin. Album). Saint Petersburg, St. Petersburg Union of Artists Publ., 2014. 208 p. (in Russian).
Shaman'kova A. I. Problemy issledovaniia religioznoi temy v proizvedeniiakh sovremennykh otechestvennykh zhivopistsev (Issues of the Study of Religious Themes in the Works of Contemporary Russian Artists). *Nauchnye trudy (Scientific Works).* Vol. 12. Saint Petersburg, I. E. Repin Institute Publ., 2010, pp. 198–205. (in Russian)
Staroe Toksovo (Old Toksovo). Available at: http://old.toksovo-lo.ru/o-toksovo/dostoprimechatelnosti/tserkov-mihaila-arhangela (accessed 08.12.2018). (in Russian)
Trubeckoi E. N. Umozrenie v kraskakh. *Ehtiudy po russkoi ikonopisi (Speculation in Colors. Sketches of Russian Icon Painting).* Moscow, Moscow Patriarchate of the Russian Orthodox Church Publ., 2012. 152 p. (in Russian)

УДК 7.046.3

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11006

Дружинкина Наталья Гавриловна, доктор исторических наук, профессор. Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18. 191186. N.druzhinkina2010@yandex.ru

Druzhinkina, Natalya Gavrilovna, Full Doctor in History, professor. Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Bolshaia Morskaia ul., 18, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. N.druzhinkina2010@yandex.ru

ХРАМОВЫЕ РОСПИСИ АНАТОЛИЯ БЕЛЯЕВА (К ПРОБЛЕМЕ КАНОНА И СТИЛЯ В СОВРЕМЕННОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ЖИВОПИСИ)

CHURCH MURALS BY ANATOLY BELYAEV (ON THE ISSUE OF THE CANON AND STYLE IN CONTEMPORARY RELIGIOUS PAINTING)

Аннотация. В статье рассматриваются храмовые росписи современного художника Анатолия Беляева. Кульминация его творчества — роспись Спасо-Преображенского собора в Дивеево. Изучаются проблемы, связанные со следованием канону, вопросы стиля в современной религиозной живописи. Эскиз росписи Спасо-Преображенского собора разработан Анатолием Беляевым в марте-апреле 2003 г. Роспись собора длилась с мая 2003 по июнь 2008 г. Стиль храмовой росписи Спасо-Преображенского собора формировался десятилетие. До этого Беляев возглавлял оформление храмов в Самаре, Ульяновске, Нижнем Новгороде, Паланге. Это помогло утвердить ему собственную манеру в религиозной живописи. Параллельно он занимался иконописью. Изучение иконографических подлинников древнерусского искусства, архивов церквей сформировало методы и подходы в работе. Безусловно, полученное художественное образование способствовало этому. Изучение иконописи и фрески, наследия Рублева, Дионисия питали творческое воображение художника. Воцерковленность художника, знание богословия, истории церкви помогли ему. Следуя канону, соединяя иконописную традицию и русскую религиозную живопись, он нашел источник дальнейшего творческого поиска и пути, религиозного идеала. В Соборности Анатолий Беляев как художник обрел себя. Характерные черты работы над храмовыми росписями Анатолия Беляева: 1) работа артелью; 2) использование архитектоники храма для усиления эмоционального впечатления от живописного изображения; 3) применение новых материалов; 4) разработка новых иконографических типов новомучеников; 5) следование традиции. Свет, цвет, литургическое действо становятся определяющими ориентирами в храмовых росписях Анатолия Беляева. В статье подробно рассматривается иконографическая программа Спасо-Преображенского собора в Дивеево. Автор приходит к выводу, что Беляев, опираясь на традиции, смог выработать свою манеру художественного повествования, которую можно развивать на новых церковных объектах.

Ключевые слова: Спасо-Преображенский собор; иконография; религиозная живопись; иконы; евангельские сюжеты; церковь; храмовые росписи.

Abstract. The church murals of the modern artist Anatoly Belyaev were at the centre of this study. The culmination of his work was the mural decoration in the Transfiguration Cathedral in Diveevo. The author studied the issues connected with following the canon and questions of style in modern religious painting. In March-April 2003, Anatoly Belyaev developed a sketch of the mural decoration of the Transfiguration Cathedral. The painting of the Cathedral lasted from May 2003 to June 2008. The style of the church painting of the Transfiguration Cathedral was forming over a decade. Before that, Belyaev headed the decoration of churches in Samara, Ulyanovsk, Nizhny Novgorod, Palanga. This helped to establish his own manner in religious painting. In the meantime, he was engaged in icon painting. The study of iconographic originals of ancient Russian art and archives of churches influenced his methods and approaches to his work. Of course, Belyaev's artistic education contributed to this. The study of iconography and frescoes, the heritage of Rublev and Dionysius fed the creative imagination of the artist. The engagement of the artist with the church traditions, knowledge of theology and history of the Church helped him. Following the canon, combining the iconographic tradition and Russian religious painting, he found a source of further creative search and the path, his religious ideal. Anatoly Belyaev as an artist found himself in sobornost. These are some specific features of the work on the church murals by Anatoly Belyaev: 1) work in a team; 2) using the architectonics of the church to enhance the emotional experience of the pictorial image; 3) application of the new materials; 4) the development of the new iconographic types of the new martyrs; 5) following tradition. Light, color and liturgical action became the defining reference points in the church paintings by Anatoly Belyaev. The author studied in detail the iconographic program of the Transfiguration Cathedral in Diveevo. The conclusion of the study was that Belyaev, basing on tradition, was able to develop his own style of artistic narration. In the future, the artist can develop it in the new Church objects.

Keywords: Spaso-Preobrazhensky Cathedral; iconography; religious painting; icons; gospel stories; Church; church murals.

Богатые традиции фресковой настенной росписи на рубеже XX–XXI вв. своеобразно воплощаются в работах мастеров молодого поколения живописцев. Они преломляют в своем творчестве многообразные тенденции, идущие от Византийского, древнерусского искусства, наслаиваясь на национально-романтические модернистские искания в духе В. М. Васнецова, М. А. Врубеля, Н. К. Рериха, С. В. Малютина, В. Д. Поленова и других поборников русского стиля. Причем иногда обнаруживает себя и опыт агитационно-рекламного оформления уличных массовых мероприятий, празднеств в советский период деятельности. Следует отметить, что отдельно взятые тенденции могут доминировать или сосуществовать равноправно в общем ключе. Введение в научный оборот новых имен художников, осмысление их творческих достижений (как и неудач), формирование новых подходов в изучении религиозной храмовой живописи способно привнести новый импульс в историю искусств, основанный на продолжении традиций Н. П. Кондакова [4; 5], М. В. Алпатова [1; 2], И. Э. Грабаря [3] и многих других.

В случае с известным епархиальным художником Анатолием Александровичем Беляевым, который осуществлял росписи разных храмовых комплексов в России, можно утверждать, что автор тяготеет к наследию Дионисия и возрождает те исконно русские представления о благодатном образе святых, чистоте цвета, рублевской яркости и иконографичности, которые свойственны русской иконе допетровского периода и духу Ферапонтова монастыря.

Анатолий Александрович Беляев родился 21 июня 1961 г. в г. Ульяновске. Окончил среднюю школу № 52 и художественную школу №1 в 1978 г. в г. Ульяновске. Он помнит всех своих учителей, начиная с художественной школы — Владимира Ивановича Никулина, Евгения Георгиевича Усерднова, потом — в Самарском художественном училище им. К. С. Петрова-Водкина — Георгия

Илл. 1. А. Беляев. Страшный Суд. Роспись в Спасо-Преображенском соборе в Дивеево. 2003–2008. Акрил

Георгиевича Кикина, Евгения Анатольевича Березина, Наталью Николаевну Ярошенко. Оформлял спектакли в Ульяновском драматическом театре.

В творческом коллективе театра появился интерес к авангарду и экспериментаторству в деле оформления сценического пространства спектаклей. С осени 1979 г. по 1981 г. Беляев служит в армии. После армии работал на заводе Искра, а затем поступил и закончил живописно-педагогическое отделение художественного училища, участвовал в выставках, занимался оформительской работой.

С 1991 г. начал заниматься иконописью под руководством реставратора Сергея Пичалова, заслуженного художника России С. П. Слесарского и игумена Алипия (Кудрина). Самостоятельная роспись была выполнена в г. Ульяновске в 1998 г. в храме Святой равноапостольной княгини Ольги. Потом Анатолий Беляев осуществлял росписи в Самаре и Самарской области, где к бригаде из Ульяновска присоединились выпускники Самарского художественного училища им. К. С. Петрова-Водкина. В церкви Казанской Божьей Матери на совместном проекте познакомились и подружились с иконостасной бригадой из г. Шуи., руководителем которой являлся Леонид Шипин. На Первой Всероссийской иконописной выставке в г. Ярославле «Преображение» в 2002 г. состоялось знакомство с председателем Палехского Союза художников Андреем Петровым, переросшее в плодотворное творческое сотрудничество. Результатом совместной работы мастерской с палехскими иконописцами стали росписи в Оранском мужском монастыре, в Крестовоздвиженском женском монастыре в Нижнем Новгороде, в храме Иверской Божьей Матери в Паланге (Литва) и росписи в Спасо-Преображенском соборе в Дивеево. Поистине проявить себя и раскрыть свое дарование ему предстояло в росписях Спасо-Преображенского собора.

Как известно, собор был заложен в 1907 г. по проекту москвича А. Е. Антонова и окончательно достроен в 1916 г. Прообразом собора Серафимо-Дивеевского монастыря послужила архитектура храмов Владимиро-Суздальского периода, композиционные приемы и детали древнерусского зодчества. Крестово-купольная система собора, соединяя воедино множество пространственных ячеек храма, символизирует Вселенскую Церковь, объединяющую в себя все человечество. После революции 1917 г. в годы советской власти в нём был гараж, затем тир. В 1991 г. собор был передан возрождённому монастырю. Восстановление продолжалось несколько лет. Фотографии разрушенного Преображенского собора, также как и других храмов монастыря можно увидеть на памятной доске около Храма Рождества Христова. Освящение главного престола состоялось 3 сентября 1998 г. в честь Преображения Господня. 27 октября митрополитом Николаем в честь св. Архистратига Божия Михаила со всеми Небесными Силами бесплотными был освящен южный придел. Ранее в честь св. Архистратига Божия Михаила был освящен один из приделов ныне не существующей Тихвинской церкви.

Эскиз росписи Спасо-Преображенского собора разработан Анатолием Беляевым в марте-апреле 2003 г. Роспись собора длилась с мая 2003 по июнь 2008 г. Роспись притвора закончена 6 января 2009 г. Три нижних иконостаса писались с сентября 2003 по июнь 2004 г., верхние иконостасы — Великим постом 2005 г.

Работы производились коллективом мастеров из Самары, Ульяновска, Палеха, Шуи и Владимирской области. В среднем на объекте работало двадцать пять человек. При выполнении росписи на подсобных работах проходили практику студенты из Самарского и Палехского художественных училищ и учащиеся иконописного отделения Тобольской духовной семинарии. Руководитель мастерской А. А. Беляев — член Самарского отделения Союза художников РФ.

Причем общий объем росписи составил 6153 кв. м., высота храма 34,5 м, 132 кв. м. позолоченной площади. Сейчас в соборе находится пять иконостасов, 90 икон общей площадью 36,65 кв. м.

Можно выделить некоторые интересные аспекты темы:

Влияние архитектоники сооружений на тематические и стилистические составляющие храмовых росписей.

Использование новых материалов и технологий в настенных росписях. Современные технологии материалов (например, использование акрила) проникают в процесс работы, сказываются на характере изображения.

Возможная коррекция иконографических образцов или их интерпретация в современной религиозной живописи.

Иконы в Спасо-Преображенском соборе выполнены на липовых досках по традиционной технологии, состоящей из поволоки, левкаса, позолоты с чеканными фонами. Иконы написаны яичной темперой с натуральными пигментами. Роспись стен выполнена художественными акриловыми красками, своими свойствами похожими на темперную живопись, но более прочными и износоустойчивыми.

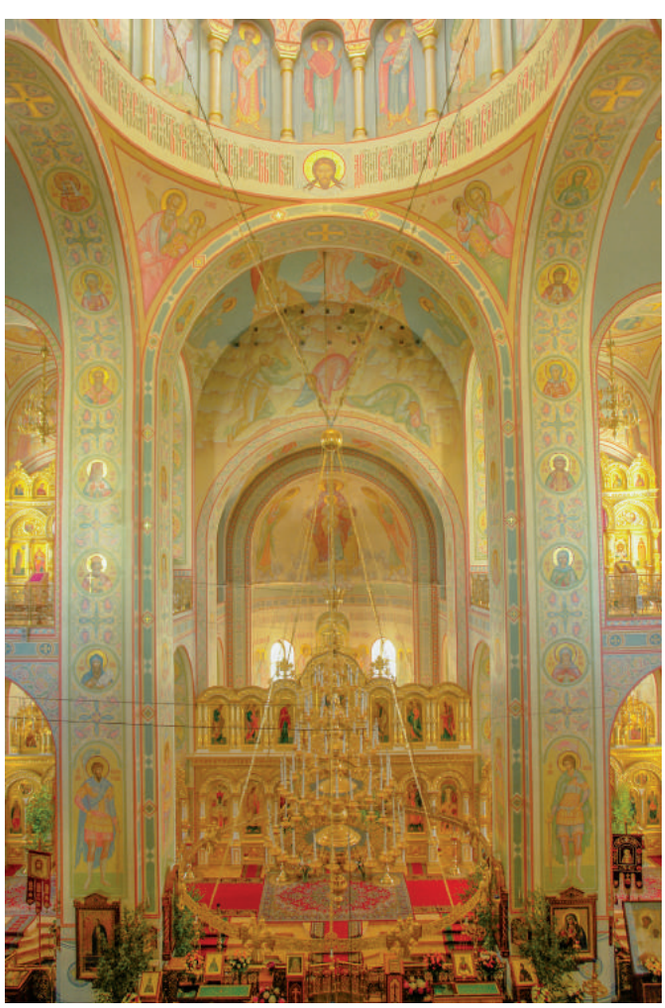
Можно выделить следующие факторы, оказавшие влияние на композицию проекта:

Православно-каноническая концепция размещения сюжетов в композиции в соответствии с общим строем церковного богослужения.

Архитектурно-пространственное решение объекта, в данном случае исторический храм со сложной архитектоникой: сферический потолок, большая высота, отсутствие в некоторых точках храма отхода и, как результат, сильное угловое перспективное сокращение (нижние алтари). Необходимо было учитывать специфику освещения данного храма, и, как следствие, влияние на колорит живописи, чтобы эмоционально-психологическое воздействие цветотоновых пятен создавало молитвенный настрой, подчеркивало красоту архитектуры, сочеталось с живописью и цветом иконостасов.

Учитывая огромный объем росписи, ставилась задача добиться легкости и светоносности храма, отвечающей идее «Преображения Господня». Более того, решалась проблема создания общестилевого единства росписей, осуществлявшихся по замыслу в традициях Московской школы XVI в.

Как известно, «в московской иконописной школе можно выделить два периода. Начальный — складывается под значительным влиянием новгородского и устюжского иконописного дела. Московское “вохряное письмо” получает свою известность, а позднейшие московские иконы отличаются от новгородских мягкостью и даже умилением представленных ликов, просветленностью колорита. В целом, московская икона представляет больше сходства с живописью в собственном смысле, чем новгородская; она ближе к светлой и живой картине, между тем как новгородская икона напоминает мрачную аскетическую картину» [8, с. 342]. Влияние «московского вохряного письма» значительно в живописи А. А. Беляева.



Илл. 2. А. Беляев. Роспись подкупольного пространства Спасо-Преображенского собора в Дивеево. 2003–2008. Акрил

«В старинных текстах перечисляются излюбленные краски наших иконописцев: вохра, киноварь, бакан, багор, голубец, изумруд и другие. Но в действительности гамма красок древнерусской живописи обширна. Наряду с чистыми, открытыми цветами есть еще множество промежуточных, различной светосилы и насыщенности; среди них некоторые оттенки красного или лилового, сами по себе чарующей красоты, порою безымянные оттенки, которые невозможно определить словом, но которые может уловить только глаз человека, краски, которые светятся, сияют, сверкают, звенят, поют и всем этим доставляют огромную радость... Благодаря этим открытым краскам иконы получают возможность воздействовать и в полутемных интерьерах храмов. Нередко чистые цвета сопоставляются друг с другом по контрасту: красное — синее, белое — черное. Они плотны, вещественны, почти весомы, осязаемы, что несколько ограничивает их светозарность» [3, с. 98]. Также Беляев старается воспроизвести тот чисто иконописный стиль, основой которого становится линия, приобретающая исключительное значение не только в очерке фигуры, но и в ее внутренней разделке.

Использовался в росписях иконографический материал: прориси, переводы икон, репродукции, фотографии новопрославленных святых мучеников, над созданием иконографических образов которых приходилось работать отдельно.

Несмотря на то, что роспись в целом создавалась с традициях московской школы XVI в., в иконостасах прослеживается влияние мастерской Дионисия, в орнаментальных фризах — Софии Новгородской, и в западной части росписи, особенно в притворе —Византийского искусства (в более рельефной трактовке личного письма). Византийский аскетизм и строгость ликов — в одном случае, чистота и яркость красок — в другом, становятся отличительными чертами росписей Анатолия Беляева.

Композиция росписи строится согласно сложившимся традициям. Обратимся к иконографической программе. Роспись храма венчает купол, на котором изображен Господь Вседержитель, окруженный молитвой: «Господь с небесе на землю презре услышати воздыхание окованных и разрешити сыны умерщвленных да проповедят имя Господне в Сионе» из Псалтыря. Образ Спасителя окружен ангелами и херувимами в медальонах. В барабане в галерее под окнами и балконами находится образ Божьей Матери «Нерушимая стена», изображающий молитвенное предстояние Божьей Матери пред сыном Вседержителем о роде человеческом и молящихся в храме. В одном ряду с Богородицей находятся пятнадцать Пророков с хартиями. В них заключены пророчества Древнему Израилю о Божьей Матери и о Пришествии Спасителя. В основании барабана образ «Спаса Нерукотворного» на плате с молитвой «Да воскреснет Бог...». Паруса решены традиционно с образами святых евангелистов. В основании подкупольных арок располагаются фигуры воинов-мучеников за веру. Восточная подкупольная арка посвящена преподобным, западная — мученикам, северная — равноапостольным, на южной изображены святые князья. Главный алтарь освящен в честь Преображения Господнего. В верхнем реестре центральной апсиды располагается образ Божьей Матери «Державная» с предстоящими Архангелами Михаилом и Гавриилом. Центральное место занимает Евхаристический сюжет: Господь Иисус Христос с апостолами. В сводах над иконостасом размещены образы Московских святителей. Центральная солея посвящена празднику Преображения. Северный алтарь обустроен в честь «Всех святых». Верхнюю апсиду венчает икона Спасителя «Великий Архиерей» с предстоящими святителями: Василием Великим, Григорием Богословом, Иоанном Златоустом и Николаем Чудотворцем. В руках святителей свитки с молитвой из литургии Василия Великого (служба святых отцов), на северной стене с окнами в медальоне находится композиция «Передача ангелом монашеского устава Пахомию Великому» и два святителя, подвизавшихся в Нижегородской епархии, — священномученик Евгений (Зернов), митрополит Нижегородский и святитель Дионисий, архиепископ Суздальский

Илл. 3. А. Беляев. Фрагмент росписи подкупольной арки в Спасо-Преображенском соборе в Дивеево. 2003–2008. Акрил

и Нижегородский. Свод над престолом венчают образы святых Архангелов Рафаила, Варахиила, Иереленила и Селафиила.

Южный алтарь освящен в честь собора Архистратига Михаила и Небесных Сил бесплотных. В апсиде изображается служба Небесных Сил перед престолом Божьим. Южная стена с окнами посвящена Архистратигу Михаилу в Хонех с предстоящими Священномучениками Михаилом Дивеевским и Михаилом и Иаковом (Гусевы) Дивеевскими. Арочные пролеты между алтарями и фронтальные арки, обрамляющие северные и южные апсиды, содержат образы святителей. На верхнем ярусе располагаются еще два алтаря. Северный освящен в честь новомучеников и исповедников Российских, а южный — в честь иконы Тихвинской Божьей Матери.

Алтарь Тихвинской Божьей Матери также посвящен мученичеству Царской Семьи: выбор композиции продиктован идеей добровольного жертвоприношения Царя Николая за русский народ, которое было предсказано батюшкой Серафимом, передавшим письмо Царю через вдову Мотовилов, а также предсказанное святой блаженной Параскевой Дивеевской. В апсиде расположены следующие сюжеты: «Престол уготованный» и «Жертвоприношение Авраама». На арке, обрамляющей апсиду, изображена семья Царственных Мучеников. На южной стене дано изображение «Помазание Давида на царство». Свод над престолом венчает образ Божьей Матери «Знамение» и святых праведников, преподобных отцов Иакова, Иафета, Иосифа Прекрасного, Иова Многострадального. На северной фронтальной арке запечатлен образ «Умиление Божьей Матери» с молитвой: «Пресвятая Богородица, спаси нас». Изображения группы святых возглавляет преподобный Анатолий Оптинский со свитком: «Судьба Царя — судьба России. Радоваться будет Царь — радоваться будет и Россия...». На солее перед алтарем — в честь иконы Божьей Матери Тихвинская, во фронтоне над иконостасом дан образ Божьей Матери Тихвинская с Предстоящими императором Николаем II, святым Тихоном Патриархом Московским, Святым Серафимом Саровским, святой Параскевой Дивеевской в молитвенном предстоянии. В северном верхнем алтаре в апсиде размещены «Не рыдай мене мати» и «Моление о чаше». Фронтальная арка, обрамляющая апсиду включает в себя образы священномучеников Российских. Как прообраз мученичества за веру на северной стене сюжет дан сюжет «Трое отроков в печи Вавилонской». Над престолом представлен образ Господа Эммануила, окруженный праотцами: Адамом, Авелем, Мельхиседеком, Ноем. Южную фронтальную арку венчает образ Спасителя с молитвой «Слава Тебе Боже наш, слава Тебе». На арках в алтаре и солее изображены измученные за веру православную святые, погибшие от богоборческой власти. На фронтоне солеи изображена «Троица» с предстоящими в молении русскими первомучениками Борисом и Глебом и святые Владимир и Ольга.

В южной части храма представлено «Вознесение», в западной — «Сошествие во ад», в восточной — «Преображение». Росписи верхнего этажа посвящены земной жизни Спасителя и Пресвятой Богородицы. В северном пределе — изображение новомучеников Российских на втором ярусе, на западной стене — «Рождество Богородицы», на южной стене дано «Введение во храм», на восточной — «Благовещение», на своде — «Сретение Господне» и «Крещение». На солее — иконы Божьей Матери Тихвинская, на южной стене над окнами — «Чудесный улов», на своде — «Положение во гроб». Стены южного предела посвящены чудесам Господним. Восточная стена демонстрирует исцеление слепорожденного, южная — «Чудо о хлебах и рыбе», западная стена — «Исцеление расслабленного у овчей купели». На сводчатом потолке красуются «Воскрешение Лазаря» и «Вход Господень в Иерусалим». В притворе Тихвинского алтаря южная стена вместила «Тайную вечерю», западная — «Изгнание торгующих из храма», в своде изображено «Омовение ног». На западной части хоров (клирос) росписи посвящены страстям Господним: южная — «Поцелуй Иуды», западная — «Отречение Петра» и «Христос на судилище перед Клифой»; на северной стене даны «Христос перед Пилатом», на своде — «Сошествие Святого Духа» и «Успение Богородицы». В северном притворе новомучеников роспись посвящена «Воскрешению Христову»: в своде «Воскрешение Христово», в западной части — «Явление Иисуса Христа ученикам на озере Тиверилдском», а на северной стене «Уверение Фомы».

На первом ярусе храма изображены притчи и два праздника: 1) притча об изгнании с пира в брачной одежде, 2) притча о блудном сыне, 3) притча о десяти девах, 4) притча о мытаре и фарисее. Все притчи относятся к предвестию Страшного суда и поэтому выбраны не случайно, а в соответствии с иконографической программой. Праздники представляют «Покров Божьей Матери» и «Крестовоздвижение». Западный центральный вход посвящен событиям Страшного суда. На восточной арке изображен ангел, изливающий чашу гнева Господнего, напротив него — ангел трубящий. В своде арки — символы четырех царств, исполнившихся перед концом света, а также пророки Исайя и царь Давид с пророчествами о Страшном суде. На южном фронтоне представлен образ Рая, где Пресвятая Богородица восседает на троне с предстоящими архангелами Михаилом и Гавриилом, и благоразумный разбойник Рах, и лоно Авраамово. На северном фронтоне взору предстает, как Земля и море отдают своих мертвых на суд. На своде изображены ангелы, сворачивающие небо, а также Господь в силах с предстоящими Пресвятой Богородицей и Иоанном Крестителем, молящими за род человеческий. На тронах восседают апостолы. На западной стене — сцена «Страшного суда» (Илл.1). В притворе в своде — Дух Свят с серафимами и херувимами, образы Господа, Пресвятой Богородицы, Серафима Саровского и Иоанна Крестителя. На северной стене запечатлен «Иоанн Лествичник с видением», а на южной — «Лествица Иакова». Вход в собор охраняют Архангел Михаил с мечем и Архангел Гавриил со свитком, записывающий имена входящих и выходящих.

Специфика монументальных росписей в том, что произведение создается в согласовании с архитектурой, композиционным единением и взаимодействием с которой оно само приобретают идейно-образную завершенность, и распространяет это качество на окружение. Монументальные полотна, как правило, большого формата, способны оказывать на зрителя психологическое воздействие (Илл.2). Мастерство художника и пластическая целостность позволяют достигать эффекта такого воздействия за счет композиционных особенностей, идейно значимых мыслей, транслируемых живописцем (Илл.3).

Грандиозные размеры храма продиктовали декоративную систему росписи и орнаментики. Наряду с перечисленными сюжетными росписями орнаменту отвели одну треть площади храма. С помощью орнамента выявляли архитектурную конструкцию, а также разделяли сюжетные композиции, обрамляя их. Причем, орнаментальные фризы на всех окнах использованы разные. Орнамент каждого окна является уникальным, но при этом все обладают стилистическим единством. Размеры орнамента в росписи точно соотнесены с масштабами фигур в сюжетных композициях. Ставилась задача создания баланса между орнаментами и сюжетными изображениями, что и было достигнуто. Например, в медальонах многочисленные образы святых словно бы погружены в обильный крупномасштабный орнаментальный декор. Орнамент выделяет края архитектурных членений во всех зонах росписи, заполняет откосы оконных и дверных проемов. Именно неудобные для размещения фигурных композиций места в храме заполнили орнаментом, в котором видно развитие традиций декоративного убранства новгородского Софийского собора.

Подобно В. М. Васнецову, А. А. Беляев считает, что главное — это приблизиться к древнему образцу. Идея соборности вдохновляет художника, возможность растворения свой творческой индивидуальности в священной истории означает для него обретение себя заново, второе духовное рождение.

Работа артелью способна творить чудеса. Так, наше поколение, рожденное во второй половине XX в., прошедшее через советскую школу атеизма, оказалось, тем не менее, восприимчивым к вере. Генетическая связь поколений не прервалась, культурный код оказался устойчивым и способным воспроизводить с новой силой яркие, колоритные образы со свойственной им живописной метафизикой пространства и времени, горним светом и благодатью, расходящимися в ландшафтах храмовых комплексов современных городов и сел.

Храмовые росписи А. А. Беляева подтверждают тот факт, что художники черпают вдохновение в исторических образцах, изучая иконописные подлинники, стремясь по духу и стилю приблизиться, как завещал В. М. Васнецов, к древнему церковному благочестию, творя молитву, созерцая Священную историю и визуализируя евангельские сюжеты, строго опираясь на традицию. Вклад А. А. Беляева в развитие церковной живописи конца XX — начала XXI вв. ценен. По-новому осмыслив достижения в области живописи и композиции своих предшественников, Беляев смог выработать свой индивидуальный стиль, свою манеру художественного повествования, которую можно развивать на новых церковных объектах.

Список литературы:

1. *Алпатов М. В.* Древнерусская иконопись. М.: Искусство, 1984. 331 с.
2. *Алпатов М. В.* Краски древнерусской иконописи. М.: Изобразительное искусство, 1974. 114 с.
3. История русского искусства / Под ред. *И. Э. Грабаря.* В 13 т. Т. 3. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1955. 745 с.
4. *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. В 2 т. Т. 2. Петроград: Тип. Имп. Акад. Наук, 1915. 451 с.
5. *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери: связи греческой и русской иконописи с итальянскою живописью раннего Возрождения. СПб. Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1910. 216 с.
6. *Лазарев В. Н.* Московская школа иконописи. М.: Искусство, 1980. 235 с.
7. *Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 1983. 538 с.
8. *Покровский Н. В.* Очерки памятников христианского искусства и иконографии. СПб.: Синод. тип., 1910. 450 с.
9. *Успенский Л. А.* Богословие иконы православной церкви. М.: Московский патриархат, 1989 (1994). 474 с.

References:

Alpatov M. V. *Drevnerusskaia ikonopis' (Ancient Russian Icon Painting).* Moscow, Iskusstvo Publ., 1984. 331 p. (in Russian)

Alpatov M. V. *Kraski drevnerusskoi ikonopisi (Paints of Ancient Russian Icon Painting).* Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1974. 114 p. (in Russian)

Grabar' I. Eh. (ed.). *Istoria russkogo iskusstva (History of Russian Art). In 13 vol. Vol. 3.* Moscow, Akademia nauk SSSR Publ., 1955. 745 p. (in Russian)

Kondakov N. P. *Ikonografiia Bogomateri (The Iconography of the Mother of God). In 2 vol. Vol. 2.* Petrograd, Tipipografia Imperatorskoi Akademii Nauk Publ., 1915. 451 p. (in Russian)

Kondakov N. P. *Ikonografiia Bogomateri: sviazi grecheskoi i russkoi ikonopisi s ital'ianskoiu zhivopis'iu rannego Vozrozhdeniia (The Iconography of the Mother of God. Connections of Greek and Russian Icon Painting with Italian Painting in the Early Renaissance).* Saint Petersburg, Tovarishchestvo R. Golike i A. Vil'borg Publ., 1910. 216 p. (in Russian)

Lazarev V. N. *Moskovskaia shkola ikonopisi (Moscow School of Icon Painting).* Moscow, Iskusstvo Publ., 1980. 235 p. (in Russian)

Lazarev V. N. *Russkaia ikonopis' ot istokov do nachala 16 veka (Russian Icon Painting from Its Origins to the Beginning of the 16th Century).* Moscow, Iskusstvo Publ., 1983. 538 p. (in Russian)

Pokrovskii N. V. *Ocherki pamyatnikov khristianskogo iskusstva i ikonografii (Essays on Christian Art and Iconography).* Saint Petersburg, Sinodal'naia tipografiia Publ., 1910. 450 p. (in Russian)

Uspenskii L. A. *Bogoslovie ikony pravoslavnoi tserkvi (Theology of the Icon in the Orthodox Church).* Moscow, Moskovskii patriarkhat Publ., 1989 (1994). 474 p. (in Russian)

УДК 7.036.1; 76.03/09

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11007

Будеева Мария Леонидовна, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения. СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина при Российской Академии Художеств. Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. budeeva_m@mail.ru

Budeeva, Mariya Leonidovna, PhD student. Saint Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaia nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. budeeva_m@mail.ru

ГОРОДСКОЙ ПЕЙЗАЖ В КСИЛОГРАФИЯХ ЛЕНИНГРАДСКИХ МАСТЕРОВ 1960-Х — 1970-Х ГОДОВ. ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

CITYSCAPE IN XYLOGRAPHS OF LENINGRAD MASTERS OF THE 1960S — 1970S. TRADITION AND INNOVATION

Аннотация. Статья посвящена городскому пейзажу в ксилографиях мастеров ленинградской школы 1960-х — 1970-х гг. В ней рассматриваются как традиционные черты, свойственные ленинградской школе ксилографии, сохранившиеся в 1960-х — 1970-х гг., так и новые, появившиеся непосредственно в исследуемый период. Основные традиционные черты заключаются в бережном сохранении и развитии богатой художественной традиции Петербурга, заложенной ещё объединением «Мир искусства», с вниманием к изяществу в прорисовке деталей, к технике и к любви к городу на Неве. Ксилография продолжает развиваться и в виде книжной графики, где также прослеживается особенное отношение мастеров к городскому пейзажу. Под новаторством автор подразумевает расширение тематического диапазона: появляются черты индустриального пейзажа, а также происходит развитие «ретроспективного» взгляда на город, где мастера обращаются к петербургской истории. Автор прослеживает эволюцию образов города на Неве в творчестве таких мастеров ксилографии 1960-х — 1970-х гг., как А. А. Ушин, Д. К. Титов, В. В. Тамбовцев, А. И. Векслер, В. И. Сердюков и др., запечатлевших Петербург в своих графических листах. Результатом исследования является вывод о том, что наряду с традиционными чертами, сохранившимися в ленинградской ксилографии второй половины XX вв. можно выявить и новые, которые демонстрируют четкую связь гравюры на дереве с реалиями своего времени. Это не застывшая форма, повторяющая классические петербургские пейзажи, а динамично развивающийся вид графики — как станковой, так и книжной.

Ключевые слова: ксилография; графика; эстамп; пейзаж; городской пейзаж; ленинградская школа ксилографии; суровый стиль; книжная графика; станковая графика; петербургский пейзаж.

Abstract. The focus of the article was on cityscapes in xylography art of the masters of Leningrad School in the 1960s and 1970s. The author observed not only traditional attributes of Leningrad School of xylography that presented in that period but some new ones that emerged during the period in question. The main feature was careful preservation and the development of the rich artistic tradition of St. Petersburg, established by the association “Mir iskusstva”, with attention to the elegance in detail drawing, technique and love to the city on the Neva River. Woodcut continues evolving in the form of book illustration, which also shows the special attitude of masters to the urban landscape. The author implied that the innovation consisted in the expansion of the thematic range — there were features of the industrial landscape, and in the development of a “retrospective” view of the city wherein masters turned to Petersburg history. The author traced the evolution of the images of the city on the Neva River in the work of such woodcut masters in the 1960s — 1970s as: A. A. Ushin, D. K. Titov, V. V. Tambovtsev, A. I. Wexler, V. I. Serdyukov, and others who depicted Petersburg in their graphic sheets. The result of the study was the conclusion that, along with the traditional features preserved in Leningrad woodcut in the second half of the twentieth century, one can also identify the new ones. These features demonstrate a clear connection between wood engravings and the realities of their time. It is not an immutable form of art that repeats classical cityscapes of St. Petersburg but dynamically evolving graphic art.

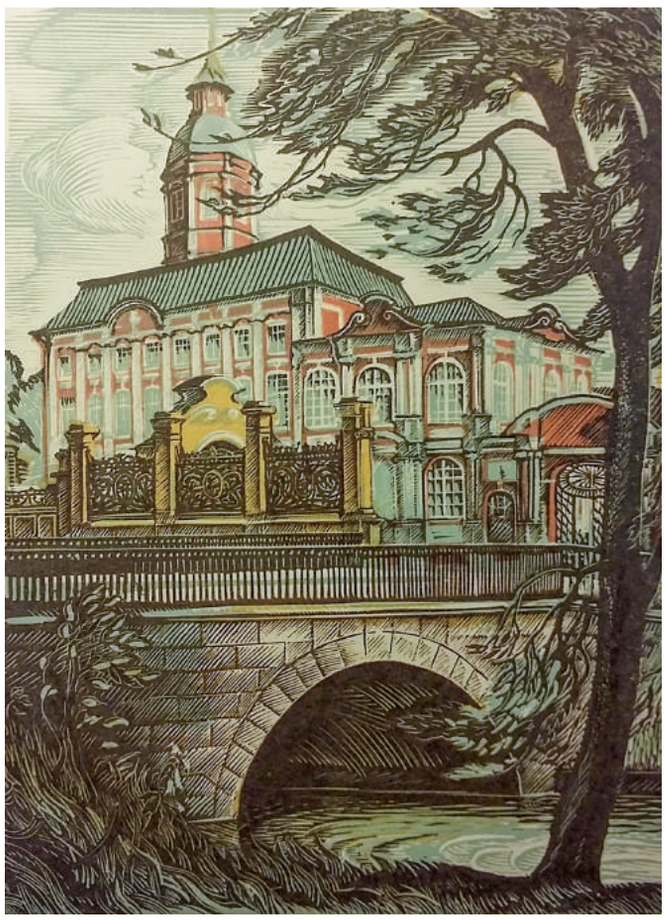
Keywords: woodcut; graphics; print; landscape; cityscape; Leningrad school of woodcuts; severe style; book illustration; easel graphics; Petersburg landscape.

Вот уже на протяжении трех веков природа и метафизика Петербурга волнует умы многих поэтов, писателей, ученых и, конечно же, художников. Петербург — это не только Нева и белые ночи, это и его уникальная архитектура: здания, набережные, дворцовые ансамбли, памятники, площади, сады и садовые решетки, строгий силуэт Петропавловской крепости. Каждая эпоха привносила в облик Петербурга, в его природу что-то новое, что дополняло и отчасти совершенствовало город. И каждой эпохе было свойственно стремление отобразить те или иные изменения, дополнения и преобразования городской среды.

За трехсотлетнюю историю Петербурга многие художники, чтобы запечатлеть его виды, обращались к разным видам графического искусства — рисунку, гравюре, литографии, офорту и другим. И это не случайно. Так, в одной из статей А. А. Федоровым-Давыдовым было подмечено, что Петербург «в истории русского искусства нашего века ознаменовал себя принципиальной графичностью» [19, с. 189–226]. Это его суждение подтверждал и Ю. П. Анненков, говоря о том, что русское графическое искусство вообще родилось в Петербурге, в творчестве художников «Мира искусства» [2]. Графичность петербургского искусства XX в. объясняется его «рациональной доминантой», как отмечает М. С. Каган [9]. Он же говорит о том, что такое качество мышления, возникшее и в связи с традициями сложившегося в городе типа культуры, и с влиянием на художественное сознание общей атмосферы жизни города, графичного по планировке, по прорисовке фасадов с их лепным декором и ажуром балконных решеток, по рациональной упорядоченности образа жизни, «этикетности», четкости и строгости, особенно очевидно в сравнении, например, со всем строем московской жизни с ее неупорядоченностью, непосредственностью эмоциональной экспрессии [9]. В связи с этим можно сказать, что тема Петербурга в графике была и остается очень актуальной.

Вторая половина XX в. открывает новые возможности в понимании городской среды и метафизики города [10]. В это время активно развивается ксилография, которая своими резкими контрастами белого и черного подчеркивает графичность города, передавая перспективу упрощенной линией, обобщенной формой, плоскостями, создает четкий его силуэт, что так подходит к петербургскому классицизму, строгой его красоте [16].

Изучению петербургской графики посвящены научные изыскания таких исследователей, как А. А. Федоров-Давыдов, Ю. Я. Герчук, В. А. Мушарапова-Шварц, И. Г. Мямлин и других [5; 7; 9; 12; 17; 19]. Статьи и монографии затрагивают практически все виды графики — книжную и станковую печатную графику, рисунок и акварель [1; 4; 6; 8]. Однако сложно найти материал, который касался бы непосредственно ленинградских пейзажей 1960-х — 1970-х гг., выполненных в технике ксилографии.

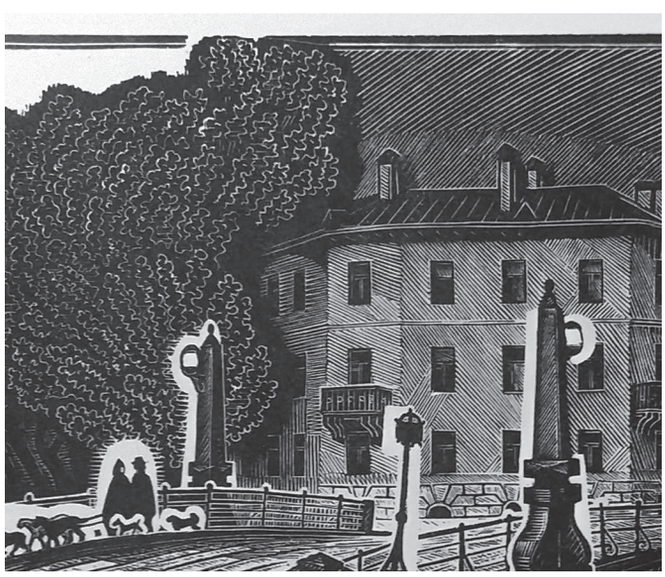


Илл. 1. В. И. Сердюков Лавра. 1977. Гравюра на дереве. Публ. по: Современная ленинградская ксилография, 1969–1979. Альбом. Л.: Художник РСФСР, 1980

Поэтому основной целью данной статьи является исследование сложившейся системы образов и мотивов города в работах художников-ксилографов 1960-х — 1970-х гг. в контексте эволюции образа Петербурга в искусстве XX в.

В 1960-х — 1970-х гг. в ксилографии работают такие ленинградские графики, как А. А. Ушин, Д. К. Титов, В. В. Тамбовцев, А. И. Векслер, В. И. Сердюков и др. Обращаясь к теме города, каждый по-своему показывает Петербург. Произведения этих художников 1960-х –1970-х гг., отличаясь, дают право говорить об успехах в возрождении и развитии лучших традиций петербургской школы гравюры на дереве, которые заложили основоположники ленинградской школы ксилографии П. А. Шиллинговский и А. П. Остроумова-Лебедева. Но, говоря о петербургской ксилографии, нужно отметить, что петербургская гравюра на дереве как художественное явление не выступает обособленно от произведений и процессов, проходивших в практике московских мастеров: огромный теоретический и практический вклад, сделанный в искусстве графиком В. А. Фаворским, в разных формах находит свое отражение в творчестве петербуржцев. Здесь и решение проблемы пространства, и чувство материала, и архитектоника композиции, и тонкое техническое мастерство. Однако можно выделить традиционные черты, характерные для петербургской школы ксилографии, сохранившиеся и в этот период.

Одна из характерных черт именно петербургской школы ксилографии состоит в бережном сохранении и развитии богатейшей петербургской художественной традиции, и, в первую очередь, объединения «Мир искусства», с ее вниманием к изяществу в прорисовке деталей, к филигранности техники и, прежде всего, к любви к городу на Неве [11].



Илл. 2. В. В. Тамбовцев. Пикалов мост. 1974. Гравюра на дереве. Публ. по: Современная ленинградская ксилография, 1969–1979. Альбом. Л.: Художник РСФСР, 1980

Илл. 3. А. А. Ушин. Новостройки. Комендантский аэродром. 1980. Гравюра на дереве. Публ. по: Современная ленинградская ксилография, 1969–1979. Альбом. Л.: Художник РСФСР, 1980

Обращение к петербургским пейзажам после таких мастеров ксилографии, как А. П. Остроумова-Лебедева, П. А. Шиллинговский, Д. И. Митрохин и др., продолжили и мастера 1960 х — 1970-х гг. Так, Владимир Иванович Сердюков, работавший в черно-белой и цветной ксилографии, посвятил свои графические листы Зимнему дворцу, Смольному, арке Главного штаба, крейсеру «Аврора». Продолжая и развивая традиции А. П. Остроумовой-Лебедевой, П. А. Шиллинговского, мастер сумел создать в своих графических листах лирический образ Петербурга и передать собственное, глубоко индивидуальное понимание и восприятие города. Работы художника наполнены восхищением перед величественной красотой петербургской архитектуры. Городские виды в его исполнении строги и точны по рисунку.

Он показывает Петербург в полном блеске его исторических памятников и архитектурных шедевров. Одновременно с этим Владимир Иванович Сердюков обращается в своих листах и к более укромным уголкам города, будь то остров Новая Голландия или старые корпуса Александро-Невской лавры. Так, в цветной гравюре «Лавра» (1977) (Илл.1), выполненной в четыре доски, оттеняя строгость архитектурных форм силуэтом дерева на первом плане, мастер передает красоту архитектуры XVIII в.

Илл. 4. Д. К. Титов. ЛАЭС. Ночная смена. 1978. Гравюра на дереве. Публ. по: Современная ленинградская ксилография, 1969–1979. Альбом. Л.: Художник РСФСР, 1980

График Виталий Витальевич Тамбовцев ставит перед собой несколько иные задачи — он показывает город через необычные его ракурсы, как в серии «Мосты Ленинграда» (1974). Он передает их с намеренным подчеркиванием объема и пространства, с большим вниманием к выявлению специфики графического листа. В ксилографии «Пикалов мост» (1974) (Илл. 2) темные, сочные пятна контрастируют с белизной бумаги, оставленной нетронутой штихелем вокруг человеческих фигур и архитектурных деталей. Здесь геометрически строгая штриховка соседствует со свободно положенным белым штрихом. Исследователи отмечают, что подчеркнутая материальность среды, предметность архитектурного мира напоминают гравюры В. А. Фаворского 1920-х гг. [17].

Ещё одна традиционная черта петербургской ксилографии, которую можно выделить в этот период — ксилография продолжает развиваться и в виде книжной графики. И здесь также можно проследить особенное отношение мастеров к городскому пейзажу.

Мастер ксилографии, работающая в основном в книжной графике, — Ася Исааковна Векслер — создала ряд эстампов, посвященных Петербургу, для книги А. А. Орловой «Мусоргский в Петербурге» (1974) [13]. В этих небольших гравюрах автор отображает город второй половины XIX в. Можно отметить, что при некоторой своей суховатости, возможно, продиктованной архитектурой, эти небольшие работы ясны и чисты. То же самое можно сказать и о гравюре «Прачечный мост» (1974). Отчасти этот лист напоминает первые черно-белые гравюры А. П. Остроумовой-Лебедевой, выполненные по заказу объединения «Мир искусства». Ася Исааковна Векслер использует достаточно тонкую, но энергичную горизонтальную штриховку для передачи темного неба, что еще больше подчеркивает ритм черного и белого — архитектурных форм и пятен белого снега. Также можно отметить и иллюстрации в виде небольших заставок для поэтического сборника В. А. Рождественского «Город на Неве: Стихи о Ленинграде» (1978) [15]. Иллюстрации с узнаваемыми видами города лаконичны и строги.

В творчестве Владимира Ивановича Сердюкова книжная графика также занимает значительное место. Он создает иллюстрации к десяткам книг ленинградских писателей. В рамках исследуемой темы наиболее интересны работы художника, выполненные в 1970-е гг. для книги «Литературные и памятные места Ленинграда» (1976) [3], где мастер продолжает воспевать величественные городские виды.

Петербург, охваченный трагическими событиями, предстает перед зрителем и читателем в иллюстрациях московского графика Федора Денисовича Константинова к «Медному всаднику» (1975) А. С. Пушкина [14]. И, опять же, в рамках данного исследования, интересен будет петербургский пейзаж, созданный мастером. Художник в своих иллюстрациях точно следует за повествованием, конкретизируя места действия и изображая узнаваемые уголки Петербурга: набережную Крюкова канала с колокольней Никольского морского собора, Эрмитажный мост с перспективой Невы. Мастер использует очень активную штриховку, затемняя всю поверхность листа, выделяя при этом еще более темные силуэты героев. Такой прием позволяет передать ту мрачную атмосферу, которую описывает А. С. Пушкин.

Однако, среди всего этого, можно выделить и новые черты, появившиеся в ленинградской ксилографии в период 1960-х — 1970-х гг. Это широта тематического диапазона произведений, где классические образы Петербурга соседствуют с картинами стройки новых кварталов, где появляются черты индустриального пейзажа, что, несомненно, отвечает веяниям «сурового стиля» и подчеркивает связь ксилографии с реалиями своего времени. Так, в гравюре «Новостройки. Комендантский аэродром» (1980) (Илл.3) мастер ксилографии Андрей Алексеевич Ушин, неоднократно обращавшийся к петербургским видам в своем творчестве, раскрывает новую тему в образе города — бурный рост старых окраин Ленинграда [18]. Его ксилографии отличаются сочностью и плотностью черного цвета, яркостью контрастов. В этой работе зритель уже не увидит ничего от классического петербургского пейзажа.

Еще одна новая сторона городского пейзажа отображена в работе Дмитрия Константиновича Титова. Стройка Ленинградской атомной станции в Сосновом Бору, изображенная в листе «ЛАЭС. Ночная смена» (1978) (Илл. 4), показывает зрителю не только промышленный пейзаж, но, возможно, в первую очередь, труд человека-строителя. Работа выполнена энергичными штрихами: светлые линии дороги и участки закладываемого фундамента четко и ясно выделяются из ночной темноты, что достаточно символично.

Илл. 5. Н. А. Львова. Восстание декабристов. 1969. Гравюра на дереве. Публ. по: Современная ленинградская ксилография, 1969–1979. Альбом. Л.: Художник РСФСР, 1980

Также стоит отметить и развитие «ретроспективного» взгляда на город. К историческим событиям обращаются А. А. Ушин, Р. М. Яхнин, Н. А. Львова. К петербургской истории середины XIX в. относит зрителя лист Нелли Андреевны Львовой «Восстание декабристов» (1969) (Илл. 5). Как отмечают исследователи [17], эта работа во многом характерна для почерка автора, склонной к некоторой живописности штриха, к неожиданности сочетаний разновременных эпизодов, к сопоставлению разнопространственных элементов при изображении той или иной сцены.

Также к историческим событиям Петербурга, но уже не таким далеким, возвращается и А. А. Ушин, создавая серию работ «Блокада Ленинграда» (1967). К событиям Великой Отечественной войны обращается и Владимир Иванович Сердюков, создавая проникновенный лист «Блокадной зимой» (1968).

Таким образом, ленинградские ксилографии 1960-х — 1970-х гг. можно поставить в один ряд с произведениями гравюры на дереве начала XX в., созданными в период становления и расцвета этого вида графики в России. Но, если ранее современность отображалась лишь в отдельных листах, то теперь её черты видны во многих графических произведениях.

Надо сказать, что ленинградская ксилография 1960-х — 1970-х гг. — это не застывшая форма, повторяющая классические петербургские пейзажи, а динамично развивающийся вид графики, как станковой, так и книжной, что доказывают произведения А. А. Ушина, Д. К. Титова, В. В. Тамбовцева, А. И. Векслер, В. И. Сердюкова, выполненные в 1960-х — 1970-х гг. Восприятие жизни в постоянной динамике отличает и объединяет многие произведения этого периода. Но при этом каждый из художников-графиков имеет свой почерк, свое видение городского пространства.

Список литературы:

1. 50 лет советского искусства: Графика. (1917–1967) / Вступит. статья *Н. И. Шантыко.* М.: Советский художник, 1966. 324 с.
2. *Анненков Ю. П.* Дневник моих встреч. Цикл трагедий. М.: Советский композитор, 1990. 344 с.
3. *Берков П. Н., Докусов А. М., Басина М. Я.* Литературные памятные места Ленинграда: Очерки / Под общ. ред. *А. М. Докусова.* Л.: Лениздат, 1976. 544 с.
4. Выставка произведений ленинградских ксилографов: 2-я. Л.: Художник РСФСР, 1984. 59 с.
5. *Герчук Ю. Я.* Советская книжная графика. М.: Знание, 1986. 126 с.
6. *Герчук Ю. Я.* Искусство печатной книги в России XVI–XXI веков. СПб.: Коло, 2014. 346 с.
7. Город глазами художников. Петербург-Петроград-Ленинград в произведениях живописи и графики. Л.: Художник РСФСР, 1978. 394 с.
8. Искусство книги и гравюра в художественной культуре / Сост. *М. Е. Ермакова.* М.: Пашков дом, 2014. 351 с.
9. *Каган М. С.* Град Петров в истории русской культуры. СПб.: Паритет, 2006. 487 с.
10. *Каганов Г. З.* Санкт-Петербург: Образы пространства. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2004. 231 с.
11. *Кузнецов Э. Д.* «Мир искусства» в судьбе ленинградской книжной графики // Искусство Ленинграда. 1991. № 5. С. 24–30.
12. *Мушарапова-Шварц В. А.* Тема города в графике петербургских художников XX века: дис...канд. искусствоведения. 17.00.04 Санкт-Петербург, 2006. 250 с.
13. *Орлова А. А.* Мусоргский в Петербурге. Л.: Лениздат, 1974. 238 с.
14. *Пушкин А. С.* Медный всадник. Петербургская повесть. М.: Детская литература, 1975. 55 с.
15. *Рождественский В. А.* Город на Неве: Стихи о Ленинграде. Л.: Лениздат, 1978. 206 с.
16. *Трифонова Г. С.* Образ и стиль времени в гравюре челябинских художников-шестидесятников // Вестник южно-уральского государственного университета. Серия: социально-гуманитарные науки. 2016. Т. 16. № 4. С. 103–111.
17. Современная ленинградская ксилография, 1969–1979. Альбом / Сост. и авт. вступ. ст. *И. Г. Мямлин.* Л.: Художник РСФСР, 1980. 12 с.
18. *Ушина А. А.* Петербург в графике: Династия Ушиных. СПб.: Logos, 2003. 324 с.
19. *Федоров-Давыдов А. А.* Ленинградская школа графических искусств // Мастера современной гравюры и графики. Сб. статей. М.-Л.: Государственное издательство, 1928. С. 189–226.

References:

Annenkov Iu. P. *Dnevnik moikh vstrech. Tsikl tragedii (The Diary of My Meetings. The Cycle of Tragedy).* Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1990. 344 p. (in Russian)

Berkov P. N.; Dokusov A. M.; Basina M. Ia. *Literaturnye pamiatnye mesta Leningrada: Ocherki (Literary Memorable Places of Leningrad: Essays).* Leningrad, Lenizdat Publ., 1976. 544 p. (in Russian)

Ermakova M. E. (comp.). *Iskusstvo knigi i graviura v khudozhestvennoi kul'ture* (*Art Books and Engravings in Art Culture*). Moscow, Pashkov dom Publ., 2014. 351 p. (in Russian)

Fedorov-Davydov A. A. Leningradskaia shkola graficheskikh iskusstv (Leningrad School of Graphic Arts). *Mastera sovremennoi graviury i grafiki. Sbornik statei* (*Masters of Modern Prints and Graphics. Collection of articles).* Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1928, pp. 189–226. (in Russian)

Gerchuk Iu. Ia. *Iskusstvo pechatnoi knigi v Rossii 16–21 vekov (The Art of the Printed Book in Russia in the 16th –21st Centuries*). Saint Petersburg, Kolo Publ., 2014. 346 p. (in Russian)

Gerchuk Iu. Ia. *Sovetskaia knizhnaia grafika (Soviet Book Illustration*). Moscow, Znanie Publ., 1986. 126 p. (in Russian)

Gorod glazami khudozhnikov. Peterburg-Petrograd-Leningrad v proizvedeniiakh zhivopisi i grafiki (*The City through the Eyes of the Artists. Petersburg-Petrograd-Leningrad in Painting and Drawing*). Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1978. 394 p. (in Russian)

Kagan M. S. *Grad Petrov v istorii russkoi kul'tury (City of Peter the Great in the History of Russian Culture*). Saint Petersburg, Paritet Publ., 2006. 487 p. (in Russian)

Kaganov G. Z. *Sankt-Peterburg: Obrazy prostranstva (Saint Petersburg: Images of Space*). Saint Petersburg, I. Limbakh Publ., 2004. 231 p. (in Russian)

Kuznetsov E. D. "Mir iskusstva" v sud'be leningradskoi knizhnoi grafiki ("Mir Iskusstva" in the Fate of the Leningrad Book Illustration). *Iskusstvo Leningrada (Art of Leningrad),* 1991, no. 5, pp. 24–30. (in Russian)

Miamlin I. G. (comp.). *Sovremennaia leningradskaia ksilografiia, 1969–1979.* Al'bom (*Modern Leningrad Woodcut, 1969–1979. Album*). Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1980. 12 p. (in Russian)

Musharapova-Shvarts V. A. *Tema goroda v grafike peterburgskikh khudozhnikov 20 veka (The Theme of the City in the Graphics of Saint Petersburg Artists of the 20th Century*): *PhD Thesis.* Saint Petersburg, 2006. 250 p. (in Russian)

Orlova A. A. *Musorgskii v Peterburge (Mussorgsky in Petersburg*). Leningrad, Lenizdat Publ., 1974. 238 p. (in Russian)

Pushkin A. S. *Mednyi vsadnik. Peterburgskaia povest' (Bronze Horseman. Petersburg Tale*). Moscow, Detskaia literature Publ., 1975. 55 p. (in Russian)

Rozhdestvenskii V. A. *Gorod na Neve: Stikhi o Leningrade (The City on the Neva River: Poems about Leningrad*). Leningrad, Lenizdat Publ., 1978. 206 p. (in Russian)

Shantyko N. I. (introd.). *50 let sovetskogo iskusstva: Grafika. (1917–1967)* (*50 Years of the Soviet Art: Graphics* (1917–1967)). Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1966. 324 p. (in Russian)

Trifonova G. S. Obraz i stil' vremeni v graviure cheliabinskikh khudozhnikov-shestidesiatnikov (The Image and Style of Time in the Engravings of Chelyabinsk Artists in the Sixties). *Vestnik iuzhno-ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriia: sotsial'no-gumanitarnye nauki (Bulletin of the South Ural State University. Series: Social and Human Sciences*), 2016, vol. 16, no. 4, pp. 103–111. (in Russian)

Ushina A. A. *Peterburg v grafike: Dinastiia Ushinykh (Petersburg in Graphics: Ushins Dynasty).* Saint Petersburg, Logos Publ., 2003. 324 p. (in Russian)

Vystavka proizvedenii leningradskikh ksilografov: 2-ia (*Exhibition of Leningrad woodblock production: 2nd*). Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1984. 59 p. (in Russian)

УДК 769.04; 769.2; 769.81

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11008

Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, профессор. СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина при Российской Академии Художеств, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. arutyunyanji@yandex.ru

Arutyunyan, Julia Ivanovna, PhD in Art History, professor. Saint Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaia nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. arutyunyanji@yandex.ru

ОБРАЗЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX–XXI ВЕКОВ

IMAGES OF THE MIDDLE AGES IN THE RUSSIAN BOOK ILLUSTRATION IN THE LAST QUARTER OF THE 20TH–21ST CENTURIES

Аннотация. Изучение принципов интерпретации образов прошлого в книжной графике позволяет наиболее полно и всесторонне оценить специфику понимания культурного наследия, принципы рецепции ушедших эпох, вопросы индивидуального переживания истории. Концепция историзма в искусстве XIX в. сформировала метод интерпретации прошлого в опоре на разработанный корпус стереотипных представлений: особенности архитектуры (преимущественно готической), орнамент с использованием стрельчатых форм и кельтских плетёнок, костюм — прежде всего рыцарский доспех и высокий головной убор дам — эннен. XX в., эпоха научного подхода и объективизма в оценке прошлого, повлиял и на эволюцию образов Средневековья и Ренессанса в книжной графике. Окрашенный возвышенной сказочностью и изысканной игрой с узнаваемыми мотивами появляется средневековый город в наследии Г. А. В. Траугот ов. М. Митурич, напротив, стремится к лаконичности и обобщенной характерности образного языка. Тип готической постройки появляется в работах Ф. В. Лемкуля, В. А. Чижикова, С. А. Коваленкова и Л. А. Токмакова, иллюстрации которого отличает безупречная структурность пространственных концепций и чёткая архитектоника. Г. В. Калиновский создаёт образ средневекового города, уютное и обжитое пространство которого притягивает читателя. Е. Г. Монин представляет средневековые поселения, напоминающие старинные европейские крепости. Д. В. Пивоваров склонен к фантастическим образам, отдалённо отсылающим к реальным постройкам. Средневековье в работах Н. Г. Гольц соединяет драматизм эпохи и её романтическое сказочное восприятие. А. З. Иткин нередко изображает реальные сооружения и произведения искусства. Особого внимания заслуживают дипломные проекты студентов факультета графики Института имени И. Е. Репина, где средневековые и ренессансные мотивы воплощены живо и непосредственно. Оригинальность и самостоятельность трактовки позволяет говорить об особой традиции использования подобной тематики в педагогической практике, что нашло отражение в работах О. В. Титова, П. А. Алексеева, Л. И. Блиновой, В. И. Богдеско, Е. А. Дегтярёвой, А. В. Дорона. Способы интерпретации образов Средневековья и Возрождения в отечественной книжной графике сводятся к традиционному набору узнаваемых маркеров эпохи: архитектурные мотивы, костюм, интерпретация орнаментально-декоративных приёмов, стилизация в духе книжной миниатюры.

Ключевые слова: книжная графика; отечественная графика XX в.; книжная иллюстрация; детская книга; готические архитектурные мотивы; средневековый орнамент; концепция историзма в искусстве.

Abstract. The study of the principles of interpretation of images of the past in book illustration allows us to assess completely and comprehensively the specifics of understanding the cultural heritage, the principles of reception of bygone eras, the issues of individual experience of history. The concept of historicism in the 19th-century art formed the method of interpretation of the past based on the developed stereotype frame. This includes features of the architecture (mainly Gothic), patterns with pointed shapes and Celtic entrelacs, costume, mainly a suit of armor and a dame's high pointed hat hennin. The 20th century, the era of scientific approach and objectivism in the evaluation of the past influenced the evolution of images of the Middle Ages and the Renaissance in book illustration. Tinted with exalted fabulousness and refined play with recognizable motifs, the medieval city appears in the heritage of the Traugots. M. Miturich, on the contrary, strives for conciseness and generalized specificity of figurative language. Gothic buildings appear in works of F. Lemkul, V. Chizhikov, S. Kovalenkov and L. Tokmakov, whose illustrations have excellent structural properties of spatial concepts and clear architectonic. G. Kalinovsky creates an image of a medieval city, the cozy and habitable space of which attracts the reader. E. Monin creates medieval settlements, reminiscent of an old European fortress. D. Pivovarov is inclined to fantastic images, remotely referring to real buildings. The image of the Middle Ages in works of N. Goltz combines the drama of the era and its romantic fairy-tale perception. A. Itkin often depicts real buildings and works of art. Diploma projects of the students from the graphics department of the Repin Institute demand special attention. In their works, students embodied vividly and directly medieval and Renaissance motifs. Originality and independence of treatment allow us to talk about the special tradition of work with similar subjects in the pedagogical practice, as reflected in works of O. Titov, P. Alekseev, L. Blinova, V. Bogdesenko, E. Degtyareva, A. Doron. Methods of interpretation of images of the Middle Ages and the Renaissance in Russian book illustrations are reduced to a traditional set of recognizable markers of the era: architectural motives, costumes, interpretation of ornamental and decorative means of depiction, stylization in the manner of a book miniature.

Keywords: book graphics; Russian graphics of the 20th century; book illustration; children's book; Gothic architectural motifs; medieval ornament; concept of historicism in art.

Волшебная сказка — особый универсум, подчинённый законам чудесного. Книжная иллюстрация неизменно обращается к средневековым мотивам и образам, стремясь создать фантастический мир воображаемого [23; 25]. Изучению закономерностей формирования композиции книги [5; 14; 17; 21], книжному дизайну [9; 10; 12; 13; 16; 27], проблеме отражения литературных сюжетов в графике [1; 2; 4; 6; 7; 14; 20] и вопросам детской иллюстрации [8; 11; 15; 18] посвящено немало исследований, однако изучению принципов интерпретации истории в искусстве рубежа XX–XXI вв. не уделено значительного места в отечественной и зарубежной науке. Проблема памяти неизменно фигурирует в трудах о современном искусстве [24; 26], это своеобразная доминанта актуальных художественных практик XXI в., но принципы формирования образов прошлого средствами книжной графики требуют активного изучения. Проблема интерпретации образов Средневековья актуальна и обладает практическим значением в рамках музейной педагогики и в структуре освоения истории средствами визуальных искусств. Графическое изображение архитектуры — востребованная тема [3; 19; 22], научная новизна которой при изучении современной книжной иллюстрации ставит вопрос семиотики конструктивных элементов зодчества как структурообразующих приёмов упорядочивания не только пространства, но и времени.

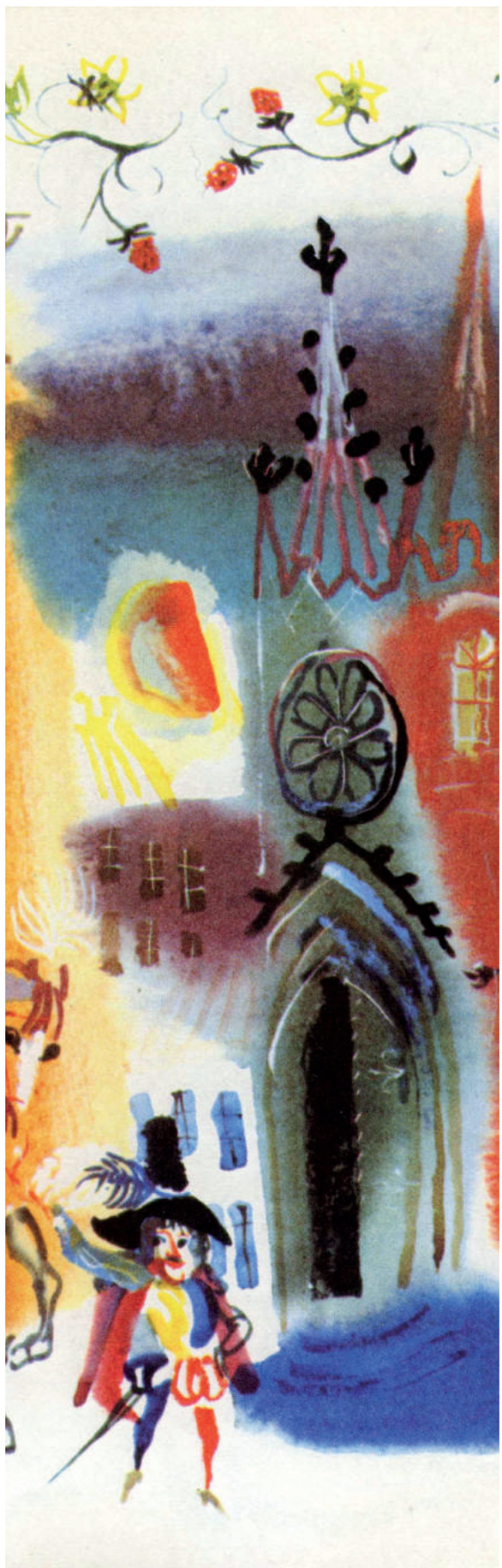
Классификация приёмов воплощения образов Средневековья в книжной графике сводится к принципам стилизации, к акцентировке средневековых (преимущественно, готических) мотивов, заимствованных из книжной миниатюры, декоративно-прикладного искусства, архитектуры. Вырабатывается стереотипный набор специфических признаков средневековых художественных форм (*маркеры стиля*), порождающий эффект узнавания. Сохраняется характерный для периода позитивистского отношения к науке и для времен историзма в искусстве приём «археологического воссоздания», попытка «реалистично» изобразить эпоху, «как это было на самом деле», опираясь на определенные знания, рассматривается как единственно возможный метод работы с историческим материалом (*маркеры нарратива*).

Круг проблем и методов интерпретации образов Средневековья сводится к определенной системе характерных подходов в книжной графике: воплощение сюжетов из средневековой литературы и истории, формирование стереотипных образов условного Средневековья, ориентированных на представления зрителя (экспективность), цитирование, иногда дословное, узнаваемых памятников, использование средневековых и раннеренессансных технических приемов печатной графики. Стилизация «средневековой манеры» в рамках тем, не связанных с эпохой, порождает появление некоего условного «прошлого» вне конкретного исторического периода, свободное конструирование времен и стилей. Волшебная сказка и фольклорная традиция — литература, предполагающая иллюстративный ряд, наиболее гармонично и обоснованно воплощающий средневековые традиции, образные системы, сюжетные мотивы, техники и материалы.

Концептуальные проблемы интерпретации образов Средневековья обусловлены историческими, культурными и научными вопросами, глубинная сущность которых отражает современные воззрения учёных-медиевистов: отсутствие чётких хронологических и стилистических границ эпохи; условность исторической концепции (реализуемой через узнаваемые маркеры архитектуры, быта, костюма); имитативная природа художественных приёмов и техник (линогравюра, уподобленная ранней ксилографии). Принцип стилизации предполагает намеренно ограниченное использование узнаваемых приёмов. Источниками подобной стилизации могут стать готическая архитектура (шпиль, стрельчатая арка, крестовый свод), узнаваемые детали готического зодчества (краббы, вимперги, пинакли, фиалы), средневековая книжная миниатюра, орнаменты (преимущественно из сферы декоративно-прикладного искусства). Воздействие на современные представления о мотивах и образах средневековой культуры оказала как ренессансная традиция, так и неоготика XVIII в., историзм XIX столетия, творчество прерафаэлитов, иллюстрированная книга эпохи модерна, немецкие мастера экспрессионизма и образ средневековья в визуальных искусствах XX в. (кинематограф) [4].

Эволюция трактовки образов Средневековья в книжной иллюстрации берет свое начало в хорографических и исторических сочинениях, трактатах по архитектуре, травелогах и пейзажной графике XVII–XVIII вв.: в этот период европейская художественная практика сформировала конкретные приёмы и закономерности интерпретации прошлого визуальными средствами. Однако интерес к готике эпохи сентиментализма и предромантизма, затронувший литературную традицию, драматургию и архитектурную практику, восприятие Средневековья в целом сводится к набору стереотипных установок, нередко негативного характера. Научная иллюстрация фиксирует состояние и общий внешний вид построек, описание местности, подмечает особенности ландшафта; средневековое наследие формирует образ ушедшей эпохи глубокого благочестия, великих свершений, военных побед, сильной власти, рыцарского достоинства. Масштаб грандиозных построек и изобилие декора, ценность исторических свидетельств, сложность образного языка и таинственное убранство, но не эстетическая привлекательность готических построек притягивают внимание авторов и иллюстраторов сочинений о памятниках прошлого. Дальнейшее развитие темы Средневековья в графике порождает романтическое увлечение эпохой готических соборов и неприступных крепостей, паломничеств и крестовых походов, доблестных рыцарей и прекрасных дам.

В книжной иллюстрации второй половины XX в. образы Средневековья сводятся к нескольким узнаваемым мотивам,



Илл. 1. Г. А. В. Траугот. Иллюстрация к книге Ш. Перро «Волшебные сказки». Л.: Детская литература, 1977

прежде всего связанным с графическим воплощением форм готической архитектуры. Трактовка узнаваемого прошлого связана с изображением определенных сооружений (окруженная каменной стеной крепость, замок с высокой башней, затерянный в лесной чаще монастырь, остроконечный шпиль храма в глубине пейзажа). Средневековье читается в архитектурных элементах (нервюрные своды, стрельчатые арки, витражи) и в определенных орнаментальных мотивах (масверк, остролист, квадрифолий). Образы прошлого воплощают характерные устойчивые типажи и традиционные неизменные персонажи (королевская чета, священник, монах, отшельник, рыцарь, прекрасная дама); признаки средневекового наследия очевидны в костюмах (доспехи, блио и эннен, остроносые пулены). В литературе эпохи романтизма формируется корпус стереотипных сцен и героев (куртуазная любовь, посвящение в рыцари, турнир).

Средневековые мотивы, связанные с образами архитектуры [22, p. 203–258], в детской книжной иллюстрации второй половины XX — начала XXI вв. традиционно изображают либо одиночное сооружение (замок, храм), либо ансамбль характерных построек (городская площадь, крепость). Книга формирует образ единого пространства, среды, организованной и упорядоченной художником, появляется изображение условного средневекового королевства, уютного, камерного, обжитого, с упорядоченными городками, засеянными полями, безупречно устроенными поселениями, открытыми и радостными обитателями, как должное воспринимающими волшебство, чудесные явления и фантастические события. Сказочный городок — гармоничная и упорядоченная среда, пространство, соразмерное и созвучное настроениям жителей: камерные площади замкнуты и гостеприимны, узкие улочки извилисты и уютны, горожане сосредоточены и жизнерадостны. Подобная трактовка возникает в книжной иллюстрации Г. В. Калиновского (18), Л. А. Токмакова (41), Е. Г. Монина (36), Т. Г. Юфа (5), В. А. Чижикова (40).

Образ волшебного города, воображаемого города-мечты — близкого и понятного, но фантастического и недостижимого, в котором готические здания растворяются в сумеречном тумане, а луч одинокого фонаря выхватывает из мрака высокую башню ратуши, узкую улочку с рядами уютных домишек, крутой изгиб каменного моста или рыночную площадь —подчёркивает размеренный тон повествования, фантастический антураж сочетается с историческими деталями, призывающими пристально вглядеться в каждое изображение, сопоставляя его с текстом. Сказочный город — город-грёза, фантазия, сновидение, пронизанный холодным отсветом луны или освещенный полуденным солнцем — характерный мотив книжной иллюстрации Г. А. В. Трауготов (3; 6; 15; 30; 31). Ирреальный мир головокружительно сложных пространственных структур В. Д. Пивоварова (17; 26; 34; 35; 39; 45), таинственный и алогичный, окутан дождливой завесой весеннего дня, извилистые мощёные камнем улочки его фантастического городка с разнообразными постройками всех эпох и стилей отдаленно напоминают средневековые архитектурные формы: увенчанные флюгером остроконечные шпили башен, украшенные декоративными деталями фахверковые фасады, узкие готические окна, тяжелые деревянные двери и кованые замки.

Обращение к тематике Средневековья и изображение готической архитектуры по-новому маркирует пространство, дематериализуя среду, разрушая константность взаимосвязи пространственно-временных структур, синкопируя протяженность, вводя созерцающего в иной мир и формируя образ сказочного «не-здесь». Образ преображенного пространства вне времени, специфическая география и хронология, условные ландшафт и эпоха, место и период вне определенной привязки к узнаваемым объектам, превращают повествование в сказку — опосредованная отсылка к произошедшему «в тридесятом царстве», давно и далеко, в универсуме, подчиненном законам чудесного.

Сказочная постройка синтетична в своей основе — воображаемая архитектура подчинена воле художника, свободно компонующего конструктивные элементы и орнаментальные мотивы. Авторское понимание принципов композиционного решения в целостной системе пространственных структур вне конкретной временной привязки обусловлено игровыми аспектами индивидуального переживания концепции сказочной среды и стремлением к воспроизведению представлений эпохи о завершенном, упорядоченном, организованном по принципам «сказочной логики» мире, не лишенном театральности сценического пространства, открытого и гостеприимного для свершающихся чудес. Воплощение ирреальных миров предполагает фантастическое и алогичное переплетение стилей, объёмов, форм и декоративных деталей архитектуры. Средневековые здания — фасады и интерьеры — в книжной графике могут быть представлены как условными крепостями и замками, готические акценты которых отражены в преобладании вертикальных доминант до окрашенных воображением художника сложных нагромождений многоярусных построек вне связи с конкретными архитектурными образами. Композиционное решение иллюстрации и дизайн книжной страницы, масштабные соотношения и ритмическая организация, технические подходы и использование определенных шрифтов намеренно концентрируют внимание на средневековых реминисценциях.

Широко распространенный и активно эксплуатируемый в современных художественных практиках приём непосредственного цитирования известного узнаваемого образца в детской иллюстрации используется весьма ограниченно вследствие отсутствия у аудитории визуального опыта, позволяющего реконструировать источник. Архитектурная графика, воплощающая прославленные памятники зодчества, встречается в отдельных работах Г. А. В. Трауготов (собор в Шартре) (28), Е. Г. Монина (Санта-Мария дель Фьоре) (16), А. З. Иткина (замок Шамбор) (14). Весьма точное изображение средневековой и ренессансной архитектуры Европы в контексте исторического повествования весьма уместно: в разработке сказочного мотива конкретность визуальной интерпретации известного сооружения вызывает осознанное расхождение условного пространства воображаемого мира и реально существующего здания. Отдельные готические мотивы —крепостные башни и стены с бойницами, нервюрные своды и стрельчатые арки, остроконечные шпили фахверковые постройки — чаще возникают в иллюстрациях к сочинениям европейских авторов (Ш. Перро, Г. Х. Андерсена, братьев Гримм).

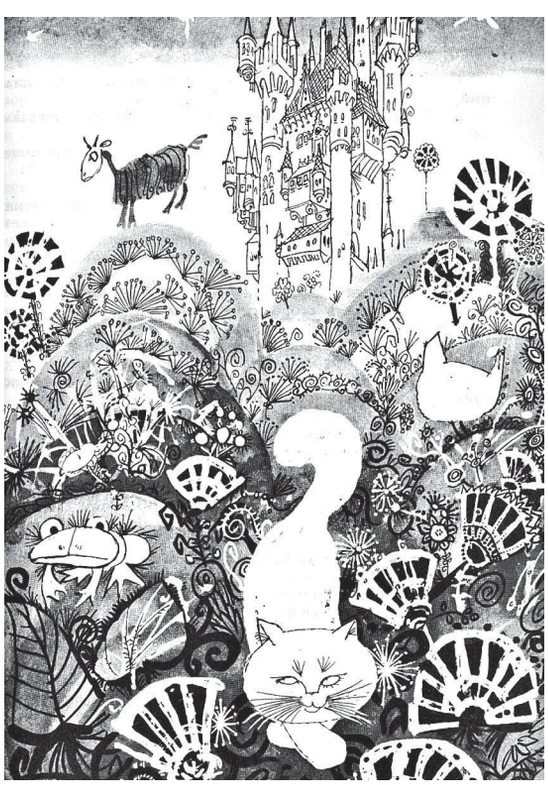
В творческом наследии Г. А. В. Трауготов средневековые образы появляются в иллюстрациях к сказочным сюжетам и историческим рассказам, изящно и обоснованно поддерживая общее настроение работ, вырабатываются определенные мотивы и темы: замок с многочисленными башенками и шпилями, горбатый мостик, узкая улочка в старинном квартале, фактурная каменная кладка, розы фасадов, фахверк невысоких построек, дробный ритм дымоходов и флюгеров над городскими крышами (3; 6; 15; 28; 30; 31). Город уютен, замкнут в высоких стенах, освещен тусклыми фонарями, населен разнообразными персонажами в средневековых одеждах. Акварельная размывка позволяет создать вибрирующую атмосферу сказочной страны, реальной и фантастической одновременно. Колористическое решение может быть монохромным или насыщенным по тону, преобладают цвета сине-сиреневого сегмента спектра или сочные локальные пятна открытого активного тона (Илл. 1). Линейно-пластическое построение смягчается живописными движениями кисти, намерено подчёркивающей декоративный ритм упругого, динамичного штриха. Исключительное по выразительности лаконичное линейно-графическое решение оформления сказок Г. Х. Андерсена (7; 8), сдержанно-аскетичное и напряженное своей недосказанностью, отличается особой выразительностью штриха, единым движением охватывающего фасад готического здания (Илл. 2).

«Алиса в стране чудес» Мая Митурича решена лаконично и строго, пластически напряженные объёмные линии и сочные активные штрихи градациями сероватого тона формируют условное пространство средневекового дворца, нервюры сводов которого обозначены активными мазками сдержанного цвета (23). Сказочный город населен маленькими безликими персонажами, лишенными, кроме главной героини, индивидуальности облика и поведения, улочки, площади и постройки превращены в своеобразную декорацию действия, общий темный серый фон оживлен лишь лёгкой синей девичей фигуркой (33). Характерные и узнаваемые средневековые персонажи иллюстраций Ф. В. Лемкуля (24; 27; 38; 44) изображены на фоне средневековой архитектуры — оживленной рыночной площади, фахверковых фасадов узких улиц, высящихся на скалах неприступных замков. Книжная графика Г. В. Калиновского с её изысканной игрой с пространственными построениями и стилистическими закономерностями и уникальной сдержанно-лаконичной и лапидарно точной авторской манерой ориентирована на концепцию многоуровневых композиционных структур, сложные планы,

Илл. 2. Г. А. В. Траугот. Иллюстрация к книге Г. Х. Андерсена «Сказки и истории». Петрозаводск: Русская старина, 1992

разрушение единства хронотопических связей. Средневековые мотивы угадываются в изображении городской среды (18), готические постройки с островерхими шпилями высоких башен замыкают пространство условных пейзажей сказочной страны (22; 42), ажурное кружево лаконичного рисунка стилизовано под готических штрих (Илл. 3). Театральность архитектурного антуража, соединившего средневековые архитектурные детали с барочной пышностью триумфальных шествий и с изысканной грациозностью графики эпохи рококо воплощено в иллюстрациях к книге «Пико — хрустальное горлышко» (19).

Средневековый город в работах Л. А. Токмакова узнаваем и своеобразен: готические мотивы угадываются в абрисах крыш, аркадах и шпилях (25). Архитектурный антураж в книжной



Илл. 3. Г. В. Калиновский. Иллюстрация к книге П. Л. Трэверс «Мэри Поппинс». М.: Детская литература, 1978

графике Е. Г. Монина становится эмоциональным камертоном описываемых событий, старинные постройки подчёркивают состояние героев, отражая ход повествования — суровы и грустны заснеженные улицы холодного города, радостью полны цветные фасады домов, неприступные каменные крепости населены беззаботными и гостеприимными жителями (1; 36; 43). Замки с многочисленными башнями, звонницами, стрельчатыми аркадами, нервюрными сводами и витражами окон подчёркивают сказочную атмосферу воображаемого прошлого (16), фантастические многоярусные сооружения с переходами и лестницами обрамляют текст (21). Концепция пространственной структуры и композиционное построение иллюстраций В. Д. Пивоварова предполагают комплексный многоуровневый подход к пониманию архитектурной формы в графике (Илл. 4). Автор соединяет намеренно акцентированную конкретность отдельной детали (осыпавшаяся штукатурка фасада, обнажившая кирпичную кладку, брусчатка мостовой, заколоченная дверь) и ирреальную отстраненность сновидения (4; 9; 34; 35; 39; 45), подчёркнутую угловым динамичным ракурсом и обилием взаимодействующих пространственных планов (Илл. 5). Средневековые мотивы отражены в трактовке как персонажей (костюмы, типажи), так и построек.

Илл. 4. Е. Г. Монин. Иллюстрация к книге Ю. Тувима «Письмо ко всем детям по очень важному делу». М.: Малыш, 1979

Готические мотивы используются Т. Г. Юфа в иллюстрациях к сказкам Г. Х. Андерсена: острые шпили башенок домов подчёркивают образ средневекового городка, стрельчатые своды фантастических дворцов обрамляют увлекательные события повествования (5), хрустальный холод ледяных чертогов Снежной королевы охвачен ритмическим рисунком готики (10). Стилистическая разнородность воображаемых построек в иллюстрациях В. А. Чижикова вторит сказочной фабуле полуреальных-полуфантастических историй: дворцы и форты превращаются в масштабные многоярусные сооружения, иногда пугающие и таинственные, иногда гостеприимные и открытые. Сложные нагромождения архитектурных форм, знаменующих условное пространство и отдалённое время, не столько актуализируют

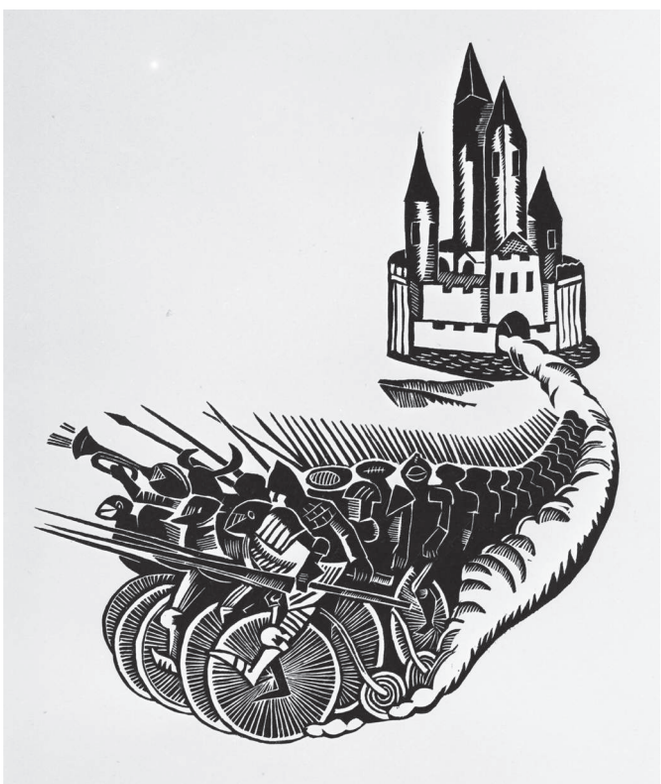
Илл. 5. В. Д. Пивоваров. Иллюстрация к книге Г. Х. Андерсена «Снежная королева». М.: Художественная литература, 1973

атмосферу волшебной сказки, сколько превращаются в полноправных участников действия (2; 13; 20). Средневековые мотивы сквозят в большинстве «высотных доминант» иллюстраций художника, постройки маркируют эпоху, предвещают события, обрамляют происходящее, создавая необходимые автору композиционные и смысловые акценты.

В книжной графике Н. Г. Гольц Средневековье узнаваемо в архитектурных мотивах, типажах, конкретных образах и в драматически напряженной атмосфере. Готические реминисценции возникают в музыкальных механизмах «Городка в табакерке» (32), в силуэтах таинственных городов и сказочных крепостей (46), в переливающихся красках витражных окон и фахверковых фасадах уютных домиков (11), в орнаментальном резном декоре дворцов и в узких коридорах со стрельчатыми сводами (37). Уникальным чувством стиля, виртуозным пониманием технических возможностей графики, лапидарной мощью образного строя, минимализмом средств художественной выразительности, трагической напряженностью лаконичного языка и драматическим накалом страстей характеризуются иллюстрации Н. Г. Гольц к немецкой поэзии (29) (Илл. 6) и английским сказкам (12).

Илл. 6. Н. Г. Гольц. Иллюстрация к книге «Немецкая народная поэзия XIV — XIX веков в переводах и переложениях Льва Гинзбурга». М.: Дом Мещерякова, 2012

Индивидуальное понимание истории, чуткость и внутренняя концентрация впечатлений, тонкое чувство стиля и интерес к темам ушедших эпох порождают обращение к образам Средневековья в педагогической практике факультета графики Института имени И. Е. Репина, и в плане эволюции принципов преподавания, и с точки зрения творческого потенциала, занимающего важное место в отечественной художественной жизни второй половины XX — начала XXI вв. Заметную роль в изучении приёмов интерпретации средневековых мотивов в книжной графике играют работы выпускников факультета. Дипломный проект, позволяющий раскрыть степень обретенного мастерства и умение интерпретировать определенную тему, дает возможность проанализировать принципы трактовки прошлого и характер понимания творческих задач художником. Комплексный подход к книге предполагал разработку иллюстраций, шрифта и макета обложки.



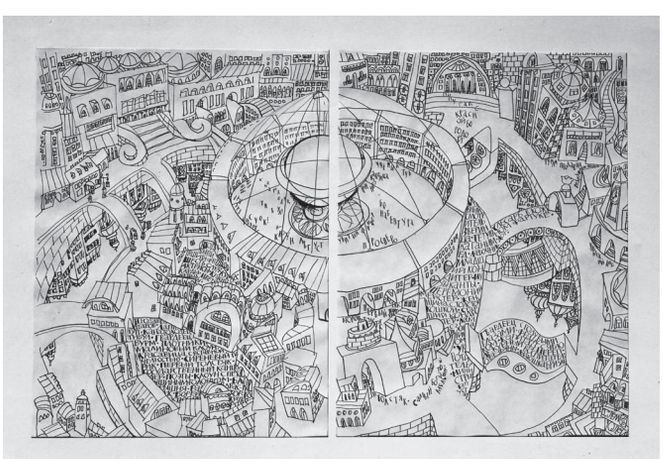
Илл. 7. О. В. Титов. Иллюстрация к роману М. Твена «Янки при дворе короля Артура». 1962. Негатека Межкафедральной учебной лаборатории «Художественный информационный центр». СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина при Российской Академии художеств, Санкт-Петербург

Архивные материалы «Художественного информационного центра» Института имени И. Е. Репина[1] включают информацию о студенческих работах с 1931 г., однако, средневековые мотивы, в силу негативного восприятия эпохи в целом, впервые появляются в 1960-е гг. Обращение к теме предполагает принцип стилизации, либо реалистическую манеру трактовки исторической эпохи. Средневековая художественная традиция осваивается как в плане единства технических средств, так и в рамках визуальной переклички с известными памятниками прошлого. Методы интерпретации могут быть ориентированы на воплощение сюжетов средневековой истории и на использование (или имитацию) средневековых и раннеренессансных технических приемов (ксилография, грубоватая пластичная линия линогравюры); наконец, некоторые художники избирают стилизацию в духе условной «средневековой манеры», обращаясь к темам,

не связанным с эпохой. С точки зрения технического решения иллюстраций применяются два основных принципа — использование отдельных приёмов и техник и метод стилизации. Заметно влияние кинематографических образов, связанных с «Гамлетом» Г. М. Козинцева (1964), «Ромео и Джульеттой» Фр. Дзеффирелли (1968), «Декамероном» (1971) и «Кентерберийскими рассказами» П. П. Пазолини (1972)[2].

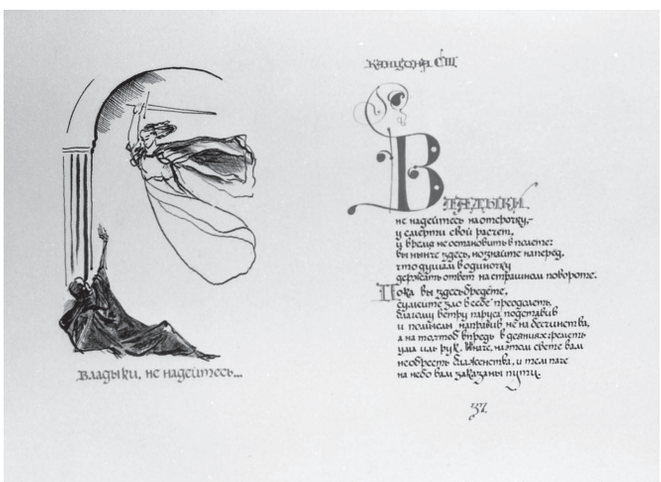
Илл. 8. П. А. Алексеев. Эстамп на тему трагедии У. Шекспира «Гамлет». 1963. Негатека Межкафедральной учебной лаборатории «Художественный информационный центр». СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина при Российской Академии художеств, Санкт-Петербург

Комплекс графических листов О. В. Титова к роману М. Твена «Янки при дворе короля Артура» (1962, руководитель М. А. Таранов (Илл. 7)) отражает специфику противоречивого и иронического в своей основе текста. Автору удалось передать игровую перекличку Средневековья и современности, фантастический синтез прошлого и настоящего. Лаконичные и остро характерные работы организуют композицию листа — расположенные с угла, они ориентированы на взаимодействие со шрифтом, трактовка персонажей отличается конкретностью и лапидарностью образного языка. Стилизация под средневековую и раннеренессансную гравюру прослеживается в графике 1960-х гг. П. А. Алексеева (серия эстампов на тему трагедии У. Шекспира «Гамлет». 1963, руководитель А. Ф. Пахомов (Илл. 8), М. А. Ветика (иллюстрации к поэме А. С. Пушкина «Каменный гость». 1966, руководитель М. А. Таранов), Н. Н. Пирогова (иллюстрации к книге «Житие протопопа Аввакума». 1968, руководитель М. А. Таранов), И. С. Урусова (иллюстрации к книге Фернандо де Рохаса «Селестина». 1968, руководитель А. Ф. Пахомов). Сложная концепция городского пространства в иллюстрациях О. В. Земцова к книге Юрия Олеши «Три толстяка» (1966/1967, руководитель М. А. Таранов (Илл. 9)).



Илл. 9. О. В. Земцов. Иллюстрация к книге Ю. Олеши «Три толстяка». 1966/1967. Негатека Межкафедральной учебной лаборатории «Художественный информационный центр». СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина при Российской Академии художеств, Санкт-Петербург

Произведения конца 1970-х — 1980-х гг. свободно обращаются со средневековыми мотивами: отход от интерпретации технических приёмов к индивидуально переработанной трактовке образов приводит к работам эскизного толка, лёгким и нежным, свободным по рисунку, отражающим Средневековье в типажах (король, шут, рыцарь, дама) и деталях — элементах архитектуры, костюмах, шрифте. В оформлении Л. И. Блиновой «Короля Лира» У. Шекспира (1979, руководитель Г. Д. Епифанов) живописная динамика силуэтов и пластическая наполненность формы порождают яркий образный язык трактовки темы. В. И. Богдеско свободно оперирует шрифтом, используя архитектурные мотивы в качестве ритмической основы композиции (иллюстрации к книге Ф. Петрарки «Избранная лирика». 1983, руководитель Н. Е. Чарушин (Илл. 10)). Образы Тристана и Изольды в трактовке Е. А. Дегтяревой (иллюстрации к роману Ж. Бедье «Тристан и Изольда». 1985, руководитель Н. Е. Чарушин) приобретают весьма современную трактовку. А. В. Дорон в иллюстрациях к «Эпосу о короле Артуре» (Бумага, тушь. 1995, руководитель А. А. Пахомов (Илл. 11)) прибегает к продуманному и обоснованному приёму стилизации. Обращаясь к англо-ирландской школе миниатюры, автор уподобляет композиционный строй работ и трактовку героев графических листов эстетике раннесредневекового манускрипта.



Илл. 10. В. И. Богдеско. Иллюстрация к книге Ф. Петрарки «Избранная лирика». 1983. Негатека Межкафедральной учебной лаборатории «Художественный информационный центр». СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина при Российской Академии художеств, Санкт-Петербург

Средневековые сюжеты и мотивы приобретают особый смысл в отечественной книжной графике второй половины XX–XXI вв. Стилистические закономерности трактовки образов Средневековья в иллюстрации сводятся к определенным приёмам и характерным подходам к материалу. Фантастическое начало, бесспорно, доминирует, именно иллюстрации к сказке (а не исторические или литературные сюжеты) чаще всего оперируют образами средневековой культуры. Характерно обращение к тематике «чудесного», нарушение обыденных правил, «сказочная география и хронология». Преобладают узнаваемые архитектурные мотивы: городская площадь, узкая мощёная улочка, силуэт здания со шпилем, неприступные крепости и замки. Образный язык графики 1960-х — 1970-х гг. [9, p. 433–465] нередко подчинён воспроизведению (или имитации) позднесредневековой и раннеренессансной гравюры на дереве с её пластической выразительностью штриха, лапидарными формами, лаконизмом изобразительных приёмов. Влияние стилистических, композиционных и технических подходов средневековой книжной миниатюры минимально. Типичен принцип свободного компилирования образов на основе узнаваемых мотивов.

Опосредованное влияние на формирование образа Средневековья в отечественной книжной графике второй половины XX–XXI вв. оказали приёмы интерпретации исторических стилей прошлого, восходящие к эстетике историзма и стилизации: Ренессанс, не порвавший связи со Средневековьем, неостили эпохи

Илл. 11. А. В. Дорон. Иллюстрация к книге «Эпос о короле Артуре». 1995. Негатека Межкафедральной учебной лаборатории «Художественный информационный центр». СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина при Российской Академии художеств, Санкт-Петербург

эклектики XIX в., творчество прерафаэлитов, мастеров эпохи модерна (У. Моррис, О. Бёрдсли), графика немецких экспрессионистов (Э. Барлах, К. Кольвиц). К наиболее характерным мотивам, навеянным средневековой культурой можно отнести: городской вид (площадь, узкая улочка), готическое сооружение с остроконечным шпилем, изображение крепости, фахверковые фасады, интерьеры с нервюрным сводом и стрельчатыми арками. Цитирование узнаваемых средневековых и ренессансных построек, реже — артефактов, встречается нечасто. В качестве маркеров эпохи используется характерный костюм и военное облачение Средневековья и Возрождения, традиционный средневековый орнамент (масверк, дроллерии, квадрифолий, реже — развернутые маргиналии).

Средневековые мотивы в книжной иллюстрации редко связываются с миниатюрой, значительно чаще это интерпретация элементов готической архитектуры от мельчайших декоративных форм — орнаментов, резного декора, скульптурного убранства — до сложившихся представлений о проявлениях стиля: вертикальных силуэтах, монументальных башнях, остроконечных шпилях, стрельчатых арках, витражных окнах, сводчатых коридорах. Мастера книжной иллюстрации последней четверти XX — начала XXI в. активно используют элементы средневекового зодчества в изображении городов и отдельных построек, формируя таким образом общие представления о далёкой эпохе.

Примечания

1 Межкафедральная учебная лаборатория «Художественный информационный центр» (кабинет истории искусств) продолжает заложенные в 1930-е гг. традиции работы научно-методических объединений, ориентированных на исследовательскую работу, методическую деятельность и педагогическую практику.

2 Влияние кинематографа можно отметить в работах: А. П. Борсук (серия иллюстраций к трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта». 1983, руководитель В. А. Ветрогонский), А. А. Коротыч (серия офортов по мотивам «Кентерберийских рассказов» Дж. Чосера. 1995, руководитель В. А. Ветрогонский).

Список источников:

1. *Аким Я.* Разноцветные дома. М.: Детская литература, 1989. 160 с.
2. *Андерсен Г. Х.* Огниво. М.: Малыш, 1975. 28 с.
3. *Андерсен Г. Х.* Оле-Лукойе. М.: Малыш, 1971. 48 с.
4. *Андерсен Г. Х.* Оле-Лукойе. М.: Детская литература, 1971. 36 с.
5. *Андерсен Г. Х.* Свинопас. Петрозаводск: Карелия, 1977. 14 с.
6. *Андерсен Г. Х.* Сказки. М.: Малыш, 1978. 109 с.
7. *Андерсен Г. Х.* Сказки и истории. В 2 т. Л.: Художественная литература, 1977.
8. *Андерсен Г. Х.* Сказки и истории. В 2 т. Петрозаводск: Русская старина, 1992.
9. *Андерсен Г. Х.* Снежная королева. // *Андерсен Г. Х.* Сказки. Художник Виктор Пивоваров. Шрифтовое оформление В. Добера. М.: Детская литература. 1975. С. 199– 246.
10. *Андерсен Г. Х.* Снежная королева. Петрозаводск: Карелия, 1977. 64 с.
11. *Андерсен Г. Х.* Снежная королева. М.: Эксмо, 2004. 80 с.
12. Английские народные сказки. М.: Московские учебники, 2009. 112 с.
13. *Волков А.* Волшебник изумрудного города. Переработка сказки Фрэнка Баума «Мудрец из страны Оз». М.: Детская литература, 1989. 162 с.
14. Волшебные сказки Англии. М.: Рипол классик, 2011. 181 с.
15. *Гернет Н.* Сказка про лунный свет. М.: Детская литература, 1971. 16 с.
16. Итальянские народные сказки. М.: Детская литература, 1981. 83 с.
17. *Карем М.* Радость. М.: Детская литература, 1970. 16 с.
18. *Керн Л. Е.* Послушай-ка, слон...М.: Детская литература, 1969. 148 с.
19. *Космин Н.* Пико-хрустальное горлышко. М.: Перформанс, 1994. 88 с.
20. *Кузьмин Л.* Добрый день. М.: Детская литература, 1979. 64 с.
21. *Кушак Ю.* Плывет кораблик в гости. М.: Малыш, 1990. 112 с.
22. *Кэрролл Л.* Алиса в стране чудес. Сказка, рассказанная Борисом Заходером. М.: Детская литература, 1975. 156 с.
23. *Кэрролл Л.* Приключения Алисы в стране чудес. Алиса в зазеркалье. М.: Художественная литература, 1977. 304 с.
24. Летучий корабль. Кашубские сказки / Пересказ *К. Г. Паустовского.* М.: Детская литература, 1967. 16 с.
25. *Линдгрен А.* Пеппи Длинныйчулок. М.: Детская литература, 1982. 238 с.
26. *Лопес М. К.* Старушки с зонтиками. М.: Детская литература, 1976. 24 с.
27. *Макушинский К.* Пан Ниточка / Пересказ с польского *М. Ландмана.* М.: Детская литература, 1971. 16 с.
28. *Мар А.* Ручей из Тюрингии. Рассказы о музыкантах. М.: Малыш, 1990. 32 с.
29. Немецкая народная поэзия XIV–XIX веков в переводах и переложениях Льва Гинзбурга. М.: Дом Мещерякова, 2012. 184 с.
30. *Перро Ш.* Сказки матушки Гусыни. М.: Художественная литература, 1976. 465 с.
31. *Перро Ш.* Волшебные сказки. Л.: Детская литература, 1977. 349 с.
32. *Одоевский В.Ф.* Городок в табакерке. М.: Советская Россия, 1961. 28 с.
33. *Родари Д., Милн А., Иованович-Змай И., Лир Э., Киплинг Р.* Английский фольклор. М.: Советская Россия, 1984. 192 с.
34. *Сапгир Г.* Карманный комарик. М.: Детская литература, 1978. 20 с.
35. *Сахарнов С.* Леопард в скворечнике. М.: Детская литература, 1990. 60 с.
36. Сказки братьев Гримм. М.: Малыш, 1976. 134 с.
37. Сказки братьев Гримм. Спящая красавица. СПб.: Азбука, 2010. 36 с.
38. Славянские сказки. Чешские сказки, словацкие сказки, польские сказки, лужицкие сказки, болгарские сказки, словенские сказки, сербские сказки, македонские сказки / Пересказ *С. Маршака, К. Паустовского, Н. Гессе, З. Задунайской, Н. Подольской, Н. Шерешевской, Т. Вирта, Л. Яхнина.* М.: Детская литература, 1981. 125 с.

39. *Сергиенко К.* Картонное сердце. М.: Дом Мещерякова, 2012. 96 с.
40. *Токмакова И.* Ася, Кляксич и буква А. М.: Детская литература, 1974. 52 с.
41. *Токмакова И.* «Кукареку». М.: Малыш, 1980. 80 с.
42. *Трэверс П. Л.* Мэри Поппинс. М.: Детская литература, 1978. 238 с.
43. *Тувим Ю.* Письмо ко всем детям по очень важному делу. М.: Малыш, 1979. 96 с.
44. Французские сказки. М.: Изобразительное искусство, 1984. 32 с.
45. *Чуковский К.* Тараканище. М.: Детская литература, 1970. 16 с.
46. *Шаров А.* Волшебники приходят к людям. Книга о сказке и сказочниках. М.: Детская литература, 1979. 384 с.

Список литературы:

1. *Адамов Е. Б.* Иллюстрация в художественной литературе. М.: Искусство, 1959. 88 с.
2. *Бесчастнов Н. П.* Сюжетная графика. М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2012. 399 с.
3. *Ванеян С. С.* Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 832 с.
4. *Вартанов А. С.* Образы литературы в графике и кино. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1961. 312 с.
5. *Демосфенова Г. Л.* Как иллюстрируется книга. М.: Академия художеств СССР, 1961. 67 с.
6. *Епифанов Г. Д.* Методика иллюстрирования классических литературных произведений: Конспект лекций. М.: Моск. полигр. ин-т, 1961. 22 с.
7. *Гальперина Э.* Художники иллюстрируют классику. М.: Советский художник, 1971. 20 с.
8. *Ганкина Э. З.* Художник в современной детской книге: Очерки. М.: Советский художник, 1977. 216 с.
9. *Герчук Ю. Я.* Искусство печатной книги в России XVI–XXI веков. СПб.: Коло, 2014. 511 с.
10. *Герчук Ю. Я.* История графики и искусства книги. М.: РИП-холдинг, 2013. 320 с.
11. *Герчук Ю. Я.* Советская книжная графика. М.: Знание, 1986. 128 с.
12. *Герчук Ю. Я.* Художественная структура книги. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: РИП-холдинг, 2014. 212 с.
13. *Герчук Ю. Я.* Художественные миры книги. М.: Книга, 1989. 239 с.
14. *Гончаров А. Д.* Художник и книга. М.: Знание, 1964. 48 с.
15. *Красовицкая Л. М.* Советская детская книжная графика 1920-х годов и развитие ее традиций в современной детской книге: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусств. 17.00.04. Москва, 1987. 16 с.
16. *Кричевский В. Г.* Графические прелести и курьёзы: книга для чуткого дизайнера. М.: Арт Волхонка, 2017. 80 с.
17. *Ляхов В. Н.* Искусство книги. М.: Советский художник, 1978. 367 с.
18. *Матафонов В. С.* Книжная графика для детей и некоторые проблемы эстетического воспитания: автореферат дис. на соиск. учен. степ. канд. искусств. Ленинград, 1965. 24 с.
19. *Мухин А. С.* Архитектура и архетип. СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2013. 308 с.
20. *Подобедова О. И.* О природе книжной иллюстрации. М.: Советский художник, 1973. 335 с.
21. *Сидоров А. А.* Искусство книги. М.: Книга, 1979. 218 с.
22. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.
Aldrich M. Gothic Revival. London: Phaidon, 1994. 246 p.
23. *Bann S.* The Inventions of History: Essays on the Representation of the Past. Manchester and New York, Manchester University Press, 1990. 378 p.
24. *Brooks C.* The Gothic Revival. London: Phaidon, 1999. 447 p.
25. *Gibbons J.* Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance. London: I. B. Tauris, 2007. 189 p.
26. *Lewis J.* The Twentieth Century Book: Its Illustration and Design. London, Studio Vista Publ., 1967. 272 p.

References:

Adamov E. B. *Illiustratsiia v khudozhestvennoi literature* (*Illustration in Literature).* Moscow, Iskusstvo Publ., 1959. 88 p. (in Russian)
Aldrich M. *Gothic Revival.* London, Phaidon Publ., 1994. 246 p.
Bann S. *The Inventions of History: Essays on the Representation of the Past.* Manchester and New York, Manchester University Press Publ., 1990. 378 p.
Beschastnov N. P. *Siuzhetnaia grafika* (*Graphic Art on a Special Plot).* Moscow, VLADOS Publ., 2012. 399 p. (in Russian)
Brooks C. *The Gothic Revival.* London, Phaidon Publ., 1999. 447 p.
Clark K. *The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste.* London, Phaidon Publ., 1928. 236 p.
Demostenova G. L. Kak illiustriruettsia kniga (*How are Books Illustrated?).* Moscow, Akademiia khudozhestv SSSR Publ., 1961. 67 p. (in Russian)
Elshevskaia G. V. (ed.). *Illiustratsiia (Illustration).* Moscow, Sovetskii khudoznik Publ., 1988. 416 p. (in Russian)
Epifanov G. D. *Metodika illiustrirovaniia klassicheskikh literaturnykh proizvedenii: Konspekt lektsii* (*Methods of Illustrating of Classical Literature: Lecture Notes).* Moscow, Moscow Polygraphic Institute Publ., 1961. 22 p. (in Russian)
Gal'perina E. *Khudozhniki illiustriruiut klassiku* (*Artists Illustrate the Classics).* Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1971. 20 p. (in Russian)
Gankina E. Z. *Khudozhnik v sovremennoi detskoi knige: Ocherki (Artist in a Modern Children's Book: Essays).* Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1977. 216 p. (in Russian)
Gerchuk Iu. Ia. (ed.). *Deti v strane knig: portrety detei, knizhnaia grafika, knigi pervoi poloviny 20 veka: al'bom-katalog vystavki (Children in the Country of Books: Portraits of Children, Book Illustration, the Books of the First Half of the 20th Century: Album catalog of the exhibition).* Moscow, Virtual'naia gallereia Publ., 2005. 118 p. (in Russian)
Gerchuk Iu. Ia. *Iskusstvo pechatnoi knigi v Rossii 16–21 vekov* (*The Art of Printed Book in Russia in the 16th — 21th Centuries).* Saint Petersburg, Kolo Publ., 2014. 511 p.(in Russian)
Gerchuk Iu. Ia. *Istoriia grafiki i iskusstva knigi* (*History of Graphics and the Art of Book Illustration).* Moscow, Aspect-Press Publ., 2000. 319 p. (in Russian)
Gerchuk Iu. Ia. *Istoriia grafiki i iskusstva knigi* (*History of Graphics and the Art of Books).* Moscow, RIP-holding Publ., 2013. 320 p. (in Russian)
Gerchuk Iu. Ia. *Khudozhestvennaia struktura knigi* (*Artistic Structure of the Book).* Moscow, RIP-holding Publ., 2014. 212 p. (in Russian)
Gerchuk Iu. Ia. *Khudozhestvennye miry knigi* (*Art Worlds of the Book).* Moscow, Kniga Publ., 1989. 239 p. (in Russian)
Gerchuk Iu. Ia. *Sovetskaia knizhnaia grafika* (*Soviet Book Illustration).* Moscow, Znanie Publ., 1986. 128 p. (in Russian)
Gibbons J. *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance.* London, I. B. Tauris Publ., 2007. 189 p.
Gollerbakh E. *Istoriia graviury i litografii v Rossii (History of Engraving and Lithography in Russia).* Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2003. 240 p. (in Russian)
Goncharov A. D. *Khudozhnik i kniga* (*The Artist and the Book).* Moscow, Znanie Publ., 1964. 48 p. (in Russian)
Krasovitskaia L. M. *Sovetskaia detskaia knizhnaia grafika 1920-kh godov i razvitie ee traditsii v sovremennoi detskoi knige (Soviet Children's Book Il-*

lustration of the 1920s and the Development of Its Traditions in the Modern Children's Book): *PhD Thesis Abstract*. Moscow, 1987. 16 p. (in Russian)
Krichevskii V. G. *Graficheskie prelesti i kur'eozy: kniga dlia chutkogo dizainera* (*Graphic Charms and Curiosities: A Book for a Sensitive Designer*). Moscow, Art Volkhonka Publ., 2017. 80 p. (in Russian)
Kuzmin N. B. *Shtrikh i slovo* (*Stroke and Word*). Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1967. 175 p. (in Russian)
Leving Iu. *Vospitanie optikoi: [knizhnaia grafika, animatsiia, tekst]* (*Education by Optics: [Book Illustration, Animation, Text]*). Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010. 528 p. (in Russian)
Lewis J. *The Twentieth Century Book: Its Illustration and Design*. London, Studio Vista Publ., 1967. 272 p.
Liakhov V. N. *Iskusstvo knigi* (*The Art of Books*). Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1978. 367 p. (in Russian)
Matafonov V. S. *Knizhnaia grafika dlia detei i nekotorye problemy ehsteticheskogo vospitaniia (Book Illustration for Children and Some Issues of Aesthetic Education)*: *PhD Thesis Abstract*. Leningrad, 1965. 24 p. (in Russian)
Mukhin A. S. *Arkhitektura i arkhetip* (*Architecture and Archetype*). Saint Petersburg, The University of Culture Publ., 2013. 308 p. (in Russian)
Podobedova O. I. *O prirode knizhnoi illiustratsii* (*On the Nature of Book Illustration*). Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1973. 335 p. (in Russian)
Russkaia knizhnaia grafika 20 veka iz chastnykh sobranii: katalog pervoi vystavki, Moskva, 28 noiabria — 16 dekabria 2007 (Russian Book Illustration of the 20th Century from Private Collections: Catalogue of the first exhibition, Moscow, November 28 — December 16, 2007). Moscow, Astrel Publ., 2007. 253 p. (in Russian)
Shantiko N. I. *Tvorchestvo sovetskikh illiustratorov* (*The Art of Soviet Illustrators*). Moscow, Izdatel'stvo Akademii Khudozhestv SSSR Publ., 1962. 76 p. (in Russian)
Sidorov A. A. *Iskusstvo knigi* (*The Art of the Book*). Moscow, Kniga Publ., 1979. 218 p. (in Russian)
Sokolova N. D. *O khudozhnikakh knigi: prilozhenie k uchebnomu kursu "Istoriia grafiki"* (*About Book Illustrators: Application to the Training Course "History of Graphics"*). Saint Petersburg, Rossiiskii tsentr muzeinoi podgotovki i detskogo tvorchestva, 2008. 142 p. (in Russian)
Turova V. V. *Chto takoe graviura* (*What is Engraving*). Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1986. 160 p. (in Russian)
Vaneian S. S. *Arkhitektura i ikonografiia. "Telo simvola" v zerkale klassicheskoi metodologii (Architecture and Iconography. "The Body of Symbol" in the Mirror of Classical Methodology)*. Moscow, Progress-Traditsia Publ., 2010. 832 p. (in Russian)
Vartanov A. S. *Obrazy literatury v grafike i kino (Images of Literature in the Graphics and Cinematography)*. Moscow, Akademia nauk SSSR Publ., 1961. 312 p. (in Russian)
Zhurov A. P.; Tret'iakova E. M. *Graviura na dereve (Etching)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 248 p. (in Russian)
Zvontsov V.; Shistko V. *Ofort. Tekhnika. Istoriia (Etching. Technique. History)*. Saint Petersburg, Avrora Publ., 2004. 269 p. (in Russian)

УДК 7.036.1

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11009

Лавров Дмитрий Евгеньевич, кандидат искусствоведения, старший преподаватель. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. agitlak@mail.ru

Lavrov, Dmitrii Evgenevich, PhD in Art History, senior lecturer. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. agitlak@mail.ru

ПОЛИТИЧЕСКАЯ АГИТАЦИЯ В РУССКОЙ ЛАКОВОЙ МИНИАТЮРЕ ПОЗДНЕГО СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА (1960-Е — 1980-Е ГОДЫ)

POLITICAL PROPAGANDA IN RUSSIAN LACQUER MINIATURES OF THE LATE SOVIET PERIOD (THE 1960S — 1980S)

Аннотация. Статья посвящена исследованию художественной эволюции изделий лаковых промыслов Палеха, Мстёры, Холуя и Федоскина в послесталинский период развития советского народного искусства (на примере лаковых миниатюр, выполненных на агитационную тему). Цель статьи — проследить те изменения в стилистике советской лаковой миниатюры позднего советского периода (1960-х — 1980-х гг.), которые качественным образом отличают лаковые изделия Палеха, Мстёры, Холуя и Федоскина от более ранних периодов развития советской лаковой миниатюры. Также в статье рассматривается своеобразный вариант «сурового стиля», сложившийся в федоскинской лаковой миниатюре под воздействием советской станковой живописи 1960-х гг. Автор рассматривает причины появления этого необычного стилистического направления в федоскинских изделиях 1960-х — 1980-х гг., а также дает ему краткую характеристику, рассматривая конкретные произведения, выполненные на советские агитационные темы. Выводом статьи является утверждение о том, что одной из важнейших уникальных черт произведений лаковой миниатюры указанного периода являлась стилизация выполнявшихся работ под произведения раннего этапа развития лаковых промыслов (1920-х — 1930-х гг.). Научная новизна предлагаемой статьи заключается в том, что ни «суровому стилю» федоскинской лаковой миниатюры, ни в целом феномену «возврата в прошлое» (в той или иной мере характерному для всех центров русской лаковой миниатюры в послесталинский период) не было посвящено каких-либо научных исследований в отечественной и иностранной литературе, несмотря на весьма впечатляющий корпус изделий, выполненных в подобной стилистике.

Ключевые слова: Палех; Мстёра; Федоскино; русская лаковая миниатюра; советская агитация.

Abstract. The focus of the study was on the artistic evolution of the products of the lacquer art of Palekh, Mstyora, Kholuy, and Fedoskino in the post-Stalin period in the development of the Soviet folk art (using the example of lacquer miniatures on the propaganda theme). The purpose of the article was to trace the changes in the style of Russian lacquer miniatures of the late Soviet period (1960–1980) that distinguish in essence the lacquer products of Palekh, Mstyora, Kholuy, and Fedoskino from the earlier periods in the development of Soviet lacquer miniatures. The author explored an unusual version of the "severe style" that had emerged in Fedoskino lacquer miniature under the influence of Soviet easel painting of the 1960s. The author examined the reasons for the emergence of this unusual stylistic trend in Fedoskino products in the 1960s — 1980s, and gave a brief description of it, analyzing specific Fedoskino works on Soviet propaganda themes. The author concluded that one of the most important features of lacquer miniatures of this period was the imitation of the style of early lacquer art from the 1920s — 1930s. The novelty of the article stems from the fact that neither the "severe style" of Fedoskino lacquer miniatures nor the "return to the past" phenomenon in itself was in the focus of any scientific research in Russian and non-Russian literature despite the very impressive amount of products made in this unusual style.

Keywords: Palekh; Mstyora; Fedoskino; Russian lacquer miniature; Soviet propaganda.

Русская лаковая миниатюра Палеха, Мстёры, Холуя и Федоскина является одним из наиболее известных видов народного искусства, однако при этом, несмотря на обилие публикаций, многие аспекты истории лаковых промыслов XX в. до сих остаются практически неизученными и особенно аспекты истории позднего советского периода —1960-х — 1980-х гг. Более всего данная проблема актуальна для группы произведений лаковой миниатюры с агитационным содержанием, значительной по разнообразию тем и по количеству работ, выпускавшихся работниками промыслов на протяжении всего советского периода.

Одним из таких интересных и до сих пор не получивших свою подлинную оценку явлений стала стилизация лаковой миниатюры 1960-х — 1980-х гг. *«под прошлое»*, а именно под произведения начала 1920-х гг., т.е. самого раннего для советских промыслов, «революционного» периода. Так, для изделий Палеха 1960-х — 1980-х гг. имеет место возврат к стилистике палехских изделий 1920-х гг.; для лаковой миниатюры Мстёры — к 1930-м гг., а для Федоскина — даже к дореволюционной стилистике силуэтной миниатюры первых лет существования Федоскинской трудовой артели (возникшей ещё в 1910 г.). Как представляется автору статьи, для лаковых промыслов такой «возврат к прошлому» может объяснятся следующими причинами.

Для советского искусства и общества 1960-х гг. вообще была очень характерна попытка «возврата к ленинским нормам во всех областях жизни» [2, с. 193], другими словами — к неким «чистым истокам» советского искусства, не «испорченным» засильем образа И. В. Сталина (который действительно часто появлялся на изделиях советской лаковой миниатюры в конце 1930-х — начале 1950-х гг.).

Для лаковых промыслов (и особенно — палехского и федоскинского), в связи с пышными юбилеями их существования, отмечавшимися советской властью, интерес к собственным истокам (и одновременно — интерес к Революции, давшей им вторую жизнь) был вообще закономерен.

После середины 1950-х гг. путь, проделанный советскими лаковыми промыслами в 1930-е — 1940-е гг., стал считаться глубоко ошибочным. Начиная с середины 1950-х гг., лаковым промыслам «сталинского» периода в научной и популярной литературе стали вменяться в вину такие качества, как украшательство, гигантомания, ненужная сложность и дороговизна изделий, излишняя орнаментальность, наконец, служение «культу личности» [4, с. 31]).

Таким образом, лаковые промыслы, по желанию самих художников, а также и советских искусствоведов, после 1956 г. должны были начинать свою творческую историю если не с «чистого листа», то, во всяком случае, вычеркнув из этой истории целый ряд лет своих творческих достижений (которые были объявлены ошибками). С едкой иронией об этих руководивших народными промыслами искусствоведах писал холуйский миниатюрист В. А. Белов в своих воспоминаниях, опубликованных

частично и лишь в наше время: «В начале 1950-х годов ... в Холуй приехала молодая особа из НИИХП [*Научно-исследовательского института художественной промышленности в Москве, который осуществлял руководство лаковыми промыслами — Д. Л.*] и сообщила, что работы последних десяти лет были ошибкой, надо вернуться к старому и как можно скорее. Говорила об этом так просто, точно речь шла не о десяти годах потерянного времени, а о пустяковой ошибке. Ну, ошиблись. Бывает.» [6, с. 88].

Такие стилизованные «под прошлое» работы с агитационными образами, в частности, характеризовались нарочитой «наивностью», незамысловатостью форм, угловатостью изображаемых персонажей, что должно было, в конечном счёте, показать революционные преобразования (прежде всего — на селе) как бы «свежими», наивными, удивлёнными глазами, хотя, разумеется, это была скорее «простота от ума», чем «простота от сердца». Сами агитационные названия и тематика таких миниатюр, как правило, уже отсылают к ранним 1920-м гг.: для мстёрского промысла таковы, например, две работы Ю.М. Ваванова 1960-х гг. «Ликбез» (одна находится во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства, Москва (далее — ВМДПиНИ), вторая — в частном собрании); два варианта «Красных пахарей», а также «Коммунист в деревне» Л. А. Фомичёва 1969 г. (Илл. 1); или «Первый трактор» Н.А. Наумова 1974 г.

Илл. 1. Л. А. Фомичев. Коммунист в деревне. Шкатулка. 1969. Папье-маше, лак, темпера. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Москва

В палехском промысле такой стилизацией «под прошлое» стал, например, ларчик К. С. Бокарёва «За новую деревню» 1969 г. из собрания Государственного музея палехского искусства (Палех, далее — ГМПИ), имеющий крохотные размеры, прямые углы и, наконец, сам сюжет — построение новой жизни в послереволюционном селе. В частности, агитационные послеоктябрьские частушки, написанные на гранях с изображением «новой» сельской жизни, являются отсылкой к принципу совмещения в одном поле агитационных художественных образов с агитационного же характера текстами, характерному для тех лет:

Эй, деревня, просыпайся,
Полно плакать и тужить!
За работу принимайся,
Чтоб по-новому зажить!

В росписи шкатулки палехского миниатюриста Г. Н. Кочетова «Красный пахарь» 1974 г. из собрания ГМПИ само название отсылает к первоначальным работам промысла на тему «нового», советского труда: нарочито угловатый, еще не снявший военную форму красноармеец в будёновке, въезжающий на тракторе в село и окружённый его жителями, как бы «приглашает» их начать новую, послереволюционную жизнь (Илл. 2). Образ трактора с пятиконечной звездой на борту мог быть позаимствован художником из рисунка одного из основоположников палехского промысла И. И. Зубкова «Трактор в деревне» (1933 г.) из собрания ГМПИ. Отметим, что стилизация «под 1920-е гг.» не оставалась незамеченной уже самими художниками лакового промысла. Так, на «круглом столе», посвящённом 50-летнему юбилею палехского лакового промысла (в 1974 г.) стилизаторские тенденции произведений Г. Н. Кочетова были отмечены прославленной художницей Палеха А. А. Котухиной (специально подчеркнём — без каких-либо негативных оценок). Сам Г. Н. Кочетов, обосновывая свой принцип работы, заявил, что «богатой палитрой средств» старых мастеров «можно решить любую современную тему» [7, с. 12].

Наконец, в палехском промысле в 1960-е гг. в качестве разновидности подобной стилизации получает распространение показ революционных преобразований на деревне через особую многоклеймовую композицию на большой плоскости, как если бы «вчерашний» иконописец, до сих пор знавший лишь работу с иконными клеймами, начал писать лаковую миниатюру (по-видимому, не случайно то, что такие работы, как правило, оформлены на пластинах, близких по форме иконной доске). В каждом отдельном «клейме» даётся сцена, символически обозначающая одно благое нововведение Революции: шкатулка «Лампочка Ильича» К. М. Мельникова 1969 г. из частного собрания; пластина «Первая борозда» В. Н. Смирнова 1969 г. из собрания ГМПИ; шкатулка «Начало пути» В. Н. Волкова 1972 г. из собрания Ивановского областного художественного музея (Иваново, далее — ИОХМ). Так, в работе Н. Н. Голикова «Ленин с нами» 1969 г. из собрания ГМПИ в отдельных клеймах располагаются: красный трактор (символ качественно нового плодородия, порождённого советской властью); «лампочка Ильича» (символ нового, данного советской властью света); слушающая радио крестьянская семья (символ технически передового средства связи, данного советской властью); трубящий в горн пионер (символ счастливого детства, также данного советской властью). В ряде случаев такие поверхности дополняются и клеймом с изображением «старой», дореволюционной жизни (пластина «Семь цветов радуги» В. М. Ходова 1974 г. из собрания ГМПИ).

В другом центре лакового дела, в Федоскине, в 1960-е — 1970-е гг., как уже отмечалось, при воплощении агитационных образов наблюдалась любопытная тенденция возврата к «силуэтной миниатюре», бывшей в употреблении в изделиях промысла еще перед Революцией, в 1910–1916 гг. [9, с. 137]. Агитационный образ таких миниатюр даётся как чёрный силуэт на более светлом фоне в духе дореволюционных лаковых миниатюр подмосковного промысла: шкатулка «Заря новой эры» известного федоскинского художника М. С. Чижова 1960-х гг. из частного собрания; шкатулка «Перед Октябрём» 1969 г. В. Ф. Иванова. Другим примером «возврата» становится обращение федоскинских миниатюристов к своеобразному жанру

Илл. 2. Г. Н. Кочетов. Красный пахарь. Шкатулка. 1974. Папье-маше, лак, темпера. Государственный музей палехского искусства, Палех

Илл. 3. И. И. Страхов. Федоскино — родина Железняка. Коробка. 1967. Папье-маше, лак, темпера. Московский областной музей народных художественных промыслов, Федоскино

«пейзажа-памятника», сложившемуся в Федоскине ещё в середине XIX в. и показывающему конкретные, значимые для зрителя природные и архитектурные пейзажи [1, с. 89]. В силу этой конкретности особую значимость приобретает название пейзажа, раскрывающее его идеологический посыл: шкатулка «Федоскино — родина Железняка» 1967 г. (Илл. 3), шкатулки «Шалаш В. И. Ленина на озере Перово» и «Утро в Шушенском» 1969 г. (все выполнены художником И. И. Страховым); шкатулка «Разлив» М. Г. Пашинина 1969 г. Очевидно, традиционный для промысла жанр «пейзажа-памятника» не мог не привлечь внимания федоскинских миниатюристов к изображению «ленинских» мест и вообще связанных с революционной историей пейзажей. Как правило, такие работы создавались на основе натурных впечатлений в результате поездок по таким местам (шкатулка Г. К. Точёнова «Пни, на которых отдыхал и работал В. И. Ленин, скрываясь около озера Разлив» 1957 г. из частного собрания).

Однако совершенно уникальным явлением «возврата» в подмосковном промысле Федоскина стал своеобразный вариант «сурового стиля», нашедший в 1960-е гг. широкое распространение и в городском искусстве СССР [3, с. 75]. Федоскинская миниатюра, с её извечным «тяготением к станковой живописи» [10, с. 10], в 1960-е — 1980-е гг. иногда даёт агитационные образы именно с таким решением. Данная тенденция, как в связи с необычностью самих памятников, так и их малой доступностью, никогда не была сколько-нибудь полно освещена в научной и популярной литературе о лаковых промыслах; лишь исследователь подмосковного промысла Л. Я. Супрун мимоходом отмечает существование «сурового стиля» в федоскинской миниатюре в своей монографии 1987 г., посвященной подмосковному промыслу [8, с. 155–156], никак, однако, не раскрывая содержание этого явления.

В тематическом плане «суровый стиль» в федоскинской миниатюре подразумевал: интерес к изображению трудных, непарадных сторон жизни (которые было легко найти при изображении послеоктябрьских лет), тяготение к драматизму событий. Примером может служить женская пудреница «Забастовка 1905 года» федоскинского художника А. И. Корнеева, выполненная в 1981 г. и находящаяся ныне в частном собрании. В данном случае интерес к такому «непарадному изображению» оказывается даже важнее формы изделия (женской пудреницы). Драматизм заключается и в том, что у А. И. Корнеева показана не просто забастовка, а натуралистическая сцена подавления забастовки, зло здесь явно побеждает добро.

В изобразительном плане «суровый стиль» федоскинской миниатюры означал особую лаконичность, тенденцию к особого рода «монументальности», аскетизм изобразительного языка; полный отказ от орнамента; рубленые формы; угловатые позы; нарочито топорные, непривлекательные лица, наподобие персонажей картины «Заседание сельской ячейки» Е. М. Чепцова 1924 г. (что, как и для художников-станковистов «сурового стиля», также стремившихся «назад, к Чепцову», вовсе не означало нелюбви автора к своим героям). Таковы в федоскинском промысле: шкатулка «Продотряд» Ю.В. Карапаева 1960-х гг.; уже упоминавшаяся пудреница «Забастовка 1905 года» А. И. Корнеева, выполненная в 1981 г.; шкатулка «Долой самодержавие!» О. Н. Лукьяновой 1988 г.; шкатулки «Середняк» 1968 г. и «Первый трактор» 1972 г. Г. И. Ларишева.

Наконец, в федоскинском варианте «сурового стиля», в подражание станковым картинам, явно выражено тяготение к широкой манере письма, эскизности, непрописанности лиц даже при значительном их приближении к зрителю. В шкатулке «Партячейка» федоскинского миниатюриста Г. И. Ларишева 1969 г. из собрания ИОХМ лица не прописаны специально, в частности, в них нет глаз; это повёрнутые на зрителя лица-маски, без стремления к показу их черт, и при этом речь идёт о готовой композиции. Стоит сравнить незабываемое ощущение от этой работы талантливого федоскинского миниатюриста с советами, дававшимися в 1950-е гг. другому художнику подмосковного промысла М. С. Чижову: когда он показал свою незаконченную работу советскому искусствоведу М. П. Сокольникову, тот, в первую очередь, стал критиковать его именно за одинаковость лиц и недостаточную индивидуализацию показанных персонажей [11, с. 189–190].

Кроме федоскинской миниатюры, тенденции «сурового стиля» в 1960-е гг. были характерны и для холуйского лакового промысла (существовавшего тогда в форме Холуйской фабрики художественной лаковой миниатюры): такова, например, пластина «Орлёнок» художника этой фабрики В. А. Белова 1965 г. из собрания московского Музея народного искусства (ныне пластина находится на хранении во ВМДПиНИ, Москва).

Таким образом, можно сделать вывод, что в советской лаковой миниатюре 1960-х — 1980-х гг., выполненной на тему политической агитации, наблюдалась тенденция творческого переосмысления сюжетов «прошлого», связанных со становлением советского строя (прежде всего — тем, связанных с Революцией 1917 г. и советской жизни 1920-х гг.). Можно утверждать, что подобная тенденция возврата к 1920-м гг. в послесталинский период была не уникальна для советского искусства (можно в этой связи вспомнить разделение советской культуры на «Культуру 1» и «Культуру 2» Владимира Паперного [5, с. 148]), однако всё же имела значительное своеобразие, которое автор настоящей статьи попытался передать.

Список литературы:

1. *Дьяков Л.* Пейзаж в федоскинской миниатюре // Советское декоративное искусство. Сборник. № 8. М.: Советский художник, 1986. С. 85–93.
2. История советского искусства. НИИ теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР. В 2 т. Т. 2 / Под ред. *Б. В. Веймарна.* М.: Искусство, 1965. 324 с.
3. *Лавров Д. Е.* Агитационные образы в советской лаковой миниатюре 1920–1980-х годов: дис... канд. иск. 17.00.09. Санкт-Петербург, 2016. 337 с.

4. *Мельников Г. М.* Палех // Декоративное искусство СССР. 1957. Юбилейный номер. С. 30–31.
5. *Паперный В. З.* Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 408 с.
6. *Печкин М. Б.* Соль, иконы, миниатюра. Иваново: Новая Ивановская газета, 2011. 128 с.
7. Проблемы современного Палеха. Круглый стол «Декоративное искусство СССР» в Палехе // Декоративное искусство СССР. 1974. № 12. С. 10–17.
8. *Супрун Л. Я.* Лаковая миниатюра Федоскино. М.: Легпромбытиздат, 1987. 320 с.
9. *Уханова И. Н.* Лаковая живопись в России XVIII–XIX веков. СПб: Искусство-СПБ, 1995. 208 с.
10. Федоскино: Альбом / Авт. вступ. ст. и сост. *Н. Я. Малахов.* М.: Изобразительное искусство, 1984. 168 с.
11. *Чижов М. С.* Среди миниатюристов. Записки федоскинского мастера. Л.: Художник РСФСР, 1982. 264 с.

References:

Chizhov M. S. *Sredi miniatiuristov. Zapiski fedoskinskogo mastera (Among Miniaturists. Notes of Fedoskino Master).* Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1982. 264 p. (in Russian)
D'iakov L. Peizazh v Fedoskinskoi Miniatiure (Landscape in Fedoskino Miniature). *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo (Soviet Decorative Arts Journal),* 1986, no. 8, pp. 85–93. (in Russian)
Lavrov D. E. *Agitatsionnye obrazy v sovetskoi lakovoi miniatiure 1920–1980-kh godov (Propaganda Images in the Soviet Lacquer Miniatures of the 1920s — 1980s)*: PhD Thesis. Saint Petersburg, 2016. 337 p. (in Russian)
Malakhov N. Ia. (ed.) *Fedoskino (Fedoskino).* Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1984. 168 p. (in Russian)
Mel'nikov G. M. Palekh (Palekh). *Dekorativnoe iskusstvo SSSR (Decorative Art of USSR Journal),* 1957, anniversary number, pp. 30–31. (in Russian)
Papernyi V. Z. *Kul'tura Dva (Culture 2).* Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. 408 p. (in Russian)
Pechkin M. B. *Sol', ikony, miniatiura (Salt, Icons, Miniature).* Ivanovo, Novaia Ivanovskaia gazeta Publ., 2011. 128 p. (in Russian)
Problemy Sovremennogo Palekha. Kruglyi Stol "Dekorativnoe iskusstvo SSSR" v Palekhe (Issues of Modern Palekh. Round Table "Decorative Art of the USSR" in Palekh). *Dekorativnoe iskusstvo SSSR (Decorative Art of USSR Journal),* 1974, vol. 12, pp. 10–17. (in Russian)
Suprun L. Ia. *Lakovaia miniatiura Fedoskino (Fedoskino Lacquer Miniature).* Moscow, Legprombytizdat Publ., 1987. 320 p. (in Russian)
Ukhanova I. N. *Lakovaia zhivopis' v Rossii 18–19 vekov (Lacquer Painting in Russia in the 18th — 19th Centuries).* Saint Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 1995. 208 p. (in Russian)
Veinmar B. V. (ed.). *Istoriia sovetskogo iskusstva (History of Soviet Art). In 2 vol. Vol. 2.* Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 324 p. (in Russian)

УДК 738.1; 7.036.1

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11010

Шик Ида Александровна, искусствовед, младший научный сотрудник, хранитель. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. ida.shik@bk.ru

Shik, Ida Aleksandrovna, art historian, junior researcher, curator. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. ida.shik@bk.ru

ТВОРЧЕСТВО Т. Н. БЕЗПАЛОВОЙ-МИХАЛЕВОЙ И М. Н. МОХА 1960-Х ГОДОВ И ТРАДИЦИИ АГИТАЦИОННОГО ФАРФОРА

TAMARA BEZPALOVA-MICHALEVA'S AND MICHAIL MOKH'S ART OF THE 1960S AND PROPAGANDA PORCELAIN TRADITIONS

Аннотация. Статья посвящена анализу специфики интерпретации темы политической агитации в советском фарфоре 1960-х гг. на примере творчества художников Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова Т. Н. Безпаловой-Михалевой и М. Н. Моха. Объектом исследования выступают произведения Т. Н. Безпаловой-Михалевой и М. Н. Моха, хранящиеся в коллекции отдела «Музей императорского фарфорового завода» Государственного Эрмитажа. Предметом исследования является их формально-стилистическое и идейно-художественное своеобразие в контексте традиций фарфорового искусства 1920-х — 1930-х гг. и эстетических тенденций 1960-х гг. Автор приходит к выводу, что в творчестве Т. Н. Безпаловой-Михалевой и М. Н. Моха 1960-х гг. прослеживается преемственность искусству агитационного фарфора 1920-х–1930-х гг. (использование лозунгов и эмблем, объединение цветочных росписей с советскими символами, активная работа с цветом, стилизация форм, элементы повествовательности), которая органично сочетается с лаконичностью и выразительностью нового художественного языка эпохи «оттепели». Художники обращаются к теме сопоставления «старого» и «нового» мира (роспись вазы «Весь мир насилья мы разрушим...» (1966) Т. Н. Безпаловой-Михалевой), интерпретации событий революции (роспись вазы «Ночь в Октябре» (1966) Т.Н. Безпаловой-Михалевой; роспись вазы «Последний штурм» (1967) М. Н. Моха), прославлению различных форм сельского и промышленного труда (роспись сервиза «Гимн Труду» (1967–1968) М. Н. Моха), а также уделяют внимание образу В. И. Ленина (роспись вазы «По Ленинскому пути» (1969) М. Н. Моха и теме «Ленинских мест в СССР» (роспись вазы «По Ленинским местам» (1969) Т. Н. Безпаловой-Михалевой) и т.д. Работы Т. Н. Безпаловой-Михалевой и М. Н. Моха 1960-х гг. корреспондируют как с их собственными более ранними произведениями, связанными с темой политической агитации, так и находят параллели в творчестве других художников-фарфористов, создававших «юбилейные» композиции.

Ключевые слова: советский фарфор; политическая агитация; Т. Н. Безпалова-Михалева, М. Н. Мох, советское искусство 1960-х гг.

Abstract. The article analyzed the specificity of the political agitation theme interpretation in Soviet porcelain of the 1960s on the example of the artists of the Leningrad Porcelain Factory named after M.V. Lomonosova such as Tamara Bezpalova-Mikhaleva and Mikhail Mokh. The object of the research was the works of Tamara Bezpalova-Mikhaleva and Mikhail Mokh from the collection of the Museum of the Imperial Porcelain Factory of the State Hermitage. The subject of the research was their stylistic and conceptual originality in the context of the traditions of porcelain art of the 1920s — 1930s and the aesthetic trends of the 1960s. The author concluded that the works of Tamara Bezpalova-Mikhaleva and Mikhail Mokh of the 1960s traced propaganda porcelain traditions of the 1920s — 1930s (the use of slogans and emblems, the combination of floral paintings with Soviet symbols, active work with color, stylization of forms, narrative elements), organically combined with the brevity and expressiveness of the new artistic language of the "Thaw" era. Artists addressed the topic of comparing the "old" and "new" worlds (the vase "We will Destroy the Whole World of Violence..." (1966) by T. Bezpalova-Mikhaleva), interpreting the events of the revolution (the vase "Night in October" (1966) by T. Bezpalova-Mikhaleva; the vase "The Last Assault" (1967) by M. Mokh), glorifying various forms of agricultural and industrial work (service set "Hymn to Work" (1967–1968) by M. Mokh). They paid special attention to the image of V. I. Lenin (the vase "On the Leninist Way" (1969) by M. Mokh) and the theme of "Leninist places in the USSR" (the vase "In Leninist places" (1969) by T. Bezpalova-Mikhaleva), etc. The works of Tamara Bezpalova-Mikhaleva and Mikhail Mokh of the 1960s corresponded their own earlier works related to the topic of political agitation, and found parallels in the art of the other porcelain artists who created the "anniversary" compositions.

Keywords: Soviet porcelain; political agitation; Tamara Bezpalova-Mikhaleva; Mikhail Mokh; Soviet art of the 1960s.

Феномен агитационного фарфора первых лет революции — яркое явление в истории отечественного декоративно-прикладного искусства. Агитационный фарфор являлся частью ленинского плана монументальной пропаганды, включавшего в себя установку памятников героям революции и деятелям культуры, плакат и графику, оформление улиц и площадей, театрализованные представления, агитпоезда и агитпароходы и т. д.[4, с. 9–10][1].

Фарфор первых лет революции включал в себя предметы с советскими лозунгами и эмблемами (тарелка «Борьба родит героев» (1918), блюдо с монограммой «РСФСР» С. В. Чехонина (1922)), сюжетные композиции (блюдо «Телефонист» М. В. Лебедевой (1920)), и пластику (скульптуры «Работница (Агитатор)» (1924), «Работница, вышивающая красное знамя» (1921) Н. Я. Данько), в которых находили отражение новые социальные типы и актуальные события своего времени. Стиль раннего советского фарфора представляет собой блестящий синтез традиций книжной графики, классического и народного искусства, а также творческих поисков авангарда (футуризм, кубизм, экспрессионизм, супрематизм и т.д.). Одной из черт раннего советского фарфора было создание произведений, посвященных юбилеям (блюдо «Юбилей Красной Армии. 5 годовщина» (1923) М. М. Адамовича) и значимым событиям (тарелка «Да здравствует VIII съезд советов» (1922) А. В. Щекотихиной-Потоцкой). Тема политической агитации сохраняет свою актуальность и в последующие годы[2].

Фарфор 1930-х — нач. 1940-х гг. отличается повествовательностью, прославляя темы сельского и промышленного труда (сервиз «Сбор урожая по республикам СССР» (1939–1940) Е. Н. Кубарской), социалистического строительства (ваза «Вперед за социализм! (Социалистическое строительство)») (1932) Р. Р. О'Коннель-Михайловской), стахановского движения (сервиз «Знатные люди нашей страны» (1936) Т. Н. Безпаловой-Михалевой), освоения Севера (скульптурная группа «Папанинцы на льдине» (1939) Н. Я. Данько), прославления армии и флота, спорта и советского детства (сервиз «Физкультурники» (1935) Л. К. Блак), образы партийных вождей (сервиз «Первое метро

в СССР» (1935–1936) Л. В. Протоповой, А. А. Скворцова) и т.д. Господствовавший в советском искусстве стиль социалистического реализма оказывает влияние как на выбор тематики росписей, так и на их стиль; художникам, однако, в определенной мере удается сохранить как свою творческую индивидуальность, так и преемственность традициям искусства фарфора. Значимым событием этого периода стала выставка, приуроченная к 15 летнему юбилею советской власти «Художники РСФСР за 15 лет», проходившая в Русском музее в 1932 г., которая включала в себя живопись, скульптуру, графику, декоративно-прикладное искусство. Специально для этой выставки художники Государственного фарфорового им. Ломоносова (Т. Н. Безпалова-Михалева, Т. Н. Глебова, М. В. Лебедева, Л. В. Протопопова, М. Н. Мох и др.) создали ряд произведений (ЦГА СПб, ф. 1181, оп. 16, д. 18); кроме того, на экспозиции были представлены и более ранние образцы советского фарфора [2].

В послевоенный период в декоративно-прикладном искусстве получает распространение «стиль Победа», характеризующийся торжественностью, праздничностью и тягой к героической тематике [4, с. 47] (композиция «Под солнцем сталинской конституции» (1951–1952) скульпторов С. Б. Велиховой, Л. М. Холиной). Как отметила Н. А. Щетинина, «после Великой Отечественной войны фарфоровый завод большое внимание уделял производству торжественных юбилейных ваз, воплощавших идейно-политические темы современности» [4, с. 182] (ваза «Великая советская держава» (1947) Л. И. Лебединской; ваза «Провозглашение В. И. Лениным Советской власти» (1956); ваза «Юбилейная» к сорокалетию Октябрьской революции (1957)).

В конце 1950-х — нач. 1960-х гг. мастера Ленинградского фарфорового завода им. Ломоносова ведут активные поиски в области нового художественного языка, отличающегося лаконизмом и декоративной выразительностью[3]. Как отметила Т. В. Кумзерова, «в эти годы, как и первое послеоктябрьское время, темами росписей на фарфоре стали события дня, в сочетании с поиском новых форм вернулась романтика и декоративность» [4, с. 148]. Одним из наиболее значимых событий для фарфора 1960-х гг. стало создание произведений к 50 юбилею Великой Октябрьской революции[4]. «5 января 1967 года в газете "Правда" было опубликовано постановление ЦК КПСС "О подготовке к 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции", призывающее: "Провести 50-ю годовщину Великой Октябрьской социалистической революции как великий праздник трудящихся, славный праздник народов СССР, как торжество идей Октября, идей коммунизма"» [Цит. по: 4, с. 196]. Работы художников Ленинградского фарфорового завода им. Ломоносова к юбилею революции характеризуются сочетанием новаторского стиля 1960-х гг. с репрезентативностью и стремлением придать орнаментально-декоративный характер советским символам и эмблемам, с одной стороны, и определенным возвратом к повествовательности — с другой. К примеру, в росписях сервизов «Серп и молот» (1966) и «Юбилейный» (1967) Л. И. Лебединской «сочетание крупных фрагментов красного крытья, белоснежной поверхности фарфора и золотого декора в виде юбилейной даты и стилизованного изображения серпа и молота — главной государственной эмблемы Советского Союза — придает сервизным ансамблям мажорное звучание. Здесь красный цвет не только вызывает ассоциации с праздником, но и выступает как символ пролетарской революции» [4, с. 195]. В росписи сервиза «Юбилейный» (1967) и близкой к нему вазе «Юбилей Октябрю» (1967) А. Н. Семеновой красное крытье контрастирует с изысканными черными графическими изображениями серпа и молота, голубя, спелых колосьев — символов мира и процветания, и аббревиатуры «СССР», дополненных золотом с цировкой. В раннем советском фарфоре графические элементы активно вводились в роспись С. В. Чехониным. В 1960-е гг. эта тенденция получила развитие в творчестве многих художников Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова.

Характер орнамента советские символы, написанные золотом с цировкой на белой поверхности фарфора, приобретают в росписи сервиза «К юбилею» (1967) С. П. Богдановой. Как отметила И. К. Майстренко, «стройная графичная композиция сервиза, включающая в свой состав художественно переосмысленные советские символы, позволяет завуалированно внести элемент пропаганды коммунистической идеологии в утилитарный предмет» [4, с. 196]. В росписи сервиза «Праздничный» (1967) С. П. Богдановой стилизованные изображения роз различных оттенков пурпура объединяются с крупным серпом и молотом, написанным золотом с цировкой. Сюжетные росписи на историко-революционную тему предлагают К. Г. Косенкова, И. И. Ризнич (ваза «Взятие Зимнего», 1967), Л. К. Блак (ваза «Конница Буденного», 1967). В росписи ваз «За власть советов» (1967) и «Октябрь» (1967) К. Г. Косенковой большая часть предметов покрыта красным крытьем, из которого словно «вырастают» красные фигуры борцов за революцию. Небольшое пространство отводится для неба (нерасписанная поверхность белого фарфора), рваный ритм контуров которого заставляет его казаться грозовым. Изобилие красного цвета придает композициям экспрессивный характер и напоминает о жертвах революции.

Другой значимой темой для фарфорового искусства 1960-х гг. стало празднование 100-летия со дня рождения В. И. Ленина[5]. Анализируя проблему интерпретации ленинской темы в советском искусстве 1950-х–1970-х гг., М. Силина отмечает, что «следующий важный этап в истории увековечения Ленина начался после знаменитой кампании по десталинизации в 1954 году. Критика Сталина способствовала обновлению культа Ленина. Традиции и ритуалы вроде туристических экскурсий и ежегодных торжеств в честь революционных праздников, включая день рождения Ленина, стали с новой силой внедрять в развивающуюся инфраструктуру публичного искусства. Всесоюзная кампания празднования пятидесятилетия Октябрьской революции в 1967 году положила начало развитию социалистической иконографии, которая на деле мягко трансформировалась в деятельность по празднованию 100-летней годовщины рождения Владимира Ильича Ленина в 1970 году» [10]. Художники и скульпторы Ленинградского фарфорового завода им. Ломоносова создали к юбилею вождя революции бисквитные стелы и плакетки (стела «Сто лет со дня рождения В. И. Ленина» и одноименная плакетка (1969) В. Л. Семенова), вазы (Э. М. Криммер «Есть такая партия» (1968–1969); К. Г. Косенкова «Ленин и Ленинград» (1970); В. М. Городецкий «Ленин жив вечно» (1969); А. Н. Семенова «Ленинский декрет» (1969); Л. В. Протопопова «По Ленинским местам» (1970)), блюда (С.П. Богданова «Дело Ленина живет», «Цветы к юбилею» (1969); А. Е. Бессонов «Ленин и революция» (1970)); и бокалы с блюдцами (Л. В. Протопопова «Шушенское» (1969); А. Н. Семенова «Ленинский» (1969)). В этих работах можно отметить активное использование известных изображений Ленина, элементы повествовательности и переход от лаконизма фарфорового искусства первой половины 1960-х гг. к эффектности и праздничности декоративного стиля 1970-х гг.

В 2017 г. в Государственном Эрмитаже состоялась выставка «Голос времени. Советский фарфор: искусство и пропаганда», организованная Отделом «Музей императорского фарфорового завода», к которой был выпущен научный каталог (куратор выставки и автор вступительной статьи — Т. В. Кумзерова, авторы аннотаций: Т. В. Кумзерова, Н. А. Щетинина, Н. С. Петрова, И. К. Майстренко, М. А. Шипова) [4]. Выставка обозначила основные этапы развития темы политической агитации в советском художественном фарфоре, показав преемственность традициям раннего советского фарфора в работах мастеров второй половины XX — нач. XXI вв. Для дальнейшего научного изучения развития темы политической агитации в советском фарфоровом искусстве представляется актуальным ее более детальное рассмотрение на примере работ отдельных художников. В центре данной статьи — творчество Т. Н. Безпаловой-Михалевой и М. Н. Моха 1960-х гг. и его концептуальная специфика. Профессиональное становление обоих мастеров было тесно связано с фарфором 1920-х — 1930-х гг. Объектом исследования являются произведения Т. Н. Безпаловой-Михалевой и М. Н. Моха, хранящиеся в коллекции отдела «Музей императорского фарфорового завода» Государственного Эрмитажа, посвященные теме политической агитации. Предметом исследования является их формально-стилистическое и идейно-художественное своеобразие в контексте традиций фарфорового искусства 1920-х — 1930-х гг. и эстетических тенденций 1960-х гг.

Тамара Николаевна Безпалова-Михалева начала свою работу на Государственном фарфоровом заводе им. М. В. Ломоносова в 1931 г. В творчестве художника нашли отражение как тема политической агитации, так и сказочные сюжеты и цветочные росписи. Как отмечают исследователи, для ранних работ Т. Н. Безпаловой-Михалевой характерна экспрессия и динамика [9, с. 63]. Примером работ на историко-революционную тему в раннем творчестве Т. Н. Безпаловой-Михалевой

Илл. 1. В. Л. Семенов (автор формы), Т. Н. Безпалова-Михалева (автор росписи). Ваза «Мы наш, мы новый мир построим!». Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1969. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фото А. В. Теребенин, Е. А. Ткачук

являются поднос с изображением шагающих пионеров и кофейник с изображением конных всадников и матросов с надписью «25 октября» (1931). Для обоих произведений характерна лаконичная колористическая гамма, в которой преобладают красный, розовый, черный цвета, и стилизованный характер изображения человеческих фигур. Интересно отметить, что в росписи ножки и крышки кофейника советские красные звезды, соединенные сетью черных линий, приобретают декоративный характер. В сюжетных росписях 1930-х гг. особое внимание художник уделяет теме освоения Севера, популярной в советском фарфоре (сервизы «Хибиногорск» (1932), «Кировск» (1935), «Кировский апатит» (1935)). Композиция сервизов отличается четкостью построения, росписи выполнены в живописно-графической манере, а их колористическое решение весьма сдержанно. Изображения людей становятся у художника более реалистичными, а пейзаж отличается определенной условностью и несколько «идеализированным» характером.

В росписях ваз 1966–1969 гг.[6] Т. Н. Безпалова-Михалева обращается к историко-революционной тематике, сравнивая старый царский и новый советский мир, подчеркивая трудность свержения самодержавия и придавая теме Октябрьской революции триумфальное звучание. В росписи вазы «Весь мир насилья мы разрушим...» (1966) графический черный двуглавый орел падает вниз головой словно под тяжестью написанного поверх него золотом с цировкой монументального серпа и молота; над ними реет красное знамя с датой «1917». Тема получает развитие в росписи вазы «Мы наш, мы новый мир построим!» (1969) (илл. 1.1, 1.2). На одной стороне тулова помещено мрачное изображение старого мира в серо-черных тонах: перед нами городские и сельские дома, церковь, чадящие дымом фабричные трубы. Композиция опутана паутиной, которую плетет огромный паук с головой Николая II, увенчанный шапкой Мономаха. Внизу надпись: Так было до 1917 года. Беспросветное прошлое противопоставляется счастливому социалистическому «настоящему», изображенному на другой стороне тулова красным и золотом с цировкой: на дальнем плане высятся промышленные здания, на среднем плане — колхозники ведут сельскохозяйственные работы. На переднем плане помещено изображение серпа, молота и книги с надписью «Учиться, учиться и учиться». Завершают композицию изображения золотых спелых колосьев и листьев, символизирующих изобилие и процветание нового советского мира. Сочетание книги, молота и серпа характерно для работ художников Государственного фарфорового завода, созданных по заказу Госиздата в 1921 г., в которых часто встречается лозунг: «Тем, кто смел и сердцем молод, в руки книгу, серп и молот». Можно вспомнить также другие близкие по теме лозунги, нашедшие отражение в раннем советском фарфоре: «Коммунистическое просвещение — экономическое возрождение», «Труд свалил капитал, просвещение завершит работу», «Знание облегчит работу». Названия ваз отсылают к гимну Интернационала «Вставай, проклятьем заклеймённый» (1871), который лег в основу гимна РСФСР (1918–1922), а затем и СССР (1922–1944)[7].

Более развернутые сюжетные композиции появляются в росписях ваз «Ночь в Октябре» (1966) (илл. 2) и «Вихри враждебные веют над нами» (1968). Роспись вазы «Ночь в Октябре», решенная в графической манере, покрывает три четверти всей поверхности тулова: перед нами композиция с городскими

Илл. 2. А. А. Лепорская (автор формы), Т. Н. Безпалова-Михалева (автор росписи). Ваза «Ночь в Октябре». Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1966. Фарфор, роспись надглазурная полихромная. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фото А. В. Теребенин, Е. А. Ткачук

зданиями, улицей и броневиком на фоне толпы, и мостовая, освещенная светом фонаря. На переднем плане слева — тумба с поверженным двуглавым орлом; справа — группа вооруженных людей. Вверху на заднем плане собор и силуэты городских строений. Темный колорит и небо с клубами дыма придают композиции довольно мрачный и трагический характер, вызывая почти физическое ощущение холода и чувство напряженного ожидания. Оживляют роспись красное знамя, повязки, изображение серпа и молота и крытые ножки, а также голубые лучи прожекторов в небе. В росписи вазы «Вихри враждебные веют над нами» (1968) толпа вооруженных солдат и матросов под развевающимися знаменами бросается на штурм. Колористическое решение вазы также весьма лаконично — черный, коричневый, красный, розовый цвета и золото с цировкой. На другой стороне тулова помещено контурное изображение серпа и молота на фоне графической штриховки, что корреспондирует с другими произведениями, созданными к юбилею революции. Внизу надпись: Вихри враждебные веют над нами. Она отсылает к песне «Варшавянка», которая получила массовую известность во время революции 1905 г.[8]

В росписях вазы «Обильная» (1967) и двух одноименных ваз «Золотой сноп» (1966 и 1967) с надписью «50» средством «агитации» служат изображения цветов и спелых колосьев. Использование цветочных и растительных мотивов в агитационных росписях в сочетании с различными надписями и эмблемами характерно для советского фарфора с самых первых лет его существования. Довольно типично оно и для самой Т. Н. Безпаловой-Михалевой, бывшей мастером цветочных росписей. В работах к юбилею революции подобное решение находит параллели в росписи вазы «Золотые колосья» (1967) Л. И. Григорьевой. В творчестве Т. Н. Безпаловой-Михалевой эта тема получит развитие в росписи блюда «Колос и роза» (1977) с ее нежным колоритом и праздничным звучанием, характерным для искусства фарфора 1970-х гг.

Идиллический образ советского хозяйства создается в росписи сервиза «Совхоз в Ленинградской области» (1966). Ранее Т. Н. Безпалова-Михалева уже обращалась к «сельской» тематике в росписи сервиза «Совхоз», который экспонировался на выставке «Художники РСФСР за 15 лет» (1932) в Государственном Русском музее [4, с. 117]. В росписи сервиза «Совхоз в Ленинградской области» художник обращается не столько к теме сельского труда, сколько стремится дать внешний «образ» совхоза: на предметах сервиза помещены стилизованные изображения сельской местности: поля, пригорки, дороги, леса и небольшие домики. Всю поверхность блюдца занимают золотые и светло-оранжевые колосья, намекая на продуктивность совхозного хозяйства. Роспись выполнена в обобщенной манере, что отвечает как характерному для искусства фарфора 1960-х гг. лаконизму, так и находит параллели в более ранних работах Т. Н. Безпаловой-Михалевой с их довольно условными пейзажами. Колористическое решение росписи отвечает неярким краскам «северной» природы Ленинградской области: черный, светло-зеленый, желто-оранжевый, золотой и немного красного.

Тему политической агитации продолжают работы Т. Н. Безпаловой-Михалевой, созданные в преддверии 100-летия со дня рождения В. И. Ленина: чашка из серии «По Ленинским местам»

Илл. 3. С. Е. Яковлева (автор формы), Т. Н. Безпалова-Михалева (автор росписи). Ваза «По Ленинским местам». Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1969. Фарфор, крытье подглазурное кобальтом, роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фото А. В. Теребенин, Е. А. Ткачук

Илл. 4. С. Е. Яковлева (автор формы), М. Н. Мох (автор росписи). Сервиз «Гимн труду». Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1967–1968.Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фото А. В. Теребенин, Е. А. Ткачук

(1968) и одноименная ваза. Тема «Ленинских мест в СССР» приобрела особую актуальность в преддверии юбилей вождя революции, получив распространение в краеведческой и популярной литературе, а также в изобразительном искусстве, фалеристике и филателии. Т. Н. Безпалова-Михалева обращается к событиям лета 1917 г., когда Ленин и Зиновьев скрывались от ареста в шалаше у озера Разлив в связи с обвинениями Временного правительства в организации июльских беспорядков в Петрограде. На тулове чашки «По Ленинским местам» (1968) помещено изображение шалаша, за которым виднеется лишенный листвы лес. На другой стороне надпись красным: «1917». Следует отметить, что изображение пейзажа и шалаша отличаются большей реалистичностью, чем ряд других пейзажей художника. Колористическое решение росписи предельно сдержанное, почти аскетичное: черный, коричневый, голубой цвета в пейзаже, отводка золотом по краю зева и красная надпись. Изображение шалаша на фоне пейзажа встречается в росписи вазы «По Ленинским местам» (1969) (илл. 3). Здесь, однако, оно обрамлено золотой рамкой и дополнено графическими изображениями пурпурных цветов и черных ажурных листьев, которые контрастируют со строгим синим крытьем ножки. Подобное решение цветочных композиций в целом характерно для работ Т.Н. Безпаловой-Михалевой конца 1960-х — 1970-х гг. (ваза «Подарок друзьям» (1969)). С другой стороны тулова помещено монументальное изображение серпа, молота и колосьев золотом с цировкой в обрамлении аналогичных цветов. Активное использование золота и цветочных мотивов придает вазе праздничный характер.

Другой мастер, о котором пойдет речь в данной статье — Михаил Николаевич Мох — начал свою работу на Государственном фарфоровом заводе им. Ломоносова в 1929 г.

В творчестве Моха нашли отражение как тема политической агитации, так и образы Востока, литературные сюжеты, цветочные росписи, анималистические мотивы и т.д. Тема советских праздников и юбилеев получает развитие в росписях сервизов «Первомай» (1930) и «Юбилейный» (1932), ваз «Советские праздники» (1931), «15 лет РККА» (1933). В ранних работах Моха особое внимание уделяется теме труда (сервизы «Металл» (1930), «Гончары» (1930)). Многие «агитационные» росписи Моха отличает лаконичность колористического решения, обобщенность форм и декоративная выразительность. Характеризуя известный сервиз «Металл» (1930), А. К. Лансере писала, что Мох выступает здесь как «последователь» Н. М. Суетина [7, с. 26]. В то же время росписи Моха, посвященные «восточной» тематике, характеризуются более тонкой проработкой деталей и орнаментальностью.

К теме труда художник обращается и в работах, посвященных 50-летнему юбилею революции. В росписи сервиза «Гимн труду» (1967–1968) (илл. 4) он прославляет различные виды труда, придавая советским людям героический и лапидарный облик. Роспись сервиза решена в красных, голубых, желтых, зеленых и золотых тонах. Яркие, локальные цвета сближают роспись М. Н. Моха с ранним фарфором, тесно связанным с творческими поисками авангарда в области формы и цвета. Сквозными мотивами росписи являются надпись «50 лет Октября» на фоне стяга и флаг с изображением серпа и молота.

Роспись сервиза «Гимн труду» охватывает широкий спектр тем, связанных с производством и строительством, а также уделяет определенное внимание темам искусства и освоения космоса. Тема выхода человека в космос была очень популярна в 1960-е гг. (неслучайно художник размещает ее на кофейнике — одном из самых крупных предметов сервиза) и нашла отражение в работах других художников Ленинградского фарфорового завода им. Ломоносова. Интерес к различным сферам жизни советского общества сближает сервиз «Гимн Труду» с традициями фарфора 1930-х гг., а его лаконичное композиционное и колористическое решение и «эмблематическая» трактовка сюжетов корреспондируют как с ранним творчеством М. Н. Моха, так и с эстетикой фарфорового искусства 1960-х гг.

В росписях ваз «Вся власть Советам!» (1967), «Последний штурм» (1968), «Накануне» (1969), «По Ленинскому пути» (1969) центральными становятся монументальные изображения во-

Илл. 5. Э. М. Криммер (автор формы), М. Н. Мох (автор росписи). Ваза «Накануне». Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1969. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фото А. В. Теребенин, Е. А. Ткачук

ждя революции В. И. Ленина. Колористическое решение всех ваз очень близко к сервизу «Гимн труду»: красный, пурпур, голубой, золотой, зеленый придают им яркое, праздничное звучание. Композиционное решение ваз «Вся власть Советам!» (1967) и «Накануне» (1969) (илл. 5) во многом аналогично, поскольку они отсылают к одному и тому же событию — речи Ленина, произнесенной с броневика после его возвращения из эмиграции 3 апреля 1917 г. Название вазы «Вся власть Советам!» цитирует один из апрельских тезисов Ленина. С одной стороны тулова помещено стилизованное изображение Ленина на броневике, восходящее к памятнику вождю революции у Финляндского вокзала в Ленинграде. К «воспроизведению» этого изображения М. Н. Мох уже обращался ранее в росписи вазы «25 Октября 1917 года («Ленин — вождь Октября»)» (1939) с надписью «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». На заднем плане помещено изображение города («Вся власть Советам!») или праздничные стяги («Накануне»). На другой стороне тулова вазы, посвященной юбилею революции, помещено изображение серпа и молота и надпись «50». Тулово вазы, созданной в честь 100-летия со дня рождения Ленина, украшено изображением красных знамен, на которых золотом с цировкой написаны цифры 1870–1970.

Динамикой и экспрессией отличается роспись вазы «Последний штурм» (1967) (илл. 6), посвященная штурму Зимнего дворца в октябре 1917 г. С одной стороны тулова помещено изображение Ленина на броневике на фоне красного знамени, фабричных зданий, кранов и труб. Роспись корреспондирует с композицией вазы «Вся власть Советам!» (1967). С другой стороны размещается изображение Александровской колоны и арки Главного штаба. Сквозным мотивом росписи являются языки пламени, охватывающие нижнюю часть композиции, которые символизируют «мировой пожар» революции. В верхней части вазы помещены лозунги: «Вся власть советам! Мир народам!». Роспись вазы «По Ленинскому пути» (1969) отличается большей повествовательностью. На фоне знамен с одним из «канонических» портретов В. И. Ленина и цветных лучей прожекторов по кругу расположены фигуры революционных солдат и матроса, шахтеров, спортсменов, космонавта, колхозницы и рабочего. Нижняя часть тулова декорирована золотым фризом с надписью: «Мы наш, мы новый мир построим»[9]. Проанализировав композиции «юбилейных» ваз М. Н. Моха, можно отметить склонность художника к цитированию и самоцитированию (воспроизведение «канонических» изображений В. И. Ленина; варьирование сходных мотивов, обращение к собственным более ранним творческим решениям), а также присущую им репрезентативность, умело сбалансированную выразительной лаконичной колористической гаммой и трактовкой форм.

Таким образом, в творчестве Т. Н. Безпаловой-Михалевой и М. Н. Моха 1960-х гг. прослеживается преемственность искусству агитационного фарфора 1920-х–1930-х гг. (использование лозунгов и эмблем, объединение цветочных росписей с советскими символами, активная работа с цветом, стилизация форм, элементы повествовательности), которая органично сочетается с лаконичностью и выразительностью нового художественного языка. Работы Т. Н. Безпаловой-Михалевой и М. Н. Моха 1960-х гг. корреспондируют как с их собственными более ранними произведениями, связанными с темой политической агитации, так и находят параллели в творчестве других художников-фарфористов, создававших «юбилейные» композиции.

Илл. 6. С. Е. Яковлева (автор формы), М. Н. Мох (автор росписи). Ваза «Последний штурм». Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1967. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фото А. В. Теребенин, Е. А. Ткачук

Примечания:

1 Следует отметить, что «агитационная» функция не была чужда искусству фарфора и ранее: достаточно вспомнить настольные украшения екатерининских сервизов или чернильный прибор Павла I, являвшиеся репрезентацией ценностей императорской власти. В числе непосредственных прототипов раннего советского фарфора — «патриотические фаянсы» времен Великой французской революции [1, с. 59].

2 О фарфоре 1920-х–1930-х гг. см. подробнее: [1;3;4; 5;7;9].

3 О творчестве мастеров Ленинградского фарфорового завода им. М.В. Ломоносова см. подробнее: [4;7;8]

4 На заседании художественно-технического совета ВИАлегпрома от 15–19 ноября 1966 г. по просмотру «новых видов фарфорово-фаянсовых изделий, а также сувенирных и подарочных изделий к 50-летию Советской власти» были рассмотрены «828 новых видов изделий, разработанных 29 фарфорово-фаянсовыми заводами Союзных республик. Рекомендовано для внедрения в производство 705 новых видов изделий» (ЦГА СПб, ф. 1181, оп. 27 (4), д. 7546, л.1). В их числе — 74 новых вида изделий и рисунков, представленных Ленинградским фарфоровым заводом им. Ломоносова. Совет решил «рекомендовать к выпуску 74 изделий, в том числе 62 с оценкой "отлично"» (ЦГА СПб, ф. 1181, оп. 27 (4), д. 7546, л.2). Оценки «отлично» удостоились работы А.Е. Бессонова, А. Н. Семеновой, Э. М. Криммера, Н. Б. Гусевой, В. М. Городецкого, К. Г. Косенковой, Л. И. Лебединской, Е. Г. Фирсовой, С. П. Богдановой, Л. В. Протоповой и др.

5 На заседании художественно-технического совета ВИАлегпрома от 10–13 июня 1969 г. были рассмотрены «359 новых видов сувенирно-подарочных изделий, посвященных 100-летию со дня рождения В.И. Ленина, разработанных 20-тью заводами союзных республик. Из них рекомендованы в производство 259 образцов» (ЦГА СПб, ф. 1181, оп. 27 (4), д. 915, л.1). В их числе — 62 новых вида сувенирно-подарочных изделий и рисунков, представленных Ленинградским фарфоровым заводом им. Ломоносова. Совет решил «рекомендовать к выпуску 57 изделий, в том числе 34 с оценкой "отлично"» (ЦГА СПб, ф. 1181, оп. 27 (4), д. 915, л.2). Оценки «отлично» удостоились работы Л. В. Протоповой, С. П. Богдановой, А. Н. Семеновой, Л. И. Лебединской, М. Н. Моха, К. Г. Косенковой, А. Е. Бессонова и др. (Там же, л. 2–5).

6 На заседании художественно-технического совета ВИАлегпрома от 15–19 ноября 1966 г. композиции юбилейных ваз Т. Н. Безпаловой-Михалевой «Ночь в Октябре», «Весь мир насилья мы разрушим», «Золотой сноп» удостоились оценки «отлично» (ЦГА СПб, ф. 1181, оп. 27 (4), д. 7546, л. 7).

7 Вставай, проклятьем заклеймённый,
Весь мир голодных и рабов!
Кипит наш разум возмущённый
И смертный бой вести готов.
Весь мир насилья мы разрушим
До основанья, а затем
Мы наш, мы новый мир построим, —
Кто был ничем, тот станет всем.

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

9 На заседании художественно-технического совета ВИАлегпрома по просмотру сувенирно-подарочных изделий, посвященных 100-летию со дня рождения В. И. Ленина ваза «По Ленинскому пути» (1969) удостоилась оценки «отлично» и была рекомендована к производству (ЦГА СПб, ф. 1181, оп. 27 (4), д. 915, л. 4)

Список литературы:

1. *Андреева Л. В.* Советский фарфор. 1920–1930 годы. М.: Советский художник, 1975. 339 с.
2. *Безпалова-Михалева Т. Н.* Обо мне и о моих товарищах // Форум для коллекционеров антиквариата. URL: http://www.antique-salon.ru/forum/lofiversion/index.php/t68367.html (дата обращения: 22.12.2018)
3. Вокруг квадрата: каталог выставки / *Т.В. Кудрявцева, Т.В. Кумзерова* и др. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2005. 159 с.
4. Голос времени. Советский фарфор: искусство и пропаганда: каталог выставки / *Т. В. Кумзерова, Н. А. Щетинина, Н.С. Петрова, И. К. Майстренко* и др. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. 240 с.
5. Государственный фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова. Художественный фарфор: каталог / Автор вступит. статьи *Е. Я. Данько.* Л., 1938. 84 с.
6. *Киселева Т.* Источник творчества — сама жизнь // Трудовая победа. 1972. № 24. С. 4.
7. *Лансере А. К.* Советский фарфор. Л.: Художник РСФСР, 1974. 280 с.
8. *Петрова Н. С.* Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова. 1944–2004. СПб.: Оркестр, 2006. 719 с.
9. *Самецкая Э. Б.* Советский агитационный фарфор. М.: IP-Media, 2004. 480 с.
10. *Силина М.* Владимир Ленин и советская мемориальная индустрия // Центр экспериментальной музеологии. URL: http://redmuseum.church/lenin_commemoration (дата обращения: 22.12.2018)

References:

Andreeva L. V. *Sovetskii farfor. 1920–1930 gody (Soviet Porcelain. 1920s — 1930s).* Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1975. 339 p. (in Russian)
Bezpalova-Mikhaleva T. N. Obo mne i o moikh tovarishchakh (About Me and My Comrades). *Forum dlia kollektsionerov antikvariata (Forum of Antiques Collectors).* Available at: http://www.antique-salon.ru/forum/lofiversion/index.php/t68367.html (accessed: 22.12.2018) (in Russian)
Kudriavtseva T. V.; Kumzerova T. V. and others. *Vokrug kvadrata: katalog vystavki (Around the Square: Exhibition Catalog).* Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2005. 159 p. (in Russian)
Kumzerova T. V. and others. *Golos vremeni. Sovetskii farfor: iskusstvo i propaganda: katalog vystavki (The Voice of the Time. Soviet Porcelain: Art and Propaganda. Exhibition catalog).* Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2017. 240 p. (in Russian)
E. Ia. Dan'ko. *Gosudarstvennyi farforovyi zavod imeni M. V. Lomonosova. Khudozhestvennyi farfor: katalog (The State Porcelain Factory Named after M. V. Lomonosov. Art Porcelain: Catalog).* Leningrad, 1938. 84 p. (in Russian)
Kiseleva T. Istochnik tvorchestva — sama zhizn' (The Source of Creativity — the Life Itself). *Trudovaia pobeda (Labor Victory),* 1972, no. 24, p. 4. (in Russian)
Lansere A. K. *Sovetskii farfor (Soviet Porcelain).* Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1974. 280 p. (in Russian)
Petrova N. S. *Leningradskii farforovyi zavod imeni M. V. Lomonosova. 1944–2004. (Leningrad Porcelain Factory Named after M. V. Lomonosov. 1944–2004).* Saint Petersburg, 2006. 719 p. (in Russian)
Sametskaia E. B. *Sovetskii agitatsionnyi farfor (Soviet Propaganda Porcelain).* Moskow, IP-Media Publ., 2004. 480 p. (in Russian)
Silina M. Vladimir Lenin i sovetskaia memorial'naia industriia (Vladimir Lenin and Soviet Memorial Industry). *Tsentr eksperimental'noi muzeologii (The Centre of Experimental Museology).* Available at: http://redmuseum.church/lenin_commemoration (accessed: 22.12.2018) (in Russian)

УДК 73 + 7.027.1

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11011

Сапанжа Ольга Сергеевна, доктор культурологии, профессор. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48. 191186. sapanzha@mail.ru

Баландина Наталья Александровна, культуролог, главный хранитель. ЧУ «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», Россия, Санкт-Петербург, 4-я линия Васильевского острова, 19. 199004. 1945-1965@mail.ru

Sapanzha, Olga Sergeevna, Full Doctor of Cultural Studies, professor. Herzen State Pedagogical University of Russia, nab. Moiki, 48, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. sapanzha@mail.ru

Balandina, Natalya Aleksandrovna, cultural expert, chief curator. 20 years after the War. Museum of Leningrad everyday culture of 1945–1965, 4th line of Vasilievsky island, 19, 199004 Saint Petersburg, Russian Federation. 1945-1965@mail.ru

СОВЕТСКАЯ ФАРФОРОВАЯ МЕЛКАЯ ПЛАСТИКА В ПРОСТРАНСТВЕ ПОВСЕДНЕВНОЙ КУЛЬТУРЫ 1950-Х — 1960-Х ГОДОВ: К ВОПРОСУ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ

SOVIET PORCELAIN IN THE SPACE OF EVERYDAY CULTURE OF THE 1950S — 1960S: DEVELOPMENT OF IDEAS AND IMAGES

Аннотация. Важным фактором культур второй половины XX в. становится развитие новых форм взаимодействия двух пространств, существующих на предыдущих этапах достаточно автономно: пространства «высокого искусства» и пространства повседневности. Советская массовая культура, предложившая всем гражданам, а не только представителям отдельных сословий, набор продуктов для просвещения или развлечения, специфическим образом апроприировала пространство высокой культуры, представив его в тиражируемых образах, доступных каждому и, более того, подчас без потребления основного «продукта» условной «высокой культуры». Феномен советской фарфоровой пластики вполне отражает именно эту стратегию и представляет интересный материал не только для изучения эволюции сюжетов, тем и технического мастерства, но и демонстрирует важную тенденцию включения новых художественных образов «высокого искусства» — литературы, балета, драматического театра — в пространство повседневности. Анализ круга советских фарфоровых композиций, созданных в 1950-е — 1960-е гг. на основе литературных произведений и балетов («Жар-птица» и «Петрушка» И. Стравинского, «Красный мак» Р. Глиэра, «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева и другие), позволяет рассматривать их не только как произведения декоративного искусства (художественная ценность ряда произведений массового фарфора в полной мере не выявлена, что затрудняет их включение в искусствоведческий дискурс), но и как важную деталь повседневной культуры, обязательный элемент советского интерьера, формирующий представление о советском человеке.

Ключевые слова: советский массовый фарфор; советский балет; повседневная культура; советская культура 1950-х–1960-х гг.

Abstract. The development of new forms of interaction between the two spaces — the space of “art” and the space of “everyday life” — was an important part of the Soviet culture of the 1950s and 1960s. Until the 1950s, these spheres existed separately and did not create a single space. The Soviet popular culture offered everyone, not only persons from distinct classes, products for education or entertainment. The space of “high culture” was appropriated in a special way. The Soviet man was presented with simple and beautiful images of ballets in porcelain compositions. The phenomenon of Soviet popular porcelain plastics reflected this idea. It presented interesting material for studying the evolution of the topic, subjects and technical features. In addition, it showed an important trend of incorporating new artistic images of “high art” (literature, ballet, drama theater) into the space of everyday life. The focus of the study was on the analysis of several Soviet popular porcelain compositions created in the 1950s and 1960s on the topic of literary works and ballets (“The Firebird” and “Petrushka” by I. Stravinsky, “The Red Poppy” by R. Glier, “The Bakhchisarai Fountain” by B. Asafiev and others). The author concluded that popular porcelain was not only the work of decorative art (the artistic value of a number of works of popular porcelain still remain the subject of discussion) but also an important part of everyday culture, an indispensable element of the Soviet interior, which created the idea of the Soviet man.

Keywords: Soviet popular porcelain; Soviet ballet; everyday culture; Soviet culture of the 1950s –1960s.

Круг проблем, связанных с художественными особенностями мелкой фарфоровой пластики 1950-х — 1960-х гг., пока не слишком активно включен в искусствоведческий дискурс. Число научных статей невелико, и, в основном, исследования посвящены изучению творчества мастеров росписи по фарфору. Между тем, советский массовый фарфор 1950-х — 1960-х гг. сегодня становится предметом пристального интереса коллекционеров. Вопросы о художественном качестве произведений мелкой пластики, наполнившей дома советского человека в первое послевоенной двадцатилетие, вероятно, в скором времени станут предметом искусствоведческих исследований. Однако не менее интересным является вопрос о месте и роли советского массового фарфора в пространстве повседневной культуры.

Первые попытки осмыслить искусство советского фарфора обозначенного периода предпринимались уже в начале 1970-х гг. Так, проблемы развития фарфора рассматриваются Ириной Александровной Крюковой в работах, посвященных истории развития советской пластики малых форм, наряду с фаянсом, керамикой, стеклом, деревом и камерной скульптурой из других материалов. Наряду с общепризнанным термином «скульптура малых форм», автор использует понятия «настольная пластика» и «интерьерная пластика», подчеркивая место произведения в интерьере и отмечая, что «скульптурное произведение является ... композиционным элементом сложного и многообразного ансамбля нашего жилища» [2, с. 185]. Анализируя специфику развития скульптуры малых форм 1950-х — 1960-х гг., И. А. Крюкова обращает внимание именно на ее значение в пространстве советского интерьера и определяет «адрес» таких произведений — «современная массовая малогабаритная квартира» [2, с. 187].

Действительно, в 1950-е — 1960-е гг. мелкая фарфоровая пластика приобретает новые, не свойственные ей ранее функции[1] — она становится важным элементом интерьера типового советского жилья. В интерьере советской квартиры (или, скорее, комнаты в коммунальной квартире) значительное место занимают частные подробности — подзоры и подушки, вышивки и салфетки. Однако, предметы рукоделия и раньше являлись инстру-

Илл. 1. С. Б. Велихова (автор модели). Маленький Володя Ульянов читает книжку. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1950-е. Фарфор. ЧУ «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», Санкт-Петербург

ментом придания уюта жизненному пространству. В 1950-е гг. функции придания пространству дома черт индивидуальности взял на себя фарфор. Вполне понятно, что для того, чтобы фарфор стал частью интерьера рядового советского человека, он должен был быть доступен по цене, а сюжеты должны были быть понятны обывателю. Дешевизна обеспечивалась за счет массовых тиражей фарфоровой продукции, а понятность — за счет формирования канонического свода тем и сюжетов, в рамках которых работали мастера мелкой фарфоровой пластики. Среди этих тем — вожди, герои, дети, советские люди, сюжеты русских сказок, дружба народов [3].

В первые послевоенные годы фарфоровые скульптурные группы еще стилистически тяготеют к «большому стилю». Такова, например, скульптурная многофигурная композиция «Спасибо товарищу Сталину на наше счастливое детство!», созданная на ЛФЗ[2] в 1949 г. В. Ф. Богатыревым и Г. С. Столбовой. После 1953 г. единственным Вождем, представленным в фарфоре, остается В. И. Ленин. Причем, вождь мог быть представлен как в традиционном формате бюста, так и в полнофигурном исполнении в рамках темы детства. Статуэтку, представляющую вождя мирового пролетариата в образе маленького Володи Ульянова («Маленький Володя Ульянов читает книжку»), выполнила скульптор Софья Борисовна Велихова (1904–1994) на ЛФЗ в 1950-е гг. (илл.1). Кроме советских вождей, в фарфоре могли быть представлены политические лидеры других стран. Так, в 1955 г. на фарфорово-фаянсовой фабрике в Риге Хачатур Мартиросович Искандарян (1923–2015) создал статуэтку «Джавахарлал Неру», а в 1957 г. на фарфорово-фаянсовой фабрике «Красный фарфорист» в Чудово скульптором Татьяной Дмитриевой Самойловой была выполнена статуэтка «Индира Ганди и пионеры», представляющая сцену встречи дочери Джавахарлала Неру с пионерами во время визита в СССР.

Если первое место в пантеоне вождей безоговорочно принадлежало В. И. Ленину, самой значительной фигурой «творца» был, безусловно, А. С. Пушкин. Фарфоровые композиции, представлявшие А. С. Пушкина, появлялись и раньше. Так, на Дмитровском фарфоровом заводе в Вербилках в 1936 г. по одноименной гипсовой скульптуре А. А. Суворова была создана статуэтка «Пушкин перед дуэлью». Н. Я. Данько в 1936 г. создает

Илл. 2. С. Б. Велихова (автор модели). Юный Пушкин. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1950-е. Фарфор, роспись надглазурная монохромная, позолота. ЧУ «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», Санкт-Петербург

Илл. 3. Г. С. Столбова (автор модели). Мальчик с собакой (Юный пограничник). Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1950-е. Фарфор, роспись надглазурная полихромная. ЧУ «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», Санкт-Петербург

чернильницу «А. С. Пушкин за работой», а в 1937 г. — фарфоровую скульптуру «А. С. Пушкин на прогулке». Однако тиражи этих произведений не позволили им стать узнаваемыми, в отличие от образов А. С. Пушкина, созданных после Войны. Исключение составила чернильница, созданная Н. Я. Данько, которая массовыми тиражами выпускалась в 1950-е гг. Но каноническим стал образ Пушкина-отрока: в 1949 г. С. Б. Велихова создает на ЛФЗ статуэтку «Юный Пушкин», которая, наряду с юным Лениным, стала одним из самых тиражируемых произведений мелкой пластики (илл.2).

По тиражам, и, соответственно, узнаваемости, с этими произведениями могла тягаться, пожалуй, лишь фарфоровая статуэтка «Мальчик с собакой (Юный пограничник)» (илл.3), выполненная в начале 1950-х гг. на ЛФЗ Галиной Сергеевной Столбовой (1908–1996). Если деятельность Г. С. Столбовой на Ленинградском фарфоровом заводе началась с работы над композицией «Спасибо товарищу Сталину за наше счастливое детство!» (1949), в которой не только присутствуют все черты «большого стиля», но и сама сложность замысла (пять отдельных статуэток, приобретающих смысл только в составе единой композиции) говорит о том, что произведение создавалось не для украшения частного интерьера, то спустя всего несколько лет работы Г. С. Столбовой приобретают необходимую для интерьерного фарфора камерность. Автор продолжает выбранную тему — счастливого советского детства, однако творческий метод мастера отныне связан с созданием доверительной интонации и представлением образа «умилительного» ребенка — осваивающего первый счет, играющего с лошадкой или мишкой, собирающегося в школу или на лыжную прогулку. «Юный пограничник», пожалуй, наиболее известное произведение мастера, что связано, в первую очередь с грандиозными тиражами, которыми выпускалось это произведение в 1950-е — 1960-е гг.

Итак, можно обозначить корпус доступных тем, которые были представлены советскому обывателю в произведениях мелкой фарфоровой пластики. Перечисленные сюжеты вполне укладывались в логику создания тиражной продукции, которая должна была украсить дома простых советских граждан, создать ощущение уюта и придать черты индивидуальности интерьеру. Однако, еще одной существенной чертой развития советского массового фарфора стало включение в пространство повседневности образов «высокой» культуры — оперы и балета.

Так, обычной практикой стало возобновление выпусков произведений, созданных в 1920-е гг. — они вновь издаются значительными тиражами. Это, например, фарфоровые статуэтки, представляющие артистов антрепризы С. Дягилева, которые в 1950-е гг. выпускались на ЛФЗ. Возобновление тиражей было связано с «реабилитацией» в советской культуре 1950-х гг. двух имен, знаковых для культуры России XX в. — Ф. И. Шаляпина и И. Ф. Стравинского. Развивающаяся традиция массового советского фарфора должна была представить широкой публике значимые отныне фигуры и образы.

Обращение к теме «дягилевских сезонов»[3] не было случайным для 1920-х гг.: это было своеобразное воспоминание об ушедшей культуре русского модерна. Первым «эхом» русских сезонов С. Дягилева в Советской России стали работы, выполненные Дмитрием Иосифовичем Ивановым (1880–1938) на Государственном фарфоровом заводе (бывший Императорский фарфоровый завод) — скульптуры «Балерина Тамара Карсавина в роли Жар-птицы в балете “Жар-птица”», «Танцовщик Михаил Фокин в роли Ивана-царевича в балете “Жар-птица”» и скульптура «Балерина Тамара Карсавина роли Зобеиды в балете “Шехерезада”». Скульптура Т. Карсавиной в роли Жар-птицы традиционно датируется 1920 г., вторая статуэтка этой группы («Танцовщик М. Фокин в роли Ивана-царевича в балете “Жар-птица”») была выполнена в 1921 г., в этом же году скульптор создает статуэтку «Балерина Т. Карсавина в роли Зобеиды». Скульптура «Ф. И. Шаляпин в роли Бориса Годунова» была выполнена Яковом Абрамовичем Троупянским (1878–1955) в 1923 г. по модели 1922 г. (илл.4).

Ф. И. Шаляпин скончался в Париже в 1938 г. В некрологе, опубликованном «Известиями» 14 апреля, было написано: «В расцвете сил и таланта Шаляпин изменил своему народу, променял Родину на длинный рубль. Все его выступления носили случайный характер. Громадный талант иссяк уже давно»[4]. Однако через неделю, 22 апреля, «Известия» неожиданно публично извинились за выражения о творчестве Шаляпина, недопустимые в советской печати. Фаза нового «пересмотра» значения

Илл. 4. Я. А. Троупянский (автор модели). Ф. И. Шаляпин в роли Бориса Годунова. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. Модель 1923. Выпуск 1950-х. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. ЧУ «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», Санкт-Петербург

творчества Ф. И. Шаляпина наступает после Войны. В 1948 г. в ленинградских и московских домах творческой интеллигенции решаются скромно отметить 75-летие со дня рождения Ф. И. Шаляпина. А 15 февраля 1953 г. с неожиданной помпезностью отмечается восьмидесятилетие артиста в Большом театре СССР: с высокой трибуны Федор Иванович Шаляпин официально провозглашается великим национальным достоянием. Значительными тиражами издаются пластинки, имя Ф. И. Шаляпина появляется на страницах музыкальных журналов, а Ленинградский фарфоровой завод вновь выпускает статуэтку «Ф. И. Шаляпин в роли Б. Годунова» Я. А. Троупянского.

Похожей была история с возобновлением выпуска скульптур Д. И. Иванова. С середины 1930-х гг. имя И. Ф. Стравинского было вычеркнуто из культурного процесса, когда он был включен в круг враждебных советскому человеку формалистов. В 1950-е — 1960-е гг. было возобновлено производство фигур Жар-птицы и Ивана-царевича по старым формам, но название скульптур, выпущенных в этот период, было лишено связи с именем И. Ф. Стравинского и именами Т. Карсавиной и М. Фокина — произведения Д. И. Иванова значились «Иван-царевич» и «Жар-птица» (илл.5, 6). Возвращение имени И. Ф. Стравинского в контекст советской музыкальной культуры и закрепление его имени в пантеоне выдающихся композиторов происходит в начале 1960-х гг. в связи с его визитом в Советский Союз в 1962 г., и фигуры Жар-птицы и Ивана Царевича стали частью советского интерьера [6, с. 69–78].

Однако, все же приведенные примеры являются единичными случаями. В целом же реакция на театральные по-

Илл. 5. Д. И. Иванов (автор модели). Балерина Т. Карсавина в роли Жар-птицы в балете «Жар-птица». Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. Модель 1920. Выпуск 1950-х. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. ЧУ«ХХ лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», Санкт-Петербург

становки приобрела в советской мелкой фарфоровой пластике 1950-х–1960-х гг. промышленные масштабы и породила серию новых произведений. Истоки интереса к образам балета, характерные для советского фарфора, можно обнаружить на рубеже XIX–XX вв., когда мастера Императорского фарфорового завода заложили традицию воплощения образов классического балета в скульптуре малых форм, однако подобные произведения (например, С. Н. Судьбинина) представляют единичный материал. В 1920-е гг. эта традиция получила развитие (в работах Д. И. Иванова, Я. А. Троупянского, Н. Я. Данько), однако на уровень массового производства ее не вывели. В послевоенный период советская традиция сделала балет не просто источником вдохновения для мастеров фарфорового искусства, но включила его в пространство повседневности. Персонажи балета, украшавшие комод в обычной ленинградской квартире, стали элементом первых опытов слияния высокого искусства и тривиальной повседневности [4, с. 3–4].

Предметом интереса скульпторов становились и классические постановки. Таков, например, образ Одетты, созданный в 1950-е гг. Галиной Дмитриевной Чечулиной (род. 1926) на Дулевском фарфоровом заводе. Отдельного внимания заслуживают образы конкретных балерин, как, например, статуэтка «Балерина Уланова в концертном номере Умирающий лебедь», созданная в начале 1950-х годов Еленой Александровной Янсон-Манизер (1890–1971) и выпускавшаяся на Ленинградском фарфоровом заводе в 1950-е — 1960-е гг. Таких примеров довольно много, более того, есть они и в мировой традиции фарфора.

Отдельного же внимания заслуживают отклики на балеты советских композиторов, которые ставились ведущими театрами Советского Союза, среди которых — «Красный мак» Р. Глиэра (1927), «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева (1934), «Шурале» Ф. Яруллина (1941), «Каменный цветок» С. Прокофьева (1950).

Премьера балета «Красный мак» состоялась на сцене Большого театра в 1927 г., в 1929 г. балет был поставлен на сцене Ленинградского театра им. С. М. Кирова. Вторая «редакция» балета в 1949 г. была связана с важным для Советского Союза политическим событием — китайской революцией и провозглашением Китайской Народной Республики. Третья редакция и премьера балета с обновленным названием «Красный цветок» состоялась в 1957 г. Первыми исполнительницами партии Тао Хоа были Екатерина Гельцер (Большой театр СССР), Елена Люком и Татьяна Вечеслова (ГАТОБ). Во второй редакции партию Тао Хоа исполняла Галина Уланова, за нее в 1950 г. она получила Сталинскую премию второй степени. К этому времени традиция создания «фарфоровых откликов» на актуальные балеты вполне сложилась и Е. А. Янсон-Манизер на ЛФЗ были созданы две работы, посвященные именно Г. Улановой. Наибольшую известность получила статуэтка, представляющая балерину, исполняющую танец с веерами. В этом произведении видно, какого уровня мастерства достигло фарфоровое производство — фигура динамична, сложна по композиции, ощущение экспрессии и полета достигается благодаря расположению фигуры на одном носке — таким мастерством фарфористы довоенного времени не обладали.

Ряд фарфоровых статуэток, не связанных напрямую с балетом, тем не менее, развивал увлечение Китаем, начало которому положил «Красный мак». Так, в конце 1950-х гг. на ЛФЗ Г. С. Столбовой была выполнена скульптура «Китаянка с веером»: в руках у девушки веер, а прическа украшена красными

Илл. 6. Д. И. Иванов (автор модели). Танцовщик Михаил Фокин в роли Ивана-царевича в балете «Жар-птица». Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. Модель 1921. Выпуск 1950-х. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. ЧУ «ХХ лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», Санкт-Петербург

Илл. 7. О. С. Артамонова (автор модели). ТаоХоа в балете «Красный мак». Дмитровский фарфоровый завод. 1950-е. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. ЧУ «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», Санкт-Петербург

цветами. Во второй половине 1950-х гг. на Дмитровском фарфоровом заводе (Вербилки) скульптором Ольгой Сергеевной Артамоновой (1926–2006) была выполнена скульптура «Тао Хоа в балете "Красный мак"» (илл. 7) без создания портретного сходства с кем-либо из исполнителей [5, с. 33–39].

«Красный мак» стал первым советским балетом на «революционную» тему. Первым советским балетом на «восточную» тему стал «Бахчисарайский фонтан», за ним последовали «Шурале» Ф. Яруллина, «Легенда о любви» А. Меликова и другие. Основой балета стало одно из самых известных произведений А. С. Пушкина, а сам балет создавался в условиях приближающегося юбилея А. С. Пушкина — 100-летие со дня смерти поэта с грандиозным размахом отмечалось (даже «праздновалось») в 1937 г. После постановки в 1934 г. на сцене Государственного академического театра оперы и балета в Ленинграде, балет «Бахчисарайский фонтан» в апреле 1936 г. поставил Московский академический музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, в июне 1936 г. — Большой театр СССР в Москве. В том же году балет был показан на сцене Самарского академического театра оперы и балета, в 1937 г. — Нижегородского театра оперы и балета им. А. С. Пушкина. Затем постановки «Бахчисарайского фонтана» регулярно осуществлялись на сценах и главных, и провинциальных театров. Балет стал значительным явлением советской культурной жизни, важнейшим театральным воплощением пушкинского произведения, он стал каноническим театральным прочтением поэмы и даже, в некоторой степени, содержательно был больше знаком рядовому советскому обывателю.

Образы исполнителей главных партий «Бахчисарайского фонтана», запечатленные в фарфоре, стали одними из ранних работ Е. А. Янсон-Манизер, посвященных балету. Среди них — Г. С. Уланова в партии Марии (1937), В. Г. Каминская в партии Заремы (1937), М. М. Михайлов в партии Гирея (1937), Г. С. Уланова в партии Марии (1946), М. В. Колпакчи в партии Заремы (1957) [7]. Отметим еще раз, что произведения Е. А. Янсон-Манизер при очевидных художественных достоинствах, демонстрируют и все те изменения, которые произошли в искусстве советского фарфора в 1930-е — 1960-е гг. Усложнение форм, многоплановость композиций, динамика, и, в то же время, максимальное приближение создаваемых образов к вкусам и потребностям обывателя, стали основой художественных образов советской пластики.

В 1960-е гг. ленинградский скульптор Анатолий Александрович Киселев (1929–2017) создает серию фарфоровых статуэток к балету «Бахчисарайский фонтан» на Ленинградском заводе фарфоровых изделий. К этому времени традиция создания фарфоровых статуэток на темы балета была не просто сложившейся, она стала массовой, включилась в пространство повседневной культуры. Фарфоровая группа по мотивам балета «Бахчисарайский фонтан» является не единственной работой А. Киселева на театральную тему: в 1960-е гг. он создает серию фарфоровых статуэток по мотивам балета И. Ф. Стравинского «Петрушка» («Петрушка», «Балерина», «Арап»), фарфоровую группу по мотивам балета Б. В. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» («Хан Гирей», «Мария», «Зарема») и статуэтку — героиню из оперы М. П. Мусорского «Хованщина». Но тиражи «Марфы» и «Петрушки» были минимальные; вероятно, было выполнено только несколько пробных образцов. Советскому обывателю эти работы не были известны. Тираж же фарфоровых статуэток «Бахчисарайского фонтана» был достаточен для того, чтобы эти образы стали узнаваемыми [1, с. 34–40]. Самый большой тираж был у фигурки Заремы (илл.8).

В 1941 г. по поэме татарского народного поэта и общественного деятеля Габдуллы Тукая «Шурале» («Али-Батыр») композитором Фаридом Яруллиным был создан балет, премьера которого состоялась в Казани в 1945 г. В 1950 г. балет «Шурале» был поставлен в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова, а в 1955 г. — в Большом театре СССР. В 1950-е гг. на Ленинградском заводе фарфоровых изделий скульптор Владимир Исакович

Илл. 8. А. А. Киселев (автор модели). Зарема (балет «Бахчисарайский фонтан»). Ленинградский завод фарфоровых изделий. 1960-е. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. ЧУ «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», Санкт-Петербург

Илл. 9. В. И. Сычев (автор модели). Балерина Н. М. Дудинская в роли Сюимбике в балете «Шурале». Ленинградский завод фарфоровых изделий. 1950-е. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. ЧУ «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945-1965 гг.», Санкт-Петербург

Сычев (1917–1997) создал статуэтку «Балерина Н. М. Дудинская в роли Сюимбике в балете "Шурале"» (илл.9). Нетрудно заметить, что именно в 1950-е гг. традиция воплощения в фарфоре образов исполнителей главных партий становится массовой: первые исполнители балетов «Красный мак», «Бахчисарайский фонтан», «Шурале» не были запечатлены в мелкой фарфоровой пластике, советский зритель видел воплощенные в фарфоре образы прима-балерин 1950-х — 1960-х гг.

Одной из поздних работ Е. А. Янсон-Манизер является скульптура «Майя Плисецкая в партии хозяйки Медной горы в балете "Каменный цветок"», выполненная на ЛФЗ во второй половине 1960-х гг. Сам балет «Каменный цветок», написанный Сергеем Прокофьевым в 1950 г. и впервые поставленный на сцене Большого театра СССР в 1954 г., возвратил на советскую сцену традицию создания балетов на русские национальные сюжеты. Сама статуэтка представляет уже новую эстетику — посадка фигуры балерины чрезвычайно изыскана, кисть руки нарочито вытянута и заломлена, что является предвестником поисков 1970-х гг.

Примеры обращения к образам балета в советской мелкой фарфоровой пластике можно продолжать, но, ограничив предварительный обзор, обозначим основные выводы. Анализ круга работ советских мастеров мелкой фарфоровой пластики 1950-х — 1960-х гг. позволяет утверждать, что тиражируемые фарфоровые произведения в указанный период впервые становятся важной составляющей пространства повседневной культуры. Статуэтки, украшавшие этажерки, буфеты, комоды, стали частью домашнего интерьера, и, благодаря тиражируемости, образы балета были активно включены в пространство дома. Если в случае с базовым кругом сюжетов (дети, простые люди, сказки) мы имеем дело с включением понятных образов в пространство нового советского интерьера, то в случае с произведениями мелкой пластики на темы балета важнейшей становится констатация тенденции проникновения «высокой» культуры (театра, оперы, балета) в пространство культуры обыденной. Эту тенденцию поддерживали средства печати (материалы о триумфах советского балета и новых постановках появлялись на страницах массовых изданий), развивающееся телевидение. Процесс «массовизации» советского балета, начавшийся с постановки первых балетов на «революционную тему» в 1920-е — 1930-е гг., продолжает развиваться в 1950-е гг., и в 1960-е гг. каждый советский гражданин знал, что балет — это национальное достояние[5].

Примечания:

1 И. А. Крюкова отмечает, правда, что интерес к статуэткам не является полностью новым явлением: «Статуэтке, фигурке из фарфора, фаянса, дерева, стекла после долгого периода забвения возвращаются прежние любовь и внимание. Она постепенно начинает отвоевывать свою давно потерянную роль украшения русского жилища, о чем так поэтично сказал когда-то М. В. Формаковский [статья в сборнике «Русский художественный фарфор. Л., 1924], рисуя уют затерянных усадеб и городских жилищ «разночинцев» начала XIX века» [2, с. 187]. Отметим, однако, что основным отличием интереса к пластике малых форм рассматриваемого периода является ее выпуск в промышленных масштабах, приобретение ею массового характера.

2 В статье аббревиатура ЛФЗ (аббревиатура клейма) используется для указания места производства статуэток — Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова.
3 Первые шаги антрепризы были связаны с представлением парижской публике русской живописи и оперы. Начало «Русских сезонов» было положено в 1906 г., когда Сергей Дягилев привез в Париж выставку русских художников. В 1907г. в Гранд-Опера состоялась серия концертов русской музыки. Но собственно «Русские сезоны» начались в 1908 г. в Париже, когда здесь была исполнена опера «Борис Годунов». В 1910 г. европейской публике был представлен балет «Жар-птица», в 1911 г. — балет «Петрушка».
4 Эту заметку приводит в воспоминаниях Г. П. Вишневская (Вишневская Г. П. Галина. История жизни. Смоленск: Русич, 1998. С. 148). Далее Г. П. Вишневская продолжает: «Я вспоминаю, как в 1973 году, то есть через 50 лет после постыдного отлучения, вся страна пышно отмечала 100-летие со дня рождения "нашего дорогого, гениального Федора Ивановича". В Большом театре состоялось торжественное собрание и концерт, в котором я тоже участвовала. Я стояла на сцене, и мне, конечно, в голову не приходило, что через несколько месяцев меня постигнет та же участь что и великого артиста, — что я окажусь в изгнании. За моей спиной во всю огромную сцену возвышался портрет Шаляпина и будто оглядывал "народные массы", когда-то отлучившие и проклинавшие его, а теперь как ни в чем не бывало наперебой взахлеб поющие дифирамбы "великому русскому певцу, великому сыну русского народа"».
5 В 1964 г. Юрий Визбор написал песенку «Рассказ технолога Петухова» на заказ для эстрадного номера (спектакля) Евгения Весника. Припев песни стал широко известным и превратился в юмористическую формулу советских достижений:

«Зато, я говорю, мы делаем ракеты
И перекрыли Енисей,
А также в области балета
Мы впереди, говорю, планеты всей»

(Визбор Ю. Сочинения. М.: Локид, 1999. С. 459).

Список литературы:

1. *Иванова Е. В.* Развитие фарфоровой пластики в 1950–1960-е гг. в творчестве ленинградского художника-фарфориста А. А. Киселева // Культура и искусство. 2018. № 5. С. 34–40.
2. *Крюкова И. А.* Некоторые проблемы современной скульптуры малых форм // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М.: Советский художник, 1973. С. 185–211.
3. *Насонова И. С., Насонов С. М.* Советский фарфор: каталог. М.: Среди коллекционеров, 2010. 364 с.
4. *Сапанжа О. С., Баландина Н. А.* Послевоенный жилой интерьер Ленинграда как феномен культуры // Дизайн и художественное творчество: теория, методика и практика. Материалы I Международной научной конференции. СПб.: СПбГУТД. 2016. С. 3–10.
5. *Сапанжа О. С., Баландина Н. А.* Балет «Красный мак» в пространстве советской повседневной культуры // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 1 (48). С. 33–39.
6. *Сапанжа О. С., Баландина Н. А.* Ранние балеты И. Ф. Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка» в советском фарфоре: развитие художественных образов // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 1(54). С. 69–78.
Советский балет в творчестве Е. А. Янсон-Манизер / Сост. *В. В. Стрекалов.* Л.: Художник РСФСР, 1965. 130 с.

References:

Ivanova E. V. Razvitie farforovoi plastiki v 1950–1960 v tvorchestve leningradskogo khudozhnika-farforista A. Kiseleva (Development of Porcelain Plastics in the 1950s — 1960s in the Work of the Leningrad Artist-Porcelain Painter A. A. Kiselev). *Kultura i iskusstvo (Culture and Art)*, 2018, no. 5, pp. 34–40. (in Russian)
Kriukova I. A. Nekotorye problemy skulprtury malykh form. *Voprosy sovetskogo izobrazitelnogo iskusstva i arkhitektury (Issues of Soviet Art and Architecture).* Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1973, pp. 185–211. (in Russian)
Nasonova I. S.; Nasonov S. M. *Sovetskii farfor: katalog (Soviet Porcelain: the Catalog).* Moscow, Sredi collectsionerov Publ., 2010. 364 p. (in Russian)
Sapanzha O. S.; Balandina N. A. Poslevoennyi inter'er Leningrada kak kulturnyi fenomen (Post-war Residential Interior of Leningrad as a Cultural Phenomenon). *Dizain i khudozestvennoe tvorchestvo: teria, metodica i praktika (Design and Artistic Creation: Theory, Methodology and Practice).* Saint Petersburg, Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design Publ., 2016, pp. 3–10. (in Russian)
Sapanzha O. S.; Balandina N. A. Balet "Krasnyi mak" v prostranstve sovetskoi povsednevnoy kultury (The Ballet "Red Poppy" in the Space of Soviet Everyday Culture). *Vestnik Akademii Russkogo baleta (Bulletin of Vaganova Academy of Russian Ballet)*, 2017, no. 1 (48), pp. 33–39. (in Russian)
Sapanzha O. S.; Balandina N. A. Rannie balety I. Stravinskogo "Zhar-ptitsa" i "Petrushka" v sovetskom farfore: razvitie khudozhestvennykh obrazov (Stravinsky's Firebird and Petrushka in Soviet Porcelain: the Question of the Development of Images). *Vestnik Akademii Russkogo baleta (Bulletin of Vaganova Academy of Russian Ballet)*, 2018, no. 1 (54), pp. 69–78. (in Russian)
Strekalov V. V. (comp.). *Sovetskii balet v rabotakh E. A. Ianson-Manizer (Soviet ballet in the Works of E. A. Ianson-Manizer).* Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1965. 130 p. (in Russian)

УДК 069.4; 069.5

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11012

Адаменко Елена Робертовна, аспирант, заведующая Кабинетом истории русского балета. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2. 191023. adamova_e@mail.ru

Байгузина Елена Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2. 191023. baielena@mail.ru

Adamenko, Elena Robertovna, PhD student, head of the Cabinet of History Russian ballet. Vaganova Ballet Academy, Zodchego Rossi ul., 2, 191023 Saint Petersburg, Russian Federation. adamova_e@mail.ru

Baiguzina, Elena Nicolaevna, PhD in Art History, associate professor. Vaganova Ballet Academy, Zodchego Rossi ul., 2, 191023 Saint Petersburg, Russian Federation. baielena@mail.ru

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОЛЛЕКЦИЯ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ. СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ

THE ART COLLECTION OF VAGANOVA BALLET ACADEMY. CHARACTER OF FORMATION

Аннотация. В статье на основе архивных материалов анализируется специфика формирования художественной коллекции Академии Русского балета во второй половине XX — начале XXI вв. Выявляется, что с начала своей истории по настоящее время донаторство является основным способом пополнения коллекции, количество приобретенных и заказных работ крайне мало. Среди донаторов отчетливо выделяются три основные группы: 1) деятели балетного театра (главным образом выпускники хореографического училища) и их родственники; 2) художники, обращающиеся в своем творчестве к теме и образам балета; 3) организации и фонды. Все поступающие в коллекцию экспонаты связаны с историей русского (советского) балета. Это произведения театрально-декорационного искусства (эскизы к постановкам, афиши, сценические костюмы и бутафория); портреты выдающихся танцовщиков; станковая живопись, графика и мелкая пластика, отражающая балетные образы. Авторы выделяют основные этапы формировании коллекции. Первый — от 1917 г. до открытия *музея* в 1957 г.; второй — от 1957 г. до переезда *музея* в новые помещения в 1988 г. В это время решающую роль в становлении и развитии коллекции сыграла ее первая хранительница — Мариэтта Харлампиевна Франгопуло. В третий период (1988–2013) в *музее* сменилось несколько заведующих, наибольший вклад в сохранение и развитие коллекции вложила Марина Леонидовна Вивьен. С 2013 г., когда Академию Русского балета возглавил Николай Максимович Цискаридзе, начался четвертый этап. Медийность личности артиста привлекает повышенное внимание деятелей культуры к коллекции. Поток донаторов и география поступления даров заметно расширились.

Ключевые слова: Академия Русского балета; художественная коллекция; формирование; донаторство, театрально-декорационное искусство.

Abstract. The article analyzed the specifics of the formation of Vaganova Ballet Academy art collection in the second half of the 20th — 21st centuries on the basis of archival materials. The researchers pointed out that donation was the main way to replenish the collection from the beginning of its history to the present, the number of purchased and custom works was extremely small. The authors distinguished three major groups among the donators: 1) figures of the ballet theater (mainly graduates of the ballet school) and their relatives; 2) artists who turn in their work to ballet themes and images; 3) organizations and funds. All the exhibits in the collection are connected with the history of Russian (Soviet) ballet. These are works of theatrical-decorative art (sketches for productions, posters, stage costumes and props); portraits of outstanding dancers; easel painting, graphics and small plastic, reflecting ballet images. In this article, the authors described the main stages in the art collection formation. The first period lasted from 1917 until the official opening of the *museum* in 1957, the second one continued from 1957 until the *museum's* relocation to new rooms in 1988. At this time, first curator, Marietta Kharlampievna Frangopulo, played a decisive role in the formation and development of the collection. In the third period (1988–2013) the *museum* changed several heads. Marina Leonidovna Vivien invested the greatest contribution to the preservation and development of the collection. Since 2013, when Nikolai Maximovich Tsiskaridze headed Vaganova Ballet Academy, the fourth period has begun. Media personality of the artist attracts attention of cultural figures to the collection. A number of donators and the geography of the gifts have noticeably expanded.

Keywords: Vaganova Ballet Academy; art collection; formation; donatorship; art of scenography.

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой[1] является старейшей профессиональной танцевальной школой в России, основанной императрицей Анной Иоанновной в 1738 г. Среди ее знаменитых выпускников — Матильда Кшесинская и Анна Павлова, Марина Семёнова и Галина Уланова, Рудольф Нуреев и Михаил Барышников. В стенах Академии на улице Зодчего Росси располагается уникальная художественная коллекция, связанная напрямую с историей русского хореографического искусства.

Коллекция входит в структурное подразделение Кабинета истории русского балета им. М. Франгопуло (КИРБ), не имея официального статуса музея[2]. С момента своего возникновения до настоящего времени художественная коллекция не является общедоступной, что обусловлено закрытым характером детского учебного заведения, в котором она располагается. Развеска работ в экспозиции плотная, практически шпалерная, она носит хронологический характер, иллюстрирующий историю хореографического училища и русского балета в целом. Это, а также нехватка площадей приводит к тому, что рядом оказываются работы разной стилистики, а главное — разного художественного качества, от дилетантских до профессиональных. Ряд произведений был утрачен еще в советские годы, поскольку располагался на стенах внутренних коридоров здания, часть работ погибла в ходе пожара 1998 г.

Предыстория формирования художественной коллекции началась с 1865 г., когда стали делать групповые фотографии выпускников Императорского Петербургского театрального училища, являющиеся в настоящее время самыми старыми экспонатами. В настоящей статье речь пойдёт о специфике формирования художественной коллекции и ее наиболее ценных экспонатах, укладывающихся в хронологические рамки второй половины XX — начала XXI вв.

До революции никто особо не задумывался над сбором и систематизацией поступающих художественных материалов,

поэтому *первый этап* становления коллекции можно обозначить периодом с 1917 по 1957 гг. (в 1957 г. состоялось открытие *музея*). В это время Методический кабинет при хореографическом училище занялся систематической фотосъемкой уроков и школьных спектаклей. Этот период связан с именами Б. М. Шиперович[3] и М. Х. Франгопуло[4], которые кропотливо собирали и сохраняли фотоальбомы 1920-х–1930-х гг., изобразительный материал. История художественной коллекции в определенной мере отражает трагические страницы истории отечества XX в. в целом. Так, в 1920-х–1930-х гг. сюда поступали предметы из частных собраний (мебель, живопись, вазы), экспроприированные после Октябрьского переворота 1917 г. [1, с. 9]. В первые месяцы Великой Отечественной войны все имеющиеся в фондах Методического кабинета экспонаты были вывезены в г. Молотов и бережно сохранены Бертой Марковной Шиперович[5].

После окончания войны и реэвакуации хореографического училища началась работа по систематизации накопленных материалов, в которую активно включилась Мариэтта Харлампиевна Франгопуло — подлинный сподвижник, неутомимый организатор *музея*. С 1940 г. она преподавала в училище курс «Истории балета», а в 1949 г. была назначена заведующей Методическим кабинетом [10, с. 2–3]. Теперь помимо преподавательской работы Франгопуло организовывала многочисленные совещания (Методкабинет был центром создания программ и учебников по специальным дисциплинам), продолжала систематизацию собранного ранее материала и оформляла вверенный ей кабинет. Уже к 1955 г. Франгопуло составила не менее 50 фотоальбомов, отражающих историю русского и западноевропейского балета, фото-экспозицию в коридорах пятого этажа [12, с. 3].

Второй этап формирования коллекции (1957–1988) охватывает период от открытия *музея* на пятом этаже до его переезда в новые помещения на первом. Официальной датой рождения *музея* Ленинградского хореографического училища стал 1957 г. Именно тогда в «Дневнике работы Методического кабинета и Музея Ленинградского Хореографического училища» появилась запись: «В сентябре в 1957–58 учебном году при Методическом кабинете ЛГХУ открыт Музей по истории Петербургского и Ленинградского балета, начиная с 18 века до наших дней» [11, с. 83]. Его основательницей и первым хранителем стала Мариэтта Харлампиевна Франгопуло. Были определены часы работы (с 10.00 до 17.00); на входной двери появилась скромная надпись: «Музей ЛГХУ им. А. Я. Вагановой». [1, с. 11]. Государственный Театральный музей Ленинграда передал училищу четыре стенда и три застекленные витрины, в которых разместились первые экспонаты [11, с. 83].

Сохранилась стенограмма передачи для радио и телевидения 1963 г., записанной с Франгопуло, из которой можно подчерпнуть сведения о некоторых аспектах формирования *музея*: «Собирался он преимущественно после войны, когда школа вернулась в Ленинград. Кое-что было собрано ранее и сохранено, но основные богатства собирались после 1945 года. И должна Вам сказать, что часто не обходилось и без курьезов. Однажды я пришла на квартиру к выдающейся советской балерине Елене Михайловне Люком и увидела у неё за шкафом картину маслом — самою Люком в образе Эсмеральды. Я начала просить Люком подарить музею портрет, но, не дождавшись разрешения, быстро выскочила на улицу с дорогой добычей. Люком не склонна была отдавать портрет и кричала мне вслед: “Куда, куда ты, вернись сейчас же!” Но я делала вид, что не слышу и торопилась донести картину до школы, благо картина в багетной раме была легкой. Так и висит у нас в музее чудесная легкая Люком.

Некоторые артисты не без моего давления дарили музею свои портреты, привозили афиши, программы зарубежных поездок, художники дарили нам свои работы. <…> Ученики училища приносили найденные у родных фото и отдельные предметы, принадлежащие артистам прошлого» [9, с. 3].

Основу первой экспозиции, располагавшейся в помещении нынешней кафедры «Классического и дуэтно-классического танца» (ауд. 524), составляли фотоматериалы по истории балета и единичные произведения изобразительного искусства (живописи и скульптуры). В 1957 г. были заказаны фотокопии с гравюр и акварелей XVIII–XIX вв., портреты хореографов Ж.-Б. Ланде, И. Вальберха, известных танцовщиков и балетных композиторов, изображения Шляхетского кадетского корпуса, Зимнего дворца, старинных танцев, крепостных театров и др. [7, с. 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 19].

В третий период (1988–2013) в *музее* сменилось несколько заведующих, наибольший вклад в сохранение и развитие коллекции вложила Марина Леонидовна Вивьен. В 1988 г. *музей* переехал на первый этаж в просторную двухнефную галерею, где располагается и поныне.

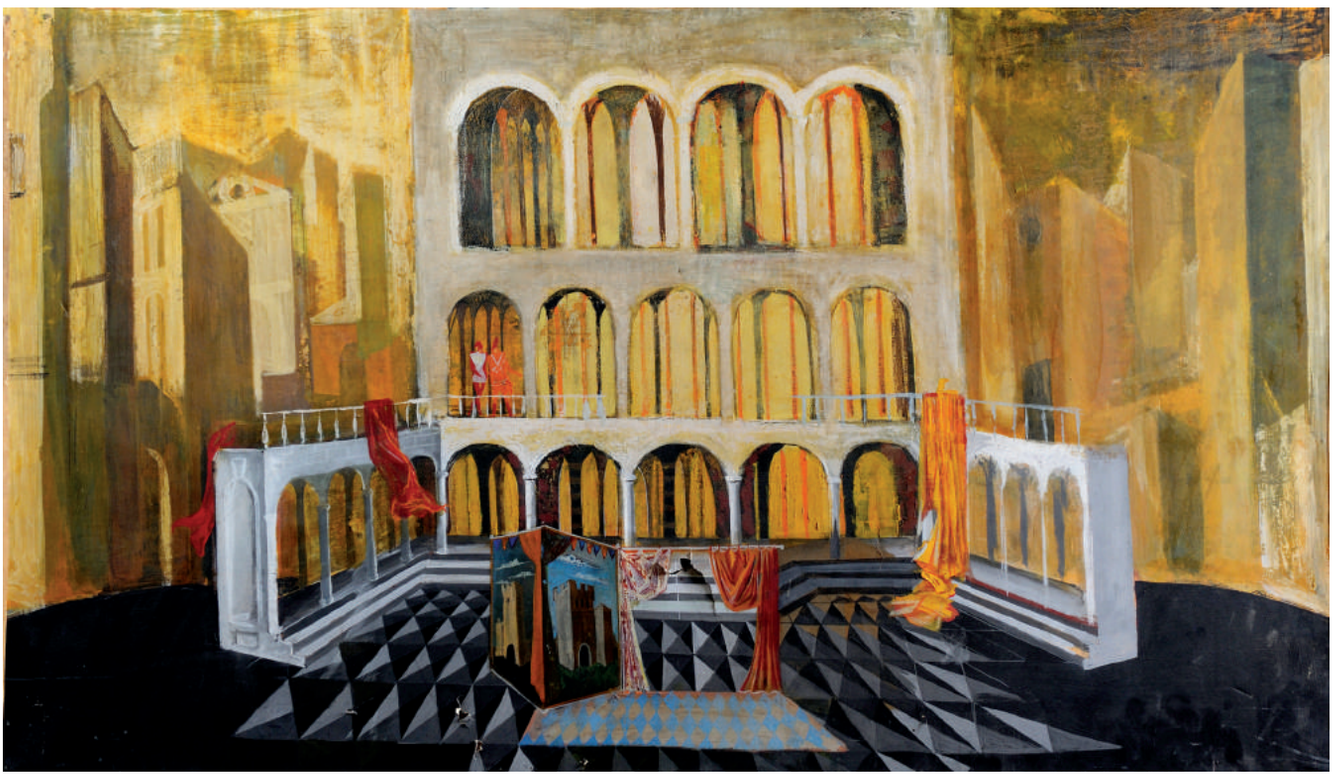
В связи с отсутствием официального статуса *музея*, он практически не имел стабильных источников финансирования, и, соответственно, возможности приобретать экспонаты. Поэтому *основной спецификой пополнения коллекции от ее зарождения вплоть до наших дней является донаторство.*

Основные дарители — артисты балета и их родственники, что вполне закономерно. Из стен училища вышла блестящая плеяда деятелей балетного театра, многие из них с благодарностью приносят в стены *alma mater* театральные артефакты (свои сценические костюмы и атрибуты, портреты, пуанты, афиши, эскизы к балетам, фотографии из спектаклей и пр.), отдавая тем самым дань уважения. Довольно часто дарителями выступают родственники артистов балета, желая, чтобы память об их близких и созданных ими сценических образах как можно дольше хранилась на ул. Зодчего Росси.

Среди подобных даров наиболее полно представлено русское (советское) театрально-декорационное искусство второй половины XX — начала XXI вв. Коллекция костюмов, насчитывающая более 50 единиц, состоит как из сценических, так и из бытовых нарядов легендарных танцовщиков. Типологически они охватывают все разнообразие балетных костюмов: репетиционные платья, шопенки, туники, комбинезоны, купальники, трико, бамбетки, колеты и пр. В экспозиции представлены традиционные для классического репертуара пачки — дары балерин Н. А. Кургапкиной, И. А. Колпаковой, Г. Т. Комлевой, А. И. Сизовой, А. А. Асылмуратовой и др.

Из наиболее ценных можно выделить дар К. М. Сергеева — костюм Али-Батыра из балета «Шурале» (Илл. 1), выполненный по эскизу художника Кировского театра Льва Мильчи-

Илл. 1. Костюм К. М. Сергеева (Али-Батыр) из балета «Шурале» по эскизу С. Б. Вирсаладзе. 1950. Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург



Илл. 2. В. Я. Левенталь. Эскиз декорации к балету «Ромео и Джульетта». 1964. Бумага на дереве, гуашь. Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург

на. Константин Михайлович Сергеев (1910–1992) — выпускник ГХТ[6] 1930 г., ведущий классический танцовщик Кировского театра, педагог, художественный руководитель ЛАХУ[7]. Сергеев был первым исполнителем партии Али-Батыра в балете «Шурале» (1950, хор. Л. В. Якобсона). Наряд сказочного богатыря сочетает этнографическую яркость с тонким лиризмом. Сценография этого спектакля выдержала проверку временем, до настоящего времени на сцене Мариинского театра балет «Шурале» идет в оформлении Мильчина.

Будучи на должности художественного руководителя хореографического училища (с 1973 до 1992 гг.), Сергеев немало трудов положил на пополнение его коллекции. Среди его даров еще несколько сценических костюмов, созданных по эскизам С. Б. Вирсаладзе — художника, во многом определившего изобразительную стилистику Кировского театра, а затем перенесшего ее в Большой. Используя принципы *живописного симфонизма*, он раскрывал музыкальную драматургию через колористическую динамику живописно-танцевального действия. В ленинградский период творчества Вирсаладзе был создан сказочно опоэтизированный костюм Сергеева — Доброго молодца («Весенняя сказка», хор. Ф. В. Лопухова, 1947), развивающий русскую национальную тему. Золотистый камзол в духе Людовика XIV Сергеева — Принца Дезире из балета «Спящая красавица» (1952) —соотносился с живописной декорацией осеннего леса как своеобразный контрапункт [4, с. 55].

Не менее знаковым для коллекции АРБ является костюм легендарной советской балерины Галины Сергеевны Улановой (для роли Джульетты), подаренный ею в 1997 г. Он создан по эскизу Петра Владимировича Вильямса (1902–1947) — выдающегося советского театрального художника. Оформление балета С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» (1940, 1946, хор. Л. М. Лавровского), с одной стороны, стало одной из лучших работ Вильямса в музыкальном театре, с другой — выразило основные противоречия жанра хореодрамы, утвердившейся в советском балете с 1930-х гг. Художник должен был реалистически иллюстрировать историческую эпоху, с чем Вильямс блестяще справился, создав великолепные трагические декорации. Однако это великолепие не отвечало острым ритмам музыки Прокофьева, о чем сожалел сам композитор: «Я не согласен с высокой оценкой Лавровского (часто поставлено против музыки) и Вильямса (причесанный и аккуратненький художник)» [8, с. 330].

Для партии Джульетты Вильямсом было исполнено несколько нарядов, изящно варьирующих костюм Весны с картины Сандро Боттичелли [3, с. 181]. Легкая розовая туника из художественной коллекции АРБ с вышитым цветочным орнаментом предназначалась для сцены «Спальня Джульетты». Балет «Ромео и Джульетта» также имел долгую сценическую жизнь: в Большом театре он шел до 1976 г. и выдержал 210 представлений. В сценографии Вильямса и хореографии Лавровского он был восстановлен в постсоветскую эпоху: в 1991 г. в Мариинском театре, в 1995 г. в Большом.

В 1960-х гг. пышный репрезентативный, конкретно-описательный тип советского балетного спектакля сменился более условным по форме решением, пластически-обобщенным. Эту тенденцию в балетном костюме иллюстрируют дары — костюмы, выполненные по эскизам Вирсаладзе во второй половине XX в. В частности, костюм Нины Тимофеевой — Хозяйки Медной горы из балета «Каменный цветок» (хор. Ю. Н. Григоровича). Облегающий эластичный комбинезон позволял максимально заострить пластическую характеристику образа, насыщенный зеленый цвет перекликался с декорациями в виде малахитовой шкатулки. Тимофеева исполняла эту партию в Большом театре с 1959 г., ее костюм (1970-х гг.) был подарен АРБ дочерью танцовщицы — Надеждой Тимофеевой 11 января 2017 г. вместе с другими сценическими нарядами матери, в частности костюмом Леди Макбет, выполненным по эскизу художника В. Я. Левенталя. В 1980 г. Тимофеева стала первой исполнительницей главной роли балета «Макбет», сочиненного композитором К. В. Молчановым (мужем балерины) специально для нее (хор. В. В. Васильева).

Помимо костюмов, деятели отечественной хореографии презентуют Академии Русского балета подготовительные материалы к спектаклям — эскизы декораций и костюмов. Хрестоматийная работа Валерия Яковлевича Левенталя — эскиз декорации к балету «Ромео и Джульетта» (Илл. 2), поставленный в Новосибирском театре оперы и балета в 1964 г. Олегом Михайловичем Виноградовым[8]. Балерина Валентина Ганибалова презентовала серию эскизов Ларисы Леонидовны Лукониной к фильму-балету «Египетские ночи» (Илл. 3), ранее они хранились в собрании ее мужа, Саввы Ямщикова. В 1960-х–1980-х гг. Луконина занимала должность главного художника «Лентелефильма», где оформила более 160 кинолент, в том числе фильмов-балетов («Карнавал»,

Илл. 3. Л. Л. Луконина. Эскиз к фильму-балету «Египетские ночи». Покои Клеопатры. 1988. Бумага, гуашь. Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург

«Золушка», «Танцует Габриэла Комлева»). Фильм-балет «Египетские ночи» (1988) в сценографии Лукониной являлся телеверсией постановки М. М. Фокина 1908 г. (муз. А. С. Аренского) в редакции К. М. Сергеева. Восемь подаренных эскизов к нему ярко иллюстрируют стилистику и манеру Лукониной, которая отличалась звучностью красок, гибкостью линий, занимательностью деталей, сдобренной легкой иронией.

Илл. 4. Ю. В. Пугачев. Балерина Елена Люком. 1961. Картон, пастель. Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург

Из всех балетных атрибутов самыми узнаваемыми являются пуанты (касковые туфли), которые щедро дарили и дарят хореографическому училищу выдающиеся советские и российские балерины: И. Б. Зубковская, Н. А. Кургапкина, А. Е. Осипенко, И. А. Колпакова, Н. В. Тимофеева, Г. Т. Комлева, Н. В. Павлова, Ж. И. Аюпова, У. В. Лопаткина, Д. В. Вишнева и др. Мужская сценическая обувь представлена именами Н. А. Зубковского, Ю. В. Соловьева, В. А. Малахова, С. В. Викулова, А. М. Лиепы, И. Д. Мухамедова, Ф. С. Рузиматова, Н. М. Цискаридзе и др. Некоторые туфли имеют автографы и дарственные надписи.

В отдельную подгруппу донаторов можно выделить артистов балета, которые пробуют себя в качестве художников[9]. Например, известный хореограф Олег Виноградов, который подчас сам занимался оформлением своих постановок, увлекался живописью, презентовал эскизы костюмов к балету «Горянка» (1970-е гг.) и несколько живописных и графических этюдов. Нынешний солист Михайловского театра Марат Шемиунов увлекается скульптурой, он преподнес *музею* своего бронзового «Икара» (2000-е гг.).

Помимо произведений театрально-декорационного искусства, в качестве даров в большом количестве преподнесены живописные и графические станковые работы, изображающие известных ленинградских артистов балета. Здесь дарителями в основном выступают родственники либо сами танцовщики. Среди таких поступлений следует выделить портреты Нины Железновой (худ. С. М. Гершов, дар С. Брога (мужа балерины), 1964), Габриэлы Комлевой (худ. Г. М. Тоидзе, 1980, дар Г. Комлевой), Нины Стуколкиной (худ. Ю. В. Пугачев, 1985, дар А. Андреева (мужа танцовщицы)), Елены Люком (худ. Ю. В. Пугачев, 1961, дар Е. М. Люком (Илл. 4)) [6, с. 25] и др.

Последним даром, поступившим в коллекцию 20 ноября 2018 г., стал портрет Бориса Яковлевича Брегвадзе в роли Меркуцио из балета «Ромео и Джульетта», созданный Леонидом Васильевичем Худяковым к выставке произведений ленинградских художников 1960 г. (Илл. 5). Портрет был подарен семьей танцовщика — вдовой Э. В. Брегвадзе (Минченок) и сыном Андреем с условием, что один из репетиционных залов Академии Русского балета будет назван именем Бориса Брегвадзе[10]. Портрет писался с натуры в мастерской живописца.

Художественная коллекция располагает большим количеством мелкой пластики — статуэтками известных в советские годы «балетных серий» 1950-х гг. О. П. Таежной-Чешуиной, Е. А. Янсон-Манизер, В. И. Сычева и др. В силу их широкой популярности и тиражируемости, подобные экземпляры украшали практически каждую квартиру артиста балета, перетекая впоследствии в качестве даров в *музей*.

Вторая по численности группа дарителей — художники, обращавшиеся в своем творчестве к образам балета. Это, главным образом, представители ленинградской школы второй половины XX в., работавшие в жанре портрета — С. М. Гершов (портрет Г. Комлевой, 1964), Ю. В. Пугачев (портреты О. Иордан, 1961; Б. Брегвадзе, 1962; М. Васильевой, 1959; А. Шелест, 1962), М. С. Давидсон (портрет И. Генслер, 1982), И. Нелюбович («К. Шатилов — Меркуцио в балете "Ромео и Джульетта"», 1990-е гг.), скульптор Ю. Е. Фирсов («Рудольф Нуреев», 1995).

Имена Соломона Моисеевича Гершова и Юрия Владимировича Пугачева занимают особое место в истории художественной коллекции, поскольку их творческие судьбы были напрямую связаны с хореографическим училищем. Гершов после двух арестов (1932 и 1948 гг.), лагерей и выхода на свободу занимал положение в ленинградской художественной среде 1950-х — 1980-х гг. шаткое и двойственное. Единственным человеком, писавшим Соломону в лагеря, была балерина Кировского театра Вера Сергеевна Костровицкая, педагог классического танца Ленинградского хореографического училища в 1936–1965 гг., жена художника. Она помогла опальному живописцу получить несколько заказов для *музея* училища, когда в 1956 г. Гершов был реабилитирован и вернулся в Ленинград.

Из даров Гершова по своим художественным достоинствам выделяется работа «Г. Комлева. Потерявшая любимого. "Берег надежды"» (1964), написанная после премьеры балета (Илл. 6). Она раскрывает как драматическое дарование танцовщицы, так и силу трагического образа Девушки, потерявшей любимого. Модель и образ полностью слиты в единое целое, балерина не играет свою роль, а живет в ней полнокровной жизнью. Это нейтрализует ситуацию позирования модели, создает впечатление выхваченного пластического эпизода.

Илл. 5. Л. В. Худяков. Б. Я. Брегвадзе в роли Меркуцио. 1960. Холст, масло. Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург

По инициативе Франгопуло на рубеже 1950-х — 1960-х г. руководство Училища стало заказывать и приобретать живописные портреты выдающихся деятелей петербургского и ленинградского балета, а это — редкое и исключительное обстоятельство в истории формирования коллекции. Обратимся к архивному источнику: «По заказу Дирекции и Методического кабинета ЛГХУ художником А. М. Гершовым выполнены заказанные портреты А. Я. Вагановой (масло) и В. М. Чабукиани в роли "Отелло", А. А. Макарова в роли "Спартака". <...> Художником Ю. В. Пугачевым выполнены портреты Л. В. Якобсона (пастель) и К. М. Сергеева в роли Альбера из балета "Жизель", Ф. И. Балабиной. Все портреты находятся в Музее ЛГХУ» [11, с. 122–123].

Юрий Пугачев, выпускник 1959 г. ВХПУ[11] имени В. И. Мухиной по классу монументально-декоративной живописи, еще в период работы над дипломом познакомился с Франгопуло. Мариэтта Харлампиевна заказала ему несколько портретов преподавателей хореографического училища, после чего директор В. И. Шелков пригласил его на работу учителем рисования. В истории формирования коллекции ситуация с официальным оплаченным заказом повторялась не часто: так, в 2000-е гг. А. Г. Николаева-Берг исполнила серию из 11 портретов старейших педагогов Академии Русского балета. Это портреты Б. Я. Брегвадзе (2001), Н. М. Дудинской, Э. В. Кокориной (2012), И. А. Трофимовой (2012) и др.

Отрадно, что современные молодые выпускники Академии художеств имени И. Е. Репина, обращающиеся в своем творчестве к теме балета, не оставляют вниманием камерный музей. Летом 2013 г. А. О. Вострецова передала свою работу «Ностальгия (Анна Павлова)» (2011). В июне 2017 г. М. А. Лихая презентовала дипломную работу — монументальный полиптих «Русские сезоны С. П. Дягилева» (2016). Вследствие своего гигантского размера (4х12,5 м) и невозможности экспонирования его целиком, шестичастный полиптих (первоначально задуманный для украшения театрального фойе) в Академии Русского балета был разделен. Две его части (первая и шестая) украсили учебный класс истории и теории хореографического искусства (ауд. 320), четыре части (вторая-пятая) расположились в зале для приема гостей (ауд. 312).

Третья, самая немногочисленная группа дарителей, пополняющая художественную коллекцию — это организации и фонды. Так, из Мариинского театра были получены сценические костюмы Р. Х. Нуреева ленинградского периода его творчества — Принца Дезире («Спящая красавица»), Солора («Баядерка»), Кавалера из Розового вальса («Щелкунчик»), Друга Принца («Лебединое озеро») (Илл. 7). В 2017 г. фонд «ГРАНИ» подарил три декоративных панно, входящих в серию «Revival Возрождение» (2009) израильской художницы Лоры Верховской. Выполненные в технике интарсии по коже, они интерпретируют эскизы выдающихся театральных художников, оформлявших балеты для

Илл. 6. С. М. Гершов. Г. Комлева. Потерявшая любимого. «Берег надежды». 1964. Бумага, гуашь. Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург

Илл. 7. Костюмы Р. Х. Нуреева — Принца Дезире («Спящая красавица»), Солора («Баядерка»), Кавалера из Розового вальса («Щелкунчик»). Конец 1950-х. Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург

С. П. Дягилева — Натальи Гончаровой, Пабло Пикассо и Льва Бакста.

В 2013 г. Академию Русского балета возглавил народный артист России Николай Максимович Цискаридзе. Медийность его личности стала стимулирующим фактором в пополнении коллекции, она привлекает повышенное внимание широкой общественности и деятелей культуры, личных друзей ректора. Поток донаторов и география поступления даров заметно расширились, в настоящее время *музей* переживает свой ренессанс, активно пополняясь новыми экспонатами.

В 2014 г. Андрей Губин, внук выдающейся советской балерины Марины Тимофеевны Семёновой, при содействии Цискаридзе подарил воздушный романтический костюм Эсмеральды, принадлежавший танцовщице. Семёнова закончила хореографическое училище в 1925 г. по классу А. Я. Вагановой, долгие годы была примой Большого театра, затем работала там педагогом, Цискардзе стал ее последним учеником.

2015 и 2016 годы стали особенно «урожайным» для *музея*. Из Канн был привезен модный бытовой наряд М. Ф. Кшесинской конца XIX — начала XX в. Сын Матильды Владимир подарил костюм епископу Варнаве (настоятелю Михайло-Архангельской церкви, прихожанкой которой была Кшесинская), а тот, в свою очередь, презентовал наряд Цискаридзе. В том же году из Грузии Тамара Рухадзе, внучатая племянница В. М. Чабукиани, передала *музею* через ректора личные вещи танцовщика и эскиз костюмов П. Г. Лапиашвили к национальному балету «Горда» (1949) [2, с. 114]. Эскизы ленинградской театральной художницы Т. Г. Бруни к балету «Бабочки» (1978) были подарены известным балетоведом Н. В. Ступниковым. Балерина Мариинского театра Татьяна Терехова (Бережная) в апреле 2016 г. передала в музей два масштабных графических портрета из серии артистов Кировского театра Г. М. Тоидзе: «Балерина Т. Терехова в роли Одиллии» и «С. Бережной в роли Принца Дезире» (оба — 1980).

Московский художник В. С. Косоруков, создавший известную балетную серию, посвященную советским танцовщикам и педагогам Большого театра, в 2017 г. подарил графический портрет Е. П. Гердт (1963), выполненный в технике сангины с натуры в московской мастерской художника (Илл. 8). Елизавета Павловна пришла позировать после репетиции в Большом театре, где она работала педагогом-репетитором. Несколько уставшее лицо, царственная посадка головы, стильные украшения, передавая благородный облик пожилой дамы, доносят отголосок дореволюционной эпохи.

Ректор и сам активно поддерживает сложившиеся традиции донаторства. В 2005 г. «Фонд Мариса Лиепы» и труппа «Кремлевский балет» представили новую редакцию забытого балета «Синий бог» (1912), где главную роль индийского божества исполнил Николай Цискаридзе. В октябре 2014 г. он передал

Илл. 8. В. С. Косоруков. Портрет Елизаветы Павловны Гердт. 1963. Бумага, сангина. Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург

Илл. 9. Костюм Н. М. Цискаридзе (Синий бог) из балета «Синий бог» по эскизу Л. С. Бакста. 2005. Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург

Илл. 10. С. М. Гершов. Портрет А. Я. Вагановой. 1960-е. Картон, гуашь. Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург

в коллекцию свой сценический костюм Синего бога, пополнив раздел «Русских сезонов» (Илл. 9). Роскошный сценический наряд, сшитый в мастерских Большого театра, тщательно повторяет все детали великолепного эскиза Бакста. Весной 2016 г. ректор выкупил у Андрея Губина работу С. М. Гершова «Портрет А. Я. Вагановой» (1960-е гг.) и передал ее в *музей* (Илл. 10). Портрет был создан в свое время по заказу М. Т. Семёновой для ее личной коллекции. В 2018 г. В. С. Косоруковым был написан портрет «Николай Цискаридзе», пополнивший портретную галерею музея.

Роль ректора Академии, донатора музея не исчерпывает нынешнее амплуа Цискаридзе. Образы, созданные им на сцене, в свою очередь, вдохновляют современных мастеров. В 2016 г. в музей поступил дар молодого петербургского скульптора В. И. Бродарского — бюст «Н. М. Цискаридзе в образе Демона» (2014) (Илл. 11). Работа создана под впечатлением от хореографической миниатюры Б. Я. Эйфмана «Падший ангел», специально поставленной на танцовщика в 2009 г. В скульптуре мастерски обыграно сочетание острого психологизма и декоративности. Голова Демона, сохраняющая портретные черты Цискаридзе, благодаря выразительной мимике передает весь драматизм роли [2, с. 115]. В том же 2016 г. коллекция пополнилась еще одним сценическим образом танцовщика — картиной петербургского художника В. И. Братанюка «Николай Цискаридзе в роли Синего бога» (2016). Полотно является частью диптиха «Синий бог» и представляет сцену из одноименного балета.

Так продолжает расширяться художественная коллекция Академии Русского балета. Обобщая все вышесказанное, можно констатировать, что с начала своей истории по настоящее время *донаторство является основным способом пополнения коллекции,* количество приобретенных и заказных работ крайне мало, оно не выходит за пределы статистической погрешности. Среди донаторов отчетливо выделяются три основные группы: деятели балетного театра (главным образом выпускники хореографического училища) и их родственники; художники, обращающиеся в своем творчестве к теме и образам балета; организации и фонды.

Современная жизнь музея насыщена и интенсивна, в нем ежедневно проходят экскурсии для воспитанников и гостей Академии, проводятся семинары, научные конференции, фото- и телесъемки. Стараниями сотрудников продолжается систематизация и каталогизация многочисленных фондов, вводятся в научный оборот неисследованные экспонаты, пополняется экспозиция. В 2017 г. авторами статьи был выпущен первый альбом «Жемчужины художественной коллекции» [5]. *Музей* Академии, отражая основные страницы истории русского балета, дает возможность современному зрителю окунуться в прошлое и соприкоснуться с настоящим этого волшебного искусства.

Илл. 11. В. И. Бродарский. Н. М. Цискаридзе в образе Демона. 2014. Тонированный гипс. Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург

Примечания:

1 Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, далее — АРБ.

2 Кабинет истории русского балета в стенах Академии Русского балета в обиходе называют музеем, этой терминологии авторы придерживаются в предлагаемой статье.

3 Шиперович Берта Марковна (? –1962) — заведующая производственной практикой Ленинградского Государственного хореографического училища и учебной частью педагогического и балетмейстерского отделения ЛГХУ в 1930-е годы.

4 Франгопуло Мариэтта Харлампиевна (1901–1979) — выдающийся организатор и педагог, выпускница хореографического училища 1919 года, артистка балета Мариинского (Кировского театра).

5 Во время Великой Отечественной войны воспитанники, педагоги, сотрудники хореографического училища и, частично, члены их семей были эвакуированы в г. Молотов (ныне Пермь). Туда же был эвакуирован и Ленинградский театр оперы и балета им. С. М. Кирова.

6 ГХТ — Государственный хореографический техникум (1927–1931).

7 ЛАХУ — Ленинградское академическое хореографическое училище имени А. Я. Вагановой (1961–1991).

8 В архивах КИРБ не сохранились данные о времени поступления эскиза, предположительно, он был подарен В. Я. Левенталем в 1970-е гг.

9 Коллекция располагает рядом уникальных живописных и графических работ первой половины XX в. выдающихся хореографов М. М. Фокина и В. Ф. Нижинского.
10 В Академии Русского балета существует традиция называть репетиционные залы именами выдающихся танцовщиков и педагогов, которые здесь занимались и преподавали долгие годы. В настоящее время существуют залы Мариуса Петипа, А. Я. Вагановой, Марины Семеновой, Натальи Дудинской, Нинель Кургапкиной.
11 ЛВХПУ — Ленинградское высшее художественно-промышленное училище.

Список литературы:

1. *Адаменко Е. Р., Байгузина Е. Н.* Страницы истории музея Академии русского балета: Под крылом М. Х. Франгопуло (К 60-летию музея) // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2017. № 1 (48). С. 6–17.
2. *Адаменко Е. Р., Байгузина Е. Н.* Художественная коллекция Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой // Русское искусство. 2017. № 3. С. 108–115.
3. *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Т. 12. Сценографы России в контексте истории и современной практики мирового театра. М.: КРАСАНД, 2011. 656 с.
4. *Ванслов В.* Симон Багратович Вирсаладзе. М.: Советский художник, 1969. 200 с.
5. Жемчужины художественной коллекции. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой / Вст. ст. *Е. Р. Адаменко, Е. Н. Байгузиной.* СПб.: Издательство Академии Русского балета, 2017. 50 с.
6. Каталог (опись) имущества Музея ЛГХУ им. А. Я. Вагановой 1957, 1959, 1975 г. // Архив КИРБ. 94 с.
7. Книга учета. Музей ЛХУ им. А. Я. Вагановой // Архив КИРБ. 112 с.
8. *Нестьев И.* Прокофьев. М.: Музгиз, 1957. 528 с.
9. Стенограмма передачи для радио и телевидения с участием М. Х. Франгопуло. 1963 // Архив КИРБ. Фонд М. Х. Франгопуло. 4 с.
10. Трудовая книжка Франгопуло М. Х. // Архив КИРБ. Фонд М. Х. Франгопуло. 16 с.
11. *Франгопуло М. Х.* Дневник работы Методического кабинета и Музея Ленинградского Хореографического училища // Архив КИРБ. Фонд М. Х. Франгопуло. 452 с.
12. *Франгопуло М. Х.* Отчет о работе Методкабинета ЛГХУ за 1955–56 уч. г.: рукопись, 1956 // Архив КИРБ. Фонд М. Х. Франгопуло. 5 с.

References:

Adamenko E. R.; Baiguzina E. N. (introd.) *Zhemchuzhiny khudozhestvennoi kollektsii. Akademiia Russkogo baleta imeni A. Ia. Vaganovoi (Pearls of Art Collection. Vaganova Ballet Academy).* Saint Petersburg, Vaganova Ballet Academy Publ., 2017. 50 p. (in Russian)
Adamenko E. R.; Baiguzina E. N. Baiguzina. Khudozhestvennaia kollektsiia Akademii Russkogo baleta imeni A. Ia. Vaganovoi (The Art Collection of Vaganova Ballet Academy). *Russkoe iskusstvo (Russian Art).* 2017, no. 3, pp. 108–115. (in Russian)
Adamenko E. R.; Baiguzina E. N. Stranitsy istorii muzeia Akademii russkogo baleta: Pod krylom M. Kh. Frangopulo (K 60-letiiu muzeia) (Pages of History of Vaganova Ballet Academy: Under the Patronage of M. H. Frangopulo (To the Museum's 60th Anniversary)). *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ia. Vaganovoi (Vaganova Ballet Academy Bulletin).* Saint Petersburg, 2017, no. 1 (48), pp. 6–17. (in Russian)
Berezkin V. I. *Iskusstvo stsenografii mirovogo teatra (The Art of Stage Design of World Theater). Vol. 12. Stsenografy Rossii v kontekste istorii i sovremennoi praktiki mirovogo teatra. (Scenographers of Russia in the Context of the History and Modern Practice of World Theater).* Moscow, KRASAND Publ., 2011. 656 p. (in Russian)
Frangopulo M. Kh. Dnevnik raboty Metodicheskogo kabineta i Muzeia Leningradskogo Khoreograficheskogo uchilishcha. (The Diary of the Methodical Cabinet and the Museum of the Leningrad Choreographic School). *Arkhive Kabineta Istorii Russkogo Baleta. Fond M. Kh. Frangopulo (Archive of Russian Ballet History Cabinet. Fund of M. Kh. Frangopulo).* 452 p. (unpublished) (in Russian)
Frangopulo M. Kh. Otchet o rabote Metodkabineta Leningradskogo Khudozhestvennogo Uchulishcha imeni A. Ia. Vaganovoi za 1955–56 uchebnyi god: rukopis', 1956 (Job Report of the Methodical Cabinet of the Museum of the Leningrad Choreographic School for 1955–56 Academic year: manuscript, 1956). *Arkhive Kabineta Istorii Russkogo Baleta. Fond M. Kh. Frangopulo (Archive of Russian Ballet History Cabinet. Fund of M. Kh. Frangopulo).* 5 p. (unpublished) (in Russian)
Katalog (opis') imushchestva Muzeiia Leningradskogo Khudozhestvennogo Uchilishcha imeni A. Ia. Vaganovoi 1957, 1959, 1975 g. (Catalog (Inventory) of the Museum of Vaganova Ballet Academy 1957, 1959, 1975). *Arkhive Kabineta Istorii Russkogo Baleta (Archive of Russian Ballet History Cabinet).* 94 p. (unpublished) (in Russian)
Kniga ucheta. Muzei Leningradskogo Khudozhestvennogo Uchulishcha imeni A. Ia. Vaganovoi. (The Book Of Account. Museum of Vaganova Ballet Academy). *Arkhive Kabineta Istorii Russkogo Baleta (Archive of Russian Ballet History Cabinet).* 112 p. (unpublished) (in Russian)
Nest'ev I. *Prokof'ev.* Moscow. Muzgiz Publ., 1957. 528 p. (in Russian)
Stenogramma peredachi dlia radio i televideniia s uchastiem M. Kh. Frangopulo. (Transcript of a Broadcast for Radio and Television with M. Kh. Frangopulo). *Arkhive Kabineta Istorii Russkogo Baleta. Fond M. Kh. Frangopulo (Archive of Russian Ballet History Cabinet. Fund of M. Kh. Frangopulo).* 1963. 4 p. (unpublished) (in Russian)
Vanslov V. *Simon Bagratovich Virsaladze.* Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1969. 200 p. (in Russian)

УДК 359 (091)

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11013

Олейник Мария Сергеевна, искусствовед, научный сотрудник. Центральный военно-морской музей, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 69А. 190000. navalmuseum_org@mil.ru

Oleinik, Maria Sergeevna, art historian, researcher. Central Naval Museum, Bolshaya Morskaya ul., 69A, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. navalmuseum_org@mil.ru

«ВДОХНОВЛЕННЫЕ МОРЕМ». ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВОЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ-МАРИНИСТОВ МАСТЕРСКОЙ ЦЕНТРАЛЬНОГО ВОЕННО-МОРСКОГО МУЗЕЯ

“INSPIRED BY THE SEA ”. THE ACTIVITY OF MILITARY ARTISTS-MARINISTS OF THE WORKSHOP OF CENTRAL NAVAL MUSEUM

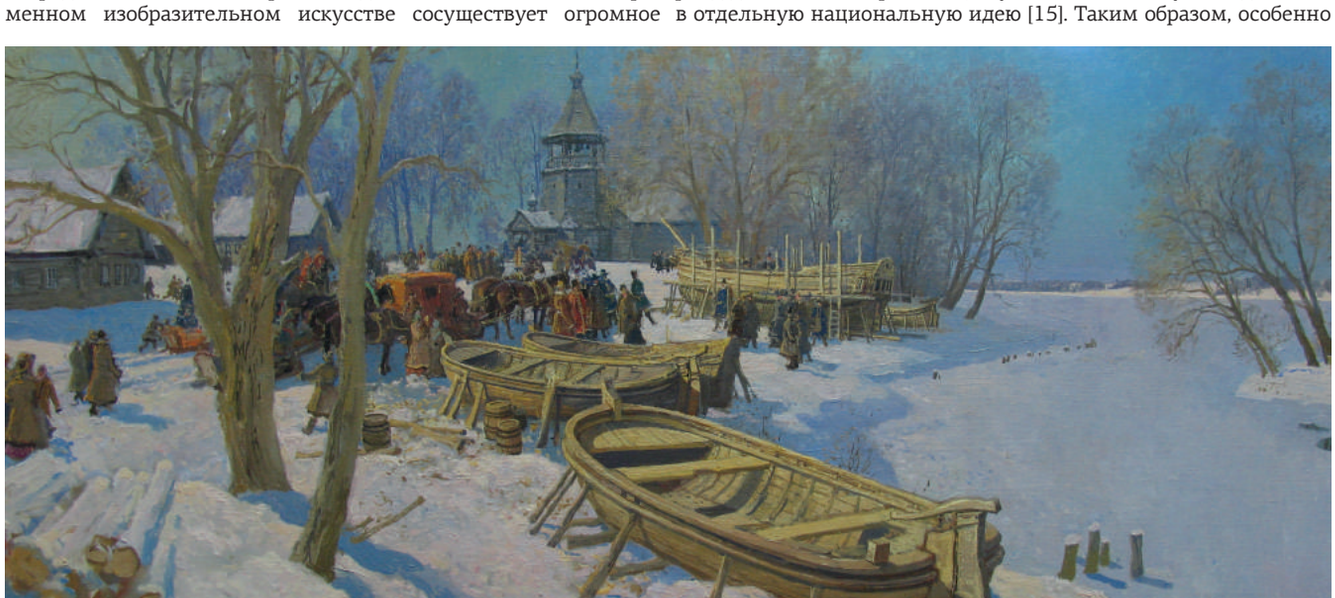
Аннотация. В статье рассматривается история создания и деятельность Мастерской художников-маринистов Центрального военно-морского музея (ЦВММ). Руководителем мастерской является И. Н. Деменьтьев. В состав мастерской на сегодняшний день входят скульптор З. Г. Абашвилли, живописцы А.А. Алешин, С. А. Макаров, М. В. Петров-Маслаков, В. П. Яркин, графики В. И. Овчинников и А. А. Тронь. Творческий коллектив работает в жанре морского пейзажа, создает произведения искусства на исторические и современные темы. Важным условием их создания является не только мастерство художников, но и научный подход к изображаемой военной технике, вооружению и обмундированию. Для художников музея это возможность на основе документальных источников и моделей кораблей создать исторически правдивые произведения искусства. Большая часть произведения художников мастерской экспонируется в ЦВММ и его филиалах, являясь ее неотъемлемой частью.

Ключевые слова: Центральный военно-морской музей; музей; маринистика; Дементьев; Абашвилли; Алешин; Макаров; Овчинников; Петров-Маслаков; Тронь; Яркин.

Abstract. In the article, the author examined the history and the activity the Workshop of marine painters of Central Naval Museum. I. N. Dementiev is the head of the Workshop. The Workshop includes the sculptor Z. G. Abashvilli, the painters A. A. Aleshin, S. A. Makarov, M. V. Petrov Maslakov, V. P. Iarkin, the graphic artists V. I. Ovchinnikov and A. A. Tron'. The creative team works in the marine genre, creating art works on historical and contemporary themes. The researcher underlined that the important part of such pieces of art is not only mastership of the artists, but also the scientific approach to the depicting of military equipment, weapons and uniforms. For the museum artists, this is the opportunity to create historically authentic works of art based on documentary sources and ship models. The exposition of Central Naval Museum and its branches presents most of the Workshop of the marine painters creative production which is the integral part of its collection.

Keywords: Central Naval Museum; museum; marinistic; Dementiev; Abashvilli; Aleshin; Makarov; Ovchinnikov; Petrov-Maslakov; Tron'; Iarkin.

Романтика флотской жизни, жажда приключений и открытий всегда увлекала за собой людей, а живопись и графика в свою очередь становились зеркалом действительности. В современном изобразительном искусстве сосуществует огромное множество жанров и направлений. С изменениями в государственной национальной политике Российской Федерации на период до 2025 г. «патриотизм, служение Отечеству...» выделяется в отдельную национальную идею [15]. Таким образом, особенно



Илл. 1. С. Г. Пен. Строительство потешной флотилии Петром I на Плащеевом озере. 2005. Холст, масло. Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург

Илл. 2. И. Н. Дементьев. Линейный корабль «Святой Евстафий Плакида» в Хиосском проливе 24 июня 1770 года. 2018. Холст, масло. Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург

актуальным сегодня является развитие морского пейзажа и батального жанра.

Целью данного исследования является изучение истории и творческого наследия Мастерской военных художников-маринистов Центрального военно-морского музея (далее ЦВММ), где художники в своих произведениях не только раскрывают исторические темы, но и создают сегодня «художественную документацию» действующего Военно-Морского Флота.

История создания ЦВММ наиболее полно приводится А. Л. Ларионовым, С. Ю. Курносовым, Р. Ш. Нехаем, С. Д. Климовским в монографии «История Центрального военно-морского музея. 1709–2019» [8]; развитие маринистки, вместе с творчеством художников Морского ведомства исследуется В. Б. Морозовой в альбоме «Морская слава России» [10], К. П. Губером, А. А. Тронем в книге «Морской музей России» [3], в статье О. К. Цехановской «Морской пейзаж от Айвазовского до Бенуа» [16]. Тем не менее, история создания и деятельности Мастерской военных художников-маринистов, менявшей свое подчинение и название на протяжении более шестидесятилетней истории несколько раз, в отечественном искусствознании изучена недостаточно полно. В 2002 г. была опубликована статья В. А. Печатина в каталоге выставки «Летописцы Флота России. 50 лет студии художников маринистов ВМФ» [13], а также отдельные монографические статьи, посвящённые творчеству художников-маринистов Мастерской.

Илл. 3. А. А. Тронь. Приход первого иностранного судна в Санкт-Петербург 1703 г. 2003. Картон, смешанная техника. Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург

Особенно важным является тот факт, что художники мастерской ЦВММ являются приемниками традиций, заложенных И. К. Айвазовским (1817–1900), А. П. Боголюбовым (1824–1896), А. К. Беггровым (1841–1914), Л. Д. Блиновым (1867–1903). С введением при Главном морском штабе должности художника в 1844 г. разрабатывались сюжеты на морскую тему, активно развивались жанры «портрет корабля», «морская баталия». Вплоть до начала XX в. ведется активное освоение новых земель, изучение морей и Мирового океана. Морские офицеры в этих походах выполняли многочисленные зарисовки, что было востребовано при составлении альбомов-отчетов с изображением военных портов, фиксации фортификационных сооружений, жилых и хозяйственных построек Морского министерства Российской империи.

Полноценная работа как профессиональных художников, так и художников-офицеров в Морском ведомстве прекратилась после Октябрьского переворота 1917 г. Лишь в 1930-е гг. это забытое правило было вновь востребовано. Начали работать такие художники, как Н. Е. Бубликов (1871–1942), Г. В. Горшков (1907–?). Во время Великой Отечественной войны в батальном жанре начинается новый виток развития. В коллекции ЦВММ хранятся многочисленные графические листы 1941–1945 гг. — рисунки В. Г. Старова (1925–2013) с изображением военных действий на Балтийском море, альбомы акварельных этюдов с изображением кораблей Краснознаменного Балтийского флота, выполненные С. С. Боимом (1899–1978), Я. Д. Ромасом (1902–1969).

Студия художников-маринистов организована по приказу № 236 от 10 сентября 1952 г., подписанному военно-морским министром, адмиралом Н. Г. Кузнецовым [1, с. 8]. В ее состав были зачислены художники, знающие и любящие морской жанр и Военно-Морской Флот. Общее руководство осуществлялось

Илл. 4. М. В. Петров-Маслаков. Подводные лодки в базе Владивостока 1905 года. 2005. Холст, масло. Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург

Главным политическим управлением ВМФ. Перед студией были поставлены следующие задачи: средствами изобразительного искусства отражать историю, героические подвиги военных моряков прошлого, жизнь, быт и боевую подготовку современного Военно-Морского Флота, вести средствами изобразительного искусства пропаганду Военно-Морского Флота среди советского народа и воспитывать личный состав флота в духе беспредельной преданности своей Родине, создавать талантливые произведения изобразительного искусства, повествующие о подвигах моряков, для экспозиций военно-морских музеев страны, исполнять высокохудожественные копии с картин маринистов-классиков для украшения интерьеров культурно-просветительных учреждений флота и вновь строящихся боевых кораблей.

Студию возглавил М. И. Авилов (1882–1954), и в ее состав вошли живописцы: Л. П. Байков (1918–1994), С. Ф. Бабков (1920–1993), А. С. Бантиков (1914–2001), А. И. Васильев (1917–1994), А. А. Ефимов (1905–1964), Б. Г. Ершов (1917–1996), А. Г. Еремин (1919–1998), Г. А. Калинкин (1915–1983), В. А. Печатин (1920–2006), К. М. Соболевский (1908–1970), график Н. Т. Куликов (1910–1985) и скульптор В. С. Чеботарев (1915–1992). Особенно важно, что с флотов были приглашены самодеятельные художники — мичманы

Б. М. Бельтюков (1926–?) и А. Н. Вощинин (1929–?). Деятельность копиистов сменилась авторской работой. Бывшие мичманы были приняты в члены Ленинградского отделения Союза художников СССР (ЛОСХ) [13, с. 8].

В 1954 г. студия была объединена с московской студией военных художников имени М. Б. Грекова. В этот период довлеющей тенденцией стала пропагандистская деятельность на флотах, частях ВМФ и подразделениях Советской Армии. В это время художники-маринисты Ленинграда создали ряд значительных произведений живописи и графики, вошедших в экспозиции Центрального военно-морского музея и других музейных собраний страны. «С 1952 по 1963 г. за более чем 10-летний период существования студии художников-маринистов было создано больше 300 больших тематических картин, около 250 авторских эстампов, общий тираж которых составил без малого 3000 листов, почти 150 высокохудожественных копий с работ известных маринистов прошлого, около 50 скульптурных произведений» [13, с. 12].

В декабре 1962 г. приказом начальника Студии военных художников имени М. Б. Грекова ленинградская студия была распущена, а ее офицерский состав демобилизован. Художник В. А. Печатин в феврале 1963 г. направляет секретарю ЦК КПСС Л.Ф. Ильичеву и Главнокомандующему ВМФ СССР адмиралу флота С. Г. Горшкову письма, в которых излагает обоснования необходимости восстановления в интересах Военно-Морского Флота творческой организации художников-маринистов.

По решению Главнокомандующего в марте 1963 г. [13, с. 12] студия художников-маринистов была создана на базе ЦВММ. Главной задачей художников обновленной студии становится создание произведений изобразительного искусства для экспозиции ЦВММ, а также исполнение высокохудожественных копий с картин маринистов прошлого для интерьеров культурно-просветительных учреждений Военно-Морского Флота.

Илл. 5. С. А. Макаров. «Аврора» на Кронштадтском рейде. 2018. Холст, масло. Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург

Илл. 6. З. Г. Абашвили. Командир крейсера «Варяг» капитан 1 ранга В. Ф. Руднев, 2018. Гипс. Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург

По новому штатному расписанию студии ее коллектив состоял из пяти живописцев, графика и скульптора. Руководителем студии был назначен В. А. Печатин. В состав студии помимо него вошли живописцы А. Г. Еремин, А. С. Бантиков, К. Г. Молтенинов, С. Ф. Бабков, график Н. Т. Куликов, скульптор В. С. Чеботарев. Кроме произведений живописи, графики и скульптуры для Центрального военно-морского музея маринисты выполняли работы для Главного штаба ВМФ.

В 1974 г. в стенах Центрального военно-морского музея прошла выставка «Художники-маринисты ВМФ» с участием девяти мастеров студии. Представленные на выставке полотна А. И. Васильева, О. С. Гадалова, А. Г. Еремина, К. Г. Молтенинова, К. Н. Славина, А. П. Байкова, В. А. Печатина, графические работы Н. Т. Куликова

Илл. 7. А. Г. Еремин. У берегов Баренцева моря. Холст, масло. Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург дата

(1910–1985) и В. А. Емельянова (1937) ярко отразили их большой вклад в развитие отечественной маринистики, в утверждение темы героизма и патриотизма, в разработку образа военного моряка — защитника государства и его национальных интересов. Выставка стала своеобразным творческим отчетом и смотром достижений студии художников-маринистов Военно-Морского Флота за более чем десятилетний период ее работы при ЦВММ.

Художники-студийцы регулярно отправлялись в творческие командировки, выполняли натурные работы на кораблях

Илл. 8. В. И. Овчинников. Морское инженерное училище в г. Кронштадте. 2001. Автолитография. Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург

флотов Советского Союза. Богатейший этюдный материал активно использовался в творческой деятельности и публиковался в журналах «Морской сборник», «Советский моряк», «Старшина-сержант» и флотских газетах.

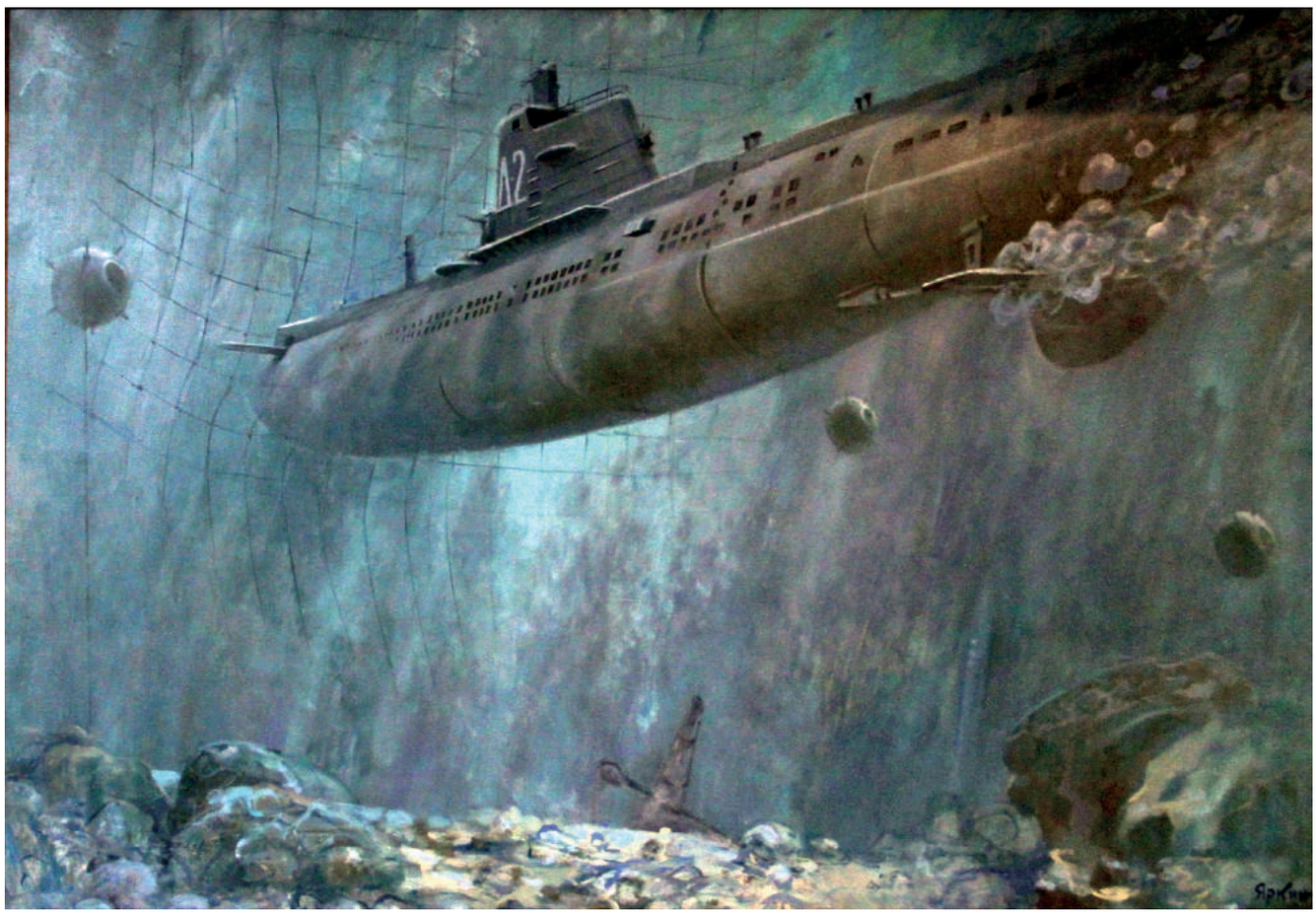
В 1987 г. мастерскую возглавил С. В. Пен, ныне заслуженный художник Российской Федерации. За прошедшие полтора десятилетия изменились условия деятельности студии, расширилась тематика работ, стало больше создаваться произведений на исторические сюжеты.

Итоги более чем 35-летней деятельности студии художников-маринистов в стенах музея нашли отражение в выставке «Маринисты — флоту», посвященной 290-летию ЦВММ и открытой в июле 1999 г. На ней были представлены работы студийцев: живописцев

В. А. Печатина, С. В. Пена, В. П. Яркина, М. А. Кузнецова, М. В. Петрова-Маслакова, графика В. И. Овчинникова, скульптора З. Г. Абашвили, а также акварели главного художника ЦВММ А. А. Троня, который принимал активное участие в работе студии и впоследствии влился в ее ряды. Выставка художественных произведений мастеров студии в полном составе проводилась в стенах музея впервые. Большинство экспонировавшихся работ было создано в 1990-е гг. и явилось своеобразным творческим отчетом мастеров за этот период.

Художники студии ЦВММ работают, сохраняя традиции. Их произведения дополняют экспозицию и фондовые коллекции. В 2006 г. было принято решение о переводе Центрального военно-морского музея из здания Биржи на Васильевском острове в помещения бывших Крюковских Морских казарм. Художники занимались подготовкой вариантов художественного оформления нового музейного пространства. В 2014 г. для посетителей открылось реконструированное здание Крюковских казарм, где разместилась новая экспозиция ЦВММ. За полтора года поэтапно были открыты все 19 залов постоянной экспозиции Центрального военно-морского музея. Художники Мастерской ЦВММ создали ряд новых произведений для каждого из 19 залов экспозиции, встав в один ряд со знаменитыми маринистами XIX в.

В результате двух этапов широкомасштабной реконструкции полностью преобразился филиал ЦВММ «Дорога жизни», было возведено новое здание музея, стилизованное под глыбу



Илл. 9. П. В. Яркин. Подводная лодка Д-2 во вражеской противолодочной сети. 1942 год. 2006. Холст, масло. Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург

ладожского льда. При подготовке экспозиции филиала художниками-студийцами были созданы произведения на тему «Открытие и работа ледовой трассы в 1942–1943 гг.». В 2016 г. Мастерскую возглавил И. Н. Дементьев, а новое время привнесло в работу художников Мастерской желание осмыслить события сегодняшнего дня. Одним из актуальных сюжетов, нашедших отражение в живописи художников мастерской, стала операции Вооруженных Сил Российской Федерации в Сирийской Арабской Республике. Художники-маринисты создали несколько живописных полотен на данную тему.

Илл. 10. А. А. Алешин. Портрет морского летчика лейтенанта А. Н. Прокофьева-Северского. 1916 год. 2018. Холст, масло. Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург

В 2016 г. для петербуржцев и гостей города открылась новая экспозиция филиала ЦВММ на крейсере «Аврора». Был вручен приз губернатора Санкт-Петербурга за создание новой экспозиции филиала ЦВММ, признанной лучшей в городе. Этой наградой отмечен большой вклад создателей, в том числе и вклад художников-маринистов, проиллюстрировавших историю легендарного корабля.

В январе 2019 г. исполнилось 310 лет со дня образования ЦВММ — одного из крупнейших и старейших морских музеев мира. К юбилею музей была подготовлена выставка «Сокровищница Российского флота. К 310-летию Центрального военно-морского музея», включающая в себя раздел выставки «Вдохновленные морем», который представляет ретроспективу работ сотрудников Мастерской — от основателей до произведений нового поколения художников-маринистов ЦВММ.

Илл. 11. В. А. Печатин. Штурм крепости Корфу 18 февраля 1799 г. 1954. Холст, масло. Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург

Мастерская военных художников-маринистов является единственным государственным творческим коллективом страны, работающим в жанре марины. Важным условием создания произведений является не только мастерство живописцев, графиков и скульпторов, но и научный подход к изображаемой военной технике, вооружению и обмундированию. Для художников музея это возможность на основе документальных источников и моделей кораблей создать исторически правдивые произведения искусства.

Исторические наименования Мастерской

1952 — создана Студия художников-маринистов по приказу, подписанному военно-морским министром, адмиралом Н. Г. Кузнецовым

1954 — студия была объединена с московской Студией военных художников имени М. Б. Грекова

1962 — приказом начальника Студии военных художников имени М. Б. Грекова Студия художников-маринистов распущена

1963 — по решению Главнокомандующего ВМФ Студия художников-маринистов была создана на базе Центрального военно-морского музея

1994 — Студия военных художников (маринистов)

2006 — Студия художников-маринистов

2007 — Студия военных художников-маринистов

2010 — Мастерская военных художников-маринистов

Список литературы:

1. *Губер К. П., Раздолгин А., Тронь А. А.* Война на море. 1904–1905. СПб: Морской Петербург, 2005. 552 с.
2. *Губер К. П.* Андрей Тронь. О морях. Кораблях. Моряках. Каталог выставки. СПб: Аврора-дизайн. 2010. 80 с.
3. *Губер К. П., Тронь А. А.* Морской музей России. СПб.: Морской Петербург. 2007. 288 с.
4. *Доценко В. Д., Макаров С. И.* Во славу флота России. СПб: Аврора-дизайн, 2012. 352 с.
5. Императорский флот России. Вячеслав Овчинников. Библиотека Морского собрания. СПб: Санкт-Петербургское Морское Собрание, 2018. 98 с.
6. *Козырь И. В.* Душой и кистью предан морю // Морское наследие. 2014. № 3–4. С. 70–74.
7. *Корякин В. И.* Российский императорский флот. Атлас военных кораблей и судов. Рыбинск: Оффицин, 2017. 260 с.
8. *Ларионов А. Л., Курносов С. Ю., Нехай Р. Ш., Климовский С. Ю.* История Центрального военно-морского музея. 1709–2019. Центральный военно-морской музей. СПб.: ЦВММ, 2018. 760 с.
9. *Максимович Н, Иваненко Ю. М.* Романтика и поэзия графики. Владимир Емельянов. Каталог выставки. СПб, Сосновый бор: Ассоциация искусствоведов (АИС), 1999. 8 с.
10. *Морозова В. Б.* Морская слава России. СПб: Белый город, 2003. 384 с.
11. Памятка художнику, командированному Военно-санитарным музеем Красной Армии на Фронт // Архив военно-медицинских документов (филиал ЦАМО РФ). Ф.2. Оп. 69530. Д 1. Л. 141.
12. С любовью к морю. Вячеслав Овчинников, акварель-графика. Каталог посвящен 300-летию Свято-Троицкой Александро-Невской Лавры. СПб: Александро-Невская Лавра, 2019. 146 с.
13. *Печатин В. А.* Летописцы Флота России. 50 лет студии художников маринистов ВМФ. СПб.: ЦВММ, 2002. 58 с.
14. *Тронь А. А.* Волны, мачты, облака. СПб.: Аврора-Дизайн, 1995. 72 с.
15. Указ Президента Российской Федерации от 06.12.2018 г. № 703. О внесении изменений в Стратегию государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2025 года, утвержденную Указом Президента Российской Федерации от 19 декабря 2012 г. № 1666. URL: http://kremlin.ru/acts/bank/43843/page/1 (дата обращения 28.01.2019)
16. *Цехановская О. К.* Морской пейзаж от Айвазовского до Бенуа. Каталог учебно-методической выставки. М.: Изд. Академии акварели и изящных искусств, 2016. 65 с.

References:

Dotsenko V. D.; Makarov S. I. *Vo slavu flota Rossii (For the Glory of the Russian Navy).* Saint Petersburg, Avrora-dizain Publ., 2012. 352 p.

Guber K. P. *Andrey Tron'. O moriakh. Korabliakh. Moriakakh. Katalog vystavki (Andrey Tron'. On Seas. On Ships. On Seamen. Exhibition catalog* Saint Petersburg, Avrora-dizain Publ., 2010. 80 p.

Guber K. P.; Razdolgin A.; Tron' A. A. *Voina na more. 1904–1905 (Sea War. 1904–1905).* Saint Petersburg, Morskoi Peterburg Publ., 2005. 552 p.

Guber K. P.; Tron' A. A. *Morskoi muzei Rossii (The Naval Museum of Russia).* Saint Petersburg, Morskoi Peterburg Publ., 2007. 288 p.

Imperatorskii flot Rossii. Viacheslav Ovchinnikov. Biblioteka Morskogo sobraniia (The Imperial Russian Navy. Viacheslav Ovchinnikov. The Library of Naval Collection). Saint Petersburg, Sankt-Peterburgskoe Morskoe Sobranie Publ., 2018. 98 p.

Koriakin V. I. *Rossiiskii imperatorskii flot. Atlas voennykh korablei i sudov (The Imperial Russian Navy. Atlas of Warships and Ships).* Rybinsk, Offitsin Publ., 2017. 260 p.

Kozyr' I. V. *Dushoi i kist'iu predan moriu (The Soul and Brush Devoted to the Sea).* Morskoe nasledie (Naval Legacy), 2014, no. 3–4, pp. 70–74.

Larionov A. L.; Kurnosov S. Iu.; Nekhai R. Sh.; Klimovskii S. Iu. *Istoriia Tsentral'nogo voenno-morskogo muzeia. 1709–2019 (The History of Central Naval Museum. 1709–2019).* Saint Petersburg, Central Naval Museum Publ., 2018. 760 p.

Maksimovich N.; Ivanenko Iu. M. *Romantika i poehziia grafiki. Vladimir Emel'ianov. Katalog vystavki (Romance and Poetry of Graphics. Vladimir Emel'ianov. Exhibition catalog).* Saint Petersburg, Sosnovyi bor, AIS Publ., 1999. 8 p.

Morozova V. B. *Morskaia slava Rossii (Naval Glory of Russia).* Saint Petersburg, Belyi gorod Publ., 2003. 384 p.

Pechatin V. A. *Letopistsy Flota Rossii. 50 let studii khudozhnikov marinistov VMF (Chroniclers of the Russian Navy. 50th Anniversary of the Marine Painters Studio of the Russian Navy).* Saint Petersburg, Central Naval Museum Publ., 2002. 58 p.

S lyubov'iu k moriu. Viacheslav Ovchinnikov, akvarel'-grafika (With Love to the Sea. Viacheslav Ovchinnikov, Watercolors and Graphics). Saint Petersburg, Aleksandro-Nevskaia Lavra Publ., 2019. 146 p.

Tron' A. A. *Volny, machty, oblaka (Waves, Masts, Clouds).* Saint Petersburg, Avrora-Dizain Publ., 2007. 72 p.

Tsekhanovskaia O. K. *Morskoi peizazh ot Ayvazovskogo do Benua. Katalog uchebno-metodicheskoi vystavki (Marines from Aivazovsky to Benua. Catalog of study and methodical exhibition).* Moscow, Izdatelstvo Akademii akvareli i izyashchnykh iskusstv Publ., 2016. 65 p.

УДК 7.038.3; 7.038.55; 74

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11014

Костриц Филипп Андреевич, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник. Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, ул. Инженерная, 4. 191023. filipp-k@yandex.ru

Kostritc, Filipp Andreyevich, PhD in Art History, senior researcher. The State Russian Museum, Ingenernaia ul.,4 191023 Saint Petersburg, Russian Federation. filipp-k@yandex.ru

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН. ФОРМА, СТРУКТУРА, ВЗАИМОСВЯЗИ. О ВЫСТАВКЕ «СТРУКТУРЫ» (2017) В РУССКОМ МУЗЕЕ И ЗАРУБЕЖНОМ ОПЫТЕ МУЗЕЙНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

CONTEMPORARY ART AND DESIGN. FORM, STRUCTURE, INTERCONNECTIONS. ABOUT THE EXHIBITION “STRUCTURES” (2017) IN THE RUSSIAN MUSEUM AND FOREIGN EXPERIENCE WITH MUSEUM PRESENTATION

Аннотация: В контексте взаимосвязей отечественного и зарубежного искусства новейшего времени сложился круг определенных репрезентативных задач, отражающих актуальные сегодня идеи, концепции, темы (социальная, гендерная, культурологическая и т.д.). Вместе с тем, проблемы самого искусства, связанные с формой, структурой, пространством, не часто попадают в поле современной арт-практики, оставаясь несколько в стороне, оставляя эту роль исключительно дизайну. Важность данного исследования определена тем фактором, что в пространстве пересечений современного искусства и дизайна в смысловом, тематическом, пластическом плане актуализируется целый ряд вопросов, выявляющих сильные и слабые стороны этих областей. Например, те моменты, которые показывают размытость критериев мастерства в новейшем искусстве, и в следствие этого отсутствие сложившейся системы оценок и суждений. Философия дизайна (сегодня это в большей степени арт-дизайн, во многом теряющий привычную привязку к функциональности) привносит в существующий диалог остроту, связанную, прежде всего, с направлением формальных поисков. Статья посвящена тонким граням взаимодействия актуальных художественных практик и форм дизайна, в современной ситуации представляющих единое поле искусства. Впервые описываемый круг художественных проблем в отечественном контексте был обозначен на выставке «Структуры» (2017), прошедшей в Мраморном дворце Русского музея.

Ключевые слова: современное искусство; актуальные художественные практики; дизайн; арт-объект; форма; пространство; структура произведения.

Abstract: There is a certain circle of representative tasks reflecting currently topical ideas, concepts and issues (social, gender, cultural etc.) within the context of interconnections of Russian and foreign art. At the same time, the problems of art connected with form, structure and space often slip out of the field of contemporary art practice remaining on the sidelines and thus giving exclusive priority to design. In the article, the researcher actualized a number of issues in the field of intersections between contemporary art and design in terms of semantics, thematics and plastic art, revealing their merits and demerits. For example, the author investigated the aspects indicating a certain vagueness of criteria of mastery in contemporary art and a lack of any defined system of evaluation and opinions. The philosophy of design (and nowadays it is to a large extent art-design losing in many ways its usual link to functionality) add particular relevance to the existing dialogue primarily connected with the direction of formal quests. The researcher paid special attention to the fine lines of interactions between actual artistic practices and forms of design which constitute a single art field in the contemporary situation. For the first time, this circle of artistic problems was framed in the local context at the exhibition “Structures” (2017), held in the Marble Palace of the Russian Museum.

Keywords: contemporary art; actual art practices; design; art object; form; space; structure of artwork.

Структура художественного произведения и проект «Структуры»

Выставка «Структуры», прошедшая в 2017 г. в Мраморном дворце Русского музея (кураторы И. Н. Карасик, В. Г. Перц) [7] — это проект-размышление, проект, построенный на взаимосвязях, где принципиальные для современного искусства вопросы о форме, структуре, пространстве выводятся на передний план. Кинетические объекты Вячеслава Колейчука («Мебиус-12», 1969–2016; «Структура с кольцом» (1977–2008); «Самонапряженный трансформер», 2003) (илл. 1), спирали, цветовые фактуры Франциско Инфанте-Арана (Из цикла «Динамические спирали», 1964) как универсальные художественные доминанты определяют основные линии проекта, выходящие как в пространство картины, так и в сферу новейших медиа. Репрезентация чистой формы в актуальном искусстве проявляет себя в диалектике отношений с авангардом начала XX в. Вантовые, самонапряженные конструкции В. Колейчука дают одновременно почувствовать некую линию преемственности с экспериментальными формами первой половины века (объекты К. Иогансона для выставки ОБМОХУ, 1922) и получивших развитие на Западе в 1970-е — 1990-е годы (Гарри Файф «Мир», 1999, передвижная конструкция у Триумфальной арки, Париж). Объекты В. Колейчука демонстрируют не только качество внутренней свободы и открытости конструкции, но и что самое главное, подобно дизайну организуют пространство.

Множественность ассоциативных рядов достигается на выставке «Структуры» четким, сфокусированным взаимодействием объектов искусства, и при этом акцентируется структура художественного произведения. Но структура есть категорийный элемент суждения, позволяющий нам размышлять о художественном «тексте». Можно рассматривать структуру произведения как структуру текста: где-то это энергетика форм выходящая наружу, где-то погруженная в себя, выявляющая свою конструктивную основу.

К организации пространства современной картины сегодня трудно применить традиционные, оценочные суждения. Картина, в большинстве своем, уже не говорит на языке живописи. Но с другой стороны, можно отметить, что такие понятия, как композиция, фактура поверхностей, соотношение элементов, их внутренняя выстроенность и цельность, по-прежнему, определяют качество современной картины (опыт геометрической

Илл. 1. Выставка «Структуры» (2017). Русский музей, Мраморный дворец. Зал с кинетическими объектами В. Колейчука («Красная спираль», 1975; «Структура с кольцом», 1977–2008; «Мебиус-12», 1969–2016)

абстракции показателен в этом плане). Новое пространственное решение картины мы находим у Франциско Инфанте-Арана, где внутренний стержень композиции строится на соотношении элементов, возможностях их пластического единства. Геометрические элементы в пространстве, их пересечения с миром органических форм, динамика цветовых фактур, спиралей — эту тему художник разрабатывает давно, предлагая широкий диапазон художественных поисков. Область искусства, связанная со структурным формотворчеством охватывала различные художественные стратегии и носила интернациональный характер. Здесь можно выделить московский проект «Трансатлантическая альтернатива. Кинетическое искусство и оп-арт в Восточной Европе и Латинской Америке в 1950-е — 1970-е» (музей «Гараж»), представившего такие работы, как «Волнообразная пространственная структура» (1969) Вьенцеслава Рихтера, «Металлический рельеф №4» (1966) Хенрика Стажевского, «Изначальная вибрация» (1962) Хесуса Рафаэля Сото.

Инфанте-Арана отмечал: «Для меня всегда важно, схватить ипостась этой жизни» [13]. В начале 1960-х гг. художники еще не знали о существовании кинетического искусства, но интуитивно пришли к этому. Их познакомил с ним искусствовед из Чехословакии Душан Конечны. В дальнейшем родилась идея перейти от внутренней динамики конструкции к движению— так был создан кинетический объект «Пространство-Движение-Бесконечность» (1963). «Чтобы артикулированный язык получился надо эту точку формировать спиралью» [13], — метафорически определяет художник суть своего объекта. Три части, базовых модуля объекта вращаются в разных плоскостях, световые огоньки, точки в пространстве, загорающиеся поочередно, формируют ощущение движения, активной постоянно меняющейся конструкции. Метафизику по своим мироощущениям, Франсиско Инфанте-Арана было важно найти пластический эквивалент точки и бесконечности, и на выставке в Мраморном дворце представлен живописный опыт — цветовые, пространственные фактуры, спирали. В работе «Конструкция спирали» (1964) художник связывает композиционную основу едва уловимыми нитями натяжения, возвращаясь вновь и вновь к теме отражения бесконечности, и, как продолжение, универсальности такого опыта. В контексте исторического развития мы можем сопоставить общность определенных моментов, связанных прежде всего с зарубежной геометрической абстракцией. Один из ярких примеров — группа “Zero” (Гюнтер Юккер, Хайнс Мак, Отто Пине) с их четкими, структурированными, в том числе и благодаря световым акцентам, композициями.

Создавая целые серии композиций, посвященных идее артефакта в пространстве, взаимодействию природных, органических форм и геометрических элементов, Франциско Инфанте-Арана интуитивно пришел к тому, что на Западе разрабатывалось не только в искусстве, но также и в более утилитарных, прикладных сферах, архитектуре и дизайне. Экспозиция Structure в Rijksmuseum демонстрирует разный подход к проблеме, архитектурный проект Геррита Ритвелда («Проект жилого комплекса в Бергейке» (“Model for a housing project in Bergeijk”), 1956–1957) легко соотносится с пространством искусства абстракции и символикой цвета, пластически цельные, однотонные композиции Эда Деккерса (Ad Deckers) «Вариация на тему “Circles IV” (Круги IV) (“Variation on Circles IV”) (1965–1967) и рельеф с сегментами (1967), «Рельеф блюда» (“Dish Relief”) (1963) Яна Шонховена (Jan Schoonhoven) перекликаются с яркими открытыми цветами индустриального дизайна тех лет.

Художники 1960-х гг. стремились к синтезу в искусстве, и в этом отношении выставка «Структуры» дает возможность почувствовать эти интонации, и, как проект, она четко артикулирована во времени и характером репрезентации пересекается с зарубежным музейном опытом. В 2017 г. в музее Стеделик в Амстердаме проходила выставка «100 лет де Стиль — де Стиль в Стеделике», где, наряду с яркими программными произведениями группы, были представлены работы последующей генерации художников, у которых одной из принципиальных остается проблема синтеза в искусстве. Мы видим возможности таких задач в композициях Жоста Бальжю (Joost Baljeu) «Конструкция W (9)1» (“Construction W(9)1”) (1959), «Настенная скульптура. Белое» (“Wall Sculpture White”) (1958), решенных на стыке различных

художественных дисциплин, архитектурных форм и скульптурной пластики. Это тем более показательно, поскольку здесь происходит активное взаимодействие двух смысловых линий — одной, связанной с процессами в искусстве, другой — с дизайном, что создает многомерность взгляда на предмет, в том числе с позиции критики искусства и языков его описания.

Сегодня обе эти параллели требуют единого экспозиционного пространства, артикулирующего произведения искусства и дизайна, и демонстрирующего общность формальных задач. Развиваясь во времени, структурные формы у современных художников обретают новые смыслы. В этой плоскости рассуждений, можно рассматривать композиции «Тессеракт» (Куб в четвертом измерении), посвящение Михаилу Матюшину (2015) и «144 кубика (Черный квадрат)», «256 кубиков» (Гвоздь 9), «123 кубика (Пальцы)» (2005) К. Александрова (илл. 2), созданных в ситуации активного соприкосновения с миром дизайна и новейших медийных форм. Важную роль здесь играют и такие особенности современной практики, как дизайн пространства. «Кристаллы времени» (2010) С. Катрана и «Структуры» (2009) В. Мартынова привлекательны своим моментом погруженности в процесс созерцания — качество, принципиальное для современного искусства. Собственно, этот процесс рефлексии искусства по поводу структурных взаимосвязей (отметим решенное с элементами нарратива, видео А. Митлянской «Голубятня, или Свобода по расписанию», 2014–2016), выхода в трехмерность, или создания иллюзии объемной как на экране монитора формы (В. Антощенков «Эффект перспективы из серии «Метаморфозы куба», 2015) характерен для искусства новейшего времени. Многие из этих поисков мы наблюдаем в знаменитой серии «Изометрических форм» (2002), объединяющей концептуальные и минималистические художественные практики, у крупнейшего американского художника Сола Левитта, в течение второй половины XX в., разрабатывающего эту тему.

Персона художника, дизайнера в пространстве современного музея. Опыт музея Гронингер, Нидерланды

Современные музеи, обладающие разнообразными историческими коллекциями, дают возможность художнику и дизайнеру в своем выставочном проекте создать определенную логику на стыке существующих дисциплин — форм искусства и форм дизайна. Например, «сыграть» в противовес того, каким может быть архетип формы. В персоне Маартена Бааса мы видим попытку придать вещи статус единичного, рукотворного предмета. Художник показывает некую альтернативу стереотипным представлениям: вот таким должен быть стул, кресло, шкаф. В новейшем искусстве такая позиция имеет встречный прием, где многое оказывается, наоборот, — выстроенным, регламентированным, тяготеющим к легко узнаваемым в сложившейся системе координат ориентирам.

В серии «Глина» (“Clay”) (на выставке «Прятки» (“Hide & Seek”) (2017), музей Гронингер, Нидерланды, была представлена инсталляция с вентиляторами, 2007–2016) (илл. 3) все подчинено спонтанности художественного момента. Создавая для каждого обьекта индивидуальную пластическую структуру, художник одновременно показывает и функциональную основу предметов дизайна и те слагаемые, которые позволяют их интерпретировать на поле искусства. В проекте «Новый! Еще новее! Новейший!» (“New! Newer! Newest!”) (2016) привычные очертания современной конструктивной основы кресла приобретают необычные, гротескные качества, кресло гиперболизируется, увеличивается в размерах — это уже некий трон, воплощающий современные фобии и стереотипы. Пространство открытых ассоциаций, в котором присутствует ирония по поводу общества потребления и желания обладания новой вещью. С другой стороны, «Стул из ствола дерева» (“Tree Trunk Chair”) (2016) — это метафора роста и самого процесса создания формы. С течением времени размер дерева увеличивается, и его ствол все больше входит в пресс. Органика природных форм здесь является важной составляющей, но главное, концепция в своей основе превосходящая сиюминутное, временное, ведь мода и дизайнерские тенденции меняются.

Художник отталкиваясь от функциональной основы предметов дизайна, стремится раздвинуть границы жанра: кресло дизайнера Маартена Бааса не предназначено, чтобы на нем сидеть, а для того, чтобы дать новый смысл идее предмета — его формы, технологий, материалов. Острота художественного высказывания становится тем более заметной, когда проект «Новый! Еще новее! Новейший!» оказывается в пространстве разных экспозиционных взаимосвязей (выставка «Прятки», музей Гронингер, Нидерланды, 2017). Отношению к новизне предмета здесь предшествует разговор о новом прочтении старой формы, или новой оболочке

Илл. 2. Выставка «Структуры» (2017). Русский музей, Мраморный дворец. Зал с работами К. Александрова. «144 кубика (Черный квадрат)», «256 кубиков» (Гвоздь 9), «123 кубика (Пальцы)». 2005

Илл. 3. Выставка «Прятки» (2017). Музей Гронингер, Нидерланды. М. Баас. Серия «Глина», инсталляция с вентиляторами. 2007–2016

узнаваемых в повседневной жизни вещей. Взять хотя бы серию работ (проект «Реальное время», Real Time), посвященную восприятию времени, часам, символизирующим ход времени. Старые часы художника имеют весьма конкретные названия — «Бабушкины часы. Медь» (“Grandmother Clock. Brass”) (2013), «Дедушкины часы. Автопортрет» (“Grandfather Clock. Self-portrait”) (2015) и словно одушевленными кажутся они в нейтральном белом пространстве выставки. Мы видим, что художник одновременно работает и с темой культурной памяти, и своей новой дизайнерской начинкой внутри циферблата создает ощущение рукотворности хода времени (художник каждый раз заново фиксирует время, рисуя текущие минуты и часы). Более того, портретный образ художника (почти лишенный конкретики и загадочно просматриваемый как сквозь матовое стекло), рисующего стрелки, неожиданно переводит разговор в плоскость смыслов, которые дает искусство. Публика воспринимает эти гигантские, стоящие «на пьедестале» часы как некое повествование в развитии, где изменение рисунка художника определено четкой последовательностью интервалов: ход времени, как творческий акт, переживаемый мастером. Зритель пытается прочувствовать этот опыт (преподнесенный «красиво» — в этом навыки дизайнерской работы Баасу очень пригодились), полный иронии в отношении быстротечности времени. Художник включает разные регистры по этому поводу — видео «Часы дворника» (“Sweepers Clock”) (2009), в котором используются природные материалы и переосмысляется опыт лэнд-арта, показательно в этом плане.

Выставка Hide & Seek настраивает на активное размышление о том, какой сегодня видится персона художника, работающего в пограничных областях, между «видами и жанрами» искусства. Ведь есть персона художника более традиционного

Илл. 4. Выставка «Прятки» (2017). Музей Гронингер, Нидерланды. М. Баас. Проект «Дым», 2002. Пространство зала определяют центральные для XX в. вещи — стул Zig Zag (1932) Г. Ритвельда, стеллаж Carlton (1981) Э. Соттсаса, «Деревянный стул» (1992) М. Ньюсона

толка, улучшающего форму, совершенствующего мастерство. Для Бааса важен момент критической дистанции по отношению к самому себе, и в этом смысле линейность развития не так для него характерна, он больше действует по интуиции. Но, вместе с тем, способность к критическому пересмотру модернистского проекта искусства оказалась для художника поворотным моментом. Уже в ранний период он создает проект «Дым» (“Smoke”) (2002), где центральные, определяющие для двадцатого века вещи — стул Zig Zag (1932) Геррита Ритвельда, стеллаж Carlton (1981) Этторе Соттсаса, «Деревянный стул» (“Wood Chair”) (1992) Марка Ньюсона (илл. 4) подвергаются испытанию огнем. Вещи остаются, но теряют свою целостность и пройдя «катарсис», очищение, они в своей монохромной структуре переходят в новое качество. Художник создает для них другую, неожиданную оболочку, — покрытие из эпоксидной смолы. Теперь предметы

Илл. 5. Пространство музея Гронингер, Нидерланды. А. Мендини. Кресло «Пруст». 1978

ощущаются больше в плоскости критических референций — как то развитие формы, радикальная инновация, историческая дистанция и восприятие вещи.

Современное музейное пространство «на стыке жанров» дает нам ощущение серьезного «подхода-прочтения» произведений эпохальных, ставших носителями художественных идей, актуальных сегодня. Здесь эволюция дизайна и искусства в двадцатом веке, показана в параллелях, и в месте с тем, в движении навстречу. Авторские произведения дизайна становятся уникальными не только исходя из лейбла limited edition (лимитированное воспроизведение), но благодаря своим художественным качествам, устремленным в сферу искусства. Какие акценты при этом могут быть расставлены?

В контексте рассматриваемых проблем интересную драматургию можно наблюдать в музее Гронинген. Эффектное, наполненное яркими, контрастными цветовыми обьемами здание не сразу выявляет свою музейную принадлежность — активная

вертикаль мощного пилона (Александро Мендини (Alessandro Mendini)), напоминает фрагмент древнего сооружения, рядом большой цилиндрический объём (нижний уровень Микеле де Лукки (Michele de Lucchi), верхний уровень — Филипп Старк (Philipe Stark)) вырастает из водной глади подобно средневековой крепости, с другой стороны, неожиданно вторгшиеся в эту структуру, резкие своим диагональным ритмом деконструктивистские архитектурные модули (Coop Himelb(l)au). Созданный под общим руководством архитектора и дизайнера Александро Мендини (1989–1994), музей воспринимается как арт-обьект, предлагающий пространственные, идейные, тематические уровни «прочтения» произведений искусства. Обьекты дизайна легко включаются в этот диалог. Возвышающееся на открытом променаде знаменитое кресло «Пруст» Александро Мендини ("Proust Chair", 1978, существует в различных цветовых вариациях) (илл. 5), ставшее классическим примером выражения новых смыслов в арт-обьекте, где за основу была взята форма кресла XVIII в. задает необходимую остроту размышлений одновременно в плоскости истории и современности. Апроприируя старый декоративный мотив А. Мендини получает новую образность, включающую в себя элитарное и массовое, китчевое и возвышенное, тем самым помещая его в подвижное, постоянно меняющееся пространство художественного дискурса.

Кресло «Пруст» как мощная пластическая идея демонстрирует предельно активную линию взаимодействия с пространством музейной архитектуры, где стираются утилитарные принадлежности обьектов дизайна и выявляется их концептуальная направленность. Но кроме того, это возможность корректировать художественную форму и пространственную среду. Опыт новейшего времени показывает, что в общем поле формальных исканий, именно дизайн, несмотря на множество ремарок, предлагает новые концепции и смыслы современному искусству. «Искусство и дизайн сближаются на глазах. Самые авангардные тенденции касаются человека, каким будет будущее человечества и мир через некоторое время» [11], — считает глава отдела дизайна и архитектуры Нью-Йоркского музея современного искусства Паола Антонелли.

И действительно, грань этих отношений столь тонка, что музейное пространство сегодня оказывается тем местом, где происходит и динамика сближения и внутренние противоречия, где рождаются принципиальные возможности сопоставления с историческими ориентирами и современными медийными «планами».

Список литературы:

1. *Андреева Е. Ю.* Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. 485 с.
2. *Бессонова М.* Классический музей и современное искусство // Декоративное искусство. 1993. № 1–2. С. 52–54.
3. *Боровский А. Д.* Силуэты современных художников. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2003. 376 с.
4. *Боровский А. Д.* Современное искусство и музей // Искусство XX века. Итоги столетия. Избранные материалы научной конференции 1999. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2003. С. 37–40.
5. *Буррио Н.* Современное искусство и репрезентация // Художественный журнал. 1997. № 17. С. 34–36.
6. *Ваттимо Д.* Музей и восприятие искусства в эпоху постмодерна // Художественный журнал. 1999. № 23. С. 26–28.
7. Выставка «Структуры». Каталог. Palace Editions, CD ROM, 2017
8. *Гройс Б.* Медиаискусство в музее // Художественный журнал. 2002. № 40. С. 50–52.
9. *Гройс Б.* Скорость искусства // Мир Дизайна. 1999. № 3. С. 19–21.
10. *Калугина Т. П.* Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2001. 224 с.
11. Паола Антонелли. Дизайн определяет технологии., 18 июня 2018 // Интерьер + Дизайн. URL: www.interior.ru/design/talk/3691-paola-antonelli-dizajn-opredelyaet-technologii.html (дата обращения 09.01.2019).
12. Проект «Современники» Франциско Инфанте-Арана. Video // tvmmoma, 2013. Youtube. com. URL:https://www.youtube.com/ (дата обращения: 09.01.2019)
13. Франциско Инфанте-Арана. О кинетическом искусстве. Video // Проект «С точки зрения музея» ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2017. Youtube. com. URL: https://www.youtube.com/watch?v=dGVVN6qRODA (дата обращения: 09.01.2019)
14. *Collings M., Papadakis A.* Post-Modern Design. New York: Rizzoli, 1989. 288p.
15. Maarten Baas. Burning Red & Blue. Video. 2015 // Youtube. com. URL: https://www.youtube.com/watch?v=4LklkB2_yBs (дата обращения: 09.01.2019)
16. Maarten Baas. Hide&Seek. Groningen: Lecturis, 2017. 213 p.
17. Material Tendencies: Maarten Baas Interview. Video. 2017 // Youtube.com. URL: https://www.youtube.com/watch?v=9tgXbyd6zfk (дата обращения: 09.01.2019)
18. *Serota N.* Experience of Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art. London: Thames and Hudson, 2000. 63 p.
19. *Tempel B.* Discover the Modern. Den Haag: WBOOKS, Zwolle with Gemeentemuseum Den Haag, 2012. 184 p.
20. *Warburton N.* The Art Question. London: Routledge, 2003. 147 p.

References:

Andreeva E. Iu. *Postmodernizm. Iskusstvo vtoroi poloviny 20 — nachala 21 veka (Postmodernism. Art of the Second Half of the 20th — the Beginning of the 21st Century).* Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2007. 485 p. (in Russian)

Bessonova M. Klassicheskii muzei i sovremennoe iskusstvo (Classical Museum and Contemporary Art). *Dekorativnoe iskusstvo (Decorative Art)*, 1993, no. 1–2, pp. 52–54. (in Russian)

Borovskii A. *Siluehty sovremennykh khudozhnikov (Silhouettes of Contemporary Artists).* Saint Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha Publ., 2003. 376 p. (in Russian)

Borovskii A. Sovremennoe iskusstvo i muzei (Contemporary Art and the Museum). *Iskusstvo 20 veka. Itogi stoletiia. Izbrannye materialy conferentsii, 1999 (20th Century Art. Achievements. Traditions. Innovations. Selected conference materials, 1999).* Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2003, pp.37–40. (in Russian)

Burrio N. Sovremennoe iskusstvo i reprezentatsiia (Contemporary Art and Representation). *Khudozhestvennyi zhurnal (The Art Magazine)*, 1997, no. 17, pp. 34–36. (in Russian)

Collings M.; Papadakis A. *Post-Modern Design.* New York, Rizzoli Publ., 1989. 288 p.

Groys B. Mediaiskusstvo v muzee (Media Art in Museum). *Khudozhestvennyi zhurnal (The Art Magazine)*, 2002, no. 40, pp. 50–52. (in Russian)

Groys B. Skorost' iskusstva (The Speed of Art). *Mir Dizaina (The World of Design)*, 1999, no. 3, pp. 19–21. (in Russian)

Kalugina T. P. *Khudozhestvennyi muzei kak fenomen kul'tury (The Art Museum as a Phenomenon of Culture).* Saint Petersburg, Petropolis Publ., 2001. 222 p. (in Russian)

Maarten Baas. Hide&Seek. Groningen, Lecturis, 2017. 213 p.

Paola Antonelli. Dizain opredeliaet tekhnologii (Design Defines Technology). 18 June 2018. *Inter'er + Dizain (Interior+Design).* Available at: www.interior.ru/design/talk/3691-paola-antonelli-dizajn-opredelyaet-technologii.html (accessed: 09.01.2019). (in Russian)

Serota N. *Experience of Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art.* London, Thames and Hudson Publ., 2000. 63 p.

Tempel B. *Discover the Modern.* Den Haag, WBOOKS, Zwolle with Gemeentemuseum Den Haag Publ., 2012. 184 p.

Vattimo D. Muzei i vospriiatie iskusstva v ehpokhu postmoderna (Museum and Perception of Art in Epoch of Postmodern). *Khudozhestvennyi zhurnal (The Art Magazine)*, 1999, no. 23, pp. 26–28. (in Russian)

Vystavka "Struktury". Katalog (Exhibition "Structures". Catalogue). Palace Editions Publ., CD ROM, 2017. (In Russian)

Warburton N. *The Art Question.* London, Routledge Publ., 2003. 147 p.

УДК 7.036.7

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11015

Соколов Георгий Алексеевич, историк культуры, лаборант. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 34. 190000. georg.sokolovv@gmail.com

Sokolov, Georgii Alekseevich, historian of culture, adjunct. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint-Petersburg, Russian Federation. georg.sokolovv@gmail.com

РАННИЙ ПЕРИОД НЕОФИЦИАЛЬНОГО ИСКУССТВА: ЛЕНИНГРАДСКИЙ КОНТЕКСТ

THE EARLY PERIOD OF UNOFFICIAL ART: LENINGRAD CONTEXT

Аннотация. Статья посвящена анализу существующего взгляда на истоки неофициального искусства. Автор указывает, что сложившийся в науке консенсус относительно этих истоков не учитывает искусство Ленинграда первого послевоенного десятилетия. Ленинградские художники, работавшие вне соцреализма после войны, продолжают предвоенное модернистское искусство и зачастую являются прямыми учениками модернистов/авангардистов. Несмотря на общность социальных условий их существования с условиями московских художников, истоки и основания искусства ленинградцев заметно отличаются. Тем не менее, в глобальной перспективе они являются частью общей картины искусства второй половины XX в. Для объединения ленинградской и московской версий послевоенного «формализма» в статье предлагается термин «второй модернизм». В заключительном разделе статьи проводится попытка сопоставить искусство одного из художников ленинградского второго модернизма, Александра Арефьева, с современным ему западноевропейским контекстом, в который он вписывается достаточно естественно. Это показывает, что иные — по сравнению с Москвой — основания формирования модернистского искусства в Ленинграде становятся почвой для возникновения актуальных в общеевропейском контексте явлений. Проведённое исследование показывает, что при разговоре об истории советского неофициального искусства как об истории русского искусства второй половины XX в. необходимо учитывать ленинградский контекст — это значительно дополняет уже сложившуюся картину.

Ключевые слова: неофициальное искусство; второй модернизм; модернизм; дип-арт; формализм; формотворчество; Арефьевский круг; Александр Арефьев.

Abstract. The objective of this study was to analyse the existing view on the origins of unofficial art. The author pointed out that the consensus developed in science regarding these sources does not take into account the art of Leningrad in the first post-war decade. Leningrad artists who worked outside of socialist realism after the war continued prewar modernist art and often were direct students of modernists/avant-garde artists. Despite the similarity of social conditions of their existence to the conditions of Moscow artists, the origins and foundations of the art of Leningraders differed markedly. Nevertheless, from a global perspective, they are a part of the big picture of the art in the second half of the twentieth century. To unify the Leningrad and Moscow versions of the post-war "formalism", the article suggested the term "second modernism". In the final section of the article, the author made an attempt to compare the art of one of the artists of the Leningrad Second Modernism, Alexander Arefyev, with the Western European context contemporary of him, which he fits in quite naturally. This showed that the ground for the formation of Leningrad modernist art was different from the Moscow one. Moreover, it became the basis for the phenomena that are relevant in the general European context. The study showed that while talking about the history of Soviet unofficial art as the history of Russian art in the second half of the twentieth century, it is necessary to take into account the Leningrad context. This approach complements greatly the already existing picture.

Keywords: unofficial art; second modernism; modernism; dip-art; formalism; form-making; Arefyevsky circle; Alexander Arefyev.

1 Вопрос о точке отсчёта истории неофициального искусства, по большому счёту, уже не становится предметом исследований. В целом он кажется решённым, достигнут определённый консенсус [5; 7; 12]. Речь идёт практически всегда об эпохе «оттепели». Конкретная дата может разниться (1953, 1956, 1957), но эти различия связаны с частностями и не отменяют общего смысла: раньше эпохи либерализации культуры ничего подобного в СССР появиться не могло[1].

Такая позиция выглядит вполне обоснованной — и становится фундаментом многих исследований. В свою очередь, этот подход строится на давно утвердившейся в искусствоведении схеме, применяемой к истории русского и советского искусства в XX в. Она связана с концепцией авангарда, «остановленного на бегу»: 1932 г. представляется в ней резким разрывом с модернизмом и формотворческим радикализмом 1910-х — 1920-х гг., после которого произошёл полный и безоговорочный переход к социалистическому реализму. Царствование этого последнего продолжалось вплоть до смерти Сталина, после которой уже и стали возможны различные изменения.

В подобной парадигме последовавший в оттепельные годы переход некоторых художников к тем практикам, которые в дальнейшем получили название «неофициального искусства», трактуется как возвращение к формотворчеству. Даже более того: в середине — второй половине 1950-х гг., в первую очередь благодаря международным выставкам, формотворчество перестало быть чем-то невозможным и немыслимым[2].

Главным фактором, оказавшим решающее влияние на появление нового формотворчества в советском искусстве, признаются многочисленные международные выставки — и выставки зарубежных художников (разумеется, чаще всего упоминается выставка Пикассо 1956 г. в ГМИИ и Эрмитаже). То есть именно появление зарубежного современного искусства вдохновляет местных авторов на эксперименты.

Впрочем, до поры, до времени эти эксперименты остаются достаточно умеренными. С одной стороны, это обусловлено различиями в самой социальной структуре советского и западного художественных сообществ [См. об этом: 6; более подробно: 7]. В то же время, по утверждению Екатерины Дёготь, неофициальные художники, представители «подпольного модернизма», не просто не могли выработать собственные, оригинальные версии западноевропейского и американского «второго модернизма», но и не стремились это делать, осознавая изначально свою «вторичность» по отношению к зарубежным коллегам: «Художники не скрывали вторичности своих проектов — игнорирование оригинала и было здесь оригинальностью» [5, с. 161]. Вынужденная, в отсутствие прямого и непосредственного контакта с миром современного искусства, его переработка и рефлексия в конечном счёте стала одним из источников уже постмодернистского художественного мышления, построенного на отказе от оригинальности в пользу перекомпозиции (и пересмеивания) уже существующих форм и смыслов[3].

Необходимо ещё отметить, что в описанном выше подходе вспомогательной оказывается роль существовавших в СССР к середине 1950-х гг. художников-модернистов, работавших с довоенного периода. Младшему поколению они были известны мало, и даже личное знакомство с ними иногда не помогало познакомиться с их искусством [14]. Появление полноценного интереса к ним, насколько можно судить, синхронно описанным выше оттепельным процессам — подробнее этот вопрос освящён в статье Анны Чудецкой [14].

2. Показанная выше схема, которой руководствуются многие современные исследователи неофициального искусства, как и всякая другая схема, не учитывает несколько фактов. Возможно, они воспринимаются как исключение, но их совокупность (и некоторые из них в отдельности) слишком значительны для истории советского искусства, чтобы быть проигнорированными.

Речь идёт о раннем ленинградском неофициальном искусстве, существовавшим в первые послевоенные годы, ещё в сталинскую эпоху. Центральное явление этого периода — так называемый Арефьевский круг (традиционно в него включают пятерых художников — А. Арефьев, Р. Васми, Ш. Шварц, В. Шагин, В. Громов — но близки им были и некоторые другие, в том числе Р. Гудзенко, М. Петров, А. Траугот), но помимо него существовали и другие. Это и школа Осипа Сидлина, и многочисленные ученики Филонова (Т. Глебова, П. Кондратьев, вокруг которых позднее сформировались собственные «школы», Е. Ротенберг и др.), а также Малевича и Матюшина (необходимо назвать в первую очередь Владимира Стерлигова, чей «домашний институт» сложился позднее, но который уже в 1940-е гг. служил мостом для передачи авангардного формотворческого импульса).

Все эти художники воспитывались напрямую у представителей довоенного модернизма, были их непосредственными учениками: арефьевцы учились у представителей «Круга художников», Осип Сидлин учился у Осмёркина и Петрова-Водкина, остальные — у Филонова, Матюшина, Малевича. Поэтому формотворчество («формализм») не являлось для послевоенных художников чем-то чуждым или непредставимым — наоборот, зачастую оно было обязательным условием работы, установкой.

Правда, были и исключения: художники ОНЖ[4] на уровне высказываний отрицали свою причастность к «формализму»: «Среди наших ребят не было формалистов. Это значит: идти изнутри себя с каким-то живописным умением и создавать этим свой мир — так никогда не было» [3, с. 193]. Впрочем, вполне условное понимание модернизма не помешало всем представителям ОНЖ создавать вполне оригинальные модернистские произведения — особенно это касается Александра Арефьева, о чём ещё будет сказано ниже.

Ленинградские послевоенные неофициальные художники изначально по своему социальному положению были похожи на московских коллег, появившихся десятилетием позже: они работали «для себя», не имели возможности выставляться и становиться членами союзов, соответственно, не имели статуса художников и мастерских, но при этом пользовались определённой свободой творчества.

Но есть и существенные различия, во многом связанные с иным их художественным происхождением. Многие из них не были сформированы советскими официальными художественными институциями, не учились в художественных ВУЗах, как большинство москвичей, не были участниками молодёжных выставок (которые с середины 1950-х гг. проходили в Москве регулярно). «Оттепель» в отношении искусства затронула Ленинград в меньшей степени, чем столицу: здесь почти не было крупных выставок зарубежного искусства, поэтому влияние зарубежного современного искусства ощущалось в значительно меньшей степени, доступ к нему был ещё более ограничен, чем в Москве.

В 1950-е гг. многие из московских художников имели частичный доступ к публичной сфере и даже официальные заказы — достаточно вспомнить Эрнста Неизвестного или других участников выставки XXX лет МОССХ: Владимира Янкилевского, Юло Соостера, студийцев Элия Белютина. В Ленинграде подобного соприкосновения, хотя бы на раннем этапе, будущих неофициальных художников с публичной сферой официального искусства не происходило, немногие из ленинградцев имели членство в союзах или параллельную их неподцензурному искусству художественную деятельность (например, они не оформляли книги, как многие из москвичей). Кроме того, различия с московской неофициальной художественной средой состоят ещё и в том, что вокруг москвичей почти с первых лет (т.е. с конца 1950-х — начала 1960-х гг.) формировался, пусть и небольшой, но всё-таки рынок искусства: основными их покупателями стали иностранные дипломаты.

Наличие такого важного центра притяжения, как рынок, способствовало быстрому формированию структуры неофициальной арт-среды: она представляла собой единое сообщество, так или иначе тяготеющее к центру. В Ленинграде было множество микросообществ, каждое из которых организовывалось вокруг своего центра — того или иного представителя довоенного модернизма (круг Сидлина, круг Стерлигова, круг Кондратьева) [Подробнее об этом: 11].

Следует сказать, что впоследствии эти микросообщества, возникавшие и функционировавшие в 1940-е — 1960-е гг., соединились с другими художниками, начавшими свою деятельность в 60-е как раз «на волне 57-го», и вместе образовали единое ленинградское неофициальное художественное сообщество, активная деятельность которого начинается в 1970-е гг. — и представляет собой предмет для отдельных исследований.

3. В свете вышеописанных — достаточно системных — различий возникает вопрос: стоит ли рассматривать ленинградское искусство до 1957 г. как часть общей истории неофициального искусства в СССР?

Само по себе понятие неофициального искусства — наиболее нейтральное из большого числа существующих обозначений (среди них и «другое искусство», и «второй авангард», и «андеграунд», и «нонконформизм»). Оно должно обозначать только невключённость того или иного художника в официальную систему художественных отношений: в союзы художников и другие организации. Однако, определение неофициального искусства невозможно свести к простой формуле «всё, что не официально — всё неофициальное». Многие из художников, которых так или иначе к этой сфере относят, работали параллельно и внутри институций, и вне. С другой стороны, существовал огромный пласт художественной самодеятельности, который к неофициальному искусству никто в настоящее время не относит. Таким образом, границу провести довольно трудно.

Кроме того, в этом отношении достаточно проницательно замечание Валентина Дьяконова: «Этот термин [неофициальное искусство — *Г.С.*] удовлетворителен в том смысле, что полностью соответствует расплывчатой, неконкретной природе феномена. Но парадоксально, что это явление определяется через отношение к идеологии и валидацию идеологическими институтами в то время как оно старалось отстоять от них как можно дальше» [7, с. 102].

Исследователь, чья работа посвящена прояснению социальной и политической структуры советского искусства эпохи оттепели, связывает с этой структурой и неофициальное творчество, относя его к сфере частной жизни. Соответственно, «альтернатива» официально одобряемому искусству существует, выделившись из общего потока послесталинской культуры благодаря оттепели и знакомству с зарубежным и русским модернизмом и современным западным искусством. Это вполне верно относительно московского искусства — но к ленинградской ситуации имеет мало отношения. Здесь художники, которых мы тоже условно относим к неофициальным, появились как продолжение того течения в советском искусстве, которое происходило параллельно официальному потоку, отделившись в 1930-е гг., уйдя (частично) как раз в приватную сферу, и которое можно условно назвать советским модернизмом[5].

Всё-таки, можно ли объединять ленинградское искусство первых послевоенных десятилетий с московским, возникшим после 1957 г., одним термином? Если исходить из буквального определения «неофициального искусства» (наиболее внятно выраженного, на мой взгляд, в цитировавшемся выше фрагменте диссертации Валентина Дьяконова), то нельзя: ленинградское движение отличается исходными предпосылками его возникновения, генеалогией и во многом другим способом функционирования.

Однако впоследствии, как было сказано выше, ленинградский «второй модернизм» 1940-х — 1960-х гг. стал частью и основой для более широко понимаемого неофициального искусства, которое совершенно точно было родственно московскому, более того — непосредственно с ним связано. Все эти процессы слишком близки, слишком тесно переплетены, чтобы можно было проводить между ними какие-то принципиальные границы.

И хотя, если исходить из гарантированного наличия по крайней мере двух автономных версий не-соцреалистического искусства в СССР, то для обозначения их как единого явления термин «неофициальное искусство» нерелевантен, однако приходится признавать, что вряд ли в научном обиходе он будет потеснён[6]. Тем не менее, более адекватным представляется термин «модернизм» или «второй модернизм» — оба этих варианта обладают куда большей конкретностью относительно критериев, по которым те или иные художники и/или произведения могут быть отнесены к описываемому явлению. Кроме того, такой термин не содержит институциональных коннотаций и может быть соотнесён с зарубежным «вторым модернизмом»[7].

Следует также упомянуть, что Екатерина Андреева в своём исследовании «Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва — Ленинград. 1946–1991»[2] выступает как единственная специалистка, которая рассматривает ленинградское и московское неофициальное искусство (которое, впрочем, она называет нонконформизмом) в рамках одной работы — параллельно — но при этом объединяет их в единой хронологии. Для неё в контексте данного исследования важен в первую очередь факт эстетического сопротивления тоталитарной реальности — именно поэтому первый период в составленной ею хронологии — 1946–1953 — называется «Одиночки против системы» [2, с. 21]. Легко заметить, что для Андреевой на первый план выходят именно особенности социального положения художников, которые действительно были весьма схожи и у москвичей, и у ленинградцев.

Тем не менее, несмотря на то, что эта работа (как и некоторые другие тексты Андреевой) во многом стала исходной точкой и импульсом для нашего собственного исследования, термин «нонконформизм» кажется нам не в достаточной степени релевантным — хотя бы из-за того, что в нём содержатся политические коннотации, которые неизбежно искажают картину, поскольку в намерения художников, особенно ленинградских, политические декларации не входили. Поэтому указанную работу Андреевой, на наш взгляд, необходимо рассматривать в плодотворном сочетании с другим её трудом — исследованием «Постмодернизм» [1].

4.

Описанная выше ленинградская послевоенная ситуация имеет ещё некоторые особенности, о которых необходимо сказать. В частности, легко заметить, что почти все ранние группы второго модернизма в Ленинграде формируются непосредственно вокруг представителей довоенного авангарда/модернизма. Таковы школы Сидлина, Стерлигова и Глебовой, Кондратьева. Несколько иначе обстоит дело с художниками, учившимися у Николая Акимова в Театральном институте. Группу они не образовали, каждый из них был достаточно самостоятелен и оригинален в своей практике. Но курс Акимова появился только в середине 1950-х гг., примерно в одно время с московскими неофициальными художниками.

На этом фоне особое — и, как уже говорилось, центральное — положение в ленинградском втором модернизме занимает Арефьевский круг. Художники, входившие в него, тоже тесно общались с довоенными модернистами (Траугот, Лапшин), но сформировались как группа и как явление в искусстве без кого-то из них в качестве «ядра».

Импульсом их художнического развития, помимо модернизма представителей старшего поколения, служила война. Она вообще во многом способствовала своеобразному «возвращению» модернизма. Именно модернизм оказался наиболее подходящим художественным языком для описания военной и послевоенной реальности, к нему обратились вновь многие из тех, кто с него начинал, но потом, под влиянием различных внутренних и/или внешних обстоятельств, обратился к соцреализму[8].

Пример арефьевского круга показывает, что модернистская школа (при этом, как ни парадоксально, без осознанной установки на модернизм) в сочетании с историческими обстоятельствами могла стать основой для вполне оригинальной версии современного (послевоенного) экспрессионизма: достаточно сравнить арефьевские тела с телами Фрэнсиса Бэкона или «заложниками» Жана Фотрие. В свете вышеописанной разницы между московским и ленинградским контекстом сопоставление работ Арефьева с зарубежными его современниками приобретает особую актуальность — именно потому, что подобная контекстуализация на данный момент почти не производится.

Вообще вопрос о помещении неофициального искусства в международный художественный контекст в целом до сих пор не разработан. Принято по умолчанию признавать вторичность советского второго модернизма по отношению к современным ему явлениям западноевропейского и американского искусства. Это суждение может быть продолжено, подобно тому, как это сделала Екатерина Дёготь [5], а может быть оставлено в стороне, исключено из рассмотрения: так Екатерина Бобринская [4] предпочитает не решать этот вопрос вообще, обосновывая необходимость внимательного анализа неофициального искусства как такового, с его внутренними «мифами, стратегиями и концепциями» — но в то же время указывая, что даже решение локальных, своих проблем иногда «попада[ло] в резонанс со многими ключевыми проблемами мирового искусства того времени». И далее: «В произведениях неофициальных художников проступают контуры самостоятельной художественной концепции, в рамках которой — порой самым острым и неожиданным образом — формулировались кардинальные проблемы культуры второй половины прошлого века. Формулировались на своём языке, на локальном материале, но вместе с тем с учётом универсального контекста культуры» [4, с. 16]. В приведённом фрагменте исследовательница, с одной стороны, говорит о своеобразии советского неофициального искусства, которое не мешает ему быть частью общемирового контекста — но при этом подчёркивает локальность решаемых проблем.

Момент подражательности, безусловно, неизбежен в том случае, когда искусство формируется на основе контактов с совершенно иным контекстом — с современным искусством Западной Европы и США. Разумеется, московские художники конца 1950-х — начала 1960-х гг. это осознавали, и многие из них (вопреки концепции Дёготь) стремились к оригинальности и автономии, работе с собственным контекстом и так далее.

Александр Арефьев рядом с Генри Муром и Жаном Фотрие выглядит удивительно уместно. Его искусство построено на деформации телесности, которая совершает причудливую дугу на протяжении всего его творчества. В 1940-е гг. он делает серию пастельных изображений, которые принято объединять под названием «Банная серия». В них женские тела (увиденные художником украдкой в бане) полнокровны и исключительно живы. Женщины изображены обобщённо, не натуралистически, но при этом заметно, насколько внимателен художник к свободной жизни их тела, насколько бережно он сохраняет каждую деталь, указывающую на непринуждённость и естественность.

При этом с самых ранних лет в искусстве Арефьева присутствуют дегуманизированные, остранённые тела, которые больше похожи не на тела живых людей, а на объекты. Кроме того, он много изображает мёртвых: это и повешенные, казнённые и погибшие во время войны, и жертвы уличных послевоенных драк. Художник выступает в данном случае почти как документалист.

Деформация телесности продолжается в искусстве Арефьева на протяжении всей его жизни. Это сближает его с телесностью работ и Фрэнсиса Бэкона, и Генри Мура, и Жана Фотрие — и даже более поздних произведений советских скульпторов Эрнста Неизвестного и Вадима Сидура.

В настоящей статье мы не будем останавливаться на этой контекстуализации подробно — тем более, что для полноценного помещения искусства советского художника внутрь истории современного ему западноевропейского искусства необходимы, помимо текстовых, выставочные исследования. Тем не менее, надо заметить, что Арефьев по сути предлагает одно из решений проблемы не-спектакуляризации военных зверств, которая стояла перед всеми деятелями культуры того времени [13, с. 372–373].

Наше исследование показывает, что существующий взгляд на историю неофициального искусства требует существенных дополнений. Игнорирование модернистских практик художников послевоенного десятилетия не позволяет составить полную картину истории советского/русского искусства XX в. Это тем более важно, что обращение внимания на неко-

торые явления ленинградского второго модернизма способствует контекстуализации советского искусства в рамках общеевропейской послевоенной культуры. Кроме того, следует подчеркнуть, что как бы ни был, возможно, велик соблазн отнести искусство 1945–1957 гг. к предыдущему периоду, связать его с модернизмом 1930-х гг., это всё же явление совершенно новое и требующее исследования в рамках истории русского искусства второй половины XX в.

Примечания:

1 Сама по себе официальная позиция насчёт искусства была в Советском Союзе впервые декларирована, как известно, в 1932 г.; до войны в культуре пространства вненаходимости (термин Алексея Юрчака) если и существовали, то в других формах и контекстах; а первые послевоенные годы характеризуются усилением репрессий в культурной среде и наиболее кардинальной «парадностью» (которая впоследствии была осуждена в середине 1950-х гг. даже со вполне официальных позиций) — в такой обстановке трудно представить себе появление откровенно внеканонических явлений в искусстве.

2 В этом отношении характерна история, рассказанная Эриком Булатовым в интервью Георгию Кизельватеру: «в 1950-м или 1951-м» году молодой ещё художник попал в фонды Эрмитажа, ему дали возможность выбрать что-нибудь для просмотра что-нибудь из раннего французского модернизма. Он попросил посмотреть Ренуара: «Я совершенно не представлял себе, что такое Ренуар, и вообще больше никого не знал...». Однако искомые картины оказались недоступны, вместо них Булатову показали Матисса: «Они показали мне Матисса, но для меня это была просто мазня. И я в недоумении спросил: “А настоящего, серьёзного художника у вас нет?”» [8, с. 40–41]. Данный пример хорошо показывает не только степень знакомства молодых художников конца сталинской эпохи с модернизмом, но и их отношение к формальным экспериментам (которые в мировом контексте для того времени уже не были столь уж радикальны).

3 На конференции, на материалах которой основана данная публикация, мне было высказано замечание в связи с тем, что на книгу Дёготь, написанную почти двадцать лет назад, ссылаться сегодня не слишком разумно. Тем не менее, хочу заметить, что на мой взгляд описанная концепция, хоть она и была создана как часть большей концепции и в таком качестве неизбежно игнорирует множество важнейших частностей, всё же достаточно актуальна сегодня — во всяком случае как отправной пункт для дальнейших исследований.

4 Орден Нищенствующих (Непродающихся) Живописцев, объединение, созданное Арефьевым и друзьями.

5 Это слово в данном случае не имеет отношения к архитектуре, а используется как «зонтичный» термин, охватывающий большую совокупность художественных практик, в той или иной степени связанных с формотворчеством и соответствующими школами, существовавшими в русском искусстве первой трети XX в. Подробнее об этом см. работы Надежды Плунгян, на которые я опираюсь: [10].

6 Разумеется, ближайшая аналогия нашей ситуации — дискуссии вокруг термина «авангард», который многих авторитетных специалистов не устраивал. Как известно, все эти споры не привели ни к чему.

7 См. работу Екатерины Андреевой [1], в которой «второй модернизм» вынесен в название одного из разделов.

8 Этому вопросу посвящена прекрасная статья Глеба Напреенко: [9]. Однако довольно быстро модернизм, прорывающийся при изображении неизобразимых ужасов, стал подвергаться критике. В той же статье Глеб Напреенко упоминает, что художник Пименов подверг послевоенные проявления модернизма резкой критике, да и в целом восприятие травмы разделилось на две противоположные позиции: «...в рамках “приватного восприятия” (например, у Гинзбург и Гора) ужасов войны они трактуются как имманентные реальности и подлежащие анализу без поспешных выводов. Напротив, в контексте публичной репрезентации (например, у Пименова) эти ужасы подлежат осуждению и отторжению как нечто инородное общей картине реальности. Первую позицию можно условно назвать модернистской, вторую — антимодернистской» [9, с. 104].

Список литературы:

1. *Андреева Е. Ю.* Постмодернизм: искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. 488 с.
2. *Андреева Е. Ю.* Угол несоответствия: школы нонконформизма, Москва — Ленинград, 1946–1991. Москва: Искусство-XXI век, 2012. 464 с.
3. *Басин А.* «Нас пачкает не что входит, но что исходит» (памяти Александра Арефьева) // Часы. 1979. № 13. С. 188–201.
4. *Бобринская Е. А.* Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. Москва: Ш. П. Бреус, 2012. 496 с.
5. *Дёготь Е.* Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2002. 220 с.
6. *Дьяконов В.* Атака на холст // Artguide.com. URL: http://artguide.com/posts/1216#footnote-8 (дата обращения: 20.12.2018)
7. *Дьяконов В. Н.* Московская художественная культура 1950-1960-х годов. Возникновение неофициального искусства: дис... канд. культ. 24.00.01. Москва, 2009. 140 с.
8. *Кизельватер Г.* Время надежд, время иллюзий. Проблемы советского неофициального искусства. 1950–1960 годы. Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 560 с.
9. *Напреенко Г.* Модернизм как unheimlich сталинизма. О военных рисунках Александра Дейнеки // *Напреенко Г., Новоженова А.* Эпизоды модернизма: от истоков до кризиса. М.: Новое литературное обозрение, 2018, С. 94–105.
10. Плунгян Н. Советский модернизм: довоенный период // Модернизм без манифеста. Собрание Романа Бабичева. Том II. Русское искусство. 1920 — 1950 / Науч. ред. *Н. Плунгян*. М.: Московский музей современного искусства, 2017. С. 9–22.
11. *Соколов Г. А.* Проблема аудитории и адресата в советском неофициальном искусстве (1940-е — 1960-е гг.) (рукопись)
12. *Флорковская А. К.* Феномен московского неофициального искусства позднесоветского времени: эволюция, социокультурный контекст, сообщества, стратегии, художественные направления: дис... д-ра искусств. 17.00.04. Санкт-Петербург, 2018. 423 с.
13. *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д.* Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М.: Ад Маргинем, 2015. 816 с.
14. *Чудецкая А.* Механизм восстановления памяти: актуализация опыта «формалистов» в живописи молодых художников в годы оттепели // Память как объект и инструмент искусствознания. Сборник статей / Сост. *Е. А. Бобринская, А. С. Корндорф*. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 368–377.

References:

Andreeva E. Iu. *Postmodernizm: iskusstvo vtoroi poloviny 20 — nachala 21 veka. (Postmodernism: Art of the Second Half of the 20th — the Beginning of the 21st Century).* Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2007. 488 p. (in Russian)

Andreeva E. Iu. *Ugol nesootvetstviia: shkoly nonkonformizma, Moskva — Leningrad, 1946 –1991. (The Corner of Mismatch: Schools of Nonconformism, Moscow — Leningrad, 1946–1991).* Moscow, Iskusstvo-XXI vek Publ., 2012. 464 p. (in Russian)

Basin A. “Nas pachkaet ne chto vkhodit, no chto iskhodit” (pamiati Aleksandra Aref’eva) (“It’s not what Gets Inside that Gets Dirty, but What Comes out of Us” (In Memory of Alexandr Arefyev)). *Chasy (Clock)*, 1979, no. 13, pp. 188–201. (in Russian)

Bobrinskaia E. A. *Chuzhye? Neofitsial’noe iskusstvo: mify, strategii, kontseptsii (Aliens? Informal Art: Myths, Strategies, Concepts).* Moscow, Sh. P. Breus Publ., 2012. 496 p. (in Russian)

Chudeczkaia A. Mexanizm vosstanovleniia pamiati: aktualizatsiia opyta “formalistov” v zhivopisi molodykh khudozhnikov v gody ottepeli (The Mechanism of Restoring Memory: Updating The Experience of “Formalists” in Young Artists Painting during the Thaw Years). *Pamiat’ kak ob’’ekt i instrument iskusstvoznaniia. Sbornik statei (Memory as an Object and a Tool of Art Studies. Collection of articles*). Moscow, State Institute for Art Studies Publ., 2016, pp. 368–377. (in Russian)

Degot’ E. *Russkoe iskusstvo 20 veka (Russian Art of the 20th Century)*. Moscow, Trilistnik Publ., 2002. 220 p. (in Russian)

D’iakonov V. Ataka na kholst (Attack on canvas). *Artguide.com*. Available at: http://artguide.com/posts/1216#footnote-8 (accessed: 20.12.2018). (in Russian)

D’iakonov V. N. *Moskovskaia khudozhestvennaia kul’tura 1950 1960-kh godov. Vozniknovenie neofitsial’nogo iskusstva (Moscow Art Culture of the 1950–1960s. The Emergence of Unofficial Art): PhD Thesis*. Moscow, 2009. 140 p. (in Russian).

Florkovskaia A. K. *Fenomen moskovskogo neofitsial’nogo iskusstva pozdnesovetskogo vremeni: evoliutsiia, sotsiokul’turnyi kontekst, soobshchestva, strategii, khudozhestvennye napravleniia (The Phenomenon of the Moscow Unofficial Art in the Late Soviet Time: Evolution, Socio-Cultural Context, Communities, Strategies, Art Directions: Full Doctor of Science Thesis)*. Saint Petersburg, 2018. 423 p. (in Russian)

Foster H.; Krauss R.; Bois Y.-A.; Buchloh B.; Joselit D. *Art Since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*. London, Thames&Hudson, 2007. 704 p.

Kizel’vater G. *Vremia nadezhd, vremia illiuzii. Problemy sovetskogo neofitsial’nogo iskusstva. 1950 — 1960 gody. Stat’i i materialy (The Time of Hope, the Time of Illusions. Problems of the Soviet Unofficial Art. The 1950s–1960s. Articles and Materials)*. Moscow, Novoe Literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 560 p. (in Russian)

Napreenko G.; Novozhenova A. *Epizody modernizma: ot istokov do krizisa (Episodes of Modernism: from Origins to Crisis)*. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2018. 192 p. (in Russian)

Plungian N. (ed.). *Modernizm bez manifesta. Sobranie Romana Babicheva. Tom 2. Russkoe iskusstvo.1920–1950 (Modernism without a Manifesto. Roman Babichev Collection. Vol. 2. Russian Art. 1920–1950)*. Moscow, Moscow Museum of Contemporary Art Publ., 2017. 652 p. (in Russian).

Sokolov G. A. *Problema auditorii i adresata v sovetskom neofitsial’nom iskusstve (1940-ye — 1960-ye gg.) (The Issue of the Audience and the Addressee in the Soviet Unofficial Art (the 1940s –1960s)*. (unpublished). (in Russian)

УДК 7.036.1; 7.013

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11016

Кошкина Ольга Юрьевна, кандидат искусствоведения, член Ассоциации искусствоведов, Союза художников, Творческого союза художников России. Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. olga_koshkina@bk.ru

Koshkina, Olga Yurievna, PhD in Art History, a member of The Art Critics Historians Association,
The Union of Artists, The Creative Union of Artists of Russia. Universitetskaia nab., 17 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. olga_koshkina@bk.ru

«ЗНАКОМОЕ НЕВЕДОМОЕ». ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ХУДОЖНИКОВ ГРУППЫ «ЭРМИТАЖ» В КОНТЕКСТЕ ЛЕНИНГРАДСКОГО НОНКОНФОРМИЗМА

“THE FAMILIAR UNKNOWN”. THE CREATIVE HERITAGE OF THE “HERMITAGE” GROUP MEMBERS IN THE CONTEXT OF LENINGRAD NON-CONFORMIST ART

Аннотация. Этап нового, широкого изучения неофициального искусства в нашей стране недолог, но уже накоплен значительный фактологический и аналитический материал о художниках, художественных сообществах, выставках и процессах, происходивших в среде ленинградского нонконформизма. Однако, этот материал до сих пор остается недостаточно исследованным, а некоторые страницы художественной жизни — обособленными. Необходимость создания целостной картины разноплановых и неоднозначных явлений очевидна. В эту задачу входит расширение круга одного из важнейших феноменов отечественного искусства второй половины XX в. — неофициального искусства Ленинграда 1950-х — 1980-х гг. — посредством интегрирования истории возникновения и развития Творческого объединения «Эрмитаж». Группа «Эрмитаж» — неофициальная группа художников, представляющая одно из многих художественных течений в изобразительном искусстве Ленинграда 1960-х — 1990-х гг., возникла в конце 1960-х гг. под руководством Г. Я. Длугача. Стезя упорного труда, начатая Длугачем в Государственном Эрмитаже с середины 1950-х гг. с копирования работ великих художников прошлого, через три поколения его учеников-последователей выкристаллизовалась в самобытную теорию аналитической интерпретации. Анализ работ старых мастеров собрания способствует пониманию принципа «художественного исследования», который использовался Длугачем при создании индивидуальных живописных произведений в нетривиальном толковании. Идейную платформу школы сформировали выработанные Длугачем оригинальные принципы анализа живописно-пластической формы и нетривиальное истолкование художественных произведений старых мастеров методом геометрической логистики. Творчество «эрмитажной школы», отражающее основополагающую задачу художников — выражение пластической идеи картины старого мастера посредством комбинаций линий, своеобразным иероглифом, — не ограничилось пространством Эрмитажа. Безусловно, их музейный опыт и дальнейшая художественная деятельность достойны подробного искусствоведческого изучения.

Ключевые слова: группа «Эрмитаж»; Г. Я. Длугач; аналитическая интерпретация; интерпретация формы; живопись; графика; художественный образ; художественное видение.

Abstract. The stage of a new, comprehensive examination of unofficial art in Russia is short, but it has already accumulated significant factual and analytical material about artists, art societies, exhibitions and the processes that took place in the Leningrad non-conformist sphere. However, this material still remains insufficiently studied, and some pages of artistic life are isolated. The need to create a holistic view of diverse and ambiguous phenomena is obvious. In the article, the researcher discussed in detail the history and development of the creative association “Hermitage” as an important part of Leningrad unofficial art of the 1950s — 1980s. The “Hermitage” group was an informal group of artists, originated in the late 1960’s under the leadership of Grigory Y. Dlugach. The path of hard work, launched by Dlugach in the Hermitage from the mid-1950s with replication of the works of the great artists of the past, transformed into the original analytical interpretation theory through three generations of his disciples-followers. The author pointed out that the analysis of the works of the old masters from the Hermitage collection contributed to the understanding of the “artistic study” principle which Dlugach used creating individual paintings in non-trivial interpretation. The researcher emphasized that Dlugach’s original principles of the analysis of the pictorial-plastic form and the non-trivial interpretation of classical art works using the method of geometric logistics formed the school’s ideological platform. The work of the “Hermitage school”, reflecting the fundamental task of the artists — an expression of the plastic idea of the old master’s painting through combinations of lines, — was not limited to the Hermitage space. Undoubtedly, their museum experience and further artistic activities are worthy of detailed study.

Keywords: The Hermitage Group; Grigory Y. Dlugach; analytical interpretation; interpretation of the form; painting; graphics; artistic image; artistic vision.

Этап нового, широкого изучения неофициального искусства в нашей стране недолог, но уже накоплен значительный фактологический и аналитический материал о художниках, художественных сообществах, выставках и процессах, происходивших в среде ленинградского нонконформизма. Наиболее цельно обзор художественного рынка Ленинграда советского периода представлен в диссертационном исследовании доктора искусствоведения Д. Я. Северюхина [23]. Но и в этом академическом труде авангарду второй половины XX в. уделена часть главы. Художественный канон нонконформизма остается недостаточно исследованным, а некоторые страницы художнической жизни — обособленными. Необходимость создания целостной картины разноплановых и неоднозначных явлений очевидна. В статье поставлена задача обозначения значимости истории возникновения и развития Творческого объединения «Эрмитаж», а также важности ее интегрирования в круг неофициального искусства Ленинграда 1950-х — 1980-х гг. — одного из магистральных феноменов отечественного искусства второй половины XX в.

Постановка вопроса определила перечень публикаций и изданий, анализ которых раскрывает суть темы. Толчком к ее рассмотрению стала книга известного искусствоведа Е. Ю. Андреевой «Угол несоответствия. Школы нонконформизма.

Илл. 1. Длугач Григорий Яковлевич (1908–1988). Государственный Эрмитаж. 1979. Фото: Бакун А. А.

Москва-Ленинград 1946–1991» [4], посвященная двум школам нонконформистского искусства — московской и ленинградской. Издание, обладающее несомненными достоинствами, к сожалению, даже не упоминает о школе Длугача. Данная статья — попытка обоснованного ответа: ТО «Эрмитаж» — яркое явление ленинградской школы живописи, не оставшееся незамеченным для историков искусства.

Группа «Эрмитаж» — неофициальная группа студентов и выпускников художественных училищ и институтов, возникшая в конце 1960-х гг. под руководством Григория Яковлевича Длугача (1908–1988) (Илл. 1). Так стезя упорного труда, начатая Длугачем в Государственном Эрмитаже с середины 1950-х гг. с копирования работ великих художников прошлого, через три поколения его учеников-последователей выкристаллизовалась в самобытную теорию аналитической интерпретации. Состав группы «Эрмитаж» менялся во времени. В разные годы в нее входили А. П. Зайцев, С. П. Мосевич, Я. Я. Лаврентьев, Р. Ш. Алмаметов, А. А. Бакун, Б. Ф. Головачев, Ю. А. Гусев, С. М. Даниэль, А. М. Даниэль, В. К. Кагарлицкий, В. И. Кочубеев, П. И. Кочубеева, В. В. Крайнов, Г. А. Матюхин, А. М. Рохлин, А. А. Симонов, М. Е. Тумин, В. И. Филимонов и другие. Опорный состав (Илл. 2) в 1990-е гг. неоднократно выезжал в США с выставками; некоторые участники проводили авторские мастер-классы, читали лекции.

Идейную платформу школы сформировали выработанные Длугачем оригинальные принципы анализа живописно-пластической формы и нетривиальное истолкование художественных произведений старых мастеров методом геометрической логистики: «Учиться мастерству, раскрывая пластическую тайну картины, — такова изначальная направленность эрмитажного опыта» [11]. Долголетний опыт копирования в Эрмитаже под руководством мастера позволил углубленно изучить живописно-пластическую целостность мирового наследия. Целью участников «эрмитажной школы» стало, по словам С. М. Даниэля, обозначение проблемы «скрытой геометрии»: состояния, когда визуально-изобразительная рефлексия обращается на структурный принцип формы оригинала, оставляя в стороне внешне завершенную форму [8] (Илл. 3–5).

Несмотря на отсутствие эпистолярного наследия Длугача, его последователи внимали знаниям в абсолютной, идеалистической форме ученичества, буквально идущей от Пифагора и Платона, испытывая при этом «...стремление исчислить гармонию в прекрасных произведениях искусства, что не есть попытка овладеть окончательной и единственной формулой красоты, но прикосновение к математическим, идеальным основам, интуитивно, по вдохновению материализованным великими мастерами как изображение видимого мира» [3, с. 3]. В данной системе координат линия становилась основой изображения и имела четыре состояния: вертикаль, горизонталь, наклонная и дуга. Пластическая идея, «обнаруживаемая в структуре картины как целого», запрашивала отыскания «скрытых связей, "невидимых линий", на которых зиждется все строение картины» [6, с. 8]. Четкая последовательность шагов так организовывала изобразительное пространство, что посредством точки и линий рождался кристалл — приоритетная форма аналитической интерпретации по Длугачу. Одновременно, создаваемая изобразительная форма должна быть ассоциативной.

Отметим, что объединение бывших студентов высших и средних специальных учебных заведений, стремящихся найти «правду живописи», в товарищество «эрмитажников» состоялось на фоне падения «железного занавеса». Коренная ломка системы меняла и обыденную перцепцию, порождая укоренение «художественной формы в самых глубоких основаниях природы зрительного восприятия человека, в попытке сделать ее представителем не внешних изображению референтов, а носителем основных пластических категорий — тяжести, плотности, движения, давления, сжатия и той степени единства всех образующих изображение сил» [20, с. 16].

Обозначим, что решение основной задачи штудийных поисков в эрмитажных залах — проблема пластической формы — предполагало «особую установку восприятия (или "постановку глаза")» [11]. Основатель школы формулировал компилированную сущность живописной формы одним словом — «камень», что впоследствии приобрело характер термина, обозначающего «целое». Данное свойство высшей пластической цельности, найденное Длугачем в музейных произведениях, открывалось последователям-ученикам.

Строение картины, как отмечал наставник, воздвигается с помощью внутренних линий, не видимых непосредственно, но обнаруживающих себя в пластическом сопротивлении — напряжении отношений части изображаемого и целого. Визуальное изображение проявляется обозначением внутреннего единства: теорема, доказываемая Длугачем, — все элементы живописного произведения интегрировано объединены. Форма элементов, каковы бы они не были, становится при этом подвижной, поскольку закостенелость отдельной формы делает невозможным ее участие в ансамбле. В этом — оправдание «деформации», которой свободно пользовались старые мастера, подчиняя отдельное эффекту целого. Чем более напряжены отношения части и целого, тем большей выразительностью обладает изображение. По существу, речь о превращении изображения в образ. «Анализ структуры художественного образа служит введением в практику интерпретации изобразительного искусства, включая наряду с традиционными ее формами, и опыты, предпринятые в недавнее время» [10, с. 15].

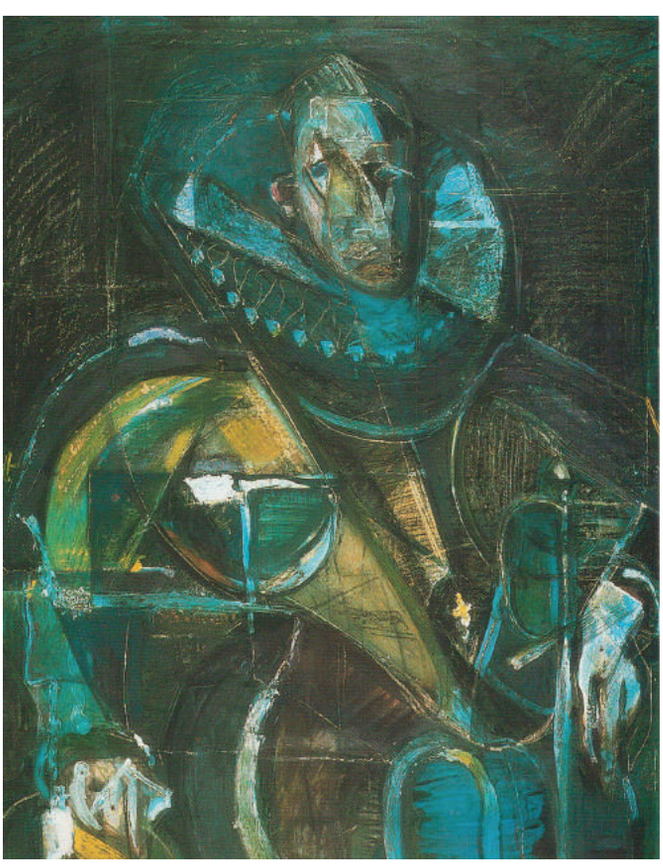
Ученики Длугача — А. П. Зайцев, ныне — почетный профессор СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, и теоретик искусства, доктор искусствоведения С. М. Даниэль, — в ряде своих публикаций воссоздают атмосферу живого прошлого в историческом контексте ленинградского нонконформизма. Зайцев, автор

Илл. 2. Группа «Эрмитаж». На выставке в ВК Ленэкспо, Гавань, «От неофициального искусства — к перестройке». Сидят, слева направо: Кагарлицкий В. К., Обатнин В. Н., Головачев Б. Ф. Стоят, слева направо: Гусев Ю. А., Бакун А. А., Даниэль А. М., Даниэль С. М., Тумин М. Е. Ленинград, 1989

«маленьких книжечек о живописи, жизни и любви» (буквально — малотиражных книг небольшого размера), которыми «замыкает ход своих мыслей», ретроспективой литературного творчества выпускает «Графику и литературу. ЦЭЮЯ» [13]. Глубокой благодарностью пронизаны страницы воспоминаний Зайцева о мастере-наставнике, образу которого и ранее были подобраны яркие метафоры — как «свалившемуся с облаков Ренессанса на наш мокрый черный асфальт» [2, с. 9]. Книга Даниэля «Музей» [9] — мемуарного жанра. Ее персонажи, имеющие реальные прообразы, но снабженные условными именами, — прямая отсылка к советской мемуарно-автобиографической прозе 1970-х гг. Однако, в отличие от широко известной повести В. Катаева «Алмазный мой венец», Даниэль, как ученый-искусствовед, не исключает установки на подлинность изложения и присутствие в повести хронологического стержня. Отношение автора к действующим лицам, за которыми несложно разглядеть реальных персонажей ленинградской культурной сцены того времени (и многих участников группы «Эрмитаж»), деликатно и подтверждено большими и малыми фактами их жизни.

Художник В. И. Филимонов написал откровенные до обнаженности, искрящиеся, легкие, в темпе pas galop — скользящие, слово-стелящиеся, текущие по времени — воспоминания-жизнеописание «Нецензурная биография. Мемуары». Так, он фиксирует эрмитажные занятия с наставником: «12.1969 г. Рисуя античную скульптуру. Г. Я.: “Дать не пропорции, а образ. Более весомую фигуру, голову не вытягивать, а вбить, и в то же время дать ей движение, контрастное торсу”» [28].

Архитектор, художник Л. С. Нейфах, имевший опыт практических занятий в Эрмитаже еще со времен обучения в СХШ при Академии художеств, свой личный опыт графического анализа произведений визуального искусства отразил в книгах «Невидимые линии» [17] и «Пластическая структура» [18]. Несмотря на некоторую снисходительность в описании личности Г. Я. Длугача, автор признает гениальность его педагогического дара: «Он мог мгновенно объяснить логику и механизм построения любой картины вплоть до малейшей детали» [17, с. 11]. Признавая за Длугачем «владение системой», Нейфах



Илл. 3. А. П. Зайцев. Аналитическая интерпретация картины Хуана Пантохи де ла Круса «Портрет Диего де Вильямайора». 1998. Бумага, смешанная техника. Собственность автора

Илл. 4. А. А. Бакун. Аналитическая копия картины А. ван Дейка «Портрет двух придворных дам королевы Генриетты-Марии-Анны Каллигрю, миссис Керк, и Шарлотты, леди Стрейндж (впоследствии графини Дерби?)». 2007. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019.

оставляет за собой право первенства определения: «невидимые линии» как скрытый план художественного произведения [17, с. 16]. Меж тем как в дневниковых записях учеников Длугача — М. Е. Тумина, А. А. Бакуна, В. И. Филимонова — этот термин присутствовал с середины 1970-х гг. Немного ранее цитировались записи А. П. Зайцева, а вот как об этом пишет В. К. Кагарлицкий: «Невидимые линии, ритмически организующие формат и конструирующие в нем образ, это — горизонтали, вертикали, диагонали, а также сложные дуги и кривые, из которых следует особенно отметить S-образные линии..., являющиеся как бы частью ленты Мебиуса и обладающие действительно магическим свойством формировать временную протяженность в изобразительном формате и собирать части в целое» [16, с. 63].

Изучению неофициального искусства в СССР в 1950-е — 1980-е гг. была посвящена конференция в НИИ теории и истории изобразительных искусств в 2012 г. Выпущенный по материалам конференции сборник поставил целью рассмотрение этого феномена отечественного искусства, установив широкие рамки понятия «неофициального искусства» в хронологическом и содержательном аспектах. Динамика развития рассматриваемого явления весьма напряженная, поэтому диапазон направлений и сообществ художников, вопросы экспонирования, коллекционирования и архивирования неофициального искусства, взаимоотношения официального и неофициального, столичного и регионального в культуре представляются сборником в разнообразии исследовательских оценок. В частности, статья знатока и коллекционера ленинградского неофициального искусства второй половины XX в. Н. И. Благодатова наполнена информацией о городских группах андеграунда 1950-х — 1960-х гг. Описывая возникновение современного искусства в советском андеграунде и становление арт-групп и школ, искусствовед отмечает важность восстановления «связей с поисками в русском искусстве начала XX века» [5, с. 51]. Эту миссию выполняли теоретики, педагоги и основатели своих «школ» О. А. Сидлин, В. В. Стерлигов, Н. П. Акимов, Г. Я. Длугач. Выделяя школу Длугача, продолженную А. П. Зайцевым, Благодатов фиксирует, что работы художников «эрмитажной школы» отличает парадоксальное сочетание математической гармонии классиков и громадная экспрессия [5, с. 52].

Действительно, упомянутые школы шли своим путем поиска законов развития языка искусства, и каждая по-своему, «анализировала принципы построения картинной плоскости, отворачиваясь от идиотизма иллюстрирования “социалистического содержания”» [15]. В ранее изданной книге Л. А. Скобкиной

«Герои ленинградской культуры. 1950–1980-е», ее автор, заведовавшая отделом новейших течений ЦВЗ «Манеж», уделяет особое внимание личностям, «вокруг которых заваривалась культурная жизнь города, вовлекая многих» [24, с. 3]. В ней в списке выдающихся учителей, сумевших создать богатую талантами и идеями творческую среду города, — В. В. Стерлигов, П. М. Кондратьев, О. А. Сидлин, Н. П. Акимов, С. Д. Левин, Т. Г. Гнедич — имя Г. Я. Длугача занимает особое место, в том числе и потому, что учил видеть «не глазом, а мозгом, душою; не с поверхности, а изнутри, и не с мышцы и кости, а с нерва, энергии, пластики» [24, с. 19].

Диссертационная работа кандидата искусствоведения А. И. Шаманьковой, рассматривающая религиозную тему отечественной живописи на современном этапе, содержит анализ подхода к указанной теме и Г. Я. Длугача, и других художников «эрмитажной школы» — А. П. Зайцева, М. Е. Тумина, А. М. Некрасова [30, с. 145–147]. Историк искусства отмечает, что живописно-пластические композиции, выполненные по библейским мотивам (копии картин старых мастеров и их отдельные фрагменты) проникают в специфику творчества, технологии и мышления авторов.

Выставочная деятельность группы была активной. «Многоступенчатым комментарием» и «сверхкомментарием к великим эрмитажным полотнам», выраженным в картинах, назвал экспозицию «Неклассической классики», прошедшей в залах Эрмитажа 06.11.1998 — 06.12.1998, директор музея М. Б. Пиотровский [19]. Выставка имела большой резонанс и продемонстрировала, что для Длугача и его последователей «аналитическая интерпретация стала органичной основой художественного метода», а также то, что наставник «заложил структурализм в художественную практику петербургского модерна» [12, с. 55]. Некоторое время спустя многие работы из экспозиции выставки пополнили фонды Отдела современного искусства Государственного Эрмитажа.

Художественный опыт «Эрмитажной школы живописи», наполненный «идеологией конструктивной направленности» [14, с. 3], стал широко доступен в первой половине 1990-х гг.: многочисленные персональные и групповые выставки на родине и за рубежом — Западная Европа, США. Спустя два десятилетия творчество отдельных участников группы можно было увидеть на выставках в ЦВЗ «Манеж» — «70-е. Со_при_частность», раскрывающей тему ленинградского изобразительного искусства 1970-х гг. [1], и в Музее искусства Санкт-Петербурга XX–XXI вв. — «Петербургский структурализм», отражающую преемственность традиций русского авангарда в художественном пространстве города [22].

В периодических изданиях также появляются статьи, в той или иной степени рассматривающие творческое наследие группы. Так, доктор искусствоведения В. Г. Власов, в 1962–1965 гг. учившийся живописи у Г. Я. Длугача, в статье «Имплицитная эстетика, границы дилетантизма и деградация критики» [7] отмечает спорность модернизации классического метода обучения. По мнению Власова, свободные импровизации классических картин, подчеркивающие конструктивную основу композиции, с акцентированием «пластических связей» элементов вплоть «до предельного абстрагирования пластических качеств формы в поисках “большого движения”» приводят к гротесковому восприятию [7, с. 12–13].

В свою очередь, искусствовед Е. Б. Чурилова, посвятившая ряд публикаций проблематике изучения петербургского структурализма, выделяет Г. Я. Длугача, А. П. Зайцева, С. П. Мосевича как крупнейших мастеров, отвечающих на запросы времени, с отношением к картине как к воспроизведению универсальной модели мира с определенным мировосприятием живописно-пластических идей [29, с. 199]. Можно сказать, что Зайцев в своем творчестве сумел сохранить и пронести через десятилетия «метафорическое усиление сферичности пространства», ведущее к «деформациям, создающим впечатление монументальности» [25].

Творчество «эрмитажной школы», отражающее основополагающую задачу художников — выражение пластической идеи картины старого мастера посредством комбинаций линий, своеобразным иероглифом, — не ограничилось пространством Эрмитажа. Но, безусловно, их музейный опыт, имевший «характер уникального герменевтического эксперимента» [19, с. 7], достоин подробного искусствоведческого изучения.

Илл. 5. В. К. Кагарлицкий. Аналитический этюд с картины Рембрандта «Аман узнает свою судьбу» («Синий Урия»). 1980–1989. Холст, смешанная техника. Собственность семьи художника

История группы закончилась с концом XX века: выставка в Эрмитаже «Неклассическая классика» — финальный аккорд ее существования. Однако заложенное Длугачем «пифагорийство» до сих пор искрит преподавательской деятельностью. В частности, основанный членами группы в 1990 г. Колледж изобразительной композиции сохраняет в теоретической основе преподавательской практики творческо-исследовательский метод Г. Я. Длугача [21, с. 325]. Долгие годы учительствовавший в нем М. Е. Тумин выделял триаду «образ — формат — модуль» как главнейшую концепцию технологии, позволяющей сформировать «“классическое видение” мира изнутри и осознать его структуру, дать навыки композиционного мышления и более глубокого проникновения в мир художественных образов» [27, с. 206].

А. П. Зайцев, которого часто называют «первым из первых» учеников гениального наставника, фиксировал слова учителя: «По Длугачу, иллюзии зрительного восприятия не соответствуют действительной сути» [цит. по: 26]. К сожалению, эта формулировка верна и за рамками искусствоведческих изысканий. Группа «Эрмитаж», достаточно известная своим творчеством в художнической среде города на Неве, все же стоит особняком, до сих пор вызывая очаги тихого раздражения. Не встроенная в официальную историю советского ленинградского искусства, отчасти самоотстраняющаяся от «громокипящей» деятельности нонконформизма, нацеленная на познание «истинного» искусства, она ждет правдивой летописи своего существования.

Список литературы:
1. «70-е. Со_при_частность». Каталог выставки. Межмузейная художественная выставка, посвященная ленинградскому изобразительному искусству 1970-х годов. СПб: Центральный выставочный зал «Манеж», 2017. 520 с.
2. Александр Зайцев и его круг. Каталог выставки к 70-летию художника и педагога. В рамках выставки «Санкт-Петербург — 2007». СПб: Enter, 2008. 32 с.
3. Александр Зайцев: число и страсть. Каталог выставки. СПб: Музей нонконформистского искусства, 2008. 60 с.
4. *Андреева Е. Ю.* Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва-Ленинград 1946–1991. М.: Искусство — XXI век, 2012. 464 с.
5. *Благодатов Н. И.* Ленинградские группы андеграунда в 1950–1960-е годы // Неофициальное искусство в СССР 1950–1980-е годы. Сборник по материалам конференции 2012 года. РАХ. М.: БуксМАрт, 2014. С. 45–52.
6. Владимир Кагарлицкий. Стихи и наброски / Сост. *С. М. Даниэль*. СПб: б. и., 1995. 68 с.
7. *Власов В. Г.* Имплицитная эстетика, границы дилетантизма и деградация критики // Архитектон: известия вузов. 2016. № 55. С. 3–18.
8. *Даниэль С. М.* Группа «Эрмитаж» // Artscity.ru. URL: http://www.artscity.ru/statiy/obyedineniya/dlugach/ (дата обращения: 17.10.2018).
9. *Даниэль С. М.* Музей. СПб: Аврора, 2012. 288 с.
10. *Даниэль С. М.* Сети для Протея: Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб: Искусство-СПб, 2002. 304 с.
11. *Даниэль С. М.* К истории Творческого объединения «Эрмитаж» // Буклет выставки Творческого объединения «Эрмитаж». Л., 1991.
12. *Евгеньев М.* Неклассическая классика // Новый мир искусства (НоМИ). 1998. № 5. С. 55.
13. *Зайцев А. П.* Графика и литература. ЦЭЮЯ. СПб: б. и., 2010. 352 с.
14. *Зайцев А. П.* Метод рисунка. СПб: Аграф, 2005. 40 с.
15. *Заславский А. С.* Самопознание Гусева // Наше Наследие. 2017. № 121. URL: http://nasledie-rus.ru/podshivka/12120.php (дата обращения: 17.10.2018).
16. *Кагарлицкий В. К.* За пределы формата: стихи и заметки. СПб: б. и., 2011. 88 с.
17. *Нейфах Л. С.* Невидимые линии: Опыт графического анализа произведений визуального искусства. СПб: Изд-во Политехнического университета, 2009. 288 с.
18. *Нейфах Л. С.* Пластическая структура: Опыт графического анализа произведений визуального искусства. СПб: Европейский Дом, 2005. 112 с.
19. Неклассическая классика: Три поколения «Эрмитажной школы» Г. Я. Длугача // Каталог выставки / Статьи *А. Зайцева, С. Даниэля, П. Кочубеевой*. СПб: Государственный Эрмитаж, 1998. 32 с.
20. Неклассическая классика: Три поколения художников «эрмитажной школы» Г. Я. Длугача. Буклет выставки. СПб: НУК «Серебряный век», 1998. 16 с.
21. Новый художественный Петербург. Справочно-аналитический сборник / Сост. *О. Л. Лейкинд, Д. Я. Северюхин*. СПб: Издательство имени Н. И. Новикова, 2004. 632 с.
22. Петербургский структурализм. Каталог выставки. СПб: МИСП, 2017. 58 с.
23. *Северюхин Д. Я.* Художественный рынок Санкт-Петербурга — Петрограда — Ленинграда, его роль и значение в истории развития отечественного изобразительного искусства: дис. ...д-ра искусств. 17.00.04. Москва, 2010. 860 с.
24. *Скобкина Л. А.* Герои ленинградской культуры. 1950–1980-е. СПб: Центральный выставочный зал «Манеж», 2005. 256 с.
25. Творчество и логика. Выставка-брифинг. Буклет. Тольятти, 1986.
26. Традиция и поиски. Буклет выставки живописи, графики, скульптуры / Сост. *С. М. Даниэль*. Л., 1988.
27. *Тумин М. Е.* «Образ — формат — модуль» как универсальный подход к решению проблем визуальных искусств // Проблемы модернизации высшего образования в коммуникационном обществе. Сборник трудов III межвузовской научно-практической конференции. СПб: НОУ ВПО «Институт телевидения, бизнеса и дизайна», 2005. С. 206–207.
28. *Филимонов В. И.* Нецензурная автобиография // Proza.ru. URL: https://www.proza.ru/2010/04/24/1157 (дата обращения: 17.10.2018).
29. *Чурилова Е. Б.* «Петербургский структурализм». Традиции и имена // Петербургские искусствоведческие тетради. Выпуск 44. СПб: АИС, 2017. С. 198–213.
30. *Шаманькова А. И.* Религиозная тема в отечественной живописи второй половины XX — начала XXI вв.: дис. ...канд. искусств. 17.00.04. Санкт-Петербург, 2013. 413 с.

References:
"70-e. So_pri_chastnost'". Katalog vystavki. Mezhmuzeinaia hudozhestvennaia vystavka, posviashchennaia leningradskomu izobrazitel'nomu iskusstvu 1970-h godov ("70. Complicity". Catalogue of the exhibition. Museums Art Exhibition, Dedicated to the Leningrad Art of the 1970s). Saint Petersburg, Manege Central Exhibition Hall Publ., 2017. 520 p. (in Russian)
Aleksandr Zaitsev i ego krug. Katalog vystavki k 70-letiiu khudozhnika i pedagoga. V ramkah vystavki "Sankt-Peterburg — 2007" (Alexander Zaitsev and His Circle. Exhibition Catalogue to the 70-th Anniversary of Artist and Educator. Within the Framework of the Exhibition "Saint-Petersburg — 2007"). Saint-Petersburg, Enter Publ., 2008. 32 p. (in Russian)
Aleksandr Zaitsev: chislo i strast'. Katalog vystavki (Alexander Zaitsev: Number and Passion. Exhibition catalogue). Saint-Petersburg, Museum of Nonconformist Art Publ., 2008. 60 p. (in Russian)
Andreeva E. Iu. *Ugol nesootvetstviia. Shkoly nonkonformizma. Moskva-Leningrad 1946–1991 (The Angle of the Inconsistency. Schools of Non-Conformism. Moscow-Leningrad 1946–1991).* Moscow, Isskusstvo — 21 vek Publ., 2012. 464 p. (in Russian)
Blagodatov N. I. Leningradskie gruppy andegraunda v 1950–1960-e gody (The Leningrad Underground Groups in the 1950s–1960s). *Neofitsial'noe iskusstvo v SSSR 1950–1980-e gody. Sbornik po materialam konferentsii 2012 goda. RAH. (Unofficial Art in the USSR, the 1950s –1980s. Conference materials, 2012. Russian Academy of Arts).* Moscow, BooksMArt Publ., 2014, pp. 45–52. (in Russian)
Churilova E. B. "Peterburgskii strukturalizm". Traditsii i imena ("Saint Petersburg Structuralism". Traditions and Names). *Peterburgskie iskusstvovedcheskie tetradi. (Saint Petersburg Art Notebooks).* Issue 44. Saint Petersburg, AIS–AICA Publ., 2017, pp. 198–213. (in Russian)
Daniel S. M. (ed.) *Traditsiia i poiski. Buklet vystavki zhivopisi, grafiki, skulptury (Tradition and Searches. Booklet Exhibition of Painting, Drawing, Sculpture).* Leningrad, 1988. (in Russian)
Daniel S. M. (ed.). *Vladimir Kagarlickii. Stihi i nabroski (Vladimir Kagarlitsky. Poems and Sketches).* Saint Petersburg, 1995. 68 p. (in Russian)
Daniel S. M. Gruppa "Ehrmitazh" (The "Hermitage" Group). *Artscity.ru.* Available at: http://www.artscity.ru/statiy/obyedineniya/dlugach/ (accessed: 17.10.2018). (in Russian)
Daniel S. M. K istorii Tvorcheskogo ob»edineniia "Ehrmitazh" (The History of Creative Association "Hermitage"). *Buklet vystavki Tvorcheskogo ob»edineniia "Ehrmitazh" (Booklet of the Exhibition of Creative Association "Hermitage").* Leningrad, 1991. (in Russian)
Daniel S. M. *Muzei (Museum).* Saint Petersburg, Avrora Publ, 2012. 288 p. (in Russian)
Daniel S. M. *Seti dlia Proteia: Problemy interpretatsii formy v izobrazitel'nom iskusstve (Network for Protea: Problems of Interpretation of the Form in the Visual Arts).* Saint Petersburg, Iskusstvo -SPb Publ., 2002. 304 p. (in Russian)
Evgen'ev M. Neklassicheskaia klassika (Nonclassical Classics). *Novyi mir iskusstva (NoMI) (New World of Art),* 1998, no. 5, p. 55. (in Russian)
Filimonov V. I. Netsenzurnaia avtobiografiia (Explicit Autobiography). *Proza.ru.* Available at: https://www.proza.ru/2010/04/24/1157 (accessed: 17.10.2018). (in Russian)

Kagarlickii V. K. *Za predely formata: stihi i zametki (Outside the Format: Poems and Notes).* Saint-Petersburg, 2011. 88 p. (in Russian)
Leikind O. L.; Severiukhin D. Ia. (ed) *Novyi khudozhestvennyi Peterburg. Spravochno-analiticheskii sbornik (New Art Saint Petersburg. The analytical background collection).* Saint Petersburg, Novikov Publ., 2004. 632 p. (in Russian)
Neifakh L. S. *Nevidimye linii: Opyt graficheskogo analiza proizvedenii vizual'nogo iskusstva (Invisible Lines: The Experience of Graphical Analysis of Works of Visual Art).* Saint Petersburg, Polytechnic University Publ, 2009. 288 p. (in Russian)
Neifakh L. S. *Plasticheskaia struktura: Opyt graficheskogo analiza proizvedenii vizual'nogo iskusstva (Plastic Structure: The Experience of Graphical Analysis of Works of Visual Art).* Saint Petersburg, Europeiskii dom Publ., 2005. 112 p. (in Russian)
Neklassicheskaia klassika: Tri pokoleniia "Ehrmitazhnoi shkoly" G. Dlugacha. Buklet vystavki (Nonclassical Classics: Three Generations of the "Hermitage School" of G. Dlugach. Booklet of the exhibition). Saint Petersburg, Serebrianyi vek Publ., 1998. 16 p. (in Russian)
Peterburgskii strukturalizm. Katalog vystavki (Petersburg Structuralism. Catalogue of the exhibition). Saint Petersburg, The Museum of 20th and 21st Century St. Petersburg Art Publ., 2017. 58 p. (in Russian)
Severiukhin D. Ia. *Khudozhestvennyi rynok Sankt-Peterburga — Petrograda — Leningrada, ego rol' i znachenie v istorii razvitiia otechestvennogo izobrazitel'nogo iskusstva (Art Market of Saint Petersburg — Petrograd —Leningrad, Its Role and Importance in the History of the Development of Russian Fine Arts): Full Doctor of Science Thesis.* Moscow, 2010. 860 p. (in Russian)
Shaman'kova A. I. *Religioznaia tema v otechestvennoi zhivopisi vtoroi poloviny 20 — nachala 21 vv. (Religious Theme in Russian Painting of the Second Half of the 20th – the Early 21st Centuries): PhD Thesis.* Saint Petersburg, 2013. 413 p. (in Russian)
Skobkina L. A. *Geroi leningradskoi kul'tury. 1950–1980-e (Heroes of Leningrad Culture. 1950–1980).* Saint Petersburg, Manege Central Exhibition Hall Publ., 2005. 256 p. (in Russian)
Tumin M. E. "Obraz — format — modul'" kak universal'nyi podkhod k resheniiu problem vizual'nykh iskusstv ("Image — Format — Module" as a Generic Approach to Solving the Problems of Visual Arts). *Problemy modernizatsii vysshego obrazovaniia v kommunikatsionnom obshchestve (Problems of Modernization of Higher Education in the Communication Society).* Saint Petersburg, TTID Publ., 2005, pp. 206–207. (in Russian)
Tvorchestvo i logika. Vystavka-brifing. Buklet (Creativity and Logic. Trade Show — Briefing. Booklet). Tol'iatti, 1986. (in Russian)
Vlasov V. G. Implitsitnaia ehstetika, granitsy diletantizma i degradatsiia kritiki (Implicit Aesthetics, Borders of Dilettantism and Degradation of Criticism). *Arhitekton: izvestiia vuzov (Architecton: News of Universities),* 2016, no. 55, pp. 3–18. (in Russian)
Zaitsev A. *Grafika i literatura (Graphics and Literature).* Saint Petersburg, 2010. 352 p. (in Russian)
Zaitsev A. P. *Metod risunka (Picture Method).* Saint Petersburg, Agraf Publ, 2005. 40 p. (in Russian)
Zaitsev A.; Daniel S.; Kochubei P. *Neklassicheskaia klassika: Tri pokoleniia "Ehrmitazhnoi shkoly" G. Dlugacha. Katalog vystavki (Nonclassical Classics: Three Generations of the "Hermitage School" of G. Dlugach. Exhibition catalogue).* Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 1998. 32 p. (in Russian)
Zaslavskii A. S. Samopoznanie Guseva (Gusev's Self-knowledge). *Nasledie-rus.ru.* Available at: http://nasledie-rus.ru/podshivka/12120.php (accessed: 17.10.2018). (in Russian)

УДК 7.036.1; 7.036.7

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11017

Мамонова, Ирина Геннадьевна, кандидат искусствоведения, доцент. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. ir.gori@yandex.ru

Mamonova, Irina Gennadievna, PhD in Art History, associate professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. ir.gori@yandex.ru

ГАВРИИЛ VS GABRIEL: ДВЕ ЖИЗНИ ХУДОЖНИКА ГЛИКМАНА

GAVRIIL VS GABRIEL: TWO LIVES OF ARTIST GLIKMAN

Аннотация. Статья посвящена Гавриилу Гликману (1913–2003), официально признанному скульптору-соцреалисту и неофициальному живописцу-«экспрессионисту»: до эмиграции в 1980 г. обе линии существовали в творчестве художника параллельно. Его живописи посвящено немало статей, но скорее журналистских, а не искусствоведческих, их восторженная риторика во многом предопределена биографией и самой личностью Гликмана, именами портретируемых. Аналитического исследования ни скульптуры, ни живописи художника до сих пор не предпринималось. Данная статья отчасти компенсирует этот пробел. Автор, опираясь на архивные документы, текст воспоминаний Г. Гликмана, сравнительный анализ некоторых произведений, ставит цель рассмотреть его творчество как единый феномен. В задачи статьи входит проследить разнообразные, неочевидные связи между соцреалистической скульптурой и «экспрессионистской» живописью Гликмана, охарактеризовать особенности его метода, указать предполагаемые источники возникновения отдельных работ. Это приводит к выводам об относительности полярных критериев, основанных на взаимоотношениях художника с социумом, в современном представлении о российском искусстве второй половины XX в., о необходимости глубоких исследований частных случаев художественного процесса этого времени.

Ключевые слова: Гавриил Гликман; ленинградское искусство; скульптор; живописец; соцреализм; экспрессионизм; портрет; портрет М. П. Мусоргского; портрет Д. Д. Шостаковича; портрет Е. А. Мравинского; реквием.

Abstract. In the article, the author analyzed works by Gabriel Glikman (1913–2003), an official socialist realist sculptor and unofficial “expressionist” painter. Both official and unofficial lines of his creative work developed alongside until his emigration in 1980. A considerable amount of articles is dedicated to his painting, yet their approach is journalistic rather than art-critical. Glikman’s biography and personality as well as his choice of models for portraying determined their enthusiastic rhetoric in many regards. Analytical works on his sculptures and paintings still do not exist, but this article is to fill this gap to a certain degree. The researcher considered Glikman’s work as a whole phenomenon, using archival documents, texts of Glikman’s memoires, and making the comparative study of his art works. The author traced varied and unobvious connections between his socialist realistic sculptures and “expressionist” paintings, specifying the individualities of his creative manner, and supposing sources of several of his artworks. The researcher concluded that the polar opposite characteristics used in the studies of Soviet art of the second half of the 20th century and based on relationships between an artist and society are quite relative. The author summarized that it’s necessary to shift the focus of attention from general studies of artistic process of the epoch to investigation of individual cases.

Keywords: Gavriil Glikman; Leningrad art; sculptor; painter; socialist realism; expressionism; portrait; portrait of M. Mussorgsky; portrait of D. Shostakovich; portrait of E. Mravinsky; requiem.

Гавриил Гликман (1913–2003), ученик М. Г. Манизера, ленинградский скульптор-соцреалист. Он поступил в Академию в 1937 г., ушел на фронт в 1941 г., окончил войну лейтенантом, в 1946 г. был восстановлен на V курс скульптурного факультета по ходатайству дирекции Всероссийской Академии художеств: «Тов. Гликман Г. Д. является одним из самых способных студентов скульптурного факультета Всероссийской Академии художеств, а потому дать ему возможность закончить свое образование <...> является крайне желательным, т.к. в его лице страна может получить талантливого скульптора, нужного для будущих больших работ после окончания войны»[1].

Гликман надежды оправдал: окончил Академию в 1947 г., в том же году вступил в Союз художников Ленинграда, с 1948 по 1952 гг. трудился художником-скульптором творческой мастерской действительного члена Академии М. Г. Манизера. Характеристику, данную им молодому многообещающему коллеге, заканчивают слова: «Все произведения т. Гликмана Г. Д. отличаются большой идейной содержательностью, интересно задуманы и хорошо выполнены. Несомненно, что т. Гликман Г. Д. находится на пути к тому, чтобы стать большим советским художником в ближайшем будущем». Вехами пути стало регулярное участие скульптора в ленинградских и всесоюзных художественных выставках, где в 1950-х — 1970-х гг. регулярно экспонировались многие его «произведения, отличающиеся большой художественной ценностью». Он успешно справлялся и со станковыми, и с монументальными работами: «Пушкин-лицеист», прозванный с легкой руки В. И. Мухиной «Пушкинёнком», (мрамор, Мемориальный музей-лицей, г. Пушкин, 1951); «Ленин в Разливе» (бронза, ж/д станция «Разлив», 1954); Памятник М. В. Ломоносову (гранит, бронза, г. Ораниенбаум, 1955); Памятник П. И. Чайковскому (бронза, гранит, г. Клин, 1960); портреты режиссеров и драматических актеров (СПб МТИМИ) и многие другие — скульптурное наследие Гликмана весьма внушительно. Как ни иронизируй над «большой идейной содержательностью» и «большой художественной ценностью», сегодня очевидно, что большинство этих работ Гавриила Гликмана действительно и задуманы хорошо, и выполнены мастерски (Илл.1). Член ЛОСХа, известный скульптор, он постоянно имел официальные заказы, рассматривая профессию как средство честного заработка.

Но с начала 1960-х гг. узкому кругу «посвященных» стал известен и другой, «неофициальный» Гавриил Гликман — автор черно-белых плакатно-лаконичных литографий, близких поэтике «сурового стиля», и живописи, поражавшей абсолютно не скульптурным, не академическим, учитывая образование художника, пониманием формы. Его свободная, открыто эмоциональная живописная манера уже сама по себе тогда воспринималась как свобода от «советского», как выражение индивидуального, необщего. «Экспрессионистская» живопись скульптора-соцреалиста.

Обращение Гликмана к живописи в начале 1960-х гг. совпало с общим вектором отечественного художественного процесса: проблемой обновления метода, поиском языка, на котором можно было бы говорить о современности. Перед многими художниками, какую бы социальную модель существования они не избирали, остро встал вопрос творческой свободы, в том числе и от мастерства, точнее, от усвоенных профессиональных приемов, нивелирующих индивидуальность — обратной стороны крепкой академической школы. Гавриил Гликман рисовал профессионально, но живописной выучки все-таки не имел, на этой территории он был скорее дилетантом, оказывался в положении многих художников-неформалов, не получивших законченного,

Илл.1. Г. Д. Гликман. Пушкин-лицеист (фрагмент). 1951. Мрамор. Всероссийский музей А. С. Пушкина. Мемориальный музей-лицей, г. Пушкин

(а то и вовсе никакого) художественного образования. Это раскрепощало — когда не умеешь, не надо и разучиваться, не надо вытравливать, «изживать академизм», не надо думать о «сделанности» и «законченности». Гликман считал живопись территорией личной свободы и относился к ней очень серьезно, хотя, представляя свои картинные опыты Н. П. Акимову, скромно сказал, явно лукавя, что это его «так сказать, хобби» [4, с. 221]. Если верить свидетельству Т. Дмитриева (за этим псевдонимом стоит Таисия Дмитриевна Иванова-Гликман, жена художника), этому хобби Гликман предавался уже в начале 1930-х гг., его «увлечение живописью началось еще в юности, до поступления на скульптурный факультет Ленинградской Академии художеств» [6, с. 17]. То есть первые, не дошедшие до нас живописные опыты Гликмана, относились, очевидно, к тому времени, когда он, готовясь к поступлению в Академию, занимался в мастерской Л. А. Дитриха, известного скульптора, автора множества декоративных рельефных композиций на петербургских зданиях эпохи модерна, впоследствии создателя памятников крупным революционерам и участника ленинского «Плана монументальной пропаганды». Дитрих бесплатно обучал молодежь рисунку, причем, как вспоминал потом Гликман, «метод у него был странный: рисовать нужно было линеарно, без светотени. Но мы тогда не задумывались над теоретическими проблемами и с вдохновением часами рисовали античные бюсты и скульптуры Леопольда Августовича — его Мусоргского, голову Христа, вырубленную из дерева, женские головки, медведя с гармошкой» [4, с. 77]. Сложно судить, насколько метод Дитриха был продуктивен для подготовки будущего скульптора, но в 1960-е гг. Гавриил Гликман обратился именно к плоскому линеарному цветному рисунку, каковым по существу являются многие из его живописных работ.

Главный жанр в живописи (как, впрочем, и в скульптуре) Гавриила Гликмана — портрет. Портреты с натуры, по памяти, по воображению — художник признавался, что и сам не помнит их точное количество — то ли 500, то ли 600 (некоторые портреты Гликман переписывал по нескольку раз, так что они не сохранились. Неоценимую услугу исследователям оказала в мюнхенский период жизни художника друг семьи Гликманов литературовед Н. Р. Ребер, взявшая на себя труд фотофиксации и систематизации всех промежуточных стадий работы мастера). Его немногочисленные пейзажи — часто тоже явные или скрытые портреты, как и редкие для художника натюрморты (в «Натюрморт с портретом Гоголя» (1985), например, Гликман ввел скульптурный портрет писателя своей работы).

«Я никогда не устаю наблюдать людей. Мне кажется, нет задачи увлекательней, чем пытаться проникнуть в скрытые глубины человеческой психологии. Я думаю, что на лице каждого из нас начертана свыше его судьба, фатум... И мучительно сложно разгадать это, найти, выразить на полотне. Предначертанность судьбы пронизывает весь облик человека: она и в глазах, и в неуловимости линии щек, скул, лба, в рисунке уха, в кажущемся хаосе движений. Она в характере рук, в посадке головы, во множестве часто неуловимых деталей человеческого облика...», — говорил Гавриил Гликман [цит. по: 6, с. 22]. Портрет для него прежде всего лицо, руки и ноги — то есть то, что входит в понятие лика в иконном писании. В иконописи, как известно, разделяются письмо «доличное», куда входит всё, что не является ликом — пейзаж, архитектура, одежды. И письмо «личн*о*е» — лик святого, включающий, помимо собственно лица, изображение его рук и ног (это «маленькие лица нашего существа», как пояснял о. Павел Флоренский [8, с. 271]). Гавриилу Гликману такое понимание было близко: он стремился «довести лицо до лика» [3, с. 11]. «Довести до лика», то есть выявить вневременное, неслучайное, сущностное — в решении этой задачи скульптурное ощущение объема и реалистическое понимание формы, воспитанное в мастерских Академии, Гликману-живописцу мешало. Он уходил от трехмерности, нарушая пропорции фигур, трактуя лица как маски, очерчивая их контрастным графическим контуром, добиваясь ощущения цветотональной поверхности без иллюзорных прорывов. Фигуры переводил в графические конструкции на плоскости (про картину «Еврейский портной» (1962) художник так и говорил, что это не натуральное изображение человека, а «конструкция» [4, с.270]), часто совмещал несколько ракурсов одного и того же лица, несколько ракурсов одного и того же персонажа. Если Гликман писал тело, оно чаще всего оказывалось бесплотным, едва намеченным линией или растворенным в цвете. Иногда тело на холсте как бы «схлопывалось», сворачивалось в причудливый, но ясно читаемый условный знак. Со временем Гликман выработал несколько характерных поз и жестов, которые имели для него и определенный символический смысл. Фигуры, написанные в рост, например, часто восходят у него к образам святых мучеников с древних фресок — особенно очевидно это в портрете О. Мандельштама («3 цвета времени. О. Мандельштам», 1986). Здесь ассоциацию подкрепляют и монументальный размер, и вытянутый по вертикали формат, и выбеленный, словно смешанный с известковым слоем цвет. Некоторых персонажей художник изображал «по схеме египетского фараона» — чтобы «подчеркнуть вечность», по его собственным словам [4, с. 178]. Так написан, например, Мейерхольд («Тюремная похлебка» («Ложка баланды»), 1960-е) или Шагал («М. Шагал и Г. Гликман», 1981). Характерна для визуального лексикона Гликмана и фигура сидящего на земле человека в профиль. Таким он увидел Михаила Зощенко, вписав его фигуру в угол холста, как будто загнанной в угол комнаты или тюремной камеры («Портрет М. Зощенко», 1991). Иногда такая поза обозначала вечного странника-скитальца («Странник Стравинский» или «Путник Стравинский», 1982 (Илл.2)), а в картине «Плач об умершем младенце» (1974) по мотивам вокального цикла Д. Шостаковича «Из еврейской народной поэзии» в такой позе изображен мертвый ребенок. Многим своим моделям Гликман придавал странную, неудобную, «йоговскую» позу с неестественно скрещенными, иногда будто бы связанными, ногами и руками: так изображены Е. Мравинский, С. Аллилуева, неизвестная балерина, И. Стравинский, многие другие. Если «схема египетского фараона»

отвечала в риторике Гликмана за приобщение к вечности, то поза «йога», вероятно, выражала состояние скованности, закрепощенности, несвободы, над которыми художник постоянно размышлял, которые всячески подчеркивал и в живописи, и на страницах своих воспоминаний. Глава «Маэстро Мравинский», например, заканчивается так: «“Евгений Александрович, вы, слава Богу, здоровы, всемирно знамениты. Все получили от жизни. Чего вам еще надо?”. Пристально взглянув на меня, Мравинский произнес: “Воздуха”» [4, с. 138]. В одном из портретов знаменитого дирижера (1974/1977(?)) Гликман передал это ощущение позой «сидящего старика с потусторонним взглядом, без правой руки» [4, с. 137], со скрещенными ногами, распластанного на безвоздушной плоскости холста как неодушевленная проекция тела. Разумеется, перечисленными визуальными схемами живопись художника не исчерпывается. Но их выявление помогает понять, как рациональна его стихийная и раскованная, на первый взгляд, живопись, как прорывается в манере Гликмана-живописца конструктивное сознание Гликмана-скульптора, дисциплинированное двухмерной плоскостью. Его схематизированные, доведенные до формулы фигуры стремятся к изначальной форме «каменного блока», в роли которого в данном случае выступает формат холста. В силу скульптурности мышления, картины Гликмана всегда картинны.

И в ленинградский период, и позже, в эмиграции, Гавриил Гликман мог позволить себе качественный холст, хорошие краски и кисти. Но часто писал чем попало на чем попало: на случайной картонке или куске оргалита, на старой скатерти, створке дверцы бывшего шкафа или стенке деревянного ящика. Иногда работал по негрунтованному холсту. Классическую технологию масляной живописи не соблюдал, сделав неограниченную свободу обращения с материалом частью своей артистической мифологии: «в ателье художника много книг, холстов, беспорядочно разбросанных красок, совершенно неожиданных “орудий производства” (щетки, грубые кисти, ножи, мочалки...). Здесь нет традиционных для всякого художника палитры и мольберта (вместо него — старый стул с приколоченной поперек рейкой). “Так мне удобнее”, — говорит он. Впрочем, пишет он часто на полу или прямо на стене. Технологию художник игнорирует, сознательно и бессознательно нарушая во имя художественного эффекта элементарные правила своего ремесла.<...> Но можно ли с чем-нибудь сравнить тот момент, когда, переполненный впечатлениями, изнемогающий от напряжения и усталости, раздираемый сомнениями, в неожиданно наступившей тишине он бросал первые мазки на пустой прохладный холст...» [6, с. 25–26]. Почти Джексон Поллок. Но как бы то ни было, целью Гликмана был все-таки не сам творческий поиск, процесс работы как таковой. Предварительные эскизы, беглые зарисовки он последовательно уничтожал. Как описывала Т. Д. Иванова-Гликман, «зарисовки эти напоминают зашифрованные криптограммы... Неожиданная линия, черта, будто начисто уводящая от внешнего сходства (а может указатель какой-то внутренней черты характера?), резкий ракурс, порой нарочитое искажение натуры, а порой почти натуралистическое сходство... Вероятно, здесь есть нечто от работы скульптора, когда искусные пальцы ищут в мягкой податливой глине вехи, по которым будет проложен путь к постижению натуры» [6, с. 26]. Но Гликман не желал допускать кого-либо в творческую лабораторию, обнаруживать следы колебаний, а иногда мучительной подготовительной работы: образ должен был явиться зрителю так, как будто вообразить иначе было бы невозможно, как итог, готовая вещь — в этом его академизм праздновал победу. Выбор материала художник обыгрывал иногда и как элемент художественной концепции. «Портрет Николая Клюева» (1986), например, написан на деревянной доске. С одной стороны, дерево отсылает к старине, иконописности (вспоминая свою единственную встречу с поэтом, Гликман «ясно представил себе его небольшую комнату, старинные книги, божницы с ценнейшими дониконовскими иконами, лампады, кровать под пологом, медный рукомойник... Клюев беспредельно любил исконное русское зодчество, народную поэзию, иконопись» [4, с. 81]. Другое дело, что доска, на которой написано «необыкновенное лицо», которое художник пытается вернуть из небытия, не что иное, как стенка старого платяного шкафа, ненужная выброшенная вещь — сам материал становится метафорой судьбы поэта, вычеркнутого, выброшенного из истории русской культуры, как воспринимал его Гликман. Двойной портрет Дягилева и Стравинского (1990) он написал на льняной ткани с мелким жаккардовым цветочным рисунком — что-то вроде старой скатерти, наклеенной на лист оргалита. В этой поверхности есть

Илл. 2. Г. Д. Гликман. «Странник-Стравинский». 1982. Холст, масло. Частное собрание

«одомашненность», легкомысленность, изящество старого петербургского быта и очарование мирискусснической культуры. Для композиции «Ахматова и Пушкин» (1997) художник также использовал не холст, а плательную ткань с цветочками; Паганини (1987) написал то ли на скатерти, то ли на занавеске; для одного из портретов Шостаковича (1991) взял кусок оргалита, явно побывавший задней стенкой платяного шкафа; Мейерхольда в военной форме (1998) изобразил на холсте не натянутом на подрамник, а прикрепленном к строительному поддону. Вероятно, не всегда та или иная живописная основа была столь уж продумана автором — быть может и, правда, иногда под рукой мастера просто не оказывалось подходящего холста. Но нельзя не учитывать, что мощное эмоциональное воздействие оригиналов гликмановских работ, в немалой степени возникает от их физической, «телесной» индивидуальности (кстати, во всех известных сегодня выставочных каталогах и буклетах Г. Гликмана, включая и книгу воспоминаний, этот материальный аспект его живописи, как правило, опускается: везде фигурирует традиционное «холст, масло»).

В настойчивом выборе нетипичных для традиционной живописи материалов ощущается азартная готовность художника к вызову, гордость творца, который «настолько владеет мастерством, что в состоянии решить “играючи” многие труднейшие творческие задачи» [6, с. 25]. А в осознанном или бессознательном желании создавать себе препятствия, преодолевать сопротивление поверхности чувствуется закваска скульптора — ваятеля, привыкшего работать с неподатливым материалом.

Жесткой границы между академической, «соцреалистической» скульптурой Гавриила Гликмана и его «левой», «экспрессионистской» живописью на самом деле не существует — между ними гораздо больше точек совпадения и взаимодействия, чем кажется на первый взгляд. Так, композиционные решения многих неожиданных, парадоксальных живописных работ художника 1980-х — 2000-х гг. восходят к его скульптурной практике 1930-х гг.: уже тогда им был найден, в частности, характерный

Илл. 3. Г. Д. Гликман. Композиция с портретами А. Ахматовой, Д. Шостаковича, И. Стравинского, Г. Гликмана. 1984. Дерево, масло. Частное собрание

«монтажный» прием, ставший впоследствии частью авторского почерка, творческого метода Гликмана как в скульптуре, так и в живописи.

Весной 1935 г. Гавриил Гликман, в то время даже еще не студент Академии художеств (он только начал посещать подготовительные курсы) вместе с братом, музыковедом Исааком Гликманом, «задумали в Большом фойе Ленинградской филармонии сделать выставку "Музыка". В центре разнообразной и интересной экспозиции мы поставили бюсты Бетховена, Чайковского, Моцарта и... Дмитрия Шостаковича. Для 30-х годов это была в достаточной степени дерзкая и смелая идея. Многие считали это не только новаторством, но и нахальством. Я вылепил бюст Дмитрия Дмитриевича немножко больше натуральной величины, его отлили из гипса — он был белый, как и другие бюсты. Бюсты были установлены на специальных кронштейнах, и вся конструкция была задумана в виде броского архитектурного мотива» [4, с. 38]. Примечательно, что выставка, как ее описал «куратор» Гавриил Гликман, была задумана в виде целостной композиции из отдельных портретных бюстов, в виде единой «конструкции», внутри которой, уже за счет отбора имен и соседства-соотношения скульптур, выстраивались не всегда очевидные, непростые, иногда конфликтные взаимосвязи. Представление о том, как впоследствии Гликман-живописец трансформировал этот прием, дает одна из работ, написанных им через сорок с лишним лет после той филармонической выставки. Композиция, выполненная на створке двери, имеет нестандартный для станкового произведения формат, вытянутый по горизонтали (50х170 см), образующий нечто вроде ленты архитектурного фриза. На нем в один ряд помещены головы — портреты А. Ахматовой, Д. Шостаковича, дважды повторенный портрет И. Стравинского. Композиция симметрична — два портрета слева, два справа, по центральной оси скульптор-живописец располагает собственный автопортрет (Илл.3). В 1984 г., которым датирована композиция, в дерзости и «нахальстве» автора никто не обвинял — времена изменились, к тому же художник уже жил тогда в Мюнхене.

В фондах Всероссийского музея А. С. Пушкина находится сегодня целый ряд скульптурных работ Гавриила Гликмана 1950-х — начала 1960-х гг. Вещи, характерные для того времени и «того» Гликмана — достойного ученика и сотрудника мастерской академика М. Г. Манизера. В числе других выделяются двойные портреты «Державин и Пушкин» (1959), «Пушкин и Мицкевич» (1959), и — особенно — «Пушкин и Маяковский» (1959). Это воображаемый диалог поэтов сквозь время и пространство, как если бы скульптор вознамерился буквально воспроизвести рассуждение И. А. Бродского о преемственности поэтической речи: «Произведение искусства никогда не принимается как нечто само собой разумеющееся: его всегда рассматривают на фоне предтеч и предшественников. Тени великих особенно видны в поэзии, поскольку слова их не так изменчивы, как те понятия, которые они выражают. Поэтому значительная часть труда любого поэта подразумевает полемику с этими тенями, горячее или холодное дыхание которых он чувствует затылком» [2, с. 23].

Здесь Гликман соединил представителей разных эпох уже не в рамках одной выставки, но в границах одного плинта, как скульптурную группу, сохранив при этом реалистическую трактовку самих фигур. Возник элемент новизны и неожиданности — этот ход, как прием «остранения», снимает автоматизм восприятия, мгновенно превращает банальное в оригинальное, вынуждает рассматривать вещь по крайней мере с любопытством и интерпретировать авторский замысел. Одно дело — хрестоматийно-гармоничный Пушкин и столь же стереотипно-бунтарский Маяковский, и совсем другое — когда эти персонажи-штампы вдруг встречаются и спорят между собой в одном времени и пространстве. Маяковский что-то доказывает, вскочил, в пылу спора хватает Пушкина за руку («Бросить Пушкина с парохода современности»?). Пушкин — воплощенная мудрость и гармония — останавливает его порыв, отстраняет спокойным движением руки (Илл. 4). Еще чуть-чуть и композиция приобрела бы пародийный оттенок, хотя автор к подобному результату наверняка не стремился. Замысел этого двойного портрета Гавриил Гликман не комментировал. Но сохранилось его воспоминание о посещении в 1937 г. концертной программы (по сути, оригинального моноспектакля) Владимира Яхонтова. Читая стихи Маяковского, Яхонтов преображался — «ну прямо живой Маяковский, хоть отливай из бронзы и ставь на площадь» [4, с. 198] (Молодой скульптор был так поражен этим «перевопло-

Илл.4. Г. Д. Гликман. Пушкин и Маяковский. 1959. Тонированный гипс. © Всероссийский музей А. С. Пушкина. Мемориальный Музей-квартира А.С. Пушкина, Санкт-Петербург

щением», что, набравшись смелости, пригласил чтеца позировать ему для скульптурного портрета Владимира Маяковского). Но более всего Гликмана потрясло то, как сразу после стихов Маяковского артист, «вернувшись в свой прежний облик, подошел к краю эстрады и <...> почти без интонации, с какой-то затаенной душевной болью прочел пушкинское стихотворение: “Пора, мой друг, пора!”» [4, с.198]. Контраст между голосом «громыхающим» и тихим, контраст звуковой, интонационный был особо отмечен художником — не он ли стал впоследствии основой «Пушкина и Маяковского»? От этой композиции совсем недалеко до гликмановских двойных живописных портретов, хотя их разделяют в действительности несколько десятилетий: «Вагнер и Моцарт» (1993), «Шёнберг и Бетховен» (1993), «Бетховен и Шостакович» (1990-е), «Шостакович — Малер», (2002), «Моцарт и Стравинский» (1997), «Шостакович и Мусоргский» (1985–1990). Эти беседы-вопрошания, «священные собеседования» имели для Гликмана глубокий смысл, связанный с его пониманием музыки того или иного композитора (это становится понятным, если рассматривать портреты параллельно с чтением воспоминаний художника). Воспринимаемые же однопланово, буквально, некоторые из этих портретов обескураживают своей двусмысленностью.

В портрете «Шостакович и Мусоргский», например, облик Мусоргского и возвышен, и смешон. Великий музыкант, последовательный проводник национально-эстетических принципов музыкального содружества «Могучей кучки» представлен в китчевом образе «русского национального композитора»: в кумачовой рубахе, с пшенично-желтой растрепанной шевелюрой и бородой. При этом в трактовке Гликмана Мусоргский подобен евангелисту — словно внимая Божественному слову, он возводит очи к небесам и прикасается пером к листу бумаги. Юный Шостакович изображен рядом как смиренный ученик, внимательно и благоговейно взирающий на «евангелиста» Мусоргского, готовый записать «Откровение» (Илл. 5). Лица, жесты, позы, ситуация настолько гротескны, что в описание картины невольно вкрадывается соответствующая дурашливая «митьковская» интонация: пришли, мол, «митьки» к Ван Гогу.... Но Гликман-то писал не занимательную историю, не придумывал забавный сюжет! Так он разбирался со своим личным восприятием музыки горячо любимых им композиторов — «творческие взаимоотношения Дмитрия Шостаковича с Мусоргским для меня всегда были поводом для размышления» [4, с. 52]. В некоторых произведениях Шостаковича ему кое-что казалось «вторичным, излишне иллюстративным, уж очень впрямую идущим от Мусоргского», он считал, что «в блистательной оркестровке Шостаковича Мусоргский как-то потерялся» [4, с. 53]. В личном общении с Д. Шостаковичем эти мысли, как писал Гликман, он оставлял при себе, «так как был в музыке всего лишь страстным любителем, а отнюдь не профессионалом» [4, с. 53]. Другое дело «холст, масло» — здесь он мог позволить себе любое высказывание. Один из лучших своих портретов Мусоргского (1983) Гликман написал на чистом негрунтованном холсте квадратного формата. Точнее, это не живопись, а цветной, лишенный моделировки вполне реалистический рисунок. Свозь легкие касания линий светится серебристость нетронутого, будто бы «обнаженного» холста, драгоценностью выглядит его ровное плетение с характерными узелками. Чистый холст, где отсутствует блистательная колористическая маэстрия, нет красочной многослойной фактуры, вот это и есть, по-гликмановски, «Мусоргский без оркестровки» — характер, масштаб, подлинность, «оригинальность, прелесть, наивность и красота» его музыки [4, с. 53].

Музыка и человек, ее сочинивший, художник и его творение для Гликмана едины (вот как сам Гликман описывал портрет М. Ростроповича: «Геометрически построенная фигура Ростроповича прочно посажена — портрет очень прост по живописи: контраст черного и красного. <...> Голова на портрете у Ростроповича придумана, придуманы и кисти рук. Это не пальцы, а клавиши, и они играют. По четкости, конструктивности и лаконичной выразительности портрет, с одной стороны, близок к квадрату Малевича, а с другой — к портретам древних китайских императоров. В одном из интервью Ростропович сказал, что в портрете работы Дали он изображен в виде черточек, а в портрете Гликмана виолончель — живот. Если вспомнить, что в древнерусском языке слово “живот” означало и “жизнь”, возникает образ — для Ростроповича музыка и жизнь едины. И в этом смысл портрета, родившегося из музыки и музыку излучавшего» [4, с. 267]. «Человек уже больше не художник, он

Илл.5. Г. Д. Гликман. Д. Шостакович и М. Мусоргский. 1985–1990. Холст, масло. Частное собрание

сам стал художественным произведением», как писал Ницше [7, с. 62]. Ницше, и особенно его «Рождение трагедии из духа музыки», конечно, не случайны при рассмотрении портретного творчества Гликмана, изобилующего образами немецких музыкантов — от Баха к Бетховену, от Бетховена к Вагнеру. Трагический гений — идеал художника Гликмана, а «трагичность» — главная для него характеристика творческой личности, любимое им слово: «Личность Бетховена абсолютно совпадает с его музыкой, <...> с его темпераментом и трагизмом» [4, с. 39]; «вся его трагическая, трудная жизнь» [4, с. 33]; «не хочу судить <...> великого трагического музыканта» [4, с. 69]; «мне вдруг открылись темные и трагические глубины души этого талантливого человека» [4, с. 104]. Трагедию Гликман понимал серьезно, она должна была быть «по-настоящему» трагической. Его, например, чрезвычайно задело, возмутило определение трагического в статье И. И. Соллертинского о Восьмой симфонии Шостаковича: «“Из пессимизма трагедия не рождается”. Видите ли, если человек хочет писать трагическую симфонию, он должен прежде всего быть оптимистом. <...> “Трагическое — не пессимистическое”, — как это понимать?» [4, с. 57]. Серьезность Гликмана иногда и подводила: не всегда понятно, например, был ли иронический аспект восприятия той или иной его работы частью художественного замысла или автор пережал, «перекрутил пружину», перебрал в нагнетении «трагического», доведя внешнюю значительность образов до противоположного эффекта. Но без трагедийности Гликман обойтись не мог — это было связано с творческой сверхзадачей, как он ее понимал.

У нас нет достоверных сведений о том, что послужило импульсом для рождения в начале 1960-х гг. «другого» Гавриила Гликмана и была ли связана с какими-то конкретными событиями серия литографий, принесших художнику «неофициальную» известность. Серия включала портреты А. Ахматовой, М. Цветаевой, С. Михоэлса, Б. Пастернака, О. Мандельштама в лагерной робе («графическая портретная серия, посвященная тем, кто был гениальным и попал в тяжкие лапы эпохи» [5, с. 13]).

Представляется, что какую-то (а быть может определяющую?) роль в ее появлении мог сыграть «Реквием» А. А. Ахматовой: текст поэмы начал тогда распространяться в самиздате. В серию вошел и автопортрет Гликмана, основанный на его рисунке — автопортрете 1939 г. Там художник представлен, как можно вообразить, размышляющим перед незаконченной работой: он полностью погружен в себя, взгляд обращен вовнутрь, левая рука охватывает, в задумчивости, подбородок и прикрывает губы — выразительное, одухотворенное лицо, нарисованное

теплой, коричневатой сангиной. В черно-белой литографии нач. 1960-х гг. композиция не изменилась, но рисунок стал жестче и проще, детали гиперболизированы, особенно ладонь правой руки, которая, как чужая, с силой зажимает, запечатывает рот, словно буквально воплощая ахматовское:

«И если зажмут мой измученный рот,
Которым кричит стомильонный народ» [1].

В контексте «Реквиема» ряд портретов, созданных Гликманом, становится частью бесконечного «списка» всех приговоренных и кончившихся «неповинных жизней», помянутых строками ахматовского «Реквиема»:

«Хотелось бы всех поименно назвать,
Да отняли список, и негде узнать» [1].

Через аллюзии к «Реквиему» художник часто решал впоследствии образ самой Ахматовой в живописи. А необходимость «всех поименно назвать» была воспринята Гликманом как собственная духовная миссия и воплотилась в огромной серии живописных портретов поэтов, писателей, художников, композиторов, музыкантов, предстающих как отражение «духовной истории России», как «чреда мучеников и подвижников русского искусства, осветивших светом добра и истины историю человечества» [6, с. 20]. В живописи Гавриила Гликмана, с 1960-х гг. развивавшего ту же «русскую идею», что и набиравший тогда силу художник младшего поколения Илья Глазунов, многим виделось «истинное трагическое лицо великой России»: «Великий Достоевский, окруженный призраками страдания; суровый Солженицын в групповом портрете "Матренин двор", названном Ростроповичем "Похороны души России";<...> Цветаева, готовая к последнему роковому шагу в Елабуге; царственная трагическая Ахматова; супруги Сахаровы в венце мучеников; закованный в клетку времени Зощенко; Борис Пастернак с глазами, полными отчаяния и дерзкого вдохновения» [6, с. 19–20]. Всматриваясь в это «трагическое лицо», Гликман запечатлевал его в формах экспрессивного гротеска, превращал в иероглиф застывшего крика.

В 1968 г. первая и последняя в СССР персональная выставка живописи Гликмана в ленинградском Союзе композиторов была закрыта на третий день, а «Гликман-живописец с тех пор стал подвергаться гонениям» [6, с. 20]. «Как и Эрнста Неизвестного, Г. Гликмана можно считать крупным представителем неофутуризма в Советском Союзе наших дней <...>, а их обоих — наиболее выдающимися деятелями изобразительного искусства среди художников-диссидентов», — писал журналист Вячеслав Завалишин [цит. по 6, с. 24]. Но Гликман диссидентом не был, его «официальная» и «неофициальная» жизни были типичным проявлением советского двоемыслия, свойственного и многим непримиримым нонконформистам.

В 1980 г. художник эмигрировал, обосновался в Мюнхене и вплоть до начала 2000-х гг. продолжал плодотворно работать, осознавая свою живопись вкладом в «мощный процесс <...> познания России западным миром» [6, с. 20]. Его искусство принципиально не менялось в отношении стиля, который художник нашел в 1960-х — 1970-х гг. — лишь расширялся тематический и образный репертуар, появлялись новые технические приемы. Период эмиграции компенсировал официальное непризнание его живописи на родине: с начала 1980-х гг. и вплоть до смерти в 2003 г. многочисленные выставки художника проходили в городах США и Европы, коллекции его почитателей по всему миру пополнялись новыми произведениями. Графику и живопись Гликмана собирали, в частности, В. Спиваков, Г. Рождественский, А. Журбин, М. Ростропович, Г. Вишневская и многие другие. В 1992 г. состоялась персональная выставка живописи художника в Саратове, в Государственном музее К. А. Федина. В Петербург Гавриил Гликман вернулся книгой воспоминаний «Я живу, потому что я вижу», изданной в 2011 г., и приуроченной к ее презентации камерной выставкой из частного собрания в Ораниенбауме в 2013 г.

Произведениям Гликмана в 1990-х — 2000-х гг. было посвящено немало статей, предварявших многочисленные выставочные буклеты, а затем и книгу воспоминаний художника. Большинство текстов — в основном журналистских, не искусствоведческих — объединяет общая восторженная интонация и риторика, заданная не только живописью, как таковой, но в немалой степени именами портретируемых и самой личностью Гавриила Гликмана, его рассказами и комментариями. В целом же можно сегодня констатировать «художественную изоляцию, к которой Гликман-живописец был приговорен (ни выставок, ни честной критики)» [6, с. 22]. Музеи, имеющие в своих собраниях его реалистическую скульптуру, экспонируют ее так, как будто бы другого Гликмана не существует. Музеи и галереи, обладающие его «экспрессионистской» живописью и графикой, не часто выставляют их, а если и выставляют, то не в художественном, а скорее в историческом ключе и не готовы соединить обе линии жизни художника в одном пространстве. Аналитических работ, посвященных творчеству художника целиком, до сих пор не существует. Между тем, если отказаться от уже привычной при исследовании этого периода советского искусства оптики и не противопоставлять «официального» Гликмана — Гликману «неофициальному», перед нами предстанет гораздо более настоящий и яркий творческий феномен.

Примечания:

1. Личное дело Г. Д. Гликмана. НАРАХ. Ф.7. Оп. 7. 1937. Ед. хр.30. Л. 52.
2. Производственная характеристика художника-скульптора т. Гликмана Гавриила Давидовича. НАРАХ. А-52. Ф.10. Оп.2. Ед. хр. 46. Л. 13.
3. Там же.

Список литературы:

1. *Ахматова А.* Реквием. 1935–1940. Товарищество зарубежных писателей, 1969. URL: https://imwerden.de/pdf/akhmatova_requiem.pdf (дата обращения 03.01.2019).
2. *Бродский И.* В тени Данте. СПб.: Азбука, 2012. 287 с.
3. *Воднос Е.* Выпростай из тела душу — пробил час ее крылатый // *Гликман Г.* Я живу, потому что я вижу. Саратов: ООО «Орион», 2011. С. 9–12.
4. *Гликман Г.* Я живу, потому что я вижу. Саратов: ООО «Орион», 2011. 334 с.
5. *Горелик Л.* О том, как Гавриил меня пленил // *Гликман Г.* Я живу, потому что я вижу. Саратов: ООО «Орион», 2011. С. 13–16.
6. *Дмитриев Т.* Размышление с кистью в руке // *Гликман Г.* Я живу, потому что я вижу. Саратов: ООО «Орион», 2011. С. 16–27.
Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // Ницше Ф. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 57–157.
7. *Флоренский П.* Иконостас // Философия русского религиозного искусства XVI — XX вв. Антология. М.: Изд. группа «Прогресс», «Культура», 1993. С. 265–280.

References:

Akhmatova A. *Rekviem. 1935–1940. Tovarishchestvo zarubezhnyh pisatelei, 1969 (Requiem. 1935–1940. The Fellowship of Foreign Writers, 1969).* Available at: https://imwerden.de/pdf/akhmatova_requiem.pdf (accessed 03.01.2019). (in Russian)
Brodsky J. *V teni Dante (In Dante's Shadow).* Saint Petersburg, Azbuka Publ., 2012. 287 p. (in Russian)
Florenskii P. Ikonostas (Iconostasis). *Filosofiia russkogo religioznogo iskusstva 16–20 vv. Antologiia (Philosophy of Russian Religious Art of the 16th — 20th Centuries. Anthology).* Moscow, Progress, Kul'tura Publ., 1993, pp. 265–280. (in Russian)
Glikman G. *Ia zhivu, potomu chto ia vizhu (I Live because I See).* Saratov, Orion Publ., 2011. 334 p. (in Russian)
Nietzsche F. Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki. Predislovie k Rikhardu Vagneru (The Birth of Tragedy from the Spirit of Music. Introduction to R. Wagner). *Collection of works. In 2 vol. Vol 1.* Moscow, Mysl' Publ., pp. 57–157. (in Russian)

УДК 791.43-22+7.038.6

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11018

Рыков Анатолий Владимирович, доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб. 7–9. 199034. anatoliy.rikov.78@mail.ru

Rykov, Anatolii Vladimirovich, Full Doctor in Philosophy, PhD in Art History, professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. anatoliy.rikov.78@mail.ru

СТРУКТУРЫ И ДЕМОНЫ. «ВОЛГА-ВОЛГА» 2006 ГОДА

STRUCTURES AND DEMONS. “VOLGA-VOLGA” (2006)

Аннотация. Статья посвящена фильму Андрея Сильвестрова и Павла Лабазова «Волга-Волга» (2006) — ремейку известной кинокомедии Григория Александрова. Произведение рассматривается в качестве одного из самых ярких образцов метода деконструкции не только в отечественном, но и в мировом искусстве. Автор анализирует современную «Волгу-Волгу» с точки зрения новейших интерпретаций сталинской культуры и традиции фантастического искусства (от маньеризма до сюрреализма). Особое внимание уделяется романтическим и авангардистским коннотациям фильма. Автор приходит к выводу, что значение новой версии «Волги-Волги» выходит далеко за рамки отечественного исторического и художественного контекста.

Ключевые слова: Андрей Сильвестров; Павел Лабазов; Владислав Мамышев-Монро; деконструкция; Григорий Александров; авангард; сталинская культура; кинокомедия «Волга-Волга».

Abstract. The focus of the study was on the film “Volga-Volga” by Andrei Silvestrov and Pavel Labazov (2006), a remake of the famous comedy film by Grigory Alexandrov. The author considered the work as one of the most striking examples of the deconstruction method, not only in Russian but also in the world art. The author analyzed the contemporary version of “Volga-Volga” from the point of view of the latest interpretations of Stalinist culture and traditions of fantastic art (from Mannerism to Surrealism). The researcher paid special attention to the romantic and avant-garde connotations of the film. The author concluded that the significance of the new version of the “Volga-Volga” film goes far beyond the framework of the national historical and art contexts.

Keywords: Andrei Silvestrov; Pavel Labazov; Vladislav Mamychev-Monroe; deconstruction; Grigory Aleksandrov; avant-garde; Stalinist culture; comedy film “Volga-Volga”.

Фильм Андрея Сильвестрова и Павла Лабазова «Волга-Волга» (2006), ремейк известной сталинской кинокомедии Григория Александрова, вполне может претендовать на статус классического для истории отечественного искусства произведения. Более того, примененный в данной работе метод деконструкции позволяет рассматривать этот ремейк в качестве знакового для целой эпохи в развитии искусства явления. Кинокартина, получившая премию Кандинского, к сожалению, была практически лишена внимания со стороны критики и научного сообщества [9].

Карнавал. Оба варианта фильма «Волга-Волга» — замечательная пародия на теорию низовой, карнавальной культуры Михаила Бахтина. У Бориса Гройса есть статья «Тоталитаризм карнавала» [3; см. также: 2], указывающая на часто упускаемую из виду близость всемирно известного советского философа и литературоведа к господствовавшим в сталинской культуре мифам. В обоих фильмах «коллективное тело» народного творчества преследует и пытается поглотить носителя «репрессивного», «официального» слова бюрократа Бывалова. В «Волге-Волге» 2006 г. хтоническая природа этой стихии «низовой» культуры и ее тоталитарный характер уже вполне очевидны. Поскольку Бахтин стоял у истоков всей современной гуманитарной науки на Западе, его «разоблачение», «привязка» его творчества к сталинской культуре в определенной мере означает проблематизацию всех стереотипов западной культурной политики начала XXI в., в том числе и восходящих к Бахтину постструктуралистских практик. Это тем более парадоксально, что сам фильм «Волга-Волга» 2006 г. создан в жанре деконструкции.

Карнавализация подразумевает отказ от однозначной социальной или авторской идентичности. В современной «Волге-Волге» эта проблема решается почти в лакановском духе. Все ключевые темы фильма — ложный энтузиазм, ложная идентичность, безумие, идиотизм — являются изобретениями романтизма. Уже на рубеже XVIII–XIX вв. романтизм не только создает амплуа гения, но и деконструирует личность как таковую («Люцинда» Фридриха Шлегеля, «Портреты умалишенных» Жерико). Иллюзорность «я» — одна из главных романтических тем, равно как и тема «народного бессознательного», «коллективного тела». Образы коллективного буйства, танца, умопомешательства, ритуала, первобытной игры инстинктов мы находим в творчестве Гойи и Домье. «Волга-Волга», следовательно, не выходит из круга проблем романтической эпохи. Ее сверхзадачей является деконструкция романтических стереотипов, пафоса, «прямой речи».

Медиа-пространство. Оба варианта картины — 1938 г. и 2006 г. — это медиа-пространства, напоминающие «Культуру Два» Владимира Паперного [7]. Пространства лозунгов, брендов, публичных карьер, пиара. В рамках этого медиа-пространства воспринимаются и искусство, и политика, и авангард, и массовая культура. К примеру, Андрей Сильвестров работал с этой проблематикой и в других своих фильмах — «Прорубь», «Бирмингемский орнамент» (в соавторстве с Юрием Лейдерманом). При этом образ сталинского медиа-пространства оказывается удивительно современным и в то же время насыщенным романтическими коннотациями. Творческая личность в нем представляется медиумом высших сил. По ходу действия фильма, по мере приближения его героев к Москве, власть этого медиа-пространства становится все более очевидной. В этих условиях вопрос об авторстве новой «Песни о Волге» теряет свой смысл. Автор — народ, эпоха, «радость жизни» сталинского тоталитаризма, «массовая культура», скрывающаяся под маской «народности». Флюиды «народности» дано уловить не каждому: рационально мыслящий чиновник терпит поражение в борьбе за медиа-пространство по причине своей невосприимчивости к «народному» сталинскому постмодерну, стихии «народного творчества».

Демонология. Демонология, в скрытом виде присутствовавшая в постмодернистской макабрной комедии Григория Александрова, снятой в период непрерывного террора и имитировавшей стереотипы сталинской культурной политики, выходит на первый план в новой «Волге-Волге» А. Сильвестрова и П. Лабазова, в особенности, в хтоническом образе главной героини Стрелки-письмоносицы в исполнении В. Мамышева-Монро. Своими неосторожными высказываниями об отсутствии талантов в провинциальном Мелководске товарищ Бывалов разбудил демоническую стихию «народного творчества», оказавшись в ситуации гоголевского Хомы Брута. Сцены самодеятельного искусства, сливающиеся в бесконечный кошмарный перформанс, превращают ремейк «Волги-Волги» в символизирующий таинственную русскую душу хоррор. «Дух музыки», иррациональная, творческая стихия, преследующая чиновника, может быть названа также сектантской стихией, мифологизация которой составляла одну из ключевых тем русской культуры Серебряного века [10].

«Демонический» компонент «Волги-Волги» связан с атмосферой репрессий, в которой создавалась эта музыкальная кинокомедия. Этот аспект зафиксирован в воспоминаниях современников/авторов фильма, работах киноведов [8], «личных расследованиях» В. Мамышева-Монро, касающихся личности Любови Орловой. Но репрессивное или демоническое начало в обоих вариантах фильма не тождественно государственному началу. Именно бюрократ, по сути, является единственным «частным человеком» в картине, пытающимся всеми способами отгородиться от окружающей действительности. Только он обладает «субъективностью». «Нормальность» бюрократа противостоит трансгрессивной авангардистской демонологии, и мы в данном случае сочувствуем этой «оказавшийся в меньшинстве» буржуазной норме.

Форсированная мимика в образе Мамышева-Монро, играющего одновременно Любовь Орлову и ее героиню Стрелку, также отсылает к проблематике демонического в искусстве XIX в. (Гойя, Домье, Тулуз-Лотрек) [6, с. 132–134]. «Волга-Волга» принадлежит традиции фантастического искусства, идущей от Босха, Брейгеля, маньеризма, барокко к современному искусству. Неестественная посадка головы Стрелки в новой версии фильма (впечатление, возникающее от монтажного соединения головы Мамышева-Монро с туловищем Любови Орловой) — типичный маньеристический прием («Мадонна с длинной шеей» Пармиджанино, «Одиссей и Пенелопа» и «Св. Семейство со св. Елизаветой» Приматиччо). Эта «коллажность» также имеет двойственное звучание, одновременно ассоциируясь с модернистской техникой и архаической темой оборотня.

Авангард. Уже «Волга-Волга» 1938 г. активно использует основную мифологему авангарда — противостояние официальной, «высокой» культуре с привлечением нетрадиционных форм самовыражения. Это «поставангардное» произведение сталинской культуры, возможно, разоблачающее не только «официальную культуру», но и «народный авангард». Во второй «Волге-Волге» вся эта «авангардистская» проблематика сохранена и акцентирована (фильм содержит множество аллюзий на современное искусство от сюрреализма до поп-механики Сергея Курехина). Искусство интересует авторов как нечто деструктивное, бессмысленное, архаическое. Это авангардистская тема, восходящая к романтической категории возвышенного. В то же время идея самодеятельного искусства, перерастающая в некую сюрреальность, воплощает вагнеровскую концепцию единства художника и народа в новых синтетических формах творчества (Gesamtkunstwerk) [1; 4; 5]. Образ главной героини фильма 2006 г. — порождение биолаборатории авангарда, это ищущий любви Франкенштейн, мутант-трансгендер, напоминающий печальных полулюдей-полурастения Одилона Редона, героев Филонова, персонажи Натальи Гончаровой или Елены Фигуриной.

Ремейк «Волги-Волги» учит нас заключать в кавычки как слово «вдохновение», так и слова «теория» и «идеология». Он демонстрирует тактичное отношение к искусству прошлого. Во многом создатели фильма преследовали искусствоведческие цели, деконструируя классическое произведение советского кино. Кинорежиссеры анализируют романтический, точнее популистский образ творчества, при этом проводится важная дифференциация между искусством и политикой, сталинской эпохой и конкретным примером культурной продукции того времени. «Волга-Волга» 1938 г. рассматривается как многоуровневое целое с мощным пародийным, «постмодернистским» слоем. Новая интерпретация учитывает скрытые смыслы этой работы, усиливает их, позволяет им раскрыться. В этом эксплицировании импликаций, заложенных в самом оригинале, и заключается значение механизма деконструкции.

Не отрицая всю важность «контекстного» прочтения обоих фильмов, привязывающих их проблематику к «большому террору», хотелось бы подчеркнуть, что современная версия знаменитого сталинского кинофильма может быть рассмотрена и в совершенно ином плане — истории и предыстории деконструктивистских стратегий в западном искусстве (от эпохи маньеризма до творчества Синди Шерман). В данном кинопроизведении мы находим новое обращение к романтическим и проторомантическим темам «критики идентичности», образу ложного энтузиазма, безумия, идиотизма, мутации и низших форм жизни — темам, ключевым и для художественной продукции авангарда. Таким образом, постановка вопроса о массовой культуре, популизме и искусстве (в его отношении к другим видам деятельности) приобретает в фильме Андрея Сильвестрова и Павла Лабазова необходимые масштабность и остроту. «Что такое искусство?» — вот тема этого произведения, и «ответ» на этот вопрос в данном случае лишен какой бы то ни было однозначности или успокаивающей простоты.

Список литературы:

1. *Вагнер Р.* Произведение искусства будущего // *Вагнер Р.* Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 142–261.
2. *Гройс Б.* Ницшеанские мотивы в советской культуре 30-х годов // Бахтинский сборник. Вып. 2. М.: Лабиринт, 1992. С. 104–126.
3. *Гройс Б.* Тоталитаризм карнавала // Бахтинский сборник. Вып. 3. М.: Лабиринт, 1997. С. 76–80.
4. *Гройс Б.* Искусство утопии. Gesamtkunstwerk Сталин. Статьи. М.: Художественный журнал, 2003. 320 с.
5. *Добренко Е.* Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 592 с.
6. *Зедльмайр Х.* Утрата середины. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 640 с.
7. *Паперный В.* Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 408 с.
8. *Салис Р.* Нам уже не до смеха. Музыкальные кинокомедии Григория Александрова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 360 с.
9. *Шиянов М.* «Волга-Волга» Мамышева-Монро: недооцененный ремейк мрачной комедии // РИА Новости. URL: https://ria.ru/20130423/934067958.html (дата обращения: 10.12.2018)
10. *Эткинд А.* Хлыст: Секты, литература и революция. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 644 с.

References:

Dobrenko E. *Politehkonomiia sotsrealizma (Political Economy of Socialist Realism).* Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2007. 592 p. (in Russian)

Etkind A. *Khlyst: Sekty, literatura i revoliutsiia (Khlyst: Sects, Literature and Revolution).* Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2013. 644 p. (in Russian)

Groys B. *Iskusstvo utopii. Gesamtkunstwerk Stalin. Stat'i (Art of Utopia. Gesamtkunstwerk Stalin. Articles).* Moscow, Khudozhestvennyi zhurnal Publ., 2003. 320 p. (in Russian)

Groys B. Nitssheanskie motivy v sovetskoi kul'ture 30-kh godov (Nietzschean Motifs in the Soviet Culture of the 1930s). *Bakhtinskii sbornik (Bakhtin's collection)*, issue 2, Moscow, Labirint Publ., 1992, pp. 104–126. (in Russian)

Groys B. Totalitarizm karnavala (Totalitarianism of Carnival). *Bakhtinskii sbornik (Bakhtin's collection)*, issue 2, Moscow, Labirint Publ., 1997, pp. 76–80. (in Russian)

Paperny V. *Kul'tura Dva (Culture 2).* Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2007. 408 p. (in Russian)

Salis R. *Nam uzhe ne do smekha. Muzykal'nye kinokomedii Grigoriia Aleksandrova (We no Longer Laugh. Musical Comedies of Grigory Alexandrov).* Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2012. 360 p. (in Russian)

Sedlmayr H. *Utrata serediny (Loss of the Center).* Moscow, Progress-traditsiia Publ., 2008. 640 p. (in Russian)

Shiianov M. "Volga-Volga" Mamysheva-Monro: nedootsenennyi remeik mrachnoi komedii ("Volga-Volga" by Mamyshev-Monroe: an Underrated Remake of the Grim Comedy). *RIA News.* Available at: https://ria.ru/20130423/934067958.html (accessed: 10.12.2018) (in Russian)

Wagner R. Proizvedenie iskusstva budushchego (Art Works of the Future). *Izbrannye raboty (Collected works).* Moscow, Iskusstvo Publ., 1978, pp. 142–261. (in Russian)

УДК 7.036:7.035.9

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11019

Парфеникова Алёна Сергеевна, искусствовед, аспирант. Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2, 191186. lumike11@ya.ru

Parfenikova, Alena Sergeevna, art historian, PhD student. Saint Petersburg State University of Culture and Arts, Dvortsovaia nab., 2, 191186 Saint-Petersburg, Russian Federation. lumike11@ya.ru

«СВОЯ СОВРЕМЕННОСТЬ» СТАСА СВЕТОЧЕНКОВА КАК ПРИМЕР ИНТЕРПРЕТАЦИИ АНТИЧНОГО НАСЛЕДИЯ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА

THE “OWN MODERNITY” OF STAS SVETOCHENKOV AS AN EXAMPLE OF ANCIENT HERITAGE INTERPRETATION IN RUSSIAN ART OF THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

Аннотация. Многовековая история показывает, что художники обращались к одним и тем же мифологическим и библейским сюжетам, решая различные художественные и смысловые задачи. Одни воспевали красоту античного идеала, другие наоборот стремились ее отрицать. Тем не менее, античность выступает на мировой исторической арене как эталон, с которым себя соизмеряют различные культуры и эпохи, являясь необходимой частью человеческого бытия. Художники, создавая свои произведения, стремились к их максимальной выразительности и законченности, которых можно достичь, обратившись к базовому определению античности — гармонии. Автор рассматривает влияние античной культуры на искусство рубежа XX–XXI вв. в контексте современности на примере творчества Стаса Светоченкова. Анализируя творческий метод Стаса Светоченкова, можно с уверенностью заключить, что он является ярким представителем современного искусства в Санкт-Петербурге. Художник предлагает зрителю оригинальные трактовки античных мифологических сюжетов, переработанные в соответствии с современными эстетическими принципами. Он использует стандартные постмодернистские приемы, помещая классические сюжеты в современный контекст. Уникальность исследования заключается в том, что материалы о художнике публикуются впервые. Статья основана на интервью с художником и многолетнем сотрудничестве с мастером в рамках педагогического процесса. Исследование проведено с использованием структурного, иконографического, формального, стилистического и сравнительного методов.

Ключевые слова: современное искусство; античное наследие; цитата; культурный код.

Abstract. Centuries-old history showed us that the artists addressed to the same mythological and biblical plots deciding the different art and semantic tasks. Some of them glorified the beauty of the ancient ideal while others sought to deny it. Nevertheless, antiquity appeared on the world historical arena as a standard with which various cultures and epochs correlated themselves. Artists in their works sought to the maximum emphasis and completeness achieved by referring to harmony, basic definition of antiquity. The focus of the study was on the analyses of the creative methods of Stas Svetochenkov, the important contemporary Saint Petersburg artist. The author considered the influence of ancient culture on art of turn of the 20th — 21st centuries in actual context on the example of Svetochenkov using structural, iconographic, formal, stylistic and comparative methods. The author underlined that Stas Svetochenkov offered to a viewer the original interpretation of ancient mythological plots, treated according to contemporary aesthetic principles. The researcher concluded that the artist used standard postmodern methods, putting classical plots in contemporary context. The art of Stas Svetochenkov become the object of a comprehensive study for the first time. The study included the materials of the interview with the artist and was a result of a long-term cooperation with him during the pedagogical process.

Keywords: modern art; antique heritage; quote; cultural code.

Посвящается памяти Мастера, учителя и друга

Искусство XXI в., оценив масштабы разрушений, которые нанесли модернистские эксперименты, ощутило потребность в гармонии, равновесии в мире, которые можно достичь, обратившись к классическому наследию. Это обусловлено тем, что классическое искусство, в частности, античное наследие, оказалось жизнеспособным в любых исторических и культурных условиях: «Значение античного искусства как особого звена в цепи историко-художественного развития общества очень велико. Конечно, античное искусство, его художественно-стилевая система неповторимы и невоспроизводимы, как неповторимы исторические условия, вызвавшие его к жизни. Однако гуманизм, эстетическое совершенство этого искусства, первооткрытие в нем ряда сохраняющих и в дальнейшем свою ценность художественных завоеваний, наконец, огромный авторитет его системы определили силу и глубину его воздействия на ряд последующих цивилизаций. В особенности глубоко воздействие античного мира сказалось в истории народов Европы» [11, с. 29]. XX в. тяготел к созданию своих стилей, практик, которые должны были стать новыми идеалами, скинув классику с «парохода современности». Художники завуалированно подражали античности, стремясь к той же универсальности и эталонности, предлагая свои теории и концепции цвета, композиции, визуального восприятия. Несмотря на общую тенденцию отрицания классического искусства, художники ориентировались на него как на первоисточник. Они искали свой новый образный язык, чтобы передать те потрясения, которые выпали на долю человечества в двадцатом столетии, но все равно пришли к тому, что потенциал античного наследия неиссякаем, а его значение для культуры и искусства бесконечно важно.

В связи с чем в XXI в. существует тенденция возвращения в художественную практику проблем формального и смыслового содержания, стремления к совершенству, поиску новых решений в классическом понимании задач искусства [1; 5; 8]. Проблема до конца неразрешима, так как суть идеала в бесконечном стремлении к нему и невозможности его достичь. Художник, использующий опыт прошлого, ощущает себя элементом этого наследия, стремясь при этом создать нечто, что поможет ему осознать себя здесь и сейчас. Он создает облик своей современности, предлагая ее в качестве «зеркала правды».

Одним из ярких представителей современной художественной жизни Санкт-Петербурга, предлагающих «свою современность», является Стас Светоченков. Он не принадлежит к какому-либо стилю и художественному объединению, он

взрастил свой талант на классическом наследии, поэтому в его работах отчетливо прослеживается влияние греческой архаики. Художник предлагает зрителю оригинальные решения античных мифологических сюжетов, переработанные в соответствии с современными эстетическими принципами и собственным мироощущением. Он использует цитату как постмодернистский метод художественной выразительности, помещая классические сюжеты в современный контекст.

Стас Светоченков родился в 1965 г. в Санкт-Петербурге, получил архитектурное образование в Санкт-Петербургском государственном архитектурно-строительном университете (ЛИСИ) (современ. Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет) и в Санкт-Петербургском государственном академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, занимался дизайном фарфора, графикой, скульптурой, живописью. Индивидуальный почерк художника сформировался под влиянием его многогранных талантов и богатого художественного опыта. Своими учителями он называл мастеров итальянского Возрождения, барокко, русских художников конца XIX в. Когда юный художник обучался искусству рисунка, его эталоном были шедевры Микеланджело, потом Дюрера. Караваджо и Веласкес вдохновляли колоритом и рафинированной живописью. Он постигал азы масляной техники на основе коллекции Государственного Эрмитажа. В творческих поисках художник активно обращался к знаковым фигурам мировой художественной культуры, таким как Крамской, Левитан, Модильяни, Вермеер, Ван Эйк, Рибера, Пареха, Миро, Клее и Дали. «Когда начинаешь что-то писать, остановиться невозможно и начинаешь считывать со всего. В принципе лучше учиться у хороших художников. Например, Рубенс. Считайте, он меня маслом писать научил»[1]. Опыт, перенятый у крупнейших мастеров европейского и русского искусства, был подкреплен знаниями исторического контекста и литературы. Это объясняет стремление художника к интерпретации художественного наследия прошлого и наполненность сюжетного ряда уникальными собирательными образами.

Стас Светоченков обращался к цитате как к одному из основных методов художественной выразительности. Он создавал собирательный образ мифологического сюжета, преобразовывая его через призму собственного мироощущения и творческого опыта. Он разработал целый ряд коннотаций, которые успешно воссоздавали мифы из множества эклектичных компонентов, предлагая зрителю диалог и пищу для размышлений. «Он говорит о классике (в ее античном и ренессансном понимании) на неклассическом языке. А все возможные аллюзии на искусство предшествующих эпох рано или поздно теряют свою значимость в сравнении с индивидуальным почерком художника» [15]. Светоченков никогда не ставил точку в интерпретации своих сюжетов, побуждая зрителя деконструировать миф, созданный художником, намеренно обрамляя классическую канву сюжета стилевыми маркерами разных эпох. Этому способствовала тонкая взаимосвязь между абстрактными элементами, реалистическими и фантазийными составляющими картины. «Автор в своих работах сознательно вступил на путь “расходящихся тропок”, пригласив тем самым зрителя или, в данном случае, “созерцателя”, к сотрудничеству» [18].

Вопрос стилевой принадлежности произведений Стаса Светоченкова остается открытым. Сам художник комментирует это следующим образом: «У меня часто спрашивают, в каком стиле ты работаешь? Не знаю, что ответить. Я не оцениваю свою работу с точки зрения стилевой принадлежности. Можно, конечно, сказать: я так вижу! Если рассмотреть составляющие стиля, например элементы графики, которые в живописи появляются регулярно, то это четкий рецидив архитектурного образования, вдохновленный Клее и Миро... Когда мы делали графику в ЛИСИ, подобные элементы были очень модны и это перекачивало. Не я это изобрел. Школа сильно формирует человека. Когда художник занимается графикой и до сих пор рисует как в Академии Художеств фавнов и нимф — это инфлюенция, заложенная со школы. Идея сформировать свой стиль периодически посещает, но в большей степени она связана со скульптурой и более прикладными вещами»[2].

Архитектурное образование сформировало в Стасе Светоченкове крепкого графика. Технику офорта он изучал в мастерской Германа Пахаревского. Светоченков создал ряд графических работ по мифологическим и библейским сюжетам, дополненных

Илл. 1. С. Светоченков. Рыцарь смерть и дьявол. 1999. Гравюра на металле. Частная коллекция. http://www.artstas.spb.ru/

многочисленными геометрическими элементами, которые, безусловно, являются рецидивом архитектурного образования. Для них характерны сложная композиция, часто условное многомерное пространство, графичные линии и глубокие философские размышления художника. Он выступал в роли наблюдателя, подчеркивая в своих работах повествовательный характер.

Каждая работа является текстом, посланием, которое зритель может расшифровать при помощи знаний истории, искусства, литературы. Художник ставил для себя задачу передать образ, а не предложить зрителю подробный пересказ уже известного мифологического или библейского сюжета. Многомерность работ заключается не только в сложных композициях и обилии деталей, но и в наслоении культурных кодов, методично расставленных художником внутри изображения. Так, например, художник соединял различные этнические мотивы в одежде, преобразовывая их в уникальные костюмы, которые нас отсылают одновременно к эпохе Возрождения, античности и Востоку.

Стилевые решения в офортах Светоченкова отсылают нас к графике Дюрера, для них характерны сложность ракурса и композиции, тщательная проработка драпировок, наполненность элементами, обращение к библейским сюжетам. Например, одноименный офорт «Рыцарь, смерть и дьявол» (Илл.1) (1999 г., частная коллекция), созданный с разницей практически в пятьсот лет, — прямая отсылка к работе Дюрера (1513 г., Кунстхалле, Карсруэ). Об этом свидетельствует единый метод организации художественного пространства. Центром композиции является всадник. Офорт Дюрера отличается высокой степенью детализации, проработкой всех персонажей и пейзажа. Светоченков, отдав дань современности, оставляет только всадника, заполняя пространство вокруг него геометрическими элементами, которые каждый зритель может интерпретировать по-своему. Художник частично геометризирует фигуры лошади и рыцаря в соответствии со своими эстетическими принципами в духе времени. Стас Светоченков ставит для себя цель максимально выразительно передать образ, а не создать пересказ сюжета. На этом примере можно проследить, как художники разных эпох ищут свой образный язык для максимально точной передачи собственной концепции.

Если сравнивать этих двух художников в контексте их современности, то обнаруживается очевидная корреляция. Дюрер — представитель северного Возрождения, живописец, признанный мастер графики — сосредоточил в себе творческий опыт и наследие немецких художественных традиций. То же можно сказать и о Светоченкове: он аккумулировал в себе лучшие классические традиции старых мастеров, античности, а также опыт современников — петербургских художников, почерпнув его не только из живописи и графики, но и архитектуры и скульптуры. Он виртуозно решает художественные задачи в одинаковой степени успешно и в живописи, и в скульптуре, и в графике.

Художник поясняет выбор техники следующим образом: «Сейчас я нахожусь в счастливом моменте профессионализма. Поэтому какие-то творческие задачи мне легче решать в масле, а игровые и мыслительные на уровне акварели. Нельзя к художественным техникам относиться с позиции “что больше нравится”. Как выяснилось, была бы идея, а написать и выразить ее можно как угодно. Как правило, материал обусловлен замыслом. Работая над темой золотого быка, сделал скульптуру, а сейчас

Илл. 2. С. Светоченков. Три философа. 2005. Холст, масло. Частная коллекция. http://www.artstas.spb.ru/

в мастерской стоит масло “Европа на золотом быке”. Идея универсальна, она существует сама по себе и в разное время проявляется в каком-то другом материале. А техника — всего лишь техника. Люди сейчас даже из бумаги делают голову Лаокоона»[3].

Также интересна работа «Три философа» (Илл. 2) (2005 г., частная коллекция), которая условно является отсылкой к одноименной картине Джорджоне (ок. 1505–1509 гг., Музей истории искусств, Вена). В классическом варианте на полотне изображены трое мужчин, олицетворяющие разные поколения. Пространство картины разделено на три части: на первом плане изображены философы, на втором — пещера, а на третьем, словно из-за кулис, образованных при помощи скалы и деревьев, виднеется пейзаж. Каждого персонажа художник наделил личностными характеристиками. Существует множество предположений о том, что именно символизируют юноша, зрелый муж и старец. В то время как доподлинно известно, что в интерпретации Светоченкова трое мужчин приблизительно одинакового возраста представляют собой разные точки зрения на один и тот же факт. Художник выбрал нестандартное сюжетное решение, введя в композицию четвертого персонажа — женщину, облаченную в красные одежды. Она символизирует философию, богиню мудрости. Все герои находятся в центре картинного поля, в условном пространстве. Художник совмещает классические и сюрреалистические методы изображения для достижения максимальной выразительности образов.

Наиболее ярко интерпретация античного наследия представлена в живописи Стаса Светоченкова. Используя языковую образность Голосовкера, художник материализует античные сюжеты: «Золотой бык», «Римская волчица», «Похищение Европы», «Новая Даная», «Три философа» и многие другие. Каждая из них не прямая цитата, а собственное видение художника. Всех героев мастер наделяет уникальным характером, иногда противоречащим классическому толкованию мифов.

Например, «Золотой бык» (2008 г., частная коллекция) (Илл. 3) в классическом толковании — это история о похищении Европы. Однако в интерпретации Светоченкова юная обнаженная девушка выступает в роли укротительницы, о чем нам

Илл. 3. С. Светоченков. Золотой бык. 2008. Холст, масло. Частная коллекция. http://www.artstas.spb.ru/

сообщает уверенная поза Европы. Девушка стоит спиной к зрителю, ноги широко расставлены, гордая осанка, красный плащ в ее руках. Бык находится на втором плане, занимая основное пространство картинного поля. Он в статичной позе, а взгляд направлен на зрителя, в нем чувствуется уверенность и спокойствие. Он отличается высокой степенью декоративности — его шкура покрыта золотой росписью, а голову увенчивают элегантные стилизованные рога. Композиция образует треугольник и решена в красно-сине-желтых тонах, что является приемом классицистической живописи. Лазурный синий цвет на дальнем плане усиливает декоративный эффект, подчеркивая игру золота. Вероятно, декоративность обусловлена тем, что Светоченков в этот период разрабатывал скульптуру «Золотой бык» (Илл. 4) (2006 г., частная коллекция). Художник упоминал о том, что идея существует сама по себе, принимая различные формы: живопись маслом, акварель, графика или же скульптура. Небольшой бронзовый бык с рогами из мамонтовой кости, инкрустированными рубинами и сапфирами — еще одна вариация на тему мифологического сюжета.

Илл. 4. С. Светоченков. Золотой бык. 2006. Бронза, мамонтовая кость, рубины, сапфиры. Частная коллекция. http://www.artstas.spb.ru/

Илл. 5. С. Светоченков. Новая Даная. 2006. Холст, масло. Частная коллекция. http://www.artstas.spb.ru/

Одной из самых смелых интерпретаций можно считать «Новую Данаю» Стаса Светоченкова, написанную в 2006 г. (частная коллекция) (Илл. 5) и возникшую, очевидно, как своеобразная параллель к «Данае» венецианского художника позднего Возрождения Тициана (1553–1554 гг., Музей Прадо, Мадрид). Новая она не только потому, что написана в XXI в., но еще и потому, что представляет нам иконографически-оригинальный вариант. На холсте мы видим Данаю, фигура которой на первый взгляд расположена иконографически верно — по нисходящей диагонали, а справа от нее находится кормилица. Схожую композицию можно обнаружить на картине Тициана, и это единственное, что роднит их между собой.

Тело «Новой Данаи» полностью облачено в объемные одежды, которые составляют основную цветовую и объемно-пластическую массу в центре композиции. Левой рукой Даная держит покров, который защищает ее от золотого дождя. В целом ее поза расслабленная, спокойная, сообщающая нам об уверенности героини, словно ситуация находится полностью в ее руках. Одежды отличаются высокой степенью проработанности, благодаря чему фактура становится практически осязаемой. Традиционно старые мастера воспевали красоту обнаженного тела главной героини, но Светоченков показывает нам только лицо и кисти

Илл. 6. С. Светоченков. Исследователь. 2015. Бумага, акварель. Частная коллекция. http://www.artstas.spb.ru/

рук. В своей работе он выбирает иной возраст для персонажей. Главная героиня предстает перед нами в виде зрелой женщины, с холодным, отрешенным выражением лица. По словам художника, это оригинальное решение продиктовано поиском натуры: «Даная была малазийской царицей, и я искал соответствующий типаж. Для своей работы я нашел натурщицу-персиянку, поэтому получился такой результат»[4].

Кормилицу он изображает молодой девушкой, которая ставит на ложе Данаи поднос с сосудами. Светоченков объясняет это тем, что «Новая Даная» — девушка современная и прагматичная, поэтому собирает золотой дождь в стаканы. Служанка одета в платье с объёмными рукавами, а голову увенчивает пышный тюрбан. Возраст ее был выбран тоже не случайно: «Для приличной молодой царицы, находящейся в заточении, вполне справедливо взять в подружки девушку средних лет, чтобы было с кем поговорить по душам»[5]. Золотой дождь образует ритмические ряды на всем картинном поле. Стоит отметить, что Даная «игнорирует» присутствие божественного гостя и ее взгляд направлен на служанку.

Интерес художника к драпировкам, фактуре тканей, совмещение различных элементов этнических костюмов в одном — характерная черта его творчества, которая полностью была раскрыта в этом полотне. Когда Светоченков создавал «Новую Данаю», его интересовала тема «Золото и шелк», в последствии он дал одноименное название свой выставке. Даная оказалась, по словам художника, чуть ли ни единственным классическим сюжетом, где можно было наиболее ярко выразить эту тему. Сочный колорит картины, локальные красные, синие, желтые цветовые пятна создают напряженно холодную атмосферу, несмотря на обилие сияющего золота. Фигуры максимально приближены к переднему плану. Как и у Тициана, левая часть композиции слега перегружена по отношению к правой, но они уравновешены по цветовым массам. Художник максимально точно предает свой замысел зрителю, показывая через четкие, жесткие линии, локальные цветовые пятна, создающие напряженный ритмический рисунок, что перед нами действительно не юная невинная барышня, а прагматичная, современная, недоступная женщина, которая знает, что ей нужно.

Акварельные работы Стаса Светоченкова — это эскизы к живописным полотнам (Илл.6) (2015 г., частная коллекция). Порой художник обращается к этой технике в поиске новых решений уже существующих сюжетов. Поэтому в работах можно проследить высокую степень проработанности деталей. «Акварель, предполагающая остроту реакции и экспромт художника, дает возможность внести в будущую картину живописную легкость этого вида графики. В дальнейшем, в масле, эти находки получат развитие и приобретут стабильность приема станковой живописи» [10], — поясняет Светоченков. Художник относится к своим акварельным работам как к самостоятельным произведениям искусства, несмотря на их эскизное начало. Тонкость работы навевает сравнение со звонким серебряным ручьем — легкость, прозрачность, живость наброска сочетаются с глубокими философскими темами. В основе сюжетов неизменно античные мифы или же библейские сказания.

Многовековая история показывает, что художники обращались к одним и тем же мифологическим и библейским сюжетам, решая различные художественные и смысловые задачи [11]. Одни воспевали красоту античного идеала, другие, наоборот, стремились ее отрицать, но каждый обращался к классической тематике. Невозможно говорить об искусстве без античного наследия. Античность выступает на мировой исторической арене как эталон, с которым себя соизмеряют различные культуры и эпохи, являясь необходимой частью человеческого бытия. Художники, создавая свои произведения, стремились к их максимальной выразительности и законченности. Это означает, что все элементы в картине, скульптуре, графике должны быть приведены в гармонию, которая является базовым определением античности. Творческий метод Стаса Светоченкова — это внимательное изучение лучших образцов античного наследия, итальянского ренессанса, барокко, русского искусства конца XIX в., и помещение их в современный контекст в соответствии с мироощущением художника и эстетическими принципами. Отсюда следует, что Стас Светоченков придавал огромное значение традиции, преемственности поколений в искусстве, он прекрасно понимал — нельзя создать что-то из ничего. И всегда упоминал: «Нам некуда торопиться, ведь мы работаем с вечностью»[6].

Примечания:

1 Интервью с художником Стасом Светоченковым (13.02.2015). Проведение интервью, редакторская обработка текста А. С. Парфениковой.
2 Там же.
3 Там же.
4 Там же.
5 Там же.
6 Там же.

Список литературы:

1. *Андреева Е. Ю.* Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. 487 с.
2. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. 239 с.
3. *Бергер Д.* Искусство видеть. М.: Клаудберри, 2012. 184 с.
4. *Бобринская Е. А.* Концептуализм. М.: Галарт, 1994. 216 с.
5. *Бонито Олива А.* Искусство на исходе второго тысячелетия. М.: Художественный журнал, 2003. 217 с.
6. *Голосовкер Я. Э.* Сказания о титанах. М.: Науч.- худож. изд., 1993. 320 с.
7. *Грачева С. М.* История русской художественной критики. XX век. СПб:. ИНЖСА им. И. Е. Репина, 2008. 252 с.
8. *Гройс Б.* Комментарии к искусству. М.: Художественный журнал; Прагматика культуры, 2003. 342 с.
9. *Деготь Е. Ю.* Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2002. 223 с.
10. Игрушки. Стас Светоченков // Галерея Борей. URL: http://borey.ru/gallery/igrushki-stas-svetochenkov/ (дата обращения: 14.05.2015)
11. *Колпинский Ю. Д.* Великое наследие античной Эллады и его значение для современности. М.: «Изобразительное искусство», 1977. 161 с.

12. *Кун Н.* Мифы древней Греции. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2013. 303 с.
13. *Лифшиц М. А.* Искусство и современный мир. М.: Изобразительное искусство, 1978. 382 с.
14. *Львова Е. П.* Мировая художественная культура, XX век. Изобразительное искусство и дизайн. М.: Питер, 2007. 464 с.
15. *Лялякина О.* Золото и шёлк // Галерея Март. URL: http://www.gallerymart.ru/stas-svetochenkov-izgiby-shelka/ (дата обращения: 17.01.2015)
16. *Петракова А. Е.* Античность и искусство XXI века или «Античность, притворись её знатоком» // Труды СПбГУКИ. 2012. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/antichnost-i-iskusstvo-xxi-veka-ili-antichnost-pritvoris-ee-znatokom (дата обращения: 18.04.2015)
17. *Соколов Г. И.* Искусство Древней Греции. М.: Искусство, 1980. 271 с.
18. *Шевченко Н.* Статья о художнике Стасе Светоченкове // Artstas.spb.ru. http://www.artstas.spb.ru/about.htm/ (дата обращения: 12.12.2018)

References:

Andreeva E. Iu. *Postmodernizm. Iskusstvo vtoroi poloviny 20 — nachala 21 veka (Postmodernism. The Art of The Second Half of the 20th — the Beginning of the 21st Century).* Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2007. 487 p. (in Russian)Benjamin W. *Proizvedenie iskusstva v ehpokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti (The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction).* Moscow, Medium Publ., 1996. 239 p. (in Russian)
Berger J. *Iskusstvo videt’ (Art to See).* Moscow, Klaudberri Publ., 2012. 184 p. (in Russian)
Bobrinskaia E. A. *Konceptualizm (Conceptualism).* Moscow, Galart Publ., 1994. 216 p. (in Russian)
Bonito Oliva A. *Iskusstvo na iskhode vtorogo tysyacheletiia (Art at the End of the Second Millennium).* Moscow, Khudozhestvennyi zhurnal Publ., 2003. 217 p. (in Russian)
Degot’ E. Iu. *Russkoe iskusstvo 20 veka (Russian Art of the 20th Century).* Moscow, Trilistnik Publ., 2002. 223 p.
Golosovker Ia. Eh. *Skazaniia o titanah (Tales of the Titans).* Moscow, Nauchno-hudozhesvennye izdaniia Publ., 1993. 320 p. (in Russian)
Gracheva S. M. *Istoriia russkoi khudozhestvennoi kritiki. 20 vek (History Of Russian Art Criticism. The 20th Century).* Saint Petersburg, I. E. Repina Institute Publ. 2008. 252 p. (in Russian)
Groys B. *Kommentarii k iskusstvu (Comments to Art).* Moscow, Khudozhestvennyi zhurnal, Pragmatika kul’tury Publ., 2003. 342 p. (in Russian)
Igrushki. Stas Svetochenkov (Toys. Stas Svetochenkov). *Borey.ru.* Available at: http://borey.ru/gallery/igrushki-stas-svetochenkov/ (accessed: 14.05.2015) (in Russian)
Kolpinskii Iu. D. *Velikoe nasledie antichnoi Ehllady i ego znachenie dlia sovremennosti (The Great Heritage of Ancient Hellas and Its Importance for Modernity).* Moscow, Izobrazitel’noe iskusstvo Publ., 1977. 161 p. (in Russian)
Kun N. *Mify drevnei Gretsii (Myths of Ancient Greece).* Moscow, OLMA Media Grupp Publ., 2013. 303 p. (in Russian)
Lialiakina O. Zoloto i shelk (Gold and Silk). *Gallerymart.ru.* Available at: http://www.gallerymart.ru/stas-svetochenkov-izgiby-shelka/ (accessed: 10.12.2018) (in Russian)
Lifshits M. A. *Iskusstvo i sovremennyi mir (Art and the Modern World).* Moscow, Izobrazitel’noe Iskusstvo Publ., 1978. 382 p. (in Russian)
L’vova E. P. *Mirovaia khudozhestvennaia kul’tura, 20 vek. Izobrazitel’noe iskusstvo i dizain (World Artistic Culture, the 20th Century. Fine Art And Design).* Moscow, Piter Publ., 2007. 464 p. (in Russian)
Petrakova A. E. Antichnost’ i iskusstvo 21 veka ili “Antichnost’, pritvoris’ ee znatokom” (Antiquity and the Art of the 21st Century or ‘Antiquity, Pretend to be Its Connoisseur). Trudy SPbGUKI (Works of Saint Petersburg State University of Culture and Art). 2012. *Cyberleninka.ru.* Available at: http://cyberleninka.ru/article/n/antichnost-i-iskusstvo-xxi-veka-ili-antichnost-pritvoris-ee-znatokom (accessed: 18.12.2018) (in Russian)
Shevchenko N. Statia o khudozhnike Stase Svetochenkove (Article about the Artist Stas Svetochenkov) *Artstas.spb.ru.* Available at: http://www.artstas.spb.ru/about.htm/ (accessed:12.12.2018) (in Russian)
Sokolov G. I. *Iskusstvo Drevnei Gretsii (Art of Ancient Greece).* Moscow, Iskusstvo Publ., 1980. 271 p. (in Russian)

УДК 7.037.5;77.04

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11020

Спиридонова Василина Андреевна, студент. СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина при Российской Академии Художеств, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. vas.spir@yandex.ru

Spiridonova, Vasilina Andreevna, student. Saint Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaia nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. vas.spir@yandex.ru

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ «СИБИРСКОГО ИРОНИЧЕСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА». «ПОСТСОВЕСТКИЙ ТОТЕМИЗМ» МАЯНЫ НАСЫБУЛЛОВОЙ

PROSPECTS OF DEVELOPMENT OF “SIBERIAN IRONIC CONCEPTUALISM”. MAYANA NASYBULLOVA’S “POST-SOVIET TOTEMISM”

Аннотация. Статья посвящена анализу некоторых проектов новосибирской художницы Маяны Насыбулловой в контексте развития «сибирского иронического концептуализма». Высказанное Вячеславом Мизиным, а позже зафиксированное в каталоге выставки «Сибирские соединенные штаты» в 2014 г., определение «сибирский иронический концептуализм» стало попыткой обозначить идентичность современного зауральского искусства конца 1990-х — начала 2000-х гг. В сегодняшнем глобальном информационном мире все больше актуализируется проблема не национальной, а личной идентичности. Более остро она встает перед молодыми провинциальными творцами, продолжающими формальные поиски в рамках концептуальной эстетики. В этом отношении весьма симптоматичным является творчество художницы Маяны Насыбулловой, обозначившей свое искусство словосочетанием «постсоветский тотемизм». На примере ряда крупных проектов Маяны, таких как «Актуальный янтарь», «Ух ты» или «Родина слышит» и особенно «Ленин для души», в статье рассматривается обращение художницы к вопросам телесности и самоидентичности, формально воплощенных в рамках образов массовой, советской культуры. Творчество Маяны Насыбулловой еще не было исследовано искусствоведами, хотя работы художницы часто представлены как на российских выставочных площадках и аукционах, так и на зарубежных. Автор статьи приходит к выводу, что Маяна, оставаясь в рамках эстетики «сибирского иронического концептуализма», предлагает новую форму взаимосвязи коллективного и собственного прошлого, последовательно внося свой вклад в формирование сибирского постперестроечного мифотворчества, отделяющего его как от ироничного предшественника, так и от столичных образцов.

Ключевые слова: «сибирский иронический концептуализм»; «постсовесткий тотемизм»; самоидентичность; телесность; Маяна Насыбуллова.

Abstract. In the article, the author analyzed some projects of the artist Mayana Nasybullova in the context of the development of “Siberian ironic conceptualism”. Coined by Vyacheslav Mizin and later recorded in the catalog of the exhibition «Siberian United States» in 2014, the term «Siberian ironic conceptualism» was an attempt to mark the identity of modern Trans-Uralian art of the late 1990s — early 2000s. In the modern-day global information world, the problem of personal identity rather than national identity is becoming vital. This issue is more important to provincial artists who continue formal searches within the conceptual art aesthetic. In this connection, the works of Novosibirsk-based artist Mayana Nasybullova, who named them “post-Soviet totemism”, are symptomatic. Using the example of a number of major Mayana’s works, such as “Current amber”, “Wow” or “Homeland hears” and especially “Lenin for the soul”, the author of the study focused on the artist’s appeal to the issues of corporeality and self-identity formally embodied in the images of Soviet mass culture. Art historians have not explored Mayana Nasybullova’s projects yet, although the works of the artist are often represented in Russian and non-Russian exhibitions and auctions. The author came to the conclusion that Mayana, who remained within the aesthetic of “Siberian ironic conceptualism”, offered a new type of the relationship between the collective and her own past. Gradually the artist contributes to the development of the Siberian “post-perestroika myth-making”, separating it from both the ironic predecessor and the metropolitan models.

Keywords: “Siberian ironic conceptualism”; “post-Soviet totemism”; self-identity; corporeality; Mayana Nasybullova.

«Сибирский иронический концептуализм» появился на свет в 2014 г. с подачи художников Вячеслава Мизина и Александра Шабурова, собравших в одном пространстве под знаменем «Соединённых штатов Сибири» одноименную выставку. Под этим гипотетическим флагом с полосками и снежинками работы Дамира Муратова (иронической реплики на знаменитый «Флаг» Джаспера Джонса) «сибирская сборная современного искусства» прокатилась по России и ближнему зарубежью, завершив свое путешествие изданием объемного каталога, в котором впервые был задокументирован новый термин. «Сибирский иронический концептуализм», по словам его создателей, «был сотворен в пику московскому романтическому и серьезному» [6] и тем самым, волей-неволей, положил начало поискам сибирской идентичности на платформе современного искусства. В историческом контексте поисками «сибирскости» еще в XIX в. занимались «областники» Афанасий Щапов и Николай Ядринцев; в реалиях века XXI народное слово «сибиряк», после переписи 2010 г. ставшее официальным, некоторое время яро отстаивалось рядом политиков-либералов и местными националистами. Под лозунгом поиска региональной самобытности работает Сибирский филиал ГЦСИ, открытый в Томске в 2013 г. При этом территориальное расположение «Сибирской Федерации», как и понятие «художник Сибири» у разных авторов варьируется от непосредственно Зауралья до Дальнего Востока. Однако, главный герой в борьбе за самобытность Александр Шабуров первым начал открещиваться от особой «сибирскости», которой, по его словам, не существует, а есть лишь схожее для всех зауральских художников амплуа «самородков и пересмешников», проверяющих «массовое искусство на прочность» [11, с. 6]. Так мода на сопоставление столичного и провинциального искусства неумолимо сходит на нет, как постепенно исчезает в современном глобальном информационном пространстве и само слово «провинция». Сибирское искусство давно функционирует на международном уровне, связано с глобальными институциями, фестивалями, арт-рынком. Место национальной идентичности занимает проблема идентичности личной, особенно актуальная для молодых зауральских художников «поколения 90-ых». Формально продолжая линию развития сибирского концептуализма, с его методами соц- и поп-арта, современные творцы сталкиваются с проблемой собственной безликости: в попытке сконструировать индивиду-

Илл. 1. М. Насыбуллова. Актуальный янтарь. 2013–2018. Эпоксидная смола, смешанная техника. Частные коллекции; собственность художника

альное высказывание на темы, далекие от их личного опыта, зачастую выказывается простая эксплуатация образов и штампов советского прошлого, а то и вовсе ремесленное неумение. И если работы их старших товарищей выходили на актуальности (легко конвертируемой за рубежом), крепко сплетенной с обстановкой середины 1980-х гг., и самоиронии, сформировавшими особое «сибирское мифотворчество», то сейчас сложно понять, откуда берутся «медийные» фигуры советского времени на полотнах двадцати-тридцатилетних художников. Отчасти, сказываются проблемы сибирской художественной среды, в которой молодой художник всецело зависим от создателей «сибирского арт-бренда», в частности, от бывшего члена «Синих носов» Вячеслава Мизина, курирующего большинство выставок зауральского современного искусства. Вообще, вопрос кураторства достаточно болезненный в художественной среде Сибири. Татьяна Букова в статье для «Речпорта» отмечает: «Из достоинств художественный среды Новосибирска можно назвать то, что любой художник может выставляться. <...> Но из-за того, что любые работы принимают на выставки, многие авторы не хотят делать по-настоящему интересные, масштабные произведения. Престижные выставки делаются без выставкома, организуются только для друзей куратора. Причем зачастую это и не художники, а, скажем, бизнесмены. Об открытии выставок не сообщается заранее по телевидению или радио. У простого горожанина нет информации о предстоящих событиях. Создается впечатление, что выставки проводятся только для себя» [1]. Однако, эти трудности преодолеваются частью молодых художников, независимых от кураторской деятельности Вячеслава Мизина или Марата Гельмана и предлагающих альтернативный взгляд на сложившуюся в регионе ситуацию. В качестве примера можно назвать художников-активистов Артема Лоскутова и Марию Киселеву, барнаульскую группу «Ычмухризм», а также новосибирскую художницу Маяну Насыбуллову: независимую участницу экспозиций как российского, так и международного масштаба. В рамках статьи мы остановимся на некоторых проектах Маяны, определившей свое творческое направление словосочетанием *«постсовесткий тотемизм»* и рассмотрим его в диалоге с «сибирским ироническим концептуализмом».

Маяна Насыбуллова родилась в 1989 г. в Серове, в 2012 г. окончила отделение монументально-декоративной скульптуры Новосибирской государственной архитектурно-художественной академии. Используя различные материалы (гипс, пластик, смола, керамика и т.д.), художница фиксирует тенденции современности, исследует механизмы личной и коллективной памяти, её связь с артефактами культуры. Подхватив магистральную линию сибирского концептуализма, в ряде своих проектов «Актуальный янтарь», «Ух ты» или «Родина слышит», «Ленин для души» и «Назло Родине» Маяна демонстрируют иные возможные сценарии диалога с прошедшим на собственном языке *«тотемизма»* — определенной культурной и социальной системы, призванной сохранить историческую память, пропущенную через непосредственное личное восприятие.

Первой крупной попыткой исследования феномена «памяти» стал пятилетний проект Маяны «Актуальный янтарь» (2013–2018) (Илл. 1), амбициозной целью которого стала фиксация того, «что невыносимо помнить, что непозволительно забыть» [8]. В искусственно созданные камушки смолы вмонтированы разномасштабные обломки прошлого: репродукция Моны Лизы, портрет Гитлера, советские значки, обертка жвачки «Love is...», брелоки, старые монеты, печати, фотографии и даже iPhone 4. Здесь фрагменты исторической, складываемой веками коллективной памяти вступают в сложный диалог с памятью личной и краткой; приятные детские воспоминания синтезируются в смоле с общечеловеческими трагедиями. Собранные вместе,

Илл. 2. М. Насыбуллова. Ленин для души. 2013–2018. Гипс, акрил. Частные коллекции; собственность художника

эти осколки создают невнятную, несистематичную картину, в которой главенствует идея запоминания, что ускользает от человека в современном информационном шуме. Иногда эти объекты дополняют короткие авторские надписи, которые одновременно напоминают экспликации в музее и личные заметки. Овеществленные в форме янтаря, несущего, помимо прочего, дополнительный культурный подтекст оберега, эти обломки актуализируют бытие человека, их собравшего, а, значит, идентифицируют его как звено истории. В попытке собрать и «заархивировать» свою собственную память прослеживается более глобальное желание художницы успеть зафиксировать обильные информационные потоки современности в искусственном эпоксидном янтаре.

Параллельно с «Актуальным янтарем» появился «Ленин для души» (2015–2018) (Илл. 2). Оба проекта открыли Маяне двери на Триеннале российского современного искусства в 2017 г. (в Музее «Гараж», Москва) и принесли художнице известность. Здесь Маяна непосредственно обращается к советскому прошлому, олицетворенному в массовом общемировом сознании, в первую очередь, образом Ленина. Однако, как подчеркивает сама художница: «Данный проект не про личность Ленина, данный проект про то, в каком странном мире мы живем»; мире, в котором «... Ленин — отражение огромного исторического пласта, сформировавшего ту Россию, ту Москву, и тот Новосибирск, в котором мы сегодня находимся» [7]. С вождя пролетариата достаточно давно сбросили сакральное обличие в идеологии и в искусстве, примерив на него роли экзотические, коммерческие, иронические, а подчас и издевательские. Сформированный представителями соц-арта «новый Ленин» для художников постперестроечного поколения постепенно теряет даже свой иронический, эмоциональный подтекст, становясь лишь *«буквой мертвого языка»*, вписанной в определенный сценарий диалога с историей. И это происходит в отношении многих советских идолов прошлого: Маркса, Сталина, Гагарина; становится определенной тенденцией. В этом кроется принципиальное отличие молодого поколения от старших товарищей. Советская история — это та история, которую не знали современные двадцати-тридцатилетние художники, но которой было наполнено все их детство, начиная от рассказов бабушек-дедушек и заканчивая образовательными учреждениями и городским ландшафтом. Так Маяна ностальгически дарует Ленину статус *«домового города»*, *«артефакта исчезнувшего мира»*, оставшегося лишь в названиях улиц, площадей и, разумеется, в мавзолее на Красной площади. Художница использует формат раскрашенной миниатюры из гипса: выбрав самый типичный скульптурный образ Ленина, Маяна, словно популярное приложение для гаджета, примеряет на него различные маски, при этом никоим образом не ставя своей целью высмеивание или сарказм. Бюст Ленина — такой же объект, как матрешка, расписная болванка, место которой на сувенирной полке. Его хотят купить, увезти с собой из путешествия, как овеществленную частичку памяти о чем-то экзотичном и непостижимом. С этим потребительским желанием, а также с местным политическим скандалом между чиновниками Новосибирска и художницей, связана и популярность первых «Лениных» Маяны: многие экспонаты были проданы на российском аукционе Vladey, специализирующемся на современном искусстве. Постепенно в одном потоке с Лениным оказались и другие фигуры: Неваляшка, Чебурашка, Гагарин. Новая серия работ, созданных в 2017 г., представляет собой следующий шаг в процессе вживления Ленина в базовые культурные коды: меняется не только «окраска» вождя, но и его форма. Советские *«тотемы»* начинают соседствовать с религиозными: Буддой, Мадонной. Трансформируясь в единое целое, они порождают чудовищ, вроде Ленина-Шивы, Ленина-Неваляшки. Кажется, лицо этих мутантов есть лицо современного потока информации, в котором человек приводит к единому знаменателю религию и массовую культуру. «Ленины» Маяны — это трофеи, *«домашние божки»*, привезенные из прошлого, адаптированные настоящим и посланные в будущее в сувенирной оболочке. Так проект «Ленин для души» постепенно превратился в «Кризис веры» (2017).

Определенного кризиса достигает и другой, негласный элемент советского сознания —ухо. Ухо, которое могло подслушать, сдать, отправить человека на расстрел еще семьдесят — восемьдесят лет назад, в проекте Маяны «Ух ты» или «Родина слышит» (2015–2017) (Илл. 3) возвращается к своему архаичному статусу фрагмента человеческого тела. В этом контексте можно говорить об обращении художницы к *телесности*, определенному лейтмотиву в ее творчестве, актуализированной конкретным историческим пластом. Размещенные в более чем десяти городах по всему миру эти «уши» призваны вызвать любопытство, желание поговорить, донести месседж в «неинтернетной» форме. Обезличенное «ухо», разумеется, будет мимикрировать под ту среду, в которой вы его обнаружите: поблизости от органов власти оно волей-неволей будет воспроизводить процессы доноса и прослушки, вблизи церквей — альтернативной исповеди. Но ухо — это просто орган, и только общество решает, как им воспользоваться и какую информацию в него вложить. «Родина слышит»: очередная форма коммуникации «прошлое-настоящее-будущее»: архаичный символ, вынесенный за рамки исторического «комфорта» в современность, что может стать для будущих поколений информационным идентификатором эпохи 2010-х — 2020-х гг.

Уже в своих ранних работах Маяна обращалась к образам, связанным с исследованием «телесности». В серии «Очнувшийся гипс» (2012) художница разрабатывала тему современной жизни памятников искусства предшествующих эпох, рассматривая скульптуру, которая дошла до нашего времени с утратами, как тело живого человека. Параллельно Маяна собирала слепки шрамов и создавала фотографии людей, сопоставляя тело и скульптуру (серия фотографий слепков классической скульптуры «Gender» (2012)). По технике исполнения кадры близки к ломографии с совмещением двух разных ракурсов, искаженной цветопередачей, нечёткостью изображения. Продолжившись в инсталляции «Целое больше суммы твоих частей, но нет» (2016) (Илл. 4), где фрагментированная скульптура, составленная из гипсовых отливок частей тела разных художников, представлена как одна инсталляция, которую невозможно собрать воедино, *«телесность»* наполнилась личной, культурной и исторической многогранностью в последнем на сегодняшний день проекте Маяны «Назло Родине» (Илл. 5). «Через отливки шрамов, я перешла к теме бывших заключенных, а точнее моего личного опыта столкновения с этим в своей семье» [8]. Слияние телесности и «зэковской» культуры актуализировало различные *«идентичности»*: историческую, национальную, субкультурную, социальную, личную. Тема трудовых лагерей, зоны — своеобразный «бренд Сибири» на мировом рынке культуры — одновременно пропитана для каждого сибиряка личной семейной историей, маркирует общечеловеческие вопросы о насильственном отчуждении индивида из общества и вообще о его несвободе: моральной или физической. Перенос «зэковских» татуировок в формат вышивки позволяет Маяне рассмотреть феномен внешней и внутренней колонии, просочившейся с тела на одежду. Тюремная татуировка — это живая, неархивированная система языка, со своими символическими формами высказывания, поднимающими проблемы коллектива, причастности к нему индивида и его статуса в определенной группе или банде. Идентичность этой культуры, приобретая новые черты, и не теряя при этом специфики, стала менее изолированной в силу проникновения в массовую культуру уже в конце 1980-х гг.

Сегодня «перестроечная» эстетика возрождается в среде молодых художников, музыкантов, режиссеров, модельеров, сценаристов. При этом во главу угла ставится вопрос не групповой, а личной идентичности творца. Борис Гройс, размышляя о причинах студенческих революций 1968 г., отметил эту

Илл. 3. М. Насыбуллова. Родина слышит. 2015–2017. Инсталляция, смешанная техника. Частные коллекции; собственность художника

Илл. 4. М. Насыбуллова. Целое больше суммы твоих частей, но нет. 2016. Инсталляция. Гипс, акрил. Коллекция Музея современного искусства «Гараж», Москва

тенденцию: «Массовая культура внешне нивелирует вопросы гендерной, расовой идентификации, национальности и прочих identity, но вопреки этому, культурное поле строится на политике идентичности. Каждый думает: в чем моя идентичность и как бы мне скооперироваться с теми, у кого такая же идентичность? Но не так скооперироваться, чтобы они меня сожрали. Поэтому время от времени возникает идея, что моя идентичность — не их идентичность, что я другой и надо начать кооперироваться с другими людьми и так далее» [3, с. 249–250]. Поиски, проводимые молодыми художниками на почве собственного опыта, связанного с историческим контекстом уже иного времени — постперестроечного, порождают некую *ностальгическую* материю. В этом отношении более громко заявляет о себе именно Зауралье, где девяностые растянулись на более чем десятилетний период, что позволяет высказываться сибирякам поколения перестройки уже не в пустых безэмоциональных формах, а через призму живых детских воспоминаний. Так проблема самоидентичности постепенно находит свое разрешение. Однако, крупной и неразрешенной проблемой для большинства молодых творцов, подчас получивших достаточно серьезное художественное образование, остается вопрос мастерства: молодые редко остаются в рамках классической изобразительности, продолжая существовать в формате концептуальной эстетики. Здесь можно говорить о современном темпе жизни, диктующем и темп творчества, и о демократизации искусства, сталкивающей на выставочных площадках любителей и профессионалов, и об уже более вековом бытовании произведения искусства в статусе товара. И все же думается, что складывается новый виток развития современного сибирского концептуального искусства, хотя все еще выполненного из подручных материалов, вторсырья мировой арт-индустрии, а также реликтов советского прошлого, но вполне преодолевшем провинциальный «комплекс Незнайки» и несущем в себе уже не иронический, а *ностальгический посыл*. И если задачей «сибирского иронического концептуализма» было конструирование неоднозначного высказывания, в котором ирония часто маскировала личное отношение к нему автора, то для его «новой волны» «личное» становится «культовым». Вариативность трактовок и напластование контекстов при этом приобретают истинный смысл только в отношении опыта самого автора. Эту новую формацию взаимосвязи коллективного и собственного прошлого предлагает Маяна Насыбуллова, последовательно внося свой вклад в формирование сибирского *постперестроечного* мифотворчества, отделяющего его как от иронического предшественника, так и от столичных образцов.

Илл. 5. М. Насыбуллова. Назло Родине. 2018. Холст, нить. Частные коллекции; собственность художника

Список литературы:

1. *Букова Т.* О голом короле и художниках-статистах // Речпорт. URL: https://syg.ma/@rechport/tatiana-bukova-o-gholom-korolie-i-khudozhnikakh-statistakh(дата обращения: 05.01.2019)
2. *Галкин Д. В., Куклина А. Ю.* Развитие современного искусства в регионах России: глобальный контекст и локальные проекты // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 397. С. 65–74.
3. *Гройс Б. Е.* Это была революция жизни // Искусство кино. 2018. №7/8. С. 246–259.
4. *Кошут Д.* Искусство после философии // Искусствознание. 2001. № 1. С. 543–563.
5. *Мамаева О.* «Соединенные Штаты Сибири» уполномочены заявить// Republic. ru. URL: https://republic.ru/posts/l/920922 (дата обращения 05.01.2019)
6. На волне. Современное искусство Латвии и Сибири // Это Сибирь. URL: https://etosibir.ru/na-volne-sovremennoe-iskusstvo-latvii-i-sibiri/ (дата обращения: 05.01.2019)
7. *Орлова Е.* Участник группы «Синие носы» Вячеслав Мизин: Наша ТРИВА не хуже вашего Ларса фон Триера // Областная газета. URL: http://www.ogirk.ru/2016/07/20/uchastnik-gruppy-sinie-nosy-vyacheslav-mizin-nasha-triva-ne-huzhe-vashego-larsa-fon-triera/ (дата обращения: 05.01.2019)

8. Официальная группа «Вконтакте» Сибирского филиала ГЦСИ. URL: https://vk.com/club67130776 (дата обращения 05.01.2019)
9. Официальная страница «Вконтакте» Маяны Насыбулловой. URL: https://vk.com/mayanich (дата обращения 05.01.2019)
10. Официальный сайт аукциона VLADEY. URL: https://vladey.net/ru (дата обращения 05.01.2019)
11. *Павельева Л.* Маяна Насыбуллова о проекте «Ленин для души» // Радио Сибирь. URL: https://www.svoboda.org/a/28519911.html (дата обращения 05.01.2019)
12. Соединенные Штаты Сибири: Сибирский иронический концептуализм. Каталог выставки / авт. вступ. статьи *А. Шабуров.* Томск: Сибирский филиал Государственного центра современного искусства, 2014. 238 с.
13. *Тупицын В.* «Другое» искусство. Беседы с художниками, критиками, философами: 1980-1995 гг. М.: AdMarginem, 1997. 352 с.
14. *Эпштейн М. Н., Г. Л. Тульчинский.* Философия тела. Тело свободы. СПб.: Алетейя, 2006. 432 с.
15. *Alberro A., Stimson B.* Conceptual Art: A Critical Anthology. London: MIT Press, 1999. 624 p.

References:

Alberro A.; Stimson B. *Conceptual Art: A Critical Anthology.* London, MIT Press Publ., 1999. 624 p.
Bukova T. O golom korole i khudozhnikakh-statistakh (About the Naked King and Assistant Artists). *Rechport.ru.* Available at: https://syg.ma/@rechport/tatiana-bukova-o-gholom-korolie-i-khudozhnikakh-statistakh (accessed: 05.01.2019) (in Russian)
Galkin D.V.; Kuklina A. Iu. Razvitie sovremennogo iskusstva v regionakh Rossii: global’nyi kontekst i lokal’nye proekty (Development of Contemporary Art in Russian Regions: Global Context and Local Projects). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta (The Bulletin of Tomsk University)*, 2015, no. 397, pp. 65–74. (in Russian)
Groys B. E. Ehto byla revoliuciia zhizni (It was a Revolution of Life). *Iskusstvo kino (Kinoart)*, 2018, no. 7/8, pp. 246–259. (in Russian)
Koshut J. Art After Philosophy. *Ubuweb: Papers.* Available at: http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html (accessed: 05.01.2019)
Mamaeva O. Soedinennye Shtaty Sibiri upolnomocheny zaiavit’ (The United States of Siberia are Authorized to Declare). *Republic. ru.* Available at: https://republic.ru/posts/l/920922 (accessed: 05.01.2019) (in Russian)
Na volne. Sovremennoe iskusstvo Latvii i Sibiri (On the Wave. Contemporary Art of Latvia and Siberia). *Etosibir.ru.* Available at: https://etosibir.ru/na-volne-sovremennoe-iskusstvo-latvii-i-sibiri/ (accessed: 05.01.2019) (in Russian)
Official group Vkontakte Siberian Branch of the National Centre for Contemporary Art. Available at: https://vk.com/club67130776 (accessed: 05.01.2019) (in Russian)
Official page Vkontakte of Mayana Nasybullova. Available at: https://vk.com/mayanich (accessed: 05.01.2019) (in Russian)
Official website of the auction VLADEY. Available at: https://vladey.net/ru (accessed: 05.01.2019) (in Russian)
Orlova E. Uchastnik gruppy “Sinie nosy” Viacheslav Mizin: Nasha TRIVA ne khuzhe vashego Larsa fon Triera (Member of the Group “Blue Noses” Viacheslav Mizin: Our TRIVA is not Worse than Your Lars von Trier). *Ogirk.ru.* Available at: http://www.ogirk.ru/2016/07/20/uchastnik-gruppy-sinie-nosy-vyacheslav-mizin-nasha-triva-ne-huzhe-vashego-larsa-fon-triera/ (accessed: 05.01.2019) (in Russian)
Pavel’eva L. Mayana Nasybullova o proekte Lenin dlia dushi (Mayana Nasybullova about the Project “Lenin for the Soul”). *Svoboda.org.* Available at: https://www.svoboda.org/a/28519911.html (accessed: 05.01.19) (in Russian)
Shaburov A. (intr.). *Soedinennye Shtaty Sibiri: Sibirskii ironicheskii konceptualizm. Katalog vystavki (The United States of Siberia: Siberian Ironic Conceptualism. Exhibition catalog).* Tomsk, Siberian Branch of the National Centre for Contemporary Arts Publ., 2014. 238 p. (in Russian)
Tupitsyn V. *“Drugoe” iskusstvo. Besedy s khudozhnikami, kritikami, filosofami: 1980–1995 gg. (“Another” Art. Conversations with Artists, Critics, Philosophers: 1980–1995).* Moscow, AdMarginem Publ., 1997. 352 p. (in Russian)
Ehpshtein M. N.; Tul’chinskii G. L. *Filosofiia tela. Telo svobody. (The Philosophy of the Body. Body of Freedom).* Saint Petersburg, Aleteiia Publ., 2006. 432 p. (in Russian)

УДК 7.08

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11021

Тылик Артем Юрьевич, кандидат философских наук, учитель истории и обществознания. ГБОУ Лицей № 597, Россия, Санкт-Петербург, 3-ая линия 1-ой половины, 10А. tylik-wr@yandex.ru

Tylik, Artem Yurievich, PhD in Philosophy, teacher. Lyceum 597, 3 linia 1 poloviny, 10A, 197341 Saint Petersburg, Russian Federation. tylik-wr@yandex.ru

ПОЭЗИЯ УЛИЦ: ОПЫТ ФОРМАЛЬНОГО АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЙ УЛИЧНОГО ИСКУССТВА

POETRY OF STREETS: THE EXPERIMENT OF FORMAL ANALYSIS OF STREET ART

Аннотация. Цель статьи — обратить внимание на возможность междисциплинарной аналитики произведений российского уличного искусства. Автор рассматривает развитие российского уличного искусства от 1990-х гг. до настоящего времени, определяя его как самобытный художественный феномен, находящийся, возможно, в стадии своего расцвета. Несмотря на растущую популярность, произведения российских уличных художников не только не осмыслены на высоком теоретическом уровне, но и не документированы должным образом. Концентрация внимания на критическом пафосе уличного искусства не позволяет теоретикам увидеть его уникальную эстетику и поэтику. Статья призвана показать, что разговор о поэтике уличного искусства не только возможен, но и необходим. Автор обращается к методологии формальной школы литературоведения, доказывая ее применимость в аналитике произведений современных уличных художников. В частности, автор доказывает, что такие художники как Паша 183 и Тимофей Радя используют в своей практике прием, обозначенный еще Ломоносовым как «сопряжение далековатых идей», а позднее детально описанный Ю. Н. Тыняновым и Ю. М. Лотманом. Примером тому может служить работа Паши 183 (Павел Пухов) «Правда на правду», а также работа Тимофея Ради «Абажуры». Таким образом, современные уличные художники актуализируют в своей практике приемы классической русской поэзии, показывая тем самым, что материалом поэзии могут быть не только слова, но и любые другие объекты, активные семантически. А, значит, поэзия урн, бордюров и фонарей возможна, более того, она уже существует. На основе проведенного анализа можно сделать вывод о наследовании российскими уличными художниками художественной программы ситуационистов 1950-х гг.

Ключевые слова: уличное искусство; стрит-арт; публичное искусство; паблик-арт; городское искусство; урбан-арт; Паша 183; Тимофей Радя.

Abstract. The purpose of the article was to show the possibility of applying interdisciplinary analysis to some works of Russian street art. The author examined the development of street art in Russia from the 1990s to present time and claimed that Russian street art is a distinctive artistic phenomenon, which is probably in its heyday now. In contrast to its American, European and even Arab counterparts, Russian street art has not undergone proper examination and recording on a theoretical level yet. The focus on the critical pathos of street art does not allow theorists to see its unique aesthetics and poetics. The aim of the article was to show that the discussion about the poetics of street art is not only possible but also extremely necessary. The author referred to the methodology of the formal school in the Soviet literary criticism, showing its applicability in the analysis of works of some street artists. The author stated that in their practice, the artists such as Pasha 183 and Timofey Radya used the technique designated by Lomonosov as "conjugation of distant ideas" and later described in detail by Tynyanov and Lotman. The example of this was the work of Pasha 183 (Pavel Pukhov) "The Truth versus the Truth", as well as the work of Timofey Radya "Lampshades". Thus, the practice of modern street artists actualizes the techniques of classical Russian poetry, showing that not only words can reveal the poetry. Any other objects, which are active semantically, can do the same. That means that the poetry of trash bins, borders and lanterns is possible. Moreover, it already exists. The proposed analysis allowed us to conclude that Russian street artists inherited the art program created by French Situationists of the 1950s.

Keywords: street art; public art; urban art; Pasha 183; Timofey Radya.

Термин «уличное искусство», еще недавно занимавший маргинальную позицию на периферии исследовательского внимания, все чаще встречается в оглавлениях крупнейших журналов по эстетике, философии искусства, искусствознанию [6; 7]. Появляются серьезные монографические исследования [8; 9]. Однако, несмотря на всемирное распространение (от Азии до Латинской Америки) [5], в советском пространстве уличное искусство утвердилось лишь к началу 1990-х гг., когда пространство это обрело в своем наименовании приставку «пост». Проявив заметный интерес к уличным направлениям, российские художники долгое время занимались одним лишь буквальным копированием форм и содержаний, накопленных за несколько десятилетий художниками из США и Европы. Большинство из значимых фигур российского уличного искусства (Игорь Поносов, Паша 183, Тимофей Радя) начинали свой путь с банального тэггинга[1], и только после нескольких лет «фланирования» стали задумываться как о новых техниках взаимодействия с городской средой, так и о новых идеологических основаниях собственной деятельности [4]. Тем не менее, по крайней мере с середины 2000-х гг., сращение парадигмы европейского и американского уличного искусства с российской художественной традицией (прежде всего, авангардом[2]) начало давать богатые всходы. Сегодня мы можем говорить о российском уличном искусстве как о самобытном художественном феномене, находящимся, возможно,

Илл. 1. Тимофей Радя. Абажуры. 2012. http://lamshades.t-radya.com/3/; https://ural-n.ru/p/abazhury-na-fonaryah-okolo-opernogo-teatra.html

Илл. 2. Паша 183. Правда на правду. 2011. http://www.183art.ru/putch/putch.htm

в стадии своего расцвета [4; 5]. При этом, в отличие от европейского, американского и даже арабского аналогов, феномен этот не только не осмыслен на предельно высоком уровне, но даже не документирован должным образом. Зачастую, в российском академическом пространстве, уличное искусство описывается как маргинальная практика, имеющая, преимущественно, критическую направленность. Такой подход, очевидно, оказывается однобоким. Критический пафос уличного искусства неоспорим. Однако уличное искусство нельзя свести к контркультурному сопротивлению, проигнорировав его ярко выраженную эстетику и поэтику. Цель данной статьи — расширить представления российских исследователей о современных уличных практиках. Мы постараемся доказать возможность и необходимость вести разговор о *поэтике* уличного искусства. Причем, о поэтике в буквальном, литературоведческом смысле слова.

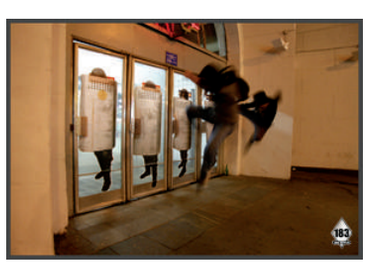
В этой связи мы намерены обратить внимание теоретиков на неожиданную актуальность идей формальной школы литературоведения в аналитике произведений российских уличных авторов.

Новаторство формального метода, разработанного советскими литературоведами, состояло, на наш взгляд, прежде всего, в том, что они (формалисты) перенесли акцент с извечного вопроса «Что есть искусство?» на вопрос менее очевидный, но, как кажется, не менее значимый — «Как искусство работает?». Этот перенос позволил посредством преимущественно семиотического анализа обнаружить и описать ряд поэтических приемов (техник создания поэтического эффекта). Одним из таких приемов, описанных формалистами, стал отмеченный еще М. В. Ломоносовым прием «сопряжения далековатых идей». Ю. Н. Тынянов так характеризует этот прием в исполнении самого Ломоносова: «Излюбленным приемом Ломоносова является соединение союзом далеких по лексическим и предметным рядам слов...» [3, с. 191]. Развивая идеи Тынянова, Ю. М. Лотман, рассуждая о функции рифмы в структуре поэтического текста, утверждал, что наибольшую поэтическую силу рифма обретает в том случае, если «сталкивает» слова максимально близкие акустически и в тоже время максимально далекие по стилистике и/или семантике: «Звучание рифмы связано непосредственно с её неожиданностью, то есть имеет не акустический или фонетический, а семантический характер. В этом нетрудно убедиться, сопоставляя тавтологические рифмы с омонимическими. В обоих случаях природа ритмико-фонетического совпадения одинакова. Однако при несовпадении и отдаленности значений (сближение их воспринимается как неожиданность) рифма звучит богато. При повторе и звучания, и значения рифма производит впечатление бедной и с трудом признается рифмой» [3, с. 191]. Лотман иллюстрирует данное положение рядом примеров, обращаясь, в частности, к поэзии Маяковского: «Совпадения звуковых комплексов в рифме сопоставляют слова, которые вне данного текста не имели бы между собой ничего общего. Это со-противопоставление порождает неожиданные смысловые эффекты. Чем меньше пересечений между семантическими, стилистическими, эмоциональными полями значений этих слов, тем неожиданнее их соприкосновение и тем значимее в текстовой конструкции становится тот пересекающийся структурный уровень, который позволяет объединить их воедино» [3, с. 192].

Какое, однако, отношение эти филологические изыскания формалистов (к тому же вышедшие из моды) имеют к современному уличному искусству, пусть и ушедшему далеко вперед от примитивного тэггинга?

А дело все в том, что, как было обнаружено нами, современные уличные художники, реорганизуя городские объекты, прибегают (вольно или невольно) к приему «сопряжения далековатых идей», создавая в городской среде «живые метафоры». В Екатеринбурге художник Тимофей Радя посредством изготовленных в мастерской абажуров, превратил фонари центральной площади города в уютные торшеры (2012) (илл. 1). Работа получила любовь и признание горожан. Особое очарование работе придает сближение в одном объекте черт «фонаря» (традиционно воспринимаемого как элемент внешнего, уличного, общественного пространства) и «торшера» (традиционно воспринимаемого как элемент пространства внутреннего, домашнего, личного, даже интимного). Два полюса, две противоположности (личное и общественное, публичное и интимное, уличное и домашнее), соединяясь в одном, создают известное поэтическое напряжение. Отметим также работу Паши 183 (2011), приуроченную к годовщине путча 1991 г. Художник наклеил на двери московского метрополитена изображения сотрудников ОМОНа, вооруженных щитами (илл. 2, 3). Как и в работе Тимофея Ради, напряжение создается за счет совмещения несовместимого («сопряжения далековатых идей»): «дверей», пропускающих ежедневно десятки тысяч горожан, и «щитов ОМОНа», призванных не пропустить ни единого. Дополнительную силу работе придает тот факт, что функциональность дверей не утрачивается. Наутро после ночной интервенции горожане, постояв лишь мгновение в нерешительности, отталкивают щиты ОМОНа, уверено продвигаясь сквозь «непроходимую» стену.

Мы видим, таким образом, что концептуальный аппарат, наработанный советскими формалистами в ходе анализа классических произведений русской литературы, оказывается применимым для описания практик современных уличных авторов. Реорганизуя городские артефакты, уличный художник, очевидно, актуализирует приемы классической поэзии, доказывая тем самым, что *материалом поэзии могут быть не только слова, но и вообще любые объекты, активные семантически.* А значит, поэзия труб, урн, бордюров и фонарей — принципиально возможна, более того, уже существует. Нельзя не вспомнить и о программе ситуационистов, заявленной Ги Дебором: «Нужно организовывать игры поэтических субъектов среди поэтических объектов» [2, с. 81]. Кажется, эта программа (для самих ситуационистов во многом спекулятивная) получает, наконец, материальное воплощение в практиках свободных художников Москвы, Екатеринбурга и других городов.



Илл. 3. Паша 183. Правда на правду. 2011. http://www.183art.ru/putch/putch.htm

Примечания:

1 Тэггинг — это своего рода игра. Задача райтера (writer) нанести свой тэг (субкультурная кличка, образованная от имени, адреса, заимствованная у персонажа комикса, а иногда попросту выдуманная) на как можно большее количество стен, вагонов, машин, будок, захватив тем самым как можно большую территорию. Зародился в мегаполисах США в конце 1960-х.

2 Вспомним в этой связи знаменитый манифест 1918 года (Газета футуристов. Маяковский, Каменский, Бурлюк), призывавший художников незамедлительно покинуть «кладовые» музеев ради повсеместной работы на улицах советских городов.

Список литературы:

1. Большой энциклопедический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. 6124 с.
2. *Дебор Г.* Психогеография. М.: Ад Маргинем Пресс. 2015. 112 с.

3. *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. СПб.: Искусство-СПб, 1996. 846 с.
4. *Поносов И.* Искусство и город. М., 2016. 208 с.
5. *Тылик А. Ю.* Партизаны без леса. Очерки по истории и теории уличного искусства. СПб: Эстезис, 2018. 172 с.
6. *Bacharach C.* Street Art and Consent. The British Journal of Aesthetics. 2015. Vol. 55, Issue 4. P. 481–495.
7. *Riggle N.* Street Art: The Transfiguration of the Commonplace. Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2010. № 68. P. 243–257.
8. *Stahl J.* Street Art. Bonn: VGBild-Kunst, 2013. 288 p.
9. *Lewisohn C.* Street Art: The Graffiti Revolution. London: Tate Publishing, 2009. 160 p.
10. *Waclawek A.* Graffiti and Street Art. New York: Thames & Hudson, 2011. 208 p.

References:

Bacharach C. Street Art and Consent. *The British Journal of Aesthetics*, 2015, vol. 55, issue 4, pp. 481–495.
Bol'shoi enciklopedicheskii slovar' (Big Encyclopedical Dictionary). Moscow, Bol'shaia Rossiiskaia ehntsiklopediia Publ., 2000. 6124 p. (in Russian)
Debord G. *Psikhogeografiia (Psychogeography).* Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2015. 112 p. (in Russian)
Lewisohn C. *Street Art: The Graffiti Revolution.* London, Tate Publ., 2009. 160 p.
Lotman Iu. M. *O poetakh i poezii. Analiz poeticheskogo teksta (On Poets and Poetry. Analysis of Poetic Text).* Saint Petersburg, Iskusstvo-SPb Publ., 1996. 846 p. (in Russian)
Ponosov I. *Iskusstvo i gorod (Art and City).* Moscow, 2016. 208 p. (in Russian)
Riggle N. Street Art: The Transfiguration of the Commonplace. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2010, no. 68, pp. 243–257.
Stahl J. *Street Art.* Bonn, VG Bild-Kunst Publ., 2013. 288 p.
Tylik A. Yu. *Partizany bez lesa. Ocherki po istorii i teorii ulichnogo iskusstva (Partisans without a Forest. Essays on the History and Theory of Street Art).* Saint Petersburg, Ehstezis Publ., 2018. 172 p. (in Russian)
Waclawek A. *Graffiti and Street Art.* New York, Thames & Hudson Publ., 2011. 208 p.

УДК 7.038.6

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11022

Щетинина Наталия Владимировна, кандидат искусствоведения, независимый исследователь. kadares@gmail.com

Shchetinina, Nataliya Vladimirovna, PhD in Art History, independent researcher. kadares@gmail.com

ПРОЯВЛЕНИЯ ТИМУРА НОВИКОВА

MANIFESTATIONS OF TIMUR NOVIKOV

Дешевые материалы. В центре куска ткани — тряпичные аппликации или пришитые фотографии и репродукции. Копеечные украшения, кусочки обоев. Незамысловатая материя стала посредником для появления уникальных, сильных и одновременно изысканных образов. Творчество Тимура Новикова — ярчайшее событие художественной жизни конца XX в., квинтэссенция традиций русского искусства, ярко, точно и просто отразившее дух времени постсоветской России.

Речь пойдет о работах Тимура Новикова (1958–2002), созданных с конца 1980-х гг. до смерти художника. Период связан с направлением «неоакадемизма», активным идеологом которого был художник. Выбор этого направления кажется необычным и нелогичным на фоне предыдущего творчества Тимура, так как оно ассоциировалось с «Новыми художниками» и идеями примитивизма и экспрессионизма. Эти направления — неотъемлемая часть искусства модернизма, выросшего из противостояния академическому искусству. Модернистская эстетика в значительной степени повлияла на творчество Новикова, однако художник сумел эффективно соединить ее с принципами классического искусства. В итоге нам достались работы, созданные в современных условиях, но обладающие силой, присущей классическим произведениям искусства. Сила эта скрытая, неявленная. Деталь за деталью, взгляд за взглядом, — и она раскручивается перед зрителем, вызывая переживания, которые скептический зритель никак не ожидает встретить в искусстве после 1900 г.

Чтобы понять академическое искусство, надо вспомнить, что это классическое, традиционное, строго регламентированное явление — им управляют правила, выработанные столетиями. Художник, чтобы считаться «художником» на официальном уровне, должен был неукоснительно следовать этим правилам. Как подчеркнуть красный цвет, как правильно нарисовать ногу, как лучше расположить предметы и людей в пространстве так, чтобы зритель испытывал душевный подъем — такие приемы преподавались в стенах художественных академий и в XVI в., и в XX в., и изучаются по сей день. Модернизм восстал против системы, превращавшей художника в исполнителя правил, а само искусство в регламентированный церемониал, который затруднял выражение насущных переживаний, того, что беспокоило авторов здесь и сейчас. Наружу рвалось желание показать танцовщиц кабаре, посетителей кафе и паровоз, а не Персея, Андромеду и коня. Борьба модернизма с правилами академизма превратилась в борьбу за форму, цвет и композицию. Художники старались максимально использовать возможности цвета и формы, разбивали устоявшиеся схемы композиции. В какой-то момент это превратилось в борьбу с самим цветом, с самой формой и самой композицией (см. аналитический кубизм или абстракционизм).

Но, к несчастью для модернизма и, особенно, авангардного искусства, в 1930-х гг. в Европе к власти приходят тоталитарные режимы. Авангард стал неудобен, в то время как классическое искусство и его принципы оказались востребованными. Первый говорит революционным языком о переменах. Второе оперирует устойчивыми, гармоничными, привлекательными и, главное, узнаваемыми образами, которые помогают эффективно распространить идеи государственности и централизации среди большого количества людей.

С тех пор академическое искусство, легшее в основу социалистического реализма, обрело власть и силу. После Великой Отечественной войны и смерти Сталина, на фоне программной борьбы Хрущева со сталинским искусством и архитектурой, на поверхность опять вышли поиски новых возможностей в цвете, форме и композиции. Принципы соцреализма казались устаревшими, не отвечающими требованиям времени. Не стало масштабного госзаказа на пафос первых пятилеток и ударников производства. Но был заказ общества на камерные темы, интимные переживания, на изображение внутреннего мира человека. На описание повседневности, которая и не была такой уж счастливой, и не так сияла улыбками трудолюбивых, крепких колхозников, молодых и красивых метростроевцев. Художники искали новых форм, новых возможностей в работе с цветом. К 1970-м гг. появляется больше информации об искусстве авангарда, им начали заниматься искусствоведы. Картины Малевича, Филонова и Бубнового валета все еще стояли в запасниках в самом дальнем углу — подальше от глаз начальства, недоступные публике. Но тайно питали творчество советских художников.

И вот в конце 1970-х гг. Тимур Новиков и другие молодые художники ударились в новое искусство. В новый цвет. Яркий, насыщенный желтый, красный. В толстые линии и коричневые обводки. В дикость, в примитивизм, в сгущенные эмоциональные состояния. Они назвались «Новые художники» и отличались от предыдущего поколения свободой, более открытым подходом к искусству. Не испытывая давления со стороны официального искусства, как происходило с художниками, работавшими в 1960-х гг., «Новые художники» и Тимур, как один из ярчайших их представителей, стремились к простоте, доступности своих произведений, открытости. Это роднит их с футуристами, с художниками авангарда начала XX в.

Влияние оказал и огромный интерес к западному, малодоступному искусству, который соединился с поиском простых лаконичных форм. Поп-арт, граффити, комиксы, немецкий и французский экспрессионизм наложили отпечаток на вкус и на формирование художественного языка авторов «Новых художников». В этих условиях сложился Новиков как художник.

Интересно, что в 1989 г. Новиков скандально заявил о том, что весь этот модернизм, весь этот авангард — не что иное, как борьба с самой красотой. Что это целенаправленное уничтожение эстетики аполлонического искусства — то есть гармоничного, сдержанного, не приемлющего грубости, чрезмерной эмоциональности. Тимур обратился к классическому искусству, но в новой форме, поскольку чутко ощущал время. Поэтому и не поддался искушению вернуться к академическому искусству буквально, но использовал средства и методы, наиболее характерные для современного ему мирового искусства. Так, например, в его работах можно встретить парафразы уорхоловского искусства. Это не было неожиданностью в контексте новой культуры России, сформировавшейся на месте уходящей старой. Культура эта представляла смесь из уже бессмысленных лозунгов, клятв, транспарантов и нищего быта, постоянного состояния унижения в поиске еды, одежды, мебели, дефицитных материалов. Над всем этим веяло очарование глобальным американским стилем, сияющими улыбками, да надежда на демократические идеалы, новую жизнь. Неудивительно, что недавно умерший Уорхол был понятен молодому и смелому Новикову и восхищал его больше, чем маститые члены Союза Художников того времени.

Чтобы видеть и понимать работы Новикова, не обязательно быть подготовленным зрителем. Не нужны годы исследований в запасниках музеев искусства XX в. Достаточно серьезно воспринимать все, что видишь. Это главная проблема, поскольку работы Тимура просто кричат о своей несерьезности. Всем своим видом они демонстрируют: мы простые, уже повисевшие в мире вещей тряпки, что в нас такого? Мы незатейливые. Мы — 2 куска полотна контрастного цвета. Где-то внизу домик. Или

в центре солнышко с пятью лучиками, так дети делают аппликации из бумаги. Лучи обязательно шире на концах, чем у солнечного полукруга. Треугольная елочка неаккуратно заходит на шов двух полотен, которые морщат.

Эти полотна никогда не натянуты на раму. Как нарочно, они развешаны так, что провисают, создавая ощущение неряшливости. Хочется подойти и разгладить, поправить складки, убивающие весь пафос музейного экспонирования. Изобразительное искусство в широком понимании как правило вызывает ассоциации с высококлассными труднодоступными материалами (мрамор, бронза, масляные краски), с качественной обработкой и дорогостоящим оформлением, например: золоченая рама и натянутый холст. Оформление и репрезентация были и остаются важной частью изобразительного искусства, и даже когда художники второй половины XX в. старались избавить искусство от власти оформления и пространства — белых стен и рам — они еще больше повысили значимость антуража.

Полотна Тимура нарушают правила хорошего музейного тона. В них нет и следа озабоченности качеством, аккуратностью и выглаженностью. Что вызывает удивление. Но так же удивление вызывает и то, что незамысловатые материалы, два куска ткани, в которых трудно заподозрить большие эстетические возможности (это же не потусторонняя просвечиваемость мрамора), обладают большим разнообразием художественных эффектов. Полотна Новикова изображают космическую глубину. В них нет пределов, нет ощущения ближе-дальше. Это безвоздушное пространство, которое первым освоил модернизм. В зависимости от того, где художник помещает домик — меняется впечатление, которое он производит. Сам Тимур, когда пишет о работе с пространством и размещением в нем предметов, отмечает, что масштаб пространства регулируется знаком и его расположением на плоскости. Положение изображения домика в верхней части придает ему значительность, в то время как размещение внизу уменьшает его. Художник работает со структурой композиции как модернист, выстраивает различные комбинации. Он делает это, последовательно включая элементы во взаимоотношения друг с другом. Количество элементов предельно мало, их всего три: линия деления полотна на две части, одна или две плоскости цвета и незамысловатое фигуративное изображение. Соотношение между тремя дает большие возможности для выстраивания состояний, которые переживает зритель, глядя на работы. Ощущение потерянности или, наоборот, взмывания вверх, покоя или неустойчивости выражены минимальными средствами.

Полотна Новикова — идеальный объект для созерцания. Взгляд неотвратимо устремляется в глубину на стыке двух равномерно залитых цветом полей. Долгое внимательное рассматривание сродни медитации, движение взгляда бесконечно, как по линии соединения двух полотен, так и в их глубину.

Тимур по форме минималист. Его подход к композиции — модернистский, в нем жива память предков-супрематистов и абстракционистов. В чем же его академическая часть?

«Неоакадемизм» Новикова выражается в подходе к искусству, как проводнику гармонической красоты. Эту красоту искали античные, ренессансные художники и художники классицизма. Отношения между деталями должны быть понятны, сочетания объемов, цвета, формы и линии не должны вызывать чрезмерно интенсивные состояния. Не может быть эмоциональной перегрузки при взгляде на классическое полотно и скульптуру. Глаз должен отдыхать, наслаждаться. Красота для классического и неоклассического художника есть равновесие, баланс. Должна присутствовать система координат, зрителю необходимо видеть, где верх, где низ, где горизонт, а где дальний угол, чтобы не чувствовать, что почва уходит из-под ног. Классическая картина как очень вежливый и услужливый хозяин, который хочет быть ненавязчивым, но при этом сделать все, чтобы гость чувствовал себя хорошо, не испытывал стеснения. Каждое желание зрителя предупреждено. Никто в классическом искусстве на вас не набросится с кулаками и не начнет барабанить по лицу, вмазывая эмоции через глаза.

Академическое искусство может остановиться задолго до предельного состояния. Эта способность обойтись без бросающейся в лицо драмы, на грани игрушечного и серьезного проявляется во всех работах Новикова. Лаконичные композиции «Черное солнце» (1988), «Восход» (1989), «Лебединое озеро» (1992), «Елочка» (1992), «Пирамиды» (1989) имеют центральную и центрально-осевую симметрию. Художник не нарушает равновесия частей картины, выстраивая статичную композицию, уравновешивая яркие цвета и сохраняя масштабы элементов. Сплошное поле, залитое цветом, сохраняет свою пространность, безграничность. И оно подчеркивает, но не подавляет миниатюрные детали вроде луны, елочки и самолетика, придающие смысловую нагрузку, фигуративную привязку. Если изъять эти детали, то исчезнет семантика, идейная основа, что голубое поле — это небо, когда в нем самолет; или озеро, когда в нем лебедь. Если бы этих маркеров пространства не было, зритель погрузился бы в доязыковой, досимволический хаос, где неясно положение неба и земли, где, по сути, нет ни неба, ни земли.

Илл. 1. Т. Новиков. Восход. 1989. Частная коллекция

Горизонт часто присутствует у Новикова как необходимый участник классической композиции, поднимите его выше, и нижняя часть станет массивнее и значительнее, будет придавливать и даже падать на вас. Опустите горизонт: пространство наполнится воздухом, верхняя часть полотна начнет напоминать небо, вне зависимости от цвета и насыщенности. Часто Новиков использует равное членение полотна, что вызывает ощущение статичности, навевает покой. Равенство — есть проявление рациональной природы человеческого разума. Оно антихаотично, оно противостоит внезапному, неожиданному, нестабильному. Понятие равенства дано нам априори, изначально. Невозможно объяснить, почему человек понимает, что два равно двум.

Так и с академическим искусством: равновесие и приведение к общему знаменателю частей композиции осваивается зрителем бессознательно. Равенство и пропорциональность приносят удовлетворение, в то время как диспропорция и дисбаланс, вызывая, конечно, сильные эмоции, не способны привести к состоянию устойчивости и стабильности, которые привлекают человека.

Новиков создает упорядоченные структуры, оперирует понятными символами. И в этом он проявляет себя как приверженец классической красоты, которая выражается не только в гармонии частей, но и доступности для сознания. Крошечная фигурка — как звук в тишине, обретает значимость. Елочка — детская. Домик — игрушечный. Месяц — серп. Но они лишь знаки, скрывающие за собой значительный объем культурной информации, накопленной в зрителе. Дом на краю земли. Маленькой елочке холодно зимой. Одинокий месяц. Приятное уединение или встреча с бездонной вселенной. Взгляд ночью на зимние снеговые пустоши. Днем на зеленые муравчатые долины. Изобилие толкований при минимуме знаков.

Сила искусства Новикова в том, что внешняя его простота открыта всем слоям бытия и всем уровням понимания. Одновременно Тимур всегда увлечен тщательной работой с эстетиче-

ской составляющей своих полотен. Он подбирает цвета, выверяет фактуры, соединяет те изображения и ткани, которые наиболее выигрышно смотрятся, насыщают друг друга эстетически и символически. Например, в «Камее» (1994) соединены торжественные черный и бордовый бархаты. Немного похоронное сочетание, но царственное. В этих парадных и даже пафосных тканях художник раскрыл минимализм, возможность продуцировать простоту, лаконичность. Он лишает ткани барочности и театральности, вместе с тем в центр прикрепляет фото камеи. Зрителю показывают даже не копию камеи, а ее обшитую бисером фотографию на бархатной подложке. Это и сокровище нищего творца, собирающего репродукции красивых, но таких недоступных шедевров. Это и легкое отношение к искусству, возведенному в ранг сакрального. Как классическому, так и современному. Новиков не позволяет чрезмерной привязанности к искусству сделать угол своего обзора уже, он сохраняет множественность и разнообразие, свежесть взгляда и легкость отношения к уже найденным техникам и приемам. Поэтому его работы не скучны и не навевают тоску, будучи очень, очень простыми.

В «Восходе» (1989) (Илл. 1) использован атлас красного пионерского галстука с отпечатанным на нем солнцем. Красный столь насыщен коннотациями в истории русской культуры, что его густой смысл можно резать ножом: красно солнышко, красна девица, киноварный огонь крещения в иконописи, красный императорской мантии, красный советского кумача. И более свежие ассоциации современности могут быть вовлечены сюда — красный цвет ковровых дорожек, красный цвет подошвы туфель, красный цвет гламура.

Однако само солнце повторяет татуировку Север, иконическое изображение полукруга солнца с лучами, распространенную среди заключенных, отбывших наказание на севере Советского Союза, в Сибири, на Урале. Так простое неказистое солнышко прямо отсылает нас в северный лагерь с его бескрайними пустошами и полярной ночью, длящейся по полгода.

Иногда центральный объект немного заходит за «линию горизонта», как будто произошел сбой в печати и матрица прошлась не там, где задумано. Эта «неточность» отсылает к неточностям в картинах Энди Уорхола, под влиянием которого Новиков находился. У Уорхола несовпадение краски и линий связано с идеей случайности в безгрешном механическом производстве. Энди проглядывает и в месяце-серпе, который при ближайшем рассмотрении оказывается бананом, ставшим символом стиля Уорхола с 1967 г.

Помещая объект в центр, художник сосредоточивает на нем внимание зрителя. Новиков делал акцент на том, что по этому же принципу создавались штандарты, хоругви, знамена. Большие полотна с квадратиками и прямоугольниками в центре действительно напоминают развешенные штандарты на стенах. Художник экспериментирует с разными материалами и фактурами, использует китайские платки с плотным рисунком пагод, деревьев и людей в кимоно, в центре располагая образ из европейской мифологии — Амура или Эрота. Такое сочетание рождает идеологическое столкновение двух типов эстетических систем: Дальнего Востока и европейской. «Амур в Китае» (1992) ярко иллюстрирует принципы европейского классического искусства: централизация, равновесие, эстетика обнаженного тела. А также принципы китайского искусства: равномерное распределение элементов композиции в пространстве, стремление к насыщению поверхности плотным орнаментом. Трактовки этой композиции могут быть бесконечны. Во-первых, Китай — срединное государство, а в центре его европейский Амур, как намек на европоцентричность западного искусства. Оно нередко залезало в культурные пространства других стран и всегда находило что-то, чем можно было поживиться, обновиться, украситься. Во-вторых, европейское искусство при значительных внешних отличиях имеет точки соприкосновения с китайским, как, например, любовь к копированию и повторению самого себя: отличаются лишь инструменты, а подход один.

Идея сопоставления эстетики Востока и Античной средиземноморской культуры, ставшей базисом для всего искусства Европы на многие столетия, развита Новиковым в работе «Счастье в Садах. Антиной» (1992). Это нежный небесно-голубой атласный платок с японским мотивом журавля и цветными бабочками. Работа создает в помещении ощущение наполненности воздухом, свежести, обширного пространства, поскольку птицы, деревья, бабочки и цветы точечно разбросаны по плоскости большого покрывала. Холодный блеск гладкого полотна прерывается в центре, где ветвь дерева осеняет рамку в виде арки, из которой выглядывает голова Антиноя. Антиной — любимый юноша римского императора Адриана, его фаворит на протяжении 6 лет. После его гибели в возрасте 18 лет Адриан создал культ Антиноя, провозгласив его богом. Мы можем представлять эту историю страсти старого императора и через работу Новикова: перенесем в хроники ощущение неги солнечного прибрежного климата, легкости и радостного состояния счастья в цветущей природе Средиземного моря. Как и в «Амуре в Китае» художник соединяет два культурных кода — восточный азиатский и западный европейский. Журавль — ключевой символ счастья в Японии. Антиной — одна из самых растиражированных скульптур Античного мира, его скульптурный образ изучают студенты всех классических школ изобразительного искусства. Он вшит в сознание художника. И эти соединенные в одном контексте образы из, казалось бы, диаметрально разных культур могут не только сосуществовать, но и образовывать полноценный диалог, как в идейном поле, так и на уровне эстетики.

Прекрасный пример деконструкции дает «Людвиг II Баварский» (2002) (Илл. 2): с расстояния зритель видит горностаевое полотно, в центре которого, не соответствуя масштабу и торжественности, помещено маленькое изображение короля Людвига Баварского в обрамлении жемчуга. Эксцентричный король Баварии изображен в полный рост. Он жил в волшебном мире иллюзий. Обожал Вагнера, выделял средства на написание опер, построил в своем королевстве романтические замки, заметно опустошив казну, и трагически погиб после государственного переворота на 40-м году жизни. При ближайшем рассмотрении мантия оказывается синтетическим мохнатым покрывалом с нашитыми меховыми хвостиками. По периметру репродукции нашиты жемчужины из маминых бус, а сверху игрушечная королевская коронка.

Илл. 2. Т. Новиков. Людвиг II Баварский. 2002. Собрание семьи художника

Тимур использует символы абсолютной власти и богатства, составляя их из дешевых материалов, презентуя театральную декорацию, иллюзия которой разрушается, стоит зрителю подойти ближе. Эмоции, показывает художник, вызывает не материал, а символическая нагрузка, закрепленная за элементами и схемой композиции. Сочетания цветов и форм несут в себе информацию, задающую импульс эмоциональному состоянию воспринимающего человека. При этом художник уделяет внимание эстетике, организует пространство композиции так, чтобы зритель наслаждался ее элементами: нет ощущения излишества или недостатка каких-то частей. Опять же, здесь воплощены принципы классицистической гармонии, созданной не с помощью бронзы, мрамора и масляной краски, но простыми материалами, которые мы можем найти в повседневной жизни.

Что такое текстильные коллажи Новикова? Это родственники ковров, ковриков, занавесочек, накидочек, населявших мир советских коммунальных квартир, где народ жил скопом, где человек существовал на виду у всех и его собственное тело не принадлежало ему. Всегда рядом был сосед, становившийся соглядатаем жизни тела другого соседа. Единственная эфемерная преграда — тонкая занавеска, отделявшая угол, собственный мир, отгороженный от большого мира других людей с их другими жизнями. В этом присутствует и определенная интимность, скромность, но и простодушная искренность. Что и привлекает в работах Тимура, создает ощущение близости зрителя и автора, их сговора и разговора по душам.

Новиков работает с материалом легко и непринужденно. Коллаж с Венерой из серии «В стране литературных героев» (1994) демонстрирует, как, придерживаясь единой концепции, он без затруднений разбавляет тяжеловесность и торжественность немного нелепыми и совершенно неожиданными деталями. Вставленный извне чужеродный треугольничек из несовпадающих по рисунку обоев снижает скованность композиции, разбивает двойной прямоугольник. Совершенная изысканность фотографии греческой скульптуры включена в немного нелепый диалог двух цветочных «принтов». Момент незначителен, но не приклей Новиков неожиданно треугольник вверху — вся композиция была бы сухой и обязывающей. Здесь же зритель приглашен поучаствовать в игре.

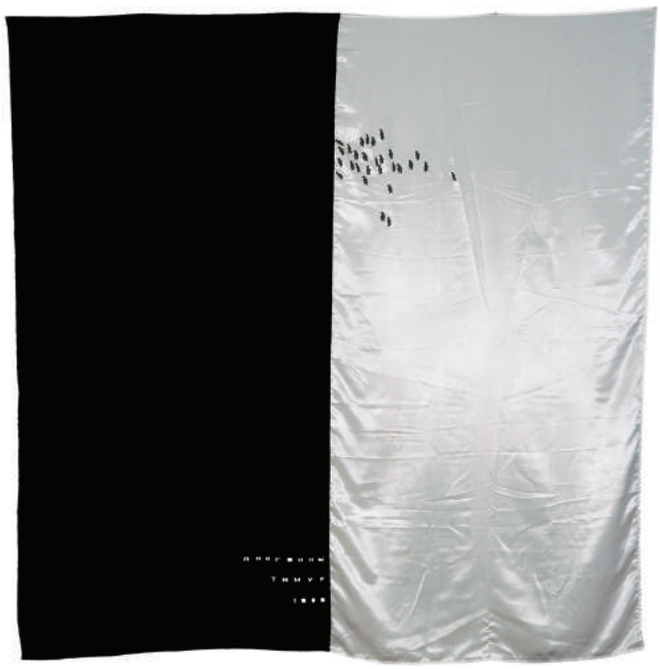
Илл. 3. Т. Новиков. Приключения Оскара Уайльда. 2002. Собрание семьи художника

Новикова интересовали фигуры романтиков и мечтателей. Многие работы посвящены ирландскому писателю Оскару Уайльду. В «Приключениях Оскара Уайльда» (1992) (Илл. 3) Тимур изображает этого немного мифического, драматичного, остроумного и привлекательного человека. Сочетание пышной барочной рамы и плотного растительного раппорта в стиле Либерти создает художественную метафору Уайльда. Оскар поклонялся изысканности, эстетике и прекрасному, но в его прекрасном всегда просвечивало второе дно. Он проживал жизнь в соответствии с кредо «Life is art». Вместе с тем ключевые образы в его произведениях противостоят светлому аполлоническому началу в соответствии с духом времени конца XIX в. В героях Уайльда отчетливо прочитывается тяга к темному, дьявольскому. Писатель вкладывает в них желание вскрыть мрачную суть, обнажить второе дно жизни или своего характера.

Помня об этой особенности творческой части личности Уайльда, зритель раскрывает для себя коллаж Новикова. Сложные декоративные элементы превращаются в схему уайльдовской ауры, поглощающей и личность изображенного на фотографии, и глаз зрителя. Черный фон с цветочным мотивом занимает в композиции большой объем. Сквозь плотное поле из листьев и цветов проглядывает густо-черная пустота. Цветочные решетки стягивают эту по-космически глубокую бездну, но когда глаз останавливается в тех местах, где просвечивает фон, зритель проваливается внутрь картины, падает на дно, и обнаруживает себя в пространстве композиции, окруженный этими листьями. И вот его взгляд уже направлен изнутри вовне, он оказывается на месте Оскара и смотрит с изнанки цветочной гирлянды, прикрывающей проход в мир реальности. И орнаментальность, свойственная последним десятилетиям XIX в., и общее настроение, определившее и колористический строй ар-нуво, и личность Уайльда — продукты своего времени. Они созданы эпохой, которая стала последним выдохом старого мира перед чередой событий, что раскурочили старый империалистский и колониальный мир.

Внезапно с предыдущей работой созвучно и более раннее полотно «Пингвины» (1989) (Илл. 4). С огромной холодной белой атласной плоскости (льдины) пингвины заглядывают в черную бездну. Возможно, они из любопытства смотрят, что там есть, за границей света и тьмы. Стараются нащупать лапами край тверди, реальности, своих возможностей. А, может, они выбрасываются как последние представители своего вида, отчаявшись что-то понять здесь, на светлой стороне. При взгляде на полотно возникают вопросы: если пингвины ныряют в никуда, то исчезают ли они или становятся частью тьмы? Смотрят ли они на нас оттуда, изнутри? Так они спасаются или погибают? Они здесь первые? Или после них уже не будет никого? Хотя, вполне возможно, что пингвины возвращаются туда, откуда пришли. Художник оставляет нас перед этим странным событием один на один с вопросами, которые чередой возникают в голове.

Новиков соединил избирательность модернизма, минимализма и классического искусства. По сути — они все говорят об одном и том же: отсечении лишнего, приведении к единству всех элементов. Однако функционалистская и аскетичная эстетика модернизма и смысловая отрешенность минимализма у Новикова покоряются классическому подходу, который культивируется в академическом искусстве. Это подчинение недвусмысленно иллюстрирует «Аполлон, попирающий красный квадрат» (1991) (Илл. 5). Красный квадрат — символ супрематизма Малевича. Золотой фон применялся в религиозной живописи и в иконописи как цвет божественного сияния. Аполлон — квинтэссенция классического эстетического начала искусства Древней Греции. Если следовать исторической линии развития искусства, то красный квадрат должен покоиться на голове Аполлона. Однако же Тимур делает квадрат отправной точкой, это смысловой центр композиции. Эстетическим же ядром является сочетание всех элементов: сияние золотого свечения, согласование складок фона и драпировки ткани, свисающей с руки греческого бога, гармоничное сочетание фигуры скульптуры, масштаба фона и квадрата. Будь квадрат больше, он бы задавил изображение Аполлона, перетянул все внимание на себя. Будь больше Аполлон, он бы вывалился из полотна. Если сократить



Илл. 4. Т. Новиков. Пингвины. 1989. Коллекция Музея актуального искусства Art4.ru, Москва

объем золотой плоскости, было бы потеряно единство двух центральных деталей. Концентрация сосредоточенного на них внимания была бы снижена. Новиков идеально подбирает дозу цвета и формы, ставя зрителю эстетическую капельницу многокомпонентного препарата. Таким образом, художник удерживает все участвующие элементы в гармонии, организует их так, чтобы они были частью единства, с равной силой работали на общее впечатление.

Новиков никогда не переходит границ, как и академическое искусство, он ищет остановку задолго до предельного состояния. Его задача не продавить эмоции, а познакомить, очаровывая и увлекая за собой. Открывающиеся друг за другом детали вызывают легкое головокружение от эстетического и интеллектуального наслаждения.

Продуманная работа с каждым элементом, тщательный отбор и тонкая расстановка акцентов позволяют Новикову в конце XX в. создавать произведения, принципиально связанные с классическим искусством. Глаз зрителя переходит от ключевых элементов композиции к периферии, обращает внимание на детали, на фактуру ткани или орнамент. Бессознательно происходит пространственное переживание композиции: зритель ощущает контрасты, положение горизонта и масштаб цветовых полей. Это типичный путь освоения произведения классического искусства. Он обеспечивает наслаждение, приоткрывающее свои дверки одна за другой, приглашает жаждущего заглянуть в один уголок, другой, визуально прикоснуться здесь или там. Каждая работа Новикова есть эстетическое приключение глаза, перед которым постепенно раскрывается образ, как из гусеницы или кокона вылезает бабочка. Это искусство, которое берет в заложники время, заставляя его работать на себя.

Однако Новиков никогда не теряет связи с настоящим. Все его работы соответствуют духу эпохи. Материалы, формы и темы Тимура понятны современному зрителю. Сегодня Академия художеств выпускает художников, они пишут не хуже старых мастеров. Но почему-то они не так уж и востребованы. Приемы и техники классического искусства не могут говорить сами по себе. Искусство, в первую очередь, — это диалог со зрителем и начинает его художник. Чтобы что-то сказать, надо иметь, что сказать. Затем зритель должен понимать, о чем идет речь. Тимур имел что сказать, и умел сказать так, чтобы его речь была доступна и понятна многим. Поэтому его коллажи, созданные 20-30 лет назад, по сей день находят отклик у зрителя.

Делает ли нас искусство Тимура Новикова лучше? Определенно, да. Оно открывает обширный диапазон эмоций, рассеянных в современном медийном мире. При этом не требует от нас эксклюзивных инвестиций. Ведь можно просто стоять, смотреть и что-то при этом чувствовать.

Илл. 5. Т. Новиков. Аполлон, попирающий красный квадрат. 1991. Собрание семьи художника

ИНТЕРВЬЮ С ХУДОЖНИКОМ СТАСОМ СВЕТОЧЕНКОВЫМ (13.02.2015)

INTERVIEW WITH THE ARTIST STAS SVETOCHENKOV (13.02.2015)

Проведение интервью, редакторская обработка текста А. С. Парфениковой

— Стас, расскажите, пожалуйста, когда Вы начали рисовать?

— Первый мой творческий успех был в детском саду, когда я нарисовал лучше всех лисичку. Потом меня водили по группам и в старшую группу, где я всем рисовал лисичку. Вот это было первое, что я помню.

— А как дальше Вы развивали свои способности? Где учились?

— Это совершенно стандартный путь: я пошел в районную художественную школу, там мне повезло с учителем. Великолепный был человек — Борис Степанович Рябов (кстати, скульптор). Когда готовился к поступлению в Мухинское училище, мне опять повезло с учителем рисунка — Ехенко, был там такой человек, замечательный дядька. А вообще, я считаю, что мне просто повезло с учителями по жизни. В Мухинское училище я не поступил: по композиции получил две аккуратненькие двоечки, правда, две пятерочки за рисунок, но это не сыграло большой роли. А потом пошел в ЛИСИ, там тоже был совершенно феноменальный человек — Герман Похаревский. Его школе я обязан всеми офортами, которые сейчас у меня есть. А дальше уже как жизнь повелась. Художником я никогда не собирался стать, я всегда считал, что буду реставратором, может быть, архитектором. Так как я учился на архитектора и мне это нравилось.

— Очевидно, что образование архитектора повлияло на Вас как на художника.

— Видимо, да.

— Вы помните тот момент, когда Вы поняли, что вырабатывается сугубо Ваш стиль?

— У меня часто спрашивают, в каком стиле ты работаешь? Не знаю, что ответить. Я не оцениваю свою работу с точки зрения стилевой принадлежности. Можно, конечно, сказать: я так вижу! Если рассмотреть составляющие стиля, например элементы графики, которые в живописи появляются регулярно, то это четкий рецидив архитектурного образования, вдохновленный Клее и Миро... Когда мы делали графику в ЛИСИ, подобные элементы были очень модны и это перекачивало. Не я это изобрел. Школа сильно формирует человека. Когда художник занимается графикой и до сих пор рисует, как в Академии художеств, фавнов и нимф — это инфлюенция, заложенная со школы. Идея сформировать свой стиль периодически посещает, но в большей степени она связана со скульптурой и более прикладными вещами.

— Расскажите, как Вы создаете свои работы? Сам процесс?

— Ой, Алена! Если бы я мог ответить на этот вопрос — я бы уже давно был гениальным художником.

— Получается, это каждый раз по-новому?

— Да, это каждый раз заново. Правда, очень сложно... Это самый важный вопрос для художника. Например, однажды у него что-то получилось, и как восстановить этот алгоритм, чтобы у него каждый раз так получалось? Есть момент накопления материала: когда приходит идея и ты ходишь вокруг, глаз начинает считывать вещи, которые ты можешь поместить в картину. Ты начинаешь смотреть на все с этой точки зрения, а дальше как получается. Чисто технические вещи в исполнении иногда просто непредсказуемы. Случайно сделал мазок, и он попал в десятку. Например, у меня есть небольшой эскиз, там идея. В принципе, в эскизе не фабула, а, как правило, образ, графическая, визуальная идея, которая цепляет. Если образ есть, то из него можно что-то сделать. Для того чтобы эта история сохранилась, делается эскиз, потом переносится на холст. Начинаешь писать, делаешь первую прокладку — начинают выстраиваться отношения между цветами, массами в картине и дальше, как правило, картинка стопорится. Потому что она просто живет своей жизнью, а моя задача время от времени подходить и что-то подправлять.

— То есть это некий живой объект?

— В принципе, да. У меня ощущение, что это история такая... Не могу сказать, что именно я ее пишу, внутри нее начинают появляться свои взаимосвязи, которые я просто стараюсь подцепить, выявить, и все. А там, что получается, то получается. Бывает такое, когда картина не пошла. Вот помните, у меня там подрамник стоит с недописанным портретом? Я его переписывал раз десять, наверное: не пошло! Не пошло. Причем, я знаю, почему не пошло, потому что натура не работает.

— У Льва Толстого в «Анне Карениной» очень хорошо прописан образ художника, вдохновение и муки творчества, которые он переживает. Это из путешествия Анны и Вронского в Италию. Там есть отрывок, в котором описывается, как художник пытается поймать образ, но у него ничего не выходит. И вдруг на эскиз фигуры падает капля воска — и все встало на место! Он увидел, понял, схватил этот образ и перенес на холст.

— Да, здесь нужна какая-то внешняя помощь. Как правило, те работы, которые я от начала до конца придумываю в голове, они не самые удачные. А когда ты начинаешь использовать те возможности, которые уже на картине появляются, тогда получается лучше.

— А какие инструменты, техники Вы используете?

— Холст, масло. Техника... Либо послойная живопись, либо сейчас стал писать алла прима. В основном, стараюсь лессировками. Если на работы посмотреть, там фееричных техник нет. Все довольно просто.

— Старая школа. Старые мастера.

— Что делать? Я же хотел быть реставратором. Поэтому я это и изучал.

— В данном случае, это не недостаток. Я знаю, Вы изучали техники старых мастеров. Расскажите об этом?

— На мой взгляд, все техники старых мастеров строятся на том, чтобы любой, даже самый заурядный художник мог написать хорошую картину. Все дело в поступательности процесса: живопись начинается от имприматуры, монохромного подмалевка на холст, дальше вводится цвет, дальше поднимаются уже телесные моменты, кисти рук, лицо, драпировки прописываются цветом. Это сделано для того, чтобы в процессе живописи мог участвовать менее подготовленный, чем сам художник, человек. Эта система строилась на работе в мастерской, а мастерская — это был производственный процесс. Поэтому старые мастера старались все техники отрабатывать до такого состояния, когда в этом процессе мог участвовать менее квалифицированный человек. В том числе и обучение в мастерской маэстро строилось на тех же самых принципах, когда помимо какого-то рисунка или лепки, живописных экзерсисов ученик участвовал в создании картины — это обязательная история. После определенного момента мытья полов и смешивания красок. Пока он смешивал краски — он учился их смешивать. Пока мыл полы — научился терпению и доскональности. Весь процесс был направлен на создание мастера. А уж есть у него талант или нет — это дело десятое. Если есть талант, кто-то осваивал это быстрее, а если нет — кто-то засиживался в учениках до сорока лет. Безусловно, это интересные вещи, если в них погружаться. Другое дело, что нынешнее время практически не дает этой возможности. Когда я прихожу в галерею, мне говорят, что у нас авторы по три картины в месяц пишут, а при такой технике это невозможно сделать, чисто механически. Даже если просто красить холст, не думая, как это должно получиться. Мне как раз больше нравится вот эта вся кухня, приятно повозиться с красками.

— Я помню, Вы в какой-то момент пытались освоить эти техники... Даже левкас варили.

— Да, было дело, даже доски левкасил. Раньше темпера писалась на доске. Доску грамотно покрыть левкасом — это одно, а другое дело — найти грамотно доску. Если почитать Ченнино Ченнини, основного автора технологии живописи, то надо найти молодую ель, растущую на каменистом солнечном склоне, и из нее делать доску. А при этом, перед тем как склеивать доску, хорошо бы ее вымочить в горной реке в течении двух лет. Но это же в нынешние времена практически нереально. Я в свое время

нашел замечательную доску для небольшой живописи: по-моему, это был натюрморт, а-ля старые испанцы. Это была столешница старого кухонного стола, то есть эта доска была настолько пропитана маслом, что ей века не страшны. И она была толстая в три пальца. А нет, вру! Это другая была картинка. «Небесный град Вавилона» называлась — ее украли. У меня осталась где-то маленькая фотография на сайте, можно посмотреть. Может, потому ее и украли, что подумали про нее что-нибудь такое... «А вдруг, это великая живопись, если она на такой толстой доске написана»?

— Получается такой своеобразный комплимент Вам.

— Лучше деньгами.

— Что Вас вдохновляет на создание образов? Откуда Вы их черпаете?

— Кратко не могу на это дело ответить. Хорошо бы тогда уточнить, что такое вдохновение? Вдохновение — эфемерная штука и в основном выдуманная. Потому что основное расхожее мнение, что художник сел за холст и все сразу у него очень технично, красиво и вдохновенно нарисовалось. И что если у него вдохновение есть, то все получается, как вода течет. Возможно, за это мы должны быть благодарны всем художникам Возрождения, которые очень трепетно относились к процессу создания картин и практически никого в мастерскую не пускали. Никто никогда не видел, как они создаются, никто не знал, сколько нужно технических ухищрений, чтобы сделать одну какую-то изящную вещь. Поэтому, может, и появилось понятие вдохновение, а он просто работал.

— То есть Вы считаете, что вдохновение — это некий миф? Что на самом деле это кропотливая, техничная работа?

— Мне кажется, да. Как говорил наш кок, в части, где я служил, самое главное, чтобы никто не видел, как это готовится.

— Так как тогда появляются образы, откуда Вы их черпаете?

— А образы иногда появляются. Вот идешь по улице и какая-то мизансцена: люди стоят, свет как-то падает. Просто смотреть надо и все. Или когда идет работа над картиной, и уже глаз начинает работать и цеплять все эти вещи... Щелк, смотришь — вот две фигуры, так как надо! Я прихожу в мастерскую и все это переделываю. Главное добежать до бумажки.

— Вы носите с собой блокнот для зарисовок?

— Блокнот я ношу, но, как правило, это домашняя работа. Я не люблю, когда кто-то видит, как это делается. Вот опять же из этих самых соображений: эти популярные мастер-классы «За три часа вы научитесь писать акварелью». Да никогда, ни один человек не научится писать акварелью за три часа, никогда! Хоть ты трижды гениальный будешь. Прежде всего — это работа. Руку надо научить делать. Никто же не объявляет мастер-класс «За тридцать минут мы научим вас забивать гвозди».

— Что Вы читаете, какие книги любимые?

— Это по времени меняется. Вообще, история самая банальная. Есть книги, которые мне нужны с профессиональной точки зрения, я знаю, что мне нужно их читать и они у меня любимые. Сланский Б. «Техника живописи», например, прекрасный польский автор, который написал шикарную книгу по технологии живописи. Эта книга всегда стоит в мастерской, она, конечно, совершенно в раздрипанном виде. А так все остальные книжки, какие пацаны в детстве читают, точно так же и я читал. Про летчиков, дальше там про подводников, «Три мушкетера», Ремарк... Был период на службе, когда делать было совершенно нечего и я на вахте прочитал полное собрание сочинений Жан-Жака Руссо. Умные книжки читать — это интересно. Когда мы готовились к марксистско-ленинской эстетике, решили с друзьями посадить в лужу преподавателя и практически на спор за четыре дня законспектировали полное собрание сочинений Гегеля. Каждый взял по три тома. Потом поменялись конспектами, а дальше уже преподавателю было с нами совсем трудно.

— Какие художники на Вас повлияли?

— Их много и каждый по-своему. Сначала был Микеланджело, когда я учился рисунку. Потом был период Караваджо и Веласкеса. В какой-то момент Рембрандт. Потом случился Миро, Клее и Дали — как же без этого. Дюрер, Крамской, Левитан, Модильяни, Вермеер Дельфтский, Ван Эйк, Рибера, Пареха. И еще масса мелких художников. Когда начинаешь что-то писать, остановиться невозможно, и начинаешь считывать со всего. В принципе, лучше учиться у хороших художников. Например, Рубенс. Считайте, он меня маслом писать научил.

— Как Вы считаете, насколько художник свободен и свободен ли он вообще?

— Художник свободен в том плане, что любого человека, который резко негативно выскажется о его работе, может далеко послать. Это точно. Я выбрал себе такую историю, что у меня за спиной стоит огромное количество художников, которые что-то делали, причем очень хорошо делали, соответственно, это люди, с которыми можно поконкурировать. А значит, я уже не свободен.

— Что для вас есть шедевр, хорошая картина, удачная работа?

— Если говорить о моей работе, то шедевром это называть, может быть, и не стоило. А так, это работа, которая меня удовлетворяет. Я понимаю, что я не ответил на ваш вопрос. Это софистика. На мой взгляд, сам по себе термин шедевр он очень абстрактный.

— А что для вас законченная работа, удачная, на Ваш взгляд?

— Картина, которую страшно трогать. Это когда я точно знаю, что если я сейчас полезу туда, то я ее испорчу.

— Что Вы думаете о современном искусстве в Санкт-Петербурге, да и в мире в целом?

— Здесь у нас начинается опять плавание в терминах. Я могу высказать свое четкое мнение на тему художников, а искусство... Как говорится, голова — предмет темный, исследованию не подлежит. И сейчас мы придем к вопросу, что считается искусством. А обсуждая это, мы неизбежно придем к вопросу, что такое красота. А на эту тему еще ни один философ не дал неопровергаемого ответа. Был такой хороший искусствовед — философ Бакушинский. У него есть очень-очень толстая книжка, называется «Красота». И всю эту книжку товарищ Бакушинский пытался дать определения красоте. Не получилось. Я с ним согласен полностью, поэтому в современном искусстве само по себе произведение — это результат какой-то технологии, но не только технологии изготовления, но и технологии продажи. Скажем, до середины или до конца девятнадцатого века технология изготовления и технология продажи находились рядом — это была мастерская. А сейчас технология изготовления и технология продажи, они разнесены физически. Существует место, где изготавливается произведение искусства, и человек, который это делает, считает это искусством, и существует место, где это искусство продается, и человек, который продает, считает это искусством.

— И не всегда это совпадает.

— В принципе, да. Хотя если мы будем исходить из галерейного понимания произведения искусства, то аксиома — продать можно все.

— Вы поддерживаете мнение о том, что сейчас почти ничего хорошего и стоящего не создается?

— Да, это декаданс. Во-первых, идей нет. Мы эти идеи сами выхолостили из всего, что раньше составляло искусство. С моей точки зрения, любое произведение искусства должно давать человеку силы к жизни. Нести какой-то позитивный момент, иначе, зачем я это буду смотреть, если я не получаю удовольствия от этого? Зачем тогда, ну чисто по-человечески? А сейчас декадентские вещи практически насильно навязываются и целенаправленно поддерживаются. Нельзя построить что-то хорошее от отрицательного. Грубо говоря, кирпичи. Если я буду рыть только яму — я никогда не построю дом. Я получу только место для котлована.

— Существуют художники, которые пытаются задействовать зрителя через отрицательные эмоции, вовлечь в художественный процесс таким образом. Вы, определенно, относитесь к другому ряду художников. Есть ли это искусство, когда оно несет негатив и деструкцию и лишает душевного равновесия?

— Мы сейчас опять вернемся к понятию, с которого мы решили сойти. Понятию красоты, потому что искусство без красоты невозможно. В принципе, если вернуться к первоисточнику... То где-то у Ефремова есть заметка, где он очень точно, на мой взгляд, это объясняет... Современное искусство, в таком ключе, направлено просто на самоуничтожение. По-моему, с этим невозможно не согласиться.

— Среди ваших выставок в России и за рубежом, какая больше всего запомнилась или особенно дорога?

— Первая выставка, на которой ко мне отнеслись как к серьезному художнику, и я получил там какой-то респект,

на который имею право рассчитывать. Это, пожалуй, первая выставка в Монако, в банке дю Готарда. Хорошая была в этом отношении выставка. Но по количеству организационных проблем это была феерия, конечно.

— Какое из тех мест, которые Вы посетили, для Вас самое запоминающееся, необычное?

— Мне как раз нравятся обычные места. Хорошее место было Куфштайн в Тироле. В эту поездку было самое больше количество самых веселых историй. Правда про Прагу примерно столько же, если из этого исходить. Крит хорошее место, там полное ощущение, что те боги, которые там когда-то родились, до сих пор там живут. Очень комфортно. Может, потому что это было единственное место, куда я выезжал отдохнуть. Я прожил там три месяца.

— Раз мы заговорили о Греции, что для Вас античное наследие?

— В первую очередь оно ассоциируется с противовесом тому сатанизму, который происходит сейчас в искусстве. Это колоссальный задел, который перешагнуть, я думаю, никому не под силу.

— Почему для себя Вы выбрали античную тематику и ее интерпретацию?

— Все, кто занимается искусством, мимо этого не пройдут. Точно. Потому что в античности есть именно тот задел оптимизма, который искусство тебе дарит, когда получаешь релаксацию и позитив. Это чисто на физическом уровне происходит. Иногда я вожу друзей в Эрмитаж на третий этаж — тяжело, через двадцать минут у меня начинает болеть голова. Даже итальянцев могу смотреть примерно полтора часа. Видимо, сказывается накал драматизма, динамика и трагизм. А потом спускаешься в греческие залы, и там хорошо. Видимо, греки умудрились выдержать этот баланс между энергичностью и релаксом. Одно время я недолюбливал греческую классическую скульптуру. Ближе эллинизм был, когда я увлекался Микеланджело. Там есть динамика, напряжение психологическое, а потом я начал их хорошо понимать. Конечно, у нас в Эрмитаже стоят не оригиналы. Но все равно, может, это мрамор так действует. Мрамор очень люблю. Феноменальный материал!

— Я много раз слышала от Вас о периоде офортов. Вы часто говорите, что не взялись бы за это еще раз. Почему?

— Офорт требует особенного состояния, очень спокойного и отрешенного. Сейчас жизнь настолько суетлива, что лучше даже не браться. Был период, когда я занимался офортами, потом я занимался живописью, после я занялся фарфором, в силу того что я работал на фарфоровой фабрике. Там я занимался дизайном фарфора и считаю, что получил четвертую профессию. В основном я все раздарил, и где-то в Берне в местном музее хранится мой маленький сервизик. Из героических фарфоровых подвигов — это фарфоровый самовар. Это конечно бред, но мы его сделали. Параллельно с живописью я занимался архитектурой, потом скульптурой. Тогда я выяснил, что могу делать довольно неплохую скульптуру. Но это чисто технические вещи. Поскольку мы не определились, есть ли у меня стиль, то и отступить я от него не могу.

— Что Вам ближе из техник и материалов, как художнику?

— Сейчас я нахожусь в счастливом моменте профессионализма. Поэтому какие-то творческие задачи мне легче решать в масле, а игровые и мыслительные — на уровне акварели. Нельзя к художественным техникам относиться с позиции «что больше нравится». Как выяснилось, была бы идея, а написать и выразить ее можно как угодно. Как правило, материал обусловлен замыслом. Работая над темой золотого быка, сделал скульптуру, а сейчас в мастерской стоит масло «Европа на золотом быке». Идея универсальна, она существует сама по себе, и в разное время проявляется в каком-то другом материале. А техника — всего лишь техника. Люди сейчас даже из бумаги делают голову Лаокоона.

— Ваша задача воплотить идею?

— Моя задача научиться. А вообще я же и Вам рассказываю, когда мы учимся рисовать, что искусство — это способ понимания окружающей действительности, наука, процесс познания. Искусство — точно такой же процесс познания, только немножко под другим углом, скажем, с эмоциональной точки зрения. А чем ты больше в это погружаешься, тем больше нюансов видишь.

— Что бы Вы посоветовали начинающим художникам?

— Много работать.