



УДК 7
ББК 85.14
В87

*Печатается по решению Научно-методического совета
Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан*

Директор ГМИИ РТ

Р.М. Нургалева, почетный член РАХ, заслуженный архитектор РТ

Оргкомитет конференции:

И.Х. Аюпова, первый заместитель министра культуры РТ (председатель); Р.М. Нургалева (заместитель председателя); Г.П. Тулузакова, кандидат искусствоведения, доцент; О.Л. Улемнова, кандидат искусствоведения.

Научный редактор издания – Д.Д. Хисамова, заместитель директора по научному обеспечению и издательской деятельности ГМИИ РТ, кандидат искусствоведения

Ответственный за выпуск – О.А. Хабриева, ученый секретарь ГМИИ РТ, кандидат педагогических наук, доцент

Дизайн, верстка – А.И. Камалова

Вторые Казанские искусствоведческие чтения: материалы Международн. науч.-практ. конференции. К 130-летию со дня рождения Н.И. Фешина. Казань, 2 — 3 ноября 2011 г. / Мин-во культуры Республики Татарстан, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан; редакц. коллегия: Р.М. Нургалева, Д.Д. Хисамова, О.А. Хабриева. – Казань: Центр инновационных технологий, 2014. – 144 с.

ISBN 978-5-93962-688-0

В сборнике представлены тексты докладов Международной научно-практической конференции, посвященной 130-летию со дня рождения выдающегося художника Николая Ивановича Фешина. В докладах специалистов из Германии, Польши, Узбекистана, Франции и России анализируются такие искусствоведческие проблемы, как творчество Н.И. Фешина в контексте отечественного и мирового искусства; место и значение реалистического искусства в мировом художественном процессе; художественная жизнь России XIX – XXI вв.; особенности развития русской академической школы в XX – XXI вв.

Для специалистов в области искусствоведения, музеологии, преподавателей художественных дисциплин, аспирантов и студентов художественных специальностей и лиц, интересующихся изобразительным искусством.

На шмуцтитуле:

Н.И. Фешин. Автопортрет. 1921. Бумага, автолитография. Из собрания ГМИИ РТ.

ISBN 978-5-93962-688-0

© ГМИИ РТ, 2014

© Центр инновационных технологий
(оформление), 2014

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН

ВТОРЫЕ КАЗАНСКИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ

К 130-летию со дня рождения Н. И. Фешина

Материалы Международной научно-практической конференции

2 – 3 ноября 2011 года

Казань 2014

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово Р.М. Нургалеевой

7

ТВОРЧЕСТВО Н. И. ФЕШИНА В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО И МИРОВОГО ИСКУССТВА

Грабски Йозеф. Путь к совершенству: изучение природы, наследия великих мастеров и оттачивание ремесла. Некоторые источники вдохновения Николая Ивановича Фешина (1881 – 1955)	8
Józef Grabski. Through Practice. Observation of Nature and Great Masters to Perfection. The sources of inspiration of Nicolai I.Fechin (1881 — 1955)	10
Тулузакова Г.П. Николай Фешин: портреты дочери Ии	13
Яшина М.Г. Эскизы к картине Н.И. Фешина «Черемисская свадьба» из коллекции Козьмодемьянского художественного музея имени А.В. Григорьева	18

МЕСТО И ЗНАЧЕНИЕ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В МИРОВОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЦЕССЕ

Гильдербрандт-Шат В. Видоизменение понятия: реализм в XX и XXI столетиях	25
Малиновский Е. Академизм в творчестве Мойсе Кислинга (1891 – 1953)	30
Малкова О.П. К вопросу о творческой эволюции И.И. Машкова (на материале Волгоградского музея изобразительных искусств имени И.И. Машкова)	34
Моженок Т.Э. Жюль Бастьен-Лепаж (1848 – 1884), «крестьянский художник»	40

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ XX – XXI ВЕКОВ

Астраханцева Т.Л. Художественное образование в Русском зарубежье и академическая школа. 1920 – 1930-е годы	48
Лебедева Т.А. Развитие русской художественной школы в условиях эмиграции в Китае в первой половине XX века	57
Лобашева И.Ф. Первые шаги высшей академической художественной школы в Казани (2008 – 2011)	64

Художественная жизнь Казани XIX – XX веков

Ахметова Д.И. Цикл В.Д. Поленова «Из жизни Христа» на выставке в Казани	71
Вагапова Ф.Г. Карикатуры татарских сатирических дореволюционных журналов, издаваемых в Казани	75
Шкляева Л.М. Влияние выставочной деятельности в Казани второй половины XIX века на развитие художественной культуры губернии	79
Ядгарова Н.А. Казанский период в творчестве П.П. Бенькова (1879 – 1949)	85

Художественная жизнь Поволжья и России XIX – XXI веков

Балашова И.Б. Роль П. Е. Корнилова в формировании коллекции Вологодской областной картинной галереи	91
Губанова И.Г. Некоторые проблемы современного эстетического образования в контексте музееведения	96
Илтубаева Л.В. «Мои дорогие малютки»: книжная миниатюра в творчестве Александра Бакулевского	98
Исаев Г.Г. Творческая личность в физиогномической проекции (Опыт исследования на примере художника Н.И. Фешина)	101
Кувшинская Л.А. Козьмодемьянский эпистолярный message. Н.И. Фешин и А.В. Григорьев.	104
Кудрявцев В.Г. Финский художник Агатон Рейнхольм – исследователь традиционной культуры народов Поволжья	111
Кудрявцев В.Г. Международный арт-симпозиум «Дыхание эпоса»	115
Огаркова Е.В. История художественной жизни Сталинграда накануне и в годы Великой Отечественной войны	119
Хисамова Д.Д. Особенности развития монументальной скульптуры Татарстана на современном этапе	125
Шакина А.В. Создание образовательных художественных учреждений и выставочная политика 1920 – 1930-х годов в Вятской губернии	137
Сведения об авторах	143

Вторые Казанские искусствоведческие чтения, которые проводит Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, посвящены 130-летию выдающегося художника – живописца, рисовальщика, скульптора, мастера декоративно-прикладного искусства, педагога – Николая Ивановича Фешина (1881, Казань, Российская империя – 1955, Санта-Моника, Соединенные Штаты Америки).

Казань, Татарстан, Россия по праву гордятся тем, что Казань является родиной одного из самых выразительных и самобытных художников XX столетия. Здесь Фешин родился, был в числе первых учеников Казанской художественной школы, отсюда уехал учиться в Санкт-Петербург, сюда же вернулся после окончания мастерской Ильи Репина в Императорской Академии художеств. В Казанской художественной школе Фешин работал с 1908 г. до 1923 г., времени своей эмиграции в США. В эти же годы Н.И. Фешин создает работы, принесшие ему, по словам И.Е. Репина, репутацию *самого крупного живописца среди современных*.

Государственный музей изобразительных искусств РТ обладает самой крупной и значительной в России коллекцией работ блистательного мастера – фонды его произведений насчитывают около двухсот произведений, созданных художником в разных видах искусства.

Поэтому закономерно, что содержание Международной искусствоведческой конференции и докладов, публикуемых в этом научном сборнике, посвящено великому русско-американскому художнику. Круг проблем, затрагиваемых учеными — участниками конференции из Германии, Польши, Франции и России, касается многих аспектов, таких, как творчество Н.И. Фешина в контексте отечественного и мирового искусства, место и значение реалистического искусства в мировом художественном процессе, художественная жизнь России XIX – XXI вв., особенности развития русской академической школы в XX – XXI вв.

Казанские искусствоведческие чтения, которые организует ГМИИ РТ один раз в два года, становятся одним из центров искусствоведческих научных исследований в Татарстане и приобретают все большую известность в научном мире России и зарубежья.

Р.М. Нургалева,
директор Государственного музея изобразительных искусств РТ

ТВОРЧЕСТВО Н.И. ФЕШИНА В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО И МИРОВОГО ИСКУССТВА

ПУТЬ К СОВЕРШЕНСТВУ: ИЗУЧЕНИЕ НАТУРЫ, НАСЛЕДИЯ ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ И ОТТАЧИВАНИЕ РЕМЕСЛА. НЕКОТОРЫЕ ИСТОЧНИКИ ВДОХНОВЕНИЯ НИКОЛАЯ ИВАНОВИЧА ФЕШИНА (1881 – 1955)

Йозеф Грабский

Глядя на работы Николая Ивановича Фешина, жившего и творившего в России и Северной Америке, понимаешь масштаб дарования художника. О художнике пишут в прессе, его наследие изучают искусствоведы, его работы привлекают коллекционеров. Восхищение вызывают творческие достижения художника в самых различных областях искусства: графике и дизайне, архитектуре и резьбе, скульптуре и живописи, и, особенно, в портретной живописи, где Фешин выявляет индивидуальные черты своих моделей, их психическое состояние, характер.

Из-за экстраординарных способностей Фешина, высокого качества его работ, художника нередко сравнивают с великими мастерами прошлого. Современники иногда называли его «Микеланджело нашего времени». Как отмечает Мари Балкомб (Mary Valcomb), Николай Фешин – имя, которое вызвало восторг у публики, доставляло радость клиентам, обращавшихся к художнику с заказами.

Без сомнений, Фешин овладел искусством кисти и особенно карандашом в самой высшей степени. Прежде всего, есть рисунки, которые доказывают абсолютный контроль его средств выразительности. Он использовал художественные средства старых мастеров и мастерски владел их искусством. Это, однако, было не только результатом его огромного

таланта, но и следствием ежедневного труда с детских лет.

Первые навыки будущий художник получил в мастерской отца, где начал практиковаться. В детстве он мог наблюдать за работой своего отца, Ивана Александровича Фешина, который был резчиком по дереву, умелым мастером, передавшим сыну свои профессионально-художественные знания и умения. В доме отца он освоил резьбу, позолоту, рисунок, живопись, прочитал множество книг о живописи и искусстве, о творчестве художников, альбомов с фотографиями и репродукциями картин. Бесспорно, Николай Фешин многим обязан отцу, открывшему ему дорогу в изобразительное искусство. Отец был первым и самым важным учителем, человеком, который определил направление жизни будущего художника. Николай Фешин не раз в рисунках и картинах изображал отца, как бы отдавая сыновний долг, увековечивал образ дорогого человека. Художник изображал строгое лицо, профиль и силуэт своего отца – за чтением, шитьем, иногда в другой деятельности – с тщательностью, которую проявлял при изучении природы и репродукций старых мастеров.

Влияние произведений старых мастеров (сначала их репродукций, а затем и оригиналов) прослеживается в работах, созданных в

течение всей творческой жизни художника, – как в самых первых, так и в последних, написанных незадолго до кончины. Без знаний, умений, навыков, приобретенных в ходе изучения наследия великих мастеров прошлого, был бы невозможен достигнутый художником уровень совершенства.

Уже в ранних работах Николая Фешина проявился огромный талант. Невероятно: девяностидесяти-летний мальчик был в состоянии создавать столь сложные композиции, что они наводят на размышления о произведениях, созданных мастерами великой эпохи Возрождения: Мантенья, Беллини, Микеланджело.

Благодаря исследованию Галины Петровны Тулузаковой, мы можем проследить развитие художественных средств и техники Фешина. Если картина может быть обманчива, то рисунок ясно показывает истинные способности художника. Картина может скрыть недееспособность автора, по ней не всегда можно определить, талантлив художник или нет. Рисунок же не позволит войти в заблуждение по поводу того, может художник рисовать или нет, есть у него талант или он лишь «притворяется» художником, воображает себя художником, закрываясь толстыми слоями красок.

На основе анализа творчества Николая Фешина покажу некоторые источники его вдохновения.

Талантливый тринадцатилетний мальчик был принят в Казанскую художественную школу в 1895 году, учился там до 1901 года. Затем поступил в Императорскую Академию художеств в Санкт-Петербурге, где занимался у Ильи Репина и Филиппа Малявина. Эти два мастера были приверженцами реализма, важнейшим для них было наблюдение за природой, за человеческим телом, анализ человеческих черт и психики, изображение людей в их повседневной жизни – на работе, за чтением, в ванной, за едой. Контакт с передвижниками был для молодого художника одним

из источников вдохновения. Подобно им, он путешествовал по стране, наблюдая за жизнью крестьян. Поездка в Сибирь в 1904 году открыла новые горизонты, новые пейзажи. Фешин выставлялся вместе с передвижниками. Позже, после свержения царизма в России, он, вплоть до эмиграции в 1923 году, выставлялся с другими художниками революционной России (АХРР). После переезда в США во время поездок по Америке, путешествий в Мексику, на острова Тихого океана, в Японию, Фешин оказался очарованным экзотическими видами. Но он написал и значительное количество портретов коренных жителей Бали, Явы и Мексики, что свидетельствует о его интересе к людям.

Во всем этом прослеживается не только школа Репина и Малявина, вдохновившая художника на изучение людей, живущих в разных странах. Ещё в детские годы, во время просмотра иллюстрированных книг и репродукций старых мастеров, находившихся в библиотеке отца, будущий художник мог видеть такие работы, как «Голова негра» Дюрера (1508 год). Они поражали воображение мальчика. Подтверждением интереса к работам немецкого мастера могут являться многочисленные графические и живописные этюды Фешина, привезенные им из путешествий. На них – жители тихоокеанских островов, индейцы или мексиканцы (например, «Портрет Пьетро»). Такие произведения Фешина, как головки балийских девушек или «Крестьянская девушка» *The Peasant Girl* могли быть вдохновлены работой Дюрера 1521 года «Голова негрятки Кэтрин» (*Head of the Negress Katherine*).

Ещё в юности, у себя на родине, затем в Императорской Академии художеств, он узнавал от старых мастеров, как копируются работы. Так это было в случае с копиями с Гольбейна. Однако, это не просто копии; это – творческие интерпретации. Копия с Гольбейна 1937 года повторяет только голову натурщика в широком масштабе. Похоже, что художник,

был больше заинтересован лицом и его психологическим выражением, чем точностью и верностью повторения оригинала Гольбейна. Другая копия с Гольбейна показывает лицо сиделки, повернутой к зрителю, глядящей на нас пытливыми глазами. Как известно, в работах Н. Фешина мы можем найти сильное влияние немецкого искусства, и не только экспрессионистов, как уже было сказано в многочисленных исследованиях творчества художника. Мы можем обнаружить также тонкое влияние старых немецких художников: не только Гольбейна, которого Н. Фешин копировал, но и Альбрехта Дюрера.

Не только великие немецкие мастера, такие как Гольбейн и Дюрер, повлияли на Николая Фешина. Другие художники Эпохи Возрождения оставили свой след в памяти и творческом воображении Н. Фешина. Такие работы, как «Эскиз головы» Рафаэля или «Портрет пожилого человека» Лука Синьорелли (*Luca Signorelli*), можно рассматривать как возможный источник вдохновения при написании, например, «Автопортрета».

Портрет как таковой был главным источником дохода Фешина. Он достиг мастерства в достижении сходства, что стало возможным благодаря постоянным наблюдениям за самим собой. Автопортреты разных лет свидетельствуют о его самонаблюдении и непрерывном упражнении руки, даже если не было

других моделей, кроме самого себя.

Как уже было упомянуто, Н. Фешина часто называли Микеланджело своего времени. Сравним «Этюд Адама» Микеланджело и «Этюд модели» Н. Фешина. Этюды Микеланджело (1539 г.) могли вдохновить такие этюды Фешина, как, например, «Философ» или «Портрет отца художника». Выразительные качества его рисунка, например, «Портрет Бориса Карлоффа», соответствует такому же эмоциональному восприятию, как «Проклятые души» (*The Damned Soul*) Микеланджело.

Подводя итог краткому обзору, отметим, что некоторые из работ Николая Фешина и работы старых мастеров приближают нас к конкретным художественным подходам, к изобразительному искусству в деятельности художника и помогают нам лучше понять его навыки, а также некоторые источники вдохновения. Его уникальные художественные приемы, пастель, уголь, карандаш, масляная живопись были основаны на изучении старых мастеров, явились результатом обучения в мастерской отца, в Казанской художественной школе и Императорской Академии художеств в Петербурге. Именно там он изучил природу, человека, что впоследствии принесло ему славу великолепного мастера реалистической живописи, портретиста, сделало его знаменитым.

THROUGH PRACTICE, OBSERVATION OF NATURE AND THE OLD MASTERS TO PERFECTION.

THE SOURCES OF INSPIRATION OF NICOLAI I. FECHIN (1881–1955)

Józef Grabski

When looking at the artistic career of Nicolai Fechin [Fig. 1] on both continents, in Europe and North America, one is continuously confronted with a favourable reception of his art. It found

very positive echoes in the press, as well as among art critics and collectors. The artist was admired for his excellence in various art fields: drawing and design, architecture and carving,

sculpture and painting, and especially, portrait painting, in which he excelled in the faithfulness of rendering the models' facial features and their psychical attitude and character.

Because of his extraordinary abilities in various creative fields, Nicolai Fechin was sometimes called "Michelangelo of our times", as Mary Balcomb has noted, a name which was meant to underline the enthusiasm of the public in front of his works, as well as the satisfaction of his patrons with the works they commissioned from him. The comparison with Michelangelo and other great masters of the past occurred quite often, for reason of the high quality of Fechin's works and his manual dexterity.

Without any doubts, Nicolai Fechin mastered the art of brush and especially that of pencil in the highest grade. Above all, there are his drawings which prove the absolute control of his means of expression. He used all artistic means and operated art instruments with skill and ability which equalled those of the Old Masters. This, however, was not only the result of his enormous talent, but also of his hard, daily work, the exercise he had practised since he was a boy.

Of primary importance were surely his beginnings at his father's workshop where he started his practice of art making. As a boy he was able to observe at work his father, Ivan Alexandrovich Fechin, who was a skilful gilder, icon maker and woodcarver, and who taught his young, talented son his craft; he handed over to him his artistic and vocational knowledge [Fig. 2]. At his father's home he got in touch not only with the practice of different arts his father mastered – carving, gilding, drawing, painting – he got in touch also with books on art and artists and with photographs and reproductions of numerous art works, art journals, and illustrated books. Surely, Fechin owed to his father the opening of the artistic way. His father was his first and most important teacher, the person who directed him on the way he continued throughout his life. The artist several times in

different periods paid tribute to his father immortalizing him in numerous drawings and paintings [Fig. 3, 4]. Fechin did incisive studies of the face, profile and silhouette of his father – in which he is shown sometimes reading, sometimes sewing or during various other activities – with the same meticulousness as when he studied nature or reproductions of the Old Masters. The influence of the reproductions and later on of the original works of the Old Masters can be followed during the artist's entire career, from the very beginnings until his latest works created just before death. But the study alone, without skill and ability would not be enough to achieve the level of perfection he had attained.

Already his earliest works prove an enormous talent [Fig. 5]. It is almost incredible that a young boy, barely 9 or 10-years-old, was able to create such a difficult composition which makes one think of similar works by the great Renaissance masters, e.g. Mantegna [Fig. 6], Bellini or Michelangelo.

Thanks to the excellent, versatile study of Fechin's drawings by Galina P. Tuluzakova, based on her thorough research, we can follow the development of the artist just on the basis of this artistic means and technique. Painting can be deceptive, whereas drawing shows precisely one's true abilities. Drawing is not misleading: either one knows how to draw, or one does not; either one has a talent or one only pretends to be an artist, hiding himself behind the brushstrokes and a thick layer of paint. Painting can deceive and falsify one's true abilities; it can conceal the bungling and incapacity. Drawing cannot; it shows candidly and directly whether one is talented or not. Therefore, I will try to show some sources of Fechin's inspiration, mostly on the basis of his drawings, only rarely referring to his paintings.

The young, talented boy of 13 was admitted to the newly-opened Kazan School of Art (1895 – 1901) and then entered the Imperial Academy of Arts in Saint-Petersburg, where he studied under painters who represented a

firm adherence of realist painting: Ilya Repin and Philipp Malyavin, although both of them rebelled against the strictly academic studies. His two masters were exponents of realism, but in their teachings of greatest importance was the mere observation of nature, the human body, and the analysis of human face and human's psyche, the observation and depiction of people in their everyday activities – at work, in bath, eating or reading a newspaper. The contact with the “Peredvishniki” (The Itinerants) was for the young artist one of the sources of inspiration. Like them, he went to the country to observe the peasants' work and their life. His travel to Siberia in 1904 opened for him new horizons, new landscapes, and exotic natives. Those exotic types would fascinate him also in the future, in the American West, after he had left for North America, and later on during his travels to Mexico, to the Pacific Islands, and to Japan. He left a substantial quantity of portraits, both drawings and paintings, of exotic human types of the native inhabitants of Bali, Java or Mexico, which testifies to his interest in strange faces and the otherness. Just like the Peredvishniki artists who searched for nature and the everyday life of ordinary people, peasants, workers. He exhibited with the Itinerants as well as later on, after the fall of the Tsar, he exhibited with the artists of Revolutionary Russia (AKhRR) until his emigration to the United States in 1923. But it was not only the studies with Ilya Repin and Malyavin that had inspired him to study exotic models.

Already while browsing through the illustrated books and reproductions of the Old Masters, which were part of his father's library, the young boy's imagination was kindled by such works as Durer's Head of the Negro (1508) [Fig. 7]. The testimonies of this interest can be found in Fechin's numerous studies, both drawn and painted, brought from his travels to far-away countries, of the inhabitants of the Pacific Islands [Fig. 8, 9, 10], Indians or Mexicans [Fig. 11, 12, 13, 14], e.g. the Portrait of Pietro

[Fig. 15]. Similarly, Durer's Head of the Negress Katherine (1521) [Fig. 16] could have inspired such works as the heads of Balinese girls [Fig. 17, 18, 19], or The Peasant Girl [Fig. 20].

At home in his youth, but also at the Imperial Academy of Arts, he had learned from the Old Masters, often copying their works directly [Fig. 21, 22], as it was the case of the copies from Holbein [Fig. 23]. However, these are not just simple copies; these are interpretations. A copy after Holbein from 1937 repeats only the sitter's head, in larger scale. The artist seems to have been interested more in the face itself and its psychological expression than in the accuracy and fidelity in repeating Holbein's original [Fig. 24]. Another copy after Holbein shows the sitter's face turned toward the viewer, looking at us with searching eyes [Fig. 25]. As is well known, in the work of Fechin we can find strong inspirations with German art, not only with expressionism, what has already been stated in numerous studies on the artist, but we can find also the subtle inspiration with old Germanic artists, not only with Holbein, whom Fechin copied directly. Another source of his inspiration were the well-known drawings by Albrecht Durer. His Artist's Mother from 1514 [Fig. 26] in its German expressivity influenced the sensitivity of Fechin in several women's portraits, e.g. in The Study of the Head [Fig. 27], the Portrait of the Woman [Fig. 28], the Angry Woman [Fig. 29], as well as in his Portrait of Artist's Wife [Fig. 30]. Different versions of hands studies by Fechin [Fig. 31, 32] allow to think about the drawings of hands by Hans Holbein [Fig. 33], but especially about those by Albrecht Durer [Fig. 34, 35, 36], which were generally known through reproductions and with which all art students were familiar, surely also to the students at the Imperial Art Academy in Saint Petersburg.

Not only great German masters like Holbein and Durer exercised influence on the art of Nicolai Fechin, also other important Renaissance painters left their trace in the memory and creative imagination of Fechin. Such works as

Raphael's Study of the Head [Fig. 37], or Luca Signorelli's Portrait of Elderly Man [Fig. 38] may be considered as a possible source of inspiration in such works of Fechin as his Self-portrait [Fig. 39]. The portrait as such was a particularly strong point of Nicolai Fechin, and it was also the main source of his income. He achieved the mastery in rendering the resemblance in portraiture, which was possible through his permanent observation of himself. His self-portraits from different periods testify to his acute self-observation and the continuous exercise of his hand, even if there were no other model in front of him except himself [Fig. 40, 41, 42, 43, 44]. As we remember, Fechin was often called Michelangelo of his time. In fact, Michelangelo was not far from his spirit [Fig. 45], and Fechin's work testify that he knew the works of the great Florentine Renaissance master, e.g. the Reclining Man [Fig. 46], and not only prove that they were inspired by Michelangelo [Fig. 47], but also demonstrate that Fechin wanted to enter a sort of competition with Michelangelo's work, if we compare the Study for Adam by Michelangelo [Fig. 48] with Fechin's

Study of the Model [Fig. 49]. Michelangelo's head studies like those from c.1539 [Fig. 50], may have inspired Fechin's head studies like The Philosopher [Fig. 51] or The Portrait of the Artist's Father [Fig. 52]. The expressive quality of his drawings, such as the Portrait of Boris Karloff [Fig. 53], correspond to the enchanted energy and emotions in the The Damned Soul by Michelangelo [Fig. 54].

This short analyzing review of some among the works of Nicolai Fechin and some of the Old Masters works bring us closer to the specific artistic approach to the fine art in the activity of the artist and help us better understand his skills, as well as some sources of inspiration. His perfectly mastered artistic techniques, pastel, charcoal, pencil, oil painting, were due to the study of Old Masters, learning at his father's workshop, art school and the Saint-Petersburg academy of arts. It was there, where he could learn the precise study of the nature, including the human, what brought him to the perfect mastery of realistic painting, especially the art of portrait in which he excelled, and which made him famous.

НИКОЛАЙ ФЕШИН: ПОРТРЕТЫ ДОЧЕРИ ИИ

Г.П. Тулузакова

Международный выставочный проект 2011 – 2013 годов «Николай Фешин. К 130-летию со дня рождения» демонстрировался в трех музеях России и двух США. На каждом новом месте выставка отличалась не только составом, количеством произведений, принципами экспонирования, но и ведущим лейтмотивом. Наиболее масштабная экспозиция была развернута в Казани, в залах Национальной художественной галереи «Хазинэ», филиала Государственного музея

изобразительных искусств Республики Татарстан, где было представлено более 190 произведений живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства, отражавших все периоды творчества выдающегося русско-американского художника Николая Фешина. Образом выставки стал портрет дочери художника Ии (*Ия в крестьянской рубахе*. 1933, частная коллекция, США). Это не было случайностью, поскольку 2 ноября 2011 года, в день открытия вы-

ставки в Казани, исполнилось завещание Ии Николаевны Фешиной быть похороненной рядом с отцом. Внучка Н.И. Фешина, Никаэла Брэнэм-Доннер выполнила последнюю волю матери.

Отношение к отцу Ии Николаевны Фешиной (по первому мужу Радихар (Rudyhar), по второму – Брэнэм (Branham) (1914, Казань, Российская империя – 2002, Таос, США) было необыкновенно трепетным. Их связывали очень близкие отношения. Отец боготворил свою единственную дочь с рождения, дочь отвечала ему безграничной любовью. Не случайно, когда в 1933 семья распалась – Николай Иванович и Александра Николаевна развелись, – Ия осталась с отцом.

Ия Николаевна прожила активную собственную жизнь. Она была балериной, а по окончании карьеры соединила танец с психиатрией и была среди пионеров арт-терапии. Дважды была замужем, во втором браке родилась единственная дочь Никаэла, названная в честь Николая Фешина. Но с уверенностью можно сказать, что вся жизнь Ии Николаевны, особенно вторая ее половина, была посвящена памяти отца. Ия Николаевна очень много сделала для популяризации искусства Николая Фешина. После смерти матери в 1983 г., когда дом Фешина в Таосе перешел по наследству в собственность Ии Николаевны, она его отреставрировала, тщательно восстановив обстановку так, как это было при жизни Николая Ивановича. Дом Фешина стал функционировать как частный музей. Ия Николаевна зарегистрировала Институт Фешина, который устраивал многочисленные выставки, в том числе и современных художников, вел исследовательскую деятельность. Институт издавал не только каталоги выставок, но имел и собственное периодическое издание – информационный листок. Объем сделанного впечатляет, особенно учитывая штат Института – сама Ия Николаевна и волонтеры. Ия Николаевна активно участвовала и помогала в публика-

циях о художнике, скрупулезно выверяя информацию, она активно делилась воспоминаниями, давала многочисленные интервью, предоставляла произведения из семейной коллекции для выставок. Благодаря усилиям дочери художника при первой возможности произошло перезахоронение праха Н.И. Фешина в Казани в 1976 году, тем самым было исполнено его желание теперь уже навсегда быть связанным с родным городом. Тогда же, в 1976 году была проведена в Казани, Ленинграде, Санта-Фе и Нью-Йорке первая советско-американская выставка произведений Фешина. Ия Николаевна позаботилась о внесении дома Фешина в Регистр Исторических мест США. При участии Ии Николаевны была построена гостиница в стиле фешинского дома, часть доходов которой планировалось использовать для поддержки музея, что, к сожалению, удалось не в полной мере, поскольку со временем гостиница перестала существовать. Домом Фешина после смерти Ии Николаевны 2 сентября 2002 года владеет Музей искусств Таоса, который сейчас получил название Музей искусств Таоса в Доме Фешина (Taos Art Museum at Fechin House), штат Нью-Мексико, США.

При всей универсальности своего дарования, Фешин в первую очередь выдающийся мастер портрета. Среди его портретных образов совершенно особое место принадлежит детскому портрету. Детей Фешин писал со студенческой скамьи и до последних дней. Детство – это органичное состояние, свободное от напластований времени, социальных условий, влияния миропорядка. Ребенок воспринимается как высшая форма проявления незамутненной, изначальной сущности человека. Художник отчетливо представляет сложность и противоречивость человеческой природы, о чем свидетельствуют жанровые композиции, где естественность жизни раскрывает далеко не идиллические качества и свойства людей, заданные самой природой. Но в детских портретах Фешина

выражается его романтическая, возвышенная вера в априорную гармонию человека. Отношение художника к своим моделям серьезно, без оттенка умиления. Дети на его портретах именно дети, он всегда очень точно улавливал и особую пластичность движений, и нежность формирующихся черт лица, детскую живость и непоседливость, иногда и забавную капризность. Многие детские образы Николая Фешина являются истинными шедеврами – *Крестьянский мальчик*, 1910, портрет *Нины Белькович*, 1910 (обе работы в частных коллекциях, Россия), *Портрет девочки*, 1910 (Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых), *Девочка*. 1910-е, (частная коллекция, США), *Катенька*, 1912, *Портрет Миши Бардукова*, 1914 (обе работы из коллекции ГМИИ РТ), *Индийская девочка*, сер.1920-х (Музей Фреда Джонса Младшего, Норманн, штат Оклахома, США). Видимо неслучайно визитной карточкой русского периода творчества художника стал детский образ – большеформатный композиционный *Портрет Вари Адоратской*, наиболее гармоничное и совершенное произведение художника (1914, коллекция ГМИИ РТ, Казань).

Когда в 1914 году в семье художника родилась дочь, то она естественным образом стала постоянной и самой любимой моделью. Он писал, рисовал, резал из дерева изображения Ии с рождения до ее двадцатилетия. На настоящий момент известны около сорока портретных изображений Ии (включая парные портреты дочери и матери, Ии и Александры Николаевны Фешиной). Большинство известных произведений находятся в музейных и частных коллекциях России и США, местонахождение части из них пока не выявлено, большая степень вероятности, что какие-то портреты пока не попали в научный оборот, а какая-то часть не сохранилась. Восстановить весь объем произведений позволяет изучение музейных и частных коллекций, литературных и архивных источ-

ников, особенно фешинского архива в семье наследников художника и фонда Н.И. Фешина в Научно-исследовательском архиве ГМИИ РТ, каталогов выставок. В Российских музейных и частных коллекциях до 2011 года было выявлено три живописных этюда и одна миниатюра (еще одна под вопросом). В последнее время русскими коллекционерами приобретаются работы Фешина из американских собраний, среди них в Россию возвращаются и портреты Ии (частная коллекция, Санкт-Петербург). Основная часть портретов Ии находится в США.

С 1914 до 1923 года, времени эмиграции в США, Фешин постоянно писал этюды Ии, не только отмечая развитие крошечного существа и невольно восхищаясь естественным чистым светом, исходящим от ребенка, но с восторгом выплескивая силу своей любви в живописной игре. Многие быстрые этюды поражают своей точностью, эмоциональной насыщенностью и блестящей живописной маэстрией. Этюд *Малютка Ия (Eya Baby)* 1915 – 1916, (частная коллекция, США) написан очень бегло, многие детали просто намечены, но очень точно схвачено лицо с акцентом на распахнутых в мир, чуть удивленных глазах ребенка, жадно впитывающих окружающее. Не менее эскизно написана *Спящая Ия* (около 1916 – 1917), где живопись соединяется с большими кусками незаписанного холста, но также точно передан особый, сладкий сон, возможный только в раннем детстве. Настоящими жемчужинами являются три портретных этюда Ии 1917 – 1919 гг. из собраний Козьмодемьянского культурно-исторического музейного комплекса, ГМИИ РТ, частной коллекции, Санкт-Петербург, где пленительная чистота детского образа и живая игра фактурной живописи образуют нерасторжимое единство. В небольшом этюде из собрания ГМИИ РТ фактурная, плотная, пастозная живопись передает эффекты солнечного света, пронизывающего кудряшки маленькой девочки.

О многочисленных этюдах Ии, написанных до отъезда в США, известно по каталогам выставок 1920-х гг.¹. В воспоминаниях Натальи Кротовой можно прочесть: «Весной 1923 года я узнала, что Николай Иванович уезжает в длительную командировку за границу, в Америку. Мне было очень жалко, что Казань теряет его. Я попробовала приобрести у него что-либо... Однако подходящих вещей не было, портреты же своей маленькой дочери он не хотел продавать...»². Основную часть этюдов Ии Фешин забрал с собой при отъезде в США, обнаруженный в семейном архиве список работ, разрешенных на вывоз³, позволил уточнить их число – девять живописных этюдов и две миниатюры с изображением Ии.

Вхождение в эмиграцию для Фешина оказалось мягче, чем для многих, поскольку его ждали, у него были покровители и коллекционеры, которые позаботились обо всем. Нью-Йорк, безусловно, стимулировал Фешина к творчеству – хорошие материалы, отсутствие давящей тревоги, благополучная жизнь. В это время портрет также занимал доминирующее положение. В Нью-Йорке он старался сохранять привычную схему жизни, по возможности не писать на заказ, а использовать в качестве моделей своих близких и приглашать позировать художников и артистов, как русских эмигрантов, так и американцев, экспонируя затем портреты на выставках. Его главными моделями были жена и дочь, портреты которых стали безусловными шедеврами в его творческом наследии – *Ия с дыней*, 1923, *Лето (Портрет Александры Фешинной с дочерью Ией)*, 1924, *Мать и дочь*, 1923, *Миссис Фешина с дочерью (за самоваром)*, 1925, (все – в частных коллекциях России и США), *Ия после душа* (1923 – 1924) (Музей Вуларок, Бартсвилл, штат Оклахома, США). Эти портреты развивают линию пленэрных и интерьерных композиционных портретов, они стилистически близки портретам русского периода и часто

варьируют излюбленные и привычные темы. Например, «*Ия с дыней*» является парафразом портрета Вари Адоратской. Ия сидит на столе с разрезанной мускатной дыней в руках, рядом с ней составлен натюрморт из яблок, груш, слив, ананаса и букета цветов, фоном служит драпировка. Несколько неожиданно Фешин ставит акцент на натюрморте. Фрукты написаны плотно, сочно, в коричневой гамме от почти черного до желтого и привлекают к себе внимание в первую очередь. Фигура девочки сдвинута в сторону, лицо дано вполоборота, глаза опущены. Ее гамму образуют серовато-белые тона фона, скатерти и платья, золотистые светлые волосы и нежные теплые тона кожи. За счет этого активного контраста в образе девочки отчетливо выявляется ее хрупкость. Она вся светится, она почти нематериальна. Портрет Ии не воспринимается обобщенным образом детства или воплощением надежды эпохи, как портрет Вари Адоратской, но поставленные в нем живописные задачи более сложны и находят блестящее разрешение. «Когда я приехал в Нью-Йорк, Фешин начал работу над портретом его дочери, Ии, сидящей на столе с большим количеством фруктов. Я купил эту работу до того, как она была закончена»⁴. Среди большого количества этюдов и законченных произведений особое место занимают парные портреты жены и дочери.

На полотне *Мать и дочь* изображена Александра с Ией за чтением книги. Теплота общего настроения и гармоничность композиции раскрывают Фешина как тонкого лирика.

Одной из высших точек развития пленэрной живописи Фешина можно считать большеформатный парный портрет жены и дочери в композиции *Лето*, его безусловном шедевре. Восхищение и радостное любование миром и человеком, ощущение полноты жизни находят выражение в простой и милой сцене завтрака на залитой солнцем поляне. Монументальные размеры холста подчерки-

вают значимость работы для художника. В этом произведении проявляются традиции «декоративного импрессионизма», характерного для русской живописи. Солнечный свет становится одним из главных героев, носителем эмоционального содержания. Художник схватывает разнообразные характеристики света, его мерцание, переливы, пространство картины пропитано светом, оно вибрирует. Одежда, натюрморт на столе, лица отражают сложнейшие цветовые рефлексы. Но если пространство растворяется в потоке света, то живопись лиц и рук крепкая и плотная. Блики не размывают, а, напротив, подчеркивают материальность формы. С другой стороны, понимание красочных мазков как драгоценности заставляет чувствовать материальность самого красочного теста. В 1926 г. *Лето (Summer)* была отмечена на Международной выставке в Филадельфии большой серебряной медалью.

Миссис Фешина с дочерью имеет необычное построение. Главные персонажи уступают первый план натюрморту, изображение моделей фрагментируется (режутся рамой, столом, самоваром), но общая композиция воспринимается органично и цельно. Фешин совмещает натюрморт и жанровую зарисовку, однако работа остается все же портретом. Сложные пластические задачи (совмещение разнообразных живописных фактур и передача материальных характеристик предметов, решение цветовых и световых задач (блики, отражения, прозрачность), баланс статичного и динамичного, просчитанного и спонтанного, изобразительного и декоративного находят виртуозное разрешение, являясь совершенным примером невероятной маэстрии художника. И все же главное в этом полотне – настроение умиротворения, теплоты, той мягкой интонации, которую принято называть семейным счастьем.

Совершенно пронзительное впечатление оставляет портрет *Ия после душа*, не столько даже изысками техники, сколько силой от-

цовской любви, которая буквально заставляет краски светиться.

Портреты Ии таосского периода (1927 – 1933) не менее значимы. *Портрет Ии (в фиолетовых тонах)*, 1928, (Музей искусств Таоса в Доме Фешина) и *Портрет Ии в профиль*, 1928 (частная коллекция, США) – явная и гармоничная попытка стилизации портрета эпохи Возрождения. В них Фешин удерживается от широкой кисти. В *Портрете Ии (в фиолетовых тонах)* чрезвычайно тонко, до мельчайших градаций разработана нежная цветовая гамма, что превращает портрет в изысканную драгоценность. *Портрет Ии в крестьянской рубашке* (частная коллекция, США) свободен от стилизаций, привлекает естественностью и свежестью образа. Он парадоксальным образом построен на активных контрастах больших, небрежно положенных пятен черного и белого, введением сигнального красного, но диссонанса не возникает, напротив, из контрастов рождается гармония.

В какой-то момент Николай Иванович перестал писать дочь. На вопрос «почему?» он, со слов Ии Николаевны, отвечал: «В тебе уже пропала детскость, но еще нет личности, в твоей внешности еще не проявляется характер»⁵.

Истинный Фешин в полной мере раскрывался только при условии, что модель была ему интересна, что между художником и портретируемым устанавливалась эмоциональная связь, когда возникала волна взаимного притяжения. Поэтому неудивительно, что главными моделями для него были его близкие – отец, жена и дочь, портреты которых среди самых значимых произведений художника. Каждый из многочисленных портретов дочери отражает и безмерность отцовской любви, и блестящее мастерство большого художника. В портретах Ии кисти Николая Фешина идеальное и реальное, желаемое и действительное, жизнь и искусство счастливо соединялись.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Первая Козьмодемьянская выставка картин, этюдов, эскизов, рисунков и проч. : каталог 2-й Государственной выставки живописи, архитектуры и скульптуры и др. – Козьмодемьянск, 1920.
2. Н.Н. Кротова // Н.И. Фешин. Документы, письма, воспоминания о художнике. – Л., 1975. – С. 141.

3. Список работ, разрешенных к вывозу от 5.06.1923. Частный архив. США.
4. Д.Р. Хантер (J.R.Hunter). Воспоминания, написанные по просьбе И.Н. Фешиной. Рукопись. – 1959. – С.8.
5. Цит. по: Balcomb, M.N/, Nicololai Fechin. – С. 48.

**ЭСКИЗЫ К КАРТИНЕ Н. И. ФЕШИНА «ЧЕРЕМИССКАЯ СВАДЬБА»
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ КОЗЬМОДЕМЬЯНСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО
МУЗЕЯ имени А. В. ГРИГОРЬЕВА**

М.Г. Яшина

Творчество Николая Ивановича Фешина (1881 – 1955) – живописца, графика, мастера прикладного искусства, удостоенного звания академика, – представляет одну из важных линий в развитии русского и европейского изобразительного искусства начала и первой половины XX века. В его произведениях находили отражение такие характерные для времени проблемы и тенденции, как соотношение традиций и новаторства, идейной содержательности и формальных поисков, художественной маэстрии, эксперименты в области технических приемов и технологии живописи, стремление к универсальности [1, с.78].

Художественный язык Н.И. Фешина складывался на пересечении многочисленных стилевых направлений начала XX века, в нем нашли сложное преломление традиции академической школы и реализма в трактовке передвижников, импрессионистические приемы и элементы экспрессионизма. Сложившаяся индивидуальная система пластического языка позволяет рассматривать Н.И. Фешина как художника, сформированного

эпохой стиля модерн, с его культом красоты и одновременным болезненным восприятием дисгармонии бытия, обостренным ощущением спонтанности жизненного потока, опорой на интуицию, романтическим поиском национальных истоков, с его дуализмом реального и условного и отсутствием жестких стилистических схем [1, с.98].

Творчество Н.И. Фешина равно принадлежит России и Америке. Он тесно связан с Казанью, где родился, учился в Казанской художественной школе, откуда уехал поступать в Императорскую Академию художеств в Санкт-Петербурге, где стал учеником И.Е. Репина. В Казань же вернулся преподавать в родную художественную школу. Он оставил Казань в 1923 году: спасаясь от тягот взбаламученной революцией жизни и в поисках возможности сохранить себя как творческую личность, Фешин эмигрировал в США. Американская география Н.И. Фешина – это Нью-Йорк (штат Нью-Мексико) и Калифорния (Лос-Анжелос) [1, с.99].

Без Н.И. Фешина картина русского искусства начала XX века будет не полной, как

и американское искусство 1920 – 1940-х гг. Однако, отсутствие значительных коллекций работ художника в музеях Москвы и Санкт-Петербурга, сдержанное отношение к художнику-эмигранту в советский период, предопределили недооцененность его творчества.

Коллекция работ художника в Козьмодемьянском художественно-историческом музее им. А.В. Григорьева – это заслуга самого А.В. Григорьева – основателя музея. Александр Владимирович, мечтавший создать на своей родине «вторую Третьяковку на Волге» не раз отмечал, что «наиболее ценными произведениями в музее являются работы Н.И. Фешина, А.Е. Архипова, В.Н. Бакшеева», известных живописцев, сыгравших важную роль в становлении А.В. Григорьева как художника и как личности. На сегодняшний день в музее находится одиннадцать (девять живописных и две графические) работ художника, выполненные Н.И. Фешиным до отъезда в Америку.

Первыми работами, закупленными для музея А.В. Григорьевым, либо непосредственно у автора, либо через П.А. Радимова в Казани в июне 1920 г., были «Натурщица» (1910-е. Х., м. 65 x 74,4) живописная работа, эскиз «Бойни», «Зимний пейзаж» (1920–1923. Х., накл. на фанеру, м. 30 x 35) «Головка» (1919. Х., м. 20 x 17), «Портрет дочери Ии», «Автопортрет» (масло) и два рисунка углем. Работы закуплены, согласно авансовому отчету, за 230 тысяч рублей. Эти семь работ художника экспонируются на «Первой Козьмодемьянской выставке картин, этюдов, эскизов, рисунков и проч.», приуроченной к 3-й годовщине Октябрьской революции и проходящей с 7 ноября по 7 декабря 1920 г. [3, с. 12].

После выставки 1920 г. в коллекции музея появляются еще несколько работ Н.И. Фешина: эскизы к «Черемисской свадьбе» (эскиз 1908. Х., м. 58 x 100; эскиз 1908. Х., м. 79 x 102) и «Портрет неизвестной» (1901–1908. Х., м. 89 x 31,5). История поступления этих работ связана с отъездом художника с семьей в Америку. В 1923 году Н.И. Фешин, уезжая

в Америку, остановился у А.В. Григорьева в Москве, Александр Владимирович купил у него для Козьмодемьянского музея несколько работ, а эскизы к «Черемисской свадьбе» (эскиз 1908. Х., м. 58 x 100; эскиз 1908. Х., м. 79 x 102) Н. Фешин подарил ему как другу [4, с. 41].

Таким образом, при непосредственном участии А.В. Григорьева козьмодемьянская коллекция работ Н.И. Фешина была сформирована в период с июля 1920г. по 1925 г.

Н.И. Фешин, будучи преподавателем Казанской художественной школы, часто писал портреты своих учениц, в том числе М.Н. Быстровой.

Скорее всего, в это же время коллекция пополнилась портретом, написанным с натуры: «Портрет студентки Маши Быстровой» (1917. Х., м., 65 x 58). Казанский искусствовед Г.П. Тулузакова, автор монографии о Н.И. Фешине, предполагает, что время написания портрета – 1917 год, ибо в Казанской художественной школе М.Н. Быстрова-Яковлева училась в 1914 – 1918 гг. [1, с. 231].

Различные точки зрения о национальной принадлежности моделей существуют также в связи с портретом женщины в национальном костюме – «Чувашская женщина» (1908. Х., м. 89 x 31,3). По мнению специалиста по чувашскому костюму Г.Н. Иванова-Оркова, заведующего отделом ДПИ Чувашского государственного художественного музея, изображенная Н.И. Фешиным женская модель, относится к чувашской национальной культуре, на ней типичный костюм замужней женщины. Аналогичная композиция этюда к картине «Сваха» из коллекции ЧГХМ (1908. Х., м. 65 x 78) поддерживает предположение музейного специалиста и позволяет идентифицировать характер образа этнической культуры средненизовой этнографической группы, проживающей близ Чебоксар. Итак, можно предположить, что женский этюд был написан в процессе работы над этнографической картиной о жизни чуваш.

В одном из писем А.В. Григорьев говорит: «Между прочим, кажется, что ... (имя не разборчиво) считает «чувашкой» неверно; это невеста для «Марийской свадьбы». Она сидит на свадебном возу». Вопрос остается открытым, но, если на портрете марийская женщина, тогда можно было бы говорить еще об одной работе как подготовительном материале к картине «Черемисская свадьба». В российских коллекциях сохранилось несколько подготовительных эскизов и этюдов: так, акварельный эскиз хранится в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан (ГМИИ РТ), два этюда «Сваха» (1908. Х., м. 65 x 78) и «Барабанщик» (1908. Х., м. 92 x 92) и незаконченное изображение пузыряриста на обратной стороне холста – в Чувашском государственном художественном музее (ЧГХМ). Два эскиза (1908. Х., м. 79 x 102) и (1908. Х., м. 58 x 100) к «Черемисской свадьбе» принадлежат Козьмодемьянскому художественно-историческому музею им. А.В. Григорьева (КХИМ им. А.В. Григорьева). Оба эскиза поступили из Казани в 1925 году. Эскизы ждут своей очереди на реставрацию. В эскизе (1908. Х., м. 79 x 102) имеется расстрескивание по всему красочному слою, скол 0,8 x 0,6 в нижней части. В эскизе (1908. Х., м. 58 x 100) присутствуют вертикальные кракелюры в правом нижнем углу и в центре.

В 1963 – 1965 годах «козьмодемьянские» эскизы успешно экспонировались во многих городах страны – Москве, Ленинграде, Кирове, Киеве, Риге. Участвовали в Первой Всесоюзной персональной выставке работ Н.И. Фешина, Казань, 1963 г. [3, с.12]. Позднее эскизы в числе других работ были отправлены на выставку в Америку.

Еще в годы учебы в Санкт-Петербургской Академии художеств судьба связала Николая Фешина с жизнью и бытом марийского народа. Проживая по летам в 1906 и 1907 годах в Царевококшайском уезде Казанской губернии, в местах около сел Кушни и Морки (сейчас это Республика Марий Эл), Н.И. Фешин,

соприкасаясь с жизнью национальной деревни вплотную, сделал ряд этюдов, набросков и эскизов, «закрепив, таким образом, свои впечатления [4, с.9].

Летом 1908 года в с. Липша Чебоксарского уезда художник собрал также уникальный натурный материал – этюды и рисунки, посвященные быту черемис. Он говорил: «Я поехал в черемисскую деревню Липша не для отдыха, а для работы. Я поселился в пустующем доме, принадлежащем моему дяде, и начал писать мою первую большую композицию «Увоз молодухи», основанную на свадебных обычаях черемисов...» [5, с.48].

Современник Н.И. Фешина и коллега по Казанской художественной школе П.А. Радимов вспоминал о его технике рисунка: «Рисунки Н. Фешина любил делать тонко отточенным углем на серой легкой оберточной бумаге и попрыскать потом фиксативом-закрепителем». С.Т. Коненков, их современник, восхищенно вспоминал: «Рисунки у него настолько совершенны, что мастерства не замечаешь, когда рассматриваешь блестящие фешинские импровизации» [6, с.45].

В процессе работы над картиной «Черемисская свадьба» художник Н.И. Фешин увлеченно исследовал жизнь глубинной «иноверческой» России, ее уклад, восхищаясь «природной нерастроченной силой народа, своеобразием обычаев и нравов». Он искал острого, своеобразного сюжета, ранее не использованного в качестве материала для творчества [4, с.120].

Творчество Н.И. Фешина формировалось в период разлома русского общества, в период противоречий. В эскизах к картине «Черемисская свадьба» в полной мере проявились особенности фешинского стиля. Точность передачи натуральных впечатлений соединяется с пластичным построением.

В основу первого эскиза (1908. Х., м. 79 x 102) взят момент движения свадебного поезда. В центре эскиза – два деревенских музыканта, играющих на национальных музы-

кальных инструментах: барабане и волынке. Издревле барабан и волынка имели сугубо ритуальное применение: так на свадьбе, на волынке исполняли специальный напев, под который молодожены ели ритуальную пищу. Присутствие этих инструментов на эскизе позволяет нам почувствовать ритуальное начало композиции. На картине «Черемисская свадьба» барабан также присутствует, но на эскизе художник особо показал его роль. За центральными фигурами движется запряженный открытый тарантас с молодыми. Изображение тарантаса уникально в этом эскизе, так как Н.И. Фешин изображает его впервые, с натуры. На самой картине тарантас тоже присутствует. Образ молодых не просматривается на эскизе, очевидно, они сидят в тарантасе. Но в самой работе «Черемисская свадьба» художник изображает невесту в центре композиции, всю в белом одеянии, и с иконой в руках. С левой стороны композиции приплясывает пожилой черемисин, одетый в кафтан и картуз на городской манер. Через его образ мы ощущаем безудержное веселье и стремительное движение композиции. Справа изображена, очевидно, сваха в национальном костюме, богато украшенном вышивкой. Вышивка расположена у ворота, у грудного разреза, на подоле. Это связано с древними представлениями марийцев – все отверстия и края одежды должны быть защищены от болезней и сглаза. Особо в ее костюме художник выделил платок на голове, который изобразил красным цветом – символ жизни и основной цвет в марийской вышивке. На заднем плане эскиза мы видим деревенский пейзаж, на фоне которого стоят зрители. Так как народ мари издревле почитали природу, Н.И. Фешин уделил особое внимание этому моменту, изобразив марийские леса. Можно предположить, что время года на эскизе – осень, так как свадьбы проводили преимущественно осенью, после завершения всех сельскохозяйственных работ.

В основе композиции второго эскиза

(1908. X., м. 58 x 100) художник также стремится уловить момент движения свадебного поезда. На переднем плане эскиза – музыканты, играющие на трубе и волынке. Издревле труба имела ритуальное предназначение. На ритуальном инструменте *удыр луч* (девичья труба) играли девушки, достигшие свадебного возраста, оповещая всех окружающих о предстоящем замужестве. По словам заместителя директора по науке Национального музея имени Т. Евсеева Н.А. Большой, такой трубы на свадьбе быть не могло. На самой картине труба не присутствует. Справа художник изображает женщину в национальном костюме, можно предположить, что это та же сваха, которая предстает перед нами на первом эскизе и самой картине.

В смысле этнографической передачи костюмов надо заметить, что в этой области художник придерживается современности, так как на некоторых фигурах костюмы не в точности передают старинные, характерные особенности наряда, уже меняющегося под влиянием проникающей в деревню городской моды [4, с.9].

Художник зафиксировал буйство и безудержность языческого разгула. В движениях фигур и выражениях лиц – стихийный взрыв неконтролируемых страстей [5, с.234].

Эскизы насыщены богатой цветовой гаммой. В палитре преобладают красный, белый и черный цвета. Импрессионистический принцип позволил художнику воссоздать естественность и живость. Ярко выраженный динамизм композиции и мазка, чистота и свежесть цвета, экспрессия, свободная раскованная манера, ярко выражают замысел художника.

Сама картина «Черемисская свадьба» не доступна для знакомства российским зрителем. Она находится в National Cowboy Hall в Оклахома Сити в США.

Н.И. Фешин одним из первых обращался к темам из жизни народов Поволжья. Изображая традиционный свадебный обряд – увоз

(«похищение») невесты, Н.И. Фешин создает картину, в которой восхищение художника природой родного края с ее мягкими, словно приглушенными, серебристыми красками и своеобразием колоритных типов марийских крестьян сочетается с обличительной, драматической силой показа (порою почти граничащего с гротеском) того дикого, грубого в деревенском быту – всего того, что столичная и зарубежная критика, пораженная «Черемисской свадьбой», называла «варварской, brutальной силой» [8, с. 19].

Картина Н.И. Фешина изображает как раз тот момент, когда молодуха усаживается в открытый тарантас. В этой торжественной сцене принимает участие чуть ли не вся деревня. Колоритная типичная сцена воспроизводит эффектное зрелище, раскинувшееся на фоне надворных построек [4, с. 8].

«Вдали изображен деревенский пейзаж, представленный несколькими пятнами жидких березок и небольшой полоской неба. Компонировка фигур в картине представляет следующую группировку: с левой стороны картины, на козлах плетеного тарантаса сидит молодой парень – очевидно жених, за ним какая-то женская фигура устраивает сиденье для невесты. На первом плане с левой стороны стоит типичный пожилой черемисин, сдерживающий за повод лошадей, по его лицу нетрудно заметить, что он изрядно выпивши, одет он в кафтан (*шабыр*), перевязанный через плечо полотенцем [4, с.9]. В центре картины стоит толстая женщина – сваха, с ней рядом невеста, вся в белом одеянии, с закрытым лицом, в руках держит икону. За этими двумя центральными фигурами стоят музыканты, родственники и деревенские зрители. С правой стороны, на первом плане изображена весьма типичная фигура черемиски с ребенком, как бы собой обрамляющая край картины» [4, с.9].

Значение и ценность данной картины, помимо ее технических живописных достоинств, заключается еще в том, что она являет-

ся прекрасной иллюстрацией быта казанских народностей [4, с.10]. «Стихийный, эмоциональный, раскованный выброс энергии в деревенских массовых обрядах и праздниках, идущих, еще с первобытных и языческих времен восхищает и пугает. Образы пьяных или захваченных бесшабашной удалью праздника крестьян утрируются художником до гротеска. Здоровое, жизнелюбящее начало в людях, живущих одним ритмом с природой, сочетается с возможностью спонтанного взрыва обычно подавляемых неуправляемых страстей, которые становятся уже разрушительными. И совмещение этих полюсов позволяет художнику искать ответ на вопрос времени: «Кто мы?» не в плоскости проблем социальной жизни, как это делали передвижники, а в более глубоком пласте, в особенностях национального не быта, но Бытия. Картина «Черемисская свадьба» Н.И. Фешина стала началом экспрессивно-гротескной линии русского искусства, любованию мощной энергией, идущей от земли физического ощущения ритма барабанного боя, пульсации крови от нарастающего темпа танца» [2, с.9].

Картина «Черемисская свадьба» (1908. Х., м. 73 x 111) впервые была показана на Весенней Академической выставке в Петербурге в 1908 г., где ей была присуждена I-я премия им. Куинджи. Затем экспонировалась на выставке 1909 г. «Современного русского искусства» в Казани. Работа сразу же обратила на себя внимание современников автора. Русская критика не всегда встречала картину ровно. Особенно восприятие картины было обострено, когда работа была показана за границей (выставки в Мюнхене Сецессион, 1910 г.) и в Питсбурге (США, 1911 г.), где и была куплена. Досталось Н.И. Фешину за выставленную в Мюнхене картину от русской критики, которая сочла обидным для русских патриотов экспонировать за границей изображения инородцев в их настоящей обстановке среди своих родных обычаев. «Некто Евсеев пишет: «Стыдно становилось за эту карти-

ну на русскую жизнь. И так мы не в особом авантаже обретаемся за границей, а тут еще срамят на интернациональной выставке при всем честном народе. Тем более обидно, что художник не без дарования ...» [4, с.14]. Но за рубежом эта вещь была встречена с большим интересом и вниманием. П.М. Дульский, автор первой монографии о художнике Николае Фешине, изданной в 1921 году, приводит отклики заграничной прессы по поводу увиденных работ «русского мужика в искусстве»: [4, с.9] « ... В 1910 г. на выставке в Мюнхене художник был представлен двумя работами – портретным этюдом и картиной «Увоз молодухи» (так П.М. Дульский называет работу «Черемисская свадьба»), заинтересовавшими иностранцев как своей техникой, так и необычным для заграничных выставок этнографическим сюжетом» [4, с.14]. Мюнхенский художественный критик в своей статье характеризует эту картину как фрагмент подлинной России. Он пишет: «Между другими картинами, во всяком случае, заслуживает полного внимания большая картина «Умыкание невесты» Николая Фешина из Казани. Кусочек подлинной, глубокой России ...» [4, с.16].

Далее П.М. Дульский приводит отклики американской публики: «Между присутствующими иностранцами на выставке следует отметить Николая Фешина, русского, который имел здесь еще в прошлом году такой успех и ныне его за собой упрочил, выставив очаровательный маленький этюд ребенка и большую варварскую (бытовую) русскую деревенскую группу, названную «Умыкание невесты».

Таким образом, хранящиеся в коллекции Козьмодемьянского художественно-исторического музея им. А.В. Григорьева эскизные и этюдные работы Н.И. Фешина – единственная возможность для жителей нашей республики

прикоснуться к большому творению художника – картине «Черемисская свадьба», которую так хотелось бы увидеть российскому зрителю.

Эволюция Н.И. Фешина – это характерный пример постоянства в непостоянном, гениальное сочетание поволжской необузданной стихийности и этнографической любознательности внимательного и тонкого прагматика.

Феномен искусства Н.И. Фешина – это, прежде всего, ярко выраженная мера творческого восторга, мера увлеченности творческим процессом, всепоглощающая, постоянная «захваченность» искусством, и как следствие – нестареющая сила его эмоционального воздействия [1, с.7].

ЛИТЕРАТУРА

1. Николай Фешин. 1881/1955. Рисунок. Живопись: каталог / сост. Г.П. Тулузакова. – М.: Скорпион, 2004. – 127 с.
2. Николай Фешин: каталог. – Казань: Заман, 2007. – 111 с.
3. Первая Козьмодемьянская выставка картин, этюдов, эскизов, рисунков и проч.: каталог. – Козьмодемьянск, 1920. – 12 с.
4. Дульский П.М. Николай Иванович Фешин / П.М. Дульский. – Казань: Казанское отделение государственного издательства, 1921. – 129 с.
5. Тулузакова Г.П. Николай Фешин: альбом / Г.П. Тулузакова. – СПб.: Золотой век, 2007. – 280 с.
6. Кудрявцев В.Г. Марийская графика: монография / В.Г. Кудрявцев. – Йошкар-Ола: ООИ «Салика», 2001. – 208 с.
7. Тулузакова Г.П. Николай Фешин: альбом / Г.П. Тулузакова. – СПб.: Золотой век, 2007. – 280 с.
8. Червонная С.М. Искусство Советской Татарии. Живопись. Скульптура. Графика / С.М. Червонная. – М.: Изобразительное искусство, 1978. – 291 с.



Рис. 1. Н.И. Фешин «Черемисская свадьба». 1908. Х., м. 73 x 111



Рис. 2. Эскиз к картине Н.И. Фешина «Черемисская свадьба». 1908. Х., м. 58 x 100



Рис.3. Эскиз к картине Н.И. Фешина «Черемисская свадьба». 1908. Х., м. 79 x 102

МЕСТО И ЗНАЧЕНИЕ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В МИРОВОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЦЕССЕ

ВИДОИЗМЕНЕНИЕ ПОНЯТИЯ: РЕАЛИЗМ В XX И XXI СТОЛЕТИЯХ

В. Гильдербрандт-Шат

1. Работами Альбрехта Дюрера «Куст травы» (1503, акварель), Эдуарда Манэ «Чертополох» (1880, холст, масло) и Тони Мателли «Абадона» (2009, бронза, акрил) представлены три реалистические изображения одного и того же мотива. Работы, внешне мало чем отличающиеся друг от друга, представляют собой различные концепции реализма, отражающиеся в изображении предметов. Уже на этих трёх работах видно, что понятие «реализм» предоставляет широкое поле для художественного воплощения.

Вместе с этим можно выделить характерные для реализма стилистические особенности и мотивы, которые наиболее ясно формулирует Густав Курбе в своём открытом письме в декабре 1861 года. В нём Курбе не только даёт определение реализма, но и предвосхищает его дальнейшее развитие.

Однако концепция реализма, представляемая Курбе, мало согласуется с традиционными представлениями о задачах искусства. Идеализирование и возвышение действительности, свойственные классической живописи, едва ли можно согласовать с отображением повседневной жизни, с непреукрашенной действительностью. Тем самым реализм Курбе является антиакадемическим и антитрадиционным. Нарушение существующих стандартов касается так же и манеры письма. Так как единственная задача реалистической живописи – это неприменная и непреукрашенная правда, она

постоянно подвергалась современниками критике как «школа отвратительного». Уже в 1853 году Карл Розенкранц охарактеризовал в своей «Эстетике отвратительного» искусство как отражение сложных общественных отношений во второй половине столетия, а художника призвал стать свидетелем настоящего. Почти 20 лет спустя эта концепция укоренилась в искусстве Европы и Северной Америки.

2. Если в XIX столетии реализм – недавно возникшее явление, то в XX он бурно развивается. Различные течения реализма сменяют друг друга или существуют параллельно. Их спектр широк: магические, фантастические, сюрреалистические, гиперреалистические позиции.

Вместе с тем существуют такие понятия, как «новая объективность» или «веризм». Понятия изменяются в соответствии с изменением окружающего.

Художники XIX столетия начинают интересоваться работниками на полях и рабочими на фабриках. В это время происходит развитие индустриализации, которая приводит к значительным изменениям в социальной жизни. Эти изменения находят своё отражение в изобразительном искусстве – в программном произведении Курбе «Разбиватели шоссейного камня» (1849), а так же в работах «Ангел Господень» (1857 – 1859) Жан-Франсуа Миллета, в «Железнопрокат-

ном заводе» Адольфа Менцеля.

Дальнейшие изменения в трактовку реализма привносит Первая мировая война и её последствия, которые, с одной стороны, ведут к всеобщей неопределённости, с другой же — стимулируют появление нового взгляда на мир.

В свою очередь Вторая мировая война ведёт к переменам в живописи. В первые послевоенные годы в качестве реакции на национал-социалистическую доктрину преобладают преимущественно абстрактный экспрессионизм и «арт-конкрет», то есть полная концентрация на цвете и форме. Но поразительно быстро развиваются и начинают преобладать такие тенденции, как «поп-арт» и «новый» реализм. Оба направления фокусируются на мире вещей и потребления. Искусство и жизнь сближаются, что видно на примере того, что предметы повседневной жизни применяются на поверхности картины, как у Даниэля Споэрри в его «Клетках» или у Армана, который превращает собрания однородных предметов потребления в так называемые ассамбляжи.

3. Вместе с тем неореализм должен пониматься как предшественник расширенной концепции реализма. Мусор, использованное и отвергнутое не только становится предметом искусства, но и живопись начинает отрываться от поверхности полотна, проникая в пространство. Тем самым для всех последующих стилей, проводящих каждый по-своему реалистичную позицию, выдвинуты основные требования. Исходя из этого, можно обосновать, почему и каким образом концептуальные и малонаглядные формы искусства связываются с понятием реализма. Хорошим примером в этом направлении могут служить работы Герхарда Рихтера. Его работы хорошо показывают, насколько реальность зависит от восприятия. Рихтер инициировал почти игру позиций и перспектив, которые играют определённую роль в

трактовании искусства и, исходя из этого, определяют концепцию реализма.

Исходный пункт для многих из его работ — это фотография, главным образом чёрно-белая съёмка. Он перенимает мотивы с их светлыми и тёмными оттенками с такой точностью, как-будто он следует фотореалистичным заданным величинам. Но, в отличие от их резкой и точной передачи, он стирает все контуры в своей живописи таким образом, что возникает впечатление нечёткой фотографии. При такой связи между фотографией и живописью он вводит в действие две вещи. С одной стороны, он продолжает знакомую точку зрения, согласно которой фотография является тем средством, которое отображает реальность лучше, чем все другие, так как фотографическое изображение передаёт все факты во всех подробностях, и, казалось бы, без какого-либо субъективного влияния. Такое толкование фотографии неправильно хотя бы потому, что выбор мотива, а так же технические детали — место и освещение — целенаправленно выбираются фотографом, что и демонстрирует Рихтер своими нечёткими картинами. Тем самым он как бы намекает, что зритель мог бы больше увидеть в картине, если бы он выбрал правильное расстояние и угол зрения.

С другой стороны, через перевод мотива из одного средства в другое, то есть из фотографии в живопись, становится ясно, что живопись так же в состоянии отобразить реальность. Вместе с тем речь идёт не о точности отображения, а о способах восприятия, которые привносит зритель. Действительная реальность не может быть ни в какой степени отражена, так как её объективное раскрытие затмевается индивидуальным опытом каждого зрителя. Следовательно, действительный мотив останется всегда скрыт в плене неясности.

Вопрос реальности и её отображения в живописи Рихтер преследует на протяжении

всей своей деятельности. Непосредственно в заключении своих мотивных произведений и даже параллельно с ними он обращается к беспредметной живописи, в результате чего возникают монохромные серые полотна. Это в 50-е годы подпало под термин Colorfield-Painting, или живопись цветowych полей, к чему безусловно относятся и серые картины Рихтера, противоречащие какому бы то ни было понятию реализма. Таким образом, реализм создаёт прямую противоположность беспредметности. Всё же через представление действительности Рихтер обходит эту дилемму, представляя свои серые полотна под стеклом и давая им название Серые Зеркала. И действительно, зеркальная поверхность стёкол перед полотнами приводит к тому, что зритель не может распознать ничего кроме отражённого в стекле пространства и собственного отражения. Вместе с тем серое поглощает окружающие цвета таким образом, что отражение нельзя узнать точно, и даже возникает впечатление размытости. Так же, как и в ситуации с нечёткими фотографиями, у зрителя возникает ощущение недостаточности восприятия. Как бы зритель ни старался, нечего больше рассмотреть он не может. Ни изменение угла зрения, ни свет не могут этого исправить.

Восприятие и художественное изображение, зритель и поверхность картины сливаются таким образом, что невозможно больше различить границы между пространством и картиной. Пространство перемещается в картину или, наоборот, живопись забирает пространство тем, что делается его частью. При этом, вне зависимости от места выставления Серых Зеркал, они всегда воссоздают окружающее. Таким образом, монохромная живопись цветowych полей Рихтера, протестующая на первый взгляд реализму, становится реалистической живописью. Просто предмет находится не в материи живописи. В основе своей это не многим отличается от фотографии, которая есть ни что иное, как

возникшее под воздействием света на светочувствительную бумагу отображение предмета. Подобно картинам, в основу которых Рихтер кладёт фотографии, фотография и живопись в Серых Зеркалах конфронтируют таким образом, что вопрос возможности отображения действительности обоими средствами трактуется по-новому. К тому же у Рихтера появляются ссылки на то, что в XX столетии становится всё более и более важным. С одной стороны, это распространение материалов на нехарактерные для искусства, с другой – связь между зрителем и картиной. Представление, что каждый зритель превнесёт свой взгляд и, таким образом, примет участие в произведении искусства, приводит к тому, что он всё более и более целенаправленно вовлекается в процесс завершения произведения искусства. Серые Зеркала Рихтера буквально наполнены жизнью, если перед ними зритель. Без зрителя же они остаются пустыми и беспредметными.

Использование Рихтером серого программно в том смысле, что оно является синонимом безразличия, отсутствия собственного мнения и комментария. Серое – это среднее, появляющееся в результате слияния чёрного и белого, и функционирующее так же и в переносном смысле. Третий и последний пример из произведений Рихтера показывает, как первоначально казалось бы воспринимающееся беспредметным нанесение цвета служит отображению исторических событий. Показателен состоящий из трёх частей цикл *Январь, Декабрь и Ноябрь*. Здесь прежде всего в глаза бросается беспорядочность в последовательности месяцев. Если же принять во внимание год создания цикла, 1989, то вырисовывается историческое событие – конец холодной войны, ознаменованный падением Берлинской стены, который Рихтер как бы очерчивает сначала первым и последним месяцами, чтобы затем выделить наивысшую точку события – месяц

ноябрь.

Картина *Январь* связана с демонстрациями за свободу слова, прессы и собраний, посвящёнными 70-ой годовщине убийства Розы Люксембург и Карла Либкнехта, состоявшимися в Лейпциге. Картина *Декабрь* вызывает в памяти распад ГДР с отказом правительства, партии от управления и отменой конституции ГДР. В *Ноябре* стали очевидны изменения, назревшие в течение года, когда была открыта граница и демонтирована стена, воздвигнутая как разделение запада и востока.

Цикл Рихтера отражает это путём многослойного нанесения цвета, в котором первоначально не видно какого-либо мотива. Скорее возникают ассоциации с такими турбулентностями природы, как дождь, или с огнями, отражёнными в мокром асфальте. Тем самым в картину вступает настроение, сопровождавшее те события. В любом случае, отображение реального хода тех событий – задача непростая.

Более того, в своих Серых Зеркалах Рихтер апеллирует к принципиальной невозможности перевода реальности в картину. Такая позиция характерна не только для изобразительного искусства. Постулированием смерти автора или текстом, который возникает лишь при чтении, переносили сначала Морис Бланшот, затем Роланд Бартес и, наконец, Мишель Фуко возникновение текста от его создателя к воспринимающему его, признавая тем самым плюрализм точек зрения на одно и то же произведение.

4. На примере произведений Герхарда Рихтера становится очевидным, насколько трактование реализма зависит от контекста. Значительную роль при этом играют техническое и технологическое развитие. В зависимости от уровня знаний зрителя изменяется его восприятие реалистического изображения. Это особенно видно в недавнем периоде развития искусства. Вряд ли хотя бы одну из пози-

ций, представленных с 50-х годов, можно по общепринятым масштабам назвать реалистическими, тем не менее они представляют, каждая в своём фокусе, воспринимаемый реализм. С 80-х годов в искусстве обозначилась социальная, политическая и экологическая активность. Как результат – возникают панорамные пейзажи. Перспектива здесь слишком далека для восприятия невооружённым глазом. Но для зрителя, привыкшего к спутниковым съёмкам, это возможно. В равной степени реальный характер преобретают микроскопические детали, ДНК-структуры и компьютерные томографии. Технический прогресс дал возможность заглянуть в потаённые уголки, такие как человеческие гены. С помощью специальных компьютерных программ невидимое становится видимым. Вместе с тем эти программы приводят к тому, что картине как отображению какой-либо реальности доверять нельзя. Любое изображение может быть как угодно изменено, из его частей можно создать нечто новое, отображающее другую реальность. Реальность больше не является тем, что открывается с первого взгляда, а скорее она – виртуальное пространство. Потребность в реальности растёт, и виртуальные пространства и параллельные миры обостряют потребность в выборе из множества реальностей.

На эту неопределённость изображения откликается и искусство. Так Томас Деманд в своих фотографиях отходит от изображения реальных фактов. Не смотря на то, что его мотивы – это знакомое окружающее пространство, его работы – это в высшей степени искусственное образование. Томас Деманд создаёт реальные пространства, зачастую заимствованные из фотографии, из картона и плёнки, что бы затем их сфотографировать. Только при ближайшем рассмотрении открываются неточности на стыках и краях, которые как бы акцентируют контуры. Таким образом, картины Деманда становятся Tromp-l'oeil. Казалось бы, они отобража-

ют реальность, на самом же деле являются лишь её искусственным слепком. То есть связь с реальностью многократно нарушена. И тем не менее, работы Деманда представляют реализм своего времени, который состоит в том, что картине как отображению реальности доверять нельзя. Работы Деманда показывают, что реальность может быть искусственной или искусственно созданной конструкцией.

Хотя работы Деманд и не обработаны на компьютере, они вызывают те же сомнения. Принимая во внимание дигитальный мир с его безграничными возможностями, предоставляемыми компьютерной техникой, объективное отображение реальности есть парадокс. «Радикальный конструктивизм» и коллективное создание реальности отрицают всякую объективность реальности. Следовательно любой реализм в искусстве объединён с субъективным восприятием. «Что мы называем реальностью, есть неудовлетворительная система, состоящая из небольшого чувственного опыта, плохо обоснованных убеждений и поверхностно воспринятых изображений». Художник становится режиссёром, который направляет восприятие формами инсценировки. Таким образом, реалистическое изображение является конструкцией из изображенного и воспринятого.

Художник становится режиссёром, который направляет восприятие формами инсценировки. Таким образом, реалистическое изо-

бражение является конструкцией из изображенного и воспринятого. К осознанию этого пришёл в своё время Жюль Шампфлери, который одним из первых высказался по вопросу реализма в искусстве: «Изображение природы человеком не есть изображение и имитация, а скорее всего интерпретация..., т.к. человек не машина и не может автоматически схватывать мотивы». Для Шампфлери реализм не связан с обновлением, скорее напротив он существовал во все времена.

5. Игра с реализмом – это не только феномен западного современного искусства. Представители российского современного искусства также обращаются к реализму, особенно в связи с возможностями цифровой обработки изображений. Примером этому служат работы Олега Маслова и Виктора Кузнецова. Они создают отношение к античности, нереальность которого они делают очевидным непосредственно в своих работах. Исходным пунктом их работ являются фотографии Вильгельми Глэдена, а также театральные инсценировки, в которых они принимают участие как актёры. Это они воплощают в картинах маслом на холсте или в фотографии, в которых они сигнализируют иронический, что бы не сказать пародийный, взгляд на античность, показывая её искусственность и тем самым ставя под вопрос реализм своих картин. И как бы ни были реалистичны детали, сомнений нет – это игра, инсценировка.

АКАДЕМИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ МОЙСЕ КИСЛИНГА (1891 – 1953)

Ежи Малиновский

Мойсе (Мойжеш) Кислинг (Краков, 1891 – Санари, 1953) принадлежал к группе художников из стран Центральной и Восточной Европы, которая в начале двадцатых годов XX века получила название *Ecole de Paris*. В более широком смысле слова понятием *Ecole de Paris* определялось творчество живших в Париже художников, которое в тот период не было связано с авангардными тенденциями абстрактного искусства или сюрреализма. При более узком, историческом понимании, к *Ecole de Paris* причислялись художники, творчество которых сформировалось под влиянием постимпрессионизма и частично кубизма, а также экспрессионизма (такие, как Марк Шагал, Хаим Сутин, Жюль Паскен), или являло собой род линейной стилизации (как у Амедео Модильяни). Кислинг – наиболее выдающийся представитель *Ecole de Paris* польского происхождения – сочетал в своем творчестве обе упомянутые выше тенденции.

Этот художник вышел из среды представителей кубистического авангарда, однако, на протяжении всей своей творческой жизни вёл поиски новых форм реализма. В настоящее время его можно считать предшественником, в частности, пуризма, новой вещественности и гиперреализма. То, что его односторонне причисляют к *Ecole de Paris*, по сей день порождает трудности, если речь идет об особой интерпретации его живописи на фоне искусства XX века. Кислинг проявил себя как художник, руководствующийся своим инстинктом, а не теоретическими рассуждениями, и способный действовать в искусстве самостоятельно. Но, хотя его произведения имеются в собраниях первостепенных музеев мира и часто демонстрируются на

выставках, исследовательских работ более широко освещающих его творчество, нет по сей день. (Был издан каталог произведений Кислинга [5]. Единственное книжное издание, посвященное художнику и вышедшее после его смерти С. De Voort [3] – это беллетризованная биография, не включающая научных данных). В Польше образ выдающегося художника был представлен на большой выставке *Kisling i jego przyjaciele* в 1997 [1]. Обширный текст, посвященный Кислингу, опубликован в 2007 [7]).

Творчество Кислинга (если не принимать во внимание постимпрессионистические и нетипичные произведения), до конца двадцатых годов можно четко разделить на следующие периоды: кубистический (1912 – 1914), переходный, связанный, в частности, с экспрессионизмом (1914 – 1919) и реалистический, связанный с *Ecole de Paris* (доминирующий в 1919 – 1928 годы).

Начало изменений в творчестве художника было связано с посещением им Бельгии и Голландии, куда он отправился в обществе выдающегося парижского критика польского происхождения Адольфа Баслера летом 1914 года. На Кислинга произвела большое впечатление фламандская живопись, которая стала ему ближе, чем живопись великих флорентийских и венецианских мастеров. Среди голландских художников он выше всех ценил Вермеера Дельфтского, Рембрандта и Франца Хальса [3:70]. В 1915 году, порывая с кубистической концепцией, он пишет *классицистический*, несколько «испанский» *Портрет Анны Зборовской*, выполненный в мягкой коричневатой, как бы «музейной» тональности.

После Первой мировой войны, во вре-

мя которой Кислинг служил в польских частях Иностранного легиона и был тяжело ранен, он создаёт этюд *Две купающиеся девушки* (1917) – эта картина, которую характеризует статическое, монументальное построение, является исключительным для его творчества примером влияния замечательного представителя академизма, одного из основоположников символизма, Пьера Пюви де-Шаванна – что свидетельствует о поисках Кислингом своего собственного творческого пути во многих направлениях.

С этого времени природа и акты перестают быть для художника единственным источником вдохновения. Вторым становится «музейная» живопись и культурная традиция, которые слились в его творчестве в своеобразный, носящий исторический оттенок, академизм.

Формулируя в 1925 году свое художественное кредо, Кислинг высказался за следование принципам художественной традиции и традиционного мастерства: «Я знаю, что в живопись нельзя внести ничего нового, так как материал остаётся всегда одним и тем же, и так как наши художественные приёмы неизменны, так что художнику остаётся лишь один путь: вдохнуть во всё те же, извечные предметы своё собственное художественное чувство» [4].

Эту позицию Кислинга прокомментировал краковский критик Генрих Вебер: «Кислинг – писал он о портретах работы художника – выписывает свои чувства прямо, струящейся и изящной каллиграфией: контур, который охватывает каждую живую форму и её не бросающееся в глаза направление. Он никогда здесь не споткнется и не соскользнет в декорационную пустоту, не поддастся искушению абстрактной геометризации, хотя и любит скупой и общий контур. Общий – так как тут снова имеет место тенденция: извлечь из случайного нагромождения штрихов исконный и в то же время живой контур, определяющий его – в принципе –

смысл. Это – линия последователей Платона эпохи Возрождения, которые телесным контуром, живым в каждом миллиметре, обрисовывали «абсолютную идею» образа. Кислинг вырастает здесь даже еще глубже в определённые исторические категории» [9].

Портреты (и акты) были в этот период, вероятно, наиболее важной областью творчества Кислинга. В 1919 – 1927 годы он создаёт более десяти портретов женщин в народных или экзотических костюмах. Некоторые из них имеют характер жанровых портретов, как например, *Римлянка* (1921), – изображение старой крестьянки. На других Кислинг представлял молодых женщин в народных костюмах или платках. Таков, например, *Портрет польки* (1928), где цветастый платок, наброшенный на платье, указывает на национальность женщины. Подобный приём использовал в *Молодой испанке* (1925) и в *Румынке* (1929). Иногда костюм подчеркивал азиатскую или южноамериканскую внешность, как в *Явайчанке* (1926) или *Мексиканке* (1927).

В женских портретах художник использовал богатые эффекты узоров тканей и художественной фактуры (*Женщина в платье в голубой горошек*, 1926), а также вводил стилизованные, линейные формы в композиции, в которых фигура женщины вписана в геометризованные расположения линий (*Портрет Рены Либерман*, 1936), или писал модель на фоне пейзажа (*Девушка в саду*, 1926), где зелень сада симметрично ее обрамляет.

Наиболее интересными представляются, однако, портреты голландок, созданные в 1928 (пять портретов) и 1938 (один портрет) годах. В этих работах Кислинг, обращаясь к старой голландской живописи, стилизовал одежду портретируемых, а затем и внешность их самих. Художник подчёркивал многоцветность одеяний, странность покроя головных уборов-чепцов с подвёрнутыми «ушами» или с удивительно широкими кру-

живыми полями. Всё это послужило ему предлогом для применения иной колористики картин. Эти портреты линейностью контуров, тщательностью в изображении деталей перекликались не только с голландской живописью XVII века, но и с картинами Рафаэля или Энгра. Цвет – иногда интенсивный, но обычно смягчённый – накладывался большими пятнами чистых красок, которые вливаются в плоскую, блестящую, как бы эмалированную, поверхность картины. Фон портретов становится нейтральным – его ограничивает стена; иногда появляется пейзаж, неглубокий интерьер или узорная ткань.

Самые важные произведения Кислинга, созданные в тридцатые годы XX века, – портреты и акты – были проникнуты этим академизмом. В портретах *Белый кружевной воротник* (изображение Эли Браиловской, 1930) и *Ингрид* (1932) историзм проявлялся и в костюмах, образцом для которых явилась одежда XVII века, и в том, что художник ищет вдохновение в скупом в средствах выражения мещанском, североевропейском портрете той же эпохи. Использование костюма и формулы исторического портрета внесло в творчество Кислинга отзвуки канона барочной традиции – придворного или, скорее, академического портрета представителей крупной буржуазии XIX века. Художник относился к этому иронически, ведя провокационную игру с каноном «салонного» искусства.

Портрет госпожи Рувье и *Портрет Эдит Мера* (оба – 1932) являются замечательными ироническими пародиями академической живописи. Кружевные, тончайшие ткани, дорогие платья и узорные занавеси в качестве фона создают богатую декоративную структуру этих картин. Они производят впечатление на зрителя также благодаря идеальному реалистическому мастерству художника. С каноном портретов в стиле бидермейер, о котором припомнили художники «новой вещественности», связаны портреты

писательниц Сидони Колетт де Жувенель (1933) и Мадлен Солонь (1936), изображенных в декоративной одежде на фоне зелени сада.

Следует упомянуть о являющейся исключением в творчестве Кислинга огромной композиции, выполненной в манере близкой к классицизму, – *Жертвы кораблекрушения* (1927) – с поддерживаемой мужчиной нагой женщиной на фоне представленных синтетически приморских скал. (Эта картина предшествовала творчеству художников-неогуманистов, работавших в тридцатых годах XX века).

Среди произведений, написанных Кислингом в тридцатые годы, выделяются акты лежащих женщин, выполненные в подобной, «академической» традиции. Некоторые из них, например, *Кера* и *Прекрасная Юлия* (1932), *Акт Арлетты* (1933), *Акт на цветном ковре* (1935) или *Грета* (1937) – картины больших размеров, где акт представлен с особенной, такой, как у Модильяни, стройностью, в свободной, провокационно-эротической позе, на фоне богатых, красочных тканей с цветочными мотивами.

Два акта отличает необычный пейзаж. В *Акте женщины, лежащей на диване* (1934) фон представляет собой панораму холмистого побережья Средиземного моря с крепостью на островке и пароходом. Тщательно выписанный рисунок, стилизация женской фигуры, холодный, но богатый колорит и гедоническая атмосфера Юга заставляют подозревать влияние Энгра. В свою очередь, в *Большом акте женщины, лежащей на диване* (1937) поражает необычная для Кислинга экзотическая сцена, изображающая людей на берегу морского залива.

Также в натюрмортах Кислинга, в особенности в композициях с рыбами, лангустами и другими дарами моря, чувствуется влияние творчества голландских мастеров XVII века и подражавших им художников первой половины XIX века. Натюрморты, написанные

около 1920 года, характеризует светлая и богатая колористика – десятью годами позже их цвет становится мягче и темнее (*Натюрморт с фруктами*, 1932).

Среди выдающихся произведений Кислинга следует отметить натюрморты с рыбами. О картинах, выставленных в Салоне Тюильери в 1924 году, критик Эдвард Воронцовский писал: «Кислинг продемонстрировал нам морские натюрморты с фантастически клубящимися рыбами, угрями и лангустами, которые поражают неправдоподобным богатством окраски и неожиданно странными движениями» [10]. Наиболее известным из них оказался *La bouillabaisse* (провансальский рыбный суп), который был показан в 1931 году на индивидуальной выставке Кислинга во время Венецианского биеннале. Разнообразие форм и движений рыб, издающих в сети, вызывает впечатление экспрессии и драмы – художника вдохновляла голландская живопись XVII века.

В августе 1939 года Кислинг был мобилизован во французскую армию. После перемирия, ввиду угрозы ареста за антифашистские взгляды, в 1941 году он выезжает в Лиссабон, а затем в США. В Америке художник выставлял свои картины в 1941 году в Whitney Museum of American Art в Нью-Йорке. К каталогу индивидуальной выставки в галерее Джеймса Виджевено в Вествуд Хиллс (Лос-Анджелес) в 1942 году введение написал известный артист Шарль Буайе.

По приглашению своего друга, Артура Рубинштейна, Кислинг в 1942 году жил в Голливуде. Позже он переехал в Вашингтон, где в течение трёх месяцев был гостем Марии Мартинс [2:18], скульптора-сюрреалиста, жены бразильского посла и возлюбленной Марселя Дюшампа [8]. Но главным образом художник пребывал в Нью-Йорке, где в мастерской, начиная с 1943 года, у него собирались люди искусства и интеллектуалы,

бежавшие из Парижа.

Кислинг в это время в Голливуде и в Нью-Йорке писал, прежде всего, портреты на заказ. Среди них можно упомянуть стилизованные портреты актрисы Мишель Могган (1942) или Гертруды Лайтстон-Миттельман (1945). Среди остальных выделяются в особенности два портрета (1948): *Госпожа Б. Данн*, на котором изображена красивая молодая женщина в платье резкого тёмно-синего цвета, ассоциирующегося с киностилем Голливуда, а также портрет упоминавшейся выше Марии Мартинс, написанной на фоне просторных интерьеров её резиденции – очередная картина Кислинга, являющаяся иронической пародией академической живописи.

Анализируемые здесь произведения Кислинга составляют лишь часть его наследия. Среди остальных его работ большой интерес вызывают виды городов – например, Амстердама (лето 1930 года) – с геометризацией технических элементов пейзажа (мостов, подъемных кранов, различных устройств), что указывает на аналогию с творчеством американских прецизионистов. Также городские пейзажи Америки создают впечатляющий образ новой промышленной цивилизации (*Нью-Йорк*, 1943).

В творчестве Кислинга являющиеся следствием реализма тенденции академизма и аналогии с прецизионизмом свидетельствовали о поисках независимого пути в эпоху господства сюрреализма и абстракционизма в двадцатых годах XX века и неогуманистической живописи тридцатых годов (подобным образом порождённой реалистическими и академическими источниками), которая являла собой слишком ретроспективную позицию в интерпретации лозунгов «возвращения к порядку», что, вероятно, противоречило либеральному отношению Кислинга к окружающему миру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Brus-Malinowska, B., Malinowski, J. : *Kisling i jego przyjaciele. Wystawa obrazów i rzeźb z kolekcji Musée du Petit Palais w Genewie / Кислинг и его друзья. Выставка картин и скульптур из собрания Musée du Petit Palais в Женеве*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 1997.
2. Charenzol, G.: *Moise Kisling*, Paris, 1948, стр. 18.
3. De Voort C.: *Kisling*, Paris, 1996.
4. Guenne, J.: *Kisling*, „L'Art Vivant” 1925, нр. 1. 06, стр. 12.
5. *Kisling*, Том 1 с введением Енри Труайата (Henri Troyat), вышел из печати в 1971 году (II изд. 1989). Том 2, с введением Жана Кесселя (Jean Kessel) – в 1982 году. Том 3, изд. введение Жана Дитюра (Jean Dutourd) в 1995 (включает обширную биографию художника).
6. Brus-Malinowska, B., Malinowski, J. : *Kisling i jego przyjaciele. Wystawa obrazów i rzeźb z kolekcji Musée du Petit Palais w Genewie / Кислинг и его друзья. Выставка картин и скульптур из собрания Musée du Petit Palais в Женеве*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 1997.
7. J. Malinowski, B. Brus-Malinowska: *W kręgu Ecole de Paris. Malarze żydowscy z Polski / В кругу Ecole de Paris. Еврейские художники из Польши*, Warszawa 2007
8. Tomkins C.: *Duchamp: A Biography*, New York, 1996.
9. Weber, H.: *Mojżesz Kisling*, „Nowy Dziennik” 1932, нр. 22.02, стр. 8.
10. Woroniecki, E: *L'art polonais à Paris*, La Pologne PELA 1924, нр. 17-18, 1-15 IX, 396. стр. 396.

К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ И.И. МАШКОВА

(на материале Волгоградского музея изобразительных искусств имени И.И. Машкова)

О.П. Малкова

Аннотация: Работа рассматривает проблемы эволюции отношений искусства и реальности в творческой судьбе И.И. Машкова на основе анализа произведений из коллекции Волгоградского музея изобразительных искусств имени И.И. Машкова.

Annotation: Work considers problems of evolution of the relations of art and reality in I.I. Mashkov's creative destiny on the basis of the analysis of works from a collection of the Volgograd museum of the fine arts named after I.I. Mashkov.

Ключевые слова: Машков, «Бубновый валет», живопись, социалистический реализм, примитивизм, модернизм.

Key words: Mashkov, "Jack of diamonds", painting, socialist realism, primitiveness, modernism.

Современником и ровесником Николая Фешина был Илья Машков – один из лидеров художественного объединения «Бубновый валет» и один из самых самобытных русских художников XX в. При разительном несходстве их объединяет принадлежность к поколению, выросшему в одной культуре, но вынужденному приспособливаться к требованиям другой. Оба родились в провинции, прошли через крайнюю нужду и через

столичную выучку, были мастерами универсального склада, знали раннюю славу и забвение. Возрождение интереса к их искусству произошло практически одновременно, первые большие персональные выставки Фешина прошли в 1955, Машкова – в 1956 году. Их работы очень ценимы в современном художественном пространстве. Их творчество по сей день сохраняет множество «белых пятен».

Илья Иванович Машков (1881 – 1944) никогда не был как среди гонимых, так и наиболее знаменитых художников своего времени. Слишком большая специфичность его художественного языка неизменно препятствовала его широкой популярности. Машков принадлежал к плеяде русских художников, которые сформировались в культурной ситуации рубежа XIX – XX веков, стали участниками модернистского процесса, а после революции 1917 года оказались в контексте формирующегося социалистического реализма. Прodelывая движение «вспять», эти художники возвращаются к, казалось бы, навсегда устаревшим натурным способам выражения, приближаясь к все более конкретному предметному видению. Необходимо отметить, что эта эволюция оказалась практически синхронной общеевропейскому процессу. Начав путь как наивный художник, пишущий вывески, в сорок лет Машков оказался в роли хранителя живописных традиций, ориентирующегося на старых европейских мастеров. Таким образом, творческий путь Ильи Машкова является отражением культурных трансформаций XX века. При этом он сохраняет свое собственное видение предмета, свою авторскую интонацию.

Безусловно, творческий облик Машкова невозможно представить без его ранних шедевров бубнововалетского времени, украшающих крупнейшие собрания, ставших сегодня хрестоматийными. Однако качества первичности, особой искренности его искусства, делают и менее известные его произведения важными свидетельствами как поисков самого художника, так и его времени. В своем очень осознанном и целенаправленном развитии он каждый шаг совершал в новом для себя направлении, ставя всякий раз неожиданные задачи и не всегда выходя из сражения с ними победителем. Потому каждое его произведение, даже не совсем удачное, как писала Болотина, «коробящее вкус», – значительно.

Коллекция его живописных и графических произведений, принадлежащая Волгоградскому музею изобразительных искусств (ВМИИ), носящему его имя, одна из самых своеобразных и обширных. Она включает 98 произведений от самых ранних до самых поздних и позволяет рассмотреть творческую эволюцию мастера, особенности его восприятия природы, отношения его искусства и действительности.

Важную роль в формировании творческой личности Машкова сыграла связь с традиционной культурой, примитивом. Устойчивое эхо примитивизма, ставшего объединяющим звеном для исканий «Бубнового валета» в начале 1910-х годов, присутствует на всех этапах творческого пути Машкова и делает его узнаваемым в контексте как авангардизма, так и социалистического реализма. Машков родился в казачьей станице Михайловской. Он провел детство в патриархальной, колоритной, насыщенной множеством ярких зрелищных обрядов среде, возможно, определившей его эстетические пристрастия [5], [17]. Его первые шаги в искусстве состоялись в пространстве наивного искусства: он рисовал вывески и задники для фотографии. На протяжении всей жизни он сохранял приверженность к подчеркнутой декоративности, симметричным, устойчивым «вывесочным» композициям, образной определенности [2, 35]. Его эстетические представления, как и в народной культуре, связаны с идеей здоровья, изобилия, силы.

Решив стать художником, в 1900 г. Машков поступил в Московское училище живописи, ваяния, зодчества. Среди его учителей были В.А. Серов и К.А. Коровин, воздействие которых ощутимо в раннем «Портрете девочки» (1903 – 1904 гг.). По собственным словам Машкова, классическое искусство он воспринимал тогда как нечто безусловно мертвое, «как черепа первых христиан». Открытие и осознание важности традиции произойдет у него после встречи с новейшими

открытиями французского искусства.

Формирование собственной концепции «Бубнового валета», совмещавшего элементы сезаннизма, фовизма, кубизма и примитивизма происходило одновременно с серьезным и внимательным изучением искусства Джотто, художников кватроченто. Такая приверженность авторитетам, задающим высочайшую планку, как и погруженность в исследование ремесленной стороны живописи, любовь к материальному миру ставили мастеров «Бубнового валета» в обособленное положение в контексте русского модернизма.

Машков в 1912 – 1913 годы – раньше, решительнее других «валетов» покидает примитивизм. Его работа этого времени «Новодевичий монастырь» совмещает композиционные приемы, идущие от классической системы, и по-фовистски усугубленный цвет, обобщенные формы. Избегая передачи состояния природы, автор создает живописно-пластическую метафору мира значительного, бурного. Картина приобщена к принципиально важной для Машкова идее празднества жизни.

Дальнейшее движение к натуре осуществлялось через освоение системы Сезанна. «Портрет художника Адольфа Израилевича Мильмана» (1916) сочетает приемы футуристического умножения форм, сезаннистскую подвижную точку зрения и колористическую строгость. Здесь мы встречаемся с частым для произведений Машкова конфликтом декоративной плоскостности цветowych пятен и объемной подробной трактовки формы. По образной концепции портрет в его трагической многомерности оказался в большей степени вписанным в свое время, чем в собственную легенду мира Машкова, чьи натура и образы, как правило, отличаются большей брутальностью.

Безусловно, важным катализатором эволюционных процессов у Машкова было собственная активная педагогическая практика,

сделавшая необходимым систематизацию, осмысление методов, изучение живописных технологий, исследование природы. Мощный рывок к натурному видению запечатлен в рисунках рубежа 1910 – 1920-х гг. Обнаженная натура фиксируется во всех подробностях живого организма. Приемы становятся все более разнообразными и свидетельствуют о стремлении к живописности («Сидящая натурщица, со спины», «Лежащая натурщица»).

Новые задачи освоения пространственности, пленэрной живописи Машков ставит в первой половине 1920-х гг. при работе над «курортной» серией. Тогда же он столкнулся с проблемой написания сюжетного произведения, что было связано с его вступлением в члены АХРР. «Ливадийский крестьянский курорт» (1925) – работа компромиссного характера. Она запечатлела драматический конфликт намерений построения оптически достоверной глубины пространства (в то же время соответствия требованиям формирующегося соцреализма) и необходимой для Машкова декоративности. Портретные пастельные рисунки «курортной» серии, созданные на Ливадийском крестьянском курорте, отмечены мучительной раздвоенностью («Портрет прядильщицы П.Г. Зеленковой», 1925). Они демонстрируют одновременное стремление к достоверной фиксации подробностей, картинности и к гипертрофированной предметности, декоративности – долготу эху «Бубнового валета». Подчас самоценная красота цветовой пятна разрушает форму, существуя независимо.

Машкову удалось достигнуть гармонии на новом уровне, о чем свидетельствуют пейзажи с обнаженными моделями, написанные в Гурзуфе («Гурзуф. Женский пляж»). Яркое чувство природы, ощущение пространства, близость к натуре не ослабляют декоративности. Машков находит способ сочетать понятный мотив, в какой-то мере отвечающий требованиям момента, и свою собственную

версию роскошного, плодоносящего мироздания.

Графика 1920-х гг. отражает борьбу примата формальной задачи и натурального восприятия («Сидящая натурщица с короткими волосами», сер. 1920-х). Они сохраняют значительную долю условности, однако уже лишены мощного авторского напора и героизации, ближе к натуре, мягче и спокойнее по трактовке. Графические портреты 1920-х гг. отличаются разнообразием приемов («Портрет девушки в малиновом берете и красном галстуке», 1922). Портреты 1930-х гг. тяготеют к гиперреалистичности, документальности, очень тесно сближаются с социалистическим реализмом в его официальном понимании. Штрих, положенный точно по форме, становится мелким, бережным, обнаруживая трепетную позицию художника, запечатлевающего нечто сверхличной важности и трансцендентную серьезность соцреализма («Портрет Паши Ангелиной», 1935). Автор остается в высшей степени беспристрастным, сами образы независимо от его воли обретают сегодня самостоятельные смыслы как документ, зафиксировавший лицо эпохи («Портрет Никифора Федотовича Шестопалова», 1935).

Портретная работа «Колхозница с тыквами» (1930) занимает особое место в творчестве художника. Почти угрожающая телесная мощь и энергетика письма выводят работу из разряда обыденных сюжетов и отсылают нас к хтоническим мифам. Бубнововалетский арсенал художественных средств и приемов (утверждающий пафос, отсутствие рефлексии, культ здоровья и силы) оказался применим к требованиям момента. Безусловно, «Колхозница с тыквами» – это гимн победившему образу жизни, но прежде всего это картина ликующего торжества жизни в целом, традиционная для всего творчества Машкова. Портрет является знаковой работой, фиксирующей пересечение требований эпохи, собственных эстетических представ-

лений художника и наследия бубнововалетской традиции (а может, и мимикрии вторых под первые). Она написана на родине художника в станице Михайловской, в момент напряженной борьбы, развернувшейся вокруг строительства Дома социалистической культуры, которому Машков отдал семь лет жизни. Документы его архива дают возможность реконструировать драматический исторический фон, на котором создавались произведения «михайловской» серии [12]. Машкову пришлось столкнуться с устрашающими последствиями раскулачивания, расказачивания, коллективизации, голода [13], [14]. Пейзажи, написанные в Михайловской, максимально точно отражая характер местности, степного колорита, в своей идилличности, лишенной примет времени, совершенно игнорируют реалии социальной действительности («Площадь в станице Михайловской», 1933; «Станица Михайловская», 1933). Наблюдаемый отрыв искусства от действительности демонстрирует границы возможностей искусства, оказавшегося неспособным адекватно отразить грандиозные и грозные перемены явления жизни, с которыми столкнулся художник.

Драматические события, невозможность реализации планов Машкова, в которые он вложил огромные силы, отразились в обращении к мрачной, тяжелой живописи 1933 – 1934 гг. Несмотря на свою гиперреалистичность, они оставляют впечатление мрачной фантазмагии. Напряженная настороженность, почти угрожающая сила образов, мертвенная неподвижность отражают мировосприятие художника («Пионерка с горном», 1933). Отсутствие света, каменная статика мертвющей формы являются свидетельством кризиса, переживаемого художником, и воплощением духа времени. Наиболее полноценными в живописном отношении фрагментами этих работ являются изображения предметов. Преобладание натюрморта в следующем периоде – не слу-

чайно.

Натюрморт принципиально важен для понимания эволюции Машкова, изначально мыслившего «натюрмортно». Его натюрморты – самые искренние картины о себе, надеждаемые на разных этапах то прокламативными, то исповедальными смыслами. Одно из самых парадоксальных произведений этого жанра «Привет XVII съезду ВКП(б)». Оно может свидетельствовать о попытке придать излюбленному жанру актуальное звучание и, тем самым, способствовать профессиональному выживанию. Однако идеологическая составляющая, рационально выстроенная концепция вступает в конфликт и уничтожается самооценной предметностью. Соседство бюстов вождей и плодов земли почти комично, цветовое решение столь задорно, что, помимо воли художника, производит впечатление ярмарочной продукции, а современным сознанием воспринимается как прием соцарта. Выполненный со всей серьезностью натюрморт, является ярким образцом не столько тоталитарного искусства, сколько народных представлений о красоте и торжественном величии. Натюрморт обретает характер прозрения в свете осознания места XVII съезда ВКП(б), который был призван стать «съездом победителей», но стал «съездом расстрелянных делегатов», послужил поворотной точкой истории, началом массовых ре-прессий.

В мавзолееподобной композиции ощущение близости смертельной опасности, ирреального ужаса, безусловной мертвости всего изображенного звучат одновременно с торжественной мелодией. Возможно, это одно из самых откровенных свидетельств мироощущения советского общества, парадоксально совмещающего ощущение побед и бессилия, психологию гордого преобразователя жизни и раба.

Дальнейший поворот судьбы Машкова, приведший к длительному затворничеству в мастерской на подмосковной даче в Абрам-

цево, сосредоточенной работе над натюрмортом были следствием краха его грандиозных планов. Композиции этого времени отличаются простотой, свободой от нарочитости построения, которая была свойственна Машкову на протяжении всего творчества. Камерные натюрморты 30-х гг. отличаются сдержанностью и изысканностью тончайших оттенков, тональных переходов цвета, остротой фактурной, цветовой, объемной характеристики объектов. Колорит лишается декоративности, но приобретает новые достоинства, приближаясь к драгоценному мерцанию живописной ткани старых мастеров [19, 119]. В живописном отношении «абрамцевская» серия представляет самые изысканные, сложные решения, ставящие Машкова в ряд лучших мировых мастеров натюрморта. Они максимально приближены к классическим образцам и полярны по отношению к эстетическим принципам как соцреализма, так и «Бубнового валета», и представляют новый этап для Машкова. Поздние натюрморты Машкова демонстрируют яркое своеобразие его восприятия. Их неповторимость объясняется обостренным предметным видением («Черешня», 1939).

Живописные и графические портреты военного времени относятся к последнему периоду творчества («Портрет гвардии сержанта танкиста П.Н. Сафонова», 1942). Они написаны в госпитале и являются подготовительными работами к картине «В госпитале», которую Машков так и не написал. Доминанта сурового документализма лишает Машкова привычной двойственности и придает им целостность, однозначность, жесткость, избавляет от колебаний между декоративностью и документальностью, свойственных многим более ранним вещам. Величественные, суровые, значительные, они обнаруживают связь с классицистской портретной традицией Давида [19, 92]. Цвет лишается декоративности, но понимается по-прежнему очень сложно «Портрет ар-

тиллериста» (1942 – 1943). Отказываясь от многих излюбленных живописных приемов (цветовые гиперболы, многоцветный мазок), Машков сохраняет монументально-героическое видение. Машков подчеркивает такие изначально важные для него качества, как воля, мужество, уверенная сила, благородство («Старший военфельдшер в косынке с красным крестом», 1942 – 1943).

Искусство Машкова за пределами «Бубнового валета» прodelывает сложную эволюцию, меняясь в соответствии с общекультурными процессами в России. Однако оно сохраняет самобытный почерк, различимый как в среде модернистской культуры, так и в контексте соцреализма. Машков сохраняет жанровые, живописно-пластические приоритеты, излюбленные мотивы, картину реальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автобиография И.И.Машкова. 17. октября 1942 г. – ГТГ. – Ф. 112. – Ед.хр. 1.
2. Богемская К. Понять примитив. – СПб.: Алетейя, 2001.
3. Болотина И. Илья Машков. – М.: Советский художник, 1977.
4. Болотина И. Проблемы русского и советского натюрморта. – М.: Советский художник, 1990.
5. Брысина Е.В. Интегрированный подход к изучению элитарной диалектной личности : сб. науч. статей по итогам Всероссийской научной конференции «Актуальные проблемы диалектологии». – М., 2009;
6. Галкова О.В., Малкова О.П., Савицкая О.Н. Художник Илья Машков и наш край // Нижнее Поволжье в экономическом, политическом, социокультурном пространстве России: история и современность: материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Волгоград: Перемена, 2009 г.;
7. Малкова О.П. Художественная и общественная деятельность И.И. Машкова в Сталинградском крае в 1930-е гг. // Сарепта: историко-этнографический вестник. – Вып. 5;
8. Машков И. Автобиография // Мастера советского изобразительного искусства. Живопись. – М.: Искусство, 1951. – С. 309–316.
9. Машков И.И. В своих краях (рукопись). – ГТГ. – Ф. 112. – Ед.хр. 3.
10. Морозов А.И. Соцреализм и реализм. – М., 2009.
11. Письмо Машкова 6.07. 1931 – ГАВО. – Ф.1610. – Оп. 1. – Ед.хр. 138. Переписка профессора Машкова с Урюпинским райкомом партии, райисполкомом и др. организациями. 1931 –1933 гг. – Л.53.
12. Письмо И. Машкова в ячейку ВКП(б), ячейку комсомола, сельсовет, школу колхозной молодежи, колхоз им. К.Е. Ворошилова. – Волгоградский музей изобразительных искусств (далее – ВМИИ). – Ф. «Машков И.И. Художник». – Д.4. – Л. 5, 6.
13. Письмо И. Машкова секретарю районного комитета ВКП(б) тов. Смолкину, председателю РИКа тов. Агееву, зам. пред. РИКа тов. Акимову. – ВМИИ. – Д. 4. – Л.11, 12.
14. Письмо Машкова в Райком ВКП(б), РИК, РКИ, РайОНО, ячейки ВКП(б), хутор Михайловский, Сельсовет, правление колхоза им. Ворошилова и Совет ДСК. Август 1932 г. – ВМИИ. – Ф. «Машков И.И. Художник». – Д.4. – Л. 37, 38.
15. Пospelов Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. – М.: Советский художник, 1990.
16. Прокофьев В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М., 1983. – С. 6–28.
17. Рыблова М.А. Рукопись И. Машкова «В своих краях» как этнографический источник // Сарепта: историко-этнографический вестник. – Вып. 5;
18. Светляков К.А. Илья Машков. – М.: Артродник, 2007;
19. Хлопина Е.Ю. Влюбленный в классическое искусство – М.: СБМ-Галерея, 2009.

ЖЮЛЬ БАСТЬЕН-ЛЕПАЖ (1848 – 1884) – «КРЕСТЬЯНСКИЙ ХУДОЖНИК»

Т. Э. Моженок

Аннотация: Изучение творчества Жюль Бастьена-Лепаж как великолепный пример живописи натурализма в искусстве Третьей республики во Франции, соединения традиции и новых веяний (импрессионизма), выражения «национального» и «патриотического», интереса к крестьянской жизни.

Annotation: Study of Jules Bastien-Lepage's work, perfect example of naturalism during the French Third Republic: a mix of tradition and new tendencies (as impressionism), expressing the "national feeling" and "patriotism", interested in the peasant way of life.

Ключевые слова: Жюль Бастьен-Лепаж, Третья французская республика, натурализм, Салон.

Key words: Jules Bastien-Lepage, French Third republic, naturalism, Salon.

Творчество Жюль Бастьен-Лепаж, прожившего очень короткую жизнь – 36 лет, полностью приходится на начало Третьей республики во Франции: 1870 – 1940. Первый раз его произведения были замечены и вызвали энтузиазм публики в 1874 году, в одном из самых первых официальных Салонов республики, последний – в 1883, в Салоне, который был уже под опекой Общества французских художников, а не государства.

1870 – 1871 годы во Франции – франко-прусская война, окончившаяся, как известно, полным поражением Франции и потерей промышленно важных областей Эльзаса и Лотарингии, Парижская коммуна, установление республики (несмотря на промонархическую Национальную ассамблею) — перевернули историю и общественное мнение. Официальное искусство было дезориентировано. Десятилетие между 1870 и 1880 годами было временем смятения во всех областях общественной жизни, в т.ч. и в искусстве. С одной стороны, «независимые», или «импрессионисты», во главе с Эдуардом Мане и Клодом Моне, с другой – академическая живопись Вильяма Бугро и Александра Кабанеля. Надо было найти что-то новое, очередную *juste milieu* («золотую середину»), столь любимую официальным искусством. И подобное искусство – натурализм – было создано.

С первых строк обзора Салона 1881 года известный художественный критик Луи де Фурко, возглавлявший популярный печат-

ный орган *Лё Гола (Le Gaulois)*, выдвигает требование «настоящего реализма», или «натурализма», цитируя знаменитую фразу Монтеня: «Я хотел бы сделать искусство естественным настолько, насколько оно сделало искусственной природу». «Таков истинный натурализм, – восклицает критик. – Нет ничего более здравого и более французского (*sic!*)».

Так в теории натурализма Третьей республики появляются ноты национализма, а затем и регионализма. «Самый славный для меня тот художник, – пишет Фурко, – который сможет наиболее ясно выразить своё время и дух своей нации». И критик хвалит Бастьен-Лепаж за то, что он «сумел показать крестьян одной только провинции, своей родной Лотарингии».

На первый план выдвигается «полезность» искусства и его «открытость», стремление экспортировать искусство на улицу. Ещё критик Жюль Шанфлёр и Курбе призывали к размещению картин в публичных местах – на улицах, площадях, вокзалах. Однако, до Третьей республики лишь один художник, Франсуа Бономмэ (1809 — 1881), действительно расписывал стены, в частности, стены металлургических заводов и кузнечных цехов. От этих росписей ничего не осталось. (Основное его произведение – монументальные панно, которые украшали Зал занятий в Императорской высшей школе горных инженеров – были демонтированы

в 1905 г. и не сохранились). До нас дошли его станковые картины на индустриальные темы, как, например, виды кузнечного цеха Абенвиля. Новая республика предложила художникам широкое поле деятельности. Были открыты конкурсы на роспись Пантеона, Новой Сорбонны, Мэрии (Отель де Виля), Фармацевтической школы и т.д.

Чтобы утвердиться, республика должна была создать свои символы и новый «пантеон героев», найти своих предшественников в прошлом, во французской истории. Среди них важнейшее место заняла Жанна д'Арк, не только защитница Родины, но и «покровительница завоёванных». Жанна д'Арк происходила из местечка Домреми, расположенного на границе Шампани и Лотарингии. В феврале 1872 года в центре Парижа, на площади Пирамид, торжественно открывается первая в столице (и вторая во Франции) статуя Жанны д'Арк из позолоченной бронзы Эммануэля Фреме. За ней последовали многочисленные другие статуи героини в Париже и провинции. Первый образ Жанны д'Арк в живописи Третьей республики принадлежит Бастьену-Лепажу.

Французская публика заговорила о Бастьен-Лепаже в 1874 году, когда в Салоне появились две его картины – *Весенняя песня* (1873, х., м., 147 x 101, Верден, Musée de la Principerie), сразу купленная государством, и *Портрет моего деда* (1873, х., м., 103 x 77, Ницца, Музей Изобразительных Искусств Ж. Шере), получивший медаль 3-го класса. *Весенняя песня* – аллегория первой любви, тронувшей сердце молодой девушки, – с явным влиянием и пасторальных картинок Бугро, преподававшего в Школе изящных искусств, и портретов Огюста Энгра, и мифологических персонажей и пастушек Камилля Коро, но на фоне реального пейзажа деревни Ревиль-ан-Буа родного художнику департамента Мёз. Однако, не эта картина привлекла внимание посетителей, а *Портрет моего деда*. Публика в восхищении оста-

навливался перед этим портретом, изображавшим сидящего в кресле старика в саду, среди зелени. «Это была сама природа, – писали критики. – Живопись светлая, яркая, свежая; реальная модель, которую художник изобразил так, как её видел, в обычной позе, в повседневной одежде» [3, 159]. В этой картине видели «оригинальное произведение, обещающее дать нового художника» (Жюль Кастаньяри в *Le Siècle*) [6, 39].

Успех портрета можно объяснить его чисто живописными качествами – точность деталей (каждая морщинка на лбу любовно выписана), чёткий академический рисунок, почти фотографический реализм (или натурализм, пользуясь термином того времени) в изображении фигуры. В то же время, сам выбор сюжета – портрет дедушки в саду родного дома Бастьен-Лепаж, и весенний пейзаж лотарингской природы свидетельствовали о желании художника передать колорит его «маленькой родины». Вслед за *Портретом отца* (1873, Париж, Музей Пти-Пале) Курбе и особенно *Портретом родителей* (1860, Париж, Музей д'Орсэ) Эдуарда Мане, Бастьен-Лепаж создаёт свой образ пожилого человека, выходца из мелкой буржуазии, мудрого, прожившего долгую (на портрете Шарлю-Николя Лепажу 78 лет, о чём можно было прочесть в аннотации к картине) и достойную жизнь. Несколько трогательных деталей – берет, клетчатый носовой платок и роговая табакерка, придавали ему образ «хрестоматийного француза». Кроме того, этот портрет стал и завуалированным напоминанием о недавней Франко-прусской войне (дед – старый лотарингец – предстаёт здесь как хранитель родного края) [7, 78].

Критиков восхищали также в этой картине светлые краски и «пленер». Однако, здесь, как и в *Весенней песне*, и в последующих портретах Лепаж, нет связи между фигурой и природным фоном. Этот фон выглядит как бы сценическим задником в фотографии. Бастьен-Лепаж, как и его друзья

по Школе изящных искусств Гюстав Куртуа или Паскаль Даныян-Бувре, очень увлекался фотографией [11].

Этот первый успех художника в Салоне заставил критиков и публику заинтересоваться личностью молодого человека – кто он? Из какой семьи? Жюль Бастьен-Лепаж родился в 1848 году в Дамвиле, небольшом лотарингском городке, расположенном среди зелени лесов. Первые уроки рисования он получил в колледже Вердена. По окончании средней школы Бастьен едет в Париж, где поступает в Школу изящных искусств. Он быстро становится одним из лучших учеников мастерской Александра Кабанеля, но берёт от своего учителя только технику. Ещё одно, кроме азов живописи, дало Бастьену обучение в Академии – это отсутствие какого бы то ни было желания стать «революционером». Его картины всегда отличались тщательностью выполнения и чётким рисунком. Это не были «наброски» по подобию импрессионистов, «не умевших продлить живопись дальше эскиза», как писали тогда критики, и в то же время стиль Бастьен-Лепаж не был похож на условную академическую красоту *à la* Кабанель. Это были светлые картины, производившие на выставках Салона впечатление «распахнутого в природу окна». Официальное искусство нашло в Бастьен-Лепаже «настоящего французского художника» [1, 598], чьё искусство питалось как идеями, волновавшими всю Францию, так и впечатлениями от родного «уголка земли», Лотарингии. Кроме того, Бастьен-Лепаж был «крестьянским художником», запечатлевшим на своих полотнах «лотарингских крестьян в тяжёлых одеждах, крепких сильных мужчин, здоровых женщин..., настоящих французских крестьянок, готовых заменить своего мужа на поле, когда тот уйдёт защищать Родину.... Вот в чём сила и мощь Франции!» [4, 6]. Таким образом, официальное искусство молодой Республики нашло в Бастьен-Лепаже «своего живописца», а в его картинах –

«свой господствующий стиль» – натурализм.

В 1875 году Бастьен-Лепаж отправляет в Салон *Первое причастие* (1875, х., м., 50 x 35, Турне, Бельгия, Музей изобразительных искусств), картину, изображавшую юную, несколько наивную крестьянскую девушку (художнику позировала его двоюродная сестра Люси Бастьен, которой было в то время не более 14 лет), и со следующего года Бастьен целиком посвятит своё творчество крестьянской теме. (*Первое причастие*, эта симфония белых красок, вызвала восторг Ван-Гога, который видел в картине великолепный пример живописи «белого на белом» [7, 87].)

Первой картиной на крестьянскую тему стало полотно *Сенокос* (1877, х., м., 181 x 190, Париж, Музей д'Орсэ), выставленное в Салоне 1877 г. Эта большая композиция, представлявшая отдыхающих в поле крестьян, вызвала многочисленные отклики в художественной прессе, так как показывала реалии крестьянской жизни без излишней сентиментальности. Бастьен-Лепаж выступает здесь последователем Курбе, изображая крестьян родного Дамвиля без какого-либо критического взгляда на современное общество, так, как в 1854 году это сделал Курбе в картине *Сортировщицы колосьев* (Нант, Музей Изобразительных Искусств), написанной в родном Орнае. Вслед за Курбе Бастьен-Лепаж изображает крестьян как бы случайно замеченными за привычным для них делом. Критики часто упоминают в связи с *Сенокосом Лепаж Сиесту* (1866, пастель, Музей изобразительных искусств, Бостон) Франсуа Милле и, соответственно, картину Ван-Гога того же названия (*Сиеста*. (По оригиналу Милле), 1889, Париж, Музей д'Орсэ). Нам кажется, что персонажи Бастьен-Лепаж своей монументальностью, скульптурностью и непосредственностью форм гораздо ближе крестьянам Курбе. Кстати, Курбе, как и Лепаж, очень интересовался дагерротипом и фотографией.

Сенокос Бастьен-Лепаж, благодаря зе-

лёным и белым тонам создаёт впечатление свежести. Композиция построена так, что крестьяне, из-за очень высокой линии горизонта, оказываются в центре поля, что подчёркивает их живую связь с землёй. Бастьен великолепно передаёт лицо женщины, покрасневшее и обливающееся потом; её пристально смотрящие и ничего не замечающие глаза. В одном из писем к другу, писателю Андре Терье художник замечал по поводу своей героини: «Она – настоящая крестьянская женщина. Крестьяне говорят, что картина живо, правдиво написана» [2, 167].

Бастьен-Лепаж сопроводил свою картину отрывком из стихотворения Андре Терье, точно соответствующего избранному моменту:

*«Полдень! Скошенные поля освещены солнцем.
На свежей траве, заменяющей кровать,
Спит крестьянин...
Рядом с ним загорелая женщина
Мечтает, томная и опьянённая запахом дурманящей травы».*

Бастьен-Лепаж всегда выбирал для своих картин специфические, характерные моменты сельской жизни (посев, сбор урожая и пр.). В следующий Салон 1879 года он посылает картину *Октябрь. Сбор картофеля* (х., м., 181 x 199, Мельбурн (Австралия), национальная Галерея Виктории), для которой, как и для *Сенокоса*, позировала кухня художника. Эта картина вызвала ещё больший восторг публики и критиков, и Бастьен-Лепаж, которому тогда было чуть больше 30 лет, получил орден Почётного легиона. *Сбор картофеля*, абсолютно таких же размеров, что и *Сенокос*, показывает двух крестьянок за работой. Композиция идентична композиции предыдущей картины: высокий горизонт, узкая полоска неба и персонажи в центре, данные крупным планом. В связи с этой картиной можно опять вспомнить произведение Курбе *Дробильщики камней (1849*. Во время бомбардировок Дрездена в 1945 г. картина Курбе была уничтожена). У Курбе,

как и у Бастьен-Лепаж, та же монументальность и скульптурность форм, преобладание охристо-зелёных тонов, фрагментарность изображения, как бы случайно схваченный объективом фотоаппарата момент, отсутствие связи между персонажами и никакой сентиментальности и пафоса. У Бастьен-Лепаж в добавление к этому появляется ещё «плонер» и отрывистый, дробный, мазок в передаче пейзажа, но не фигур. В изображении фигур Бастьен-Лепаж остаётся верным учеником Академии. Именно это сочетание новаторства и солидной школы вкупе с современными сюжетами и составляло основу натурализма и так нравилось публике. Эта же картина побудила Эмиля Золя к анализу как натурализма, так и творчества Бастьен-Лепаж. В своих «Письмах из Парижа» для русского *Вестника Европы* Золя, охарактеризовав Лепаж как «наследника Курбе и Милле», выразил опасение, что такое внимание «к великолепной технике» может в конце концов совершенно не оставить места вдохновению и оригинальности» [12, 401].

Следующей в серии больших композиций на крестьянскую тему стала картина *Сеятель* (1879–1880. Х., м., 200 x 255, Мец, Музей Кур д'Ор – Золотые Палаты), которую Бастьен-Лепаж, вероятно, готовил к Салону 1880 г., но предпочёл выставить *Жанну д'Арк. Сеятель* Лепаж, безусловно, напоминает картину одноимённого названия Милле (1850, Кан, Музей изобразительных искусств). Как и у Милле, у Лепаж присутствует едва различимая повозка на заднем плане. Здесь не только пейзаж – охристая земля, но и фигура сеятеля написана эскизным отрывистым мазком. Однако это связано с тем, что художник считал свою картину незаконченной. Возможно также, что выбор сюжета картины был ему подсказан стихотворением Виктора Гюго «Время посева. Вечер» из цикла *Песни улиц и лесов*, опубликованных в 1866 году в Париже [7, 122]. Бастьен-Лепаж восхищался Гюго, был с ним знаком.

Последней большой композицией с изображением крестьян на фоне природы стала картина *Время сбора винограда* (1880, х., м., 81,3x105,4, Лондон, Pums Gallery). Кажется, что работая над этим произведением, Лепаж учёл критику предыдущих картин («мы задыхаемся в картинах Бастьен-Лепаж») и постарался уделить больше места «пленеру» – небу, в цветовой гамме которого появляются розово-лиловые оттенки. Также композиция стала более динамичной благодаря резкому повороту головы молодой женщины, которая уводит наш взгляд к холмам Дамвиля.

Однако, главный сюжет, который волновал Бастьен-Лепаж в самом конце 1870-х годов, это судьба Жанны д'Арк. Он пишет картину *Жанна д'Арк, слышащая голоса святых* (1880, х., м., 254 x 279.4, Нью-Йорк, Метрополитен-музей).

Тема Жанны д'Арк, слышащей голоса, была не нова во французском искусстве. Она волновала художников и скульпторов с середины XIX века. Здесь уместно вспомнить и скульптуру Франсуа Рюда (1845, Париж, Лувр), и картины Леона Бенувиля (1859, Руан, Художественный Музей), и Эжена Тириона (1876, Шату, церковь Нотр-Дам), и Эжена Каррьеара (не дат., между 1849 и 1906 гг., Париж, Музей д'Орсэ), и Гийома Мартена (1884, Историко-археологический Музей, Отель Кабу, Орлеан). Сюжет религиозного экстаза был близок к интерпретации роли Жанны д'Арк Сарой Бернар в пьесе Жюль Барбье. Сама Сара Бернар интересовалась исследованиями доктора Шарко по истерии и изучала его альбомы с фотографиями, публиковавшиеся с 1875 г. [5].

Картина Бастьен-Лепаж, выставленная в Салоне Общества французских художников во Дворце Елисейских Полей, вызвала шквал резкой, даже язвительной критики, к которой Бастьен-Лепаж, считавший себя «любимцем публики», был не подготовлен. Бастьен-Лепаж хотел здесь соединить крестьянский натурализм и религиозную живопись: за Жан-

ной д'Арк в ветвях деревьев парят фигуры святых Маргариты, Екатерины и архангела Михаила, голоса которых Жанетта слышала девочкой в Домреми. Именно эта несколько наивная и прямолинейная трактовка сюжета и вызвала насмешки критиков, в первую очередь Золя. Критики подчёркивали несоответствие фигуры святой и заднего плана, недоразумение вызывало и то, что Жанна повернулась спиной к святым. Однако они не заметили того, что так привлекло к Бастьен-Лепажу и к этой картине и английских прерафаэлитов, и русских художников 1880-х годов. Это одухотворённость персонажа, чудные глаза молоденькой крестьянской девушки, устремлённые вверх. Нестеров, побывавший в 1889 году на Всемирной выставке в Париже, где была показана эта картина, писал, что «задача созерцания, внутреннего видения передана здесь со сверхъестественной силой». Увлечение творчеством Лепаж (и Пюви де Шаванна) чувствуется в его *Видении отроку Варфоломею* (1889 – 1890, Москва, ГТГ) и *На горах* (1896, Киевский Музей Русского Искусства).

В 1881 году Бастьен-Лепаж возвращается к крестьянской теме, но трактует её уже по-другому: он переходит к жанровой сцене, замкнутой в узком пространстве. Первой подобной картиной стал *Нищий* (1891, х., м., 199 x 181, Копенгаген, Новая Глиптотека Карлсберга), показанный в Салоне 1881 г. *Нищий* вернул Лепажу любовь публики и энтузиазм критиков. За этой картиной последовали *Отдыхающая сушильщица сена* (1881, х., м., 80,5 x 59, Осло, Национальная Галерея), для которой художнику позировала кузина Мари-Адель Робер, *Папаша Жак* (1882, х., м., 199 x 181, США, Милвок, Центр Искусств).

В крестьянских полотнах Бастьен-Лепаж начала 1880-х годов появляется нота сентиментальности и даже «красивости». Та же модель – кузина художника – выглядит гораздо привлекательнее в *Сушильщице сена*,

нежели в *Сенокосе* 1878. Его произведения становятся также более повествовательными. *Нищий* – это небольшая новелла о бедном старике, бродящем от дома к дому, девочке, возможно, первый раз увидевшей нищего и заморожено смотрящей на него, и её матери, выполнившей свой христианский долг и снова погружившейся в чтение. Меняется композиция картин: теперь Бастьен-Лепаж выбирает точку зрения снизу, как в картине *Нищий*, где зритель видит фигуру старика на уровне ребёнка.

В это же время (1881 – 1882) Бастьен-Лепаж пишет детские образы, среди которых первый – «*Бедная славка*» (1881, х., м., 162,5 x 125,7, Глазго, Художественная Галерея). Картина интересна и наполнена символами. Во-первых, название: «*fauvette*», или «славками», называли в деревнях диковатых детей. Возможно, это лишь прозвище девочки. Но, возможно, что девочка пристальным, устремлённым в одну точку взглядом действительно следит за птичкой славкой, мечущейся в поисках еды где-то за пределами картины и не могущей ничего найти. Ибо остался один чертополох и сухое дерево. Чертополох, который окружает девочку, может символизировать её ранимую душу, так как в народе говорят, что за его колючками скрывается сердце, способное к доброте и самопожертвованию. Пейзаж скучных зимних полей с огромными чертополохами, типичный для Лотарингии, преследовал художника. «Однажды Бастьен-Лепаж, – пишет Божидар Карагеоргиевич, – увидел свою мать, возвращавшуюся усталой с полей. Казалось, она всё видела перед собой этот высокий чертополох, на который слишком долго смотрела в поле [...]. Это воспоминание не оставляло художника» [8, 83].

Та же девочка позировала Бастьен-Лепажу для картины *Девочка, идущая в школу, или Маленькая кокетка* (1882, Аберден, Шотландия, Художественная Галерея). В этой картине художник касается животрепе-

щущей темы современности – острых парламентских дебатов 1880 – 1881 годов о необходимости и общедоступности начального образования, в том числе в сельской местности. Бастьен-Лепаж был полностью за эту реформу. Он хотел даже иллюстрировать книгу своего друга Андре Терье о крестьянской жизни, где была и глава, посвящённая детям. (Преждевременная смерть художника помешала ему выполнить эти иллюстрации, которые были сделаны Леоном Лермиттом [10]). Терье писал: «Теперь, когда начальное образование стало обязательным, ... мы встречаем каждый день в 8 часов утра, зимой и летом, ... мальчиков и девочек, обутых в сабо, с книгами и папками под мышкой..., идущих в школу» [9, 199]. Картина Бастьен-Лепаж с девочкой на улице Дамвиля действительно выглядит как иллюстрация к этим строкам.

Образы детей Бастьен-Лепаж были особенно популярны в Англии, как, например, и этот портрет маленького коробейника (торговца) с рожком за спиной и хлыстом, которым он погоняет своего ослика, на фоне низких черепичных крыш Дамвиля с загадочным названием *Pas tèche* (1882, х., м., 132 x 89,5, Эдинбург, Национальная Галерея Шотландии). На разговорном французском языке (арго) «*pas tèche*» значит «невозможно, нет средств», что можно перевести как «непримиримый, неприручаемый», о чём свидетельствует и гордый вид, и несколько небрежная поза мальчика.

Последней большой композицией на крестьянскую тему стала картина *Деревенская любовь* (1883, х., м., 181 x 199, Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина). Сюжет и название этой картины могло быть подсказано художнику вышедшим в 1880 году в Париже сборником рассказов *Деревенская любовь* Камиля Фистье с предисловием Андре Терье, друга Бастьен-Лепаж. Картина, которую Леон Бенедит хотел приобрести для Люксембургского музея, но предпочёл ей *Сенокос*,

оказалась в галерее Жоржа Пти и была затем куплена Сергеем Третьяковым в 1885 г. Это самое «сентиментальное» произведение Бастьена с изображением молодой крестьянской пары на фоне прямоугольных грядок капусты и лука, низких домов и церкви Дамвиля на втором плане, привлекло внимание русских художников. М. Нестеров вспоминал, что, когда коллекция С.М. Третьякова находилась еще в Пречистенском переулке, В. Серов говорил ему: «Я каждое воскресенье хожу туда смотреть «Деревенскую любовь», – а Серов знал, что смотреть, еще молодым, еще юношей знал». И сам Нестеров, вспоминая о Париже, писал: «Пювис и Бастьен-Лепаж из современных живописцев Запада дали мне столько, сколько не дали все вместе взятые художники других стран». Возможно, в середине 1880-х годов *Деревенская любовь* Лепаж предлагала русским художникам другой, более современный подход к крестьянской теме, без критики или осуждения, как в картинах передвижников, и, с другой стороны, на пленерном фоне и со светлой палитрой. Ведь в середине 1880-х годов русские художники не видели ещё импрессионистов ни в Москве, ни в Париже, где они посещали официальные выставки.

Влияние Бастьен-Лепаж, ушедшего из жизни 10 декабря 1884 года в возрасте 36 лет, было довольно обширным, не только и не столько во Франции, сколько в других европейских странах. Так, например, португальский художник, работавший в Париже в 1880 – 1890-х годах, Хосе Суза-Пинто, писал картины на сюжеты из жизни крестьян Бретани (*Сбор картофеля*, 1891, Париж, Музей д'Орсэ), явно вдохновлённые произведениями Лепаж. Бастьен-Лепаж был особенно популярен среди художников Северной Европы, в частности, в Финляндии. В ранних картинах Аксели Гален-Калела, таких, как *Старуха с кошкой* (1885, Турку, Государственный музей) или *Мальчик с вороной* (1884, Хельсинки, Музей Атенеум), влияние

Бастьен-Лепаж ощутимо и в палитре (преобладание коричнево-зелёных красок), и в композиции (изображение одного героя на фоне пейзажа), и в «фотографичности», моментальности схваченной сцены. Но даже в этих ранних картинах Гален-Калела, в отличие от Лепаж, чувствуется влияние модерна – в стилизации и в шаржированности персонажей.

Крестьянская тема в русском искусстве конца XIX – начала XX века развивается в творчестве Абрама Архипова, Филиппа Малявина, Николая Фешина в другом ключе. Широкое, свободное, темпераментное письмо *Прачек* (1899, ГРМ; 1901, ГТГ) Архипова, *Смеха* (1898, Венеция, Музей современного искусства) Малявина, *Капустниц* (1909, Санкт-Петербург, Научно-исследовательский музей Российской академии художеств) Фешина далеко от фотографического натурализма Бастьен-Лепаж. Скорее, это можно заметить в живописи соцреализма.

Разумеется, речь не может идти о непосредственном влиянии Бастьен-Лепаж на советскую живопись 1930 – 1970-х годов, так как его картины, кроме *Деревенской любви*, не были известны. Но *Деревенская любовь* была весьма популярна, с её изображением были даже выпущены в 1973 году почтовые марки. Однако влияние официального искусства Третьей французской республики на советскую живопись заметно. Как впоследствии новое государство – Советский Союз, Третья республика во Франции должна была утвердить себя, в частности, и средствами искусства. Крестьяне – сила и суть Франции, в то время сельскохозяйственной страны, становятся главными героями картин, и их художник – Бастьен-Лепаж – «любимцем» официальных Салонов. Но его картины – это не *пропаганда*, как в искусстве соцреализма, это *политическая коммуникация*, сообщение. Он не пытается своими произведениями прославить крестьянский труд или вызвать к нему сочувствие, он просто изображает

традиционные занятия этой «опоры», «фундамента» французского общества. Художники сталинской эпохи и 1960 – 1980-х годов также выбирают, казалось бы, самые незначительные, прозаические события крестьянской и городской жизни, изображая своих героев на фоне пейзажа, как Фёдор Антонов в картинах *Доярка* (1934, Москва, ГТГ) или *Любовь* (1932, Санкт-Петербург, ГРМ), Андрей Мильников в картине *На мирных полях* (1951, Санкт-Петербург, ГРМ). Но, в отличие от французского салонного искусства 1870 – 1880-х годов, их картины призваны прославлять труд, крестьян, мирную жизнь. Герои этих произведений излучают гордость и радость. А в 1870 – 1880-е годы во Франции счастье излучали картины импрессионистов, а не салонных художников. Можно сказать, что заимствуя у официального искусства Третьей республики (и, конечно, у передвижников) «народные» темы, средства выражения (монументальные росписи, а в станковой живописи – реалистическое письмо, фотографическая точность деталей, светлая палитра, изображение героев на фоне просторных пейзажей), академические художники советского времени придали им мажорный характер.

ЛИТЕРАТУРА

1. Amic H., « Jules Bastien-Lepage. Lettres et souvenirs », Revue générale internationale, scientifique, littéraire et artistique, Juillet, 1896.
2. Barrès M., Marie Bashkirtseff racontée par elle-même, Paris, 1933.
3. Bigot Ch., Peintres français contemporains, Paris, Hachette, 1888.
4. Hanotaux G., « Jules Bastien-Lepage », Musée Jules Chéret. Exposition rétrospective. J. Bastien-Lepage, M. Bashkirtseff, L. Breslau, catalogue, Nice, 1939.
5. Jeanne d'Arc. Les tableaux de l'Histoire, Rouen, Musée des Beaux-Arts, catalogue de l'exposition, éditions de la RMN, 2003.
6. J. Bastien-Lepage, Damvillers 1848 – Paris 1884, Les Musées de la Meuse, 1984.
7. J. Bastien-Lepage (1848 – 1884), Musée d'Orsay, éd. Nicolas Chaudun, 2007.
8. Karageogévitch B., « Personal reminiscences of Jules Bastien-Lepage », Magazine of Art, 1890.
9. Theuriet A., J. Bastien-Lepage. L'Homme et l'Artiste, Paris, Charpentier, 1885.
10. Theuriet A., La vie rustique, illustrations in et hors-texte de Léon Lhermitte, gravures sur bois de Clément Bellenger, Paris, Launette, 1888.
11. Weisberg Gabriel P., The Realist Tradition. French painting and drawing, 1830-1900, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1980.
12. Zola E., « Lettres de Paris. Nouvelles artistiques et littéraires (Le Salon de 1879) », le Messager de l'Europe, juillet 1879, repris dans : Zola E., Ecrits sur l'art, Paris, Gallimard, 1991.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ XX – XXI ВЕКОВ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В РУССКОМ ЗАРУБЕЖЬЕ И АКАДЕМИЧЕСКАЯ ШКОЛА. 1920 – 1930-е годы

Т.Л. Астраханцева

Аннотация: Статья посвящена художественному образованию в Русском зарубежье в 1920 – 1930-х годах, становлению эмигрантских художественных школ в Париже, Берлине, Белграде, Шанхае, США и Латинской Америке. Русская эмиграция в зарубежье имела осознанную и обоснованную мотивацию открытия художественно-учебных заведений – школ, студий, институтов, иконописных и учебно-ремесленных мастерских. Обучение художественному ремеслу и творческим профессиям становилось для русской эмигрантской молодежи подчас единственной возможностью выжить на чужбине.

Ключевые слова: культура Русского зарубежья, Петербургская академия художеств, Строгановское училище, Русский художественно-промышленный институт в Париже, Русская художественная академия Т.Л. Толстой, Школа А. Яковлева и В. Шухаева в Париже, Б.Д. Григорьев, Н.В. Глоба.

Русская эмиграция «первой волны», остро переживая свой долг перед отсеченным от отчизны молодым поколением, предпринимала попытки сохранить российскую систему образования на чужбине и сохранить среду как антидот от ассимиляции. Потребность в такой среде была велика, ведь на белогвардейских и философских пароходах уплывали, в том числе, и недоучившиеся студенты и творческая молодежь, которая в немалом количестве скопилась в Европе и была лишена привычной системы образования и, тем более, аутентичных высших и средних учебных заведений. Владение профессией и ремеслом, в том числе и художественным, нередко становилось для них единственной возможностью выжить на чужбине. Потребность была и в сохранении системы образования, прежде всего академической: университетской, художественной, музыкальной, балетной.

Покидая разоренную Россию, в которой рушились все материальные и духовные ос-

новы, эмигранты понимали, что фундаментальные и универсальные принципы академического образования они просто обязаны сохранить для будущего поколения, как и само профессиональное обучение. Уже в начале 1920-х в Париже был создан так называемый «Федоровский комитет» по имени его создателя М.М. Федорова, председателя Центрального комитета по обеспечению высшего образования русского юношества за границей. Для русского студенчества Михаил Михайлович добился поддержки французского премьера Пуанкаре и получил для русских студентов больше тысячи стипендий. Благодаря стараниям М.М. Федорова многим русским (более чем тысяче молодых людей) удалось получить высшее образование в европейских и русских институтах, открывшихся в эмиграции, в том числе в Русской консерватории (в Париже), в Русском институте в Праге, в Парижском Русском народном университете и др.

Сосредоточенность русских эмигрантов

на своем образовании была обусловлена еще и негласным, но принципиальным соперничеством с изгнавшей их родиной, соревнованием двух России, каждая из которых пыталась доказать миру свою состоятельность.

Другое дело, что и в советской России «старые» профессора-академики понимали, что такое академическая школа, и по-своему сопротивлялись новому «левому» производственному обучению и авангардистским экспериментам 1920-х годов. Именно профессоров-академиков (В.А. Фаворского, А.Т. Матвеева, В.И. Шухаева и многих других) выбирали студенты при свободном голосовании в Московском ВХУТЕМАСе и Ленинградской Академии художеств (в процентном отношении они составляли абсолютное большинство). Тяга к академическому профессиональному обучению, к повышенным требованиям, к точному и грамотному рисунку, изучение универсальных законов композиции, ориентация на высшие достижения мирового наследия, т.е. отработанный веками коллективный опыт, в новой советской России была не менее сильной, нежели в эмиграции.

Но вернемся к эмиграции. Академический фундамент просматривается в произведениях большинства ведущих художников Русского зарубежья: Зинаиды Серебряковой, Николая Фешина, Савелия Сорина, Филиппа Малявина, Бориса Григорьева, Александра Яковлева, Василия Шухаева и др.

«Меня поражает за границей энергия русских – писал в 1928 году Шухаев. – Вся Россия старая не делала того, что сейчас делают русские за границей»¹.

В одном только Париже зарегистрированы и активно работали различные школы и студии, так называемые «кроки», курсы рисунка (пошуара) и композиции, которые вели как крупнейшие русские художники, так и менее значительные, совсем неизвестные в России. Даже те, кто не имел большого

педагогического опыта в России, на чужбине пытаются заняться репетиторством.

Помимо высокого целеполагания культурной преемственности и национальной идентификации, к преподаванию вынуждали обращаться не менее серьезные, пусть и тривиальные мотивации – оказавшись на чужбине, художники нуждались в заработке и преподавание рассматривали как одну из форм выживания. И если многие из них, такие как кн. М.К. Тенишева, Т.Л. Сухотина-Толстая, А.А. Экстер прежде, в России, занимались организацией художественного образования из любви к искусству и ради благотворительности, то в эмиграции, несмотря на свой альтруизм, они прежде всего, думали о *заработке*. Открывая в Париже Русскую художественную академию, помимо всего прочего, Татьяна Львовна Сухотина-Толстая думала и о возможности заработать. Борис Григорьев более прямолинеен в своих высказываниях. Он пишет А.К. Шервашидзе: «У меня совершенно нет никаких заработков, я живу в долг и на средства моих друзей». И далее уточняет в другом послании: «Чтобы с голоду не подохнуть... И так нас много, а тут учи секретам людишек»².

«Немногим, как пишет русский журналист-эмигрант В. Зеелер, удается заниматься чистым искусством»³. В этой невозможности А. Бенуа видит и свою причину: «Нельзя остаться на старости лет «просто художником» ... «Революция нас разорила, вырвала из-под нас почву, и мы теперь отданы на произвол (о, да произвол!) судьбы. Да и за грехи, вероятно, приходится расплачиваться»⁴.

После революции первые пять лет столицей Русского зарубежья был Берлин. Однако русские художественные школы существовали в Константинополе, Белграде, Праге, на Дальнем Востоке, в Латинской Америке и в США. Так, С.В. Ноаковский, преподаватель Строгановского художественно-промышленного училища (1899 – 1918) и Московского

училища живописи, ваяния и зодчества (1906 – 1917), переехав в Варшаву, становится профессором и деканом архитектурного отделения Политехнического института.

Учить художественному ремеслу пытались и в Константинополе, где с первых лет исхода действовали кружки и учебные студии. В 1921 – 22 годах другой преподаватель бывшего Строгановского училища Л.М. Браиловский открыл на Босфоре учебную мастерскую. Позже в Белграде тот же Браиловский создаст рисовальную студию.

Известный живописец Степан Федорович Колесников, учившийся до революции у Репина в Петербургской Академии художеств, с 1919 года станет профессором Белградской Академии художеств, у него будут русские ученики, например, С.Н. Байкалова-Латышева. Л.В. Барановская-Шрамченко, ученица профессора Я.Ф. Ционглинского в Петербургской Академии художеств, в Белграде будет преподавать рисование и чистописание в Русско-сербской женской гимназии (1929 – 1935). Бывший строгановец В.С. Курочкин в городе Нови-Сад – рисование. Михаил Петров станет одним из основателей и преподавателей Белградской Академии прикладного искусства.

В Берлинском училище искусств и ремесел в 1920 – 1930-е гг. как педагог и блестящий художник раскроется московский ученик Д.Н. Кардовского Николай Загреков.

В педагогической художественной среде прибалтийских Таллина и Риги можно встретить немало имен серьезных русских художников, таких как скульптор Императорского фарфорового завода А.К. Тимус, ученица Репина М.Г. Бек-Мармачева, керамист Н.Ф. Роот, преподаватель Строгановского училища живописец из общества Союз русских художников Сергей Виноградов, а также ученик архитектора Л.Н. Бенуа по Петербургской Академии художеств С.Н. Антонов.

Немало художественных студий и мастерских с преподаванием (в том числе

иконописных) открыли русские художники-эмигранты в Китае. Так, в Харбине преподавали М.А. Кичигин, братья Задорожные, Н.А. Вьюнов, в Шанхае — В.М. Анастасьев и др.⁵

Самый большой процент (более 80% художников-педагогов) русских школ и мастерских приходится на Париж. К 1925 году здесь сосредоточились главные художественные силы Русского зарубежья. Это мастерская-школа А. Яковлева и В. Шухаева на улице Кампань-Премьер, просторная мастерская И.Я. Билибина на бульваре Пастер, мастерская Н. Милиоти на площади Сорбонны, ателье Ф. Малявина, курсы прикладного искусства И. Билибина и под руководством Евгения Кононацкого, курсы росписи по фарфору, тканей моделирования одежды (С. Чехонина, Б. Билинского, С. Делоне, Сегала), студия скульптуры Сокольницкого и др.

В художественном преподавании отметились художники разных направлений: неоакадемического (живописцы-рисовальщики: А. Яковлев, В. Шухаев, Б. Григорьев), импрессионистического (К. Коровин), художники-стилизаторы круга «Мир искусства» (К. Сомов, И. Билибин, М. Добужинский, Н. Милиоти), «левые» и модернисты, ориентированные на формальный эксперимент (С. Делоне, А. Экстер, Н. Гончарова) и чистые прикладники (Н. Глоба).

Из меценатов и организаторов помимо княгини М.К. Тенишевой и М.М. Федорова следует назвать князя Ф.Ф. Юсупова и князя М.А. Горчакова, сыгравших важную роль в организации русского художественного образования в Зарубежье.

Сам Париж обладал собственными хорошими школами-академиями, такими как Академия Коларосси, Гран Шомьер, Академия Р. Жюльена, считавшимися в Европе лучшими центрами в преподавании рисунка и живописи. К ним можно отнести Школу А. Ажбе в Мюнхене. Многие русские художники, в том числе и будущие эмигранты, прошли через них и некоторые даже ис-

пользовали в своем деле французский метод преподавания рисунка (речь идет о Борисе Григорьеве, использовавшем этот метод в своих уроках на вилле «Borisella»)⁶.

С 1917 по 1939 год в Парижской школе изящных искусств были записаны 43 студента русского происхождения и примерно 150 вольнослушателей с посещением различных мастерских⁷. В Национальной школе декоративных искусств преподавали Н. Гончарова (сценографию), В. Шухаев, скульптор Оскар Фредман-Клюзель. Известно, что эту школу в 1924 году закончила талантливая Мария Рябушинская, трагически погибшая в 1939 году. Здесь учились Семен Лиссим, постимпрессионист Д.В. Меринов, театральные художники Лидия и Ростислав Добужинские, Мария Авксентьева-Прегель и др. Сын композитора Стравинского Федор Стравинский посещал мастерские Брака, Дерена, Пикассо. В Парижской академии современного искусства Ф. Леже и А. Озанфана Александра Экстер с 1925 по 1930 год читала лекции по сценографии, позже преподавала композицию в живописи и театральное искусство в Ателье М. Франкетти. Учениками А. Экстер в Париже были С. Лиссим (работавший на Севрской фарфоровой мануфактуре) и Эрнэ Дем (Давидова, 1889 – 1943), скульптор, художник по фарфору и керамике, участница Всемирной выставки в Париже в 1937 году (скончалась в концлагере во время войны).

Но все же в основе академического образования эмиграции лежала прежде всего русская школа — школа Императорской Академии художеств, основанная на традициях крепкого реализма передвижнического толка, натурном рисунке, студий обнаженной модели, на реалистическом портрете и пленэрном пейзаже. Импрессионизм, экспрессионизм, декоративная стилизация, композиционные решения — все это накладывалось на индивидуальность авторской манеры каждого художника-педагога.

И если экстраполировать дореволюци-

онную и эмигрантскую педагогическую деятельность русских художников, то ее можно свести к одним истокам: Д.Н. Кардовскому и Д.А. Щербиновскому. Оба закончили Петербургскую академию художеств и были учениками П.П. Чистякова и И.Е. Репина. От Чистякова — блестящее владение карандашом, рисование «с оригиналов головы», «голых фигур» и «гипсовых голов, копирование с известных гравюр и, конечно же, занятия в натурном классе. У Чистякова было рисование «с земли, с ног». У Щербиновского, как вспоминает Б. Григорьев, — с шеи. О линии учителя он пишет: «... Линия, совсем просто проведенная кривая от шеи до пятки, непрерывная линия. Об этой-то линии Щербиновского я и мечтал. Но линия была не шутка. Сам мэтр никогда потом не повторял той божественной линии». И далее как таинство описывает сам процесс: «Натурщик только что разделся и встал в позу. Щербиновский взял карандаш. Поставил его наверху бумаги, где начиналась шея, и повел линию, повел непрерывно до самой щиколотки. Остановившись на мгновение, он завернул пятку и обчертил ступню»⁸.

Учебный рисунок и подготовительный рисунок — этюд-зарисовка лежали в основе всех методик академического преподавания. Изучение природы, рисование модели и благородство в ее моделировании — были характерны и для А. Яковлева в Париже и для Николая Фешина в Америке. «Я знаю, что я сначала и прежде всего рисовальщик, а потом живописец», — утверждал Б. Григорьев⁹.

В академическом направлении работали несколько школ: строгая академическая (рисунок, живопись, композиция), закрепленная в России как школа Д. Кардовского («главными» ее педагогами были лучшие эмигрантские портретисты — А. Яковлев и В. Шухаев); школа Д. Щербиновского, т.е. та, которую исповедовали художники учившиеся в Москве, в Строгановском училище и МУЖВЗ; школа К. Коровина (сам маэстро

немного преподавал в Париже), школа петербургского отделения «Мира искусства» в лице И. Билибина и М. Добужинского и, наконец, школа декоративно-прикладного искусства Н.В. Глобы (школы Строгановского училища и училища барона Штиглица), включающая не только академические рисунок и живопись, работу с натуры, но и декоративную стилизацию, орнамент, технологию, материал и работу в мастерских.

Одной из самых престижных академических школ была мастерская учеников Д. Кардовского – Александра Яковлева и Василия Шухаева.

А. Яковлев открывает школу уже в декабре 1921 г. в доме 17 на рю Кампань-Премьер и объявляет набор учеников. В 1922 году к нему присоединяется прибывший по его вызову В. Шухаев вместе с женой В. Ф. Шухаевой.

В Париже «резиновые войны» Кардовского (выражение Б. Григорьева), подобрав знамя идеальной академии, указывали новый диаметрально противоположный импрессионизму подход к трактовке натуры и требовали от учеников дисциплины и координации художественной воли, строгого реалистического подхода к натуре. Главное в этюдах и рисунках данной школы было «учить грамоте, мастерству – делать мастера, не художника»¹⁰. Этот методический подход сильно отличал школу Яковлева-Шухаева от *свободной* – т.е. «без руководителей и наставников» – академии Марии Васильевой и, в целом, от «эколь де пари».

«Яковлев процветает, пишет в письме к сестре К. Сомов, – у него большое имя и, по-видимому, есть деньги и заказы, а Шухаев, говорят, прозябает и питается школой, которую открыл в районе Монпарнаса. Он и в Париже сумел ... обрести талантливых учеников... Живут же оба в сердце Парижа, в центре ночных ресторанов и увеселений – на Монмартре. У обоих прелестные мастерские»¹¹. Из писем Сомова видно, что преподавал,

главным образом, Шухаев. А Яковлев «по обычаю работавший, как машина»: для кино, для театра, для фирмы Ситроен, для частных заказов, оформлял интерьеры и поражал иногда блестящим умением писать за 1,5 часа обнаженную натуру.

К слову, Шухаев работал не меньше – делал заказы на костюмы для фильма, театральные и декоративные работы, иллюстрационные.

Об особенностях школ обоих «отцов-основателей» художественной школы писал Н. Радлов: «За последние десять лет ... наметились два взгляда на этюдный рисунок – один путь, по которому идут Сомов и Петров-Водкин, другой Яковлев и Шухаев. Первые – «ищут линии», вторые «требуют только формы». У Сомова линия, не существующая объективно, имеет право быть только как граница формы, и если они ищут ее, то через форму; Яковлев идет дальше, он не ищет линии, она должна явиться сама, как результат формы»¹².

О стиле школы пишет и С. Маковский: «Искусство Яковлева и Шухаева, «этих близнецов» из академической мастерской Кардовского, провозгласивших догму неоклассицизма, это графический стиль и стилизация ... **академии**. Ведь если Сомов стилизует в духе рококо, Добужинский – в ампирном вкусе, а Билибин – во вкусе народных лубков, то почему бы не процветать и академической стилизации»¹³.

Занятно, что приходилось Шухаеву учить и иностранцев – «теперь из Америки приезжают дикие американцы, думающие, что за деньги все можно», приезжают учиться технике темперы или познакомится с его методом преподавания рисунка. Так, одна американка взяла четыре урока и, вернувшись в Америку, открыла свою школу, где она преподавала по методу «знаменитого русского художника Василия Шухаева и брала втридорога»¹⁴.

В целом, значение Яковлева и Шухаева,

помимо первопродходческой и «сберегательной» миссий в том, что они, по словам Маковского, принесли в Париж «новое и яркое возрождение академической формы»¹⁵. Они остались русскими «реалистами старого типа». Для педагогики тем более ценно возрождение школьного канона.

Говоря о роли Яковлева и Шухаева именно в образовании, важно указать на тот факт, что они постоянно устраивали выставки учеников, среди которых были Анчер, Авксентьева (Прегель), О.М. Бернацкая (Савич) (занимавшаяся еще в академии Гран-Шомьер и в мастерской Б. Григорьева), П.А. Кларк, Марфа и Борис Шаляпины, Н.А. Исаев (писавший пейзажи, натюрморты с цветами, портреты), Е.К. Миллер-Бражникова, А.Д. Никольский, М. Малахова, М. Пастернак. В частности, о такой выставке, проходившей в июне 1927 года, писал Сомов: «Был еще на выставке учеников Шухаева – он хорошо и серьезно учит, и много талантливого, например, *pus* дочери Шаляпина – Марфы»¹⁶.

Б. Шаляпин – особый ученик. Он учился много и у многих – и в России, и в Париже: в мастерских К. Коровина, Д.К. Степанова. Помимо школы Коларосси посещал мастерскую Шухаева. В Париж приехал по вызову отца в 1925 году, который купил ему мастерскую на Монпарнасе. Главным своим учителем всегда считал К. Коровина, выделял его пейзажи-настроения.

В отличии от Шухаева Коровин в преподавании не имел стройной разработанной методики, больше учил искренности в искусстве: конкретно-чувственному воплощению природы. Хотя его «Натюрморт» 1930 года близок Шухаевским работам.

6 июня 1929 года в Париже на Монпарнасе, на улице Жюль Шаплен, открывается «Русская художественная академия» (Русская школа живописи), организованная дочерью Л.Н. Толстого Татьяной Львовной Сухотиной-Толстой. Объявление в газете гласило: «В 6 квартале открылась

русская школа живописи — рисование, живопись, наброски, композиция, директор – Т.Л. Сухотина-Толстая, секретарь — М.А. Стааль»¹⁷. По сути, это была школа, в которой функционировали классы-мастерские отдельных художников, курсы для начальных основ рисования и для детей, а также курс работы по фарфору, плюс лекции, экскурсии, выставки.

Сомов в письме к сестре о намерении Толстой открыть, как он называл, «Дом русских художников» (впрочем, и «иностранных») писал, что в академии «будут преподавать русские художники, с лекциями по вопросам искусства, курсами прикладного искусства и агентством для приискания работы художникам. Дама пригласила и меня, надеюсь, что я соглашусь профессорствовать (...). Из бывших у нее художников назову: Мстислава (Добужинского – *ред.*), Билибина, Коровина, Милиоти, Зилоти»¹⁸. Из других источников мы видим, что в «Русской академии» преподавали И. Билибин (русский орнамент), М. Добужинский (живопись, портрет, натюрморт), Н. Милиотти, а также В. Шухаев (живопись и рисунок), Л. Родзянко (живопись по фарфору), К. Сомов, Б. Григорьев (до этого он в 1927 – 30 гг. преподавал в Академии художеств в Сантьяго). Курсы для начальных основ рисования и курсы для детей преподавала сама Т.Л. Толстая, лекции по истории искусств читал А. Бенуа.

Тот же Сомов так описывает это знаменательное событие: «...был дневной чай. Для артистов, журналистов, меценатов и других. (Кстати, эти вечера у Толстой художники будут называть балами — *ред.*)... Учеников еще пока очень мало. Правда, пока учит один Мстислав»¹⁹. Еще несколько человек записалось к Сашеньке (внучке Т. Толстой), а «к Григорьеву все еще никого, это очень странно». Мастерская (громадная) и две комнаты при ней совсем великолепны. В одной из них сделана небольшая выставка картин — все мы, – которая будет время от времени ме-

няться»²⁰.

Что касается самих учебных мастерских, то о них известно следующее.

Мастерская **Н. Милиоти** специализировалась на портрете, сам художник писал заказные портреты многих известных парижан (А. Моруа и др.), посещавших его студию. У него будет учиться будущий иконописец Л.А. Успенский. В 1938 году он исполнит портрет Сухотиной-Толстой.

В мастерской **К. Сомова** по вечерам практиковались наброски по 15 минут, рисовали обнаженное тело, каждый свободный вечер. Сам мастер работал с большим рвением и интересом. «Художники лентяи. Рисовал почти всегда один, да еще сама директриса», – писал он²¹. О Сомове как о педагоге, хотя он сам себя так не позиционировал, скорее давал советы, вспоминал Борис Шаляпин, озвучивший также и мнение многих французов: «Вот художник, который может всех нас учить»²².

После закрытия академии Сомов еще долго «учил» многих бывших учеников академии у себя на даче в Нормандии.

Т.Л. Толстая вела курсы и иногда подменяла заболевших учителей. Так, больной Григорьев передавал через нее указания своим ученикам как писать модель: «Пусть пишут модель точно как луковицу посреди мастерской, найдя сначала le tour general, о чем мы так много говорили»²³. Кстати, Толстая читала в академии лекции, в частности об отце — Л.Н. Толстом.

Б. Григорьев в академии Толстой позднее других станет профессором – в конце 1929 года. Однако больше других будет принимать участие в жизни Академии²⁴.

В конце 1930 года академия Толстой закрылась. Десять ее учеников: Н. Буданова, Г. Круг, Л. Успенский и еще несколько человек вскоре, объединившись, откроют новую и продолжат свои занятия. После отъезда Толстой в Италию Успенский станет старостой в группе.

20 ноября 1930 года Сомов в письме к сестре напишет: «Днем 2 – 5 часов почти каждый день рисую кроки в новой академии, устроенной учениками разорившейся и закрывшейся академии Толстой (мастерская малюсенькая, но атмосфера в ней уютная»²⁵. (Отметим, что Л. Успенский и Г. Круг, получив светское образование, вскоре целиком уйдут в церковное искусство, станут выдающимися иконописцами).

Академия Т. Толстой просуществовала только полтора года и не успела из-за разразившегося экономического кризиса сказать своего слова, заявив больше о своих намерениях на будущее.

Б. Григорьев в 1931 открывает в своей мастерской в Кань-сюр-Мер Школу живописи и рисунка. До этого Борис Дмитриевич по приглашению правительства Чили несколько месяцев в 1928 – 1929 гг. преподавал в Академии художеств в Сантьяго, которая досрочно разрывает с художником контракт. Об этом времени он вспоминал: «<...> скорее мы, русские художники, с нашими знаниями и добросовестным отношением к искусству, можем давать уроки французам. <...> Я верю в русскую талантливость, я сорок лет учился, я, действительно, повел чилийскую академию по новому пути. Когда я приехал, это была не академия, а провинциальная школа. И тоже самое могут сказать Яковлев и Шухаев, вместе с которыми я учился у мастеров кватроченто. Однако после смены руководства «новый министр не захотел вводить новшества в Академию, она была закрыта на 3 года»²⁶. После закрытия мастер выделил одну мастерскую талантливых учеников и вернулся с ними в Париж.

В сентябре 1935 года Григорьев приглашается на должность декана факультета искусств в Академию объединенных искусств в Нью-Йорке. Занимается в течение нескольких месяцев, общается с С. Коненковым.

Александр Евгеньевич Яковлев в 1934 – 1937 гг. возглавляет живописное отделение

Школы изящных искусств в Бостоне.

Ученик И.Е. Репина Николай Иванович Фешин, участвовавший на родине в реорганизации Казанской художественной школы и в 1920 г. возглавлявший художественный совет Казанских свободно-художественных мастерских, в США преподает в художественных классах Grand Central Galleries of New York и ведет класс для профессионалов (1923).

Другой ученик Репина, живописец Борис Израилевич Анисфельд, в эмиграции долгие годы (с 1928 по 1957) будет преподавать в Школе при Чикагском художественном институте.

Все приведенные примеры – это, скорее, спорадические, основанные на отдельных талантливых индивидуальностях, случаи. Русское зарубежье ждало такого человека, который мог создать полноценное системное учебное высокопрофессиональное учебное заведение, не ставившее целью конкурировать с национальной французской школой декоративных искусств, но способное отвечать всем запросам, всем требованиям русской эмиграции (со своей системой классов, мастерских, производственных практик и регулярной выставочной деятельностью). Таким человеком станет Николай Васильевич Глоба, бывший директор Императорского Строгановского художественно-промышленного училища (с 1896 по 1917), специалист в области декоративно-прикладного и церковного художественного образования, обладающий уникальным опытом организации учебного процесса, эмигрировавший в 1925 году. Он, с только ему присущей «бешеной энергией», создаст в Париже второе «Строгановское училище» – **Русский художественно-промышленный институт**, который просуществует с 1926 по 1930 год²⁷.

В заключение можно сказать, что, с одной стороны, начиная с 1925 года, в Русском зарубежье складывается национальное художественное образование, появляется ин-

ститут, ставший настоящей альтернативой художественному образованию в советской России, закрывшей многие классы и отделения, где могли бы готовить иконописцев, мастеров традиционного ремесла. В институте Глобы принципы организации образования и методологии преподавания отличались от нового российского образования первых лет советской власти (левых, отрицающих культурное наследие). Эмигранты выступили оппозицией всему тому, что происходило в большевистской России. Традиционное, звучавшее в Советской России как реакционное и старое, в эмиграции обретало новую жизнь. Это означало, что русское художественное образование (сюда входили также совершенно немислимые в советской России иконопись и храмовая роспись) становилось заповедным хранилищем всего истинного, русского, которому в Советской России грозила смерть и полное забвение.

С другой стороны, изолированность русских художников (по большей части «мирискусников») стало причиной итоговой тупиковости данного направления. Художниками-эмигрантами, не примкнувшими к «эколь де пари», сознательно создавалась своя, достаточно замкнутая среда, но в какой-то момент (неудачно совпавший с экономическим кризисом начала 1930-х гг.) этот импульс национальной идентификации в условиях чужбины исчерпался, и культивируемые «охранительные» установки послужили причиной тому, что русская художественная академическая школа (исключая балет) в будущем не вполне вписалась в контекст европейского образования.

ПРИМЕЧАНИЯ (Endnotes)

¹ Василий Шухаев. Жизнь и творчество. Сост. и вступ. ст. *Элизбарашвили Н.А.* – М.: «Галарт», 2010. – С. 85.

² Заниматься уроками Борис Григорьев решил на своей вилле «Borisella». Точно это фраза звучит так: «Чтобы с голоду недохнуть, стал разво-

дять здесь огороды и сволочь перепроизводскую – и так нас много, а тут еще учи секретам людшек». / – ОР РГБ. – Ф. 372. – Карт. 10. – Д. 67. – Л. 17.

³ Зеелер В. Русский альманах. Справочник. – Paris, 1930. – С. 138.

⁴ Письмо А.Н. Бенуа М.В. Добужинскому из Парижа от 22 декабря 1924 г. // А.Н. Бенуа и М.В. Добужинский. Переписка (1903 – 1957) / Сост., подг. текста и комм. И.И. Выдрин. – СПб., 2003. – С. 113.

⁵ Русским художественным школам в Китае посвящена специальная статья настоящего сборника.

⁶ Петербургская Академия художеств имела свою национальную особенность, она, в отличие от европейских (французских) художественных академий, которые были сформированы по инициативе самих художников, была сразу же государственным учреждением. В ней профессиональная подготовка сочеталась с функциями аттестации и ролью их как важных инструментов регулирования распределения государственных заказов, а потом званий и наград. / См.: Дубова О.Б. Средневековое и новоевропейское представление о художественном образовании. – М., 2012. – С. 5. (В печати).

⁷ Корляков А. Русская эмиграция в фотографиях. Франция 1917–1947. – Т. I. – Париж, 1999. – С. 4.

⁸ Борис Григорьев. «Учитель» (О Щербиновском) / Линия. Литературное и художественное наследие. Комм. Терехиной. В.Н. – М.: Фортуна Эл, 2006.

⁹ Там же.

¹⁰ Василий Иванович Шухаев учился в Строгановском училище под руководством К. Коровина, Нивинского и Ноаковского (1897–1905), в Академии художеств был любимым учеником Д. Кардовского. В конце 1916 года Шухаев был приглашен преподавать рисунок на архитектурные курсы в Петербурге. После революции 1917 г. продолжил преподавать в Центральном училище барона Штигица, реорганизованного в 1918 году в Высшее училище декоративных искусств, еще был профессором в двух мастерских в Академии художеств. В Петербурге имел свою собственную художественную учебную мастер-

скую, преподавал в Государственных свободных художественных мастерских (1919). С 1922 г. – в Париже. Александр Евгеньевич Яковлев в России почти не преподавал.

¹¹ Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников / под ред. Подковаева Ю.Н., Свешникова А.Н. – М.: Искусство, 1979. – С. 293.

¹² Василий Шухаев. Жизнь и творчество. Сост. и вступ. ст. Элизбарашвили Н.А. – М.: «Галарт», 2010. – С. 165.

¹³ Василий Шухаев. – С. 167.

¹⁴ Василий Шухаев. – С. 184.

¹⁵ Василий Шухаев. – С. 166.

¹⁶ Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников / под ред. Подковаева Ю.Н., Свешникова А.Н. – М.: Искусство, 1979. – С. 320.

¹⁷ См.: Русское зарубежье. Хроника научной, культурной и общественной жизни. 1920 – 940. Франция / под. общ. ред. Л.А. Мнухина. – Париж; М., 1995. – Т. I. – С. 313.

¹⁸ Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. – С. 351.

¹⁹ Там же. – С. 355.

²⁰ Там же. – С. 356.

²¹ Там же. – С. 293.

²² Там же. – С. 413.

²³ Зайцева Н.В. Т.Л. Толстая и ее Академия. К вопросу участия художника Б.Д. Григорьева в деятельности Русской академии в Париже / Григорьевские чтения : сб. статей, вып. 4 / отв. ред. Антипова Р.Н., Коваленко Г.Ф. – М., 2009. – С. 231.

²⁴ Там же. – С. 232.

²⁵ Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. – С. 375.

²⁶

²⁷ Подробно об Институте Глобы см.: Астраханцева Т.Л. «Внутренняя» и «внешняя» эмиграция Николая Васильевича Глобы / Художественная культура русского зарубежья: 1917–1939 : сб. статей. – М.: Индик, 2008. – С.264–283; Астраханцева Т.Л. К вопросу об изучении художественного образования в Русском зарубежье / Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского зарубежья. – СПб., 2008.

РАЗВИТИЕ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ В УСЛОВИЯХ ЭМИГРАЦИИ В КИТАЕ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

Т. А. Лебедева

Аннотация: В статье рассматриваются проблемы русской художественной эмиграции в Китае в первой половине XX века. Автор анализирует стилистические и жанровые особенности творчества русских художников-эмигрантов в инокультурной среде. Исходя из художественного рейтинга и преемственности традиций русской художественной школы, выбраны художники М.А. Кичигин, В.С. Подгурский, В.Е. Кузнецова-Кичигина, А.А. Ярон.

Annotation: The article deals with problems of the Russian art emigration in China in the first half of 20-th century. The author analyzes stylistic and genre features of creativity of artists-emigrants in conditions of other cultural environment. Proceeding from an art rating and continuity of traditions of Russian art school, artists M.A. Kichigin, V.S. Podgursky, V.E. Kuznetsova-Kichigina, A.A. Jaron have been chosen.

Ключевые слова: художники-эмигранты, Китай, русская художественная школа, живопись, культурное влияние.

Key words: artists-emigrants, China, Russian art school, painting, culture influence.

Искусство Русского зарубежья в настоящее время расценивается как неотъемлемая часть русского искусства. Больше и подробнее других исследовался вопрос творчества русских художников в Европе. Дальневосточная эмиграция (ее китайская ветвь) изучена меньше. Художественная жизнь «русского Китая» была не столь заметной в сравнении с европейской, поэтому долгое время находилась вне поля зрения искусствоведов. Китай не стал главным центром художественной эмиграции (точнее, являлся ее периферией), сюда попали художники, волею судьбы и обстоятельств оказавшиеся вблизи от этого региона. Среди них не было ярких выдающихся личностей, определявших стратегию развития искусства, имевших мировую известность. Это были профессионалы второго, даже, скорее, третьего ряда. По нашим подсчетам данных в различных справочно-энциклопедических источниках [1] в 1920 – 1948 годах в Китае жили около 130 русских эмигрантов, работавших профессионально в сфере изобразительного искусства. В Китае существовало два главных центра, аккумулировавших силы русских художников: Харбин и Шанхай. Отдельные русские художники жили и работали также в Пекине, Тяньцзине,

Дайрене, Гонконге, но в этих китайских городах деятельность русской диаспоры не была столь масштабной. Около половины русских художников-эмигрантов, живших в Китае, получили систематическое художественное образование. Двадцать пять человек учились в лучших школах России: Петербургской Академии художеств, Московском училище живописи ваяния и зодчества и Строгановском училище. Десять имели свидетельства об окончании российских художественно-промышленных училищ (Екатеринбургского, Читинского и других). Еще десять учились в различных школах Европы и США.

Это сообщество было активным и дееспособным. Художники «русского Китая» устраивали выставки, объединялись в сообщества («Понедельник», «ХЛАМ» и другие), осуществляли большие проекты по строительству и росписи храмов, установки памятника А.С. Пушкину в Шанхае. Они работали в строительных фирмах, издательствах, театрах, рекламных компаниях, художественном образовании.

М.А. Кичигин и В.С. Подгурский стали самыми известными педагогами Русского Китая. Кичигин¹ преподавал рисунок в харбинских городских училищах, частной студии

искусств «Лотос», образованной русскими эмигрантами, в собственной студии. Контингент учащихся – русские, европейцы, китайцы. Среди учеников – художники, ставшие профессионалами и добившиеся признания в России, США, Франции: В.М. Арнаутов, Л.В. Вертинская (Циргвава), В. Горовая-Лещенко, Т.П. Жаспар (Филиппова), Г.В. Третчиков, М.Я. Щировский. Художник Подгурский преподавал в Китайском народном университете в Шанхае (1920 – 1922), в Шанхайском колледже изящных искусств (1924 – 1929), в течение ряда лет в Шанхайском Art Club. Ученики: К.К. Клуге, А.А. Ярон.

Школа предопределила профессиональный уровень живописи и графики. «Прорыва» и открытий в искусстве не произошло, но русские художники в Китае оказались в инокультурной среде под мощным влиянием культуры Востока. Окружающая действительность – природа, население, культура Китая – была столь притягательна для художников новым пространством, светом, цветом, что первым желанием было просто ее запечатлеть. Переосмысления формы не требовалось. Поэтому они культивировали

¹ Михаил Александрович Кичигин (1886 – 1968) родился на Урале, в крестьянской семье. Получил художественное образование в Москве: в Строгановском художественно-промышленном училище (руководитель диплома Ф.О. Шехтель) и Московском училище живописи, ваяния и зодчества (учителя А.Е. Архипов, С.В. Иванов, К.А. Коровин, А.М. Васнецов). Начал работать как художник в 1916 – 1917 годах. В 1918-м бежал от революции и голода за Урал в родные места, в 1921-м после двухлетних скитаний по Сибири и Манчжурии вместе с отступавшей белой армией оказался в Харбине. С 1928 жил в Шанхае. Кичигин стал одной из самых авторитетных фигур русского культурного сообщества в Харбине и особенно в Шанхае. В 1947 году Кичигин как репатриант вернулся в Россию. С 1948 жил в Ярославле, преподавал в Ярославском художественном училище. Основная часть художественного наследия М.А. Кичигина хранится в Ярославском художественном музее.

фигуративные, реалистические направления, в разной степени приближенные к натуре: неоакадемизм, натурализм, элементы позднего импрессионизма, стилизации, салон. Не без этнографических и ориенталистских черт. Сказалось и влияние западной культуры (американской и английской) в полиэтнических центрах с большими европейскими концессиями. Искусство 1930 – 1950-х годов, а именно в этот временной интервал попадает деятельность русских эмигрантов в Китае, тяготело к фигуративным стилям, стабильности, контакту со зрителем, что проявилось в разных регионах – Европе, США, СССР. «Русский Китай» не стал исключением еще и потому, что развивался под сильным влиянием художественного рынка.

Стиль портретного рисунка, скорее всего, родился из академической студии. Тренинг перерос в творческую работу, тему, которую можно назвать «Лицо Китая» или «Китай в лицах». За годы эмиграции художники создали десятки работ, целую галерею портретов представителей китайского населения (М.А. Кичигин «Манчжур» (1924), «Приказчик из лавки» (1930), «Старый каллиграф» (1937), «Трапеза» (1930-е); В.Е. Кузнецова «Старик с трубкой» (1937), «Монах» (1939). Их можно классифицировать как типажи. Художники выявляли типические черты, национальные, сословные или профессиональные. Но портреты не «безлики»: в каждом есть индивидуальность, живой человек со своей судьбой, характером, переживаниями. Поэтому их также можно с уверенностью назвать портретами конкретных людей, наделенными типическими чертами.

В Китае художники заново «открыли» для себя сангину. Мягкий коричневый мел, пластичный и податливый в умелых руках, позволяет работать линией, пятном, работать быстро, дает эффектный результат. Охристый тон сангины корреспондирует с цветом тела человека. В Китае эта техника как нельзя лучше подходила для изображения мест-

ного населения, «желтой» расы.

Техника и приемы сангины не новы. Сангину и уголь любили старые мастера эпохи Возрождения, художники академической школы. М.А. Кичигин придал академическому рисунку новый импульс искусства XX века, сопряженный с собственным видением. Рисунки точны, близки к натуре, но не переходят грань, отделяющую натурность от натуралистичности.

Одной из самых заметных фигур в художественной жизни Шанхая был В.С. Подгурский² – большой мастер изображения жанровых сцен, передающих специфику китайского быта. Он ловко подмечал забавные моменты и подавал их живо, интересно, уверенно: «На базар» (1937), «Передвижной ресторан», «Дешевая распродажа» (1930-е), «Уличный цирюльник» (1938). Натурализм в манере исполнения придавал его работам характер фотографических репортажей (до такой степени, что при воспроизведении в книге их легко спутать с фотографиями). Композиции построены по принципу «случайного» кадра, выхваченного из реальности и неожиданно режущего изображение. Манера рисунка тщательная. Все «неровности» сглажены освещением в виде яркого дневного или искусственного света с контрастными тенями. Тонкая и гладкая по всей поверхности холста (или листа) фактура виртуозно

скрывает творческий процесс, уподобляя глаз художника бесстрастному объективу, а само произведение – фотоснимку. Для жанровых сцен художник использовал портретные этюды, называя их «китайскими типажками». Объемы в его рисунках выглядят настолько иллюзорными, что «выходят» из плоскости листа. В манере художника изображать натуру «объективно», без прикрас и условности хорошо прослеживается одно из творческих направлений, возникших под влиянием философии и эстетики позитивизма, а именно натурализм. Его отголоски в искусстве наблюдались повсеместно в 1-й половине XX века. На наш взгляд, у В.С. Подгурского они приобрели черты близкие фотореализму (направлению, ставшему актуальным в последней трети столетия). Эта манера завоевала Подгурскому признание публики. Даже в самые трудные для художников-эмигрантов военные 1940-е годы, его работы неизменно раскупались с выставок.

Стиль рисунков Кичигина и Подгурского не выпадает из контекста художественной практики своего времени. Наиболее яркими представителями этого стиля, который определяется как неоклассицизм (неоакадемизм), были В.И. Шухаев (1887 – 1973) и А.Е. Яковлев (1887 – 1938). Художники одного поколения, после революции в России эмигрировавшие на запад, в Европу.

Вторым по популярности жанром для русских эмигрантов в Китае был пейзаж. Он представлял собой пленэрную живопись, обогащенную декоративной яркостью красок природной и культурной среды Китая. У одних авторов колорит отличался большей контрастностью (М.А. Кичигин, Я.Л. Лихонос), у других состоял из сближенных тонов (В.С. Подгурский). Море, горы, китайская архитектура стали излюбленными мотивами русских художников (М.А. Кичигин «Мальчики» (1929), «Летний дворец в Пекине» (1930), «У переправы на Жемчужной реке» (1932); В.С. Подгурский «Сбор урожая» (1946).

² Подгурский Виктор Степанович (1893 – 1969). Потомок польского дворянина, сосланного в Сибирь за участие в национально-освободительном восстании. В.С. Подгурский родился в Томской губернии, начинал учиться во Владивостоке, художественное образование получил в МУЖВЗ (1914 – 1918). Закончить образование помешали события революции и гражданской войны. В 1918 Подгурский из Владивостока эмигрировал в Китай. С 1920 жил в Шанхае, работал как станковист, декоратор, сотрудничал с архитекторами по декоративному оформлению зданий. В 1947 вернулся в Россию, в 1948–1958 преподавал в Казанском художественном училище, с 1958 в Ташкентском театральном-художественном институте.

М.А. Кичигин как художник русской реалистической школы, развивал традиции и навыки, полученные в МУЖВЗ. Он на всю жизнь сохранил преданность урокам живописи К.А. Коровина, его эмоциональному радостному любованию миром. Нарядный декоративный Китай дал прекрасную возможность развития стиля, который можно назвать декоративным импрессионизмом. Художника интересовало не природное состояние, а визуальный эффект. Он часто дорабатывал картины в мастерской, по памяти, или использовал вспомогательный материал в виде набросков или видовых открыток и фотографий. Тем не менее, художник использовал форму этюда, которую культивировал московский импрессионизм и вообще искусство XX века как способ, позволяющий передавать непосредственное впечатление, незаконченное, живое состояние.

В.Е. Кузнецова³ в своих пейзажах старалась воспроизвести «божественные краски» Китая. Колорит ее акварелей особый: яркий желтый в сочетании с бордо, насыщенными синими, фиолетовыми тонами. Кажется, этих красок нет в природе. Но они разлиты в самой атмосфере Китая. Их тонко улавливает глаз, органы обоняния, интуиция художника. Это передача общего впечатления от китайской

природы и культуры. Здесь ослепительное солнце, яркие цвета предметов быта, национальной одежды, атмосфера красочных праздников, красных фонариков, пряных запахов – особой ауры Востока, столь притягательной для европейского глаза.

Вера Кузнецова родилась в Китае, с детства жила в китайской культурной среде и воспринимала ее как естественный фон своего существования. Она, если и не знала китайскую культуру изнутри, то просто привыкла к ней на уровне быта. Поэтому естественно обращалась к китайской традиции в своих работах. Она нашла в китайском искусстве благодатный источник, питающий творчество: использовала мотивы, стилистику, колорит местной культуры. При этом в большей степени ее интерес вызывало не изысканное элитарное, а народное искусство, привлекательное своей общедоступностью, яркостью, декоративностью. Праздничные гуляния и шествия, театр, народные картинки, древние росписи и скульптура в храмах и дворцах вдохновили ее на создание собственных работ, ставших иллюстрацией и переосмысленной интерпретацией местной культурной традиции.

Увлечение В.Е. Кузнецовой китайским лубком явилось выражением художественной тенденции того времени. Русских художников и синологов интересовало искусство китайского лубка. Любопытные сведения приводит исследователь китайской народной картины Б.Л. Рифтин. Он пишет, что в 1912 году М.Д. Виноградов, студент МУЖВЗ, приобрел во время пребывания в Харбине коллекцию няньхуа. Вернувшись в Россию, Виноградов устроил в 1913 году выставку в помещении МУЖВЗ, вызвавшую большой интерес художников, в т.ч. М.Ф. Ларионова и И.И. Машкова [2, 7–8]. Рифтин же рассказывает об увлечении китайским лубком двух художников-эмигрантов В.И. Шухаева и А.Е. Яковлева» [3, 10–11]. Сбором и изучением китайских народных картин в 1920 – 1930-е

³ Кузнецова-Кичигина Вера Емельяновна (1904 – 2005), родилась в Харбине, в семье русских поселенцев. Художественное образование получила в студии искусств «Лотос» (учителя: М.А. Кичигин, А.А. Бернар-дацци, В.М. Анастасьев, А.Л. Каменский). В.Е. Кузнецова была человеком одаренным, упорным и смелым. И в искусстве тоже. Она быстро прошла путь от ученицы до самостоятельного художника. Михаил Кичигин и Вера Кузнецова встретились в 1921 году и почти 50 лет прожили вместе. Сначала в Харбине, с 1928 – в Шанхае. В 1947 как репатрианты приехали в Россию. С 1948 жили в Ярославле. Основная часть художественного наследия В.Е. Кузнецовой-Кичигиной хранится в Ярославском художественном музее.

годы занимался русский художник-эмигрант А.И. Сунгуров [4, 108–109]. Василий Михайлович Алексеев (1880 – 1951), филолог-китаист, собрал и привез в Россию почти четырехтысячную коллекцию няньхуа.

В.Е. Кузнецова активно обратилась к китайскому лубку во второй половине 1930-х годов. Поводом стал большой заказ: оформление книги «Бриллиантовый юбилей Международного сэттльмента Шанхая» [5]. По замыслу авторов история Китая в издании должна была быть проиллюстрирована старыми гравюрами и работами художников, адаптированными для понимания европейской публикой. В.Е. Кузнецова предложила свою манеру стилизации под китайскую народную картину. Специально для книги она сделала 13 работ на бумаге: «Сын Неба», «Сцена при дворе», «Конфуций и его ученики»; «Китайские актеры». В работах В.Е. Кузнецовой элементы китайской изобразительной культуры соединились с европейским стилем модерн, который сам когда-то родился под влиянием восточного искусства. Она говорила: «Вообще Восток очень декоративный, интересный. Я столько всего насмотрелась в Китае, что впоследствии для работы мне совсем не нужна была натура. И когда меня просили: «Верочка, сделайте нам декорации в восточном стиле», – я писала по памяти, очень быстро и верно» [6, 35–36].

Художники в Китае вынуждены были включиться в художественный рынок. Они работали в различных строительных фирмах, издательствах, театрах, рекламных компаниях, писали заказные портреты. Заказчиками были англичане и американцы, богатые китайцы, русские – публика, не искушенная в искусстве, но следовавшая культурным традициям времени, когда считалось хорошим тоном иметь портрет, выполненный художником. Вкусам заказчиков, которым больше всего хотелось «похожести», считавшейся в их глазах одним из критериев мастерства, удовлетворяла реалистическая манера.

Из заказных работ М. Кичигина в оригинале до нас дошел портрет леди Борхарт (1930), супруги шанхайского коммерсанта. Стиль светской жизни Шанхая практически не отличался от стиля светской жизни европейских городов, не много уступая Парижу или Лондону. На территории Международного сэттльмента и Французской концессии работали многочисленные известные магазины, элитарные клубы, проводились регулярные спектакли, концерты, балы, вечеринки (parties). Жизнь была приятна, комфортна и стоила дешевле, чем в Европе или Америке. М.А. Кичигин был мастером пастели, которая как нельзя лучше подходила для салонных женских портретов, требующих красоты и комплиментарности.

Портрет Ю.М. Янковского известен по фотографии⁴. Юрий Михайлович Янковский (1879 – 1956) был известной личностью на Дальнем Востоке. Потомственный помещик, промышленник, отважный охотник, он в годы гражданской войны потерял все состояние, эмигрировал в Корею, где сумел заново воссоздать промысловое хозяйство недалеко от города Сейсина. Там он построил хутор, получивший название «Новина» и дачный поселок для отдыхающих. Летом на курорте у Янковских отдыхали дачники и туристы из Харбина, Сеула, Тяньцзина и Шанхая. Кичигины несколько раз бывали в Новине, в 1932 году М.А. Кичигин сделал портрет Ю.М. Янковского. Рисунок большого формата выполнен в технике сангины, прост и ясен по замыслу: образ сильного энергичного мужчины, хозяина. В Приморском государственном музее им. В.К. Арсеньева хранится семейный архив фотографий Ю.М. Янковского. Они эффектны и выразительны, но уступают в точности характеристики портрету, сделанному М.А. Кичигиным.

⁴ Научный архив Ярославского художественного музея. Ф. 27 (М.А. Кичигин, В.Е. Кузнецова-Кичигина).

Интересным представителем «молодого» поколения русских эмигрантов в Китае был художник А.А. Ярон⁵. (Нам удалось найти его наследие, находящееся в США.) Алекс Ярон был разносторонним и предприимчивым художником. Он работал как живописец, график, дизайнер, иллюстратор, художник театра, иконописец. Писал портреты, пейзажи, обнаженную натуру. Портреты, выполненные А.А. Яроном, особенно известных личностей – схематичны и суховаты, может быть, потому, что художник не отказывался делать их с фотографии. (Портрет видного политического деятеля Китая Сун Ятсена (1936). А.А. Ярон много времени посвящал сфере коммерческой рекламы. Образцом подобной деятельности может служить реклама шанхайской угольной компании «Dongtrieu Anthracite Coal» (конец 1930-х годов). Рекламный прием использования разномасштабных

изображений в сочетании с реалистическим воспроизведением объемов, вызывает ассоциации с живописной работой Б.М. Кустодиева «Большевик» (1920) и одновременно с кинематографическим персонажем из популярного художественного фильма «Кинг-Конг» (1933). Гигантская фигура рабочего над панорамой Шанхая рождает жутковатый образ индустриализации города. Собственно, все работы Ярона выполнены профессионально, их явная «легковесность» (мы бы сказали, отсутствие «сверхзадачи») обусловлены, вероятно, ориентацией на коммерческий рынок – художник формировался в Шанхае в условиях жесткой конкуренции и борьбы за выживание.

Картина искусства «русского» Китая была бы не полной без учета так называемой русской темы, которая оставалась очень важной для русских художников как средство идентификации.

На выставках в Харбине и Шанхае, одновременно с китайскими этюдами, М.А. Кичигин выставлял «Сенокос», «Сбор яблок», «Деревенский праздник», бесконечно варьируя любимые сюжеты. В 1930-е годы в Шанхае художник написал «Портрет родителей». Живя долгие годы вдали от родины, не имея связи с родными, Кичигин не знал, живы ли они. В портрете не надо искать точного физиономического сходства – работа стала выражением душевного ностальгического переживания. Портретная композиция на горизонтально вытянутом холсте с тремя головами на одной оси встречается нечасто. Художники использовали ее, когда хотели подчеркнуть родство, связь персонажей, особое отношение к изображенным людям. (В.И. Шухаев. Три головы (В.И. Шухаев, В.Ф. Шухаева, А.Е. Яковлев). 1922; К.С. Петров-Водкин. Автопортрет с женой и дочерью. 1933). В сущности, это традиционная иконописная композиция с изображением Спаса и предстоящих святых Богоматери, Иоанна Предтечи. Для М.А. Кичигина обра-

⁵ Александр Александрович Ярон (1910, Таллин – 1991, Вашингтон) был сыном известного шанхайского архитектора, эмигрировавшего из России, А.И. Ярона. С 1924 А.А. Ярон жил в Шанхае. Учился у русских художников-эмигрантов (в т. ч. В.С. Подгурского). Был членом литературно-художественных объединений «Понедельник» и ХЛАМ. Работал художником по рекламе в фирме «Carl Crow & Inc.», в художественной студии «Millington Ltd.». До 1930 занимал пост художественного директора издательского и печатного дома «Post Mercury Co.». С 1935 работал с издателем И.И. Куниным. В 1938 они основали издательскую фирму «Adcraft studios», в которой А.А. Ярон работал художником и художественным редактором. В начале 1940-х годов основал «Ателье Ярона», ставшее артстудией и крупным рекламным агентством Китая. (Ателье продолжало существовать в Вашингтоне.) В 1949 с семьей эмигрировал на остров Тубабао на Филиппинах. После странствий приехал в США. Жил и работал в Сан-Франциско, Вашингтоне. Энциклопедические издания США характеризуют его как дизайнера и художника рекламы. В настоящее время вдова А.А. Ярона Елена Емельяновна Ярон живет в США и является владелицей архива и художественного наследия семьи Яронов.

зы родителей слились с понятием родины, родной земли, стали иконой, как вся Россия, на которую он молился, которую поминал в мыслях и словах. В 1941 году в шанхайском журнале «Рубеж» в статье с выразительным названием «С палитрой в международном пекле Шанхая» журналист Н. Ростова напечатала интервью с художником: «На вопрос, как живут русские художники в Шанхае, признанный мастер кисти Кичигин однажды ответил: «Живут, как вообще можно жить оторванным от своей родины, которая нужна художнику не меньше красок и вдохновения...» [7, 5].

ЛИТЕРАТУРА

1. Жиганов, В.Д. Русские в Шанхае: альбом / В.Д. Жиганов; ист. очерк Г. Сюннерберга. – Шанхай: Изд. В. Жиганова, тип. Изд-ва «Слово», [1936]. – [330] с.; Крадин, Н.П. Художники Дальнего Востока (XIX – середина XX вв.). Биографический иллюстрированный словарь / Н.П. Крадин. – Хабаровск: Издательство «РИОТИП», 2009. – 175 с.: ил.; Лейкинд, О.Л., Махров, К.В., Северюхин, Д.Я. Художники русского зарубежья. 1917 – 1939. Биографический словарь / О.Л. Лейкинд, К.В. Махров, Д.Я. Северюхин. – СПб.: Нотабене, 2000. – 720 с., ил.; Хисамутдинов, А.А. Российская эмиграция в Азиатско-Тихоокеанском регионе и Южной Америке. Биобиблиографический словарь / А.А. Хисамутдинов. – Владивосток, 2000. – 384 с.; Хисамутдинов, А.А. Российская эмиграция в Китае. Опыт энциклопедии / А.А. Хисамутдинов – Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 2002. – 331 с.
2. Редкие китайские народные картины из советских собраний / сост. и авторы Б.Л. Рифтин, Ван Шуцин, Лю Юйшань. – Л.: Аврора, Пекин: Издательство «Народное искусство», 1991. – С. 7–8.
3. Там же. – С. 10–11.
4. Ван Пин. Русская художественная эмиграция в Китае в первой половине XX века [Текст]: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Ван Пин. – Москва: Московский педагогический гос. ун-т, 2006. – С. 108 – 109.
5. The diamond jubilee of the international settlement of Shanghai / Managing Editor I.I. Kounin, Art Editor A. Yaron. – USA-Shanghai. 1940. – 346 p.: 549 ill.
6. Михаил Кичигин. Вера Кузнецова-Кичигина: русские художники в Китае / автор-сост. Т.А. Лебедева. – Ярославль: Издательство Александра Рутмана. – 2004. – С. 35–36.
6. Н. Ростова. С палитрой в международном пекле Шанхая // Рубеж в Шанхае, 1941, 19 июля, № 2 –29. – С. 5. (Цит. по: Хисамутдинов, с. 263).

ПЕРВЫЕ ШАГИ ВЫСШЕЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ В КАЗАНИ (2008 – 2011)

И. Ф. Лобашева

Аннотация: В статье освещается современная история становления академического художественного образования в Казани на базе Московского государственного академического художественного института имени В.И.Сурикова, начальные достижения и возникшие проблемы этого процесса, его взаимосвязи с традициями знаменитой Казанской художественной школы, созданной под непосредственной опекой Императорской Академии художеств (1895). Развитие казанского художественного вуза рассматривается в контексте сложно протекающего общего реформирования отечественной высшей школы.

Annotation: this article covers modern history of higher academic artistic school's formation in Kazan on the base of The Surikov Art Institute in Moscow, first advances and problems of this process, its interconnection with traditions of famous Kazan Artistic School created under Royal Academy of Arts wing (1895). The evolution of Kazan artistic HEI is considered in the context of common reforming of the national higher school that runs in a complicated groove.

Ключевые слова: высшее академическое художественное образование, Казанская художественная школа, художественный институт имени В.И. Сурикова.

Key words: higher academic artistic education, Kazan Artistic School, The Surikov Art Institut.

«Вуз должен давать своим питомцам максимальную формальную грамотность, оканчивающий его обязан хорошо рисовать и писать как с натуры, так и по представлению, по памяти, от себя, так что он, кроме того должен овладеть композиционным мышлением».

И.Э. Грабарь.

Более 115 лет назад под непосредственной опекой Императорской академии художеств открылась знаменитая Казанская художественная школа (1895). Исторические стены школы овеяны обучением и педагогической работой таких легендарных личностей, как Н.И. Фешин, Д.Д. Бурлюк, А.М. Родченко, П.П. Беньков, П.А. Радимов, Б.И. Урманче, П.М. Дульский, В.К. Тимофеев, многих известных мастеров изобразительного искусства России. Все последующие десятилетия деятельность школы не прерывалась, лишь менялись ее наименования. За все это время только краткий период своей истории, в первой половине 1920-х годов (время экспериментов и реорганизаций), школа, именовавшаяся в те годы Казанским

АРХУМАСом (Архитектурно-художественные мастерские), имела статус высшего учебного заведения. Несколько лет ее ректором был архитектор Ф.П. Гаврилов – талантливый художник и педагог, подвижник и энтузиаст художественного образования в Казани.

2008 – 2009 годы стали знаковыми в жизни Казанской художественной школы. Сохраняя и развивая сложившиеся на протяжении многих десятилетий традиции среднего специального учебного звена, старейшее художественное учебное заведение страны встречало своих учеников и гостей в новом качестве – в Казани на базе Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова (МГАХИ) открылся художественный вуз.

Идея открытия в Казани высшей академической художественной школы как центра художественного образования поволжского региона зрела давно в культурной среде Татарстана, обладающей серьезным художественным потенциалом и крепкими связями с соседними республиками и ближайшими областями России. Это тем более логично, если учесть, что Казанское художественное училище имени Н.И. Фешина на протяжении нескольких десятилетий является базовым училищем поволжской методической зоны.

Открытию вуза предшествовали важные подготовительные мероприятия: передача исторического здания Казанской художественной школы (2003), приведение его в надлежащий рабочий вид, долгосрочные тесные контакты с Российской Академией художеств, с руководством МГАХИ имени В.И. Сурикова, с множеством других организаций, оформление различной документации и контроль ее успешного прохождения в различных инстанциях. Это лишь макушка огромного «айсберга» под названием «Филиал МГАХИ имени В.И. Сурикова в Казани». Каждодневная, наполненная сотнями дел по развитию института деятельность директора МГАХИ имени В.И. Сурикова, заслуженного деятеля искусств Республики Татарстан М.А. Вагапова, который в прошлом сам прошел школу суриковского института, и его главных заместителей, высококлассных профессионалов с большим педагогическим опытом работы – Т.Г. Султанова (зам. по учебно-воспитательной работе), Е.Н. Даричевой (зам. по научной работе, кандидат педагогических наук), Р.Ш. Каримова (зам. по учебной практике), Л.В. Куликовой (зав. методическим фондом) а также многих коллег по педагогической и художественной деятельности, представителей культуры Татарстана, удивляет своим размахом и результативностью работы.

Изучая и анализируя богатую историю Казанской художественной школы, неслож-

но открыть и провести очевидные исторические и современные параллели. Ныне Российская академия художеств снова участвует в ее развитии и возрождении *теперь уже в качестве высшей школы*, поскольку одной из приоритетных задач в деятельности современной академии, сохраняющей свои традиции, является развитие академической системы образования в региональном искусстве России. Непосредственным куратором этого процесса от академии выступает прославленный своими художественными традициями Московский институт имени В.И. Сурикова.

Особенно важно, что, как и сто с лишним лет назад, в момент создания школы, главная инициатива и основные усилия в столь серьезном повышении статуса от училища до вуза исходят от местной художественной общественности, прежде всего – от руководства Казанского художественного училища им. Н.И. Фешина при самой весомой и всесторонней поддержке Правительства Татарстана и Министерства культуры Татарстана. Так, определенным образом, история повторяется, однако, конечно, очередной виток ее спирали имеет свои особенные черты, которые найдут отражение в этапах становления и развития высшего художественного образования в Казани. В частности, в данном сообщении мы сделаем попытку осветить первые шаги истории высшей академической школы в Казани на современном этапе.

Широко известно, что на фоне развернувшейся в последнее время общероссийской реформы высшей школы, стремлению России включиться в Болонский процесс, возникает немало проблем в дальнейшем развитии творческих высших школ, сохранении сложившихся уникальных традиций отечественной академической системы. Обеспеченность по поводу бездумного калькирования европейской системы обучения на российской культурно-образовательной почве и опасной вероятности потерять свои

национальные, веками наработанные традиции, системный опыт высказывают многие крупные художественные деятели современности.

В последние годы этому вопросу были посвящены самые различные форумы специалистов. В числе них Международная научная конференция «Академическое художественное образование: традиции и современность», посвященная 250-летию Академии художеств и организованная Институтом живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Российской Академии художеств в апреле 2007 года, куда были приглашены не только российские специалисты, но и их зарубежные коллеги. Автору данного сообщения довелось участвовать и выступать на этих мероприятиях, слышать различные точки зрения коллег.

В Казани в апреле 2009 года также состоялась Всероссийская научно-практическая конференция «Перспективы развития художественного образования в России», которая проходила на базе Казанского художественного училища им. Н.И. Фешина и уже открытого к тому моменту филиала МГАХИ им. В.И. Сурикова. Ценнейшие материалы конференции опубликованы в ее сборнике, они демонстрируют самый живой интерес к обозначенной проблеме, искреннюю озабоченность многих педагогов судьбой старейшей академической отечественной школы [1].

В октябре 2010 года редакция журнала «ACADEMIA» провела в музейно-выставочном зале Московского академического художественного лицея выставку «Артпроект. Диплом-2010», где были представлены дипломные работы учащихся восемнадцати художественных учебных заведений. На фоне выставки прошла I-я конференция «Художественное образование в России. Проблемы. Перспективы». При широком разбросе мнений были выработаны и некоторые общие взгляды на реформу художественного обра-

зования в России [2, XV].

Весьма емким, четким и, так сказать, отрезвляющим было выступление профессора кафедры живописи и композиции МГАХИ, народного художника России С.А. Гавриляченко, который ясно выделил и исторические, и современные аспекты проблемы в докладе с очень показательным названием «О вреде реформ вообще» (постсоветское переструктурирование академической школы и Болонский процесс)». Выделив главную идею Болонской декларации, которая «...ориентирована на общеевропейское гражданство, на единство «ценностей и принадлежности к общему социальному и культурному пространству», автор далее указывает: «Каждому стремящемуся к присоединению необходимо забыть об идее «созвучной симфонии культур» и отбросить все национальное» [3, III]. Как раз это в большой степени и пугает представителей устоявшейся академической школы.

В конце доклада, аккумулируя основные мысли, автор предлагает генеральное стратегическое решение этого вопроса. Указывая, что «... Россия всегда была предрасположена к развитию фундаментальных, классических, академических направлений в науке, искусстве с некоторым ущербом для практицизма», автор считает необходимым «... кодифицировать достоинства русской школы. Для этого надо провести фундаментальные исследования и написать историю школы, создать ее реальный, зримый образ – издать видеоряды учебных и дипломных работ. В видеоряд должны попадать все структуры единого образования: и школа, и училище, и вуз. Тогда станут очевидны богатства, которыми обладает Россия в культуре... При этом возможно экспериментирование с различными, прежде всего, «художественно-промышленными» частями высшей художественной школы, с частями, находящимися в зонах естественной диффузии с иными образовательными системами.

Европейская по изначальной природе традиция классического образования – достойный вклад России в мировое искусство XXI века» [3, III]. Думается, именно такой подход наиболее уместен в сложившейся ситуации, и именно такая позиция позволит разрешить эту важнейшую проблему.

Совсем недавно, 13 – 14 октября 2011 года прошла II конференция «Художественное образование в России. Проблемы. Перспективы» в рамках выставки дипломных работ «Современность. Пространство. Живопись», имевшая еще более развернутый характер с широким кругом вопросов истории и современности художественного образования в России. Таким образом, эта тема становится с каждым годом все более актуальной и значимой. Это связано не только с попытками внедрить Болонскую систему, но и с общим пониманием необходимости менять, совершенствовать академическую образовательную систему, двигать процесс ее обновления.

В образовательную систему современной Российской академии художеств входят два вуза (Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова и Санкт-Петербургский Государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина) и два средних специальных художественных заведения (Московский академический художественный лицей Российской академии художеств лицей и Санкт-Петербургский государственный академический художественный лицей имени Б.В. Иогансона). Потому открытие художественного вуза в Казани как составной части МГАХИ имени В.И.Сурикова, представляющей академическое образование в обширном географическом регионе страны, стало одним из важных событий последних лет в культурной жизни не только Республики Татарстан, но и России в целом, поскольку оно наглядно демонстрирует укрепление и раз-

витие системы академического образования в стране, ее востребованность и актуальность на современном этапе.

Официальное открытие института состоялось в марте 2008 года, однако подготовка необходимого пакета документов потребовала много времени, поэтому приемные экзамены и первый набор студентов прошли в самом конце 2008 года. Начало занятий, отсчет самого учебного процесса совпал с началом 2009 года. Первым в филиале открылся скульптурный факультет. Осенью того же года открылись еще два факультета: живописный и графический.

Сейчас студенты обучаются на трех факультетах: живописном, графическом и скульптурном. Это соответствует основному образовательному составу суриковского института. Студенческий коллектив, состоящий на сегодняшний день из пятидесяти семи студентов, весьма разнообразен: ребята приехали учиться в Казань из Петрозаводска, Самары, Пензы, Ульяновска, Саратова, Краснодарского края, Нижневартовска, из национальных республик Поволжья: Татарстана, Башкортостана, Удмуртии, Чувашии, Мордовии.

Очень важно и ценно на первом этапе развития филиала, что весь учебный процесс ведется на базе методического и программного обеспечения МГАХИ. С самых первых шагов деятельности (вступительные экзамены, экзаменационные просмотры) осуществляется постоянная взаимосвязь с московскими коллегами: в Казань регулярно приезжает комиссия из ведущих профессоров МГАХИ (А.Н. Суховецкий, А.В. Балашов, А.И. Теслик) во главе с ректором института А.А. Любавиным, активно курирующими процесс обучения. Студенты выезжают в Москву на просмотры, на время летних практических курсов. В прошлом учебном году (2010/2011) студенты I и II курсов побывали на ознакомительной практике в Москве и Санкт-Петербурге, познакомились с

основными музейными собраниями столиц, увидели крупные выставочные проекты, побывали в академических художественных вузах. Студенты III курса скульптурного отделения выезжали на летнюю практику в Переславль-Залесский для выполнения учебных заданий по дереву.

В настоящее время в филиале курсы специальных дисциплин ведут известные, признанные мастера современного искусства Татарстана: М.А. Вагапов, З.Ф. Гимаев, Ф.Х. Якупов, Е.С. Ермолина, Б. Гильванов (живописный факультет); Г.Л. Эйдинов, В.В. Карасева, В.Н. Крылов (графический факультет); А.М. Минуллина, Р.Х. Гайсин (скульптурный факультет) и другие.

Конечно, долгожданная радость открытия филиала неизбежно сопровождается многими организационными заботами: подбор и постоянное совершенствование педагогического состава, развитие собственной научно-методической базы института и учебно-творческой практики студентов, расширение материальной базы, большая работа по привлечению абитуриентов различных регионов России в филиал, дорогостоящая реставрация здания, подготовка общих и специальных учебных мастерских, лекционных аудиторий. Однако самыми актуальными, насущными остаются три проблемы: вечная и острая проблема финансирования, скорейшее формирование сильного стабильного ядра основного педагогического состава и недостаточный уровень предварительной подготовки поступающих. Работа по этим направлениям ведется постоянно, и многое еще предстоит сделать.

Основной задачей казанского вуза в течение нескольких ближайших лет является общее становление стабильного учебного процесса. Параллельно с этой задачей, открытие вуза дало толчок к проведению нескольких крупных мероприятий, способствующих его развитию. Это ряд конференций всероссийского масштаба (упомянутая выше конфе-

ренция 2009 года и конференция, посвященная 115-летию Казанской художественной школы (2010) [4]), отчетные показы студенческих работ, выставки преподавателей филиала, выставки работ из методфонда МГАХИ.

Первым важным событием в рамках создания и открытия института стала прошедшая в Казанском филиале выставка работ студентов МГАХИ имени В.И. Сурикова, переданных институтом в качестве методического материала для обучения (январь 2009). Знаменательно, что столичный институт сразу же откликнулся на просьбу своего казанского «новорожденного» филиала, и эти поступления состоялись в год его открытия, а сама выставка была приурочена к началу первого учебного семестра. В дальнейшем состоялось еще несколько передач из так называемой «золотой» части методфонда института, куда входят лучшие учебные работы, последние дары были сделаны в преддверие нынешнего учебного года. При отборе специалисты МГАХИ руководствовались желанием дать разнообразный и наиболее востребованный на данном этапе методический материал как по учебным заданиям, так и по представлению о деятельности мастеров различных педагогов. Большая часть работ выполнена в последние годы, что дает возможность познакомиться с современным состоянием учебного процесса в МГАХИ.

В связи с этим невольно возникает еще одна историческая аналогия. Уже в первые учебные годы (1895/96, 1896/97) Казанская художественная школа получила по своему запросу из Императорской академии художеств богатый методический материал: гипсовые слепки, карандашные натурные студии, гравюры, книги; позже были присланы живописные и акварельные работы, большие программные произведения академистов. Этот же процесс мы наблюдаем сегодня вновь: самый необходимый и ценный для обучения материал высшая художе-

ственная школа в Казани также получает от своего столичного куратора МГАХИ в самом начале пути. Отрадно видеть подобную созидательность, плодотворность взаимоотношений, ощущать заботливую опеку старшего товарища, и думается, что в дальнейшем эти связи не ослабнут, а напротив, будут еще более обогащаться и развиваться.

Самым показательным итогом учебной деятельности являются отчетные студенческие выставки, обзоры которых автор данного сообщения делает регулярно. В целом можно сказать, что результаты обучения студентов весьма и весьма интересны. На каждом факультете уже появились свои «звезды», есть очень вдумчивые способные ребята, каждая группа имеет свое лицо, особое биополе, одни более организованы и по-взрослому ответственны, другие очень непосредственны и открыты и нуждаются в большем контроле, но все они заслуживают внимательного отношения к себе, все они уникальны как будущие художники, как личности и работать с ними чрезвычайно увлекательно и радостно, хотя конечно, без трудностей не обходится.

Возможно, пока еще рано говорить о собственной методической линии филиала, но общий анализ студенческих работ обнаруживает признаки ее появления, постепенного формирования определенного «лица» методики преподавания казанского института, в основе которой лежат традиции реалистической художественной школы, принятые в МГАХИ. Понятно, что этот процесс выработки собственной методики протекает весьма непросто, он очень долог, тернист и сложен, прежде всего, для самого педагога, постоянно сверяющего общие устоявшиеся методические положения с собственными устремлениями, здесь часто происходят принципиальные столкновения между разными системами преподавания педагогов, и пока мы констатируем только самое начало этого пути. Кроме того, каждый настоящий

педагог, обладающий собственным видением системы преподавания, уникальным художественным творческим потенциалом и, конечно, особенными свойствами человеческой природы, неизбежно передает свой багаж подопечным студентам. Поэтапно он прививает не только уровень технического мастерства, но и индивидуальное, пропущенное сквозь призму своих проб и ошибок, понимание классического наследия, и конечно, представление о современном состоянии искусства.

5 октября 2011 года состоялось торжественное собрание, посвященное началу нового учебного года, в котором приняли участие руководители института им. В.И. Сурикова, ежегодно приезжающие к началу учебного года в филиал, представители Российской академии художеств, профессорско-преподавательский состав и студенты филиала. С приветствием к студентам обратился ректор МГАХИ им. В.И. Сурикова, действительный член Российской академии художеств, заслуженный художник России, профессор А.А. Любавин. Было зачитано обращение к студентам от президента Российской академии художеств, народного художника СССР и РФ З.К. Церетели. Девятнадцати первокурсникам вручены студенческие билеты. Как уже говорилось, в учебно-методический фонд филиала в подарок от Академии вновь были переданы учебные пособия по живописи.

Очень важным событием стало вручение медалей от Академии «За успехи в учебе» лучшим студентам филиала: по факультету живописи – А. Шинибаеву, графики – А. Бронниковой, скульптуры – З. Мухамедьяновой. Этот факт, несмотря на серьезные проблемы становления, подтверждает успешность развития филиала, укрепление его позиций в сфере общероссийского художественного образования.

Высшая академическая школа в поволжском регионе – дело масштабное, значимое,

чрезвычайно востребованное. Сам факт его появления в Казани уникален, и хотелось бы, чтобы очевидную ценность этого хорошо сознавали все мастера искусства Татарстана, Казани, заботились и оберегали это особое, пока еще не совсем окрепшее явление в художественной жизни республики от ненужных распрей, рожденных чрезмерными амбициями. На этапе становления вуза как никогда необходима максимальная консолидация усилий всех художественных сил республики, способных и словом, и делом помочь в этом. И, возможно, такое объединение могло бы помочь не только развитию института, но и, в конечном счете, цеховому сплочению самих художников вокруг него, поскольку, к сожалению, на сегодняшний день можно лишь уверенно констатировать магистральную тенденцию разобщенности республиканского художественного круга.

Первые шаги истории новоиспеченного казанского художественного вуза показали, что интерес к его появлению со стороны российских художественных училищ велик, и география этого интереса выходит далеко за пределы поволжского региона.

В свою очередь, хочется сказать, что филиал МГАХИ имени В.И. Сурикова в Казани готов к приему студентов и с радушным не-

терпением, с открытым сердцем ждет их. Казанский институт ждет прихода в свои стены творческих одаренных и трудоспособных ребят из художественных учебных заведений всей России, искренне надеясь, что обоюдными стараниями руководства института, педагогов и учеников именно этот момент современной истории специального художественного образования в Казани станет началом возрождения, нового расцвета знаменитой Казанской фешинской школы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Перспективы развития художественного образования в России: сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции (МГАХИ имени В.И. Сурикова в Казани, 7–9 апреля 2009). – К.: «Слово», 2009. – 100 с.
2. Журнал «ACADEMIA». – 2010. – № 6. – М.: Фонд поддержки современного искусства «Артпроект» – С. XV.
3. Гавриляченко С.А. «О вреде реформ вообще» (постсоветское переструктурирование академической школы и Болонский процесс») // Журнал «ACADEMIA». – 2010. – № 6. – М.: Фонд поддержки современного искусства «Артпроект» – С. III.
4. 115-летие Казанской художественной школы: сборник материалов Межрегиональной научно-теоретической конференции (МГАХИ имени В.И. Сурикова в Казани, 6 октября 2010). – К.: «Слово», 2010. – 130 с.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ КАЗАНИ XIX – XX ВЕКОВ

ЦИКЛ В. Д. ПОЛЕНОВА «ИЗ ЖИЗНИ ХРИСТА» НА ВЫСТАВКЕ В КАЗАНИ

Д. И. Ахметова

Аннотация: В 1909 г. в рамках выставки «Современное русское искусство» в Казани зрителям была представлена евангельская серия В.Д. Поленова «Из жизни Христа», состоящая из 64 картин. Цикл до революции демонстрировался в России и Чехии, в дальнейшем перестал существовать как единый, попав в частные собрания и музеи США, Канады, России.

Annotation: In 1909, the exhibition «Contemporary Russian Art» in Kazan, the audience was shown a series of evangelical Polenov «From the Life of Christ», consisting of 64 paintings. Cycle before the revolution was shown in Russian cities and Prague, subsequently ceased to exist as a single, hitting the museums and private collections in the USA, Canada and Russia.

Ключевые слова: В.Д. Поленов, евангельский цикл «Из жизни Христа», Казанская художественная школа, выставка «Современное русское искусство».

Key words: V.D.Polenov, evangelical series «Life of Christ», the Kazan Art School, the exhibition «Contemporary Russian Art».

В Казанской художественной школе на рубеже XIX – XX вв. велась довольно регулярная выставочная деятельность. В основном выставки организовывались и проходили под патронажем Петербургской Академии художеств, которая и присылала в Казань отобранные ею работы художников-академиков или выпускников Академии для ознакомления студентов с достижениями «актуального» для того времени русского искусства. Выставленные произведения должны были служить «образцами» для учащихся.

Часть экспозиций организовывались администрацией самой художественной школы. При этом вся выставочная деятельность проходила весьма продуктивно, поскольку многие из выставленных работ пополняли учебный музей самой художественной школы, а также покупались казанским городским музеем и местными коллекционерами.

Надо отметить, что направления, к которым можно было отнести вывешенные

в стенах учебного заведения работы, были довольно однообразны: академизм, позднее передвижничество. Свежих идей в головы учащихся такие экспонаты не вносили и служили лишь для воспроизведения установленных академических образцов. Однако время менялось, в российском искусстве появлялись новые течения, с которыми в провинции еще были мало знакомы, и требовался новый подход к организации выставочной деятельности с возможностью знакомства с «другой» живописью. В 1908 г. Совет школы решил организовать выставку, аналогов которой в истории художественной жизни Казани еще не было. На выставке «Современное русское искусство», проходившей все лето 1909 г., были представлены самые разные течения в современной русской живописи, от академистов и передвижников до художников «новейших направлений». Эта выставка стала событием для всего Поволжья, в ней участвовало около 160 мастеров, представивших более 900 работ [5]. За три

летних месяца вернисаж посетило более 11 тысяч человек [1, д.310, л.142].

Одним из главных событий на выставке стал показ знаменитого евангелического цикла Василия Дмитриевича Поленова (1844 – 1927) «Из жизни Христа» (1899 – 1908). Всего было показано 65 картин (хотя в каталоге к казанской выставке были указаны 59 работ), размещенны на втором этаже школы (зал Г). Кроме того, в экспозиции передвижников находились еще и два пейзажа Поленова [5].

У евангельской серии Поленова был длительный период создания, а также необычная история экспонирования. Примечательно, что еще в юношеские годы под впечатлением грандиозного полотна Александра Иванова «Явление Мессии» у В. Поленова зародилась мечта стать продолжателем дела великого художника и «создать Христа не только грядущего, но уже пришедшего в мир и совершающего свой путь среди народа» [6, с.57]. Осязаемые черты эта идея приобрела у Василия Поленова, воспитанника Академии художеств, в 1868 году в замысле картины «Христос и грешница». Сюжет известного полотна «Христос и грешница» наиболее соответствовал его желанию показать нравственную силу и торжество тех гуманистических идей, которые нес людям Христос, их красоту и истинность. К восьмидесятым годам XIX века в русском искусстве сложилась новая традиция обращения к евангельским сюжетам как к реально происходившим историческим событиям с акцентировкой на нравственной стороне христианства, одним из родоначальников такого подхода был именно Поленов. Как отмечал о. А. Мень, в толковании образа Христа Поленов решительно отошел от традиционных трактовок. Действительно, будучи человеком нецерковным, он стремился найти собственное решение темы. В цикле, который Поленов считал «главным трудом своей жизни» [9, с.25], он стремился создать «действитель-

ный» живой образ Христа. Огромную роль в этом играет окружающий Христа пейзаж. Чтобы приблизиться к обстановке библейских событий, Поленов совершил поездки в Палестину и Египет. При этом художником были устранены все театральные эффекты, которые были свойственны картинам многих других художников, писавших тогда на библейские темы. События в цикле протекают в обстановке обыденности, и только величественная восточная природа подчеркивает духовный смысл совершающегося. Влияние «восточного» периода в творчестве Поленова было сильнейшим на современное ему русское изобразительное искусство. Ученик Поленова Александр Головин писал: «Живопись Поленова явилась чем-то совершенно новым на общем сероватом тусклом фоне тогдашней живописи. Его этюды – палестинские и египетские – радовали глаз своей сочностью, свежестью, солнечностью. Его палитра сверкала и уже этого одного было достаточно, чтобы зажечь художественную молодежь» [7].

Тем не менее, современные Поленову искусствоведы, как и художники в большинстве своем, считали цикл довольно неудачным, чуждым русской живописи, ее поэтическому духу, атмосфере родного дома. Большинство критиков признавало, что главной удачей Поленова явилось историческое воссоздание евангельской среды и пейзажа, в то время как образ Христа остался мало-выразительным. Младший современник Поленова Александр Бенуа, называя цикл легковесными иллюстрациями Евангелия, отмечал, что «Его восточные этюды теперь кажутся слащавыми и неприятно поражают своей вялой техникой, но в свое время они явились также своего рода откровением для глаза русских художников, так как никто до него не передавал такую легкость в тенях, такую прозрачность красок, такую воздушность перспективы» [2, с.323].

Однако нельзя не признать, что Поле-

нов ставил себе иные, масштабные задачи, создавая евангельский цикл. Его волновали нравственные, духовные проблемы более глобального, мировоззренческого уровня. Но попытка соединения обыденного и духовно-религиозного у Поленова не совсем задалась, изображая Христа «человеком», художник «терял» его символическую, «сакральную» суть. Все же Поленов был мастером, умевшим тонкими нюансами отобразить неброскую поэзию именно родной природы, понять ее особый «тургеневский дух», как он сам и говорил о своей живописи. Он понимал ее «сакральные» глубины, и находил в малом, потаенном глобальный мировоззренческий смысл. А потому эффектная природа Востока, огромные пространства поражали, но не находили такого задушевного отклика, как тихий «Московский дворик» или укромный «Бабушкин сад». Однако сама попытка, может быть и не столь живописно убедительная, но грандиозная, поднимающая глобальные, а не местечковые, как это часто было свойственно передвижникам, нравственные проблемы, сама по себе была огромным многолетним творческим подвигом. Несомненно, что работы Поленова, единственные в своем роде в русской живописи, вызывали глубочайший интерес публики своим масштабом, необычностью сюжетов, духовным посылом.

Поленов работал над циклом несколько десятилетий, продолжая писать евангельские картины до конца жизни уже при Советской власти, а сама серия картин уже не существовала как цельное явление.

История экспонирования цикла довольно недолгая, но драматичная. В 1908 году, когда В. Поленов в целом закончил работу над картинами евангельской серии, 58 картин цикла были показаны в Петербурге. Весной 1909 г. уже 64 картины цикла экспонировались в Москве. После ее закрытия 18 мая, как сообщал в канцелярию Казанской художественной школы уполномоченный Товарищества

передвижных художественных выставок Я.Д. Минченков, она была отправлена в Казань [1, д.296, л.139]. Масштабная выставка всего спектра русского искусства была открыта 6 июня при большом скоплении народа. Таким образом, казанцы увидели евангельские картины фактически после зрителей двух российских столиц и активно посещали выставку, привлеченные поленовскими работами.

Надо отметить, что при экспонировании цикла в Петербурге и Москве в 1908, 1909 и 1914 годах, Поленов подвергся достаточно жесткой критике, особенно со стороны духовенства, за рационалистический подход к духовным сюжетам. Однако простая публика принимала картины очень благосклонно. Например, по окончании выставки Поленову из Казани были высланы 97 руб. 50 коп. за его проданные альбомы (немалые деньги по тем временам) [1, д.310, л.169]. Сами же картины не продавались. Интересно, что выставка работ Поленова признавалась главной «приманкой» большой экспозиции «Современное искусство» и привлекала наибольшее внимание публики. Местный критик в газете «Вечерняя почта» отмечал, что главная сила художника – пейзаж, здесь он достигает вершин творчества, а основной чертой цикла является простота сюжета [3].

Поленовские работы покинули выставку раньше ее окончания, отправившись далее по российским городам. В целом, цикл в таком полном виде мало где успели экспонировать, в России его показывали еще в некоторых городах в 1909 – 1910 гг. (например, в Орле, Харькове, Киеве, Екатеринославе, Твери (1910), однако, полный список городов установить сложно), а в 1914 г. выставка поленовского цикла была устроена в пользу раненных Первой мировой войны (тогда картин было уже 68). В октябре 1910 г. открытие выставки Поленова состоялось в Праге в салоне известного пражского издателя Ф. Топича, и в 1912 г. в Чехии был выпущен аль-

бом с репродукциями цикла, благодаря чему он нам известен полностью [8]. Данный альбом был использован о. Александром Менем для иллюстрирования первого издания его «Сына человеческого».

Картинами заинтересовались американцы, попросившие устроить их выставку в США. В 1912 г. работы должны были пересечь Атлантику на печально известном «Титанике», но, к счастью, их не успели погрузить на злополучный корабль. В следующий раз евангельские картины Поленова решили отправить в Америку уже в 1924 году в рамках грандиозной ретроспективы русского искусства в «Гранд-Централ Палас» в Нью-Йорке, представившей американскому зрителю около 1000 произведений сотни русских художников. Картин Поленова среди отправленных в Америку работ было 12 (возможно 13). Среди уплывших за океан полотен Поленова была и авторская версия картины «Христос и грешница» – работа «Кто из вас без греха?», написанная в 1908, в год окончания евангельского цикла. На Нью-Йоркской выставке 1924 года русские картины можно было не только увидеть, но и купить. И.Э. Грабарь, тогдашний директор Третьяковской галереи, от имени советского правительства в США занимался распродажей живописи из России, в том числе и евангельского цикла Поленова. Этой возможностью воспользовался промышленник, филантроп, дипломат и любитель русского искусства Чарльз Р. Крейн (Charles R. Crane). Он приобрел работы Поленова «Кто из вас без греха?» и «Повинен смерти», а позже подарил их одному из североамериканских университетов. В ноябре 2011 г. на аукционе Bonhams работа «Кто из вас без греха?» (авторское повторение картины 1887 г. из Русского музея) была продана за 4,07 миллиона фунтов, став, таким образом, одной из самых дорогих работ русских художников [10].

При этом еще в 1924 г. И.Э. Грабарь, осуществлявший тот рейд, в своем отчете в

Россию писал: «Тот, кто думает, что в Америке имеют успех художники типа Поленова, жестоко ошибаются: покупка Поленова чистая случайность... Поленов своего чудака обрёл. Дело случая и счастья. Просто лотерея» [4, с.119]. Днём раньше, 20 апреля 1924 г., Грабарь заканчивает письмо к жене так: «Но забыл сказать самое главное: был Крэн, пришёл уже часов в 8 вечера и купил ещё на 5700 долларов. Правда, опять Поленова, но всё-таки очень большие и крайне нужные нам деньги» [4, с.119]. Поленов опять оказался «гвоздем» выставки, его работы были самыми дорогими и раскупались лучше остальных. Разброс цен на его проданные картины был от 750 до 3500 долларов [6, с.65]. Все его работы были проданы. Сам художник получил деньги только за четыре первые проданные картины. Остальное ушло на оплату аренды помещения и обратную дорогу. При этом никто за принадлежавшие самому пожилому художнику картины не отчитался. Известно, что часть из проданного попала в Канаду. Некоторые же картины осели в частных коллекциях в России. И только малая часть цикла оказалась в российских музеях.

Таким образом, евангельский цикл после революции перестал существовать как цельное явление. В Советской России всегда больше ценили пейзажную живопись Поленова, а евангельские картины, в общем-то, оказались забыты, хотя Поленов и продолжал, несмотря ни на что, главное дело своей жизни вплоть до самой кончины (1927). Сегодня, когда многие ищут возрождения религиозных основ, евангельский цикл Поленова часто выставляется в репродукциях, конечно, это своего рода попытка восстановить грандиозный труд художника, объединить разрозненные фрагменты, понять общий замысел, оценить его подлинное значение.

Несомненно, выдающееся значение выставки «Современное русское искусство» состояло в том, что казанские зрители, а

более того, начинающие казанские художники, сумели воочию познакомиться с современными достижениями русской живописи. При этом практически нигде нет упоминаний о том, что столь выдающееся событие, как практически премьерный показ поленовского цикла, проходило в Казани, причем сразу после Петербурга и Москвы. Однако, представленный со всей возможной полнотой евангельский цикл Поленова «Из жизни Христа» оказался событием уникальным в культурной жизни Казани, поскольку через несколько лет он перестал существовать как единый, и сегодня его практически невозможно восстановить целиком. К великому сожалению, работы разрознены, разбросаны по всему свету, и показать их вместе, как было в первоначальном замысле, на сегодня не представляется возможным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Национальный архив РТ. – Ф. 564. – Оп.1.
2. Бенуа А.Н. История живописи в XIX веке. Русская живопись. – М.: Республика, 1995. – 448 с.
3. Вечерняя почта. – 1909. – № 129.
4. Грабарь И. Письма. 1917 – 1941. – М.: Наука, 1977. – 422 с.
5. Каталог художественной выставки «Современное русское искусство» в помещении Казанской художественной школы. Казань. Арское поле. – Казань: Типо-литография Н.М. Чижовой, 1909. – 48 с.
6. Пастон Э. Василий Поленов: «Я несказанно люблю евангельское повествование...» // Третьяковская галерея. – 2011. – №4. – С.56–69.
7. Поленов В. Евангельские сюжеты [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vasily-polenov.ru/bio7.php>
8. Поленов В. Из жизни Христа: [Альбом]. [Прага, 1912].
9. Поленов В.Д. Мое художественное завещание // Василий Дмитриевич Поленов: К 150-летию со дня рождения. Каталог выставки. – М., 1994. – С. 25.
10. Самые дорогие картины русских художников. Инвестиции в искусство [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://artinvestment.ru/invest/rating/20080411_top12rus.html

КАРИКАТУРЫ ТАТАРСКИХ САТИРИЧЕСКИХ ДОРЕВОЛЮЦИОННЫХ ЖУРНАЛОВ, ИЗДАВАВШИХСЯ В КАЗАНИ

Ф.Г. Вагапова

Аннотация: Впервые в искусствоведении автор анализирует карикатуры татарских сатирических дореволюционных журналов, издававшихся в Казани. В статье используется историческая и искусствоведческая методология изучения журналов. Исследованные артефакты позволяют выявить стилистические особенности в творчестве каждого художника.

Annotation: For the first time in art history, the author analyzes the satirical cartoons Tatar prerevolutionary journals in Kazan. The article uses the historical and artistic methodology to review the log. Studied artifacts can detect the stylistic features in the work of each artist.

Ключевые слова: гротеск, европейское искусство, иллюстрация, карикатура, модерн, мусульманское искусство, русское искусство, стиль, экспрессионизм.

Keywords: grotesque, European art, illustration, cartoon, modern, Muslim art, Russian art, style, expressionism.

В преддверии революции 1917 года в Казани и других городах России издавалось немалое количество журналов на татарском языке [1: 39]. Особое место среди много-

образия периодических изданий занимали сатирические журналы. У.И. Гимадиев отмечает: «Расцвет сатиры приходится на те периоды истории, когда социальные противоре-

чия приобретают особенно острый характер» [4: 4], их отличает критическое отношение ко всему враждебному, что противоречило социальным и моральным устоям общества.

Задача нашего исследования – на примере журналов «Яшен» («Молния») и «Ялт-юлт» («Сверкание»), издававшихся в Казани, выявить разнообразие приемов и стилей, использовавшихся художниками-карикатуристами татарских дореволюционных сатирических журналов. Названные журналы являются иллюстрированными. Под иллюстрацией мы понимаем «использование любых изображений, сопровождающих или дополняющих текст, например иллюстрации, фотографии, виньетки и орнаментальные заставки-политипажи» [5: 5]. Приоритетную роль в оформлении сатирических журналов играют карикатуры, выполненные художниками.

В работе мы основываемся на определении понятия стиль, данное Г. Вельфлином, который приходит к выводу, что «стиль это, прежде всего, выражение настроения эпохи и народа, с одной стороны, выражение личного темперамента с другой» [3: 7]. Таким образом, мы должны выявить влияние творчества конкретного художника, работы которого использовались в качестве иллюстрации в оформлении татарских сатирических журналов. Здесь необходимо обозначить, что художники, работавшие в журналах, были большей частью профессионально не подготовленными (то есть не имевшими специального художественного образования). В начале XX века в татарском обществе в силу большой роли мировоззрения суфизма – наиболее консервативного крыла в исламе – еще сильны были устои, запрещающие изобразительную деятельность, и лишь немногие, буквально единицы, из числа передовой части татарской интеллигенции, находили смелость приобщаться к изобразительному искусству. Работы художников – разные по уровню исполнительско-

го мастерства, но они выдержаны в рамках стилистики искусства карикатуры.

Художником (одновременно редактором) журналов был Г. Камал, создававший карикатуры по собственным замыслам, а нередко и темам, предложенным поэтом Г. Тукаем, который также работал в журналах [9: 275]. Будучи выдающимся татарским драматургом и публицистом, Г. Камал внес большой вклад в развитие татарского типографского искусства. В начале XX века он специально изучал полиграфию и типографское дело [10: 59]. В период работы в типографии И.Н. Харитонova, Г. Камал стал автором рисунков новых шрифтов на основе арабской графики (впоследствии шрифты гравировал И.И. Юзеев). Не будучи профессиональным художником, Г. Камал выполнил почти все карикатуры в журнале «Яшен» и первых номерах журнала «Ялт-Юлт».

Рисунки Г. Камала легко узнаваемы, для них характерен свой неповторимый стиль, который читается в мягкой линии, очерчивающей светлые, словно прозрачные, фигуры персонажей. В его работах редко встречаются темные пятна-силуэты. Именно линия является в работах Г. Камала главной выразительницей формы. Особую пластичность приобретает она в тех работах, где автор не придает фигурам объем (в этих случаях линия становится более обрывистой). Широкоплечие фигуры его «героев» слегка приземисты. Можно предположить, что он намеренно использует данный прием, чтобы придать рисункам характер карикатуры (среди них встречаются и такие, которые дают основание для вывода, что художник владеет навыками передачи пропорций человеческого тела, это, например, рисунки женской и мужской фигур в пятом номере журнала «Яшен» за 1908 год).

Отмечая художественную сторону рисунков Г. Камала, необходимо заметить, что в работах проявляется отсутствие специального художественного образования, в то же

время, некоторые карикатуры свидетельствуют о знании автором законов линейной и световоздушной перспективы. Фигуры главных героев на первом плане более монументальны, словно приближены фокусом фотоаппарата, что сближает их с фоторепортажем. Рисунки ограничены рамкой, в результате чего художник подчеркнуто ограничивает пространство происходящего, в котором живут пороки общества, отделяя его от идеального мира, к которому призывает посредством критики отрицательных явлений в карикатурах.

Художник владеет разными приемами нанесения штриховки: тонкая, словно прозрачная линия, порой переходит в тяжелую, «жирную», либо она, словно «положенная плашмя грифелем карандаша», растушевывается. Автору удается передать материальность изображаемых предметов: меховая каракулевая подкладка по фактуре отличается от драповой поверхности пальто («Яшен», № 6, 1908); пушистый меховой воротник и контрастная тяжелая ткань платья (там же); еще более легким кажется ситцевое платье девушки на фоне фрагмента дощатой беседки («Яшен», № 1, 1908).

В работах Г. Камала прочитывается влияние не только стилистики русской и европейской карикатуры, что выразилось, например, в преднамеренном искажении и преувеличении форм, но и татарского, в основе своей – мусульманского – искусства, что проявилось в композиционном построении рисунка, когда сюжет прочитывается справа налево, что соответствует канонам прочтения арабского письменного текста.

Круг художников, привлеченных редактором А. Урманчевым к работе в журнале «Ялт-Юлт», был значительно шире. Все карикатуры с тринадцатого по тридцатый номера выполнены художником, подписавшимся инициалами «И. А.». Мастер использует прием гротеска, характерный для карикатуры, сюжет его рисунков прочиты-

вается слева направо, видимо в силу того, что ему были близки европейские традиции построения композиции. Для художника характерна собственная манера исполнения рисунка, где доминирует линия, отличающаяся особым изяществом, гибкостью, она всегда закрепляется в осязаемый контур, в рисунке ощущается твердая рука мастера. Прозрачные штрихи моделировки выдают его приверженность к чистому линейному рисунку. Мастерство исполнения проявляется в знании законов перспективы, умении передать строение человеческой фигуры и мимические выражения. Знание структуры графики, характерной для карикатуры, и ее основополагающих задач говорят о том, что рисунки выполнены профессиональным художником.

В оформлении журнала «Ялт-Юлт» принимали участие и художники, чьи имена восстановить чрезвычайно сложно в силу того, что под рисунками вместо подписи они оставляли либо псевдоним, либо монограмму. Необходимо отметить интересные работы художника, поставившего под рисунками монограмму в виде жучка. Впервые его работа появилась в № 64, в №№ с 85 по 97 он создает карикатуры для всех номеров «Ялт-Юлт». Для работ этого автора характерен свой неповторимый стиль, в его работах линия как будто утратила свое значение, она не является выразительницей формы. Вместо равномерно бегущей контурной линии появляется разорванная линия живописного стиля.

В некоторых работах художника прочитываются черты искусства экспрессионизма, в них ярко выражен «индивидуальный протест против пороков окружающей действительности» [7: 91]. Тело представителя богатого сословия, «ни копейки не пожертвовавшего в пользу нации», как гласит подпись, скорчившееся в конвульсиях, гипертрофированное до уродливого состояния, изображено на титульном листе журнала «Ялт-Юлт»

(1915, № 86). Художник словно предупреждает, какие муки ожидают в аду этих сытых в земной жизни людей, кующих свое состояние далеко не праведными делами. И за всем происходящим в преисподней наблюдает черт. Исчадия Ада, утопающие в море крови человеческие тела – жертвы войн и голода, слетающаяся стая хищных птиц и пролетающая над этим бытием. Смерть – это не только фрагменты работ, это видение действительности глазами художника, его философия, что сближает его творчество с искусством экспрессионизма. Мы не думаем, что автор был знаком с этим направлением искусства модернизма и с его идейным содержанием. Здесь нашли отражение его индивидуальные поиски, проявился неповторимый стиль при изображении чувства обреченности и ужаса, царившие в обществе, и особенно чутко понимаемые представителями интеллигенции.

В журналах работали художники, творчество которых отличалось индивидуальным стилем. Разные по уровню профессиональной подготовленности, они, тем не менее, владели основами карикатуры, работы их выдержаны в рамках стилистики данного искусства. Художники использовали самые разные способы выражения: от явного преувеличения и гиперболизации до гротеска. В манере исполнения карикатур просматриваются индивидуальные черты художников – от явных реалистичных композиций до использования черт, характерных для искусства экспрессионизма. Многофигурность композиции, прорисовка деталей, условное пространство, в которое помещены персонажи, прочтение композиции справа налево, что соответствует движению глаз при чтении арабского текста, указывают на влияние восточных традиций изобразительного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амирханов Р.У. Татарская дореволюционная пресса в контексте «Восток – Запад» (на примере развития русской культуры). – Казань: Татар. кн. изд-во, 2002. – 240 с.
2. Валеев Ф.Х. Орнамент казанских татар. – Казань: Татарское кн. изд-во. 1969. – 204 с.
3. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2009. – 330 с.
4. Гимадиев У.И. Сила сатирического слова (Роль и значение татарских сатирических журналов дооктябрьского периода в развитии национальной литературы). – Казань: Татарское кн. изд-во, 1987. – 270 с.
5. Каск А.Н. Жанровая структура, сюжетика, эстетика журнальной иллюстрации в России XVIII – XIX веков: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: – М., 2011. – С. 21.
6. Николаева С. И. Эстетика символа в архитектуре русского модерна. – М.: «Директмедиа Пабблишинг», КноРус, 2003. – 192 с.
7. Рычкова Ю.В. Энциклопедия модернизма. – М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2002. – 221 с.
8. Энциклопедия символов, знаков, эмблем (Автор-составитель К. Королев) – М.: Эксмо; СПб.: Terr-Fantastica, 2003. – 525 с.
9. Червонная С.М. Искусство Татарии. – М.: Искусство, 1987. – 352 с.
10. Хамматов Ш.Х. Камал и татарская печать. // Галиаскар Камал: сб. статей, посвященных 100-летию со дня рождения писателя. – Казань, 1981. —С. 58–68.

ВЛИЯНИЕ ВЫСТАВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В КАЗАНИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА НА РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ГУБЕРНИИ

Л.М. Шкляева

Аннотация: В статье рассматриваются выставки, состоявшиеся в Казанской губернии в XIX веке. Анализируются те из них, на которых демонстрировались произведения изобразительного искусства. Раскрывается их значение для развития художественной культуры края.

Annotation: This article gives an overview of exhibitions held in the Kazan province in the XIX century. The ones which demonstrated the works of fine art are described. The role of these exhibitions for the development of the art culture of the region is revealed.

Ключевые слова: художественные выставки, промышленные выставки XIX в., художественная культура, профессионально-художественное образование, источники исследования.

Key words: arts exhibitions, industrial exhibition XIX, art culture, professional art education, sources of research.

Формированию художественной культуры в губерниях России способствовали выставки, на которых демонстрировались произведения изобразительного искусства.

Русская аристократия могла получить первые представления о художественных выставках, посещая Европу: во Франции Парижская Королевская академия живописи и скульптуры демонстрировала произведения выпускников и учащихся с 1653 года. Императорская Академия художеств в Петербурге начала выставочную деятельность в 1760 году.

В Казани экспонирование произведений искусства на выставках впервые было организовано в XIX веке.

Г.А. Могильникова, выступая в 1956 г. на краеведческих чтениях с докладом «Художественные выставки в Казани во второй половине XIX века», назвала шесть выставок [17]. Эти же выставки в книге «Казанская художественная школа» упоминает Е.П. Ключевская. Кроме того, Е.П. Ключевская информирует о пяти губернских сельскохозяйственных и научно-промышленных выставках XIX века, на которых «кустарно-художественная и художественная часть составляли обязательную часть экспозиций» [15, с.7]. Ключевская говорит также и о периодических выставках Казанской художественной школы, которых

в XIX веке было проведено три. Есть расхождение по дате проведения первой выставки картин в Казани. Г.А. Могильникова называет 1873 год, Е.П. Ключевская – 1879. Нами не обнаружены источники, сообщающие о частной благотворительной выставке картин 1879 года. О выставке 1873 года источников существует много.

По нашим данным, в Казани XIX века состоялось двадцать четыре выставки. Информация о них содержится в выявленных источниках. Четырнадцать экспозиций носили характер художественных или включали художественный отдел как составную часть¹. Остальные выставки по содержанию демонстрируемых изделий были сельскохозяйственными, ремесленными или промышленными.

Произведения изобразительного искусства в Казани впервые экспонировались в составе сельскохозяйственной губернской выставки 1852 года. По плану каталога, составленного профессором Казанского университета Киттары, художественный отдел выставки значится, однако в отдельный раздел он не выделен. В общем списке перечисляются четыре экспонента и их произведения декоративно-прикладного характера. Вниманию посетителей предлагалась жестяная чёрная ваза Ивана Стадлера, демонстриро-

вался вызолоченный деревянный киот, выполненный монахом Раифского монастыря Герасимом Ильичом Бичуровым. Ювелиры Карл Тронсон и Севастьян Николаевич Козлов представляли татарские браслеты. Об одном из экспонентов выставки Севастьяне Козлове известно, что он был серебряных дел мастером, владельцем мастерской в Казани, исполнившим оклад иконы «Николай Чудотворец», который сейчас хранится в собрании ГМИИ РТ.

Следующая выставка, на которой экспонировались художественные произведения, была частной. Для эффективного сбора средств в помощь голодающим Самарской губернии состоятельные казанцы договорились предоставить картины из собственных коллекций. Так была организована первая казанская выставка произведений изобразительного искусства. Она проходила в течение шести дней: с 27 декабря 1873 по 1 января

1. Губернская сельскохозяйственная и научно-промышленная выставка, 1852; Первая выставка произведений из частных коллекций, она же «Выставка картин в пользу голодающего населения Самарской губернии», 1873; Третья выставка «Товарищества передвижных художественных выставок», 1874; Антрополого-археологическая выставка в здании университета, 1879; Выставка «Общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете», 1882; Четырнадцатая выставка «Товарищества передвижных художественных выставок», 1886; Выставка «Общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете», 1889; Семнадцатая выставка «Товарищества передвижных художественных выставок» (параллельная), 1889; Выставка Академии художеств, 1889; Научно-промышленная выставка, 1890; Вторая выставка произведений из частных коллекций, 1892; Первая выставка Казанской художественной школы, 1896; Вторая выставка картин местных и иногородних художников в помещении Казанской художественной школы, 1898; Третья выставка картин местных и иногородних художников, устроенная Казанской художественной школой, 1899.

1874 года. На ней экспонировалось 90 картин, которые размещались в залах Казанской городской думы. Впервые широкому кругу посетителей стали доступны произведения более полусотни европейских мастеров XVI–XIX вв. и русских художников XIX в. На посетителей произвело впечатление изобразительное искусство Голландии, Фландрии, Италии, Франции, Германии. Период русского романтизма был представлен произведениями А. Веницианова, В. Боровиковского, Д. Левицкого. Мастерством академического исполнения привлекали полотна Г. Чернецова и В. Худякова. Картины И. Шишкина и И. Айвазовского являлись образцами пейзажного жанра искусства XIX века. Художественные произведения, воздействуя на эмоции зрителей, доносили до них сюжетную информацию в интерпретации авторов.

В 1874 году в Казань приехала Третья выставка «Товарищества передвижных художественных выставок», в которой участвовали 26 художников. Экспонировалось 51 произведение. Экспозиция сыграла большую роль в ознакомлении провинции с лучшими достижениями русского искусства, способствуя общему развитию зрителей. Глубокое впечатление произвели картины, исполненные художниками под влиянием идейного реализма. Проявилась потребность в оценке этого художественного явления.

Значительное место в организации выставок принадлежало Императорскому Казанскому университету. Сохранился каталог выставки 1882 года, организованной Обществом археологии, истории и этнографии при университете. Экспонировалась картина художника И. Шишкина «Общий вид Ананьинского могильника». Внимание посетителей привлекали акварельные виды Казани В. Турина, владельца городской частной рисовальной школы, и «Собрание видов города Казани» Э. Турнерелли. Рисунки А. Раковича, академика пейзажной живописи, давали представление об образцах изобра-

зительного искусства. Демонстрировались произведения более 10 художников. Выставка обращала внимание зрителей на историю России и родного края, возможно побуждая к бережному отношению к его историческому наследию, пробуждая к нему интерес и уважение. Она знакомила посетителей с различными техниками исполнения художественных произведений: гравюрой, литографией, рисунком и живописью.

На университетских факультетах стали формироваться коллекции, сложившиеся затем в музейные организации, которые проводили выставки. Об этом нас информируют Протоколы заседаний историко-филологического факультета от 1887 года. Музеи «Древностей и искусств» и «Отечественоведения» располагали изделиями декоративно-прикладного и изобразительного искусства. Протокол 4-го заседания историко-филологического факультета Императорского Казанского университета от 5 марта 1887 года (пункт 7) сообщает о предложении Правления университета «...дозволить Обществу естествоиспытателей воспользоваться некоторыми коллекциями, хранящимися в музее этнографии древностей и изящных искусств, для отсылки на Сибирско-Уральскую выставку». Это информирует нас о содержательном общении научных организаций.

В 1886 году под покровительством Губернатора Казанской губернии была организована «Казанская ремесленная и сельскохозяйственная выставка для Поволжья и Прикамья». Председателем комиссии по её устройству был ремесленный голова М.А. Тюфилин. Выставка проходила в павильонах на Бульваре, в Манеже, в помещении Казанского юнкерского училища с 17 августа по 20 сентября. 10 сентября в Казань прибыл В. Якоби для определения награждений в художественном отделе. От Академии художеств было присуждено три малых серебряных медали. Из награждённых известны казанцы Е.Н. Молостцова и А.Е. Семёнов. От устраи-

телей выставки казанские исполнители получили две серебряных медали А.П. Вяткина (Чёрноозёрская фотография), В.М. Ключников (типография и литография). Денежной премией были награждены казанский живописец И.Н. Хрусталёв и серебряник И.С. Максимов.

В этом же 1886 году в Казани прошла 14-я параллельная выставка Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ). Она открылась в залах соединённого собрания 7 сентября и закрылась 14 сентября. На ней демонстрировались 63 картины 23-х художников. Её посетили 4300 человек. Русская реалистическая живопись завоёвывала всё большую и большую популярность. Произведения приобретались состоятельными людьми. Таким образом, выставка способствовала развитию коллекционирования.

Через три года Казань вновь посетили передвижники. Семнадцатая выставка «Товарищества передвижных художественных выставок» состоялась в 1889 году. Организатором выставки в Казани был уполномоченный «Товарищества» М.Е. Малышев. Она проводилась в доме Дворянского собрания. Семнадцать экспонентов представляли 37 произведений. Четыре полотна, выполненных в портретном, пейзажном и бытовом жанрах, принадлежали Н. Ярошенко. Обличительные тона наполняли три бытовых произведения В. Маковского, эмоциональный отклик находили работы В. Поленова. Выставка отражала определенный этап реализма в русской живописи. Товарищество передвижников как явление художественной жизни одновременно носило характер идейного объединения и успешного выставочного учреждения с отчётами и коммерческими интересами.

Летом 1889 года в Казань приехала выставка Императорской Академии художеств. Она экспонировалась в залах юнкерского училища. Организатором мероприятия выступил городской голова С. Дьяченко. Успех

не состоялся. О выставке сохранился отзыв того времени: «...до ста номеров фальшивого искусства».

Следующая выставка носила название «Казанская научно-промышленная выставка произведений Волжско-Камского края и Востока России 1890 года, состоящая под покровительством Императорского Высочества Наследника Цесаревича». В её художественном отделе выставлялись 42 экспонента. Вниманию посетителей предлагалось 176 работ. По итогам выставки художник-любитель, владелец живописной мастерской в Казани, А.Е. Семёнов был награждён большой серебряной медалью ИАХ. Выставлялась работы Ф. Травкина, открывшего в Казани частную школу рисования и живописи. Три экспозиционных произведения были выполнены Н. Боголюбовым, одно принадлежало А. Иванову. Три полотна представляли творчество В. Тропинина. Сохранился краткий отчёт о выставке, составленный председателем выставочного комитета городским головой С. Дьяченко, где он отдельно рассматривает её «материальные и нравственные выгоды» [16, с.21].

Предлагаем выдержки из этого отчета:

«Весьма значительная часть экспонентов пожертвовали свои экспонаты и даже витрины предполагаемому Казанскому городскому музею»;

«Дни выставки пробуждали чувство самосознания и патриотизма»;

«Благодаря выставке оказалось возможным <...> говорить впервые о взаимных культурных отношениях финнов и тюрков Поволжья; <...> установление постоянных отношений музеев друг с другом».

Проанализировав уровень художественных произведений, экспонировавшихся на выставке, городская администрация пришла к выводу о необходимости открытия в Казани профессионально-художественного образовательного учреждения, поскольку «в Казанской губернии нет ни одной серьёзной

рисовальной школы; нет ни одного классного художника Академии в качестве преподавателя рисования.

Постановка этого вопроса на очередь – вот нравственная выгода от нашей художественной выставки» [См. 16].

Таким образом, одним из главных следствий выставки 1890 года, оказавших влияние на формирование художественной культуры в губернии, является осознание общественностью необходимости открытия Казанской художественной школы и городского музея.

Затем состоялась частная благотворительная выставка картин в пользу голодающих Поволжья. Она проходила с 27 декабря 1891 года по 30 января 1892. Всего экспонировалось 188 произведений, среди них были картины, которые в каталоге значатся как принадлежащие Казанскому городскому музею, приобретённые от г-на А.Ф. Лихачёва (105 произведений). Зрительскому восприятию предлагалось изобразительное творчество 63 европейских художников, начиная с XV и завершая XIX веком, которые принадлежали различным европейским школам. Особенно полно была представлена нидерландская школа – 17 произведений, среди них экспонировались и картины Н. Берхема первой половины XVII века. Демонстрировались картины двадцати пяти русских мастеров искусства: К. Брюллова, И. Айвазовского, Д. Левицкого, В. Перова. Большим успехом пользовались пейзажи Ивана Шишкина: «Мельница в поле», «Дорога в долине», «Шалаш», «Лесное озеро». В экспозиции участвовали живописные картины Х. Скорнякова, в том числе «Крымский вид» и «Гурзуф». Зрители любовались видами Александра Гине «Лунный пейзаж», «Домик в лесу». Академические традиции нашли отражение в произведениях Василия Худякова «Косарь», «Рассказы монашенки».

Далее произошли следующие события: С. Дьяченко организовал в 1894 году поездку

депутации в Санкт-Петербург от города Казани с целью возложить венки на гроб Императора Александра III. Эта же депутация была приглашена на бракосочетание Их высочеств Николая Александровича и Александры Фёдоровны. С. Дьяченко встретился с вице-президентом Академии художеств графом Толстым и предложил ему в ознаменование радостного события в Императорском доме посодествовать в открытии художественного училища в Казани и помочь с формированием преподавательского состава. Одновременно появилась инициативная группа из пяти выпускников Академии, желающих принять участие в организации этого образовательного учреждения и стать его преподавателями. Приехав в Казань, городской голова Дьяченко собрал Думу и сообщил о возможности открыть в Казани художественную школу, ассигновав ей пособие от города ежегодно в размере 2000 рублей и отведя ей землю для постройки. Дума согласилась и обратилась к Императору с ходатайством о разрешении открытия. Императорское позволение было дано.

Художественная школа открылась в 1895 году. А в 1896 году уже провела свою первую выставку. Она называлась «Выставка картин и этюдов местных и иногородних художников в помещении Казанской художественной школы». На нижнем этаже выставлялись пятнадцать художников-живописцев. Для экспозиции ими было подобрано 97 произведений, среди них 38 этюдов, 2 эскиза, 7 акварелей и 1 набросок. Представили свои работы и организаторы этого мероприятия – выпускники Академии художеств, ставшие преподавателями в Казанской художественной школе. Демонстрировались два акварельных пейзажа И. Денисова; шесть картин Г. Медведева, среди них «Портрет Н.Н. Бельковича»; двадцать шесть работ Х. Скорнякова, в том числе и «Дети степей». Пользовались успехом полотна А. Кандаурова «Осенние листья» и «Горный туман». Из

произведений А. Кокорева выставлялся этюд «На реке». В экспозиции демонстрировалась работа Л. Сиклера «Портрет г-жи №№(?)». Среди ученических работ экспонировалась работа Николая Фешина – «Портрет отца».

21 марта 1897 года Родионовский институт благородных девиц Казани принимал участие во Всероссийской нижегородской выставке.

В 1898 году была организована «Вторая выставка картин и этюдов местных и иногородних художников в помещении художественной школы», которая демонстрировала картины 30 художников. Экспонировалось 149 произведений, из них: 80 этюдов, 4 акварели, 2 эскиза и 5 декоративно-прикладных. Внимание посетителей привлекали работы В.Е. Маковского, И.Е. Репина, особенно «Портрет Ольги Сергеевны Александровны-Гейнс». Большой успех у зрителей имели шесть пейзажей «Лесного царя» Ивана Шишкина. Городское управление обратилось к художнику с просьбой оставить картины в Казани. О своём согласии Шишкин сообщил в Казань телеграммой в день, ставший последним в его жизни. Интерес зрителей вызывало творчество Г. Медведева и Х. Скорнякова. Удачно были переданы образы детей в произведении А. Куренного «В школе». Вторая выставка Казанской художественной школы была более представительной, чем первая. Она получила и более широкий резонанс в обществе. В местных газетах печатались отзывы.

Третья художественная выставка картин, этюдов, акварелей, устроенная Казанской художественной школой в 1899 году, объединила творчество 32 художников, представивших 181 произведение. Эта же выставка экспонировалась в помещении Дворянского собрания (по отчёту о деятельности художественной школы за 1899 год).

В XIX веке Казань посетили четыре выставки, все они были из Санкт-Петербурга. Остальные экспозиции этого времени но-

сили характер местных. Они предоставляли возможность продемонстрировать своё творчество не только художникам губернии, но и мастерам других регионов России. Инициаторами проведения выставок в Казани обозначились: Академия художеств, ТПХВ, Императорский дом Романовых (Санкт-Петербург); Казанский университет, Губернское управление и общественность (Казань); Казанская художественная школа.

Выставочная деятельность положительно отразилась на развитии художественной культуры губернии, стимулировав трансляцию художественных традиций петербургской школы. Выставки предоставили посетителям возможность увидеть произведения европейских художников XVI – XIX вв. и русских мастеров XIX в. Жители провинции могли сравнивать образцы русского и зарубежного искусства. Так как русская реалистическая живопись, адресуясь к социальным сюжетам, завоёвывала всё большую популярность, проведение выставок содействовало формированию самосознания общества. Выставочная деятельность в целом обращала внимание зрителей на историю России и родного края, возможно побуждая к бережному отношению к историческому наследию, пробуждая к нему интерес и уважение, особенно выставки Общества археологии 1882, 1889, 1890 годов, которые повлияли и на возможность широкого обсуждения взаимных культурных отношений финно-угорских и тюркских народов Поволжья. Выставка 1890 года способствовала возникновению у общественности идеи о создании художественной школы, которая была реализована в 1895 году. Выставочная деятельность Казани способствовала установлению постоянных отношений музеев края друг с другом. Экспонаты «Научно-промышленной выставки» произвели положительный резонанс в обществе Казани, было решено обратиться к властям губернии с прошением об организации музея. Уже в

1891 году городской музей (официально городской музей был открыт в 1895 г.) участвовал в проведении частной выставки, где из 180 работ экспонировались 105 произведений, принадлежащих музею. Экспозиции знакомили зрителей с различными техниками исполнения художественных произведений: гравюрой, литографией, рисунком и живописью. Для художников – участников выставок – складывалась ситуация профессионального развития. Пятьдесят картин, демонстрировавшихся на художественных выставках XIX века, в настоящее время являются собственностью Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айналов Д.В. История Русской живописи с XVI по XIX вв. – Санкт-Петербург, 1913. – 100 с.
2. Казанские губернские ведомости. – 1845. – № 47. – 421 с.
4. Казанские губернские ведомости. – 1886. №№ с июня по октябрь.
5. Загидуллин И.К. История Казани в документах и материалах. XIX век. – Казань: Изд-во «Магариф», 2005. – 718 с.
6. Известия общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете. – Т. VIII. – Вып. 3. Протоколы, отчёт за 1889 – 90 год. НА РТ – Казань: Типография Императорского университета. – 1890. – 65с.
7. Каталог Казанской выставки сельских произведений. – Казань: Губернская типография, 1852.
8. Казанская ремесленная и сельскохозяйственная выставка, список экспонентов. – Казань: Типография Губернского правления, 1886.
9. Каталог Казанской научно-промышленной выставки 1890 года. – Казань: Типография Императорского университета, 1890.
10. Каталог первой выставки картин и этюдов местных и иногородних художников в помещении Казанской художественной школы. – Казань: Типография Родионова А.А., 1896.
11. «Каталог первой выставки картин и этюдов местных и иногородних художников в помещении Художественной школы», Казань: Типография Родионова А.А., 1898.
12. Каталог выставки картин, открытой 27 дека-

бря 1891 года. – Казань: Типография Ильяшенко Н.А., 1892.

14. Каталог картин, этюдов, акварелей и проч. третьей художественной выставки, устроенной Казанской художественной школой. – Казань: Типография и литографии Родионова А.А., 1899.

15. Ключевская Е.П. Казанская художественная школа 1895 – 1917гг. – СПб.: 2009. – 237 с.

16. Краткий отчет о Казанской научно-промышленной выставке 1890 года – Казань: Типография Императорского университета, 1890. – 8 с.

17. Могильникова Г.А. Художественные выставки в Казани во второй половине XIX века. – Казань: Типография Татполиграфа, 1958. – 17 с.

18. Протокол заседаний историко-филологического факультета Императорского Казанского университета. – 1887. – 136 л.

19. Пинегин М. Казань в ее прошлом и настоящем. – СПб.: Издание книгопродавца А.А. Дубровина, 1890. – 604 с.

20. Отчет о деятельности Казанской художественной школы за 1899 гражданский год. – Казань: Типо-Литография Л.П. Янтонова, 1900. – 22 с.

КАЗАНСКИЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ П. П. БЕНЬКОВА (1879 – 1949)

Н.А. Ядгарова

Аннотация: В последние годы в искусствоведении происходит изучение и переосмысление творческого наследия выдающихся мастеров XX века, в ряду которых имя Павла Петровича Бенькова занимает особое место. Заслуженный деятель искусств Узбекской ССР¹, П.П. Беньков по праву называется не только выдающимся живописцем, но и талантливым педагогом, создавшим в живописи Узбекистана особое, «беньковское», направление.

Annotation: Present science work is dedicated to researching the specificity of P.P. Benkov's impressionism, which creative works has importance in development of painting in Uzbekistan in XXth century. Interests to the P.P. Benkov's creative works was displayed on a new way in his personal exhibitions, had taken place in State museum of Orient in Moscow in 2000 and in exhibition hall of Academy of art of Uzbekistan in Tashkent in 2009. The last one was dedicated to a 130th Anniversary of artist's birthday.

Ключевые слова: импрессионизм, живопись, направление, метод, творчество.

Key words: impressionism, painting, tendency, method, creation.

В последние годы в искусствоведении происходит изучение и переосмысление творческого наследия выдающихся мастеров XX века, в ряду которых имя Павла Петровича Бенькова занимает особое место. Заслуженный деятель искусств Узбекской ССР П.П. Беньков по праву называется не только выдающимся живописцем [1, 37–39], но и талантливым педагогом, создавшим в живописи Узбекистана особое «беньковское» направление.

С каждым годом подтверждается масштаб и значение творчества П.П. Бенькова,

раскрываются новые грани его богатого наследия. В 2000-м году прошла персональная выставка художника в Государственном музее Востока в Москве. В 2009-м году состоялась выставка в Центральном выставочном зале Академии художеств Узбекистана в Ташкенте, посвященная 130-летию со дня рождения мастера.

Вышедшие после выставок статьи и монография, посвященные П.П. Бенькову, указывают на многие неразрешенные вопросы, касающиеся творчества художника. Они связаны как с общими проблемами развития искусства Узбекистана в 30 — 40-е гг. XX века, так и с вопросами его индивидуальной

¹ Звание присвоено в 1938 году.

эволюции и стиля.

Казанский период в творчестве П.П. Бенькова (1909 — 1929) является важным этапом в нелегком пути становлении мастера живописи, а также имеет большое значение для развития татарского национального искусства. П.П. Беньков считается «крупнейшим художником в Казани в 20-х годах» [2, 15], педагогическая деятельность которого во многом определила общую направленность Казанской художественной школы [3, 3].

Ранний период творчества П.П. Бенькова охватывает годы обучения в Казанской художественной школе, которую художник закончил с отличием в 1901 году, и учёбы в Высшем художественном училище при Академии художеств в Петербурге. За годы учёбы в Академии П.П. Беньков побывал во Франции, Испании и Италии, где впервые увлекся импрессионизмом.

Поступив в Казанскую художественную школу как вольнослушатель, П.П. Беньков прилежно учился, делал успехи в живописи и увлекался театром, а на последних классах начал участвовать в школьных выставках. Беньков много рисовал с натуры, писал пейзажи. «Он не писал картин, а писал маленькие этюды, – рассказывает сестра художника. – У матери накопилось за ряд лет столько этих этюдов, что они были и на чердаке, и в подвале, и в чулане» [4, 11].

Судить о ранних работах П.П. Бенькова крайне сложно, так как имеется очень мало сведений о них. Известно, что часть ученических работ художника находится в Шадринском краеведческом музее. Это заслуга уральского краеведа В.П. Бирюкова.

Как отмечает исследователь творчества П.П. Бенькова Б.М. Никифоров, имеенно в Казани, где «Европа столкнулась с Азией, Беньковым были получены те первые впечатления, которые помогли ему позднее воспринять как нечно родное и близкое цветистость народного быта Бухары и Самарканда» [5,9].

После шести лет учебы в Казанской художественной школе (1895 – 1901) П.П. Беньков сдает экзамены на отлично и получает право на зачисление в Академию без экзаменов.

Годы обучения в Академии (1901 – 1910) – важный этап в творчестве П.П. Бенькова. Непосредственное знакомство с великими художниками, такими как И.Е. Репин, чью мастерскую любил посещать П.П. Беньков, помогало молодому художнику постичь секреты живописного мастерства. Постоянные уроки преподавателей и профессоров реформированной «академии передвижников», таких как Д.Н. Кардовский, Я.Ф. Ционглинский, Г.Р. Залеман, Г.Г. Мясоедов, воспитали художественный вкус П.П. Бенькова.

Прямой наставник П.П. Бенькова Д.Н. Кардовский, предоставляя учащемуся выработку своего творческого изобразительного подхода, направлял его к отысканию приема, отвечающего тем заданиям, которые поставил перед собой художник. «Повышая культуру учащегося сведениями в области истории и теории искусства, он предоставлял ему выбор творческого пути в зависимости от его вкуса и характера дарования» [6, 12]. П.П. Беньков часто посещал Эрмитаж, где, по рекомендациям своего учителя Д.Н. Кардовского, делал копии с произведений старых мастеров реалистического портрета – Рембрандта, Веласкеса, и среди товарищей по академии прослыл «Тицианом» за одаренность в области колорита. Среди преподавателей Академии больше всего на него оказывало влияние творчество И.Е. Репина.

К сожалению, работы, созданные П.П. Беньковым за годы обучения в Академии, не сохранились. Нам остается судить о целом периоде раннего творчества П.П. Бенькова по его отлично выполненной дипломной работе.

П.П. Беньков создает свою дипломную работу «Покорность» под впечатлением картины И.Е. Репина «Воскрешение дочери

Иаира». Картина, за которую П.П. Беньков был удостоен звания художника, написана в конце 1909 года. Как пишет один из исследователей творчества П.П. Бенькова, она была создана «в небольшом красивом итальянском городке Ассизи» и «причина выбора такого сюжета неизвестна» [7, 12]. Но в другом источнике отмечается, что «еще будучи в Италии и проезжая через маленький городок Ассизи, он (П.П. Беньков) в старой церкви на площади увидел глубоко тронувшую его сцену. Почти в пустом помещении церкви стоял катафалк с умершей девушкой, над которой в страшном горе склонилась мать. Это печальное зрелище настолько живо запечатлилось в памяти художника, что он, придя в гостиницу, быстро набросал эскиз, решив после приезда на родину написать картину» [8, 19].

Как отмечает журнал «Нива», «в картине П.П. Бенькова «Покорность» много настроения и чувства глубокой подавленности перед роком, разбившим молодую жизнь и пощадившим старую, отцветшую. Много настроения и в окружающей обстановке – в этом старинном храме, где стоит гроб молодой женщины и тускло горят восковые свечи» [9, 13].

Исследователь творчества П.П. Бенькова Б.М. Никифоров находит картину художника «Покорность» близкой к жанровой трактовке темы и видит в этом причину влияния передвижнических традиций. Вот как он характеризует картину: «Много внимания уделено художником задаче светового и колористического решения погруженного в полумрак интерьера церкви, выделению светом и цветом главной группы и некоторых отдельных аксессуаров: лежащих на полу цветов, траурного покрывала с вышитыми на нем адамовыми головами и стоящего возле умершей светильника» [5, 15].

Учеба в Академии художеств дала П.П. Бенькову возможность «усвоить лучшие традиции русского искусства – его глубокую

жизненную правду, его демократическую направленность, его умение создать картину как вдумчивый и целостный образ жизни» [10, 4]. Она стала трамплином для дальнейшего развития индивидуального творческого стиля художника. А командировки в художественные центры Европы открыли для П.П. Бенькова новые возможности в живописи.

В формировании беньковского импрессионизма первоначальную роль сыграла поездка П.П. Бенькова во Францию и обучение в академии Жюльена в Париже в 1906 году. Сам художник пишет в автобиографии, что к этому периоду его творчества относится сильное увлечение импрессионизмом. «Поездка к морю, на Капри, творческая работа в Италии – все это результат увлечения импрессионизмом» [11, 13].

Проводя летние каникулы 1905, 1906 и 1908 гг. во Франции, Италии и в Испании, П.П. Беньков не мог не посетить знаменитые на весь мир музеи с картинами таких великих художников, как Рембрандт и Веласкес, а также художественные галереи, в том числе частную галерею Дюран Рюэля, где хранятся произведения Ренуара, Дега, Сезанна и других импрессионистов. О том, как повлияли поездки на творческий рост художника можно судить по отчетным работам, к сожалению не сохранившимся до наших дней. Известно лишь, что П.П. Беньков усердно копировал картины Рембрандта и Веласкеса, много рисовал и писал с натуры [8, 19].

Изучение раннего периода творчества П.П. Бенькова позволило выявить роль реалистической школы живописи, полученной художником в годы обучения в Казанской художественной школе и в Высшем художественном училище при Академии художеств в Петербурге. Следует отметить, что приобретенные в молодости навыки имеют важное значение в формировании собственного творческого метода художника.

Еще до получения звания художника, П.П. Беньков возвращается в родной город, в Ка-

зань, и начинает работать преподавателем в художественной школе. Казанский период в творчестве П.П. Бенькова (1909 – 1929) является важным этапом в нелегком пути становления мастера живописи, а также имеет большое значение для развития татарского национального искусства. П.П. Беньков считается «крупнейшим художником в Казани в 20-х годах» [2, 15], педагогическая деятельность которого во многом определила общую направленность Казанской художественной школы [3, 3].

Произведения П.П. Бенькова, выполненные в казанский период, состоят в основном из портретных и пейзажных работ, а также из декораций к спектаклям. Творческая деятельность художника была насыщена поездками за границу (Италия, Франция, Африка, Турция) и по городам России (Иркутск, Омск), активной деятельностью в Ассоциации художников революционной России (АХРР), действительным членом которого он становится в 1922 году, а также постоянным участием в выставках Ассоциации (в том числе и на международной выставке в Риме в 1912 году).

П.П. Беньков, плодотворно работая в области портрета, изображал близких и родных ему людей, среди которых следует отметить портреты жены и детей Ковалевских (1914 – 1915). Обращаясь к образам современников, художник стремится подчеркнуть их индивидуальность и внутренний потенциал. Так появились портреты Наташи Рамм (1915), Н. Степановой-Шевченко (1915 – 1916), В. Шмулевич (1910-е), Т.А. Поповой (конец 10 – начало 20-х), татарки (1924), Баявой-Яхонтовой, старьевщика (обе 1925 – 1926), историка П.В. Траубенберга, писателя Г. Ибрагимова, Л.П. Тульской (все – 1926) и Т.А. Фирсовой (1927).

Один из учеников П.П. Бенькова, сравнивая своего учителя с Н.И. Фешиным, его коллегой, преподавателем Казанской художественной школы, другом и товарищем, за-

метил, что в работах П.П. Бенькова «находили отзвуки психологии человека, лирическое проникновение в душу», и, что немаловажно, П.П. Беньков «умел проникнуть в душу человека и представить это красками и линиями» [8, 24].

Пристально изучая портреты П.П. Бенькова казанского периода, вглядываясь в них и наблюдая весь эволюционный процесс творчества художника, можно выявить общие черты, характерные для произведений портретного жанра в творчестве П.П. Бенькова данного периода.

Неожиданно близкое, поимпрессионистически выхваченное решение композиционного построения отличает портреты артисток Н. Степановой-Шевченко, изображенной в белом платье, с цветами в руках и В. Шмулевич, также известной как «Дама в красном». По манере же исполнения они еще далеки от солнечного импрессионизма П.П. Бенькова. В них, так же как в точно переданном образе жены художника, созданном в 1914(15) году и строгом портрете Т.А. Поповой, напоминающем произведения В. Серова, чувствуется приверженность к реалистической школе передвижников.

Более живописно, колористично, а также игриво исполнены портреты Л.П. Тульской и Т.А. Фирсовой, ученицы художника. Изменчивость выражения лица Л.П. Тульской, кажущаяся недоработанность цветов на фоне портрета (и не только цветов), придают картине остроту первого впечатления. Те же живописно-технические принципы: обобщенная проработка, помогающая акцентировать внимание на крупных цветовых пятнах (в данном случае, край стола, веер и шляпа), легкое нарушение человеческой анатомии для передачи силы психологического эффекта, полученного от природы, были искусственно использованы П.П. Беньковым в решении образа Т.А. Фирсовой.

Встречаются в портретах П.П. Бенькова и ориентализм, или увлечение дальневосточ-

ной культурой. Портрет Баевой-Яхонтовой в синем кимоно является тому примером.

Чем больше художник дает волю своим предпочтениям в живописи, тем красочнее и эффектнее получаются его работы. Так, например, образы старьевщика и грузчика выполнены в более свободной манере, и поэтому ярче воспринимаются, чем портреты писателя Г. Ибрагимова или историка П.В. Траубенберга.

Отдельного внимания требуют портреты татарки, более известной как «Обреченная невеста», и жены художника 1925 года исполнения.

В картине «Обреченная невеста» впервые можно серьезно упрекнуть П.П. Бенькова в недостаточной проработке рук. Но ни одна работа художника, выполненная в портретном жанре, пожалуй не смогла бы превзойти эту картину по богатству и чистоте красок, невинной, как сама невеста. Несмотря на выбранную художником реалистично строгую манеру письма в трактовке типажа, истинно восточный характер, найденный в образе модели, никак не потерял своего художественного достоинства. Использование удачного ракурса, умелое применение традиционного костюма и аксессуаров, а также немеркнущая со временем свежесть палитры, использованная П.П. Беньковым при создании картины, повышают эстетическую ценность композиции.

«Портрет жены» является, на наш взгляд, одной из самых удачных и сильных работ П.П. Бенькова. Глубокий психологизм, благородная искренность и предельная скромность читается в глазах жены художника. Художник, желая передать душу самого близкого человека, изображает свою жену в черном, на нейтральном охристо-сером фоне, устремленную на зрителя. П.П. Беньков, оставил непроработанным всё в картине, кроме лица и руки, на которую опирается ее модель. Мягкий характер женщины, мир ее переживаний передаются в пронизываю-

щем душу взгляде глубоко посаженных глаз, в правильных чертах лица и в чуть склонившейся в сторону зрителя позе. Иссиня черный цвет одежды и волос портретируемой гармонично дополняют играющий на щеке женщины румянец и поддерживающее тёплый тон картины пёстрое пятно в левой части композиции.

В казанский период, наряду с портретами, П.П. Беньков создает пейзажи и этюды. Среди них: «Тихий день» (1912), «На террасе», «В саду. Этюд» (обе 1913), «На Волге. Ташевка», «Стамбул ночью», «Море. Капри» (1914), «Имение Языково (Пушкинские места)» (1914 – 1916), считаются наиболее выразительными произведениями художника в области пейзажа. П.П. Беньков предпочитал изображать тихие, дышащие спокойствием просторы Волги, утопающие в дикой зелени места, умело передавая лирическое состояние природы в разное время суток и времени года. Во всех пейзажных произведениях художника, за исключением работ «В саду. Этюд» и «Море. Капри», заметно присутствие человека. Это улавливается в оставленных на открытом воздухе столе и стульях в картине «На террасе» 1913 года, в пролегающей через густо заросшие деревья дороге в работе «На Новиковой даче (Осень. Уехали)», созданной до 1914 года, а также в далеко виднеющихся домах в таких картинах, как «Тихий день», «На Волге. Ташевка» и «Жёлтые листья» (1924 – 1928). Как справедливо отметил исследователь Соколова М.А., «они (пейзажи П.П. Бенькова) пронизаны ощущением слитности человека и природы, душевного покоя, радости бытия» [7,17]. Таким образом художник передает эмоциональный строй пейзажа. П.П. Беньков, как одаренный от природы художник-колорист, мастерски добивается цветовой гармонии холодных и теплых гамм в каждом произведении.

Следует отметить, что большая часть творческой деятельности П.П. Бенькова была связана с Казанью, «это было то место, куда

он несколько раз возвращался, и каждый раз – в новом качестве, с новыми впечатлениями и новыми взглядами» [12, 16].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахмедова Н. Очарованный востоком // Sap'at. – 2004. – № 3–4.
2. Изобразительное искусство Советского Татарстана. Вступительная статья Черкасовой Н.В. – Казань: Таткнигоиздат, 1957.
3. Художники Татарии. – Л.: Художник РСФСР, 1963.
4. Из стенограммы выступления Крайневой С.П. (сестры П.П. Бенькова) на обсуждении выставки П.П. Бенькова в Казани. 1961 г. // Никифоров Б.М. П.П. Беньков. – М.: Советский художник, 1967.
5. Никифоров Б.М. П.П. Беньков. – М.: Советский художник, 1967.
6. Радлов Н.Э. Кардовский – педагог. В книге: Кардовский Д.Н. и Кардовская Д.В. – М., 1939. – С. 12. В книге: Никифоров Б.М. П.П. Беньков. – М.: Советский художник, 1967.
7. П.П. Беньков. Воспоминания. Переписка. – Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1981.
8. Апухтин О., Чагин Г. Самаркандский живописец. – Т.: «Ёш гвардия», 1983.
9. «Нива». № 11, 1910. В книге: П.П. Беньков. Воспоминания. Переписка. – Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1981.
10. Круковская С.М. Павел Петрович Беньков. – Ташкент: Научно-исследовательский институт искусствознания, 1950.
11. Личное дело П.П. Бенькова. Центральный Государственный архив Республики Узбекистан. В книге: П.П. Беньков. Воспоминания. Переписка. – Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1981.
12. П.П. Беньков. – М.: Государственный музей Востока, 2009.

Художественная жизнь Поволжья и России XIX – XXI веков

РОЛЬ П.Е. КОРНИЛОВА В ФОРМИРОВАНИИ КОЛЛЕКЦИИ ВОЛОГОДСКОЙ ОБЛАСТНОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ

И.Б. Балашова

Аннотация: В результате исследования выявлена значительная роль коллекционера и музейного работника Петра Корнилова в формировании и определении специфики коллекции Вологодской областной картинной галереи в 1950 – 60-х годах. Кроме того, через Корнилова директор галереи Семен Ивенский увлекся изучением графики, экслибриса (книжного знака) и привлек к работе над экслибрисом целый ряд вологодских художников, что способствовало расцвету графики в северном регионе.

Annotation: The research revealed a significant role of collector and museum worker Petr Kornilov in formation and setting of specific character of Vologda Regional Art Gallery in 1950–60s. Besides thanks to Mr. Kornilov the gallery director Semyon Ivensky became interested in graphic arts and ex-libris (bookplate) and involved a number of Vologda artists into creation of ex-libris, which contributed to flourishing of graphic arts in the Northern region.

Ключевые слова: коллекционер, графика, музей, дары, экслибрис.

Key words: Collector, graphic arts, museum, gifts, ex-libris

Приказом № 45 от 24 июня 1952 года по областному отделу по делам искусств Вологодского облисполкома было постановлено учредить Вологодскую областную картинную галерею, что и было исполнено 1 июля 1952 года по приказу № 1 от 1 июля 1952 года Вологодской областной картинной галереи¹.

Работа велась практически с нуля, так как на первых порах ни одного экспоната в новом музее не было, и просторные залы бывшего Воскресенского собора, постройки второй половины XVIII века, где располагалась галерея, заполнялись выставками из репродукционного материала на революционные темы. Поэтому одним из первых действий

галереи была рассылка писем в крупнейшие музеи страны, а также коллекционерам и художникам с просьбой оказать помощь в комплектовании фонда.

Только в ноябре 1952 года от областного отдела по делам искусств Вологодского облисполкома было передано 59 картин современных вологодских художников². Слух о вновь созданной картинной галерее довольно быстро распространился по стране, и начали поступать дары.

11 сентября 1953 года директором галереи был назначен выпускник института имени И.Е. Репина искусствовед С.Г. Ивенский. Он активно использовал свои контакты с преподавательским составом Академии художеств. Первые поступления были от профессора, заведующего кафедрой рисунка

¹ И.Б. Балашова. История Вологодской областной картинной галереи (1952 – 1956) // Вестник Вологодской областной картинной галереи. Выпуск 1. – Вологда: Легия, 2003. – С. 22.

² Там же. – С. 22–23.

института Репина П.П. Белоусова. Затем С.Г. Ивенский обратился к доценту института, читавшему студентам, и ему в том числе, спецкурс по русской графике, П.Е. Корнилову. С этого момента начинается долгое и плодотворное сотрудничество галереи и Петра Евгеньевича Корнилова, который становится многолетним другом и помощником вологодской картинной галереи. Имя Петра Евгеньевича Корнилова стоит в ряду самых первых дарителей ВОКГ, наряду с А.Ф. Протопоповым, С.Л. Рыловой, М.В. и Я.Д. Гликиными. Вологодский искусствовед Л.Г. Соснина писала: «Первым огромным вкладом в формирование графического собрания ВОКГ был дар ленинградского коллекционера П.Е. Корнилова. Среди произведений, подаренных Петром Евгеньевичем галерее, преобладали работы художников, жизнь и творчество которых были связаны с городом на Неве. Кроме значительного количества печатной графики ведущих мастеров первой половины XX века, здесь присутствовали редкие карандашные наброски русского скульптора М.А. Чижова, пейзажистов второй половины XIX столетия Е.Е. Волкова и К.Я. Крыжицкого, популярного отечественного жанриста В.Е. Маковского, портреты почти забытого в стране автора начала XX века К.В. Дыдышко, ученические студии академистов середины XIX века, образцы русских рисованных лубков, посвященных героям Отечественной войны 1812 года. С коллекции П.Е. Корнилова в галерее началось серьезное комплектование произведений ленинградской школы графики»³. Но о поступлениях от П.Е. Корнилова можно сказать и более широко – этими дарами определялось общее направление собирательской

и научно-исследовательской деятельности коллектива ВОКГ, формирование графического фонда, и в результате была собрана одна из лучших графических коллекций среди провинциальных музеев России.

Но откуда же у П.Е. Корнилова была такая коллекция, что он мог дарить как вологодской, так и другим музеям большие подборки произведений? Вот что писала В.В. Приклонская: «В 1934 году Корнилов переехал в Ленинград и стал заведовать отделом графики в Русском музее (работал до 1954), по совместительству работал в Научно-исследовательском музее Академии художеств СССР на должности заместителя директора по научной работе (до 1955). С 1934 по 1938 год возглавлял кабинет графики Академии художеств (Научно-исследовательский институт Всероссийской академии художеств), где по его инициативе была открыта учебная вузовская мастерская (с 1936), давшая новые кадры художников-графиков. С переездом в Ленинград графика советских художников становится приоритетным направлением его научной и собирательской деятельности. Прекрасное знание материала дореволюционной и затем советской эпохи всегда сочеталось в нём с глубоким знанием живых людей, творцов. Огромную роль в искусствоведческой работе Корнилова играли личные контакты с художниками, которые потом перерастали в крепкую дружбу. Искусство творилось на его глазах, он был свидетелем и участником творческих процессов. Естественным следствием таких отношений были художественные подарки, из которых с течением времени составила богатая коллекция графики, по оценкам современников одна из лучших

³ Коллекция Вологодской областной картинной галереи в залах Российской академии художеств. Русский рисунок и акварель. Середина XIX – первая половина XX века. Альбом / Автор-составитель Л.Г. Соснина. – Вологда: Арника, 2007. – С.4.

в стране. В неё входили как оригинальные рисунки, так и печатная графика русских и советских мастеров. Ядром коллекции стали произведения круга художников, объединённых вокруг кабинета графики Академии художеств»⁴.

Из архивных документов узнаем по отчетам ВОКГ, что в 1953 и 1954 годах ведется активная переписка сотрудников галереи с Корниловым. Между ними складываются очень теплые отношения. Так, сотрудница Валентина Андреевна Хвиц, сдавая экзамены в институт имени Репина, встречается в коридорах Академии Петра Евгеньевича и с радостью пишет своим подругам об этом.

В результате с 1957 по 1967 годы в фонды вологодской картинной галереи поступают дары П.Е. Корнилова. В 1957 году – 12 работ, 1959 году – 6 работ, в 1961 году – 71 работа, в 1962 году – 539 единиц живописи, графики, скульптуры, в 1963 – 5 работ, в 1967 – 1 работа.

Свою коллекционерскую деятельность П.Е. осуществлял, руководствуясь принципами научной музейной работы, поэтому он сознательно формировал большие тематические разделы. Еще в 1920-е годы во время учебы в Ленинграде он работал в разных комиссиях, в частности, в комиссии по изучению портретов В.И. Ульянова-Ленина⁵. Так им была постепенно собрана лениниана из 4 тысяч единиц хранения. 3 апреля 1959 года Корнилов посылает в Вологду выставку из 50 произведений графики, живописи и скульптуры из своего собрания «Жизнь и деятельность В.И. Ульянова-Ленина» к 89-й годовщине со дня рождения вождя с каталогом. Были представлены работы П. Шиллинговского, Г. Верейского, Б. Кустодиева, Н. Павлова, А. Остроумовой-Лебедевой.

⁴ В.В. Приклонская. Собиратель, изучатель и друг... Петр Евгеньевич Корнилов – даритель Радищевского музея. Рукопись. – С. 4.

⁵ Там же. С. 2.

В 1961 году собиратель отправляет в Вологду выставку русской графики XIX – XX веков из 100 произведений с каталогом и афишей. По просьбе сотрудников Петр Евгеньевич в январе приезжает в Вологду для построения экспозиции. Кроме того, в этот же год он дарит галерее 71 работу – рисунки русских и советских художников, среди которых рисунки И. Шишкина, К. Крыжицкого, В. Маковского, акварель П. Риццини «В трактире», работы А. Остроумовой-Лебедевой, Н. Кузнецова, П. Шиллинговского. В этом же году поступает и три скульптурные работы из гипса: «Физкультурница» П. Львова, «Голова» И. Крестовского и «Голова» П. Нерадовского.

В 1962 году П.Е. Корнилов предлагает в галерею выставку к 125-летию со дня гибели А.С. Пушкина, но по решению управления культуры Вологодского облисполкома выставка не была принята.

В 1961 году Корнилов пишет письмо в Министерство культуры с предложением купить для ВОКГ его библиотеку, что и было сделано в 1964 году, в результате библиотека галереи получила 4200 книг, среди которых редкие антикварные справочные издания Собко, Кондакова, Ровинского.

В 1962 году Петр Евгеньевич направляет в Вологду самый большой дар – 543 произведения. Перечислим имена известных художников: И. Шишкин, А. Шильдер, И. Крамской, Е. Чемесов, И. Щедровский, А. Егоров, С. Галактионов, Г. Гагарин, В. Жуковский, П. Брюллов, И. Зубов, И. Пожалостин, В. Матэ, В. Маковский, Е. Волков, Н. Сверчков, Г. Бобровский, Л. Дмитриев-Кавказский, Е. Кругликова, А. Орловский, А. Остроумова-Лебедева, П. Соколов, А. Пищалкин, К. Дыдышко, Г. Верейский, К. Рудаков, К. Клементьева, В. Воинов, П. Шиллинговский, В. Лебедев, В. Успенский, А. Рылов, Е. Чарушин, И. Хижинский, А. Пахомов, А. Кравченко, Ю. Васнецов, Д. Митрохин, М. Маторин, А. Харшак и другие.

В 1962 году Корнилов дарит галерее и свой живописный портрет с супругой, выполненный А. Остроумовой-Лебедевой в тяжелейших условиях блокадного Ленинграда в 1942 году. Вот что писала художница о работе над портретом: «Голова кружится от истощения и слабости. Но я скрываю мое состояние и усердно пишу...»⁶. В 1962 году в галерею так же была передана в научно-вспомогательный фонд коллекция плакатов ленинградских художников периода Великой Отечественной войны⁷.

От того времени сохранилось письмо Петра Евгеньевича в галерею: «Дорогие и уважаемые товарищи! С благодарностью подтверждаю получение Вашего дружеского письма от 12 июля с. г. Я доволен, что доставил некоторое удовольствие Вам своим дружеским даром, как знаком большой любви и уважения ко всему коллективу Галереи. Я Вас люблю и рад служить Вам чем могу! Возвращаю при сем Акт на принятые от меня материалы. С уважением и любовью к Вам П. Корнилов»⁸.

В 1963 году коллекционер добавляет к своим дарам четыре графические работы Д. Кардовского и одну работу его жены О. Делла-Вос-Кардовской. В 1967 году поступает еще одна работа. В общей сложности от П. Е. Корнилова в коллекцию ВОКГ поступило в разные годы 638 произведений графики, живописи и скульптуры.

Свои дары Петр Евгеньевич старался равномерно распределять по музеям. Так, из статьи сотрудника Саратовского музея им. А.Н. Радищева В.В. Приклонской мы выяснили, что часто он дарил музеям близкие

по тематике и авторству работы. Это касается подборок гравюр П. Шиллинговского, хранителем мастерской которого был Корнилов после смерти художника в блокадном Ленинграде, гравюр А. Остроумовой-Лебедевой, Д. Кардовского и его супруги О. Делла-Вос-Кардовской, учеников Д. Кардовского: И. Биленького, К. Дыдышко, Г. Бобровского, Е. Кругликовой. Г. Верейского, Д. Митрохина.

Но роль П.Е. Корнилова в судьбе Вологодской областной картинной галереи не ограничивалась только дарами. С полным основанием можно заявить, что он определил специализацию искусствоведческой деятельности директора галереи С.Г. Ивенского. Тот писал, что Корнилов, «сделал первую «прививку» любви к экслибрису и подарил около 20 знаков на свое имя ленинградских художников... Мой первый учитель и наставник в печатной графике, который познакомил меня с тонким и интимным искусством экслибриса, во многом определил направление моей искусствоведческой деятельности в Вологде, а затем в Тюмени и Ярославле»⁹. «П.Е. Корнилов помог мне с первым моим каталогом экслибриса. Он же был моим официальным оппонентом на защите диссертации» – писал в 2004 году С.Г. Ивенский¹⁰. Редкий на похвалу Ивенский писал о своем учителе так: «Работая в Казани вместе с П. Дульским, Корнилов успешно пропагандировал графику и экслибрис. Высокий художественный уровень их миниатюрных каталогов, посвященных мастерам русской графики. Он был самым активным в стране пропагандистом малых форм этого subtilного рода искусства»¹¹. Занимаясь выпуском каталогов графики, экслибриса Ивенский впоследствии достиг в этом деле

⁶ А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. – М., 1974. – Т. 3. – С. 283.

⁷ Каталог художественно-документальной выставки «Когда музы не молчали...», посвященной 65-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941 – 1945 гг. / Автор-составитель И. Б. Балашова. – Вологда: Арника, 2010.

⁸ Архив ВОКГ.

⁹ С.Г. Ивенский. Записки созерцателя. – Ярославль, 2004. – С. 92.

¹⁰ Там же. – С. 53–54.

¹¹ Там же. – С. 69.

больших высот, а начало было положено Корниловым. О высоком уровне каталогов Корнилова писала и А.П. Остроумова-Лебедева: «Каталоги этих выставок производили на меня своей культурной внешностью и изяществом хорошее впечатление»¹².

Директор ВОКГ С.Г. Ивенский до 1962 года занимался изучением живописи, сам писал этюды, но по совету врача, чтобы изжить застарелую невралгию, занялся коллекционированием, вспомнив давнюю корниловскую «графическую инъекцию». Это занятие для души, для себя повлекло за собой чрезвычайно важное для судеб вологодского изобразительного искусства последствие – появление в Вологде и Вологодской области школы вологодской графики, и в частности вологодского экслибриса (Н.В. и Г.Н. Бурмагины, В.А. Сергеев, А.Т. Наговицын, Л.Н. Щетнев, Д.В. Медведев, Е.А. Лебедев, Э.В. Фролов). В 2000-е годы это начинание получило новый импульс – в Вологде были организованы и с успехом прошли три всероссийских конгресса экслибриса и связанные с ними всероссийские выставки. В городе было создано «Общенациональное общество любителей экслибриса и графики», а в ВОКГ сформирована и постоянно пополняется многотысячная коллекция экслибриса.

После смерти П.Е. Корнилова в 1981 году контакты ВОКГ с семьей Корниловых не прекратились. Они продолжились уже с его внучкой Натальей Игоревной, от которой поступило 499 произведений, а в 2001 году от семьи Корниловых-Харшаков поступило 396 произведений. Эту работу осуществляет с начала 1980 годов и по настоящее время В.В. Воропанов, директор ВОКГ, так же специалист в области графики и книжного знака, хорошо знавший Наталью Игоревну и Александра Исааковича Харшака, большую коллекцию рисунков которого передал его

сын – Андрей Александрович Харшак. Эта коллекция рисунков состоит из набросков военного времени. Она экспонировалась в полном объеме на выставке 2010 года в ВОКГ «Когда музы не молчали...», к 65-летию Победы, вторая часть этой обширной серии уже послевоенного времени так же связана с темой войны и представляет обобщенные композиции драматического содержания, которые еще ждут своего экспозиционного часа.

Имя Петра Евгеньевича Корнилова с уважением и благодарностью вспоминают новые поколения сотрудников Вологодской областной картинной галереи и вологодские художники, ведь его бескорыстная деятельность во многом способствовала определению специфики не только нашего музея, но и в целом вологодской изобразительной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балашова И.Б. История Вологодской областной картинной галереи (1952 – 1956) [Текст] // Вестник Вологодской областной картинной галереи. – Выпуск 1. – Вологда: Легия, 2003. – С. 22–35.
2. Ивенский С.Г. Записки созерцателя [Текст]. – Ярославль, 2004. – 144 с.
3. Каталог художественно-документальной выставки «Когда музы не молчали...», посвященной 65-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. [Текст] / Автор-составитель И.Б. Балашова. – Вологда: Арника, 2010. – 144 с., ил.
4. Коллекция Вологодской областной картинной галереи в залах Российской академии художеств. Русский рисунок и акварель. Середина XIX – первая половина XX века. Альбом [Текст] / Автор-составитель Л.Г.Соснина. – Вологда: Арника, 2007. – 48 с., ил.
5. Приклонская В.В. Собиратель, изучатель и друг... Петр Евгеньевич Корнилов – даритель Радищевского музея. Рукопись [Текст].

¹² А.П. Остроумова-Лебедева. Ук. соч. – С. 91.

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КОНТЕКСТЕ МУЗЕЕВЕДЕНИЯ

И. Г. Губанова

Аннотация: Рассматривается и обобщается опыт деятельности сектора экскурсионной работы отдела музейной педагогики Республиканского музея изобразительных искусств Республики Мари Эл (РМИИ РМЭ) в продвижении развивающих программ.

Annotation: In this article the experience of observation work sector of the pedagogical department of the Fine Arts Museum of Republic Mari El in promotion of museum programs is viewed and generalized.

Ключевые слова: музейная программа.

Key words: museum programs.

Изучение взаимосвязи изобразительного искусства и социума приводит исследователей к выводу о существовании тенденции превращения художественного музея в социально-ответственный музейно-образовательный комплекс. Музей становится универсальным центром, в котором есть место диалогу культур, исторической памяти, науке, образованию и досугу. Насколько этот феномен реализуется в современных условиях, отражается в видоизменениях экскурсионной деятельности.

В современных музеях существуют два направления: музейная педагогика и культурно-образовательная деятельность. Основным направлением деятельности РМИИ РМЭ продолжает оставаться формирование визуальной грамотности средствами изобразительного искусства, а целью – формирование у посетителей навыков музейной культуры. Вместе с тем, в традиционную работу музейных сотрудников внедряются средства и методы педагогического процесса, знание которого определяет профессиональное мастерство. Становятся популярными проекты, направленные на создание в музее условий для творческого развития, разрабатываются и реализуются музейно-педагогические программы, ориентированные на постижение музейной коллекции и истории изобразительного искусства республики.

Экскурсия как форма работы позволяет

оперативно реагировать на изменение запросов целевой аудитории и отдельных посетителей. Вместе с освоением информации по текущей выставке, изменяется не только содержательная часть экскурсии, но и ее элементы, структура, язык. Если экскурсионную работу рассматривать как творческий процесс, то неизменно происходит совершенствование методики, идет поиск приемов и методов обновления экскурсионного материала, способов повышения информативности экскурсии. В образовательной экскурсии могут использоваться элементы игры, творчества, познавательной деятельности. Примером познавательно-развивающих программ РМИИ могут служить два осуществленных проекта: «Путешествие в страну Наррагонию» и «Welcome to the Museum!».

Программа «Путешествие в страну Наррагонию» реализовалась как партнерский проект совместно с факультетом начальной педагогики Марийского государственного университета. В ее разработке и проведении приняли участие студенты-практиканты, так как программа предназначалась для проведения в период функционирования летних пришкольных лагерей. Выдвигалась главная задача – формирование целевой аудитории школьников через приемы игры и творчества в пространстве художественной выставки (А. Хагемейстер, «Корабль дураков», графика).

Структура программы включала: сценарное построение, учитывающее особенности монтажа выставки; игровую площадку (тема морского путешествия); художественный урок (мастер-класс), формирующий представление о специфике языка изобразительного искусства, его материалов, техник и приемов. Оценка эффективности таких музейных программ опирается на позиции комфортности, увлекательности, поддержание самооценки, значимости. Кроме того, эффективность измеряется степенью формирования музейной коммуникации.

В основе другого проекта – «Welcome to the Museum!» лежала нацеленность на формирование каналов музейной коммуникации, сближающих музееведение с образованием и педагогикой, а также формирование культурно-ценностного отношения к пространству музея. В РМИИ в 2010 – 2011 гг. для групп старших школьников были разработаны и проведены две экспериментальные экскурсии на английском и французском языках. Базовой визуальной основой стали выставка живописи «Художник и время» И.М. Ямбердова, заслуженного художника РФ, заслуженного деятеля искусств МАССР, лауреата Государственной премии РМЭ им. А. Григорьева и выставка графики «Мои дорогие малютки» А.С. Бакулевского, народного художника РФ, заслуженного художника РСФСР, заслуженного деятеля искусств МАССР.

Данная программа могла состояться только как партнерский проект. С музеем сотрудничали факультет международных отношений Марийского государственного университета и методическое объединение педагогов иностранных языков города Йошкар-Олы. Сотрудники музея совместно со студентами-практикантами подготовили

информационные материалы на английском и французском языках: оригинальный текст экскурсии, учитывающий нюансы темы (для ведущего и педагога), краткое изложение текста (для учащихся) и словарь терминов по изобразительному искусству и теме выставки для закрепления полученного материала на уроках в школе.

Педагоги – преподаватели иностранного языка – выступили полноправными участниками эксперимента, так как им предстояло отследить полученный результат экскурсии. В данном опыте были задействованы все рецепторы, помогающие ребятам лучше усваивать неродной для них язык: интересный видеоряд, новая тема, новые слова. В рамках изучения предмета есть обязательное знакомство с культурой других народов, а эксперимент подарил возможность изучать еще и свою, родную культуру, сравнивать все это и делать выводы о достоянии республики. Таким образом, учащиеся смогли приобрести более глубокое представление о творчестве марийских художников, используя знания по иностранному языку, полученные в рамках школьной программы, пройти необходимую аудиопрактику. Владение основами визуальной грамотности (т.е. умение смотреть и видеть), наличие информации культурологического характера и знание иностранных языков, становится неотъемлемой частью личности современного человека.

Дифференцированный подход к различным категориям посетителей, в первую очередь к детской и подростковой аудитории, определяет ведущую тенденцию музееведения как переход от единичных и эпизодических контактов с посетителями к созданию многоступенчатой системы музейного образования, приобщение к музею и его культуре.

«МОИ ДОРОГИЕ МАЛЮТКИ»: КНИЖНАЯ МИНИАТЮРА В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА БАКУЛЕВСКОГО

«MY DEAR BABIES»: A MINIATURE BOOK IN ALEXANDER BAKULEVSKY'S CREATIVE WORK

Л.В. Илгубаева
Larissa Itubaeva

Аннотация: За полувековой творческий период известным графиком, мастером книжной иллюстрации, народным художником России Александром Бакулевским проиллюстрировано более 70 книг, многие из которых отмечены наградами различного достоинства на конкурсах искусства книги. В их числе ряд работ, посвященных теме «пушкинианы», и большое количество произведений миниатюрного формата, исполненных в технике классической деревянной торцовой гравюры – ксилографии. Статья посвящена его новому проекту: уникальной серии авторских книг-миниатюр классиков русской и мировой литературы.
Annotation: More than 70 books awarded in various art competitions have been created by a famous graphic artist, master of a book illustration, People's Artist of Russia Alexander Bakulevsky for fifty years of his creative work. Among them can be distinguished a number of the works devoted to «Pushkiniana» topic and a plenty of pieces of miniature format executed in techniques of a classical wooden frontal engraving, xylography. The following article is devoted to his new project: a unique series of designer's miniature books of classics of the Russian and world literature.

Ключевые слова: графика, книжная иллюстрация, книжная миниатюра, ксилография, иллюстрация.
Key words: graphic arts, a book illustration, a miniature book, xylography, an illustration.

Народный художник России Александр Бакулевский успешно работает в области станковой графики и живописи, постоянно уделяет большое внимание натурному рисунку. Но, прежде всего, его творчество теснейшими узлами связано с искусством книги.

Биография и творческое мировоззрение художника характерны для его поколения, его среды, его эпохи. Александр Сергеевич Бакулевский родился 24 января 1936 года в Йошкар-Оле. Марийская столица тогда еще сохраняла черты дореволюционного провинциального города. По-деревенски тихий район родной Красноармейской слободки, расположившейся на берегах Малой Кокшаги, был застроен деревянными домами, утопал в садах. Война нарушила привычное течение мирной жизни, но не смогла уничтожить стремление к красоте. Именно тогда в душе мальчика возникло страстное желание стать художником. Вот как он вспоминает об этом:

«Война. Отец пишет письма домой. И

для того, чтобы как-то детей порадовать, он в письмах рисует груши, яблоки так, что я начинаю ощущать вкус этих яблок и груш. Рисовать я начал с ранних лет, занимался в изостудии Дворца пионеров».

В 1954 году юный Саша Бакулевский поступает в Казанское художественное училище, где и начинается его формирование как самобытного художника, учится у таких признанных мастеров как, например, В.К. Тимофеев. Традиции училища и добрую память о педагогах и однокурсниках он сохранит на всю жизнь. В 1961 году по окончании училища поступает в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Академии художеств СССР, в мастерскую известного ленинградского графика В. Звонцова. Среди его учителей ряд знаменитых мастеров книжной графики – В. Лебедев, Ю. Васнецов.

Своеобразие таланта молодого художника раскрылось уже в дипломной работе под

руководством профессора М. Таранова. Избран повесть Пушкина «Барышня-крестьянка» (1967), он и не предполагал, насколько тесно сольется с пушкинским творчеством линия его судьбы. Мир героев русского классика стал родным для него на долгие годы. Широкой публике художник Бакулевский известен именно как мастер, специализирующийся в основном на «пушкиниане». Не будет ошибкой, если скажу: Пушкин открыл для него путь в огромный и прекрасный мир книжной графики. Именно иллюстрации к произведениям великого поэта принесли художнику заслуженную славу и множество престижных профессиональных наград. Самая дорогая из них – Золотая пушкинская медаль «За вклад в развитие, сохранение и приумножение традиций отечественной культуры» (1999) [3, 142].

Достоинство таланта Бакулевского как иллюстратора в том, что его работы помогают более глубокому постижению многомерного пространства литературного произведения. Трудно забыть созданные им образы – точные, яркие, живые. Мастер большой художественной культуры и разносторонних знаний, творчество которого обладает прочными связями с традициями русского и западноевропейского классического изобразительного искусства, А. Бакулевский всегда рассматривает книгу и иллюстрации к ней как некий общий организм, как пространство, выстраиваемое по единым законам. Иллюстрируя произведение, он, как правило, выбирает те ситуации и ключевые моменты, которые наиболее важны для раскрытия содержания книги, для оценки и характеристики героев [4, 53].

Стремление к более глубокому содержанию, более ясной, четкой, емкой по смыслу композиции, работа над выразительностью пластики, понимание того, что скупость художественных средств воздействует сильнее, чем многословность – все эти качества определились и развивались в творчестве

Бакулевского на протяжении многих лет. За полувековой творческий период он проиллюстрировал более 70 книг, многие из которых отмечены дипломами различного достоинства на всероссийских конкурсах искусства книги. И среди них – большое количество книг миниатюрного формата. Во многом это обусловлено тем, что долгое время Александр Бакулевский работал в технике классической деревянной торцовой гравюры, которая предполагает небольшой формат изображения.

Пленяющие своей утонченностью и изяществом миниатюрные гравированные иллюстрации к роману французского писателя XVIII века А.-Ф. Прево «Манон Леско» (1985) переносят нас в мир кипящих человеческих страстей, куртуазности и подлинной всепоглощающей любви. В скромных по формату, но выразительных по исполнению иллюстрациях к древнерусскому памятнику литературы «Хождение за три моря» Афанасия Никитина (1985), точно найдено стилистическое решение: стилизация под средневековую обрезную деревянную гравюру. Далее были иллюстрации к роману «Евгений Онегин» (1987), стихотворениям и поэмам классиков отечественной и зарубежной литературы [2, 1]. В 1988 г. в Марийском книжном издательстве вышла иллюстрированная им миниатюрная книга Сергея Чавайна «Ото» («Роща»), посвященная столетию со дня рождения классика марийской литературы.

К своему же 75-летию юбилею Александр Бакулевский подготовил сюрприз – необычную подборку миниатюрных книжек. Эта уникальная по художественной ценности серия произведений русских классиков – новый авторский проект, истинный подарок для ценителей. Каждая книга издана на собственные средства и целиком исполнена художником, начиная от разработки обложки и заканчивая авторскими иллюстрациями в различных техниках – от графитного карандаша до ксилографии. Тираж ограничен:

13 экземпляров. Один экземпляр каждого издания художник сделал единственным в своем роде: по воле автора вместо выполненных типографским способом иллюстраций оставлены чистые листы, каждый из которых он заполняет вручную, рисуя прямо в книге. В эту серию вошли произведения русской классики Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Чехова, Толстого, Достоевского, Ершова, Ходасевича, Булгакова, А.-Ф. Прево, Юсуфа Хас-Хаджиба. Каждая работа серии есть вещь в себе, она самодостаточна. Это – вселенная в миниатюре. И в то же время все эти книги – единое целое. Недаром выставку этих книжек-малышек художник ласково назвал «Дорогие мои малышки» и посвятил прославленному мастеру-ксилографу Н. Калите.

Впечатляет многообразие изобразительных приемов и техник, используемых автором. Здесь представлены гравюра на дереве, акварель, гуашь, тушь, офорт, фломастер, карандаш, уголь, монотипия. Наш век ориентирован на поиск новых средств самовыражения. Творческое соприкосновение художника с классическим литературным произведением прошлого способствует более глубокому современному его прочтению. Став уже классическим именем в искусстве книжной графики, Александр Бакулевский увлеченно экспериментирует, с интересом пробует новое и необычное. Сохраняя приверженность традициям классической изобразительной школы, художник в своем творчестве, тем не менее, одним из первых начал активно использовать возможности новых технологий, предлагаемых компьютерной графикой, сочетая их с традиционными графическими техниками, зачастую «дорабатывая» листы с помощью компьютерной программы.

Сегодня Бакулевский – признанный в стране мастер книжной графики. За плечами – огромное число выставок в России и за рубежом. Произведения хранятся во многих

крупнейших музеях, в том числе и в музее мировой графики Альбертина (Вена). Кроме собственно творчества были еще и ответственные посты в творческих союзах и выставках, многолетняя педагогическая работа, на которую Александр Сергеевич не жалел ни времени, ни сил. Не одно поколение марийских художников, вышедших из стен Йошкар-Олинского художественного училища, добрым словом вспоминает своего учителя, желая ему еще многих лет творческого долголетия.

Художники – счастливые люди: им, как и музыкантам, дана возможность общаться с людьми напрямую, без посредников. Язык искусства не требует переводчика, он требует лишь чуткого, внимательного, неравнодушного зрителя, сопереживающего собеседника, готового смотреть и видеть. Сам Александр Сергеевич говорит о своем творчестве так: «Потребность человека исследовать мир, делать что-то такое, что ещё никто никогда не делал, наверное, и лежит в основе творчества. Конечно, я рисую для собственного удовольствия, я получаю от моего труда удовлетворение. Но если «чье-нибудь он сердце тронет», если кто-то восхищается результатами этого труда — мне это приятно».

ЛИТЕРАТУРА

1. Кувшинская, Л. Бакулевский. Гравюра на дереве [Текст] / Л. Кувшинская – Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 1991. – 192 с.: ил. репрод. к повести Пушкина «Станционный смотритель».
2. Кувшинская, Л. От Пушкина до Булгакова [Текст] / Л. Кувшинская // АиФ в Марий Эл. – 2007. – № 14.
3. Кудрявцев, В. Книжная графика [Текст] / В. Кудрявцев // Кудрявцев В. Марийская графика / В. Кудрявцев. – Йошкар-Ола, 2001. – С. 135–153.
4. Прокушев, Г. Александр Сергеевич Бакулевский [Текст] // Г. Прокушев / Прокушев Г. Этюды художника Марий Эл. – Йошкар-Ола, 2003. – С. 160 – 167. ISBN – 5-7590-0899-4
5. Червонная, С. Александр Бакулевский в Вене / С. Червонная [Текст] // Марийская правда. – 1993. – 13 июля.

ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ В ФИЗИОГНОМИЧЕСКОЙ ПРОЕКЦИИ (опыт исследования на примере художника Н.И. Фешина)

CREATIVE PERSONALITY IN THE PHYSIOGNOMICAL PROJECTION (research experience based on the example of painter N.I. Fechin)

Г.Г. Исаев

Аннотация: Познание личности Н.И. Фешина методами физиогномики. Показывается связь особенностей индивидуально-психологических характеристик личности с индивидуальным профилем асимметрии человека.

Annotation: Cognition of N.I. Fechin's personality by the methods of physiognomy. The connection of the special features of the individual-psychological characteristics of personality with the individual profile of the asymmetry of human.

Ключевые слова: личность, физиогномика, индивидуальный профиль асимметрии.

The keywords: personality, physiognomy, the individual profile of asymmetry.

Познание личности через призму интерпретации созданных им эстетических ценностей – традиционный жанр искусствоведческих и культурологических проекций. Творчество Н.И. Фешина – давний предмет пристального внимания и исследования как в России, так и за рубежом: первый очерк П.М. Дульского о художнике датируется 1921 г. (Казань), более чем через полвека появляется монографическое исследование Мэри Н. Балком в США (1975), параллельно в России выходит сборник материалов о художнике, составленный Г.А. Могильниковой, затем в 1992 г. каталог произведений Н.И. Фешина до 1923 года (составители Е.П. Ключевская и В.А. Цой), наконец, нынешние две фундаментальные монографии Г.П. Тулузаковой (2007; 2009).

Со времен античности существует убеждение, что личностные особенности, психический склад и черты характера человека можно прочесть по его внешним сигналам лица, жестам или позам. В то же время акцентирование и фиксация типичных черт характера, эмоций человека является одной из традиционных задач художественной и фотографической практики. В связи с этим проблема портрета или анализ мировоззренческих аспектов портретного жанра в

отечественной критике не потеряли своей актуальности и на рубеже XX – XXI вв. [1, 99]. В современных научных исследованиях физиогномика – частная область учения о выражении, которая в свою очередь входит как составная часть в учение о характере человека, поскольку характер становится доступным для понимания благодаря формам выражения [2, 470].

Цель нашего исследования – физиогномическое познание личности Фешина на примере автопортретов и фотографий. Задача исследования – показать связь особенностей индивидуально-психологических характеристик личности художника с его индивидуальным профилем асимметрии.

Под индивидуальным профилем асимметрии понимается присущее каждому данному субъекту определенное сочетание функциональных асимметрий (моторной, сенсорной, психической), обусловленное функциональной межполушарной асимметрией головного мозга [3, 5]. Вариации индивидуальных профилей асимметрии человека являются внешними маркерами (сигналами) индивидуально-психологических характеристик. Так как информация и сигнал (или релизер) комплиментарны, неотделимы друг от друга, то любое средство кодирования информа-

ции материально [4, 200]. Такими визуально различимыми сигналами являются следующие комбинации: переплетение пальцев и скрещивание («перекрест») рук, ведущий глаз [5, 24], тест на аплодирование. Исследователи отмечают, что указанные выше фенотипические признаки имеют наследственную природу и выявляют генетически запрограммированные свойства личности [6, 121]. Таким образом, физиогномика несомненно представляет научный интерес в той мере, в какой она исходит из философского принципа единства души и тела, подтверждая учение метафизики о принципиальной возможности выражать душевное и духовное через недуховное [7, 81].

В решении поставленной задачи ограничимся следующими фотографиями и автопортретами Фешина, где наглядно различимы указанные выше фенотипические признаки: изображением художника в 1946 г. в Лос-Анджелесе [8, 19] и в интерьере таосской мастерской [9, 56], графическим [10, 57] и живописным [11, 153] автопортретами американского периода из монографии Мэри Р. Балком.

На фотографии 1946 года довольно четко просматривается характерное переплетение пальцев рук художника – пальцы левой руки оказываются сверху. Такой фенотипический признак соответствует глобальной типологии К.Г. Юнга – экстравертивности. Эта характеристика индивидуально-психологических особенностей личности, при которой человек сосредотачивает свои интересы на внешний мир, открыт для внешних влияний [12, 536]. Следствием чего и являются вытекающие из этого мировоззренческо-методологические отношения человека к окружающему миру. В нашем примере это находит прямое подтверждение в живописном языке Фешина, который соткан из исключительной интенсивности и разнообразия музыкальных, звуковых представлений, в особом значении для него музыки. Искусствовед

Е.П. Ключевская отмечает, что «образному мышлению художника и самой пластике фешинской кисти присуща «живописная музыкальность»: гамма, гармония, в особенности же ритм, звучность цвета – его мажорность или минорность, полифония, контрапункт» [13, 133].

В автопортретах из монографии Мэри Р. Балком, хорошо различим еще один важный фенотипический признак: ведущий глаз. Фешин, при создании своих автопортретов, использовал зеркало. Этот прием прямого автопортретирования подтверждается наличием изображения правой руки с кистью – внизу справа. Современная компьютерная программа позволяет отразить «зеркальный» образ в «реальный». В отраженных автопортретах художник «смотрит» уже не на зеркало (то есть, на себя), а на зрителя. Сравнивая эти отраженные автопортреты с фотографией 1946 г. (указана выше), можно заметить поразительное сходство: совпадение вплоть до специфически индивидуального рисунка морщин между бровями, а также фиксированность (направленность) ведущего правого глаза на зрителя. Данный фенотипический признак в сочетании с «левым» переплетением пальцев идентифицирует человека холерического темперамента, которому свойственна следующая совокупность индивидуальных особенностей: быстрый, порывистый, способный отдаваться делу с исключительной страстностью, но неуравновешенный, склонный к бурным эмоциональным вспышкам, резким сменам настроения [14, 451]. Таким образом, исключительная экспрессия живописных и графических произведений Фешина – прямое отражение совокупности индивидуальных особенностей его личности, в том числе, темперамента.

Следующий фенотипический признак: «перекрест рук» на груди или «поза Наполеона» – обнаруживается на фотографии с изображением художника в интерьере таос-

ской мастерской. Психодиагностические исследования по этому признаку показывают, что субдоминантная рука ложится на грудь первой, а доминантной считается та, локоть которой находится сверху [15, 116]. Другие авторы на основе статистических исследований считают, что если при переплетении рук на груди сверху оказывается левая рука, то человек способен к кокетству, правая – склонен к простоте и простодушию [16, 32]. Хотя на данной фотографии указанный признак не в чистом виде, а «смазан», но характерные жесты рук информируют, на наш взгляд, о доминантности левой руки.

Аплодирование, как внешний маркер в психодиагностике, тоже имеет важное значение. Если удобнее хлопать правой (более подвижной ведущей) рукой о левую (неведущую), то говорят о человеке с решительным характером, если наоборот – колеблющемся: такой человек сперва обдумает, прежде чем примет решение [17, 32]. Этот фенотипический признак относится к динамической, а не статической физиогномике. Но в произведениях искусства и на фотографиях фиксация этого внешнего маркера встречается нередко. Однако, в литературе, посвященной Фешину, данный внешний маркер не удалось обнаружить. Поэтому, этот аспект психодиагностики личности художника носит только прогностический характер, позволяющий говорить о вариациях и психологических особенностях человека с холерическим темпераментом.

Сравнение полученных нами данных с результатами специальных психодиагностических тестов, позволяют очертить мини-портрет или краткую индивидуально-психологическую характеристику интересующей нас персоны: сильный тип характера, с трудом меняет свою точку зрения, энергичен, упорно добивается поставленных целей, но и склонен к неустойчивости и самоанализу, с трудом находит новых друзей. Следует оговориться, что в подобных психологиче-

ских характеристиках существует момент «упрощения». Поэтому в рамках только статической физиогномической проекции невозможно получить полную информацию о психологическом складе личности Фешина. Более объективные данные возможны в результате использования специальных методов и тестов по психодиагностике личности.

Из этого следует, что ограниченность статической физиогномики как средства познания личности очевидна, но отсутствие в ней абсолютных критериев не является основанием для категорического отказа от физиогномики и не означает ее непригодности. Напротив, эвристический потенциал физиогномики открывает новые возможности для анализа и исследования проблемы портрета как формы, «в которую оказался заключен опыт самопознания личности» [18, 7].

Данное исследование может стать посылом к новому осмыслению автобиографических записей, документальных фотографий и сведений из воспоминаний современников о художнике. Понимание, постижение и интерпретация личности Н.И. Фешина с разных проекций позволяет, на наш взгляд, выявить и актуализировать ранее неизвестные подходы в исследовании его творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карпова, Т.Л. Смысл лица / Т.Л. Карпова. – СПб.: Изд-во «Алетейя», 2000. – 222 с.
2. Философский энциклопедический словарь. – М.: ИНФРА-М, 2003. – 576 с.
3. Брагина, Н.Н. Функциональные асимметрии человека / Н.Н. Брагина, Т. А. Доброхотова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Медицина, 1988. – 240 с.
4. Феизов, Э.З. Философские основания проблемы физического «считывания» психического отражения / Э.З. Феизов // Известия национальной академии наук и искусств Чувашской Республики. Научный журнал. – Чебоксары, 1996. – № 2. – С. 200.
5. Брагина, Н.Н. Функциональные асимметрии человека / Н.Н. Брагина, Т.А. Доброхотова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Медицина, 1988. – 240 с.

6. Исаев, Г.Г. Индивидуальный профиль асимметрии и особенности психологической характеристики человека / Г.Г. Исаев // Духовно-нравственное воспитание учащейся молодежи. Сборник научных трудов. – Москва – Чебоксары: Чувашгоспедуниверситет им. И.Я. Яковлева, 2004. – 298 с.
7. Философский энциклопедический словарь. – М.: ИНФРА-М, 2003. – 576 с.
8. Николай Фешин. Каталог выставки произведений Н.И. Фешина в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан 22 ноября 2006 – 20 января 2007 / авт.-сост. Г. П. Тулузакова. – Казань: Заман, 2006. – С. 19.
9. Balcomb, M. N. Nicolai Fechin / M. N. Balcomb // Flagstaff Nortberland Press. – 1975. P. 56.
10. Там же. P. 57.
11. Там же. P. 153.
12. Философский энциклопедический словарь. – М.: ИНФРА-М, 2003. – 576 с.
13. Ключевская, Е.П. В поисках синтеза красок и звуков / Е.П. Ключевская // Татарстан. – 1995. – № 1-2. – С. 129 – 139.
14. Философский энциклопедический словарь. – М.: ИНФРА-М, 2003. – 576 с.
15. Москвин, В.А. Межполушарная асимметрия и индивидуальные стили эмо-ционального реагирования / В. А. Москвин // Вопросы психологии. – 1988. – № 6. – С. 116-119.
16. Киселев, А.М. Узнай свой характер / А.М. Киселев, А.Б. Бакушев // Природа и человек. – 1984. – № 12. – С. 32 – 33.
17. Там же. – С. 32 – 33.
18. Карпова, Т.Л. Смысл лица / Т.Л. Карпова. – СПб.: Изд-во «Алетейя», 2000. – 222 с.

КОЗЬМОДЕМЬЯНСКИЙ ЭПИСТОЛЯРНЫЙ MESSAGE. Н.И. ФЕШИН И А.В. ГРИГОРЬЕВ

Л. А. Кувшинская

Динамика времени и специфика идеологии как в зеркалах отразились в эпистолярной музейной коллекции. Корреспонденты А.В. Григорьева, выпускника Казанской художественной школы 1915 года, – российские художники, являющие национальную гордость России. Это и К.К. Чеботарев, и П.А. Радимов, и К.Ф. Богаевский, и семья профессора Д.Н. Кардовского и многие другие известные художники разных стилистических ориентаций XX века.

Личностно-исторической характеристикой Времени обладает ракурс эпистолярной истории, связанный с именем Николая Ивановича Фешина. Одна из тем переписки А.В. Григорьева с козьмодемьянскими музейщиками связана с подготовкой персональной выставки Н.И. Фешина в Москве, в 1960 году в традиционном выставочном зале россий-

ских художников на Кузнецком мосту.

Марийский художник Александр Владимирович Григорьев (1891 – 1961), выпускник Казанской художественной школы 1915 года. Окончил живописное отделение по второму разряду. Творческую готовность выпускника характеризовала живописная культура и пластичный рисунок, отмеченные характерной стилистикой модерна две цветные композиции восточной тематики, сохранившиеся в музейной художественной коллекции, и атрибутированные лишь в XXI в. В станковой живописи Александр Григорьев придерживался импрессионистической манеры, которую сохранил со времени учебы в Казанской художественной школе. Таковы два холста из Сочинской коллекции: «Эффект электрификации», 1935 г. и «Строительство в Ткварчелли», 1937 г.

В открывшемся 7 сентября 1919 г. краеведческом музее города Козьмодемьянска, на тот момент входящего в состав Казанской губернии, А.В. Григорьев, профессиональный художник по образованию, революционный идеолог по форме мирообустройства, инициировал комплектование художественной коллекции. Мыслил он широкоформатно, проектируя с единомышленниками одновременно с созданием Музея еще открытие и Пролетарского университета, и театра, и Государственных свободных художественных мастерских как школы изобразительных искусств. На то время аналогичные проекты реализовались по многим городам российской провинции. Комплектовались коллекции провинциальных музеев через «Главный Комитет по делам музеев и охране памятников искусства, старины и природы (Главмузей) Наркомпроса».

Отдельные закупки осуществлялись непосредственно у авторов. Так, 6 июля 1920 г. Козьмодемьянский музей стал обладателем первых фешинских работ, приобретенных Григорьевым непосредственно у автора. Этой датой зафиксирована также первая значительная закупка работ казанских художников П.А. Радимова, П.М. Дульского, Н.П. Христенко, В.С. Богатырева.

Николай Иванович Фешин (09.12.1881 — 05.11.1955) предложил музею композицию «Натурщица», /65 x 75, х., м./.. Фешинская «ню» оказалась в коллекции первой «обнаженкой». Оба художника не могли предполагать, что могло бы случиться с этим холстом в начале сталинских пятидесятых!.. Тогда же были приобретены один из эскизов «Бойня», /43 x 56, х. м./, 1919г, и «Зимний пейзаж», /30 x 35, х.м./.. Шедевром коллекции остается детский портрет дочери: «Ия» /20 x 17 х, м./.. Через «Главный Комитет по делам Музеев и охране памятников искусства, старины и природы (Главмузей) Наркомпроса» 3 марта 1921 г. с выставки в Казани приобретен «Портрет М. Быстровой Н.И. Фешина,

50.000 р.».

Что реально можно было купить в этих ценах на рынках Казани, если: «говядина стоила 2,5 тыс. руб. за фунт, баранина и свинина – 3 – 4, рыба – 1 – 4, то хлеб – 3,3 – 4 тыс. руб. за фунт, а за муку приходится платить 150 – 200 тыс. руб. за пуд. Самыми дешевыми были огурцы, за которые просили всего 500 рублей за десяток...».

1922 год. Григорьев из Козьмодемьянска вернулся в Москву, здесь, работая в «Отделе по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса», продолжал заботиться о пополнении музейной коллекции. В 1923 году Николай Иванович Фешин уезжал в Америку, так же, как и Филипп Андреевич Малявин, при поддержке А.В. Григорьева. Художников объединяло многое, прежде всего, Время. Фешина и Григорьева роднила и Казанская художественная школа. Александр Григорьев никогда не скрывал своего трепетного отношения к таланту Учителя. А в 1926 г., в Пенатах, учитель Н.И. Фешина по Санкт-Петербургской Академии художеств, Илья Ефимович Репин, гордо заявил делегатам от новой России (делегацией руководил А.В. Григорьев!) о своем ученике: «Фешин сейчас является крупнейшим художником в мире». К тому времени художник Николай Иванович Фешин уже три года как в Америке...

Очень скоро, на долгие восемь лет сталинских лагерей, с фотографий, освещающих в советской печати поездку к Репину, лицо нашего горномарийского земляка, Александра Владимировича Григорьева, руководителя той поездки, исчезло.

1950 год. Александр Владимирович Григорьев, вернувшийся из сталинских лагерей, живет в Тарусе. Письмо от директора Горно-Марийского краеведческого музея, Н.Ф. Ильякова датировано 12 апреля 1950 г.:

«Уважаемый Александр Владимирович, здравствуйте! Зная, что Вы являетесь основоположником нашего Горномарийского

краеведческого музея и то, что большинство экспонатов приобретено Вами, обращаюсь к Вам, по совету Ивана Михайловича Пландина, со следующей просьбой. Известные Вам картины Фешина «Натурщица» и карандашные наброски его с экспозиции нашего музея сняты, как несоответствующие направлению нашего музея. Музей наш большинство посещают дети и школьники, а эти картины для детских глаз не подходящи. Поэтому коллектив музея (одобряет и тов. Пландин) решил эти картины сбыть и приобрести другие на современные темы. Сделать это в условиях Козьмодемьянска нет возможности, и поэтому я позволил себе обратиться к Вам: нельзя ли будет вышеуказанные картины в Москве продать и там же приобрести другие? Вы – художник давно живете в Москве, есть у вас связи и т.д. Если это можно, я прошу Вас немедленно сообщить. В июне с.г. я должен поехать в Крым на курорт, дорога, как Вам известно, лежит через Москву, я бы заехал к Вам, привез эти картины, и мы бы с Вами разрешили этот вопрос. Держать их в фонде без пользы было бы преступно, так как они ценны.

Жду Вашего ответа.... С уважением к Вам... 12 апреля 1950 г.».

1954 год. Планировалась персональная выставка Николая Ивановича Фешина в Москве. Предполагалось издание альбома с работами художника. Александр Владимирович Григорьев, живущий ожиданием результатов своей реабилитации, возобновил активную переписку о фешинской выставке. Он настойчиво хлопотал, предметно коммутировал переговоры с МОСХом, с Академией художеств СССР, ее первым президентом А.М. Герасимовым в 1947 – 1957 г.г., с Павлом Ивановичем Фешиным, братом художника. В связи с этим, 24 января 1954 г. А.В. Григорьев из Тарусы (где был их небольшой дом, построенный в 30-е годы при поддержке Я. Э. Рудзутака), обратился к козьмодемьянскому художнику Пландину Ивану Ми-

хайловичу (1888 – 1966), который в военные годы принял музейное директорство (1941–46 гг.). На то время статус музея оставался краеведческим, и музей так и именовался – Козьмодемьянский краеведческий музей.

Александр Владимирович Григорьев пишет из Тарусы:

«24.1.54 г. Таруса. Здравствуй, Иван Михайлович! Пишу несколько строк всего. Вот, брат, как в жизни получается, – сидя в Тарусе узнаешь, кто украл 2 рисунка Фешина Н.И. из Козьмод. музея?! Кажется (если выкинуть меня из жителей Тарусы) как можно связать г. Тарусу Калужск. обл. (скорее не город, а деревушка) с Марийским музеем, с г. Козьмодемьянском, с музеем, с работами Фешина?! Ничего общего нет! Не правда ли?! И вдруг Григорьев получает сведения и не от своего друга Пландина, а от студента Моск. госуд. высшего худ.-промышл. училища, что из Козьмод. музея украдены 2 рисунка углем Фешина студентом указанного Москов. госуд. высш. худ.-промышл. училища и продается не то по 3, не то 5 тысяч рублей.

Студент из Тарусы рассказал мне об этом случае, от том, что его товарищ, будучи летом проездом с Урала в Козьмодемьянск, зашел в музей, там очень большие художественности и все в беспорядке, воровать можно как угодно и что угодно, и что он взял два рисунка Фешина, а мы представили что всего Фешина и Архипова /цела ли картина «Весенний праздник»?/.

Я немедленно написал жалобу в Министерство культуры СССР тов. Пономаренко, президенту Академии Художеств СССР А.М. Герасимову о том безобразном состоянии музея в Козьмодемьянске, в каком он сейчас находится, что я сдал при отъезде музею 23 произв. Н. И. Фешина (они перечислены в монографии Фешина), в 1949 г. получаю сведения от директора Ильякова Н.Ф. о наличии 14 произв. Фешина, а сейчас уже только об 11 произв.!?! Кроме того, – послал в Комиссию Советского контроля жалобу на

состояние охраны экспонатов в Козьмод. музее за подписью художников Казани, учеников Фешина.

Ты писал мне, что летом был в музее какой-то молодой художник-оформитель, что-то «стряпал» из стекол для с.-хоз. отдела, что он родственник ответств. Козьмодемьянского работника, так или этот студент Моск. госуд. высшего худ.-пром. училища (бывш. Строгановское) или он, этот оформитель летом работал с москвичом-студентом, который выкрал Фешинские рисунки. Фамилию этого москов. студента не говорят, но мы дорогу найдем! Узнай у директора фамилию моск. студента, который якобы проезжал с экспедицией с Урала. Конечно, если этот студент работал в музее. Конечно, для авторитетности приведи слова великого русского художника И.Е. Репина о Фешине, который в 1926 году сказал – что Фешин сейчас (сказано в 1926 г.) является крупнейшим художником в мире. Сообщи, пожалуйста, поскорее об этом студенте и оформителе, кто в музее директор, как обстоит дело с охраной музея, сколько №№ в отделе картин и рисунка, есть ли каталог.

Привет семье! Твой Саша.

Приписка: О Фешине сейчас пошел разговор среди не только учеников Фешина (они и члены партии и отв. работники в Москве и профессора и пр.), но и в Академии художеств и институтах. Дополнение (только для тебя пока!) Ив. Мих.! Покажи письмо, вернее, сам прочитай директору музея и унеси домой. Конечно, там всполошатся! Могут письмо попросить вторично. Не отдавай, – скажи, что искал и утерял. Пусть понервничают и охрану музея наладят, пока из Москвы не придет дело с расследованием (что, может придти только к лету!). Саша Герасимов (презид. Академии) уехал в Индию до конца февраля, а там пока через Министер. культуры СССР, потом и через Мар. Министерство культуры да через Козьмод. отд. нар. образования. Это не так скоро! А покажешь письмо,

уже охрана будет лучше, ответственнее. Эту писульку не показывай директору, – оторви, а письмо только прочти. А.Г.».

Ряд писем связан с темой издания альбома, посвященного творчеству Н.И. Фешина. Брат художника, Павел Иванович Фешин, принял самое заинтересованное участие и включился в активную переписку с А.В. Григорьевым.

«Здравствуйте, Александр Владимирович! Шлю привет и наилучшие пожелания! Простите великодушно за столь долгое молчание, которое было вызвано уважительными причинами. Наше дело с фоторепродукциями работ Ник. Иван. пока откладывается на неопределенное время. Дело в том, что весь альбом, высланный на имя художника каз/анской/ школы Милентьева, последним в декабре 1954 года оставлен в оргкомитете у тов. Ефанова. На днях, по просьбе тов. Ефанова, я послал ему подлинник письма Ник/олая/ Иван/овича/ от августа 1954 г., где он изъявляет желание передать музею ряд своих работ, но не знает, как это сделать. Оргкомитет как будто хочет взять это дело на себя. Пожалуй, это будет лучше. Ввиду того, что альбом работ находится в оргкомитете, нельзя ли снимки сделать у Вас, в Москве и в положительном случае, неплохо было бы, если бы вы сумели 1 экз. сделать лично для меня, конечно, за плату. Все то, что я найду здесь – в Казани дополнительно я пересниму здесь и для Вас. Пишите, буду рад. С приветом, П. Фешин. 19/П – 54». КП-9441/72.

«Уважаемый Александр Владимирович! Приветствую Вас и шлю самые наилучшие пожелания здоровья, сил и успеха! Крайне сожалею, что слишком короткое свидание было в Москве. Александр Владимирович, н/р, что последнее сообщение заставляет вас возобновить хлопоты уже перед новым лицом в части согласования выставки брата.

На днях получил от Ии альбом портретов и рисунков брата, которые у нас уже имеются в первых альбомах. Н/р, от Ии не имею. Я ее

просил выслать мне фото всех работ брата, кроме тех, которые известны у нас в Советской России. Присланный мне альбом есть, вероятно, частичное повторение прежних сочинений, но в более упрощенном издании.

Пишите, что нового в Вашем мире, как ваше здоровье, как идут дела? Я, благодаря Бога, пока здоров, в настоящее время, в апреле, но никуда не поехал – подвели с путевкой. Пока продолжаю работать, хотя все рекомендуют переходить на пенсию. Погода у нас стоит исключительно хорошая – совсем летняя. Выезжаю на Волгу, в лес. Передайте привет всем, знающим меня!

Будьте здоровы и благополучны! Пишите, буду рад Ваш П. Фешин. 6/1X-54». КП-9441-54.

«Дорогой Александр Владимирович! Я начинаю готовить выставку Фешина. Она утверждена в моем плане и весной могла бы быть открыта. Очень прошу Вас зайти ко мне в Выставочный зал/ Кузнецкий мост, 20/ предварительно позвонить по телефону К 5 82-41 или 5 81-61

Желаю Вам всего лучшего и жму Вашу руку. Ю. Лобанова. 1/XI. 54¹.

«Уважаемый Александр Владимирович, шлю привет и поздравления с Новым Годом! Премного извиняюсь, что, получив Ваше письмо, не мог сразу ответить по причине болезни. Зимой меня крайне беспокоит эмфизема легких. Сообщаю Вам, Александр Владимирович, что в части фотографирования работ Николая Ивановича пока ничего не сделано, т.к., художника Милентьева я не видел, а все фотографии находятся у него, а он тоже болел.

На новогодних праздниках этот вопрос попытаюсь выяснить и Вам сообщить. Но

¹Сотрудник Выставочного зала Союза Советских художников СССР, в Москве, Кузнецкий мост, 20, Ю.В. Лобанова, дочь художника В. М. Лобанова, состояла в переписке с А.В. Григорьевым, живущим в Тарусе.

мне передавали, что фотографирование обойдется недешево, а именно: при размере 18 x 24 при снимке 5 экз. – 30 или 6 р. экзemplар. При размере 24 x 30 при снимках 5 экз. – 40 руб. или 8 руб. экз. Это, я считаю, будет дороговато. Вот я и хочу поговорить с художниками и проконсультироваться у них и только после этого уже сообщить Вам твердо.

Я очень рад Вашему Личному делу, поздравляю и жму Вашу руку. Николаю Ивановичу я ничего не писал, а сообщил ему лишь о нахождении в г. Москве его учеников и в том числе Вас – вот и все. Пишите, буду рад. От Николая Ивановича нет писем известий с августа месяца с/г.

Уважающий Вас, *подпись* – П. Фешин, 31/ХП 54 г.

P.S. Сообщите Ваше мнение, когда лучшее время для поездки в Москву, думаю в 1955 побывать. КП-9441/73.

Из переписки Григорьева с Петром Евгениевичем Корниловым. 18 апреля 1956 г. Ленинград.

«...Да, не стало П.М., ...24 марта был в Казани, где в музее отмечали память П.М. Дульского. На другой день пришлось делать сообщение на заседании, посвященном 60-летию Казанской школы... Вспоминали там Н.И. Фешина. Как его не вспомнить?! Фигура крупного масштаба. Его выставка была бы в СССР событием огромной важности. К нему молодежь часто обращается. Но как это сделать при очень все же прохладных отношениях с Америкой. Особенно его выставка была бы уместна, когда сегодня идет переоценка вчерашних ценностей». Наше искусство оказалось на перепутье...» *прим. Петр Михайлович Дульский*. КП-9441/78.

«3 октября 1956, Ленинград.

Многоуважаемый Александр Владимирович! Письмо Ваше получил, вернувшись 24/IX из поездки в Карпаты. Печальное известие. Нет больше, даже за океаном, нашего Николая Ивановича Фешина. Крупнейший

мастер, нашедший свой последний приют не в родной земле. Мир его праху! Нам надо вспомнить его только добрым словом за его искусство. Искусство его обогатило нашу сокровищницу. Выставка его покажет – какой это большой мастер. Но будет ли она осуществлена. С приветом к Вам и Евгении Григорьевне, Ваш П. Корнилов». КП-9441/79.

«Здравствуй, дорогой Саша! Как здоровье и самочувствие? Давно не имею от Тебя весточки, но вероятно, в этом вопросе виноват я, потому что не собрался ответить на твои письма. Прошу Тебя дорогой не сердись, это моя небрежность без всякого злого умысла. В вопросе каталога и выставки от 15 – 17 годов не мог дать Тебе сведений, сам каталога этих годов не видел, а П.М. Дульский в ту пору был уже покойником.

С 19/II по 24 с/г был в Москве на обсуждении Всесоюзной худ. выставки, хотел видеть Тебя, но так и не удалось встретиться. Виделся с многими художниками-казанцами. Из разговоров с ними есть желание устроить в Казани выставку питомцев Каз. худож. школы. Как ты на это смотришь? На днях был у меня П.И. Фешин, а поскольку он говорит, что в монографии П.М. Дульского о Н.И. Фешине есть неточности биографического порядка, он охотно берется написать биографию Н.И. Фешина. А нам его ученикам необходимо присовокупить свои воспоминания о его педагогической и творческой деятельности. Каждое твое слово о Н.И. Фешине очень ценно и наш долг что можно собрать и оставить потомкам. В живых воспитанников и знающих Николая Ивановича остается мало, поэтому наш святой долг дать воспоминания о этом большом мастере. Дорогой Саша! Миссия твоя в этом вопросе главная, свяжись с тов. Радимовым П.А., Модоровым П.А., Жиловым Д.С., Козловым Г.А., Христенко Н.П., Зеверовым А.Н., неплохо бы привлечь к воспоминаниям дочь Адоратского. Мы – казанцы, со своей стороны тоже кое-что имеем и не откажемся дать благодарные

воспоминания. По словам брата Павла Ивановича Фешина, в Америке выходит и собирается материал о творческой деятельности Н.И. пишет дочь его, племянница Ия Фешина. А нам написать о своем соотечественнике и учителе прямая обязанность, ведь большая часть его деятельности проходила на наших глазах и памяти. Пиши дорогой свои соображения по затронутым мною вопросам, у тебя опыта много в этой области. Привет Евгении Григорьевне, если она меня помнит. От моей жены привет.

В адресе изменилось название улицы: Казань, ул. Айвазовского, д.5, кв.4. Крепко жму руку и целую, Твой В. Тимофеев» 24/II-58. КП -9441/67/.

Письмо из Ленинграда, от Владимира Сергеевича Грингера.

«Дорогой Александр Владимирович! Сердечно поздравляю Вас и всю Вашу семью с наступающим Новым Годом... От всей души желаю Вам полного выздоровления, желаю Вам и всем Вашим здоровья, бодрости и счастья. Желаю всяческих успехов во всех Ваших благородных делах. Пусть этот Новый год, который будет счастливым для советского народа, будет для Вас и всей Вашей семьи особенно счастливым.

С огромной радостью и гордостью за своего старого и старшего соратника узнал я из Вашего письма о том, что 40 лет назад вы организовали в Марийской АССР художественный музей. Так же, как почти 40 лет назад организацией АХРа Вы предвосхитили крупнейший размах реалистического советского искусства наших дней, – так и (являясь одним из пионеров советского музейного дела), организацией (40 лет назад) Худож. музея. Вы предвосхитили (на наших глазах растущее мощное) движение за создание колхозных, я уже не говорю о заводских, художественных музеев. До глубины души обрадован давно заслуженному Вами чествованию Вас как организатора этого

«древнейшего» советского художественного музея.

Уверен и глубоко уверен, что за не очень далекими горами должно состояться Ваше чествование, как одного из первых организаторов АХРа.

Я, если Вы, может быть, это помните, – глубокий оптимист. И всегда глубоко верю в то, что правда – рано или поздно – всегда всплывет.

Теперь о рисунках Фешина, то есть о том, чтобы их переснять, тем более, «конечно, за плату», как вы пишете. Напишите об этом, а если будет бумага со штампом Марийского музея, будет совсем хорошо, заведывающей Научным музеем Академии художеств Тамаре Алексеевне Федоровой.

Ей же напишите о том, что Вы сможете прислать в музей АХ перевод статьи о Фешине из американского журнала «Аризона», бесспорный интерес – копии писем Фешина к брату в Казань. Еще раз желаю Вам и всем Вашим всего, всего хорошего. Уважающий Вас, Владимир Сергеевич.

Воскресенье 27 декабря 1959 г. КП-9441/86.

«Таруса, Калужской области, ул. Ленина, д.45, Григорьеву Александру Владимировичу:

Уважаемый Александр Владимирович!

Несколько задержал ответ на Ваши вопросы. Прошу извинить. Был на Урале в творческой командировке. Ваш натюрморт продан уже и деньги Вам уже выписаны. Выплата будет 5 июня. Эпштейн обещал мне, что эти деньги он переведет Вам в Тарусу почтовым переводом. Звонил Вишнякову, хотел заехать к нему за материалом о Фешине, но он просил несколько дней подождать. На днях позвоню еще. П.А. Радимов собирается скоро открыть в Абрамцево выставку Фешина из работ, которые у него хранятся. Как Ваше здоровье? Желаю Вам всего хорошего. С уважением к Вам *Подпись н/разб.* 2.VI. 1960.

...Было и такое письмо, от Николая Степановича Барсамова (1892—1976), директора Феодосийской картинной галереи им. И.К. Айвазовского, крымского художника, искусствоведа, сотоварища и друга К.Ф. Богаевского.

«Дорогой Александр Владимирович!

Благодарю Вас за присланные фото с картины Фешина. Мне думается, что в Америке его портреты пользуются таким большим успехом не потому, что они действительно очень высоки по качеству, а потому, что их сравнивают, вероятно, с портретами абстракционистов. Фешин всегда был даровитым художником, но как раз того, что надо для портретиста, – психологического проникновения в образ портретируемого – чем так глубоко были одарены Репин, Серов и другие русские портретисты, у него не было смолоду. Впрочем, почему знать, может быть, с возрастом он и поумнел. Я помню его работы по репродукциям 1911–1912 г.г., когда он только что окончил Академию и считался наиболее талантливым учеником ее.

Как Вы живете, Александр Владимирович? Судя по почерку Вашего письма, Ваше самочувствие и здоровье улучшилось.

Вы спрашиваете, знаю ли я о Жозефине Густавовне. Знаю, что она живет в Москве у каких-то богатых родственников, куда переехала после смерти Антуанетты Густавовны (*далее н/разб*). Вот какая у Вас всепрощающая русская душа. Что касается меня, то после войны, всю сволочь, что лобызалась с фашистами я или уничтожил бы, или выслал из Советского Союза. Я голосовал за предложение И.В. на Тегеранской конференции, когда он предлагал повесить 100 профашистских главарей. Ничего не поделаешь, азиатская душа. Ну, будьте здоровы. Передайте наш сердечный привет Евгении Григорьевне. Будьте здоровы. Ваш Барсамов». КП 9441/ 206/.

Для исследователей наследия Н.И. Фешина и А.В. Григорьева тот факт, что Козьмодемьянским музейщикам удалось сохранить уникальный пласт частной переписки (в определенной степени представленной в

нашей статье) является несомненной удачей. Дошедшие до нас письма становятся значимым источником изучения наследия выдающихся художников и понимания времени, в которое им довелось жить и творить.

ФИНСКИЙ ХУДОЖНИК АГАТОН РЕЙНХОЛЬМ – ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ

В. Г. Кудрявцев

Аннотация: Статья посвящена творчеству финского художника – исследователя традиционной культуры народов Поволжья Агатону Рейнхольму (1857 – 1887). Его деятельность протекала при творческом сотрудничестве с финскими учеными и местными краеведами, собиравшими для финно-угорского общества и Национального музея Финляндии художественный и этнографический материал. Финно-пермская культурная традиция с богатым изобразительным началом и сегодня служит источником для современного художественного творчества.

Annotation: The article is dedicated to the creative work of the Finnish artist Agathon Reinholm (1857 – 1887). He visited the Volga-Ural region with the Finnish scientist A. O. Heikel to study ethnography and traditional arts of Finno-Ugric peoples of Russia.

Ключевые слова: полевые этнографические экспедиции, традиционная художественная культура, графика, тема язычества, российско-финляндские художественные связи.

The key words: traditional arts of Finno-Ugric peoples, paganism, graphic arts, Russian-Finnish art relations.

Проблемы изучения традиционной культуры народов Поволжья и Приуралья стояли в центре внимания многих отечественных и зарубежных ученых и художников. Этот процесс активно развивался в XIX веке и был связан с основанием и деятельностью нескольких обществ: Русского географического общества (1845), Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете (1878), Финно-угорского общества в Гельсингфорсе (1883). Изучение языков, народного творчества, искусства, религиозно-мифологических представлений, традиционных обрядов и обычаев финно-угорских народов проходило в сравнении с компонентами культуры тюркоязычных и славянских народов обширного региона Се-

веро-Восточной Европы [2, 83]. Проводимые в регионе Обществом археологии, истории и этнографии научно-промышленные и кустарные выставки, демонстрации изделий местных промыслов и народного искусства послужили основной для создания ведомственных и местных музеев [4, 121].

Свое творчество финский художник Агатон Рейнхольм (1857 – 1887) посвятил отражению жизни и быта разных народов региона в графическом искусстве. Ему принадлежит активная роль в деятельности Финно-угорского общества в Гельсингфорсе с момента его создания. К сожалению, он мало известен не только у нас, но и у себя на родине в Финляндии. Тем не менее, значительным является его вклад в историю из-

учения материальной и духовной культуры, прежде всего финно-угорских народов [3, 96–104; 7, 47–61].

В фондах Финского национального музея в Хельсинки имеется богатый изобразительный материал. В основном эта коллекция содержит рисунки и акварели, выполненные художником с натуры. Интерпретации обрядовой жизни удмуртов, марийцев и мордвы посвящены некоторые многофигурные графические листы [1]. Значительная часть произведений использовалась «...для иллюстрации послеэспедиционных монографий и статей профессора А. Хейкеля» [5, 77]. Результатом кропотливого труда художника А. Рейнхольма и ученого-этнографа А.О. Хейкеля является выход в свет солидного исследования по народному орнаменту и одежде марийцев «Die Stickmuster der Tscheremissen» и книги о мордовском национальном костюме «Mordvalaisten pukuja ja kuoseja. Trachten und Muster der Mordvinen» [6]. В нем представлен обширный графический материал, состоящий из черно-белых и цветных таблиц и рисунков, полихромных акварелей.

А. Рейнхольм родился в 1857 году в шведоязычной семье в Финляндии, профессиональную художественную подготовку получил в Школе рисования Союза художников у С.Е. Сёстранда. Формирование его дарований происходило в период подъема национального самосознания финских художников в 1880-е годы. Он выезжал в экспедицию в Карелию для сбора натурального материала, связанного с иллюстрацией «Калевалы». Умер художник в 1887 году. За свою короткую творческую жизнь он не успел создать художественных произведений большого размера. Хотя многочисленные графические поиски подтверждают его незаурядные способности в пространственной и композиционной организации картинной плоскости. Доказательством тому являются многочисленные эскизы для тематических композиций о жизни марийцев-язычников.

Собранный им натуральный материал в научных экспедициях вполне мог использоваться в качестве оригинальных художественных идей к самостоятельным станковым произведениям. И поэтому все творчество мастера в целом дает основание определить его существенный вклад в становление финно-угроведения и российско-финляндских художественных связей, у истоков которых он стоял. Его творчество было посвящено служению национальной науке и искусству.

Стационарные полевые исследования среди мордвы, марийцев, удмуртов Поволжья и Приуралья Аксель Олай Хейкель и Агатон Рейнхольм начали еще в 1883 году и продолжили вплоть до 1886 года. Иллюстративный натуральный материал и этнографические композиции были запечатлены ими в Козьмодемьянском, Казанском, Яранском, Уржумском, Малмыжском и Бирском уездах Казанской, Вятской и Уфимской губерний. Населенными пунктами работы финских исследователей были села Пертнуры Козьмодемьянского, Кучка Яранского, Старый Торъял Уржумского, Чураево Бирского и деревня Китяк Малмыжского уездов.

Находясь в Казани, А. Хейкель и А. Рейнхольм выезжали к марийцам Казанского и Царевококшайского уездов, побывали в деревнях Пуланур, Яшково Арбанской волости и в селе Морки. Последовательное изучение ими этнографии финно-угорских народов, деревянного зодчества (поселений, жилищ, построек), народной одежды, вышивки, утвари определялось научной, этнографической и эстетической ценностью этого уникального материала. Рейнхольм также запечатлел болгарские памятники, национальные типы проживающих в Поволжье татар.

Экспедиция по Марийскому краю работала в 1884 – 1885 годах и началась с посещения горномарийских сел Пертнуры и Малый Сундырь. Это запечатлено во многих графических произведениях художника. Некоторые из них выполнены пером и черной

тушью, имеют автобиографический характер. Например, в одном из них график изображает себя и ученого-этнографа. Они расположились на крестьянской усадьбе среди густой травы возле традиционного жердевого овина-шиша марийцев (марла ан) как объекта наблюдения. Под рисунком помещена надпись на финском языке: «А. Хейкель, А. Рейнхольм в Марийском крае в 1884 году», а на самом рисунке – инициалы художника «А. R.», которыми подписано большинство его авторских произведений. В этом графическом листе художник создал панорамный охват местного пейзажа со стаффажными фигурами людей. Известно, что большую помощь в сборе этнографического материала в Пертнурах оказывали местные жители А. Афанасьев и учитель И. Моляров.

Живописные холмы на берегу Волги, вид марийских деревень и национальный костюм горных мари и другие впечатления легли в основу других графических произведений. В маленьком акварельном пейзаже «Пертнуры» (1884), скомпонованном в вытянутый по горизонтали формат, изображен восход солнца в тот момент, когда в легком утреннем тумане начинают просматриваться прозрачные очертания деревьев и домов. Оранжево-охристые, зеленовато-желтые и холодные голубые тона способствуют здесь передаче прохлады утра. Такой же картинный вид имеет другая панорамная работа «Священная роща марийцев, православная церковь и мечеть» (1884), выполненная акварелью. Она выдает мастерскую руку художника в разрешении пленэрных задач.

Другие разные по техническому исполнению черно-белые графические листы «Село Пертнуры» (1884) и «Деревня Малый Сундырь» (1884) отмечают созерцание местного ландшафта, утопающих в зелени садов марийских деревень, также пытливые изучение традиционного деревянного зодчества марийцев. Под первым рисунком Рейнхольм оставил надпись: «Марийцы любят дерево

и лес. Вокруг их домов стоят высокие ели и березы. Марийские деревни выглядят, как большие сады». Параллельно с пейзажами были созданы работы, имеющие жанровый характер. Один из листов, выполненный пером и тушью, это – «Женщина, играющая на гусях» (1884), где изображена Анна Архипова. Многочисленные аналитические зарисовки костюмных комплексов горных марийцев свидетельствуют о плодотворной работе левой экспедиции в правобережье Волги.

Дальнейший маршрут пролегал на северо-восток: через Мадары – Царевококшайск – Кучка – Старый Торъял; затем – в юго-восточном направлении: Параньга – Китяк – Чураево. Акварели А. Рейнхольма, выполненные в 1884 году в левобережной части марийского края, посвящены царевokokшайским и северо-восточным женским костюмам луговых маринок. Они выполнены с использованием насыщенной цветовой палитры. В них тщательно прорисован орнамент, скрупулезно точно выделены этнографические детали, намечены украшения. Однако некоторая статичность поз в движениях фигур явилась результатом достоверного воспроизведения этнографических подробностей, нежели цельного художественного обобщения и выразительности в многофигурных сюжетных композициях. В мерцании серебристой тональности выдержан рисунок пером и тушью «Тошто Торъял» («Старый Торъял», 1884), где изображена сидящая во дворе сельской усадьбы женщина, занимающаяся рукоделием. Здесь архитектурные детали хозяйственных построек, внутренняя среда крестьянской усадьбы способствуют созданию гармоничного образа произведения. Монохромная акварель «Боронование на лошадях» (1884) посвящена весенне-летним полевым работам марийских крестьян.

В том же 1884 году Рейнхольм побывал у мордвы Нижегородской и Самарской губерний, марийцев Казанской, Вятской, Уфимской губерний и удмуртов Вятской и

Уфимской губерний, также изучал музейные собрания Казанского университета и Румянцевского музея. Вполне самостоятельную художественную ценность имеет коллекция рисунков и акварелей. Создан маршрут состоявшейся в 1885 году следующей экспедиции, он пролегал в основном по мордовской и марийской земле, где изучалась полиэтническая культура населяющих эти земли народов [2, 54].

В работах 1885 года Рейнхольм свое внимание уделяет увиденным в деревне Китяк обрядовым действиям, которые произвели на него неизгладимые впечатления. На этих листах изображены сцены из жизни марийцев-язычников. Графически выразительны такие сюжеты, как «Обработка туши жертвенного животного», «Время обряда», «Приготовление подсвечника» (все – 1885). Мы должны заметить, что марийские языческие обряды тогда впервые отразились в изобразительном искусстве, и первопроходцем в передаче изображения этого феномена национальной культуры стал финский мастер А. Рейнхольм. Его стремление к пониманию эстетических взглядов местного населения передано в строгой реалистической манере. Этому предшествовала терпеливая натурная работа по зарисовке и изучению этнографического материала. Во время долгого пребывания в полевых экспедициях среди родственных народов он стремился понять психологию народа. Внимание к традиционным обрядам и обычаям и стремление познать и понять способствовали художественному самовыражению талантливого финского мастера. Поэтому высоко следует оценить творчество А. Рейнхольма, который фактически проложил дорогу отражению в изобразительном искусстве этнической культуры родственных финно-угорских народов. Многофигурные композиции по традиционным народным обрядам получили у него художественную выразительность в ансамблевой организации и в графической

завершенности рисунка. Не исключено, что они являлись эскизами к задуманным большим тематическим полотнам. Но хоровое многофигурное начало, успешно представленное А. Рейнхольмом в его произведениях на языческие темы, нашло продолжение полвека спустя в творчестве марийского живописца К.Ф. Егорова (1897 – 1937), в его картинах «Тризна» (1925), «Ага пайрем» (1927), «Древний марийский поселок» (1927 – 1929). Через сто лет эти тенденции ярко проявились в творчестве молодых финно-угорских художников России, Эстонии, Венгрии, представивших наполненные мифологическим содержанием талантливые работы на международной художественной выставке «Ugriculture-2000» в Музее А. Галлен-Каллела [8].

Графические произведения финского художника А. Рейнхольма как исторический документ являются ценным материалом в изучении материальной и духовной культуры финно-угорских народов. Художник своим творчеством внес большой вклад в становление российско-финляндских научных и художественных связей.

ЛИТЕРАТУРА

1. MV KA SUK – Museoviraston kuva-arkisto (Фото-изобразительный архив Музейного ведомства Финляндии, Хельсинки). 21: 100–317; 325: 109–110.
2. Загребин А.Е. Финны об удмуртах. Финские исследователи этнографии удмуртов XIX – первой половины XX в. – Ижевск, 1999.
3. Кудрявцев В. Марийская тема в творчестве финского художника Агатона Рейнхольма // Финно-угроведение. – Йошкар-Ола, 1995. – № 1.
4. Сепеев Г. Финские этнографы на марийской земле // Марий Эл: вчера, сегодня, завтра. – Йошкар-Ола, 1993. – № 2–3.
5. Сепеев Г. Финские этнографы на марийской земле // Марий Эл: вчера, сегодня, завтра. Йошкар-Ола, 1994. – № 2.
6. Heikel A.O. Die Stickmuster der Tschermischen. Helsingfors, 1910–1915; Heikel A.O. Mordvalaisten pukuja ja kuoseja. Trachten und Muster der Mordvinen // Travaux ethnographiques de la Soci t Finno-Ougrinne. – Helsingfors, 1899. – Vol. 1.

7. Lehtinen Ildiko. Agathon Reinholm – suomalainen taitelija sukukansojen parissa // Suomen Museo. III/2004.

8. Ugriculture – 2000. Suomalais-Ugrilaisten kansojen nykytaiteet. Contemporary art of the Finno-Ugrian Peoples. Helsinki, 2000.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ АРТ-СИМПОЗИУМ «ДЫХАНИЕ ЭПОСА»

В. Г. Кудрявцев

Аннотация: Статья посвящена Международному арт-симпозиуму «Дыхание эпоса», прошедшему в Елабуге в 2010 г. В нем приняли участие художники из России, Египта, Индии, Шотландии, Армении, Беларуси, Казахстана, Кыргызстана и Узбекистана, представившие разные творческие интерпретации. Они выразили историческое и современное проявление культурных традиций востока и запада, севера и юга, включая древние языческие, буддийские, дохристианские, доисламские пласты фольклора в кельтском, финно-угорском (удмуртском, марийском и коми), древнетюркском эпическом наследии, также античные и славянские устные традиции.

Annotation: The article is dedicated to the International Art Meeting 2010 in Elabuga. Artists of Russia, Egypt, India, Scotland, Armenia, Belarus, Uzbekistan, Kirgizstan created paintings of epic traditions of their cultures.

Ключевые слова: эпос, интерпретации по мотивам эпоса, традиционная художественная культура, мифология.

The key words: epos, modern interpretation of epos, traditional culture, mythology.

Международный арт-симпозиум «Дыхание эпоса», организованный Елабужским государственным историко-архитектурным и художественным музеем-заповедником в августе 2010 года, был посвящен выявлению самобытных корней и художественных традиций различных этнических культур. Организаторы форума пригласили на это мероприятие художников из России, Египта, Индии, Шотландии, Армении, Беларуси, Казахстана, Кыргызстана и Узбекистана. Художественная палитра республик и областей Российской Федерации была представлена Чувашией, Якутией, Марий Эл, Бурятией, Татарстаном, Башкортостаном, Коми Республикой, также Брянской и Тюменской областями.

Участники симпозиума, переосмыслив реалии мифопоэтического и художественно-

го наследия, представили разные творческие интерпретации. Они выразили историческое и современное проявление культурных традиций востока и запада, севера и юга, включая древние языческие, буддийские, дохристианские, доисламские пласты фольклора в кельтском, финно-угорском (удмуртском, марийском и коми), древнетюркском эпическом наследии, также античные и славянские устные традиции.

Тема война-богатыря стала основной в произведениях многих художников. Некоторые из них с проблематикой эпических сказаний, его мифологическим подтекстом напрямую связали тему рождения и космогонии. Бойтунов Дюлустан (Якутск) на основе олонхо создал в холодной цветовой гамме живописное полотно «Нюргун Боотур», где слышится звон оружия и скрип северного

снега под ногами изображенных воинов. Картина Матураимова Жыргала (Бишкек) имеет лаконичное название «Воин». Она посвящена обобщенному образу народного воина-победителя и представляет один из так называемых «рядовых» воинов легендарного эпического богатыря Манаса. Этот образ является собирательным. Формально-стилистические живописные качества и современные технические возможности позволили живописцу передать и материальную основу, и выразить героический порыв, и добиться глубины цветового тона в масляной живописи. В лаконичной форме, строгой композиции и звучности цвета, в техническом мастерстве выражается талант киргизского художника, работающего поэтапно над каждым живописным слоем и выразившего архаичный облик эпического персонажа. Напротив, для работ Ахметжана Калиолла «Принцесса и рыцарь» (Астана), Адхама Иброхимова «Алпомыш» (Ташкент) и созданного по мотивам бурятского эпоса «Абай Гэсэр» триптиха Виктории Раджаевой (Улан-Удэ) «Единство» (центральная часть – «Гонец», правая часть – «Прощание» и левая часть – «Отдыхающий воин») иллюстративно-описательная сторона отображения стала преобладающей.

В своей работе «Легенда о происхождении города Алабуга» Рафаэль Кадыров (Башкортостан) разворачивает композицию по горизонтали и интерпретирует изображение реки в виде фигуры лежащей женщины и камня в виде разъяренного быка. С гуманистической идеей почитания святой горы и родника связаны выполненные в светлоголубых и теплых охристо-коричневых оттенках живописные полотна Рабиса Салыхова по мотивам древнетюркских эпических сказаний «Хужалар тавы» («Девичья гора») и «Иштирэк батыр и Нэркэс». В них основным замыслом живописного полотна является превращение 12 дочерей в звезды, а самого правителя – в живой родник. Мотивы татар-

ского фольклора по-своему интерпретированы в характерной для народной культуры цветовой гамме, костюме и местном ландшафте в работе Сагиды Сиразиевой (Набережные Челны) «Лунная дева». В картине Салавата Гилязетдинова (Уфа) под сводами башкирской юрты представлены образы сильного и здорового Кузекурпэч и красавицы Боянсолу в нежной бирюзово-голубой гамме; а созданные им графические листы «Алпамыш. Сон» и «Алпамыш. Степной напиток» выполнены в технике прессованной бумаги с тоновой проработкой. Основной художественной целью Шамиля Мутигуллина (Набережные Челны) является воспроизведение представлений об истории народа через образ эпического героя – хана Идегея в триптихе «Восхождение к Идегею», также исполненной в технике бумаги ручного литья. А обращение к этническим корням, изучение разных исторических эпох, обычаев и костюмов способствовали Рияту Мухаметдинову (Набережные Челны) представить контрастно противоположные образы положительного героя Идегея и отрицательного Токтамыш в графической работе «Токтамыш и Идегей». Булат Гильванов (Казань) в живописном полотне «Алп Джиль» выразил постижение миропонимания древнего человека, одухотворявшего природу и происходящих в ней явлений в доисламской болгарской традиции. В характерных для татарской культуры оттенках цветовой гаммы создала Рания Хайруллина (Набережные Челны) работы по мотивам болгарского эпоса «Шанкызы Дастаны. Сотворение мира». Гульназ Гилязетдинова (Уфа) за время работы симпозиума написала 2 полотна. Как воспевание красоты родного края и родительской любви она трактует сюжеты башкирского эпоса «Кунгур буга» и «Кара юрга», вписав их в круглый формат с изображением юрты, дерева, зверей, горы, по хребту которой идет священная корова на фоне голубого неба с созвездиями. В этом специфическом полот-

не, эпически размеренном повествовании можно остановить взгляд, пофилософствовать, услышать песню башкир о коне и увидеть молодую влюбленную пару.

Образ Давида Сасунского на основе армянского эпоса воспевается в картинах художников Гагика Бадаляна (Набережные Челны) «Рождение Давида, или его героические поступки» и Анатолия Аветяна (Армения) «Победоносный Давид».

На стыке древних мифологических традиций волжских финнов и тюрков Поволжья созданы работы «Обретение новой родины» чувашским художником Праски Витти (Виталий Петров, Чебоксары). Легенда, повествующая о том, что где остановится корова (или бык), то там будут жить люди, послужила основой этого произведения. Оно решается в наделенной условностями и символами древней финно-угорской космогонии в декоративной манере. Используя орнаментальные знаки, художник усиливает символику статичных фигур, усиливает их смысловую зашифрованность, способствуя передаче религиозно-мифологической картины мира в финно-угорской культурной традиции. Звучность цветовой палитры и своеобразие пластической формы, этнические атрибуты как нельзя лучше дополняют декоративную нарядность и изысканность манеры художника.

Трехчастное деление мира по финно-угорской мифологии, созданное Марией Фадеевой (Набережные Челны) в триптихе «Крылатая богиня», как нельзя лучше вписывается и по содержанию, и по формально-стилистической организации графической композиции в общий изобразительный ряд программы симпозиума. Эта творческая эстафета продолжена другими участниками, как, например, Марией Ключиной (Йошкар-Ола). Ее триптих «Дочь лебедя – Йукталче» в технике флористики возник на основе марийского эпоса «Югорно». Следующая трехчастная композиция Светланы Бутаковой (Сыктывкар) возникла благодаря свадебным

рунам карело-финского эпоса «Калевала» и создана в технике батика. Духом древности пронизаны божества подземного царства по мотивам мансийской сказки «Огонь-камень» в линогравюрах Светланы Пташкиной «Озем и Сумерла» и Зилии Биктимировой по мотивам удэгейских и чукотских сказок «Священный ворон» (обе участницы из города Ноябрьск Тюменской области).

Челнинский художник Юрий Свинин создал живописные работы по мотивам древнегреческого эпоса «Персей и Андромеда» и «Орфей и Эвридика».

Творческая манера Анны Силивончик и Василия Пешкуна (Белоруссия) основана на декоративности, исходящей из глубины народных поэтических представлений белорусского народа. Изобразительный замысел картины Анны Силивончик «Сказка, рассказанная на ночь», написанная по мотивам белорусских колыбельных сказок и потешек, является собирательным. Герои и образы переплетаются, трансформируются, додумываются и переосмысливаются. Другое ее живописное полотно «Королевна» написано на основе легенд о красивой и обреченной на неудачу любви королевне змей «Вужынай каралеве». Василий Пешкун по мотивам легенды о Черной Панне Несвижа создал картину «Черная панна». Другая его живописная композиция «Ярило» символически связана с образом бога солнца, весны, плодородия и любви. Художник Чернышов Владимир (Минск), имеющий большой профессиональный опыт в кинематографии и в театре, представил серию работ «Купальская ночь» (триптих «Раскиданное гнездо» и «Танец полчанок»). Ильза Давлетшина по мотивам славянского эпоса в технике пастели создала триптих «Река вековая» («Велес», «Индийский сад», «Бог Перун»). Живописные полотна «Боян Вещий» и «Молитва» созданы Владимиром Потаповым (Брянск).

Художник-иллюстратор газеты «Новый индийский экспресс» Шинод Аккара Парам-

бил в диптихе по мотивам индийского эпоса «Заклячая Теям в новое пространство» в декоративной живописной манере передает сложность мифологического содержания и художественное пространство своего полотна. А независимые профессиональные художники Джейн Стоунбридж и Линн Беннет-МакКензи (Шотландия) воскресили в своем творчестве страницы кельтского эпоса. На полотне «Бутика» Джейн Стоунбридж изображает свергнутую римлянами королеву Шотландии. Другая ее картина «Путешествие» создана на основе кельтских историй и является собирательным образом. Здесь использован эпос о тюленях – мифических существах, которые выступают в облике и человека и животного и могут опустить живых на морское дно. Этими же мотивами проникнута другая ее работа «По волнам». Кельтским легендам о путешествии в поисках человека-тюленя по мотивам книги Дэвида Томсона «Люди моря» обратилась Линн Беннет-МакКензи. Истории о мифических существах – силки, которые в воде выглядят как тюлени, а на суше как люди, волшебным образом связали два мира – животных и людей, море и землю.

Древнеегипетские легенды и придания из религиозного цикла богини Исида – одной из величайших богинь древности, ставшей образцом для понимания египетского идеала женственности и материнства, – послужили основой для работ Меннаталлах Аллах Хани Махмуд Сабри (Египет, Каир). На этой основе создана серия работ «Королева Египта». Иси-

да почиталась как сестра и супруга Осириса, мать Хора, а, соответственно, и египетских царей, которые считались воплощениями сокологолового бога. Символом Исиды был царский трон, знак которого часто помещается на голове богини. С эпохи Нового царства культ богини стал тесно переплетаться с культом Хатхор, в результате чего Исида иногда имеет убор в виде солнечного диска, обрамленного рогами коровы. Священным животным Исиды считалась «великая белая корова Гелиополя».

Таким образом, многообразие тем, представленных в Елабужском арт-симпозиуме «Дыхание эпоса», подчеркивает всеобщность многих мифологических сюжетов в эпическом наследии различных культур, выделяется их своеобразие, особенность и оригинальность каждого из представленных этнических сообществ. В созданных за короткое время картинах и графических листах образно отразились космогонические мифы о сотворении мира, о борьбе добра и зла, романтические истории о любви и сказочных превращениях, о божествах, сходивших на землю, чтобы избавить людей от страданий. А язык искусства в доходчивых пластических импровизациях дал возможность проникнуться в древний затаенный мир эпического наследия.

Уникальная коллекция навеянных «седой стариной» произведений, воспевающих мировые эпические традиции, передана художниками в дар музею.

ИСТОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ СТАЛИНГРАДА НАКАНУНЕ И В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Е.В. Огаркова

Аннотация: Статья является кратким изложением результатов нескольких исследовательских проектов автора за последние годы. Они посвящены советской культуре периода Второй мировой войны; сопоставлению пропагандистского искусства СССР и Германии; сравнениям массовой политической графики и фронтовых рисунков о Сталинградской битве. Цель данной работы – выявление особенностей формирования Сталинградской художественной школы и на её примере выявление особенностей "советского реализма" 1941 – 1945 гг.

Annotation: Article is a summary of results of several research projects of the author for last 5 years. They are devoted to the Soviet culture of the period of the II world war; to comparison of propaganda art of the USSR and Germany; to comparisons mass political schedules and front figures about Stalingrad battle. The purpose of the given work is - to reveal features of formation stalingrad art school and on its example to reveal features of "the Soviet realism" 1941 – 1945".

Ключевые слова: Сталинградская битва в искусстве; художник и война; социалистический реализм.
Key words: Stalingrad battle in art; the artist and war; socialist realism.

Заявленная конференция актуализирует научную проблему изучения эволюции реализма как в творчестве отдельных мастеров искусства XX века, так и в рамках существующих или, как это было в Сталинграде, формирующихся региональных художественных школ. Акцентируя внимание на трёх сюжетах культурного строительства в городе Сталинграде, выявим своеобразие исторической ситуации, сложившейся в предвоенные и военные годы, повлиявшей на судьбу этого волжского города и на развитие реалистической художественной традиции в отечественном искусстве.

Революции, Гражданская война, годы первых пятилеток предрешили судьбу Царицына в XX веке. Последствия экономических и социальных преобразований носили противоречивый и неоднозначный характер для культуры и искусства. Безусловным плюсом было то, что регион из аграрного превратился в индустриально-аграрный. По объему выпускаемой промышленной продукции Сталинградская область занимала шестое место в стране и, в сравнении с дореволюционным 1913 годом, увеличила этот показатель в 17 раз [4, 143]. Население со 148 тысяч на нача-

ло 1920-х годов увеличилось до 550 тысяч к 1940-му году. Впечатляет. Пафос преобразований принимал порой причудливые формы. Царицыну не удалось избежать вакханалии переименований. В 1925 году, несмотря на негативную оценку В.И. Лениным деятельности И.В. Сталина в Царицыне в 1918 году, город был назван Сталинградом. Репрессии конца 1930-х годов также затронули его. Только за один 1937 год на смену репрессированным специалистам, в том числе в сфере культуры, образования и искусства, пришло почти 2 тысячи человек. И всё же изменения в жизни региона можно считать культурной революцией, невиданным прорывом. Дала свои плоды политика борьбы с неграмотностью. К 1940 году в области работали 61 техникум, 133 школы, 38 клубов и 70 библиотек. Стало обязательным семилетнее образование. Открылись новые театры, с 1935 года действовал Симфонический оркестр, с 1936 – Областная филармония, с 1937 – Музей обороны Царицына, с 1938 – Сталинградская картинная галерея. Но силы творческой интеллигенции для полумиллионного города были явно малы. Союз театральных деятелей включал 8 человек,

отделение Союза художников – 22 человека [4, 151]. Только к концу 1930-х годов была подготовлена образовательная и материальная базы для успешной работы сталинградских художников. В городе было открыто Художественное училище, Картинная галерея, организована работа производственного объединения – Товарищества «Художник», распределявшего заказы для живописцев, графиков, скульпторов, оформителей. Характеризуя художественную жизнь Сталинграда в предвоенные годы, приходится констатировать следующие моменты.

1. Художники четко разделяли два вида деятельности: собственно творчество и создание массовой продукции для обеспечения существования.

2. Ведущие, наиболее талантливые живописцы Сталинграда сосредоточили свои усилия на создании произведений революционной тематики, что обедняло диапазон применения их возможностей. Это относится к творчеству лидера местных художников – Н.Н. Любимова, прекрасного живописца и педагога.

3. Удельный вес публикаций и упоминаний произведений художников или выставок среди печатных материалов о культурной жизни Сталинграда, увы, не значительный. С явным перевесом на страницах местной периодической печати выступают публикации о театральной жизни, работе цирка и шапито, массовых зрелищных мероприятиях. Это и понятно. Почти в 4 раза увеличилось население, в основном за счет молодых юношей и девушек послереволюционного поколения, приехавших на стройки первых пятилеток, СталГРЭС и Тракторного завода. Это поколение просто не успело обрести традиции восприятия и любви к изобразительному искусству.

4. Неважными были условия повышения квалификации художников.

Некоторое время Н.Н. Любимов вёл курсы, но в неудобном, плохо освещенном по-

мещении [5, 55]. А вскоре он был репрессирован, и работа курсов была остановлена.

15 января 1938 года состоялось открытие Сталинградской картинной галереи, что стало знаменательным и важным событием в жизни региона. Коллекция насчитывала 331 произведение мастеров отечественного искусства, в том числе В.И. Сурикова, И.И. Левитана, И.Е. Репина, В.Г. Перова [2, 4]. Открытие галереи активизировало художественную жизнь и придало импульс профессиональному росту художников. Художники учились на произведениях классиков русской художественной школы, получили разрешение на копийную практику. Немаловажно, что галерея организовывала выставки работ и закупала лучшие произведения.

В сентябре 1939 года в Сталинград приехал с ревизией уполномоченный по делам искусства при СНК РСФСР, искусствовед М.П. Сокольников. Он увидел, что живут художники, как правило, стесненно и очень скромно, не имеют мастерских. Он тепло и оптимистично оценил результаты их деятельности. По воспоминаниям сталинградского художника А.М. Николаева, Сокольников, желая подбодрить и вдохновить их, в частности сказал: «Среди целого ряда городов, которые я посетил, Горький, Казань, Куйбышев, Саратов, Астрахань, Сталинград занимает одно из первых мест» [6]. Вполне возможно, что общий пафос созидания, свойственный довоенному Сталинграду, отразился и в полной энтузиазма деятельности сталинградских художников. Но в целом, общий культурный уровень сталинградцев был невысок. В книгах отзывов о выставках видно, что зрители не умеют отличить работы современников, от работ художников предшествующего времени.

В конце мая 1941 года открылась отчетная выставка художников Нижней Волги. Примечательно, что эта большая выставка, которая выводила окрепшие творческие силы на более высокий, союзный уровень,

позволила заявить о сообществе сталинградских художников, была последней. Война круто изменила планы, да и вообще всю жизнь Сталинграда.

Сталинградская битва, развернувшаяся на берегах Волги и Дона, уже в ходе сражения стала ассоциироваться с кульминацией военного противостояния Советского Союза и Третьего рейха. Одновременно с двух сторон было задействовано до 5 млн. человек советских, немецких, румынских, венгерских, итальянских частей. И только в районе города Сталинграда – до 2 млн. человек. Драматургия битвы, огромное число сюжетов, фактов беспрецедентного героизма, подвига, самопожертвования, чудес и казусов сделали это сражение не только объектом исторической науки, но и объектом художественного осмысления истории человечества XX века.

На полях сражения оказались десятки и сотни художников, профессиональных и самодеятельных авторов. Художественная изобразительная летопись битвы чрезвычайно обширна.

На рубеже 1942 – 1943 гг. происходит превращение Сталинграда в один из героических символов всей войны. В печатной периодике, изобразительной пропаганде форсируется создание образа героя, готового отдать жизнь, но не сделать «ни шагу назад», переосмысливается понятие «родина», героическое дореволюционное прошлое государства, усложняется и конкретизируется образ врага. В то же время пик противостояния и максимального ожесточения, аккумулировавшийся в строках стихотворения К. Симона «Убей немца!», находит отражение не только в плакатах, но и в карикатуре. Мэтры советской сатиры Б.Е. Ефимов, Кукрыниксы уделили много внимания событиям Сталинградской битвы. Зарисовки фронтовиков наполнены гневом и едкой иронией, допускаются и представляются естественными чувства и мысли, не допустимые, противо-

естественные, в условиях мира.

На завершающем, победном этапе Сталинградской битвы в изобразительное искусство возвращается образ Сталина-триумфатора.

Иной образ Сталинграда и его защитников предстает в натуральных фронтовых зарисовках 1942 – 1943 гг. Диссонансом плакатному герою-богатырю, ратоборцу выступает галерея образов молодых и немолодых, красивых и не очень красивых, дерзких и печальных, рядовых и командиров. Среди многоликой армии людей, волей судьбы оказавшихся в Сталинграде, мелькнет лицо девушки-медсестры – почти ребенка, и небритого сержанта-связиста, и отчаянного командарма Чуйкова, и сократовский лоб командарма Шумилова, и облик сталинградской старухи, терпеливо и спокойно ожидающей, когда прогонят «фрицев».

О своем понимании миссии художника-фронтовика просто, но ёмко сказал в воспоминаниях Лев Жданов: «Может так оказаться, что только этот рисунок и останется от солдата, совсем молодого парня» [3].

Именно в Сталинграде художники особенно остро высказали протест против тотального обесценивания жизни и тотального обезличивания человека, превращения в винтик военной машины. Кардинально иначе, чем в визуальной пропаганде, воссоздаются образы военнопленных. В пейзажных зарисовках выстраивается неожиданный образ: победивший Сталинград – город-загадка, непостижимое место катастрофы, вселенской брани, вопиюще не похожее на таковое. Эти столкновения хаоса, разрушения, смерти с идиллическими просторами волжских степей, панорамой красавицы Волги особенно остро наблюдательно осмыслил Е.А. Кибрик [7, 153].

Отдельную группу произведений составляют зарисовки художников-сталинградцев, вернувшихся после битвы и после войны в свой город. Руины, оставшиеся после сра-

жения, медленно и неохотно уступали место новому Сталинграду. Подобно Китеж-граду, красный кирпич старого Царицына является в фундаментах нового города, в потаенных, заброшенных уголках послевоенного Сталинграда. С осознанием того, что скоро этот разрушенный город её юности исчезнет совсем, ежедневно выходила на зарисовки с осени 1943 года сталинградская художница Н. Черникова, «взяв с собой на день пачку папирос и стакан семечек». Она зафиксировала руины прежде самых красивых и любимых уголков. Её же рисунки свидетельствуют о том, как выживали, налаживали быт уцелевшие жители в мертвом городе. Очень мудро отмечает она, как земля вместе с людьми отходит от войны и постепенно очищается, поглощая, перерабатывая, покрывая травой смертоносный металл [8, 82]. Для сталинградцев дилемма «героическое» – «трагическое» чрезвычайно заострена. Таким образом, в ходе Сталинградской битвы регион стал ареной не только военных действий, столкновения военных стратегий, идеологий, техники и колоссальных человеческих ресурсов. Он стал поводом, объектом и героем значительного числа произведений искусства. Испытание Сталинградом, сталинградский опыт были приобретены огромным числом художников. Мы эту историю в полном объеме не знаем. В Сталинград были командированы мэтры советского искусства того периода: Г.К. Савицкий, К.И. Финогенов, В.А. Орлова, Е.А. Кибрик, А.А. Пластов, В. Одинцов, попросился Ф.С. Богородский, плеяда талантливых военных художников Студии имени М.Б. Грекова. В Сталинграде оказалось и немало художников, не успевших завершить систематического образования, призванных в армию из художественных учебных заведений. Они, по возможности, продолжили рисовать на фронте. Кто-то начал рисовать именно в армии, а после войны стал художником. Только среди членов Московского отделения ССХ более сорока чело-

век были награждены медалью «За оборону Сталинграда».

Вопреки войне, как ни парадоксально, в 1942 – 1943 гг. Сталинград получил всплеск, интенсивный рывок, интеллектуальный прорыв в художественной жизни, опровергая утверждения о музах, которые «молчат, когда бьют пушки». Вся эта работа по художественно-философскому осмыслению на примере Сталинграда феноменов Войны и Мира, Судьбы человека в эпицентре социальных катаклизмов началась сразу же и не останавливается по сей день во всех видах искусства. Сейчас это вылилось в настораживающие и часто разочаровывающие эксперименты в кинематографии.

Огромная художественная летопись Сталинградской битвы позволяет выдвинуть гипотезу, конечно нуждающуюся в более развернутом обосновании, о документализме как новой ипостаси реализма в советском искусстве 1941 – 1945 гг.

Эта линия развития реализма со своими специфическими особенностями просуществовала недолго, но, как и лейтенантская проза, оплодотворила искания последующих поколений мастеров искусства, и не только изобразительного. Уже в период Сталинградской битвы документально правдивым и точным образом натурной графики пришлось противостоять агитационно-общественным, пафосно-триумфальным образам и сюжетам, причем рожденным не только в тиши мастерских обласканных властью живописцев и скульпторов, но и в окопах, в художественном творчестве художников-любителей.

Этот, третий сюжет моего доклада о художественной жизни Сталинграда в годы войны, связан с конкурсами на проект создания памятника защитникам Сталинграда и о способах художественного увековечивания памяти о столь масштабном и судьбоносном историческом событии.

После окончания битвы город лежал в

руинах. На 2 февраля 1943 г. в Сталинграде находилось 32181 человек, причем большая часть – более 30 тысяч человек – в незанятой немцами южной части – Кировском районе, в центре жили 33 человека, в 3-х остальных районах (Краснооктябрьском, Тракторозаводском, Баррикады) – 764 жителя [4, 183]. При том, что на возрождение Сталинграда приехали добровольцы со всей страны, выйти на половину жилых площадей удалось только спустя 5 лет после окончания сражения. А вообще, по воспоминаниям старожилов, отдельные руинированные здания можно было увидеть в центре города до середины 1960-х годов.

При размышлениях о монументах, посвященных защитникам Сталинграда, предлагались самые фантастические проекты [1, 291].

В сентябре 1944 г. Комитет по делам архитектуры при Совнаркоме СССР и Союз советских архитекторов объявили открытый конкурс проектов центральной площади и монумента. В конкурсе приняли участие и мастера архитектуры, и самоучки. Большинство авторов руководствовалось мыслью, что многострадальный, но выстоявший Сталинград, достоин самого лучшего, роскошного, райского. Так, военный служащий А.В. Черкасов, предлагал создать город-памятник, выстроенный в форме пирамиды, включающей в себя ж/д, ГЭС, заводы и жилье. Пирамида должна была, по замыслу автора проекта, вершиться памятником в виде земного шара – одновременно выполняющего роль аэропорта. А из шара поднимается меч, увенчанный звездой. Автор проекта предполагал, что это должен быть город мира и радости, в котором не должны после войны дуть даже маленькие ветерки, идти дожди, должна быть идеальная погода, цвести цветы и петь птицы.

Даже власти города Сталинграда, понимавшие реалии жизни, в ноябре 1943 г. планировали установить на братских могилах и

в памятных местах временные таблички из мрамора, полированного дерева, зеркального стекла с золотыми надписями.

Пафос победы, торжество, ощущение необратимости наступательного движения на запад и скорой окончательной победы, благодарность Сталинграду и его павшим защитникам породили триумфальный характер проектов монументалистов. Прежде всего, размеры (один из крупнейших советских архитекторов А.К. Буров предложил форму пирамиды – высотой 150 м. и длиной основания 236 м. Один из зарубежных проектов от французского архитектора Кормье – меч 200 метров, вонзенный в немецкую каску).

Многие авторы, осознавая оторванность своих проектов от реалий битвы, увлеченность мифом, но не фронтовой правдой, предложили компромисс и включение в плоть монумента музейного здания и художественной панорамы. В музее, располагающемся либо в основании, либо в верхней части, должны быть выставлены подлинные вещественные и документальные свидетельства сражения.

И, пожалуй, кардинально иная мысль была высказана позднее В. Некрасовым в очерке «Случай на Мамаевом Кургане». Герой произведения предлагает оставить все, как было: окопы, блиндажи, траншеи, ходы сообщения, чтобы потомки видели, как сражались их отцы и деды, какой ценой победили.

Таким образом, история художественной жизни Сталинграда 1941 – 1945 гг. не имеет аналогов среди других регионов. На протяжении короткого времени происходило интенсивное выстраивание своей художественной среды, формирование художественных кадров, становление материальной базы и традиций художественной жизни. А затем последовало молниеносное разрушение города вместе с его культурным слоем. Однако, в самые трудные и казалось бы без-

надежные для культуры месяцы, историческая ситуация стойкости и максимального напряжения духа притягивает значительные художественные силы, провоцирует всплеск творческой инициативы и серьезную, глубокую дискуссию о месте художника в обществе, о выборе содержания и интонации диалога со зрителем (с современниками и потомками), о художественном методе.

Именно после Сталинградской битвы по поводу Сталинграда развернулась долгая и интенсивная, насыщенная интеллектуальная работа по переосмыслению образов мемориальной архитектуры. Наполненные историческими аллюзиями и архитектурными ассоциациями из истории мирового зодчества, проекты монумента содержали практически все реализованные впоследствии идеи. К сожалению, в результате скрытой полемики идеологии и культуры, победила идеология. В то же время роль искреннего и правдивого рассказчика о событиях войны прочно заняла военно-фронтальная графика, не позволившая кануть целому поколению в небытие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аргасцева, С.А. Проекты восстановления Сталинграда, выполненные в военные годы [Текст] / С.А. Аргасцева // Сталинградская битва: материалы научных конференций, прошедших в Москве и Волгограде к 50-летию сражения // под общей редакцией Б.С. Абалихина. – Волгоград: СТ «Вале», 1994. – С. 289–296.
2. Волгоградский музей изобразительных искусств. Альбом. – М.: Белый город, 2006.
3. Жданов, Л.И. В 42-м на Дону, севернее Богучара. Очерки-зарисовки памяти красноармейца Льва Жданова. Рукопись. – Тетрадь 1. Федеральное государственное учреждение культуры «Государственный историко-мемориальный музей-заповедник «Сталинградская битва».
4. История Волгоградской земли от древнейших времен до современности: учебное пособие. – А.С. Скрипкин, А.В. Луночкин, И.И. Курила. – М.: Планета, 2011.
5. Ишкова, Л.Л. Сталинградские художники накануне и в годы Великой Отечественной войны и Сталинградской битвы // Сталинградская битва в контексте мировой художественной культуры: материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 60-летию победы в Сталинградской битве. – Волгоград: ПринТерра, 2008. – С. 52–72.
6. Николаев, А.М. Краткая характеристика творческой работы художников Сталинграда в годы Великой Отечественной войны 1941–1945. 1976. Рукопись. Федеральное государственное учреждение культуры «Государственный историко-мемориальный музей-заповедник «Сталинградская битва».
7. Огаркова, Е.В. Сталинградская битва в советском изобразительном искусстве. 1942–1945: монография / Е.В. Огаркова. – Волгоград: Издатель, 2011.
8. Огаркова, Е.В. Художница из Сталинграда Надежда Елисеевна Черникова // Труды Волгоградского центра германских исторических исследований. – Вып. 4. Женщина и война. 1941–1945. Россия и Германия: материалы Междунар. Науч. конф., г. Волгоград, 12–13 мая 2005 г. / отв. ред.: Н.Э. Вашкау, П. Линке. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2006. – С. 76–83.

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЫ ТАТАРСТАНА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Д.Д. Хисамова

За последние два десятилетия Казань и другие города и районные центры республики обогатились многими монументальными памятниками, силуэты которых стали привычным наполнением городской среды. В классификации памятников изменилась картина как стилистического, так и тематического характера. В эволюции отечественной монументальной скульптуры, пережившей различные этапы стилистических подходов (повествовательность, назидательная дидактичность, гигантомания, определенная сухость и схематизм, присущие «суровому стилю», уход в станковизм, пробы скульпторов в авангардном, символическом ключе и т.д.), наступает постепенный и закономерный возврат к традициям академической школы ваяния. Исчезла сквозная идеологическая составляющая, на которой основывалась тематика монументальной скульптуры, ее обязательная атрибутика (памятники вождям, деятелям революции). В Татарстане появились новые темы, ранее не использовавшиеся в арсенале монументальной скульптуры: историческая тема, реализуемая сквозь призму духовной культуры татарского народа, а также приемы, ориентированные на символику, выраженную архитектурными нефигуративными средствами.

В скульптурном сообществе произошли существенные перемены, проявившиеся, в первую очередь, в смене поколений. Ушла из жизни плеяда, составлявшая костяк татарских скульпторов-монументалистов в 1960 — 1980-е годы: Н.И. Адылов, А.К. Баширов, Н.Я. Васильев, В.М. Маликов, И.А. Новоселов, Б.И. Урманче. В Казани ведущими скульпторами в 1990-е годы становится семья Рогожиных-Нигматуллиных (к ним

присоединились их дочери Б.В. Рогожина и М.В. Нигматуллина, окончившие скульптурный факультет МГАХИ им. В.И. Сурикова, мастерские В.Е. Цигаля и Л.Е. Кербеля), а также династия отца и сыновей Абдрашитовых; начал выступать семейный творческий тандем в лице скульпторов Р.Д. Шиковой (скульптор переехала в Казань из столицы Киргизии Фрунзе в 1987 году) и В.Н. Сергеева. Ведущим мастером монументальной и монументально-декоративной скульптуры становится А.М. Минулина, в декоративной скульптуре активно работают И.Н. Башмаков, А.К. Кислов. В Набережных Челнах продолжили работу скульптор старшего поколения Л.А. Зимина, а также мастер среднего поколения — А.И. Дербилов. В Альметьевске и Бугульме ведущим монументалистом стал Р.Г. Агафонов. На этом фоне разворачивается достаточно активная деятельность иногородних скульпторов (в основном — московских), творческая работа которых органично и безболезненно включается в контекст развития современной татарстанской монументальной скульптуры — А.В. Балашова, А.А. Бичукова, М.М. Гасимова, А.В. Головачева, В.А. Демченко, К.З. Замитова¹. Кардинально изменилась ситуация в соотношении мастеров «столичный — местный». В предшествующие периоды развития монументальной скульптуры существовала совершенно определенная иерархия, и местные мастера находились в подчиненно-приниженном положении относительно столичного скульптора. Между скульпторами из регионов и столиц фактически отсутствовали какие-либо контакты (исключением является памятник Г. Тукаю работы Л. Кербеля, Л. Писаревского и С. Ахуна). Столичные мастера работали в

своих мастерских практически в отрыве от города и места реализации проекта (эпизодически лишь наведываясь сюда в ознакомительном режиме), который они создавали для провинции, и ряд других факторов. Сегодня эти категории между скульпторами уравниваются по статусу, и по положению, и по уровню образования. Творческая свобода и взаимосвязи положительно сказываются на динамике развития монументальной скульптуры, на активизации процесса интеграции, взаимопроникновения пространств, взаимовлиянии пластических школ. Обратной стороной «медали», возможно, стало то, что такой «космополитизм» сыграл в начавшихся в 1990-х годах процессах подъема этнического и национального самосознания в татарской скульптуре не лучшую роль. Робкие ростки тюркской и исламской символической пластики («Хоррият» К.З. Замитова), дух произведений, созданных на скульптурных симпозиумах в Казани, не нашли широкого отклика в татарской монументальной скульптуре. Сказывался консерватизм мышления. Более близким, привычным, понятным все же оставался язык реалистической академической скульптуры².

Изменилось положение и с цензурой проектов, прохождения их через определенные инстанции. Теперь уровень и качество устанавливаемой в Татарстане монументальной и декоративной скульптуры остается на «совести» авторов памятников, зависит от степени их профессионального мастерства: сегодня отсутствует такой важный и обязательный в недавнем прошлом «фильтр», как централизованный орган — Художественно-экспертный совет в Москве. Проекты принимаются местными органами власти: чиновниками министерства культуры, представителями архитекторов и художников. Архитектоника, пластические достоинства того или иного проекта остаются часто за пределами обсуждения: чаще всего определяющим аргументом является его тематика, способ воплощения, стоимость.

Собственно этими чертами, свойственными свободному положению монументальной

скульптуры в системе общекультурной ситуации в стране, характеризуется современный непростой период, отмеченный своего рода диалектикой в ее развитии. Сегодня тематически более востребованы для воплощения монументальных проектов экскурсы в глубины истории и памяти, создающие собирательные образы духовных вождей и деятелей культуры, прокладывавших «мост» в будущее.

Еще одной характерной чертой сегодняшнего дня в монументальной скульптуре является отношение к материалу: наблюдается возвращение к исконному классическому материалу скульпторов, в котором работала вся русская академическая скульптура — бронзе и граниту. В этом явлении также есть свой знак — именно бронза с ее текучестью, податливостью, прихотливостью и тончайшим детальным воспроизведением руки автора, призвана обеспечить потребности в создании именно академических реалистических произведений.

В советской монументальной пластике памятники общим понятиям или явлениям выражали основополагающие собирательные идеи Родины, Победы. В новое время суть их не изменилась. Изменению стала подвержена интерпретация, которая в настоящее время больше направлена на конкретизацию и сосредоточение на определенных отдаленных исторических датах. Такими, не переставшими волновать самосознание татарского народа, являются события 1552 года — падение Казанского ханства и взятие Казани Иваном Грозным.

Начало 1990-х годов (прекращение существования Советского Союза, объявление суверенитета республики) дало определенную свободу самовыражения. На волне патриотических чувств и «восстановления» справедливости и равновесия, в дополнение к существующему классицистическому памятнику русским воинам (1823) в Казани в первой половине 1990-х годов был объявлен конкурс на памятник павшим татарским воинам-защитникам Казани и Казанского ханства. Местом для установки памятника

организаторами конкурса была предложена площадь под историческими стенами Казанского кремля (ныне Ярмарочная площадь). В конкурсе принимали участие как профессиональные скульпторы, так и архитекторы, графики и живописцы. Такой пестрый разнородный состав участников напомнил традиции конкурсов революционной эпохи 1910 — 1920-х годов в Казани. Наряду с проектами, сочетавшими круглую скульптуру с архитектурными элементами, были предложения абстрактно-символического характера, решенные как в духе исламско-татарских архитектурных традиций, так и кубистически-авангардных. Запоминающимися в этом ключе стали проекты памятника работы художника-архитектора Р.И. Шамсутова и художника-графика Н.Т. Хазиахметова. Р.И. Шамсутов предложил соорудить архитектурный памятник в виде татарской мечети так называемого башенного типа, которая напоминала по силуэту и абрису минарет и строение традиционной татарской формы. В цвете художником было предложено сочетание зеленого и белого: цвета исламского знамени и символа чистоты и скорби. В проекте Н.Т. Хазиахметова превалировал образ геометризованной абстрактной символики, сочетающей в себе форму шара и пронзающих его ломаных линий металлических конструкций как символ трагедии и непобедимости. Несмотря на то, что конкурс в целом остался нереализованным, он оказался очень плодотворным и показал новизну и неожиданность поисков татарских художников в самых различных, подчас противоположных направлениях и традициях.

В 2000-м году был объявлен конкурс на памятник татарскому философу, историку, просветителю Шигабутдину Марджани, труды которого положили начало исторической науке татарского народа. В конкурсе приняли участие московские и казанские скульпторы — М. Гасимов, предложивший образ достаточно приземленный, легко узнаваемый, А. Головачев и В. Демченко, «увидевшие» просветителя утонченным восточным поэтом и эстетом, и художники-архитекторы, среди

работ которых можно выделить проект Р. Шамсутова, предложившего абсолютно отвлеченно-абстрактное видение памятника. На конкурсе была выставлена полуфигура Марджани работы Баки Урманче как бы вырастающая из остова глыбы, вся вибрирующая, движущаяся, предстающая могучей величиной. Скульптура была выполнена автором в 1968 году из гипса в две натурь³. При создании образа художник ориентировался в иконографии на известную фотографию ученого, но его образ получился титаническим, обобщенным, олицетворяющим глубину и мощь народа. При рассмотрении конкурсных проектов на памятник Ш. Марджани, предпочтение комиссии было отдано скульптуре Урманче, по которой должен быть сооружен памятник мыслителю в Казани (проект пока остается не осуществленным).

Другим полюсом поисков символов, олицетворяющих не только национальную татарскую идентичность, но общечеловеческие ценности, были связаны и с личностями общероссийского масштаба, такими, как образ Владимира Высоцкого. Не случайно в Татарстане, новом городе Набережные Челны, в 2003 году появился архитектурный символический монумент архитектора В.Н. Нестеренко, посвященный В.С. Высоцкому и 30-летию данного великим российским бардом легендарного концерта в этом городе в 1973 году. В памятнике лаконично и эмоционально, точно и емко воссозданы и символ русского духа, запечатленного образом колокола (набата), который автором дается одной половинкой, как бы в разрезе; и посредством образа гитары — вечной спутницы певца и артиста, — воспроизводящей лишь ее абрис. А вертикалью монумента становится вознесенный к небу гриф гитары, ее шесть струн. Струны возникают в центре основания памятника из пятиконечной красной звезды, символизирующей военную лирику поэта, и взмывают ввысь как снопы лучей, как вечный символ солнца и света. На внутренней части поверхности колокола начертаны стихи поэта: «Почему все не так? Вроде все как всегда:

то же небо – опять голубое... Тот же лес, тот же воздух и та же вода...». Эмоциональное воздействие памятника усиливает материал и цвет – насыщенная ярко-красная бронза, стальная прозрачность «струн» и красное пятнышко «звезды». Весь ансамбль поднят на обложенную декоративным булыжником насыпь округлой формы, напоминающую курган. Это монумент в знаковых и символических формах несет ценности и идеалы целой страны и целой эпохи.

Наряду с базовым классическим реализмом активно стали проявляться тенденции, связанные с проблемами *этнической идентичности*. Начало им было положено выше названными конкурсами на проекты памятников. Таким образом, можно было наблюдать «возросший интерес скульптуры к архетипам языческой и мусульманской культур»⁴. В конце XX – начале XXI вв. искусство России и Татарстана переживает своего рода эпоху «ренессанса», что проявляется в обращении к историческому прошлому своего народа, возврат к первоисточкам – дому-мусульманским языческим и мусульманским. Татарский народ ощутил себя в лоне огромного ареала тюрко-мусульманского мира. Художники разных жанров занялись поиском своего пути в открывшихся вдруг просторах исторической памяти. Одни воспроизводят традиционные формы классической стилистики исламского искусства в орнаментально-каллиграфической декоративной системе, источниками для которых служат конкретные историко-археологические или этнографические материалы. Другие обращаются к современным жанрам живописи, скульптуры и графики: в них исламские черты входят как тема, фабула, как комплекс орнаментальных, пластических мотивов, как нравственное и философское содержание, соответствующее мусульманской эстетике⁵. В российском искусствознании в это время разворачиваются бурные дискуссии об исламе и искусстве ислама, его месте и роли в современном искусстве⁶.

Казани и Республике Татарстан, которая обрела статус самостоятельности (суверен-

ности) в 1990 году, требовался символ нового времени. Эйфория обретения республикой самостоятельности, государственности, о которых чаяли умы на протяжении многих веков, в сознании подводила к созданию символа, долженствовавшего воплотить многомерность и уникальность происходящей на глазах новейшей истории татарского народа. Новый символ должен был отразить «все культурные деяния прошлого, причастность к дремучим корням и мировым контекстам, углубленную этничность и достойное порога нового тысячелетия использование ноу-хау мировой эстетики, национальный колорит и беззастенчивый космополитизм»⁷.

Для реализации замысла в 1996 году была выбрана площадь перед Национальным культурным центром «Казань» и само его здание⁸. Концепция памятника, автором которой выступила Р.Г. Шагеева, включала в себя основополагающие принципы монументальности – силуэт (двусторонний, фасадный, т.к. в сечении скульптура плоская), материал, фактор обзора. Концепция строилась также на эффекте встроенных конструкций для вращения вокруг своей оси и светомузыки. Автором памятника, который был назван «Хоррият» (бронза, позолота)⁹, стал московский скульптор Кадим Замитов. Ядром скульптурного образа явилось изображение женщины-птицы Умай – героини древнейшей общетюркской (домусульманской и доязыческой) – тенгрианской мифологии, супруги небесного божества Тенгри¹⁰. Фигура богини Хоррият симметричная, геометризованная, предельно знаковая «с гофрированными формами свободно трактованной, отдаленно напоминающей птичье оперение одежды, с таинственным непрозрачным лицом в шлемовидном уборе, но котором запечатлен знак вечности – это символ Татарстана»¹¹. Как отмечает Р.Г. Шагеева, образ «великой златокрылой Умай, запечатленной в многочисленных изваяниях – охранительницы земли, народов, городов, совершающей каждодневный имитирующий движение солнца обход вселенной – это дошедшее до нас главное тюркское божество,

сросшееся с мифологией ислама»¹².

В интерпретации К. Замитова «Хоррият» – современное толкование мифа, соединившего в себе все народные чаяния прошлого и надежды будущего, сумевшего создать в символической, знаковой форме памятник – «обобщенный, лапидарный, впечатляющий»¹³. Уникальность этого памятника состоит в тончайшем соединении тюркских и исламских мифов, пластических традиций, символов. Пластическое в понятии формы в исламе связано не с моделированием объема (или трехмерностью), а с художественным преобразованием плоскости (двухмерностью, присущей отвлеченно-математическому пространственному мышлению)¹⁴. Математический подход и орнаментальность – принципы исламского искусства, здесь претворены и творчески переработаны К. Замитовым. В «Хорриате» находит художественное воплощение идея неразрывности скрытого (батин) и явного (захир), интеллектуально-духовного и наружно прекрасного, т.е. внутренней и внешней красоты.

Отголоском социальных и культурных потрясений 1990-х годов, небывалого подъема самосознания и определения идентичности народов в республике, выражением национальной гордости явился знаковый монумент – памятник Чингиз-хану (автор памятника пожелал остаться анонимным), воздвигнутый на открытом пространстве естественной возвышенности древнего исторического места татарского народа – городища Иске Казан (Старая Казань) в Высокогорском районе Татарстана. Монумент представляет собой 5-метровый прямоугольный камень с закругленным навершием, установленный на бетонном прямоугольном плоском необработанном постаменте. По характеру и своим очертаниям памятник напоминает татарский надгробный камень (каберташ), высеченный из светлого желтого песчаника, на котором закреплен картуш с текстом на трех языках¹⁵. Особое эмоциональное воздействие памятнику придает природное окружение. Благодаря высокой точке обзора на вершине возвышенности памятник просматривается

издалека, привлекая взор своей сверкающей белизной. Монумент удачно расположен и относительно движения солнца – он все время оказывается освещенным. Созвучной эпохе Чингиз-хана оказывается открытая панорама пейзажа, напоминающая степь; но своеобразие месту установки придает живописно извивающееся русло реки Казанки, протекающей у подножия возвышенности. Памятник за последние годы стал местом паломничества, проведения тенгрианских обрядов, праздников жертвоприношения, поклонения Тэнгри, которые обычно происходят в середине лета. Таким образом, древнетюркская монументальная скульптура является своего рода местом притяжения культур разных народов, возрождения древних традиций и обрядов, новыми символами Веры и обретения стабильности.

Напротив, в городах татарстанской «глубинки» сохранилась верность традиции, заложенной опытом советской системы. Показательна в этом смысле новейшая монументальная скульптура промышленного города Альметьевска. В эти годы здесь установлено три памятника-символа, по смыслу и теме близкие памятникам Трудю. Памятник нефтяникам – двухфигурная скульптурная группа скульпторов А.И. Бельдюшкина и А.В. Рыбкина представляет собой традиционную круглую скульптуру в бронзе. Изображены нефтяники в униформе и касках, запечатленные в действии, в стихии своей профессии, которые держат руками символическую нефтяную скважину. Другим памятником явилась архитектурная композиция, посвященная строителям Альметьевска, состоящая из стелы и пилонов с соответствующим поясняющим текстом и монумент из нержавеющей стали и бронзы, посвященный Добыче 3-миллиардной тонны нефти.

Особняком не только в монументальной скульптуре Альметьевска, но и всего Татарстана стоит монумент «Матери Татарстана – Родине суверенитета» Р.Г. Агафонова, олицетворяющий общие понятия – символ Родины. Статичная композиция представляет собой изображение женщины, стоящей

фронтально, симметрично относительно центральной оси ее фигуры. Сооруженная из листов металла, тонированного под медь, она высится на фоне естественного гористого рельефа местности на окраине города, на пересечении автомобильных магистралей. К ней ведет лестница с уступами и террасами, таким образом, делая это место своего рода смотровой площадкой с видом на панораму города нефтяников. МонуMENT представляет собой национальный символ татарской женщины, который читается в определенном наборе атрибутики: в наличии орнаментированного женского головного убора (калфак), нагрудного украшения (яка чылбыры), камзола и общего силуэта длинного национального татарского платья. Правая рука ее отведена в сторону, приподнята на уровне груди ладонью книзу, левая согнута в локте и обращена вверх, и вокруг ее ладони закручивается диск солнца с отходящими от него лучами и силуэтами птиц с расправленными крыльями. В целом, при всем смелом замысле подобного монумента, претендующего на официоз и помпезность, его исполнение получилось слишком схематичным, пластически довольно грубым. Но все же, при всех общих недостатках монумента, в нем присутствует обобщение, монументальность, работа силуэта на пространство¹⁶.

Последнее двадцатилетие ознаменовалось небывалым для прежних лет вниманием к выдающимся личностям национальной истории и духовной культуры края. В 1990-е годы Казань обрела два значительных памятника в бронзе – оба посвящены выдающимся деятелям культуры и науки Казани XIX и начала XX века – немецкому ученому, первому этнографу, исследователю быта и культуры татар Карлу Фуксу и великому певцу Федору Шаляпину. Автором их стал московский скульптор А.В. Балашов.

Идея создания памятника К.Ф. Фуксу была инициирована в 1996 году немецкой общиной Казани, ее председателем В. Дидцем по случаю праздничных мероприятий, посвященных 220-летию со дня рождения и 150-летию со дня смерти Карла Фукса. Ле-

том 1996 года была образована специальная комиссия по подготовке проекта памятника, которую возглавил мэр Казани К.Ш. Исхаков¹⁷. Памятник, установленный в новое время в Казани, был посвящен ученому, внесшему огромный, неоценимый вклад в культуру Татарстана: «Для нас, немцев Казани, Карл Фукс – это вечная гордость и вечное знамя...»¹⁸. Памятник был установлен в Фуксовском саду – такое название носил небольшой городской сад с XIX века, расположенный в живописнейшем месте, где одна из центральных старинных улиц города – Пушкина, — упирается в высокий берег Казанки. Это произведение обрело все черты классического камерного памятника. Ученый изображен в рост, с тростью в руке. Его фигура как бы движется прогулочным неторопливым шагом и лишь на миг остановилась. Одежда и аксессуары, сама осанка и его поступь показывают благородство, природную интеллигентность и образованность дворянина. Взгляд его устремлен на водную гладь реки: он будто всматривается в дальние берега, в небо, которое широкой панорамой открывается перед взором. Размером в две натурy, памятник соразмерен человеку и окружению сада. Он установлен на невысокий бронзовый плинт округлой формы, края которого постепенно сравниваются с поверхностью земли так, что фигура ученого оказывается со зрителем в близкой дистанции. Этот эффект приближения к человеку придает памятнику особое обаяние и задушевность, настраивает зрителя на какой-то особый лад – сопричастности, сопереживания. Имея камерный характер, памятник по сути монументален и значителен.

Несколько иное настроение создает памятник Ф.И. Шаляпину. Академически реалистический памятник Шаляпину возвышается на соразмерном невысоком постаменте, выполненном в классической четырехгранной форме. Он расположен на симметрично спланированной площадке, к которой ведут ступени с тротуара. Сложность для скульптора и архитектора заключалась в том, чтобы органично вместить памятник в уже

сложившуюся архитектурную среду центральной улицы Баумана, соблюсти масштаб с главным украшением улицы – устремленной ввысь Богоявленской колокольней, находящейся в непосредственном соседстве. Памятник получился романтическим, наполненным повышенной эмоциональностью и смыслом, настроением приподнятости от встречи певца со своей родиной. Великолепная проработка материала выразилась в строгой заглаженной лепке лица, проработанности черт характера, выразительности всей позы и жеста фигуры. Романтический оттенок образу придает перекинутое через руку пальто, шляпа в руке, непринужденно повязанный на шее мужской платок из шелка или шифона, классический костюм. Академическая школа проявилась у Балашова в стремлении к строгости и чеканной ясности пластической формы, основанной на натуральных впечатлениях. Он сумел очень реалистично и точно передать неуловимое движение, естественно и свободно расположить фигуру в пространстве в гармонической целостности всей композиции.

В конкурсе на проект памятника Шаляпину участвовала и семья казанских скульпторов Нигматуллиных-Рогожиных. Их проект памятника, изображавший свободно сидящую в кресле фигуру певца, был не менее интересным. Если работа А. Балашова – блестящий образец классической скульптуры, выполненный в лучших традициях академической школы, то проект казанских скульпторов был решен в стилистике модерна с присущей ей текучестью и причудливостью силуэта, передающего богатство фактуры, света, воздуха, что было, возможно, более органично шаляпинской эпохе начала XX века.

Линию академического реалистического направления проводила в своем творчестве Р.Х. Нигматуллина. На рубеже 1990 – 2000-х годов она работала над проектами двух памятников – царице Сююмбике и народной татарской певице и композитору Саре Садыковой. В образе С. Садыковой, поэтически-

музыкальном, легком, происходит углубление в эмоционально-психологический мир личности. Работая над монументом портретного характера, ставя перед собой широкие задачи, Р. Нигматуллина добивается редкой образной конкретики, проявляющейся в неповторимости индивидуального облика, расположении фигуры в пространстве, продуманности звучания целого, точно найденной позы и ракурсе. Введение в композицию фрагмента фортепиано, на клавиатуру которого облокотилась певица, ее легкий силуэт, облаченный в национальное татарское платье и калфак, определяют ясность и остроту видения скульптором модели в контексте классически-высокой национальной культуры.

Образ казанской царицы Сююмбике занимает особое место в творчестве Р.Х. Нигматуллиной. Скульптор создала ряд композиций на эту тему, составившие, таким образом, сюжетную канву драматической судьбы героини (эскизные проекты «Сююмбике с сыном Утямышем» (1991), «Царствование», «Тревога», «Прощание» (все – 1997), пластилин, мастика)¹⁹. Раскрытием этой темы скульптор отдала дань и новым взглядам на национальную татарскую историю и духовность народа, поднявшимся на мощной волне объявленного суверенитета, и сквозной теме всего ее творчества – теме материнства и детства. Все эти композиции объединяет многослойность понимания драматической истории татарского народа: это и судьба самой царицы и ее сына, и судьба народа; поэтому, образ поднимается до символического и обобщающего. Созданные скульптором образы входят в один ряд с ее скульптурными изображениями, созданными резцом Б.И. Урманче и Н.И. Адылова.

Автором памятников Урманче, Державину, Сайдашеву и Бехтереву в Казани, конного памятника основателю Елабуги Ибрагиму I, выполненных также в академическом, реалистическом ключе, является скульптор М.М. Гасимов, переехавший в Казань из Ташкента на рубеже 1990 – 2000-х годов. Начало казанского периода творчества Мах-

мута Гасимова связано с возведением в Казани памятника Баки Идрисовичу Урманче. Он был установлен в сквере перед зданием Художественного фонда Татарстана, в день 100-летия великого татарского художника, в 1997 году (конкурс был объявлен в 1993 году).

Мастер изображен сидящим, в рабочем фартуке скульптора, в его руке стека – основной рабочий инструмент скульптора. Автор не случайно остановил свой выбор в его иконографии на образе в пожилом возрасте. Казань не помнила молодого Урманче 1920-х годов, зато она хорошо знала зрелого большого художника, который вернулся на родину после 30-летних скитаний уже в шестидесятилетнем возрасте. Драпировки фартука, состоящие из многочисленных складок, неоправданно активные, глубокие, контрастные, несколько однообразные, придают фигуре динамичность и движение, но они не согласуются с общим обликом художника – усталого, пожилого человека. Кроме неудачной пластики, в памятнике нарушены пропорции: фигура художника слишком массивна, грузна, приземиста, широка, голова укрупнена по сравнению с туловищем. Сама статуя излишне велика для камерной атмосферы сквера и задуманного образа. С архитектурно-пространственной точки зрения, современно выглядит посадка памятника на невысокий плинт, дающая таким образом возможность установления диалога между зрителем и образом художника, запечатленным в памятнике.

Интересной и новой для скульптора работой было воссоздание по рабочим чертежам и фотографиям уничтоженного в 1930-е годы памятника Гавриилу Державину скульптора С.И. Гальберга. Современный памятник установлен в 2003 году в Лядском саду Казани. Работа Гальберга была выполнена в середине XIX века в стиле позднего классицизма с тремя бронзовыми рельефами на постаменте, раскрывающими творчество Г. Державина. Памятник, созданный Гасимовым, несколько теряет по своим пластическим качествам по сравнению с

оригиналом Гальберга: нет ощущения той виртуозной рукотворности бронзы, изящества линий, строгой пропорциональности и уравновешенности объемов. Несмотря на то, что гасимовский памятник – это копия, ему свойственен некоторый отход от строгого классицизма.

Выдающимся событием культурной жизни Татарстана последнего времени стало установление конного монумента Ибрагиму I, основателю города Елабуги, выполненный М.М. Гасимовым в соавторстве с художником – мастером исторической живописи Ф.Г. Халиковым (ил. 256). В преддверии празднования 1000-летия Елабуги встал вопрос о создании концепции памятника, способного стать символом исторического периода, связанного с Волжской Булгарией, объединяющем в себе идеи государственности, мудрости, дальновидности, преемственности. Идея памятника, его концепция (образ осажденного коня на краю обрыва, наличие символа власти – бунчука, запечатленная сила и мощь самой фигуры хана), выбор места установки скульптуры – принадлежат Фиринаду Халикову. Им же была выполнена и оригинальная модель памятника в пластине, по которой позднее скульптор Махмут Гасимов создал рабочую модель для отливки в бронзе в размер монумента. При увеличении модели М. Гасимов проработал черты лица воина, некоторые аксессуары и детали костюма.

Монумент Ибрагиму I стал самой значительной работой последнего времени среди установленных в Татарстане произведений монументальной скульптуры. Это первый конный памятник в республике, установленный в новое время (второй после камерного памятника Н.А. Дуровой скульптора Ф.Ф. Ляха). Конные памятники в стране получали наибольшее распространение в тех республиках и у тех народов, в быту и военном искусстве которых коневодство играло видную роль – у народов Кавказа, Казахстана, тюркских народов России²⁰; для татарского народа конь был неотъемлемой частью его быта и культуры. Поэтому закономерно появление в Татарстане столь значительного

конного монумента.

Для создания героического, собирательного символа объединяющих сил у художника превалировала работа над типизацией героического образа, его обобщением. Исторический прототип, от которого отталкивалась творческая авторская мысль, воссоздан по преданиям и легендам, историческим сведениям. Вся фигура воина и полководца – плод поэтической фантазии автора: Ибрагим I – носитель добрых, гуманных идей, сплав исторически достоверного и фольклорного, идеального и жизненно-конкретного. Нужно сказать, что историческая личность полководца Ибрагима I не была столь популярна и хорошо известна в народе, как, например, в Грузии или Башкирии их герои. Поэтому, это, скорее всего, не столько памятник конкретному полководцу, сколько символ героического, высоко-духовного прошлого татарского народа. Памятник высится на очень высоком пьедестале, напоминающий гигантский остов скалы (и отдаленно — постамент памятника Петру I Д.М. Фальконе).

В основе композиционного замысла запечатлен момент прихода полководца на землю, где должен быть возведен северо-восточный форпост болгарского государства. Хан осадил коня на вершине холма и воткнул в землю копьё – бунчук, символ власти. Фигура вместе с постаментом расположена как бы вдоль русла реки, рядом с Чертовым городищем X века. Бронзовый воин крепко сидит в седле, ноги в стремях прижаты к крупу коня; левой рукой он придерживает узду, а правая рука поднята кверху ладонью вниз – указующий жест о том, что здесь, на этой земле будет жить его народ. Лицо его мужественное, волевое. Пропорциональность фигуры и пьедестала, общий строй скульптуры прекрасно работают на окружающее пространство – величественный пейзаж речных далей, живописно изгибающееся русло реки, сама возвышенность местности.

Силуэт памятника, один из существенных признаков монументальности, внушителен и значителен. Памятник установлен в стороне

от оживленной жизни города. Но его расположение в исторической, сакральной точке пересечения линий и судеб, многовековых напластований стало символом общенационального прошлого, естественным воплощением в камне и бронзе величия и духовности татарского народа.

Скульптор Асия Минулина – одна из ведущих монументалистов Казани, ученица Василия Маликова, является автором ряда значительных произведений монументальной, монументально-декоративной, парковой, станковой скульптуры. В сфере творческих интересов художника присутствуют различные, казалось бы, противоположные подходы к трактовке образов – от реалистических, исполненных с классической завершенностью произведений монументальной и декоративной скульптуры до авангардных линий и силуэтов в пластике, демонстрирующих широкие возможности авторского подхода к реализации замысла. С ее именем связывается возрождение академической скульптурной школы, преемственность которой основана на традициях, заложенных В.С. Богатыревым и продолженных С.С. Ахуном²¹.

Примером творческого содружества в монументальной скульптуре республики служит памятник татарскому поэту средневековья Кул Гали работы А.В. Балашова и А.М. Минулиной (архитектор Р.М. Нургалеева). Памятник установлен на одной из диагональных аллей нового городского парка 1000-летия Казани. Лицевой стороной фигура поэта обращена к озеру Кабан, спиной к центру парка – декоративному фонтану «Казан» («Котел»). Т.Н. Кривошеева назвала главной особенностью памятника его «этнографичность, которая дала возможность современному человеку представить в конкретных чертах абстрактный исторический персонаж»²². Нам же представляется, что как раз этнографическим деталям авторами отведено второстепенное место, тогда как на передний план выдвинулась задача символически обобщенного памятника татарскому мыслителю средневековья: впервые в татарской истории и монументальной скульптуре

состоялось увековечение образа великого деятеля духовной культуры татар эпохи домонгольской Волжской Булгарии. Этому соответствует и обобщенная лепка, и лаконичность образа, и легкий намек на атрибуты и аксессуары для придания образу категории времени.

Активность в деле установления произведений монументальной скульптуры в Татарстане была связана с объявленным тысячелетием Казани в 2005 году, Елабуги – в 2007-м. Из множества задуманных грандиозных проектов далеко не все были осуществлены. Среди череды установленных памятников – памятник Зодчим Казанского Кремля московских скульпторов А.В. Головачева и В.А. Демченко (архитектор Р.М. Забиров), установленный в самом центре Музея-заповедника «Казанский Кремль», на символическом пересечении пространств христианского древнего Благовещенского собора и мусульманской новой мечети Кул-Шариф. Композиция посвящена толерантности — идее, исторически присущей и особенно актуальной в современном Татарстане, а также творческому содружеству двух великих народов, олицетворением которого явился совместный труд русского и татарского зодчих в XVI веке при строительстве белокаменного Казанского кремля. Композиция памятника построена на уравновешенности форм, на их ритмическом взаимодействии, диалоге и взаимосвязи. Выразительный силуэт статуи и классическая моделировка драпировок одежды подчеркивают его монументальность. Удачно найдена соразмерность бронзовых фигур и постамента, а также общего строя архитектурной среды. Источником для интерпретации исторического сюжета послужил памятник Минину и Пожарскому И.П. Мартоса, который имел в России большое общественно-патриотическое значение. В нем автором были переданы идеи высокого гражданского долга перед родиной. Классически соразмерный, поднятый на строгий гранитный пьедестал, воздвигнутый на масштабной Красной площади, памятник и по сей день волнует своей гражданствен-

ностью, монументальностью форм, героическим началом.

В «Зодчих Казанского Кремля» — иная эмоциональная окраска. Камерность, сопричастность к происходящему, размеренность и непринужденность выражены в диалоге героев. Их благородные лица спокойны. Взгляды устремлены к мирским заботам; в руках одного из персонажей – чертежи с планами постройки. Зритель как бы застает зодчих за творческим процессом и совместным обсуждением планов. Большое внимание авторы уделяют костюму персонажей, в которых ясно читается атрибутика русского национального костюма и национальной одежды татарина. Академически точно и компактно строят авторы двухфигурную композицию. Пьедестал оформлен двумя лентами окаймляющего орнаментального фриза, состоящего из переработанных авторами мотивов русского и татарского народного орнаментов. При всей повествовательной подоснове произведения скульпторам удалось выдержать линию классицистического лаконизма, не переходя грань пышности и многословия.

Органичным воплощением образов явились памятники-бюсты Марине Цветаевой в Елабуге и Льву Гумилеву в Казани этих же авторов – оба установлены на колонне в стиле классицизма. Ощущение классицистической строгости усиливает архитектурное обрамление, в которое помещены памятники. В Елабуге бюст находится под сводом белой ротонды и колоннады, фокусирующей и собирающей пространство площади в зрительную и смысловую доминанту перед последним пристанищем поэта – маленьким деревянным домом Бродельщиковых. В Казани памятник Л. Гумилеву установлен у начала улицы Петербургской на трехступенчатом стилобате, обрамленном цепями и металлическими шарами, ассоциирующимися с декоративными украшениями набережной Невы в Петербурге.

Камерность старинного купеческого города Елабуги подсказала скульпторам А.В. Головачеву и В.А. Демченко подход к осуществлению других творческих замыслов:

их памятники В.М. Бехтереву, Д.И. Стахееву академически классичны, они соразмерны человеку и архитектуре города. Эта соразмерность обусловлена масштабами и скульптуры, и постамента. Эффект воздействия этих памятников – в приближении к зрителю, их поэтической интонации. Архитектонический принцип их построения основывается на точности масштабов. Благодаря этому скульптура сочетается не только с архитектурными элементами в самом памятнике, но и активно входит в окружающую среду, соотносится с зеленью деревьев, городской застройкой.

Последним по времени установления в республике является бронзовый памятник Г. Тукаю в Набережных Челнах работы В.А. Демченко, открытый в преддверии празднования 125-летия со дня рождения народного поэта (2011). Тукай в полный рост, стоит со скрещенными на груди руками. Его взгляд устремлен прямо на зрителя, или немного поверх него, вдаль. Корпус несколько откинут назад, выразительные длинные пальцы рук подчеркивают болезненность, нервность, тонкость и хрупкость души поэта. Декоративность всей скульптуре придает антураж, пейзажно-сказочная среда, в которую автор поместил героя – это сказочное дерево из кырлаевского леса. Оно ажурно, полихромно, бронза патинирована и имеет характерный зеленоватый оттенок. Вокруг расположились герои татарского фольклора и сказок поэта: на ветках сидят мальчики-птицы братья Сак и Сок, рядом за спиной Коза и Баран, Су Анасы (Водяная) и, конечно, Шурале. Такое введение персонажей произведений писателя в канву общей композиции памятника, соединение реалистически трактованного образа автора и его сказочных героев – не ново как для татарского изобразительного искусства, так и для искусства скульптуры в целом (вспомним, что аналогичную идею закладывал Б. Урманче в свой памятник Г. Ибрагимову). Композиционно весь ансамбль памятника Г. Тукаю в Набережных Челнах отдаленно созвучен, ассоциативен с пластическими авангардными

монуменами И.М. Ханова своими прихотливыми, текучими линиями, декоративностью, подвижностью. В монументальной пластике Татарстана – это второе скульптурное произведение, в котором заложен принцип создания образа поэта в контексте его произведений. Первым было «Древо поэзии» Ильдара Ханова (1986), в котором юный Тукай предстал под кроной могучего дерева. И если «Древо поэзии» — это метафора, аллегорический образ юноши, символизирующий новую и молодую татарскую литературу, рожденную Тукаем, то многофигурная композиция, созданная Владимиром Демченко, более материальна, повествовательна и сюжетна, но, одновременно, и символична. Персонажи, введенные скульптором в композицию, стали сакральными и символическими для культуры татарского народа.

Таким образом, современное состояние монументальной скульптуры в Татарстане характеризуется рядом признаков. На фоне непрерывно развивающейся академической реалистической скульптуры происходили попытки скульпторов обратиться к абстрактно-символическим композициям западноевропейского модернизма и к знаковым тюрко-исламским образам. При имеющихся единичных памятниках этого ряда, созданных в этом ключе, Казань и города Татарстана украшаются в основном академической скульптурой достаточно высокого качества. Она разнообразна по концепции, тематике, способам воплощения. Ей свойственна современность, адекватность поискам и находкам нашего времени. Таким образом, эти явления демонстрируют общий высокий уровень современной татарстанской скульптуры, создаваемой совместным творчеством казанских и иногородних скульпторов, преодолевших рамки и ограничения прежних лет.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ На современном этапе работают в творческом содружестве А. Балашов и А. Минулина, А. Головачев и В. Демченко; некоторые памятники сделаны в соавторстве А. Дербилова и харьковского скульптора В. Семенюка. Фактически сегодня М. Гасимов (переехал из Ташкента) и В. Демченко (из

Москвы) являются казанскими (татарстанскими) скульпторами: они живут и работают в Казани и Татарстане, начиная с конца 1990-х годов.

² О казанских скульптурных симпозиумах см.: Кривошеева Т.Н. Особенности развития скульптуры Татарстана. (Истоки, становление, продолжение традиций) / Дисс. канд. искусствоведения. – М., 2010. — С. 145-154.

³ Собственность музея Баки Урманче – филиала Национального культурного центра «Казань».

⁴ Кривошеева Т.Н. Автореф. дисс. — С. 24.

⁵ Червонная С. М. Все наши Боги с нами и за нас. – М.: 1999. – С. 136–137; См. также: Червонная С.М. Современное исламское искусство народов России. – М.: Прогресс – Традиция, 2008.

⁶ Шукуров Ш.Ф. Что такое культура Ислама // Литературная газета. 1991, 5 июня (№ 22); Ислам и культура Ислама. «Круглый стол в редакции журнала «Творчество» // Творчество. 1991, № 9. – С. 2 — 13.

⁷ Шагеева Р.Г. Крылья Хоррият // Казань. 2002, №.11 — 12. — С. 125.

⁸ Здание НКЦ «Казань» было первоначально, в конце 1980-х годов, выстроено для Ленинского мемориала, который функционировал всего несколько лет. В 1990 г. в здании разместился музей национальной культуры. Архитектура здания представляет собой четкие членения горизонтали в образе развевающегося красного стяга и вертикали – 50-метрового пилона, придающего зданию устойчивость и равновесие. На вершине этого пилона было предложено установить новую символическую скульптуру.

⁹ Хоррият (араб.) – вольность, подъем, независимость; суть значения слова «подчеркивала народные, поэтически-духовные начала и отвечало духу татарстанского общества тех лет с необычайным подъемом, активностью масс, жадной жаждой возрождения». – Шагеева Р.Г. Крылья Хоррият // Казань. 2002. №.11 — 12. — С. 126.

¹⁰ Безертинов Р.Н. Тэнгрианство – религия тюрков и монголов. – Набережные Челны: Аяз, 2000.

¹¹ Шагеева Р.Г. Указ. соч. — С. 128.

¹² Шагеева Р.Г. Указ. соч. — С. 128.

¹³ Шагеева Р.Г. Указ. соч. — С. 125.

¹⁴ Стародуб Т.Х. Концепция пространства в сред-

невековом исламском искусстве. – В кн.: Эпохи. Стили. Направления. Сборник статей. – М.: Памятники исторической мысли, 2007. – С. 509.

¹⁵ На татарском, русском и древнетатарском (руническое письмо) начертан текст (текст и орфография оригинальные): «В память Великим предкам, в честь 800-летия провозглашения Чингиза ханом, начало строительства Великой империи Татарии посвящен вечный памятник. 2006 год». В газете «Tatar ile» этот памятник был назван «седьмым чудом света Татарстана». — Tatar ile. № 36 (761), сентябрь, 2007.

¹⁶ Гораздо более благоприятное впечатление производят гипсовые модели памятника работы Р.Г. Агафонова, хранящиеся и экспонирующиеся ныне в Альметьевской картинной галерее.

¹⁷ В. Диц. Дом Фукса // Звезда Поволжья. 24 — 30 июня 2010 г.

¹⁸ В. Диц. Дом Фукса // Звезда Поволжья. 24 — 30 июня 2010 г.

¹⁹ Подробно композиции рассмотрены в альбоме-монографии «Рада Нигматуллина» Д.Д. Хисамовой. — Казань: Заман, 2005. – С.61 – 64.

²⁰ Памятник Вахтангу Горгосали скульптора Э. Амашукели в Тбилиси (1957), Салавату Юлаеву С. Тавасиева в Уфе (1967), Георгию Саакадзе М. Бердзенешвили в Каспи (1971), М.И. Кутузову Н. Томского в Москве (1973) и др.

²¹ По инициативе директора Казанского художественного училища М.А. Вагапова и скульптора А.М. Минулиной в КХУ в 2000 г. вновь открыто скульптурное отделение. В 2008 году при усилиях президента Татарстана М.Ш. Шаймиева и президента Российской Академии художеств З.К. Церетели произошло долгожданное открытие художественного ВУЗа в Казани – филиала Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова. В первый год деятельности института функционировал только один – скульптурный факультет под руководством А. Бичукова и А. Минулиной; позднее были открыты живописный и графический.

²² Кривошеева Т.Н. Особенности развития скульптуры Татарстана. (Истоки, становление, продолжение традиций) / Дисс. канд. искусствоведения. — М., 2010. - С. 122-123.

СОЗДАНИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ И ВЫСТАВОЧНАЯ ПОЛИТИКА 1920 – 1930-х ГОДОВ В ВЯТСКОЙ ГУБЕРНИИ

А.В. Шакина

Аннотация: Цель статьи – выявление некоторых особенностей развития художественной жизни в Вятской губернии в 1920 – 1930-е годы, оказавших влияние на культурную жизнь общества; анализ выставочной деятельности.

Annotation: The artistic life of the Vyatka province in 1920 – 1930.

Культурная жизнь Вятки в 1920 — 1930-е годы развивалась в атмосфере романтического энтузиазма. В 1920-е годы в Вятку из столицы приезжали с выступлениями многие выдающиеся деятели культуры и искусства: Д. Бедный, И. Грабарь, А. Дункан, В. Маяковский. В эти же годы в Вятке жили и работали академик С. Жуковский, автор художественного метода «расширенного смотрения» М. Матюшин.

Вятская интеллигенция, увидевшая положительные результаты деятельности советской власти в области культурной политики, выступила в её поддержку. Многие сложившиеся художники в первые годы Советской власти заняли государственные посты в городе и повлияли на художественную жизнь Вятской губернии.

Вятские художники в эти годы открывали школы-студии для рабочих и крестьян, устраивали диспуты, осуществляли ленинский план монументальной пропаганды. Они развернули активную деятельность по обучению всех желающих изобразительному искусству. Это стало приметой нового времени. Центром этой работы стал Вятский музей искусства и старины. Художники хотели сделать музей организующим и координирующим центром, очагом культуры, осуществляющим художественную жизнь Вятки.

В начале сентября 1919 года был объявлен набор в Народную студию художеств при музее. Впервые в Вятке все желающие получили возможность бесплатно занимать-

ся изобразительным искусством. Обучение предполагалось осуществлять по мастерским. Многие вятские художники, до революции получившие прекрасное профессиональное образование в крупных городах, при разработке методов и форм преподавания в организованных студиях использовали программы тех учебных заведений, где учились сами. Главное, считали вятские художники, в том, что сложившиеся мастера и люди, впервые взявшие карандаш в руки, будут работать рядом.

Студия до эвакуации музея в 1919 году работала ежедневно с 9 часов утра до 12 часов ночи, желающих обучаться в ней было много¹.

Обучение в Народной студии художеств строилось на том, что каждый желающий, от подростка до взрослого человека (все – с разным уровнем подготовки), мог работать над натюрмортом или постановкой фигуры человека, предложенной М.А. Демидовым (1885 – 1929), выпускником Казанской художественной школы. Жёсткой модели взаимоотношений учеников и учителя у него не было. В своих учениках учитель видел будущих коллег по творческому цеху. Демидов помогал своим подопечным художественными материалами, из-за недостатка средств при постановке фигуры расплачивался с натурщиками собственными произведениями.

¹ ОПИ ГИМ.– Ф. 54. – Д. 713. – Л. 129.

Вятский губернский музей искусства и старины и Народная студия в этот период стали центром художественной жизни, способствуя становлению профессионального искусства в губернии.

В 1921 году Художественно-промышленные мастерские были преобразованы в Вятский художественно-промышленный техникум. До конца 1920-х годов он обеспечивал губернию собственными преподавателями рисования. В техникуме открылись живописное и игрушечное отделения. Обучение длилось 4 года. Одним из авторитетных педагогов, работавших там с первых дней, был М.А. Демидов. Отдельные предметы в учебном заведении вели А.В. Фищев (1875 – 1968) – выпускник Императорской Академии художеств, З.Д. Клобукова (1889 – 1968), – ученица А.С. Голубкиной, А.И. Деньшин (1893 – 1948), окончивший Московское училище живописи ваяния и зодчества². Прошедшие прекрасную школу профессионального мастерства, они требовали от учащихся строгого постижения формы. В техникуме был такой распорядок дня: живопись и теоретические занятия с утра до 16 часов, затем перерыв и в 18 часов рисунок. Большое значение в старших классах придавалось изучению натуры. Занятия по рисунку вел М.А. Демидов, портретные постановки учитель выполнял в классе вместе со своими учениками. После занятий он развивал кругозор учащихся, рассказывая о творчестве западноевропейских художников. Разнородную по уровню подготовки и социальному происхождению группу учащихся объединяла любовь к искусству, возможность творческого самовыражения и горячее желание познать новое.

Заслуга М.А. Демидова в том, что он сумел воспитать художников. Большая часть его воспитанников – Л.Н. Агалакова, К.Н. Ду-

маревская, А.И. Пейсахович, В.И. Прокошев, Н.И. Прокошев, А.П. Широков, Ф.А. Шпак – в дальнейшем получили образование в ведущих художественных заведениях Москвы и Ленинграда.

В 1920 – 1921 годы в городе также работала Студия изоискусства, руководимая художником М. Финиковым, о деятельности которого исследователи говорят следующим образом: «Эпигон в искусстве, он гнался за модой и подражал «лучизму»³. Молодые люди, занимающиеся в студии, писали полуабстрактные этюды, пытаясь выразить в графических и живописных формах ритм и динамику. Заметного следа в художественной жизни Вятки Студия изоискусства не оставила.

Традиция устройства вернисажей в городе относилась к началу XX века. Первая мировая война негативно отразилась на художественной жизни, но после событий 1917 года вопрос о возобновлении выставок возник как у художников, так и у зрителей. Художественные выставки явились значительным звеном в реконструкции полноценной художественной жизни Вятской губернии, стали выразителями всего нового, что появилось в духовной и социальной жизни этих десятилетий.

Особую значимость художники придавали выставочной деятельности, видя в ней не только сумму отдельных мероприятий, а общую программу развития художественной культуры губернии, воспитания на примере признанных произведений искусства нового современного художника. Студенты и педагоги каждый год устраивали своеобразные выставки-отчёты в помещении студии художеств. Ученические выставки, став принципиально новым явлением времени, свидетельствовали о развитии в городе своей художественной школы.

² ГАКО. Вятский педагогический техникум. – Ф. 1151.

³ Костров Н. И. М. В. Матюшин и его ученики // Панорама искусств. – М., 1990. – № 13. – С. 202.

Первая послереволюционная выставка изобразительного искусства возникла почти стихийно в мае 1918 года. Один из критиков так охарактеризовал экспозицию: «Выставлено до 100 полотен. Выставка не блещет особо выдающимися вещами, но во многих отношениях представляет интерес как отражающая колорит местной жизни и природы»⁴. Многие произведения, показанные на ней, создавались в дореволюционный период. За короткий срок, с мая по ноябрь 1918 года, в Вятке было организовано три выставки⁵.

Первые выставочные сезоны в этот период проходили достаточно тихо, составлялись наспех, демонстрируя главным образом этюды и рисунки. Ни в темах, ни в приёмах создания произведений не отразились происходящие перемены, станковое искусство оставалось традиционным как по форме, так и по содержанию. В силу самой специфики изобразительного искусства художникам необходимо было время, когда запечатлённые события и их смысл из объекта непосредственных переживаний сделались бы объектом творчества.

Слободской – второй город Вятской губернии, где после революции в 1919 году открылась Народная студия художеств, возглавляемая выпускником Московского училища живописи, ваяния и зодчества С.М. Лупповым (1893 – 1977). Все желающие «из пролетарских семей», начиная с 10 лет, получали образование бесплатно. Все остальные платили небольшой взнос⁶.

Итогом пятилетней работы Народной студии города Слободского стала первая в истории города Вятки отчётная выставка ху-

дожников из уездного центра, прошедшая в феврале 1923 года. Своеобразный творческий показ в залах Вятского музея устроили её восемь воспитанников во главе со своим педагогом С.М. Лупповым, представив 87 экспонатов. Выставка вызвала живой интерес, три критика опубликовали в газетах свои рецензии, за месяц работы её посетили 6000 человек.

Растущая популярность отчётных выставок вятских художников была также определяющей чертой времени. Огромный интерес (11000 посетителей за 6 недель работы) у зрителей вызвала выставка местных художников 1924 года.

Один из ведущих живописцев, М.А. Демидов, чьё творчество в этот период достигло расцвета, показал свои программные произведения. Представленные в экспозиции портреты актрисы Вятского городского театра Н.М. Малеевой (1923 – 1924), художницы К.Н. Думаревской (1924) привлекали зрителей ярким решением образа, сложным ракурсом, сдержанностью живописи. Необычностью композиционного решения отличались картины «У зеркала» (1924, портрет Л.Н. Агалаковой), «Девочка в кресле» (1923 – 1924, портрет Н.В. Воробьёвой). В отличие от деятельности многих вятских мастеров, творчество Демидова выделялось особенной многогранностью. Помимо интенсивной педагогической деятельности в художественно-промышленном техникуме, он занимался станковой живописью, плакатом, книжной иллюстрацией, выполнял эскизы памятника.

Много интерьеров с видами залов художественного музея и пейзажей своей бывшей усадьбы представил Н.Н. Хохряков (1857 – 1928).

В экспозицию также вошли этюды и картины исторического характера ветерана вятских выставок Н.Н. Румянцова (1867 – 1937), на которые его натолкнуло изучение памятников архитектуры и культуры Вятского края.

⁴ Вятская речь. – 1917. – Апрель. – № 75. – С. 2.

⁵ Известия Вятского губисполкома. – 1918. – Май; Июнь.

⁶ Скрыбина Ю. У истоков нашего музея // Миф и реальность. Культура и искусство страны Советов (1920–1950-е годы). – Киров, 2002. – С. 62.

Творчество художников Вятской губернии исследуемого периода, при разной степени их мастерства, не замыкалось в рамках реалистического искусства. На выставках 20-х годов всё чаще появлялись произведения футуристического направления, прослеживался интерес молодых художников к поискам новой выразительности, характерный для отечественного искусства прошедшего десятилетия. В дальнейшем многие молодые художники, участники выставок, отдав дань моде, вернулись к реалистическим традициям, стали членами Ассоциации художников революционной России (АХРР).

В 1918 году потребность единения на профессиональной основе ощущали все мастера пластического искусства. Они начали осуществлять идею создания организации, которая могла бы их сплотить. Такой наиболее точно выражающей их интересы формой стала Ассоциация художников революционной России, основанная в мае 1922 года. Отделения АХРР были открыты во многих провинциальных городах: Казани, Саратове, Самаре, Нижнем Новгороде, Ярославле, Костроме. Одним из первых был создан и Вятский филиал. Официально АХРР начала действовать в Вятке в марте 1926 года.

Члены ассоциации принимали активное участие в художественной жизни города и губернии. Так в 1927 году, к десятилетию Октябрьской революции, художники разработали проект праздничного оформления города. При художественно-промышленном техникуме создали молодежное отделение филиала – ОМАХРР (объединение молодёжи АХРР).

В 1926 году вятский филиал Ассоциации художников революционной России провёл выставку проектов памятников Ленину для губернского центра, но на сегодняшний день ни проектов, ни эскизов не сохранилось. Известно, что попыток выполнить памятники не было.

Основным направлением в деятельности АХРР во второй половине 1920-х годов стала выставочная работа, носившая тематический характер. Художники вели активную выставочную деятельность на музейных площадях. Устраиваемые ими экспозиции пользовались большим вниманием. Первая выставка живописи и скульптуры вятского филиала АХРР проработала с 12 марта по 17 апреля 1927 года⁷. В ней принял участие 31 художник, в залах экспонировалось 180 произведений. На выставке показали свои работы как художники, выступившие ещё до революции, так и студенты художественно-промышленного техникума, представившие свои работы впервые.

В экспозиции были представлены живописные, графические и скульптурные работы. Художники охватили все основные жанры изобразительного искусства: пейзаж, портрет и натюрморт, а также эскизы театральных декораций⁸. Скульпторы выставили несколько работ на современную революционную тему. Экспозиция имела большой общественный резонанс: одиночных посетителей прошло 11562 человека, с экскурсиями 13626, причём мужчин на экскурсиях было больше (1076), чем женщин (988)⁹. Новое содержание произведений привлекло и новую аудиторию.

Следующая за первой выставкой живописи и скульптуры вятского филиала АХРР персональная выставка А.И. Деньшина, посвящённая 15-летию его творческой деятельности, собрала почти 5 тысяч жителей города. Особый интерес у зрителя вызывали красочные зарисовки народных игрушек, посвящённые развитию дымковской игрушки (до 30 таблиц)¹⁰. Экспозиции, посвящённые творчеству отдельных художников, вызыва-

⁷ ОПИ ГИМ. – Ф.54. – Д. 722. – Л. 4.

⁸ Вятская правда. Апрель 1927. № 87. С. 4.

⁹ ОПИ ГИМ. Ф.54, Д. 722. Л. 4

¹⁰ ОПИ ГИМ. Ф.54, Д. 722. Л. 4 об.

ли меньший интерес.

Кустарное производство получило широкое распространение в Вятской губернии в начале XX столетия. Интерес к нему не ослабевал и в 1920-е годы. Советская идеология целенаправленно внедрялась в быт людей, в народные традиции. Поэтому в Вятке в это десятилетие прошёл ряд выставок, способствующих подъёму интереса к местным промыслам.

Вятский художник Н.Н. Хохряков, глубоко понимая роль музея в выставочной деятельности, в своём отчёте писал о том, что такие выставки очень важны для самих выставяющихся и в особенности в музее, где каждый экспонент может видеть свои промахи, недостатки и достоинства. Вторая выставка живописи и скульптуры вятского филиала АХРП открылась через год после первой, в 1928 году. Знаменательным было включение в её название вида искусства, получившего развитие в Вятке лишь в послереволюционный период. По-видимому, в эти годы станковое искусство оказалось не самым действенным в решении вопросов, волновавших современников, на первый план выходили виды и жанры искусства, носившие агитационно-массовый характер: плакаты, иллюстрации газетных изданий, карикатуры, монументальная скульптура.

Самой значительной по представленным жанрам была Третья очередная выставка картин и графики, устроенная в залах музея в мае 1931 года под лозунгом «Искусство – в массы рабочих и колхозников». В выставке участвовали и живописцы из другого провинциального города – Екатеринбурга, представившие немногочисленные произведения на производственную тему.

Выставку впервые за последнее десятилетие отличало достаточно большое число картин на исторические и бытовые темы, плакатов, карикатур. Всё реже на них появлялись старинные городские улицы и храмы. Приметы времени видны в названиях жан-

ровых произведений: «Пионеры на берегу реки», «Крепи оборону СССР», «Сооружают красный обоз», «Империалистическая трубка мира».

В основе творческого метода художников социалистического реализма, как известно, лежала работа с натуры. Достоверность образов удовлетворяла потребности зрителей видеть перспективу будущего, ради которой они трудились. В большинстве произведений, показанных на выставке, тема труда идеализирована. Появились перемены и во внутренней структуре такого традиционного жанра, как портрет. Ударники производства написаны в преувеличенно героизированных позах.

Строгий тематический отбор работ, критическое отношение жюри к художественным достоинствам произведений выделяло Третью очередную выставку картин и графики. Так на неё не попало живописное полотно старейшего экспонента А.И. Столбова «Аллегорическая композиция» (1931) из-за «вольной трактовки серпа и молота». На этой картине атрибуты нового времени разделены красной звездой. Образное мышление, обращение к символам характерны для дореволюционного творчества Столбова, в 1920-е годы он остался верен станковой картине. На полотне мастер изобразил Сталина на коне, в образе Георгия Победоносца. Слева на тёмном фоне его окружают фигуры животных с человеческими лицами, олицетворяющие врагов новой власти (буржуазия, духовенство). Справа, в лучах рассвета, – пионер с козой на плечах, символ нового человека. Двухмерная устремлённость русских икон, их перевёрнутая перспектива, преобладание красного цвета, достоверность образов, соединение реализма и примитивизма характеризует одно из лучших полотен А.И. Столбова.

Вятский филиал АХР просуществовал до апреля 1935 года, сплотив все художественные силы Вятки. В 1935 году в связи

с переименованием города Вятки в город Киров был переименован и Вятский филиал Ассоциации художников революции. С этого момента живописцы, графики и скульпторы объединились в Кировский краевой союз советских художников, названный впоследствии товариществом «Кировский художник».

Таким образом, с весны 1917 по декабрь 1934 года в Вятской губернии сложились традиции регулярного проведения разнообразных выставок. Выставочная деятельность переживает необыкновенный подъём, поскольку именно такая форма общения удовлетворяла потребность творческих людей послереволюционных десятилетий. За рассматриваемый период было развёрнуто 17 экспозиций. Выставки учеников художественно-промышленного техникума стали новой приметой времени. Отбор произведений давал общую картину состояния современного изобразительного искусства Вятки. Творчество художников 1920 — 1930-х гг. отличалось многогранностью и богатством проявлений. Театр, книжная графика, станковая живопись, монументально-декоративные проекты, художественная критика – вот те области, в которых достаточно ярко проявили себя местные мастера. Вятские художники представляли самостоятельный коллектив, стояли на крепких реалистических

позициях и не торопились удивлять зрителя новыми тенденциями в искусстве. Хотя в эти годы возрастает активность вятских художников, ещё нельзя говорить о существовании «вятской школы». В 1920-е годы живописцы и графики из Вятки не стали всероссийски известными мастерами, но некоторые из них (А.В. Исупов, С.М. Луппов, Н.Н. Хохряков) неоднократно участвовали в крупных московских выставках. Итоги выставочной деятельности, многочисленные посещения и внимание зрителей позволили говорить о том, что художники нашли своего зрителя.

Активная выставочная деятельность в послереволюционный период – это своеобразный итог развития художественного образования по всей Вятской губернии: открытие народных студий в городах Вятке и Слободском, организация художественно-промышленного техникума. Отличительной чертой культурных процессов в художественной Вятке рассматриваемого периода являлась их тесная связь с общественно-политической жизнью.

Художественные преобразования были признаны позитивными культурной общественностью губернии. Они сыграли значительную роль в формировании дальнейших художественных процессов и послужили базовой основой для всей художественной культуры Кировской области XX века.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Астраханцева Татьяна Леонидовна — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, заслуженный работник культуры РФ (Москва).

Ахметова Дина Ирековна — научный сотрудник отдела изобразительного и декоративно-прикладного искусства Института языка, литературы и искусства имени Галимджана Ибрагимова АН РТ (Казань).

Балашова Ирина Борисовна — кандидат искусствоведения, Вологодская областная картинная галерея (Вологда).

Вагапова Фирдаус Гумаровна — старший преподаватель кафедры музеологии, культурологии и туризма Института международных отношений, истории и востоковедения Казанского (При-волжского) федерального университета (Казань).

Гильдербрандт-Шат Виола — доктор искусствоведения (Франкфурт-на Майне, Германия).

Грабский Йозеф — доктор искусствоведения, профессор Международного института искусствоведения (Краков, Польша).

Губанова Ирина Геннадьевна — кандидат исторических наук, заведующая сектором экскурсионной работы Отдела музейной педагогики Республиканского музея изобразительных искусств Республики Марий Эл (Йошкар-Ола).

Илтубаева Лариса Васильевна — аспирант отдела изобразительного и декоративно-прикладного искусства ИЯЛИ им. Ибрагимова АН Республики Татарстан, научный сотрудник Республиканского музея изобразительных искусств Республики Марий Эл (Йошкар-Ола).

Исаев Георгий Геннадьевич — главный хранитель Чувашского государственного художественного музея (Чебоксары).

Кувшинская Людмила Анатольевна — искусствовед, член СХ РФ, член АИС (Республика Марий Эл).

Кудрявцев Владимир Геннадьевич — доктор искусствоведения, профессор кафедры культуры и искусств Марийского государственного университета (Йошкар-Ола).

Лебедева Татьяна Альбертовна — кандидат культурологии, искусствовед Ярославского государственного музея (Ярославль).

Лобашева Ирина Фаековна — кандидат искусствоведения, доцент филиала Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова в Казани (Казань).

Малиновский Ежи — доктор искусствоведения, профессор, Университет Николая Коперника (Торунь, Польша).

Малкова Ольга Петровна — кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе Волгоградского музея изобразительных искусств имени И.И. Машкова (Волгоград).

Моженок Татьяна Эдуардовна — доктор искусствоведения (Париж, Франция).

Огаркова Елена Владимировна — кандидат исторических наук, доцент Волгоградского государственного технического университета (Волгоград).

Тулузакова Галина Петровна — кандидат искусствоведения, почетный член РАХ, доцент филиала Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова в Казани (Казань).

Хисамова Дина Диасовна — кандидат искусствоведения, заместитель директора по научному обеспечению и издательской деятельности Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан (Казань).

Шакина Анна Владимировна – кандидат искусствоведения, член Союза художников (Киров).

Шкляева Людмила Михайловна — научный сотрудник Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан (Казань).

Ядгарова Нигора Акмаловна — научный сотрудник Научно-исследовательского института искусствознания (Ташкент, Узбекистан).

Яшина Марина Геннадьевна — заведующий отделом по организационно-проектной деятельности Козьмодемьянского культурно-исторического музейного комплекса (Козьмодемьянск, Республика Марий Эл).

ISBN 978-5-93962-688-0



Подписано в печать 05.12.2014. Формат 60x84 1/8.
Бумага офсетная. Печать ризографическая.
Гарнитура «HeliosCond». Усл. печ. л. 16,74.
Тираж 100 экз. Заказ 12-14/07-2.

Издательство «Центр инновационных технологий».
420108, г. Казань, ул. Портовая, 25а.
Тел./факс: (843) 231-05-46, 231-08-71



420108, г. Казань, ул. Портовая, 25а.
Тел./факс: (843) 231-05-46, 231-08-71.
E-mail: citlogos@mail.ru
www.logos-press.ru