

Фонд президентских грантов  
Всероссийская творческая общественная организация «Союз художников России»  
Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г.Красноярске  
Сибирский центр современного искусства  
Новокузнецкое городское отделение ВТОО «Союз художников России»  
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»

## **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА. XXI ВЕК. УРАЛ, СИБИРЬ, ДАЛЬНИЙ ВОСТОК.**

Материалы межрегиональной научно-практической конференции  
Новокузнецк, 21 августа 2019 г.

Новокузнецк  
2019

УДК 73/76  
ББК 85.10  
Х98



**Редакционный совет:**

Ануфриев С. Е. - руководитель регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г.Красноярске, заслуженный художник РФ, академик РАХ (Красноярск)

Сулов А. В. - председатель Новокузнецкого городского отделения ВТОО «СХР», руководитель проекта (Новокузнецк)

Высоцкая Т. М. - искусствовед, член ВТОО «СХР», заслуженный работник культуры РФ (Новокузнецк)

Двуреченская А.С. – научный редактор сборника, кандидат культурологии, заведующая кафедрой культурологии ФГБОУ ВО «Кемеровский Государственный институт культуры» (Кемерово)

Руководитель межрегионального художественного проекта ФОРМА - Сулов Александр Васильевич

Куратор научно-практической конференции «Художественная практика. 21 век» - Высоцкая Татьяна Михайловна

Составитель: Высоцкая Т. М.

Дизайн, компьютерная верстка: Долгова А. А.

Технические секретари: Кайгородов В. А., Чепис Е. В.

Технический редактор: Кайгородов В. А.

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Публикация материалов научно-практической конференции, сопровождающей реализацию межрегионального художественного проекта «ФОРМА», является первым опытом издательской деятельности СИБИРСКОГО ЦЕНТРА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА. Сборник включает в себя исследования, посвященные практике выставочной деятельности, изучению современных художественных процессов, творчеству художников разных поколений. Авторы проекта ставили перед собой цель мотивировать исследователей, искусствоведов-практиков, культурологов на изучение современной художественной жизни, не включающей описание и анализ музейных коллекций, а на обращение к современной практике, отражающей живую жизнь наших современников по материалам выставок, художественных проектов, творческому наследию из мастерских художников.

Сибирский Центр современного искусства, в силу специфики своей деятельности, заинтересован в репрезентации творчества ныне действующих художников на всем пространстве регионов России. Этим обстоятельством и определены хронологические рамки тематики конференции, интерес к кураторским проектам, деятельности региональных отделений Союза художников России, проблемам развития зрелого и молодежного профессионального изобразительного творчества в станковых формах живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства.

Но по мере формирования «портфеля» появились вновь открытые материалы по истории становления региональных организаций Союза художников, которые решено было включить в этот сборник.

Часть статей была представлена молодыми, начинающими исследователями современного искусства, в том числе первыми опытами в научной деятельности студентов вузов, магистрантов, молодых художников-преподавателей, сотрудников учебных заведений и музеев.

Проблема смены поколений в изобразительном искусстве, благодаря программам поддержки молодых художников, выставочным проектам и конкурсам в последнее десятилетие не стоит так остро, как с подготовкой к самостоятельной творческой деятельности начинающих искусствоведов и культурологов. Поэтому к участию в конференции нами были приглашены представители нового поколения с расчетом на их дальнейшую мотивацию в профессиональном становлении.

Т. М. Высоцкая

**Х98 ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА. 21 ВЕК. УРАЛ, СИБИРЬ, ДАЛЬНИЙ ВОСТОК:**

материалы межрегиональной научно-практической конференции, Новокузнецк, 21 августа 2019 г. / Всероссийская творческая общественная организация «Союз художников России», Новокузнецкое городское отделение : сост. Высоцкая Т. М. – Новокузнецк, 2019. – 150 с., илл.

Знак информационной продукции: 16+

*Сборник научных публикаций, посвященный изучению и репрезентации художественной практики XXI века, включает в себя материалы исследователей и практиков изобразительного искусства Урала, Сибири, Дальнего Востока. Издание предназначено для искусствоведов, преподавателей и учащихся художественных учебных заведений, культурологов, историков искусства.*

*Издание осуществлено при финансовой поддержке Фонда Президентских Грантов.*

*Договор 18-2-005092.*

## СОДЕРЖАНИЕ

- 3 · **ОТ СОСТАВИТЕЛЯ** / Высоцкая Т.М.

### **Р А З Д Е Л I. МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНАЯ ПРАКТИКА. КУРАТОРСКИЕ ПРОЕКТЫ**

- 8 · Концепция проекта «Выставка современных бурятских художников «Моя родина (Минии нютаг)» / Асалханова Е.В.
- 11 · Вне магистралей основной выставочной практики Союза художников. Совместный опыт работы детской картинной галереи МБУ ДО «ДШИ №1» с новокузнецким отделением ВТОО «СХР» / Высоцкая Т.М.
- 13 · Проективный метод организации творческого процесса у молодых художников Новокузнецка: Ильи Храброго и Андрея Богданова / Высоцкая Т.М.
- 16 · Художник-куратор: единство противоречий (опыт художников А. Вахрушева и С. Баранова в Салехарде) / Гурьянова Г.Г.
- 19 · «Худграф» и факультет искусств. К истории художественного образования в Омске / Муратова А.Д.
- 22 · Осмысление и переосмысление локальной истории в современном искусстве Томска. / Мурина Л.Р.
- 25 · Выставочная деятельность Новокузнецкого художественного музея в течение двух десятилетий XXI века / Попова Е.П.
- 28 · Молодежные выставки в экспозиционно-выставочном пространстве БУ «Государственный художественный музей». Размышления об опыте их проведения / Рябцева Е.М.
- 30 · Университетский художественный музей ЮУрГУ в Челябинске / Трифонова Г.С.
- 34 · Выставочная практика Ычмухристов / М.Г. Чурилов
- 36 · Разгерметизация мифа или «Путь из Верхнего мира в Нижний и обратно» / Шипицина Е.А.
- 37 · Творчество как свет, пропущенный сквозь призму / Шипицина Е.А.

### **Р А З Д Е Л II. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО РЕГИОНОВ: АНАЛИТИКА, ПЕРСОНАЛИИ, ИСТОРИЯ**

- 42 · Декоративность как принцип в творчестве художников Новокузнецка / Высоцкая Т.М.
- 45 · Интерпретация предметности в произведениях Кемеровских художников в контексте развития современного визуального искусства / Балаганская Л.И.
- 47 · Кузнецкий живописец Александр Попов / Высоцкая Т.М.
- 50 · На стыке видов творчества. Серия графики Сергея Баранова по мотивам романа «Котлован» А. Платонова / Гурьянова Г.Г.
- 52 · Образы прекрасного и возвышенного в искусстве молодых художников Новокузнецка: Ильи и Никиты Ключниковых, Я. Хмель / Кайгородов В.А.
- 55 · Мифологемы как семантическая основа искусства неоархаики на примере творчества Г.С. Краснова / Кичигина А.Г.
- 58 · Пейзаж-картина как реализация эстетического восприятия природы Урала в творчестве И.И. Бурлакова / Косенкова М.С.
- 60 · Дорога к дому. Творчество художника Л.К. Ваврженчика / Кузнецова Н.С.
- 62 · Владимир Бугаев / Назанский В.О.
- 64 · Портретный жанр в творчестве молодых художников Екатеринбурга / Нетреба Е.С.
- 66 · Графика Якутии двух десятилетий XXI века: тенденции развития / Неустроева Г.Г.
- 69 · Роль Российской академии художеств в художественном образовании Якутии / Николаева Н.В.
- 72 · К творчеству Н.И. Рыбакова. Эмаль вне альбома / Ожередов Ю.И.
- 76 · Духовно-философский аспект творчества А.Н. Машанова / Пешков Е.Ю.
- 78 · Цвет как материя. Живопись Екатерины Чепис / Рыжов А.В.
- 80 · Ключевые особенности творчества А. Б. Андрусенко / Рыжов А.В.
- 83 · Иносказательность как один из способов эстетического освоения действительности в творчестве

Аркадия Казанцева / Сидорова О.В.

- 86 · Созидание духа и формы в графике Г. А. Елфимова / Скачкова Н.С.
- 89 · Творчество как самоопределение / Служивцев В.В.
- 90 · Лариса Храбрых – художник прикладного искусства / Царева Н.С.
- 93 · В ногу со временем. Творчество камчатского художника П. А. Степанова (1980-е - 2018) / Черкашина А.С.
- 95 · О некоторых аспектах творчества омского художника Елены Бобровой / Шамшина И.В., Высоцкая Т.М.
- 98 · В потоке монохрома Хроноса / М.Ю. Шейнина
- 100 · Ракурсы реальности. Виктория Питиримова / Шипицина Е.А.
- 102 · К истории создания ССХ в Томске / Бычкова Т.А.
- 106 · Время первых / Лисицина Я.Ю.

### 111 · СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

### 115 · ПРИЛОЖЕНИЯ. ИЛЛЮСТРАЦИИ.

РАЗДЕЛ I

МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНАЯ ПРАКТИКА.  
КУРАТОРСКИЕ ПРОЕКТЫ

## КОНЦЕПЦИЯ ПРОЕКТА «ВЫСТАВКА СОВРЕМЕННЫХ БУРЯТСКИХ ХУДОЖНИКОВ “МОЯ РОДИНА (МИНИИ НЮТАГ)”»

**Аннотация:** тема статьи посвящена концепции выставочного проекта современных бурятских художников, проживающих на разных территориях: Иркутской области, в республике Бурятия и Забайкальском крае. Выставка «Моя родина» впервые объединила художников - бурят в едином пространстве Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева.

**Ключевые слова:** взаимодействие художественных традиций, современное искусство Бурятии, бурятские художники, истоки творчества, семантика образов, национальные традиции изобразительного искусства, Минии нютаг.

**Abstract:** the paper deals with the concept of an exhibition project displaying contemporary Buryat artists living within different territories, including Irkutsk region, the Republic of Buryatia and the Trans-Baikal region. The pioneering project titled “My Homeland” served to integrate the Buryat artists under the roof of the Irkutsk Museum of Fine Arts named after V.P. Sukhachev.

**Key words:** interaction of artistic traditions, contemporary art of Buryatia, buryat artists, the origins of creativity, the semantics of images, the national traditions of the fine arts, Minii nyutag.

После Октябрьской революции благодаря усилиям выдающихся деятелей бурятского народа в 1923 году была учреждена Бурят-Монгольская автономная республика с центром в Верхнеудинске (Улан-Удэ), занимавшая область по обе стороны Байкала. Но в 1937 году Бурят-Монгольская АССР была разделена на Иркутскую область, Республику Бурятия и Забайкальский край. Внутри Иркутской области был выделен Усть-Ордынский Бурятский округ, а внутри Забайкальского края – Агинский. Таким образом, бурятский народ был территориально разделен на отдельные области, относившиеся к разным административным единицам, и такое деление сохранилось до настоящего времени.

Доктор исторических наук Т.М. Михайлов писал, что «идеологизация и интернационализация культуры и чрезмерная централизация власти оказались исключительно пагубными, привели к утрате культурного суверенитета, усыханию исторических корней. Это положение сильнее всего сказывалось на положении западных бурят, которые во многом утратили национальный язык и культуру. Бурятское население округа, по сути, оказалось оторванным от общепурятской профессиональной культуры» [5, с. 26].

В настоящее время бурятскими художниками обычно называют художников, живущих в Республике Бурятия. В целом, существует некоторая разобщенность профессиональных бурятских художников, живущих в трех регионах: Иркутской области, Республике Бурятия и Забайкальском крае. Это выражается, например, в том, что в 2011 году в Улан-Удэ вышел художественный альбом «Изобразительное искусство Бурятии», изданный к 350-летию добровольного вхождения Бурятии в состав России, который включал в себя «наиболее значимые образцы изобразительного искусства Бурятии: от памятников древности до искусства XX века и достижений художников начала третьего тысячелетия» (из аннотации) [3, с. 160]. В этот альбом не вошло ни одной работы бурятских художников из Иркутска - членов Союза художников России.

В Иркутском областном художественном музее им. В.П. Сукачева с 20 марта по 14 апреля 2019 г. работала групповая выставка «Моя Родина» (бур. Минии нютаг). Автор идеи, организатор выставки – Асалханова Е.В. Целью выставки было объединение бурятских художников, попытка взглянуть на общее развитие бурятского искусства за последние десятилетия. В этой выставке приняли участие более сорока современных бурятских художников из трех российских регионов: Иркутской области, Республики Бурятия и Забайкальского края. Такая выставка явилась особой формой проявления художественной жизни, давшей возможность не только показать созданные за последние двадцать лет произведения, но, что особо важно, продемонстрировать результаты творческой деятельности художников, разных по возрасту, образованию и творческому опыту, занимающихся разными видами изобразительного искусства, но объединённых одной большой любовью к своей Родине и к своему народу. Многие художники окончили Иркутское художественное училище, некоторые завершили обучение в прославленных московских и петербургских академиях: Санкт-Петербургской государственной академии живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица, Высшей школе дизайна (Москва), художественных вузах Красноярска, Владивостока и др.

На выставке в отдельном зале второго этажа было представлено также более сорока работ детей и преподавателей ДХШ, художественных и декоративно-прикладных отделений ДШИ Усть-Ордынского территориально-методического объединения, принимавших участие в Зональной выставке-конкурсе «Зимний Ёхор», проводившейся в Национальном музее Усть-Ордынского Бурятского округа в течение Белого месяца (Сагаалгана) с 5 февраля по 5 марта 2019 г. В общей сложности, экспонировалось более ста тридцати работ.

Выставка работала в одном из зданий историко-мемориального отдела Иркутского областного художественного музея «Усадьба В.П. Сукачева», интерьеры которого удивительным образом напоминают деревянную бурятскую юрту. Поэтому так органично выглядели здесь не только произведения декоративно-прикладного искусства (гобелены из конского волоса, войлочные панно, национальные костюмы и т.д.), но и живописные полотна (пейзажи, жанровые, мифологические, символические сюжеты), графические листы.

В истоках творчества художников и в мотивах некоторых работ прослеживаются шаманские корни, традиции буддийского искусства, черты русской (европейской) школы, а также своеобразный синтез традиций бурятского и европейского искусства. Как известно, до Октябрьской революции 1917 года бурятское изобразительное искусство было религиозным и развивалось в буддийских монастырях-дацанах. В собраниях музеев сохранились выполненные шаманами онгоны (изображения духов предков, шаманов, хранителей местности), которые тоже можно отнести к про-

изведениям изобразительного искусства бурят, причем эти нарисованные на ткани схематичные изображения людей, животных, растений и т. д. могли достигать до монументальных размеров (4 метров) [4, с. 41]. Так, в графических листах В. Банаевой (Усть-Ордынский) изображены «Онгон Сэжэн Бар. Покровитель охоты», «Онгон Уһанхаад. Покровители водной стихии», «Сахядайубгэн, Сахалахатан. Хозяева огня» (2018. Б., смешанная техника). Наиболее древние родовые тотемы связаны с охотничьим промыслом. Позднее, с переходом к скотоводству, возникли тотемы или онгоны домашних животных.

«В современном бурятском искусстве прослеживаются две взаимодействующие традиции. Одна характеризуется сильным влиянием творческого наследия, идущего из глубины веков, другая связана с приобретением умений и навыков западноевропейской – русской реалистической школы. Развитие этих двух тенденций идет во взаимном проникновении и обогащении средствами выражения. К автохтонной традиции относится, прежде всего, анималистическая тематика и своеобразная изобразительная манера, отличающаяся нарочитой примитивностью и статикой» [2, с. 116]. Художников привлекает миф о Буха-нойоне, легендарном прародителе бурятского племени булагат. Сила и мощь животного, напряжённость и истинная эпическая монументальность образов воплощены в картине «Бык. Буха-нойон» (2003. Холст, масло. 100х120) Е. Асалхановой. Мифологическая интерпретация потребовала символического языка. Изображен небесный бык – тотем бурятского племени булагат. По легенде, мальчик по имени Булагат был найден бездетными шаманками Асуйхан и Хусыйхан возле Быка (Буха-нойона). Фигура мальчика Булагата восходит к изображениям антропоморфных онгонов – изображений духов предков. Художник следует народным представлениям: «небесный значит божественный прародитель рода» [2, с. 117]. Картина экспонировалась в Государственном Русском музее (Санкт-Петербург) на выставке «Сибирский миф. Голоса территорий» в 2008 году.

Пять видов домашнего скота «табанхушуу мал» (лошадь, корова, коза, овца, верблюд) изображены в живописной композиции «Пять драгоценностей бурятского народа» (2019) на фоне зимнего пейзажа Ю.В. Николаевой (Усть-Ордынский). «По своему функциональному происхождению и назначению домашние животные относятся к группе так называемого «ганзая» - жертвоприношений божествам, покровительствующим человеку в его семейной жизни. Эти фигуры можно было встретить раньше у верующих на божнице почти в каждом бурятском доме, они являются как бы условными жертвами, замещающими реальных животных» [6, с. 5]. На детской коллективной работе в технике аппликации изображены животные восточного двенадцатилетнего календаря.

Триптих «Ульгэршэн» (2009. Грунтованное полотно, темпера). Н. Эрдынеевой (Забайкалье) по эпическому произведению «Абай Гэсэрхууун» написан в традиции национальной бурятской живописи «буряадзураг» так же, как работа «Многодетная семья» (2019) И. Ринчинэ (Улан-Удэ). Е. Асалханова в работах «Белая Тара (Сагаан Дара Эхэ)», «Маричи Ашоканта», «Амитаюс (Аюша)» (2017–2019) развивает традиции бурятской буддийской живописи, монументальной, локальной по цветовым пятнам, звучной и гармоничной по живописи. Ее же «Белый Старец» (2019), хозяин земли, покровитель рода, растительного и животного мира написан на фоне условного зимнего пейзажа в технике масляной живописи. Контрастные, лаконичные черно-белые графические листы Е. Болсобоева (Улан-Удэ) из серии «Гэсэр» (2015–2017) отражают борьбу добра и зла. Графика А. Б. Алсаткиной посвящена шаманской мифологии: «Три ветряных небожителя», «Черные всадники. Ажирай Бухэ», «Хан Гужир Саган Тенгри», «Манзан Гурмэлтоодэ», «Космическое целое. Орел-дух, змея-материя», «Прадеды» (2018. Дерево, карандаш).

Декоративные панно Э. Куклина «Предки» (2016. Металл, дерево, конский волос) восходят к древним маскоидам, которые шаманы надевали во время камлания. Художник также восстанавливает традиционные мужские и женские украшения западных бурят, охотничье снаряжение (колчаны, налучники, лук и стрелы), – всё это было представлено на выставке в комплексе традиционных летних и мужских костюмов западных бурят наряду с реконструкцией костюма шамана. Изображения бурятских девушек в национальных костюмах и украшениях можно было увидеть в живописных работах из серии «Времена года» С. Андреевой (Иркутск).

А. Имедеев (Ангарск) использует необычные, вытянутые по горизонтали форматы в работах «Буузный день» (2015), «Семья» (2017), в которых чувствуется влияние импрессионизма и Г. Климта. В картине В. Рабжаевой (Улан-Удэ) «Амармэндэ!» (бур. «Добро пожаловать», 2015), написанной в плоскостной манере, пастозно мастихином, изображен традиционный обряд приветствия младшим старшего по возрасту. В этом же зале экспонировались Fashion-иллюстрации «Гоёл. Монгольская мода» (2019. Бумага, браш-пен, акв. маркеры, кар.) М. Дагдановой (Иркутск), эпические пейзажи «Под вечно синим небом» (2017) А. Батурова (Улан-Удэ) и «Вид на Малый Байкал» (2019) С. Писарева (Иркутск), байкальские пленэрные этюды (2018) Е. Асалхановой, написанные в реалистической европейской манере.

Символическое название у триптиха «Течение времени» (2015. Холст, масло) А. Цыденовой (Улан-Удэ): в центральной части на желтом фоне изображена плывущая по небу девушка в национальном бурятском костюме, похожая на буддийских апсар, небесных фей. А. Цыденова также представила на выставке абстрактную композицию «Мужское и женское» (1996. Орг., масло. 73х61).

Стремительно мчится «Конь-огонь» (2018) В. Урбаханова (Иркутск), напоминающий изображения скачущего высоко в небе коня на бурятских буддийских космологических иконах. Это движение подхватывается стремительным круговым движением задорного национального танца в картине «Ёхор» (2016) Г. Яковлева (Улан-Удэ). Та же круговая схема композиции в декоративном произведении «Семья» (2016) Б.А. Хадеева (Иркутск). Вокруг костра сидит компания друзей в картине «Разговор у костра» (2018) Ю. Ермолаева (Иркутск), написанной в традициях русской (европейской) реалистической школы. Движение останавливается ненадолго, держит паузу в статичных живописных композициях «Бурятская семья» (2014) К.Е. Шулунова (Иркутск), «Любование луной» (2007) Ю. Ермолаева. В картине «Шаран-тоодэ» (2019) С. Андреевой (Иркутск - Москва) тема дороги, жизненного пути выражена в сгорбленной фигуре старушки с тро-

сточкой, высматривающей с пригорка что-то (или кого-то?) вдаль. Композиция «Кочевье хонгодоров» (2003) К.Е. Шулунова (Иркутск) иллюстрирует древнюю сцену кочевки одного из бурятских племен. Эта же тема – в войлочном панно «Великое кочевье» (2018) мастеров Усть-Ордынского Национального центра народных художественных промыслов М.Г. Алексеевой и Ю.Б. Харгаевой по мотивам сибирских петроглифов: наскальные рисунки воплощены в технике аппликации (темные фигурки людей и животных выделяются выразительными темными силуэтами на фоне белого войлока). В этой же технике выполнено их совместное панно «Облавная охота» (2018. Войлок). Тема сибирских петроглифов воплощена также в графических листах В. Банаевой (Усть-Ордынский): «Река времени. Писаницы. Шишкино», «Легенда о Хоридое. Писаницы. Саган Заба» (2018. Смешанная техника), а также в полуабстрактных живописных композициях В. Ажуновой «Писаницы. Метаморфоз» (2018. Дерево, акрил).

На выставке экспонировались монументальные гобелены из конского волоса: «Поколение» (2015. Конский волос, ткачество. 180x60) Заслуженного художника Республики Бурятия Т. Ц. Дашиевой (Улан-Удэ), «Хозяйка тайги» (2017. Конский волос. 200x122), «Покровительница очага» (2018. Конский волос. 122x200) Е. Осиповой (Усть-Ордынский). Работы Е. Осиповой динамичны: покровительница очага жестом поднятой руки кропит молоком на счастье и благополучие семьи; хозяйка тайги также показана в вихревом движении, напоминая образы русского художника К. Малявина. У Т. Ц. Дашиевой статичные фронтальные фигуры членов семьи трактуются в традиционной манере обобщенности, «примитивного» реализма, монументальности и напоминают древние скульптурные онгоны.

От произведений Заслуженного художника Республики Бурятия Л. А. Бертаковой «Ласточка» и «Ураанзурааша (художник)» (2014) веет спокойствием, добром и теплом. И. Ульзутуева (Иркутская обл.) представила живописный этюд местности «Энхэ-Тала» (2016. Х., м.) и декоративный портрет женщины с ребенком «Эжин (Мать)» (2016. Х., м.).

Авторскую художественную роспись по дереву можно было увидеть в произведениях А. Ч. Зандраева (шкатулка «Байкал». Дерево, акрил) и Е. Асалхановой (Лошадка-каталка. Монголы. 2007; Лошадка-каталка. Уйгуры. 2007. Дерево, гуашь, темпера).

Таким образом, выставка показала, что бурятские художники работают в различных видах и жанрах, используют традиционные и современные художественные материалы, сочетают приемы европейской и восточной школ изобразительного искусства. Попытка объединения художественных сил предпринималась «со второй половины 1980-х годов, особенно после первого Всебурятского съезда по консолидации и духовному возрождению (1991) произошли заметные сдвиги в культурной жизни и восстановлении исторической памяти в народе» [5, с. 27]. В 1991 г. в Улан-Удэ была создана Всебурятская ассоциация развития культуры, первым президентом которой стал народный художник России Д.-Н. Дугаров, но после его смерти деятельность этого объединения фактически прекратилась.

Раз в два года проводится конкурс-выставка «Декоративно-прикладное искусство и народные художественные промыслы» в рамках Международного бурятского национального фестиваля «Алтаргана», в котором участвуют, в основном, самодеятельные художники и мастера декоративно-прикладного искусства. На протяжении нескольких лет функционировал проект «Восточное пространство» Р. М. Халтуевой: в течение Белого месяца (буддийского Нового года) в различных выставочных залах Иркутска было проведено 6 выставок (последняя – в 2016 году). Таким образом, существует проблема объединения профессиональных художественных сил, преодоления вызванной территориальным разделением разобщенности между бурятскими художниками, над которой необходимо работать в ближайшее время, неустанно возвращаясь в творчестве к своим истокам: «Возвращается человек к воде, Которую в детстве пил, Возвращается человек к земле, На которой маленьким жил. Собирайтесь-ка все в дорогу, Мы поедем к родному порогу...» («Гэсэр», бурятский народный героический эпос).

#### Список литературы:

1. Художественное изобразительное наследие Предбайкалья / ОГБУК «Усть-Ордын. нац. центр худ. народ. промыслов»; сост. А. Алсаткина, В. Банаева. – Иркутск: Время странствий, 2017. – 146 с.
2. Алексеева Т.Е. Анималистические мотивы в бурятской деревянной скульптуре / Алексеева Т. Е. // Научное наследие И.И. Соктоевой в свете актуальных проблем современного изобразительного искусства: материалы всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвященной 90-летию со дня рождения И.И. Соктоевой (Улан-Удэ, 26–30 июня 2018 г.) / Министерство культуры Республики Бурятия, Национальный музей Республики Бурятия, Российская академия художеств, Ассоциация искусствоведов; науч. ред. Б.Ц. Гомбоев; отв. ред. Т.В. Кочева. – Улан-Удэ: Изд-во Бурятского госун-та, 2018. – С. 115–121.
3. Изобразительное искусство Бурятии (Из собрания Национального музея республики Бурятия: коллекции Бурятского республиканского художественного музея им. Ц.С. Сампилова, Музея истории Бурятии им. М.Н. Хангалова, Музея Бурятского научного центра СО РАН, Кяхтинского краеведческого музея им. В.А. Обручева, частных коллекций). – Улан-Удэ: Новопринт, 2011. – 192 с.
4. Летописи хоринских бурят / [отв. ред. А. П. Баранников]; Ин-т востоковедения Акад. наук СССР и Гос. н.-и. ин-т языка, лит-ры и истории БМАС-СР. – [Вып. 1]: Хроники ТугулдурТобоева и ВанданаЮмсунова / пер. Н. Н. Поппе. – Москва; Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР, 1940. – 108 с.
5. Земля Гэсэра: Фотоальбом / фот. В. П. Орсов; авт. вступ. ст. Т. М. Михайлов. – Иркутск: Свят, 1995. – 207 с. : ил.
6. Бурятская деревянная скульптура: [Альбом] / [сост. и авт. вступ. статьи И. И. Соктоева, К. М. Герасимова]; АН СССР. Сиб. отд-ние. Бурят. филиал. Бурят. ин-т обществ. наук. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1971. – 78 с. : ил.

Высоцкая Т. М.  
Новокузнецк

## ВНЕ МАГИСТРАЛИ ОСНОВНОЙ ВЫСТАВОЧНОЙ ПРАКТИКИ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ. СОВМЕСТНЫЙ ОПЫТ РАБОТЫ ДЕТСКОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ МБУ ДО «ДШИ №1» С НОВОКУЗНЕЦКИМ ОТДЕЛЕНИЕМ ВТОО «СХР»

**Аннотация:** статья посвящена презентации опыта совместной выставочной деятельности Новокузнецкого отделения ВТОО «Союз художников России» и Детской картинной галереи МБУ ДО «ДШИ №1», которая обычно находится вне основной магистрали выставочной практики СХ и редко осмысливается в тематике конференций.

**Ключевые слова:** современные выставочные практики, детское творчество, предпрофессиональное художественное образование, изобразительное искусство Новокузнецка, художественная культура Новокузнецка.

**Summary:** the paper presents an exhibition project implemented as a joint effort of the Novokuznetsk branch of the Union of Artists of Russia and of the Novokuznetsk Children's School of Fine Arts. The latter institution is rarely involved in the exhibitions organized by the Union, thus lacking the attention on the part of conferences on contemporary arts.

**Key words:** modern exhibition practices, children's creativity, pre-vocational art education, visual arts of Novokuznetsk, artistic culture of Novokuznetsk.

Среди учреждений дополнительного образования, как именуется начальное звено художественного воспитания, – «Детская картинная галерея» – структура мало распространенная. Судя по информации, размещенной на сайтах ДКГ, ее функции сводятся к культурно-образовательным программам и выставкам, чаще сборного характера по итогам учебно-воспитательного процесса или выставкам профессиональных художников по принципу: «с кем удалось договориться». Деятельность ДКГ Детской школы искусств №1, г. Новокузнецка, которая работает со всеми художественными отделениями ДШИ, ориентирована не на условную детскую и взрослую аудиторию, а предметно – на юного художника-зрителя и педагога-художника. Базовыми задачами галереи являются: презентация и пропаганда детского и юношеского творчества Новокузнецка, знакомство с наиболее значимыми и интересными явлениями современной художественной жизни, интеграция детского творчества и профессионального искусства в местную художественно-выставочную практику. То есть, деятельность нашей ДКГ входит в комплекс организационно-педагогических условий повышения качественного уровня художественного образования. Поэтому выставочная, художественно-образовательная и информационно-издательская функции обязывают ее служить площадкой для выставок с методической компонентой в концепции. Так, в практику галереи был введен принцип проектирования выставочной работы, который обеспечил заинтересованность Новокузнецкого отделения СХ и ДШИ города в партнерских отношениях. Для интеграции художественной и педагогической среды, рассматриваемой как ресурс для пополнения местного отделения СХ, были созданы условия мотивации профессиональных художников для участия в выставках Детской картинной галереи.

Контакт отделения СХ со средой художников-педагогов особенно важен для городов с небольшой парадигмой возможностей расширения художественного сообщества. Там, где не утрачена связь между первым и вторым звеном, где нет такой институции, которая обеспечивает высшее образование, где «кровно-родственные» узы с первым звеном художественного образования тесные. В частности, в нашем случае, когда ДКГ стала площадкой для выставок с методической компонентой в концепции, в чем заинтересованы все художественные школы. Но и площадкой для художника, творчество которого будет подано под новым и неожиданным для него самого углом зрения.

Начиная с осени 2014 года, в выставочную практику ДКГ был введен цикл «Встречи на выставках», призванный расширять и углублять принятую в системе художественного образования традицию «Учитель и его ученики».

Первая экспозиция этого цикла по учебной программе «Композиция декоративная» называлась «Декоративность как принцип». В экспозицию были отобраны произведения учащихся ДШИ и зрелых мастеров искусства, членов ВТОО «Союз художников России»: А. И. Думлера, Е. П. Гавриловой, В. Ю. и Н. А. Спесивцевых. В итоге был смоделирован единый экспозиционный контекст. «Детские» и «взрослые» изобразительные ряды наглядно отражали изучаемые на уроках понятия: «плоскостность изображения», «силуэт», «ритм», «лаконизм языка», «симметрия», «приемы стилизации и обобщения натуры», «индивидуальность авторского мышления», «стилевое единство». Те качества художественной формы, которыми в совершенстве владеют профессиональные художники и которые должны освоить учащиеся по этому предмету. В экспозиции проходили встречи с профессионалами, на которые они с удовольствием откликались. В частности художники вместе с детьми были вовлечены в интерактивное действие по составлению натуральных постановок по принципам декоративности.

В этой же серии «Встречи на выставках» был осуществлен проект: «Master Guach». Название подчеркивало намеренно приподнятое, уважительное отношение к материалу. Внешняя сторона идеи – открытие возможностей хорошо известного «детского» материала на примере творчества двух известных в Кузбассе мастеров гуашевой живописи. Своего рода, – это была статичная форма «мастер-класса». Но наглядным методическим пособием она была лишь отчасти. Интрига выставки состояла в противопоставлении двух диаметрально противоположных образно-пластических систем – предметного и абстрактного искусства. Один художник (А. А. Каменев) работает гуашью деликатно, в «акварельных», мягких традициях; другой (А. С. Попов) – живописно, экспрессивно и пастозно, как масляными красками. Самим участникам проекта – художникам эта идея показалась очень привлекательной по «родству душ» в отношении к материалу, которым другие профессионалы редко пользуются. Анализ и сопоставления, поиски аналогов в «детской» части выставки, попытка выделить общие стилистические признаки и найти исключения в общем контексте экспозиции и стали внутренней задачей проекта: научить читать выставки, анализировать и размышлять вслух.

В цикле «Встречи на выставках» были открыты экспозиции: «О тех, кто рядом» и «Акварель: уроки мастерства». Выставка в жанре анималистики обучающихся ДШИ города при участии членов «Союза художников России»: Е. П. Баша-

риной и Т. Н. Никулиной были представлены разными графическими техниками, а изобразительные ряды включили этюды с натуры и стилизованные образы. Экспозиция давала повод рассуждать не только об искусстве (о чем говорится на каждой выставке, – о стилистических приемах и техниках). Но и о таких понятиях как «экология души», о философском учении «пантеизм», которое разделяют художники, об особенностях мировосприятия юных и взрослых, об отношении к миру природы.

«Детская» часть экспозиции была жизнерадостной по мироощущению. Вторая часть экспозиции из работ Елены Башариной и Татьяны Никулиной отразила оценочный взгляд на окружающую жизнь: взрослые видят на улицах бродячих собак и кошек, погибших птиц, видят и пишут с сочувствием и болью. Так перед зрителями неожиданно открылись две стороны жизни животных: благополучная и не очень.

Преподаватель ДШИ № 47 – Татьяна Никулина представила десять работ драматичных по содержанию, сродни репортажам с места жизни дворовых или брошенных собак и кошек, живущих на окраине города, так называемой, промзоны.

Елена Башарина показала серию «Мои птицы». Одни, написаны этюдно с натуры, другие нарисованы условно, как символы птиц, которых она наделила чувствами, свойственными человеку. Ее птицы берегут гнезда, ссорятся, прижимаются друг к другу, как члены семьи, обнимают заболевших птенцов; погибших оплакивает птичий Ангел.

Выставка учила смотреть, оценивать, анализировать и думать. С точки зрения идеи – она на тему гуманизма и на тему возможностей изобразительного искусства, способного заставить по-новому, более пристально взглянуть на окружающий мир, используя разные техники изображения – письма с натуры и приемы стилизаций.

Очередной выставочный сезон 2016 – 2017 года галерея начала с выставки: «Акварель: секреты мастерства», участниками которой стали юные художники пяти школ искусств Новокузнецка и ведущие мастера акварельной живописи – члены ВТОО «Союз художников России»: Е. П. Гаврилова и В. Т. Васильев. Заметим, что художник-педагог Елена Павловна Гаврилова одной из первых вернула акварельную технику в практику художественных школ в нашем городе, до этого предмет «живопись» изучался преимущественно в гуаши.

Творчество художников продемонстрировало начинающим технический и художественный уровень возможностей работы в акварели, методы академического письма лессировками (российская традиция), английскую и итальянскую техники письма по сырому и сухому, комбинированные приемы. Выставка, включившая более восьмидесяти произведений, стала и смотром, и демонстрацией умения владеть акварелью. Считается, что освоение техники акварельной живописи обогащает творчество начинающих, как с точки зрения процесса созидания, так и с точки зрения восприятия окружающего мира; что акварель содержит в себе большой воспитательный потенциал в подготовке будущих художников.

Смысл всей выставочной работы определяется основной функцией школы – воспитанием обучающихся, их мотивированием на творчество и успех. Тогда как сами педагоги редко бывают центром внимания зрителей. «Художник-педагог» – профессия феноменальная, обе сферы его деятельности творческие. И если одна – жестко регламентирована и поощряема, то вторая является делом личным. Но индивидуальная творческая жизнь педагога, скрытая от посторонних, так же нуждается в презентации, оценке и поддержке. Так была задумана выставка преподавателей ДХШ и ДШИ юга Кузбасса с громким названием «АРТ-ФОРУМ» как площадка для встреч, непринужденного общения с коллегами, масштабное событие и стимул к творчеству. Большинство экспонентов хорошо знакомы по общим мероприятиям на протяжении многих лет. Среди участников художников-педагогов было десять членов Новокузнецкого отделения СХ. «Форум» в переводе с древнеримского – площадь, место массового общения, где каждый волен высказать свои мысли. В нашем случае – мысли творческие и образы художественные. Более пятидесяти преподавателей из одиннадцати школ региона представили 111 произведений. Все стены галереи и стенды оказались плотно занятыми шпалерной развеской. В этой «мозаике» жанров, сюжетов, техник и стилей интересно было находить знакомые имена и открывать новичков – молодых художников. В их числе оказалась никому тогда еще неизвестный молодой художник-педагог Лилия Кутлахметова из Прокопьевской ДХШ №8, потенциал которой наше отделение СХ заметило, включив ее в состав молодежного объединения, и предоставило творческую мастерскую в г. Новокузнецке. Педагог получила мощный стимул, мотивацию к реализации себя в творчестве и начала более осознанно и целенаправленно работать.

Очень важным условием для заинтересованного сотрудничества художников с Детской картинной галереей является издание иллюстрированных каталогов к выставкам, документирующих их как событие, включающих художественный анализ особенностей творческих практик.

Есть еще факторы заинтересованности профессионалов в сотрудничестве с ДКГ: необходимость «отчитываться» в конце года за общественную деятельность в сфере культуры нашего города и, безусловно, личный интерес взрослого художника к новому поколению, которое растет в стенах городских художественных школ.

## ПРОЕКТИВНЫЙ МЕТОД ОРГАНИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА У МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ НОВОКУЗНЕЦКА: ИЛЬИ ХРАБРОГО И АНДРЕЯ БОГДАНОВА

**Аннотация:** в исследовании анализируется опыт молодых художников Новокузнецка в организации ряда кураторских выставочных проектов, их опыт работы над произведениями в парадигме проекта, в формировании единого художественного пространства средствами разных видов и жанров искусства.

**Ключевые слова:** молодые художники Новокузнецка, индустриальная тема в искусстве, творчество А. Богданова, творчество И. Храброго, современные кураторские практики, уникальная графика Новокузнецка, технонеолит в искусстве.

**Summary:** the paper summarizes the experience of the young artists of Novokuznetsk as the contributors to the organization of a number of dedicated exhibition projects, as well as their work on the works exhibited, thus forming an integral artistic environment using different means of artistic expression.

**Key words:** young artists of Novokuznetsk, the industrial theme in art, the work of A. Bogdanov, the work of I. Hrabrogo, modern curatorial practices, the unique graphics of Novokuznetsk, technoneolite in art.

Думается, что опыт проектирования кураторской выставки самими молодыми авторами заслуживает особого внимания, поскольку это явление редкое в выставочной практике. Речь пойдет о двух художниках Новокузнецка, об их самостоятельном выборе своей собственной парадигмы в изобразительном искусстве, об уникальном опыте работы в русле задуманного авторами проекта.

Та растерянность, когда художник выносит диплом из вуза и вступает в самостоятельную творческую жизнь, введена многим. Так было и с Ильей Храбрым и Андреем Богдановым, но недолго. Интеллектуалы и остроумцы, почти сверстники, выпускники КГХИ им. В. И. Сурикова, встретившись в Новокузнецке, составили результативный творческий союз.

Для определения метода организации творческого процесса, в их случае, более приемлем термин «проектный», чем «проектный». И вот почему. Он касается механизмов работы творческого сознания, в результате которого появляется художественно целостный продукт – выставочный проект. Под термином «проектность», в данном случае, понимается личностное, целенаправленное проектирование темы пространственными, зрительными средствами в единый идейный и пластический контекст, как у этих ребят.

Уже первая персональная выставка Ильи Храброго – «Мечты о взлете» (2011) представляла собой цикл графических листов (соус, картон) как целостный художественный проект, неожиданный по содержанию и нестандартный в решении. С точки зрения идеологии он отразил перцепцию авторского сознания, реконструирующего образ, свободы и мечты, юношеской чистоты, бесхитростности идеалов давно минувшего времени.

Десять листов, собранные по принципу режиссерского монтажа: приемов «стоп-кадр», «объект в фокусе», фрагментарность и резкие ракурсы, словно ретушированный рисунок, перемещали зрителя в атмосферу пятидесяти лет, вызывая ассоциации с романтическими и наивными умонастроениями жителей XX столетия. Желание взмыть в небо дополнял образ промозглой ноябрьской погоды. Флер историчности ощущался в изображении модели Ан-2, а не современного самолета, который автор подал как арт-объект ручной работы – анахронизм, но и гордый символ эпохи; в немногих деталях, взятых крупным планом; в монохромном общем колорите.

Показанный на нескольких площадках этот цикл вызвал огромную симпатию к начинающему художнику, подкупившему зрителей озорной мальчишеской темой, ребячливой манерой увлеченно и с темпераментом рисовать технические узлы, виражи, просторы площадки и небес, но по взрослому наполнять образы пронзительной теплотой и мечтой о свободе.

Иллюстративность в этом первом проекте еще просматривалась, в одном листе – стилистическая неоднородность, поскольку это был новый опыт работы книжного графика в станковых форматах. Но это была первая не сюжетно мотивированная, а метафорически многозначная серия, занявшая почти год работы.

Безусловно, что в подсознании Ильи Храброго хранился опыт участия еще студентом в молодежных межрегиональных проектах группы «Мост» куратора А. В. Сулова. Но точкой отправления из пункта «А» в путь поисков собственного творческого кредо для него явилось эвристическое открытие переменчивого баланса пространств: «земли и неба» под крылом самолета, позже – «земли и недр» во время спуска в шахту. Воображение и запустило механизмы творческой фантазии. Вот как комментирует свое открытие темы сам автор: «Серия работ, связанных общей темой, поиск общего блока композиции, работа над форматом и языком подачи у меня родились практически мгновенно. Сразу, за один подход сделал эскизы. Эмоциональным фоном для серии послужил взлет на самолете. Пройдя первые слои облаков (ноябрьских, тяжелых, серых) ранним утром, я увидел восход солнца, для меня эти впечатления стали толчком для создания серии. Формирование графического блока было схоже со сборкой кубика-рубика, хотелось развернуть и собрать все стороны замысла».

Следующий проект «Продукт на экспорт» (2013) состоялся уже через год, к которому присоединились два художника: Роман Ахметгалиев – живописец из Прокопьевска и керамист Андрей Богданов. Концепция проговаривалась нами в мастерской, в результате был написан своего рода манифест, который возвещал о проекте, переосмысливающим фундаментальные ценности индустриализации Кузбасса, доставшиеся современникам в наследие; и реанимировал индустриальный жанр.

Помнится, что меня поразила зрелость мышления тридцатилетних молодых людей, которые индустриальные объекты рассматривали как памятники эпохи социализма и воплощение метафоры «трудовой Кузбасс». А как художники, они видели в них арт-объекты, обладающие ритмической выразительностью конструкций и брутальной вещностью

объемов.

Цитирую: «Идея и тема проекта – представить на выставке произведения индустриального жанра по мотивам городов Прокопьевска и Новокузнецка и отразить тему индустриализации, повлекшей за собой изменения городского и природного ландшафта. Образное название выставки «Продукт на экспорт» имеет достаточно оснований. Кузбасс – известный в России и за рубежом угольный бассейн. С тридцатых годов он обеспечивает черным золотом не только страну, но и экспортирует свою продукцию во многие страны мира.

Авторы не имеют в виду экологический, критический подтекст, а ставят перед собой цель эстетически осмыслить индустриальное пространство Кузбасса: выразительность его рельефов, грандиозную мощь техники, техническую эстетику конструкций, как неотъемлемую часть современной природной среды в процессе цивилизации. На основе натуральных зарисовок и этюдов создать произведения искусства, в которых современными художественными средствами передать свои ощущения грандиозности реальности, в которой мы живем.

Произведения искусства мы так же рассматриваем как «продукт» художественного осмысления темы и готовность экспортировать его за пределы нашей области. Новизна нашего проекта заключается в программном и концептуальном обосновании проблематики выставки с заранее оговоренным кругом тематики и участников. В актуализации забытого и не востребовавшегося в последние десятилетия индустриального жанра» [1].

Материал собирался в процессе путешествий по промзонам Новокузнецка и Прокопьевска в поисках интересных в художественном отношении объектов. Позже они осуществили «сталкерскую вылазку» в недра шахты «Юбилейная» на глубину 200 метров, где, увидев угольный ландшафт с лабиринтами, бегущими ручейками, воздушными потоками и огоньками ламп, пережили потрясение. Образ шахты, ранее представлявший в ореоле загадочности и таинственности, открылся им теперь сакральной стороной подземного бытия, действий механизмов; контрастами и внутренними конфликтами мира живого и мира техногенного. С этого времени и начались, собственно, открытия молодых художников, их углубление в тему, которая при соцреализме именовалась «большой темой в искусстве». Были выполнены сотни набросков и десятки завершённых композиций. В них документальность, усиленная контрастностью и экспрессивностью графических средств, брутальность объемов – тональной разработкой среды, крупный масштаб и ракурсы придали всему художественному контексту смысл метафоры.

Экспозицию дополнили керамическая скульптура Андрея Богданова: миниатюрные «Петровичи», гротескно-схематичные силуэты «Смены» и символический знак «Без названия». «Петровичи» – фигурки шахтеров, выполненные в шамоте охристо-угольного цвета. Реалистичные, хотя и стилизованные, приземистые и телесно крепкие. У этой скульптуры неоднозначная образность, решенная с теплотой и дружественной иронией: то ли они подземные гномы, то ли фигурки шахтеров в шахматной игре судьбы.

Другая работа Богданова «Без названия» воспринималась как декоративный знак, стилизованный в честь людей «скальной породы» – «надежных, стойких и мужественных», так привычно описывается профессия шахтеров. Лица не портретны, это собирательный образ людей, в котором отражена особая и легендарная природа человечества. Отвергнув стереотипы и образные штампы реалистических традиций, обратившись к модернистской эстетике, автор «запек» в шамоте монументальные пластические символы, жесткие и суровые по эмоциональному строю, стилизованные по форме и весомые по материалности.

В любом случае, автор ретранслировал идею скрытого конфликта человека с подчиняющей его техногенной средой. Но керамика Богданова вписалась в проект в качестве экспозиционной интриги, переключающей и будирующей внимание зрителей, однако, тогда еще не коррелировала с вдохновенным характером листов Храброго и поэтичностью работ Ахметгалиева. Проект «откатался» по разным площадкам городов Кузбасса, экспонировался в Барнауле, получив признание и восторженные оценки, ряд работ был приобретен промышленниками.

Продолжением проекта «Продукт на экспорт», темы главного продукта Кузбасса – угля и металла, явилась следующая выставка – «Нижний уровень» (2018), на которой было показано 23 графические работы Ильи Храброго и 13 скульптур Андрея Богданова. Авторы работали в течение полутора месяцев. Как высказался на открытии один из них: «Мы постарались, чтобы всё смотрелось цельно и выразительно в этом одновременно и реальном, и мифическом шахтёрском мире, увиденном и созданном нами».

И действительно, именно в этом случае можно с полным основанием говорить об экспозиционности как принципе организации художественного «продукта» (галерея «2 Суврова»). В нем есть ясно читаемая концепция, найдено пространственное решение, в котором отдельные пластические мотивы скульптора повторяются в листах художника-графика. Арт-объекты, придуманные Богдановым, дополняют общий замысел, согласно которому «нижний уровень» понимается как «нижний мир». Метафора в названии отсылает к шаманской модели мироустройства: «средний мир (земной), нижний (подземный) и верхний (небесный)», пронизанной осью. Но именно в этом проекте на темы горнодобывающей промышленности, решенной в поэтических обобщениях, художники поднялись на новую ступень, которую можно определить как степень мифологизации образа. А этой творческой системе, как раз таки, свойственно художественно эмоциональное переживание, чувственное восприятие, элементы фантастического прочтения и подачи.

С точки зрения смысловой изобразительности сюжетов образ Шахты в листах Ильи Храброго представляется чрезвычайно емким и многозначным. У него есть объекты натурные и конкретные, но есть, напоминающие некий портал, ведущий в подземное «царство»; есть доминирующая вертикальная ось (воздуховодная труба), словно пронизывающая все три уровня мира; есть лабиринты и колоннады, своей мощью отсылающие к древней строительной культуре; есть образ пещеры, в которой силуэты шахтеров воспринимаются персонажами мифа.

Если рассматривать листы Храброго с точки зрения выразительности, то, прежде всего, отметим: черные, серые и

тональные градации; жесткие и масштабные по пятну контрасты; интенсивную и разнонаправленную ритмику; энергию штриха и жесткость линий; экспрессивность стилистики. Все это вкуче порождает такой художественный контекст, в котором понимание физического мира переходит в сверхчувственное.

Таким образом, метафора в названии выставки, основанная на сопряжении натуральных и метафизических контекстов, рождает новое семантическое пространство, которое не ограничивает авторов документальностью повествования. Напротив, предполагает пластические импровизации, сочетание смысловой глубины с широкой ассоциативностью, провоцирование зрителя на созерцание и длительное изучение их нового художественного продукта.

Невероятно остроумной и сложной по формальным задачам является идея Андрея Богданова, представившего в этом проекте «Артефакты невыясненного назначения». Артефакт, как известно, искусственно созданный предмет – носитель социально-культурной информации минувших эпох.

Андрей Богданов пояснил следующее: «Я специально для этого проекта создал необычные керамические скульптуры, ассоциирующиеся с шаманскими символами. И даже придумал для этого историю с артефактами неизвестного назначения. Согласно ей, в шахте, на многометровой глубине горняки нашли что-то «этакое», таинственное и незнакомое. И теперь ломают головы: каково предназначение всех этих «штук», таких вот глубинных артефактов». Взяв на себя роль, условно говоря, археолога, Андрей отправился на разыскания новой знаковой пластики, которая ассоциировалась бы с inferнальными образами, шаманскими символами, якобы найденными в угольных пластах, с окаменелостями, минеральными образованиями, с фрагментами каких-то, якобы, орудий труда. Так, один из его стилизованных объектов напоминает друзу сталагмитов; другой воплощает символ лабиринта, имеющего отношение к идее смерти и возрождения. Третий знак ассоциируется со скважиной диска – знак солнца и символ круговорота. Объект, названный «Ротор», – вихрь векторного поля, «Ингибитор» – задерживатель физико-химических процессов. Усложнение ассоциаций вызывает неожиданный эффект загадочности вещи, ее сверхъестественного смысла. Стилизованные арт-объекты, мистификации Богданова решены им в пластике неоархаической тенденции сибирского искусства, образно говоря, в формате мифической эпохи «технонеолита» [2].

Таким образом, Андрей Богданов и Илья Храбрый предлагают зрителям погрузиться в увлекательную игру со смыслами и формами, но задачу решают по-настоящему зрелую и художественную – задачу переосмысления фундаментальных ценностей постиндустриального Кузбасса, обогатив жанр новым прочтением и трактовками. Делясь впечатлениями от промышленных объектов Кузбасса, они эмоционально восклицали: «И это еще работает!». Образ кузбасской индустрии, лишившейся былой славы, художники прочувствовали как историческую эпическую, укоренившуюся в памяти социума, но осознаваемую как данность прошлого. Но и эту проблему они пережили как представители нового поколения, создав художественный проект, в котором изображаемая реальность была не только лишена прозаичности, напротив, – опоэтизирована и синтезирована с мифом.

Таким образом, на примере трех проектов А. Г. Богданова и И. А. Храброго можно говорить об успешности проективного подхода в организации творческого процесса, когда авторы погружены в ту или иную тему и осознанно ищут композиционные и стилистические формы для ее воплощения. Думается, мы вправе ожидать от этих художников новых достижений в изобразительном искусстве Сибири.

---

Список литературы:

1.Высоцкая Т. М. «Продукт на экспорт». И. Храбрый, Р. Ахметгалиев, А. Богданов [Текст] : буклет. - Новокузнецк, 2012.

2.Агунович К. Алёна Шаповалова. Пещеры технонеолита [Электронный ресурс] / Константин Агунович // Галерея современного искусства AL Gallery : [сайт]. - Режим доступа: <http://al-gallery.com/vyistavki/proshedshie-vyistavki/2012/peshheryi-texnoneolita/>, свободный.



ХУДОЖНИК-КУРАТОР: ЕДИНСТВО ПРОТИВОРЕЧИЙ  
(опыт художников А. Вахрушева и С. Баранова в Салехарде)

**Аннотация:** статья посвящена опыту кураторской организации художественных проектов Андреем Вахрушевым и Сергеем Барановым в Салехарде, осмыслению проблематики роли «куратора-художника» с точки зрения осознанности целей и задач этого явления в условиях развития искусства в провинции.

**Ключевые слова:** провинциальное искусство, современное искусство регионов, художественные проекты Салехарда, изобразительное искусство Урала, творчество С. Баранова, художник-куратор, концептуальный художественный проект, современная выставочная практика.

**Summary:** the paper describes the curated artistic projects organized by Andrei Vakhrushov and Sergei Baranov in the city of Salekhard, analyzing the role of a curator in view of the awareness of the curator's goals and tasks in conditions of artistic developments in the regions.

**Key words:** provincial art, contemporary art of the regions, art projects of Salekhard, visual art of the Urals, works by S. Baranov, artist-curator, conceptual art project, modern exhibition practice.

В современном художественном процессе важную роль играет куратор. Разновременные для разных территорий мира и нашей страны «потоки» теории и практики искусства сходятся на необходимости проговаривания кураторской значимости, границ его возможностей. Именно это слово чаще других произносится при формулировании зоны понятийной ответственности при описании/анализе российского выставочного процесса, дополнив/заменяв привычные «искусствовед» и «музейный сотрудник». Как частный случай рассматривается своеобразие и неоднозначность роли «куратора-художника». Для анализа мною выбрана особая территория – столица Ямало-Ненецкого автономного округа, региона финансово обеспеченного, но провинциального и в художественном отношении (стилистически и прагматически) существующего примерно в рамках эпохи позднего социализма. Выставочная деятельность в Салехарде активная, иницируемая как музеем, так художниками и общественными организациями. Цель этого материала – рассмотреть опыты кураторов-художников с точки зрения осознанности целей и задач этого явления в условиях развития искусства в провинции.

«Курировать» происходит от латинского слова, означающего заботиться, опекать. Со второй половины XX века кураторство выставок приближается к понятию «личный выбор» [1, с. 82], включающего как идею, так и состав произведений искусства, ее воплощающих. «Художники и кураторы сознательно участвовали в параллельных процессах создания и организации ... результатом этих трудов была финальная выставка, а произведение искусства нередко создавалось для конкретной выставки или адаптировалось для нее» [5, с. 31]. Проблема интерпретации делалась первостепенной: «слово искусство» становится все меньше существительным и все больше глаголом... Речь идет... о том... какие идеи они (объекты) в себе несут» [5, с. 39].

Сегодня роль куратора связывается с процессом демистификации искусства, стремлением сделать так, чтобы экспозиция говорила сама за себя [5, с. 58 - 61]. «Выставка как специфическая культурная форма является важнейшим ... звеном, посредством которого формируются и распространяются идеи и знания об искусстве» [5, с. 148]. Ценность кураторства не просто в выборе, а в соединении: «кураторство – это создание ценности благодаря отбору и систематизации» [1, с. 94].

Современная культура дает возможность одному человеку совмещать разные социальные и профессиональные роли, в том числе и в художественном процессе, а точнее, активно передвигаться от одной к другой: куратор – художник – менеджер – критик – «пиарщик» и пр. О существующей практике соединения деятельности куратора и художника написано много. Проблемой видится положение куратора-художника вне музея, галереи: «основная сложность ... как найти нужный подход, достаточно критический по отношению к институциональной среде и, вместе с тем, не слишком критический: иначе тебе не дадут высказаться» [3, с. 16]. К дополнительным сложностям относят и отсутствие у куратора-художника нужных компетенций организатора, администратора, менеджера, искусствоведа, арт-дилера, пиарщика, так как эти проблемы «находятся вне сферы их интересов или просто им не по зубам» [3, с. 18]. В идеальном случае куратор-художник охватывает все роли художественного процесса: «Метаструктура нашего творческого процесса включала не только мастерскую, художника и произведение, то также музей, архив, магазин при галерее и даже СМИ... своего рода доспехи, в которые мы облачались для захвата арт-мира» [5, с. 173].

Б. Гройс подчеркивает, что разница между куратором и художником заключается в том, что куратор «помещает произведения искусства в выставочное пространство... художнику позволено выставлять предметы, которые до того еще не были возвышены до статуса "произведений искусства"» [2]. В этой связи любопытно наблюдать, как художнику удается быть и тем, и другим, и как относятся к такой потребности совмещения остальные участники художественного процесса: выставочные институции, зрители и пр. В Салехарде я могу выделить двух художников, чья выставочная деятельность совмещает роли и художника, и куратора. При этом я сознательно не беру в расчет персональные выставки, останавливаясь на групповых.

В 2018–2019 годах в Музейно-выставочном комплексе были показаны две выставки проекта «Ворота в Арктику», посвященного истории освоения и исследования Арктики отрядами Великой Северной экспедиции XVIII века. Куратор проекта – ямальское отделение СХ в лице его председателя Андрея Вахрушева. Основная идея была не художественная, а краеведческая: важной составляющей выставок стали фотографии члена ямальского отделения РГО Сергея Чижика, участника современных экспедиций, повторивших путь Обско-Енисейского и Двинско-Обского отрядов. Фотографии подчеркивали ценность результатов исследований XVIII века, но были лишены воспроизведения истори-

ческих фактов и их эмоционального осознания. Этот пробел восполнили графические листы А. Вахрушева (карандаш, акварель, гуашь), передавшие как точность факта (костюмы, природа, события), так и возможность сопереживать событию (большой формат, свобода в построении композиции и наложении штриха создали ощущение присутствия). Любопытно, что в качестве графика, работающего только с точностью факта, Вахрушев пригласил художницу Т. Кипко. Для выставки 2018 года она создала живописный портрет Овцына по его, скорее всего, фантазийному и намного более позднему гравировальному изображению, а для экспозиции 2019 года – изображения ботов экспедиции в виде набросков по фотографии подобных кораблей.

Роль куратора, таким образом, проявилась в создании осознанного и сформулированного высказывания, в котором каждому участнику заранее была отведена его роль. Иные возможности кураторства А. Вахрушев не использовал, да этого и не требовалось ни со стороны общественной организации (инициатора выставки), ни со стороны музея (принимающей стороны). Организация, реклама, работа с посетителем была в зоне ответственности институции – МВК. В реализации этих выставок художник А. Вахрушев явно превалировал над куратором А. Вахрушевым. То, что он взял на себя кураторство, говорит о выполнении своих обязательств как председателя отделения СХ в создании выразительно-выставочного продукта и о том, что музей не выступил организатором этого направления – создавать историко-краеведческие события на основе художественного материала. Таким образом, в кураторском опыте А. Вахрушева мне видится традиционность подхода – использование некритичной просветительской идеи, осознанный подбор-заказ работ. Яркость результата кураторского проекта определилась авторской художественной позицией куратора, создавшего графические листы, в которых повествование и формальный поиск удачно дополняли друг друга, создавая возможность более широкой интерпретации исторического текста.

Кураторский опыт Сергея Баранова более разнообразен и уже с этой точки зрения привлекает к себе особое внимание. И в Омске, и в Салехарде он создавал и создает выставки «изнутри» институции, рождая уникальное сочетание – художник-куратор-музейщик. Трудность этого совмещения выражается в его часто произносимой иронической формуле: «Как художник я презираю музейщиков, а как музейщик – ненавижу художников». В ООМИИ имени М. Врубеля им были реализованы масштабные концептуальные кураторские проекты («Прямая речь. Искусство коммуникации» (2003), «Пир Королей» (2007), «Про людей и ангелов» (2007), «Солнце Ван Гога» (2013) и пр.), являвшиеся высказываниями С. Баранова как куратора, так и художника: в каждой экспозиции значительное количество работ были авторскими. При этом С. Баранов точно знает и соблюдает все требования музея, часто вводит в состав кураторского высказывания и предметы из музейной коллекции, не только приглашает к участию художников, но и ведет ответственный отбор работ, сопровождает выставки авторскими текстами, стремясь, чтобы самым ясным текстом была сама выставка, сам создает экспозицию и выступает ее дизайнером, архитектором. Выставка от идеи до реализации. Идеальный куратор-художник, как для институции, так и для самого человека, получающего возможность проявлять авторскую художественную позицию.

В Салехарде С. Баранов реализует себя в стенах музея краеведческого профиля, но кураторская позиция в его опыте также активно представлена. Так, проект «Эхо 1917-го. Культурная революция» (2017) отразил кураторскую идею осознания этой исторической даты. Баланс между критическим взглядом куратора и ангажированностью работника государственного бюджетного учреждения выразился в акцентированности экспозиции на итогах художественной революции, победах русского авангарда.

Проект «Время летать!» (2016), посвященный 110-летию музея, воплотил видение куратора образа институции, хранительницы истории места, осознающей необходимость формулирования своей более активной культуртрегерской роли. Понимая, что при помощи музейных экспонатов идею, обращенную в будущее, выразить невозможно, куратор прибегнул к своему излюбленному приему – «заказать» работы самому себе. Холсты, мифологизирующие пространство небес летящими аэростатами, придали выставке необходимый выход за пределы достигнутого, но оставили ощущение и желаемого, и возможного. Дирижабль появился в творчестве художника еще в 1995 году. Так, ощущая кураторское нетерпение полноты высказывания, художник вызвал тот опыт, который помог ему осуществить замысел. Ценно, что серия, созданная для выставки, получила возможность своего дальнейшего существования уже в других групповых выставках, так как именно она вобрала в себя футуристическую идею развития не только музея, но и всего округа и его столицы. Сочетая в себе образы современных ценностей края – природность и технологичность цивилизации – серия романтично и по стимпанковски иронично предрекала реальность/возможность будущего.

Проект «Страна оленя» (2019) рождался в течение года (подготовительный этап) и в течение недели (этап итоговый). Сокуратором проекта стала художница Марина Ражева, которой принадлежала идея объединить образом оленя творчество мастеров разных стран. Проект прошел стадию утверждения в качестве музейного госзадания и воплотился в виде приезда в Салехард на неделю нескольких мастеров из России, Венгрии, Эстонии, проведения ими открытых мастерских и вернисажа выставки. Открытые мастерские записывались на видео, и эта документация стала дополнительным содержанием выставочного проекта на время его работы в стенах МВК.

Кураторская роль Сергея Баранова заключалась в подборе известных ему художников, которые смогли бы сделать необходимое количество работ в процессе недельных открытых мастерских и, таким образом, создать полноценное высказывание. То есть вместо готовых работ Баранов-куратор подбирал художников, учитывая их способность мыслить и воплощать. Экспозицию «Страны оленьей» по задумке куратора дополнили работы из собрания музея, то есть работы тех мастеров, которые могли бы и не разделять ценности куратора и художника С. Баранова (будь такая возможность в этом удостовериться), но воплотившие образ оленя разнообразно: в разных видах творчества и в разных авторских стилистических. «Современная» часть экспозиции рождалась на 50 % в рамках открытых мастерских. И как всегда, в процесс

этих мастерских Баранов-куратор постоянно контактировал с Барановым-художником, заказывая/создавая те работы, которых, по его кураторскому мнению, не хватало для полноты разговора.

Таким образом, принцип кураторской работы С. Баранова ближе всего понятию «режиссура». При том, что ставится пьеса без готового сценария, рождающегося в процессе. Кураторский язык Сергея предполагает полифонию видов творчества, авторских позиций и умение ощущать дружеский круг, плечо и ценить близость взглядов. Путь куратора Сергея Баранова – это не только рождение высказывания-выставки, но и создание условий для появления дальнейших текстов в виде художественных работ и зрительских впечатлений.

Так, в провинциальном пространстве, не ориентированном на критическую позицию, но более на романтическую, в условиях отсутствия выбора куратора, а чаще – в отсутствии осознанности роли куратора, куратор-художник доносит, прежде всего, свою художественную позицию, т.е. ценность его высказывания полностью соответствует авторскому художественному высказыванию. Когда же за дело берется куратор-художник, осознанно выполняющий эту роль и могущий выйти в своем творчестве за пределы романтизма в сторону постмодернистской иронии и изобретения смыслов, тогда выигрывают все: институция, если она понимает роль куратора в своей среде; художник, получающий возможность высказываться в пределах разных тем, и зритель, преодолевающий при помощи таких высказываний временной разрыв в развитии своей территории и художественных центров страны.

Список литературы:

1. Баскар М. Принцип кураторства. Роль выбора в эпоху переизбытка [Текст] / Майкл Баскар ; [перевод М. Шер]. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2017. – 359 с. : ил.
2. Гройс Б. Куратор как иконоборец [Электронный ресурс] / Борис Гройс // Художественный журнал. – 2009. – №73/74. – Режим доступа: <http://moscowartmagazine.com/issue/20/article/291>, свободный.
3. Джордж Э. Справочник куратора [Текст] : музеи, галереи, независимые пространства / Эдриан Джордж. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2017. – 350 с. : ил.
4. Обрист Х. У. Краткая история кураторства [Текст] / Ханс Ульрих Обрист. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2012. – 142 с. : ил.
5. О'Нил П. Культура кураторства и кураторство культур(ы) [Текст] / Пол О'Нил ; [перевод с английского Александра Боровикова]. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2015. – 270 с. : ил.
6. Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней [Текст] / Карстен Шуберт. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 223 с.

Муратова А.Д.

(науч. руководитель кандидат искусствоведения Т. В. Бабикова), Омск

## «ХУДГРАФ» И ФАКУЛЬТЕТ ИСКУССТВ: К ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОМСКЕ

**Аннотация:** автор исследует процесс развития художественного образования в Омске, история становления «худграф» и факультета искусств.  
**Ключевые слова:** роль художественного образования, художественное образование Омска, изобразительное искусство Омска, художественная школа Омска, художники Омска, художественно-графический факультет.

**Summary:** The author explores the development of art education in Omsk, the history of the formation of the “Hudgraph” and the Faculty of Arts.  
**Key words:** the role of art education, art education of Omsk, visual art of Omsk, art school of Omsk, artists of Omsk, art-graphic faculty.

Еще в 1920-е годы Омск стал центром художественного образования Сибири. Такой статус город получил благодаря открытию в 1920 году Сибирской художественно-промышленной школы (Худпрома). Худпром снабжал город кадрами художественно-промышленного профиля. Появлению учебного заведения предшествовала череда событий, сформировавших определенную культурную среду. Так, ещё в середине XIX века в Сибирском кадетском корпусе Омска появились предметы «топография» и «рисунк», многие преподаватели заведения владели изобразительной грамотой на высоком уровне. 1916 год – год образования «Общества художников и любителей изящных искусств Степного края» – выставки, художественные курсы и вечера, организуемые участниками объединения, значительно обогатили художественную жизнь Омска, сделали её «полнокровной» [1, с. 284], в связи с чем закономерным оказался следующий шаг по поддержанию атмосферы культурного разнообразия – открытие учебного заведения, выпускающего полиграфистов, архитекторов, текстильщиков, необходимость подготовки которых была обоснована прежде всего политикой государства. Жизнь учебного заведения, занимающего ведущее положение в художественном пространстве Омска не была долгой: худпром просуществовал до 1930 года, не получив стабильного финансирования и постоянного адреса. Так, до середины 1950-х годов сибирский художественный регион оставался довольно замкнутым, его жизнь складывалась только из стихийных влияний европейской и русской культуры.

В конце 1950-х – начале 1960-х в советском искусстве начали происходить изменения, которые нашли свое отражение и в культуре Сибирского края. Постепенно в регионе происходило накопление художественного потенциала. Этому способствовало множество факторов: «эпоха оттепели», смена поколений, «создание СХ РСФСР и местных его отделений, организация системы зональных выставок, активная работа художников на творческих дачах, в составе всесоюзных групп и т. д» [2, с. 18]. Амплитуда поисков новых выразительных средств стала шире, ряд представителей изобразительного искусства, до этого ограничивающийся лишь живописцами, пополнился монументалистами, скульпторами, графиками, дизайнерами, прикладниками.

Тогда же в сфере образования РСФСР появилась четкая ориентация на усиление эстетического и трудового воспитания подрастающего поколения – по всей стране начали появляться художественно-графические факультеты, задачей которых была подготовка учителей рисования, черчения и труда. Данная установка, появившаяся в 1959 году, уже через год получила отклик в городе Омске. В Омском государственном педагогическом институте им. А. М. Горького был открыт художественно-графический факультет, который станет своего рода эпицентром всех творческих процессов. Один из главных организаторов – выпускник Института живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств Алексей Николаевич Либеров (1911-2001), впоследствии народный художник России, член - корреспондент Академии художеств, возглавлял кафедру рисунка до 1984 года.

На факультет Либеров пригласил молодых преподавателей – выпускников разных художественных вузов. Среди окончивших ленинградские вузы – Г. П. Кучук (1925-1992) – выпускник ЛВХПУ им. В.И. Мухомовой. В ЛИЖСА им. И. Е. Репина прошли обучение историк искусства А. Н. Либерова (1926 г.р.) и художник-монументалист М. И. Слободин (1931-1990), в последние годы жизни возглавлявший кафедру рисунка. Выпускники московских вузов – С. К. Белов (1937-1989), в 1961 году окончивший ВГИК, был заведующим кафедрой живописи. В. А. Босенко (1925-1985) – выпускник МГХИ им. В. И. Сурикова. Художник-график Г. С. Катилло-Ратмиров (1937 г.р.) окончил ХГФ МГПИ им. В. И. Ленина. Среди воспитанников художественных училищ страны, внесших значительный вклад в культурную жизнь региона: из Ташкента вернулся живописец Р. Ф. Черепанов (1925-2019), из Пензы – скульптор А. А. Цимбал (1928-2011), живописец и монументалист Г. А. Штабнов (1927-1989). Краснодарское художественное училище окончил А. А. Чермошенцев (1937-2014). Продолжительность педагогической деятельности преподавателей факультета варьировалась от нескольких лет до нескольких десятилетий.

1960-е годы (годы становления факультета) были отмечены стремлением общества к переменам, его верой в лучшее будущее. Культура переживала процесс обновления и расслоения. Наряду с официальной линией в искусстве появилась линия «искусства художественной интеллигенции, которая не во всем была согласна с властью» [3, с. 8]. Многие из молодых преподавателей омского худграфа в эту пору были приверженцами «сурового стиля», отдавая предпочтение искусству «общественно значимому, заряженному максимальной энергией». Каждый художник, являясь представителем определенной школы или художественного центра, искал свой неповторимый язык, что определило многоликость омского худграфа.

Художественное образование стало средством воспитания творческой личности. На худграфе «как нигде в то время царил дух свободы». Данные веяния нашли выражение в доверительных отношениях между педагогами и студентами, предоставлении студентам возможности самим выбирать свой творческий путь. На худграфе ценилась личность, которая создавалась путем творческих экспериментов, попыток, ошибок. Велико было влияние педагогов старшего по-

коления – Ст. К. Белова, Л. П. Елфимова, Б. Г. Заставного, М. И. Слободина, В. Д. Шрамова, Г. А. Штабнова, А. П. Юдина и многих других – о них до сих пор вспоминают бывшие ученики, нынешние педагоги факультета искусств. На факультете художественное творчество и педагогическая практика связывались воедино, преподаватели были участниками художественных процессов не только региона, но и страны, отправляя свои произведения на выставки разного масштаба.

1970-е годы характеризуются притоком в Омск новых творческих сил. Диапазон деятельности молодых выпускников худграфа был широким: получение гарантированного заказа, участие в выставках, вступление в Союз художников, получение стипендий. Отклониться от официальной линии было возможным – многие найдут себя в искусстве андеграунда. В 1970-е годы на факультет пришли работать его «родные» выпускники: В. Л. Долгушин, М. И. Разумов, Г. П. Кичигин, А. А. Темерев и др.

Для нового поколения художников-«семидесятников» было характерно выражение индивидуальной авторской позиции, происходит индивидуализация творчества, которая получит свое продолжение в 1980-1990-х годах. Искусство авторов нового поколения уже не было таким громогласным, направленным на широкую публику, как у шестидесятников, оно было сконцентрировано на личных переживаниях отдельно взятого художника. Процессы «перестройки», демократизации общественной жизни выльются в ещё большее многообразие творческих поисков, устремлений, на худграфе начнет появляться неформальное искусство, в городе увеличится количество музеев и галерей, образовательных и концептуальных программ и проектов.

На рубеже тысячелетия факультет ждал масштабные структурные изменения. Изменилось руководство, начало повышаться качество научно-образовательного процесса. Благодаря тому, что в 1994 году на факультет были приглашены из Казахстана доктора педагогических наук: Медведев Л. Г., Ивахнова Л. А., Амиргазин К. Ж., методическая и педагогическая составляющие художественного образования укрепились – открылась аспирантура по специальности «Теория и методика обучения изобразительному искусству»; в 1998 году был образован Совет по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата педагогических наук, в 1997 году была создана кафедра теории и методики обучения изобразительному искусству (в 2002 г. переименована в кафедру изобразительного искусства и методики его преподавания). Помимо этого, на факультете появились новые художественные специальности: «Декоративно-прикладное искусство», «Дизайн среды», «Графический дизайн», «Монументально-декоративное искусство (живопись)».

Факультет сменил название два раза: в 1997 году – факультет изобразительного искусства, в 2000 – факультет искусств. Для нынешнего факультета искусств характерно соблюдение традиций, заложенных его знаменитыми организаторами – постижение академически-реалистического метода работы, не отменяющее поиска собственного пути в творчестве. Индивидуальная манера работы по-прежнему приветствуется в аудиториях факультета ввиду того, что сами преподаватели – ученики Ст. К. Белова, Г. А. Штабнова, М. И. Слободина, А. А. Чермошнцева, Г. С. Катилло-Ратмирова, Г. Г. Пилипенко, А. А. Темерева, В. Д. Шрамова, Б. К. Миронова и др., представляют собой самостоятельных художников с уникальной методикой преподавания. Основной преподавательский состав факультета – Г. С. Баймуханов, Е. Д. Дорохов, П. А. Кравцов, П. Г. Минин, И. Ю. Левченко, В. И. Костенко, А. И. Сухарев, С. М. Толмачев, В. Б. Криса, А. А. Баженов, Н. П. Головачева, Н. К. Пронина, Е. В. Скрипникова, С. Г. Костикова и др. – выпускники худграфа, продолжающие дело своих учителей. Высоким остается уровень теоретической подготовки, учащиеся осознают необходимость получения профессии педагога с целью передачи полученного опыта другим. Ориентация на результат, четкое представление того, чему и зачем обучаться, грамотное применение полученного на практике – в приоритете у студентов. В связи с уменьшением количества учебных часов по специальным дисциплинам (рисунок, живопись, ДПИ) надежды возлагаются на самообразование и самостоятельную работу. Так, реакцией на нехватку количества практических занятий по рисунку стала организация на базе факультета кружка набросков в 2018 году.

Преподаватели факультета продолжают совмещать творческую и педагогическую деятельность – студенты посещают выставки своих педагогов как в выставочном зале факультета, так и в городских музеях: музей им. М. А. Врубеля, Городской музей «Искусство Омска», музей «Либеров-центр», музей К. П. Белова. Сами учащиеся имеют возможность участвовать в выставках студенческих работ.

В новом тысячелетии значимость профессии «художника», «учителя изобразительного искусства» приобрела несколько другой характер, учащиеся гораздо реже стремятся стать «настоящими художниками», общая романтическая настроенность на свободное творчество сменилась построением, планированием профессиональной карьеры, будь то преподаватель общеобразовательной, художественной школы или вуза, художник монументально-декоративного искусства, дизайнер или работник культуры. Студентов интересует трудоустройство по специальности, работа в творческой сфере. Выпускники факультета находят себя в образовательных учреждениях различного уровня, в художественных студиях и кружках, в дизайнерских и рекламных компаниях, в художественных и краеведческих музеях, вступают в Союз художников и Союз дизайнеров России.

Смена характера обучения на факультете искусств продиктована изменениями не только в системе образования, но и изменением самого времени. Колоссальный запас идей и образов, созданный нашими предшественниками, ещё требует тщательного анализа, разбора. Моментальный доступ к большому количеству информации дает большие возможности, которых у людей советской эпохи не было, но в то же время эти же возможности чреваты состоянием потерянности в обширном пространстве творческой свободы. Для нынешней молодежи важно понимание того, что нет легких подходов к современной картине, графическому листу, художественному проектированию, производству декоративно-прикладного искусства, что нужен творческий поиск, риск, размышления, пробы, усилия. Обращаясь к богатому наследию, созданному омскими художниками и идя навстречу новым идеям, открытиям, Омск продолжает занимать значимое место в художественном пространстве Сибири.

---

Список литературы:

1. Елфимов Л. П. Художественная жизнь Омска / Елфимов Л. П. // Вибе П. П. Омский историко-краеведческий словарь. – Москва: Отечество, 1994. – С. 282-289.
2. Бабикова Т. В. К истории художественного образования в Омске / Бабикова Т. В. // Содержание и методы подготовки специалистов художественно-педагогических направлений в современных условиях: межвуз. сб. науч. тр. / Омский гос. пед. ун-т. – Омск, 2009. – С. 17-21.
3. Богданова П. Б. Режиссеры-шестидесятники. / Полина Богданова – Москва : Новое литературное обозрение, 2010. – 176 с.

## ОСМЫСЛЕНИЕ И ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ЛОКАЛЬНОЙ ИСТОРИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ТОМСКА

**Аннотация:** статья посвящена проблеме осмысления локального контекста в произведениях, выставочных проектах и акциях томских художников в 2010-х годах. В статье обозначены ключевые факты региональной истории, с которыми работают художники.

**Ключевые слова:** современное искусство Сибири, изобразительное искусство Томска, актуальное искусство, тема города в искусстве, современные кураторские практики, актуализация культурного наследия.

**Abstract:** The work is devoted to the problem of understanding the local context in works, exhibition projects and promotions of Tomsk artists in the 2010s. The article highlights the key facts of regional history with which artists work.

**Keywords:** contemporary art, local history, history of Tomsk, architectural heritage, creative practice of Tomsk artists, exhibition projects.

С недавнего времени Томск попал на карту современного искусства России и представлен на ней произведениями Наташи Юдиной. Художник привлекла к себе внимание проектом «Страшные Сибирские Сны», в рамках которого она более трех лет создает объекты, обыгрывая ситуацию жизни и быта современного художника в провинции, разрабатывая при этом собственную мифологию «места», основанную на популярных представлениях о Сибири – «сибирские Афины» (Томск), «место ссылки», «медвежий угол». Используя шкуры животных, Наташа создает нетривиальные произведения («Медвежья земля» (2017), «Ленин в зимнем уборе» (2017), «Вязаный суп» (2017)), в которых рассказывает локальную историю.

История Томска богата материалом для осмысления: бывший губернский город с аутентичной деревянной архитектурой и каменными доходными домами, построенными выпускниками Академии художеств, место ссылки политических заключенных, а также город первого Университета за Уралом и железнодорожный тупик. На территории области находится самое большое болото в мире и зона распространения древней кулайской культуры. До недавнего времени локальная история редко становилась объектом осмысления местными художниками.

Однако, сегодня мы можем проследить по крупным выставочным проектам, что наиболее успешны в России и за ее пределами художники, работающие с местным контекстом и локальной историей своего региона. Это доказывает открывшаяся в июне 2019 года в Брюссельском центре изящных искусств BOZAR выставка «Двенадцатый часовой пояс: путевые заметки из России». Выставка стала итогом международного передвижного симпозиума «NEMOSKVA», в ходе которого зарубежные и российские кураторы посетили города России с целью ознакомления с региональным искусством и поиска художников. На выставке в BOZAR Томск представляет Наташа Юдина с проектом «Страшные Сибирские Сны», посвященным местному «брутальному сознанию». Также Сибирь представлена на выставке проектом Елены Аносовой из Иркутска «Сагаан Саг» – о том, как байкальский остров Ольхон изменяется под воздействием туристического потока летом и возвращается в первозданное состояние зимой, а также работой красноярского художника Алексея Мартинса «Черное облако», посвященной проблеме взаимодействия цивилизации и окружающей среды, в частности, образованию смога над Красноярском.

Художники используют разные средства современного искусства: фото, видео и другие медиа. Произведения являются реакцией на процессы, происходящие на территории региона, и это главная составляющая их актуальности. В дополнение, большинство арт-резиденций по всему миру направлены на взаимодействие художников с местным контекстом и создание сайт-специфических (связанных с местом) произведений. Всё это подтверждает, что локальная история является одним из важнейших направлений в современном искусстве.

Для того чтобы понять, какими художественными методами осмысливается локальная история в томском современном искусстве, в каких формах и медиа она выражена и почему художники углубились в изучение истории региона, рассмотрим несколько проектов. Современное искусство – достаточно противоречивое понятие; в данной статье оно понимается как искусство, которое обращается к самым актуальным темам современности, как, например: «почему в Томске нет Академии художеств?», «как создавать искусство в медвежьем углу?», «в чем ценность объектов культурного наследия?». А какой медиум для этого выбирает художник – не имеет значения. Это может быть живопись, графика, скульптура или новейшие технологии. Актуальность в том, что художники работают с самыми живыми темами региона, его настоящим и недалёким прошлым.

Не теряющая актуальности для томских художников тема – это сохранение исторической архитектуры. К 2010-м годам ситуация более или менее стабилизировалась благодаря активистам и градозащитникам, но не попала в поле современного искусства. В 2011 году художники Николай Исаев и Лукия Мурина придумали выставку-акцию «Сжечь нельзя сохранить» и с группой художников (Мария и Владимир Маковенко, Галина Березкина, Юлия Рыжова, Анастасия Базарова и др.) «захватили» заброшенный памятник регионального значения в центре города, известный как «Гоголевский дом», построенный архитектором Петром Федоровским в 1905 году. Заброшенный объект на несколько часов превратился в выставочную площадку. Произведения демонстрировали, в основном, эстетику старого города, что не отменяло критического посыла акции. Ключевым фактором было само место проведения выставки – состоялся контакт не только между зрителем и произведением, но и между зрителем и местом, в котором оно находилось. Этой рискованной на тот момент акцией художники пытались привлечь внимание к ситуации, в которой власть безразлична к архитектурному наследию. Выставка имела широкий общественный резонанс. В данном случае, сам локальный контекст стал фоном для обнажения проблемы. Восемь лет спустя «Гоголевский дом» открылся после капитального ремонта.

К 2013 году проект «Сжечь нельзя сохранить» трансформировался в длительную уличную акцию, в процессе кото-

рой художники Лукия Мурина и Николай Исаев наносили с помощью трафаретов изображения несохранившихся, зачастую уничтоженных памятников и фоновой исторической застройки. Художники подошли к проблеме с характерной для уличного искусства стратегией насильственного вторжения в поле восприятия случайного зрителя: людей буквально заставляли вспомнить, что на этом месте некогда был памятник архитектуры, ныне уничтоженный. Эти две акции поднимали один из важнейших вопросов локальной (на самом деле глобальной) истории – сохранение памятников архитектуры и в целом исторической среды городов. Уличная акция «Сжечь нельзя сохранить», созданная непосредственно в городской среде, сайт-специфична и не работает вне среды, что доказали попытки показать проект в выставочном пространстве. Именно локальный контекст со своей проблематикой позволил художникам придумать и реализовать уникальную, но способную к адаптации под любой город акцию. Можно провести параллели с широко известным феноменом, нижегородским уличным искусством, история которого напрямую связана с историей места. «За редким исключением, проекты нижегородских уличных художников не были посвящены конкретным историческим событиям или семейным историям» – Алиса Савицкая об одной из главных особенностей нижегородского уличного искусства.

Одним из наиболее показательных проектов об экзотичности локальной истории является выставка Наташи Юдиной «Нимфа у фонтана ушла», прошедшая в феврале 2019 года в ГЦСИ. Эта выставка – часть длительного проекта «Страшные Сибирские Сны», в котором Наташа использует сновидение как художественный мотив. «Сновидением замещается вся драма Сибири, связанная с брутальным климатом, Сибирской ссылкой и мертвой художественной средой», – пишет художник. В своих произведениях Наташа обыгрывает ситуацию жизни и быта современного художника в Сибири, акцентируя внимание на том, что здесь люди живут простыми радостями и им не до искусства. В качестве основного материала художник использует шкуры животных. Оборачивая в мех всем известный торс Венеры или голову Ленина, она словно адаптирует их к жизни в суровом климате. Этим проектом Наташа Юдина отчаянно пытается доказать, что современное искусство в Сибири есть, несмотря на неблагоприятные погодные условия, и что не только с помощью откровенного вызова и провокации можно создать произведения с сибирской «начинкой». На первый взгляд может показаться, что Наташа спекулирует на сибирской экзотике, чтобы получить выход на серьезную арт-сцену, так отчасти и есть. Но как качественно, стильно и концептуально она это делает! Что и доказывает участие в проекте «Двенадцатый часовой пояс: путевые заметки из России». Идеи, которые транслирует художник, свидетельствуют о двойственности мира, в котором она находится. С одной стороны, она заявляет о ненужности искусства в Сибири, о трудностях восприятия современного искусства, но с другой выглядит довольно самодостаточно, словно на пьедестале, как бы абстрагируясь от внешнего мира. Противоречие заключается в том, что художник заявляет: «искусство в Сибири не нужно и является экзотикой», но не использует в своей практике дешевые материалы, свойственные для «русского бедного», как и не транслирует идею отсутствия у художника денег на продакшн. Юдина идет скорее по пути Хёрста, делая качественное элитарное искусство из дорогих материалов (например, шкура норки). Словно в подтверждение этой идеи она всегда демонстрирует на выставках не более пяти объектов. От выставки к выставке Юдина верна своей концепции – искусство в «медвежьем углу». И от бытовых предметов, которые утепляла художница изначально, она переходит к объектам высокого искусства. Несмотря на разнообразие техник, в которых работает художник – вязание, вышивка, масляная живопись – именно мех стал визитной карточкой Наташи Юдиной. Ее художественный язык универсален, а образы персонажей таковы, что любой зритель отметит в них что-то типично сибирское. Наташа одновременно и укрепляет и рвет шаблоны восприятия Сибири. Работая с клише из разряда «холод, снег, белый цвет, медведи», она нашла точные и оригинальные образы Сибири.

Как при помощи современного искусства и имея только один артефакт эпохи рассказать историю? Показателен историко-художественный и одновременно экспериментальный проект «100 лет без Академии» (июнь, 2018 ГЦСИ, куратор Лукия Мурина). Случай, когда реальный исторический факт, а именно история создания и закрытия Сибирской народной художественной Академии в Томске в 1918 году, стал основой для выставочного проекта. Метод был выбран экспериментальный: история Академии была рассказана через личность и творчество художника Казимира Зеленецкого, одного из организаторов Сибирской народной художественной академии. Обладая европейским образованием (учился в Краковской и Венской Академиях художеств) и достаточным упорством, чтобы организовать первую в Сибири художественную Академию, Зеленецкий стал ключевой фигурой для развития искусства в Томске. Сегодня специалисты причисляют его к «Парижской школе», а его произведения находятся во многих государственных и частных собраниях мира. К сожалению, история Академии оказалась очень короткой. Она была открыта при советской власти и закрыта после того, как 31 мая 1918 года советская власть пала. В следующий раз вопрос о художественном образовании в Томске возник только в 1995 году, тогда было открыто отделение «Живопись» в колледже культуры.

Для того, чтобы рассказать историю Академии, художники Аксинья Сарычева и Николай Исаев создали графические произведения на основе живописи и графики Казимира Зеленецкого, а также фотографий и обложек каталогов того периода. Экспериментальность проекта состояла в методе, который выбрали художники: создание переосмысленных произведений, «парафраз». В экспозиции были представлены рисунки Аксиньи Сарычевой, сделанные на основе графики Зеленецкого в свойственной ей манере легкого линейного рисунка и рисунки Николая Исаева с живописных произведений Зеленецкого, сделанные цветным карандашом, создающие иллюзию живописи, остающиеся при этом великолепно организованными графическими листами. Экспозиция строилась вокруг единственного артефакта «Курс анатомии для художников» 1908 года, который находился в библиотеке Академии. Аудиовизуальная инсталляция, созданная на основе газетных вырезок того времени, дополняла и расширяла хронику жизни Академии.

С одной стороны, проект напрямую связан с историческим контекстом, с другой, он демонстрирует творчество со-

временных художников. Это исследование пластического языка художника. Несмотря на общий метод работы, каждый из авторов работает в свойственной ему манере и использует свой материал.

Следующий проект исследовательского характера – «Наше Красочное Прошлое» Николая Исаева, над которым художник работает более двух лет. Вся творческая деятельность Николая связана с художественным исследованием городского ландшафта Томска. Постоянная фиксация современного городского пространства в графических зарисовках и живописных полотнах тесно связана с исследовательской работой. «Наше Красочное Прошлое» – это серия ностальгических рисунков цветным карандашом и масляной пастелью: широкие свободные улицы, советские вывески, троллейбусы того времени, плакаты с советской символикой и первомайские демонстрации. В рисунках небольшого формата, эстетика которых близка графике советского художника Анатолия Кокорина, художник играет с деталями, чем подчеркивает документальность сюжета. В основе графики сотни фотографий и документальных источников. Автор работает так, как будто он был свидетелем той эпохи. На самом же деле рассказывает свою историю, где главный герой – город. Такой подход подводит к более детальному восприятию и пониманию истории. Взять, к примеру, одну из последних серий, посвященную истории памятника архитектуры «Гороховские склады». В девяти графических листах, верных тому же документальному духу, Николай рассказывает о двух личностях, напрямую связанных со «складами» – купце и владельце Владимире Горохове и архитекторе Андрее Крячкове. В трех листах из серии мы наблюдаем, как протекает время, сменяются целые исторические эпохи на фоне архитектурного шедевра в стиле модерн, построенного в 1911 году. В первом листе проезжает повозка, запряженная лошадьми, во втором – мимо нас проходит женщина с «советским» треугольником молока в сетке, в последней части трилогии – молодой мужчина в кожаном плаще и девушки в модных лосинах 1990-х годов, словно позируют для фотографии на фоне здания складов. Художник реконструирует историю, которой могло и не быть, но, прибегая к ясному языку графики, делает её столь предметно ощутимой, что мы верим. Это визуальное исследование Николая Исаева было показано в июне 2019 года на публичном фестивале «мУкА. Склады искусства» (куратор Анастасия Куклина), который был направлен на привлечение внимания к разрушающемуся памятнику федерального значения. Такой краеведческо-социальный подход к локальной истории, совмещенный с практиками современного искусства, во многом характеризует не только творчество художника, но кураторские инициативы в Томске.

Мы рассмотрели несколько подходов к работе с локальным контекстом в проектах и произведениях современного томского искусства. Небольшой период длиной в восемь лет стал важным для самоидентификации художников молодого поколения, проживающих в Томске. Может показаться, что эти проекты излишне критичны и драматичны, но все же очевидно, что художники своими исследованиями вытягивают на поверхность актуальные, острые проблемы, которые из личных переживаний превращаются в поле для широкого обсуждения.

В данном случае исторический контекст с его оригинальностью является двигателем современного искусства. Именно он придает уникальность идеям, подталкивает к экспериментам, поиску новых художественных методов, помогает решать сложные экспозиционные задачи. Сейчас трудно сказать, к чему приведет глобальный интерес к локальному, произойдут ли какие-то изменения в современном искусстве Томска. Возможно, благодаря этому некоторые местные художники займут своё место на мировой карте современного искусства.

## ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НОВОКУЗНЕЦКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ В ТЕЧЕНИЕ ДВУХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XXI ВЕКА

**Аннотация:** в статье анализируется выставочная деятельность Новокузнецкого художественного музея за два десятилетия XXI века. Приводятся примеры кураторских проектов, персональных и групповых выставок, цифровой анализ показателей.

**Ключевые слова:** кураторский художественный проект, кураторский культурологический проект, современная выставочная практика, изобразительное искусство Новокузнецка, искусство Кузбасса, изобразительное искусство регионов, современное музейное проектирование.

**Summary:** the paper analyzes exhibition-related activities of the Novokuznetsk Museum of Fine Arts during the first two decades of the XXI century. Examples include the curated projects, personal and group exhibitions, accompanied by the attendance analysis.

**Key words:** curatorial art project, curatorial cultural project, modern exhibition practice, visual art of Novokuznetsk, art of Kuzbass, regional visual art, modern museum design.

В начале XXI века учреждениям культуры, в том числе, Новокузнецкому художественному музею (далее – НХМ), пришлось испытать все тяготы становления нового постсоветского государства, заново определять свое место в социокультурном пространстве города, чтобы сохранить роль культурного центра, целью которого является – репрезентация произведений изобразительного искусства и пополнение собрания. Как жил музей эти двадцать лет, на каких принципах строилась и строится выставочная практика НХМ в настоящее время? На эти и другие вопросы мы попытаемся ответить в этой статье.

К тому времени музей располагал крупнейшим собранием изобразительного искусства в Кемеровской области, помещением в центре города (более 850 кв. м. выставочных площадей), высокопрофессиональным коллективом, традициями выставочной и научной практики, широкими контактами с ведущими музеями страны, региональными отделениями Союза художников России и постоянным партнером НХМ – Новокузнецким отделением СХ.

Заметим, что в этот период существенно расширилось «поле свободы» для введения новаций в художественную практику. В частности, становится популярной такая форма организации выставок, как кураторский культурологический или художественный проект.

Новый век (1999-2000) НХМ открыл серией ярких выставок, первым из которых стал проект с символическим названием: «Алтын-чер Саяно-Алтая. Диалог культур на пороге 3-го тысячелетия», осуществленный на средства гранта Института Открытое общество (автор и куратор – Л. Н. Ларина). Новаций в его реализации было немало: двухчастный формат (Хакасия - Алтай), оформление экспозиционного контекста инсталляциями и арт-объектами, включение памятников этнографии и археологии из собраний музеев этих регионов наряду с современными произведениями искусства из мастерских художников. Это событие было документировано изданием каталога, включившего научные публикации. Так были установлены культурные связи с творческим сообществом художников, благодаря которым расширились возможности для пополнения коллекции НХМ произведениями из этих регионов и последующего сотрудничества с известными мастерами республик.

В 2001 г. на площадке нашего музея стартовала региональная выставка «След-1» (автор проекта – Суслов А. В.), посвященная проблеме влияния древней культуры Сибири на современные художественные процессы, которая превратилась в серию выставок на тему неолита и прошла по многим городам Сибири. Параллельно «Следу» экспонировалась выставка «Декоративно-прикладное искусство Сибири» (куратор Галыгина О. М.), которая тоже позволила пополнить собрание НХМ новыми экспонатами. Эти проекты имели огромный резонанс в художественной жизни всего сибирского региона. Надо сказать, что для проведения масштабных временных выставок музею приходилось снимать постоянную экспозицию, занимавшую четыре зала и охватывавшую историю искусства с XVIII по XX век (икона, живопись, графика, скульптура и мелкая пластика, народное декоративно-прикладное искусство).

Выставочная деятельность велась интенсивно. Так, в 2000 году было открыто 46 выставок: 32 – в музее и 14 – передвижных. В следующем – 2001, юбилейном для музея году, отмечавшему свое сорокалетие, постоянная экспозиция была дополнена еще одним залом, посвященным сибирскому искусству.

В течение последующих восьми лет количество выставок в музее менялось незначительно, при этом постоянная экспозиция в разные годы занимала от трех до пяти выставочных залов. Создавались комплексные проекты с привлечением фондов других музеев города и Сибири, развивавшие партнерские связи и обогащавшие историко-культурный контекст экспозиций. Примером удачного сотрудничества служит выставочный проект «Ностальгия по 50-ым» (куратор Высоцкая Т. М.), организованный совместно с Новокузнецким краеведческим музеем. Концептуальные и тематические выставки из мастерских художников и фондов НХМ предоставляли возможность специалистам обсуждать и анализировать искусство Новокузнецка, а зрителям – возможность взглянуть на него в новых ракурсах. Это проекты Т. М. Высоцкой: «В начале пути» (раннее творчество художников Новокузнецка); «Антропология: грезы и разоблачение» (жанр «ню» из собрания НХМ и мастерских художников); «Оба – два» (выставка творческих пар); «Искусство социального оптимизма» (из собрания НХМ).

В первое десятилетие XXI века музей не раз становился площадкой для реализации интересных авторских проектов: «Звездный дождь» (Дорохов Е. Д., Омск); «Окно в центр Азии» (Тыва-Новокузнецк, Ларина Л. Н.); «Сибирский сад – территория мечты» (Омск-Новокузнецк, кураторы: Мысливцева Г. Ю. и Высоцкая Т. М.); «100 художников Сибири» (Галыгина О. М.). Художественная жизнь Сибири была представлена зрителям в групповых и персональных выставках из

Новосибирска, Омска, Томска и других городов.

География сотрудничества с российскими музеями была расширена за счёт привозных выставок, посвященных российской и мировой истории и культуре: «Агрессия» (Москва), «Романовы сквозь века» (ГМЗ «Петергоф»), «Живопись XVII-XIX веков» (ГТГ), «Японская игрушка» (ТОКМ), «Сокровища старых мастеров западноевропейской живописи» (ООМИИ им. Врубеля) и др.

Таким образом, в начале XXI века были определены основные направления выставочной практики музея: выставки из коллекции музея, выставки регионального и местного искусства, посвященные изучению современных художественных процессов, комплексные и культурологические проекты.

К концу первого десятилетия XXI века число выставок, проводимых музеем ежегодно, выросло до 65: из них 51 были открыты в музее и 14 – вне его стен. Произошло это за счет увеличения выставок, экспонирующих собственную коллекцию НХМ. Наряду с постоянной экспозицией музея, построенной по хронологическому принципу и представляющей «жемчужины» музейной коллекции, стали реализовываться циклы мини-выставок: «Календарь знаменательных дат» и «Острова памяти», выполнявшие одну из основных задач музея – актуализацию культурно-исторической памяти (куратор Данилова Л. Г.).

Организация межмузейных выставок, приуроченных к важным юбилейным датам – это еще одна возможность для реализации выставочных проектов. Так, к юбилейным датам празднования Победы в Великой Отечественной войне были организованы комплексные выставки: «Великая Отечественная война глазами художников» (2010), «Годы, опаленные войной» (2015). К созданию тематических экспозиций были привлечены фонды нескольких городских организаций: МАУК «Новокузнецкий краеведческий музей», Совета ветеранов войны и труда г. Новокузнецка, Новокузнецкого поискового отряда «Сибиряк», Музея боевой и трудовой славы ДК «Алюминщик» и др. По материалам этих выставок были изданы каталоги: «Художники Новокузнецка – участники Великой Отечественной войны» (автор-составитель Данилова Л. Г., 2010) и «Великая Отечественная война в произведениях советских художников (из фондов НХМ)» (автор-составитель Ларина Л. Н., 2015).

Параллельно шла работа по созданию экспозиций, основанных на результатах научно-исследовательской работы музейных сотрудников. Показательными для этого направления являются выставки, созданные Л. Г. Даниловой и Л. Н. Лариной. Лариса Георгиевна Данилова, продолжая изучать художественную жизнь Сибири и Новокузнецка, создала несколько масштабных выставок-публикаций. В 2010 – «Искусство Сибири 1950 – 1970-х гг.», в 2011 – «Искусство Сибири 1980-х-2000-х годов». В 2011 вышли в свет два её каталога: «Искусство Новокузнецка в собрании НХМ. Графика» и «Искусство Новокузнецка в собрании НХМ. Живопись».

Лариса Николаевна Ларина остается верной выбранной миссии возрождения культуры межнационального общения как основы сосуществования этносов, продолжая изучение и презентацию искусства Южной Сибири, организует выставки этнической направленности. За последние годы ею курировались следующие проекты: «Искусство ближнего зарубежья» (2009), «Лики древней Хакасии» (2009), персональные выставки художницы из Горной Шории – Л. Н. Арбачаковой: «Три мира Любви Арбачаковой» (2009) и «Анзас-Мрассу» (2013); «Петроглифы Хакасии. Древность и современность» (2013); выставка графических работ В. Тодыкова – «Художник-Алып» (2014).

Благодаря научной работе, изысканиям сотрудника музея А. В. Клещевского, посвященным изучению истории православия и, в частности, бытованию икон в нашем городе, раздел «Икона» в постоянной экспозиции был дополнен экспонатами местного происхождения.

В целом, выставочная деятельность НХМ определяется многими факторами. В том числе потребностями культурно-образовательной работы, которую возглавляет искусствовед Л. А. Андичекова. Необходимость в совершенствовании культурно-образовательной деятельности музея, неоднократно выливалась в организацию выставок дидактического характера: «Жанры и техники», «Азбука искусства». Еще одним новшеством последних лет является включение в отдельные выставки интерактивных компонентов, которые позволяют посетителю находиться не в роли пассивного наблюдателя, а принимать активное участие («Сложи голубя мира», «Почувствуй себя первобытным художником» и т. п.).

Тематические выставки, в рамках которых происходит группирование разноплановых художественных произведений, объединенных одной темой, наиболее привлекательны и рассчитаны на широкую зрительскую аудиторию. Среди них «Путешествие в сказку» (2015), объединившая детскую книжную иллюстрацию и скульптурные изображения сказочных героев; «Гуляя по крышам» (2017), предлагавшая зрителям взглянуть на мир с высокой точки вместе с «музейными» котами (2017); «Прогулки по городу», приуроченная к 400-летию Новокузнецка и представляющая наш город в старых фотографиях, произведениях живописи и графики; «Юность комсомольская моя!» (2018), дополнившая основную экспозицию инсталляциями в виде интерьерных комплексов советского быта.

В результате многолетней работы с коллекцией декоративно-прикладного искусства и благодаря ее пополнению, в 2016 году был обновлен раздел постоянной экспозиции – «Наследие народных культур», демонстрировавший тенденцию включения искусства коренных жителей нашего края в общероссийскую культуру.

Особой гордостью НХМ является замечательная коллекция Сибирского искусства. На сегодняшний день в музейном собрании имеются работы художников Иркутска, Красноярска, Омска, Томска, Хакасии, Алтая и Тывы. Новацией в выставочной практике музея стала организация на официальном музейном сайте раздела виртуальных выставок. Такая форма презентации коллекции дает возможность познакомиться с фондами музея максимально большому количеству зрителей, а сотрудникам – представить результаты своей собирательской и научно-исследовательской работы.

Благодаря многолетнему сотрудничеству музеев города и области были реализованы крупные межмузейные проекты: «Трудовые люди Кузбасса» (2016) совместно с Научно-техническим музеем им. И. П. Бардина; «Петербургские

тайны Достоевского» (2016), «Ф. М. Достоевский в произведениях художников XX века» (2017) и «Произведения художников Сибири в собраниях художественных музеев Кузбасса» (2018) – совместно с КОМИИ.

Презентация российского и мирового культурного наследия является неотъемлемой частью выставочной деятельности музея. За последнее десятилетие в НХМ состоялись выставки древнерусского искусства из собрания Ярославского художественного музея и Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева, русского искусства из Ярославского художественного музея. Были осуществлены проекты, посвященные выдающимся личностям: С. Есенину (Государственный музей-заповедник С. А. Есенина, с. Константиново), Ф. М. Достоевскому (Театральный музей им. А. А. Бахрушина), Николаю I и царской семье (ГМЗ «Петергоф»). Творчеству художников мирового уровня были посвящены выставки «Мадонна Рафаэля Санти» (Нижнетагильский музей изобразительных искусств), «Сальвадор Дали, Пабло Пикассо и Гюстав Доре» (московская компания «Артгид»).

Актуальные художественные процессы, происходящие в последнее десятилетие в центральной России – в Москве и Санкт-Петербурге нашли отражение в серии выставок, на которых были представлены произведения Арона Зинштейна, Ильи Глазунова, Виктории Осмеркиной, Леонида Баранова, «Товарищества передвижных художественных выставок – XXI века», Московской школы акварели С. Андрияки. Такая активность в данном направлении является показателем партнерских отношений с различными музеями нашей страны и позиционирования НХМ как ведущей выставочной площадкой в городе.

Еще одним направлением выставочной работы является отражение современной художественной жизни региона. В музее проводились персональные выставки сибирских художников из Красноярска, Омска, Барнаула, Новосибирска, Горно-Алтайска, Кызыла, Прокопьевска. Кроме того, были реализованы крупные авторские проекты: «Россия. Абстрактная Сибирь» (куратор М. Паршиков, Новосибирск, 2010), «Сибирский Андеграунд. 20 лет спустя» (куратор В. О. Назанский, МСИ «Эрарта», 2015), «Сибирская неоархаика» (куратор О. М. Галыгина, галерея «Сибирское искусство», 2015).

Сохраняя верность миссии репрезентации искусства Новокузнецка, музей проводит большое число выставок местных художников всех поколений. В апреле 2019 года совместно с Новокузнецким отделением СХ России организована большая ретроспективная выставка «Новые горизонты», посвященная 30-летию Новокузнецкого отделения ВТОО СХР. Музей систематически проводит персональные ретроспективные выставки новокузнецких художников, в том числе тех, кто продолжил свой творческий путь за рубежом (Александр Бобкин, Эдуард Зеленин).

Все эти годы музей, отслеживая процесс становления молодых художников Новокузнецка, предоставляет им залы для экспонирования, тем самым оказывая поддержку их профессиональному становлению. Так, например, в 2003 году прошли выставки студенческих работ Кемеровского и Новокузнецкого художественных колледжей. В 2006 на средства городского гранта был осуществлен проект региональной выставки «Мобилизация молодых. Традиции и эксперимент в творчестве нового поколения художников Западной Сибири» (куратор Т. М. Высоцкая), которая отразила состояние молодежного искусства в Сибири: от Омска до Красноярска, а также показала региональные особенности художественного образования. На протяжении последнего десятилетия Л. Г. Данилова выступала куратором молодежных выставок, которые разворачивались в музейных залах (долгосрочный проект «Белое крыло») и представляли творчество молодых художников города в витринных окнах музея (проект «Окна»).

Выставочное пространство – место взаимодействия музея с публикой – организуется, откликаясь на её состав. В туристических регионах музеи могут ограничиться небольшим числом выставок, но в музеях, ориентированных на местных жителей, выставки – форма поддержания постоянного интереса социума к музею. Все активнее становится взаимодействие НХМ с музеями и выставочными организациями города, региона, страны. Это позволяет, с одной стороны, значительно расширить выставочные возможности каждого музея, с другой, обеспечивает солидарное решение важных проблем по транспортировке, обеспечению безопасности и т. п.

В последние десятилетия в жизни музеев становится явной тенденция к большей открытости, к взаимодействию не только со специалистами, но и с широкой зрительской аудиторией. Популярны тематические выставки, рассчитанные на эмоциональное восприятие, активное включение посетителей в творческий процесс.

Многогранность деятельности является основным принципом современной выставочной политики Новокузнецкого художественного музея, находящегося в динамичном поиске равновесия, соединяющего традиционные типы выставок с поиском современных форм коммуникации.



## МОЛОДЕЖНЫЕ ВЫСТАВКИ В ЭКСПОЗИЦИОННО-ВЫСТАВОЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ЮГРЫ: РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ОПЫТЕ ИХ ПРОВЕДЕНИЯ

**Аннотация:** автор статьи знакомит с опытом организации выставок современного искусства в Государственном художественном музее Югры, с формами и нетрадиционными техниками его презентации на примере анализа экспозиций: «Зона отчуждения» и «4К».

**Ключевые слова:** актуальное искусство, современное музейное проектирование, современное искусство Югры, молодые художники Югры, современная выставочная практика, экспозиционные инновации, концептуальная выставка.

**Summary:** the paper dwells on the organization of exhibitions of contemporary art in the Yugra State Museum of Fine Arts, describing the forms and innovative techniques of presentation of arts. The examples include "Restricted Area" and "4K" projects.

**Key words:** contemporary art, contemporary museum design, modern art of Ugra, young artists of Ugra, modern exhibition practice, exposition innovations, conceptual exhibition.

Бюджетное учреждение «Государственный художественный музей» один из крупнейших музеев Ханты-Мансийского автономного округа – Югры в области изобразительного искусства. Музей активно ведет работу с современными художниками, в том числе творческой молодежью, работающей с нетрадиционными техниками и современными технологиями в изобразительном искусстве, реализует кураторские проекты. Создает условия для объединения молодежной художественной среды в культурном пространстве Югры, оказывая, тем самым, поддержку самостоятельной творческой деятельности молодых авторов, стимулируя и популяризируя их.

На основе анализа двух экспозиций молодежных выставок музея мы рассмотрим приемы и формы организации экспозиционно-выставочного пространства при создании выставок актуального искусства, которые открывают возможность как для проявления индивидуальности авторов, так и открывают нестандартные подходы в области решения единого концептуально осмысленного художественного поля.

Выставки современного искусства являются неисчерпаемым ресурсом для реализации идей по трансформированию выставочного пространства музея. По таким выставкам можно судить о художественной составляющей современного общества – особенно через творчество молодых авторов, отличающихся оригинальностью мышления и склонность к экспериментам в форме. Часто идеи молодых художников выходят за рамки общепринятых стандартов в области искусства, поэтому кураторские проекты требуют модификаций и преобразований выставочных площадок в экспозиционное пространство, способствуя оригинальному подходу к работе над созданием экспозиций.

В нашем музее при планировании экспозиций выставок особое внимание уделяется выставочному пространству, которое дополняется инсталляциями, арт-объектами, трансляцией видео-арта для раскрытия концепции проекта. Каждый элемент экспозиции играет свою роль, дополняя содержательные аспекты и индивидуальность экспонируемых произведений. Основной задачей экспозиционера является создание художественной среды, в которую включаются как экспозиционное пространство, экспонаты (авторские произведения), так и посетители и возможность для их интерактивного участия, восприятия и взаимодействия с изобразительными, пластическими и медийными объектами выставки.

Заметим, что чаще всего возникают проблемы в реализации теоретической (концептуальной) части выставочного проекта. В результате чего могут появиться недоработанные случайности, сложности для восприятия зрителем идеи экспозиции и предметного ряда в отдельности. Основной проблематикой таких выставок является не до конца раскрытое их смысловое значение и возможностей произведений. Поэтому главной задачей экспозиционеров является изучение данной проблемы, выявление основ проектирования художественных экспозиций. Анализ экспозиционно-выставочного пространства при реализации проектов является неотъемлемой частью музейной практики. В результате осмысления этой проблематики нередко применяются новые методы создания выставки, примером чего являются некоторые из них, организованные и проведенные в последние годы.

Выставка «Зона отчуждения» была показана в 2016 году в рамках проекта «Художник и кино», что позволило использовать нестандартные формы ее реализации. Проект «Художник и кино» - это проект, задачами которого являются работа с молодежью, организация и проведение арт-вечеров, выставок, лекций. Эта выставка аккумулировала в себе элементы как «зоны» повести А. Н. и Б. Н. Стругацких «Пикник на обочине», так и фильма Андрея Тарковского «Сталкер» (1979 года). Все это послужило основой концептуального решения образа выставки. Концепция выставки «аномального» искусства заключалась в изучении современного искусства округа Югра, в исследовании его пластического и смыслового ресурса через новые формы экспонирования. Главной задачей стала адаптация выставочного пространства к основной тематике выставки, в результате чего зритель смог воспринимать произведение в едином ключе.

Экспозиция состояла из произведений живописи, предметов актуального искусства, инсталляций, видео-арта, арт-объектов молодых авторов округа (Ксени Белкиной, Евгения Шелепова, Алексея Филатова, Айгуль Тархановой, Марии Манкевич, Елизаветы Рябцевой). В экспозиционный ряд были включены экспонаты из фондов Государственного художественного музея Ханты-Мансийска. Создание образа экспозиции стало интересной задачей для кураторов, так как выставочное пространство музея, в котором была размещена экспозиция, имеет необычную спиралевидную структуру, которое поднимается с первого этажа на третий, огибая другие выставочные помещения. Оно в итоге позволило поделить экспозицию на несколько составляющих частей (блоков), подчеркнув разнообразие видов и жанров, материалов и приемов, которые авторы представили в своих произведениях. Были объединены различные знаковые произведения молодых художников, в том числе, включена мультимедийная составляющая - видео-арт. При этом каж-

дый зритель получил возможность погрузиться в своеобразную атмосферу «Зоны отчуждения» путем непосредственно личного участия в интерактивной форме создания некоторых инсталляций по данной теме. В результате реализации данного проекта была охвачена новая категория людей, ранее не посещавшая музей, в основном подростки от 12 лет и старше. Проект показал, что современное общество нуждается в нестандартных решениях организации выставочного пространства, в непосредственном участии в нем самого зрителя в качестве со-творца.

Позднее, в 2017 году, возникла другая идея выставки молодых художников Югры – «4К», которая объединила шесть талантливых, с собственным творческим почерком и индивидуальностью художников, выпускников Ханты-Мансийского филиала Уральской государственной архитектурно-художественной академии, в которую вошли из Ханты-Мансийска: Евгений Шелепов, Мария Манкевич, Ксения Белкина, Елизавета Рябцева и Айгуль Тарханова (Тюмень), Иван Демьяненко (Нижевартовск). Название выставки выбрано не случайно, «4К» - это номер группы, в которой учились молодые авторы. В экспозицию вошли как станковые произведения художников (живопись, графика), так и инсталляции (видео-арт, арт-объекты), так и произведения из фондов Государственного художественного музея. Главная идея выставки заключалась в изучении особенностей восприятия молодыми художниками современного мира и их отображения образа времени в искусстве XXI века. Оказалось, что время воспринимается ими не как непрерывная шкала, а как спираль. При этом прошлое, которое находится где-то рядом, влияет на настоящее, настоящее воздействует на будущее. Художник, как своего рода «проводник», обращается к прошлому, трансформирует происходящее и стремится создать более актуальные образы.

При планировании экспозиции особое внимание было уделено выставочному пространству, которое было решено с помощью инсталляций, арт-объектов и видео-арта. Это сыграло важную роль при реализации концепции выставки. Каждый фрагмент «пандуса» залов был задействован, каждый элемент играл свою особую роль, при этом выявляя характер и индивидуальность работ художников. Основной задачей явилось создание такой художественной среды, в которую включалось общее решение экспозиционного пространства, в котором экспонаты и посетители вступали во взаимодействие. Экспозиционное развитие начиналось с экспонирования графики, выполненной на больших листах бумаги, и заканчивалось трансляцией видео-арта. Видео-арт явился завершающей точкой выставки, останавливающей движение зрителя. Когда оба элемента - видео-арт и экспозиционное пространство начинают работать в единстве, реализуется идея интерактивной площадки, то возникает эффект взаимосвязи прошлого и настоящего. В экспозиции использовался образ творческой интерпретации развития общества от архаики к технологиям будущего. Категория времени была воплощена благодаря таким дополнениям как современные арт-объекты и экран, на который проецировался видео-арт, отражающий технологии нового времени, наряду со старыми, простыми материалами (мешковина, веревка, бумага). Мне кажется, что сознание современного художника работает в связке с чувственными и рациональными представлениями о человеке и мире, окружающем его. Современный автор имеет дело со сверхплотными информационными потоками, со стремительным развитием технологического контекста в повседневных практиках, с мгновенным откликом творческого сообщества на событийную повестку дня.

Обобщая, скажем, что выставка является результатом кураторской работы, что позволяет от начала и до конца придерживаться заложенной изначально идеи концептуального решения экспозиции. В процессе работы над определенными разделами выставочного пространства можно выделить доминирующие особенности, которые в итоге становятся важнейшими факторами организации выставочной среды, определяющей ее визуальное и смысловое восприятие. В процессе подготовки выставки современного искусства можно выделить основные принципы ее реализации: увеличение заложенных возможностей экспонирования, упрощение или усложнение экспозиции в зависимости от произведений авторов, использовании арт-объектов для передачи концептуального решения.

Опыт экспозиционно-выставочной работы нашего музея показывает необходимость в проектировании пространства экспозиций в соответствии с концептуальным содержанием самих проектов. В основном проектирование выставок ведется с учетом произведений традиционных видов искусства из основной коллекции музея, что диктует определенные правила при экспонировании музейного предмета в пространстве. По большей части выставочные площадки не предназначены для произведений не традиционных видов изобразительных искусств, что создает проблемы в реализации нестандартных проектов. Думается, что необычные приемы экспонирования, используемые на выставке, где представлено актуальное искусство, должны формировать особое художественное поле выставочного пространства. Следует отметить, что в Ханты-Мансийске наблюдается нехватка площадей, предназначенных для нестандартных приемов экспонирования актуального искусства.

Творчество молодых художников Югры в целом привлекает свежестью мировосприятия и самыми разнообразными интерпретациями художественных традиций прошлого. Их произведения полны новых идей и нестандартного, выходящего за рамки прививаемого информационным контекстом, мышления. Таким образом, молодые авторы выставок заставляют зрителя выйти за рамки реальности, и погрузиться в мир, непохожий на повседневную действительность. Молодой художник не мыслит набором произведений, расставленных в выставочном пространстве, но предлагает на уровне пространственного решения цельное художественное высказывание. Поэтому современное искусство зачастую неотделимо от пространства, в котором оно экспонируется. Не все зрители готовы принять художественные поиски молодых авторов, что, безусловно, является одной из важнейших проблем в нахождении способов взаимодействия современного искусства и общества.

Оказать содействие молодым авторам для их творческой самореализации, предоставив им не только возможность участия в организации и проведении выставок, но и способствовать налаживанию коммуникаций с разными социальными и возрастными категориям зрителей – одна из важнейших задач региональной культурной политики, которую осуществляет и наш художественный музей.

## УНИВЕРСИТЕТСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ЮУРГУ В ЧЕЛЯБИНСКЕ

**Аннотация:** данное исследование представляет анализ опыта организации университетского художественного музея на базе Южно-Уральского государственного университета в Челябинске. В нем анализируются факторы, повлиявшие на его возникновение, актуальность его деятельности в процессе обучения студентов – будущих искусствоведов, роль в воспитании навыков работы с музейными объектами, в их описании и каталогизации выставок.

**Ключевые слова:** художественные музеи Челябинска, изобразительное искусство Урала, музей образовательного учреждения, актуализация художественного наследия, коллекционирование, репрезентация художественных коллекций, методы эстетического воспитания, современная выставочная практика.

**Summary:** the paper describes the organization of a museum of fine arts on the basis of the South Ural State University in Chelyabinsk. The paper analyzes the factors contributing to its establishment and the influence of the museum on the educational activities of the students, the future art historians, including the practical aspects of dealing with museum objects, their description and the cataloguing of exhibitions.

**Key words:** art museums of Chelyabinsk, visual art of the Urals, a museum of an educational institution, actualization of the artistic heritage, collecting, representation of art collections, methods of aesthetic education, modern exhibition practice.

Обратимся к недавнему опыту созданного в Челябинске вузовского художественного музея в одном из крупнейших российских учебных заведений – Южно-Уральского госуниверситета. В начале 2000-х годов в Челябинске, снискавшем себе в XX веке репутацию индустриальной и культурной столицы Южного Урала, неожиданно сложились условия для создания университетского художественного музея. Первотолчком явилось открытие в бывшем Челябинском политехническом институте (в связи с преобразованием технического вуза в университет классический) – специальности «Искусствоведение».

Еще в 1960-е годы в главном корпусе архитектор М. П. Мочалова «запроектировала в рекреациях второго этажа Зал искусств» [1, с. 147], где студенты – будущие архитекторы и инженеры-строители осваивали основы рисунка, рисуя гипсовые отливки; знакомились с выставками произведений художников Челябинска, с экспозициями графики и проектов преподавателей. А в актовом зале для большой аудитории студентов и педагогов «художник В.Н. Челинцова, получившая великолепное художественное образование в Саратове, Ленинграде и Москве, работавшая в Челябинске в 1932–1971, читала лекции о современном искусстве Советского Союза и Запада» [9, с. 15].

В 2017 году в ЮУрГУ в память о талантливом архитекторе и блестящем педагоге к 95-летию М. П. Мочаловой (1922–2010) прошла 19-я ее персональная выставка. Архитектор-художник М. П. Мочалова, профессор ЮУрГУ, правнучка знаменитого русского актера-трагика П.С. Мочалова. (оказавшись после окончания МАРХИ в Челябинске по распределению, М.П. Мочалова проектировала сооружения в стиле неоклассики). Она была развернута в Зале искусств ЮУрГУ в связи с учреждением кафедры искусствоведения и культурологии. Выставка была включена в программу форума ректоров университетов России и Казахстана, который состоялся на базе ЮУрГУ осенью 2017 года. При жизни Мария Петровна в собрание будущего Художественного музея ЮУрГУ «подарила три свои архитектурно-пейзажные акварели и пастель» [1, с. 162-163]; после ее ухода дочь архитекторов Мочаловой и Петрова передала в дар ряд ее произведений – большого формата рисунки – композиционные портреты преподавателей-коллег, а также других архитекторов Челябинска и челябинских художников в собрание молодого Художественного музея ЮУрГУ, чья коллекция начала собираться с 2003 года, а учреждение музея приказом ректора А.Л. Шестакова состоялось в июле 2016 г.

Создание художественного музея ЮУрГУ имело ряд базисных посылов: очевидно, что один из крупнейших вузов России с численностью студентов более пятидесяти тысяч в своей образовательной деятельности не только формирует основные профессиональные компетенции и навыки у студентов в процессе их обучения, но и создает атмосферу для духовного и эстетического воспитания личности студента, чему во многом способствует воздействие подлинных произведений искусства, экспонирующихся на различных экспозициях в Зале искусств университета – из различных собраний государственных художественных музеев: Челябинского ГМИИ, ГРМ, Екатеринбургского МИИ, Нижнетагильского, Новосибирского музея Н. К. Рериха. Творческие концепции выставок, созвучные актуальным процессам в современном искусстве Южного Урала, выявляют в экспозициях характерные черты образно-пластического языка, тем и идей, которыми живут современные художники разных поколений. Выставки из мастерских, из личных коллекций, из собрания формирующегося Художественного музея ЮУрГУ заинтересовывают и привлекают не только студентов университета, но и молодежь других учебных заведений художественно-творческого профиля.

Молодежь, представляющая различные культуры и традиции России и бывшего СССР, иностранные студенты – выходцы из Азии и Африки, высоко оценили опыт наших выставок. Весной 2017 был проведен социологический опрос теле-радиокомпанией ЮУрГУ-ТВ, в результате на вопрос: что они определяют как самое привлекательное, помимо учебного процесса, – иностранные студенты, ответили: «художественная галерея и ее выставки».

Разработка концепции музея шла параллельно с начавшимся процессом выставочной деятельности [5;7]. «За пятнадцать лет его истории (с 2003 по 2019) состоялось 130 выставок» [2, с. 289–292], и это при отсутствии штата сотрудников: вся музейная работа от учетной документации, фотофиксации, собирательская, хранительская, экспозиционная, издательская и публикационная, до экскурсионной и рекламной, – осуществлялась на общественных началах преподавателем кафедры Г. С. Трифоновой – профессиональным искусствоведом и музейщиком, с участием выпускников кафедры искусствоведения ЮУрГУ), с привлечением студентов в период учебных семестров на занятиях по музееведению и на музейной практике.

При этом было издано 58 каталогов выставок и 4 сборника статей преподавателей и студентов кафедры, в которые были включены «тексты выступлений искусствоведов художественных музеев Саратова и Челябинска, художников» [2, с. 299–301] и «около ста научных публикаций различных жанров, авторами которых стали студенты и преподаватели кафедры, а также художественные критики, искусствоведы Челябинска» [2, с. 302–308]. Среди изданий – два тома полного научного каталога собрания, вышедшие в университетском издательском центре в 2013 и 2017 годах [см. 1, 2].

Оценивая результаты и качество деятельности музея, его собрания, которое на сегодня насчитывает более 1000 произведений изобразительного, декоративного и народного искусства, художественной фотографии и актуального искусства, хочется отметить репрезентативность этого небольшого, но емкого собрания. Целый ряд важных явлений, характеризующих искусство Южного Урала и его крупнейшего города Челябинска, представлены в университетском музее: виды изобразительного искусства, материалы, образно-пластические стилевые направления, персоналии. Произведения, вошедшие в собрание ХМ ЮУрГУ, датируются в основном 1950–2018 гг. Самое раннее из них – пейзажный этюд Ильменского заповедника написан в 1939 году В. Левандовским, учеником Н. А. Русакова (1888–1941), – основоположника живописи в Челябинске в XX веке и произведения другого его ученика – А.М. Шумакова, известного более всего как графика.

В собрании ХМ ЮУрГУ посмертно, из мастерской известного южноуральского гравера Н. Я. Третьякова (1925-2014) поступила большая коллекция его линогравюры и цветной ксилографии крупного станкового формата. В описании и систематизации наследия художника в его мастерской приняли студенты искусствоведы, обучавшиеся в магистратуре. Николай Яковлевич Третьяков – один из учеников живописца Н. А. Русакова, – жил в 1930-е годы в Челябинске. С его авторскими графическими листами поступили работы и других челябинских художников, подаренные ему на юбилей.

Из мастеров старшего поколения в собрание поступили работы В. Н. Челинцовой, одной из основателей Союза художников в Челябинске в 1935-1936 годах – из семьи архитекторов М. П. Мочаловой и Б. В. Петрова и посмертно с архивом из мастерской художника-гравера Н. Я. Третьякова. С работами челябинских художников из мастерских пришли произведения других художников – существовала традиция обмениваться своими работами в дар. Так, из мастерской В. П. Меркулова поступил живописный натюрморт А. О. Григоряна (1919–1995), гравюры З. Н. Латфулина, а из мастерской Н. Я. Третьякова – замечательные декоративные натюрморты этого художника-монументалиста, исполненные темпорой. Таким же образом, вместе с творческим наследием в собрание пришли работы ранее не представленных в университетском музее мастеров: гравюра П. П. Ходаева, акварели А. А. Соловьевой, замечательная цветная гравюра на дереве Н. Я. Третьякова «Новогодний вечерний трамвай» (из семьи М. П. Мочаловой и Б. В. Петрова).

Замечательно, что экспозиционно-выставочная деятельность шла по нарастающей из различных источников: из музеев, частных коллекций, и, что особенно важно отметить как факт качественного роста и развития университетского художественного музея – осуществление выставок с различными образовательно-пропедевтическими и творческо-аналитическими концепциями – уже из собрания ХМ ЮУрГУ. Назовем для примера выставку «Искусство графики: от рисунка к гравюре» 2017 года, которая, как и многие другие, была замечена не только студентами и преподавателями вуза, его руководством, но и гостями университета – представителями известных отечественных и зарубежных университетов, которые восхищались высоким художественным уровнем этих произведений. На выставке состоялся незабываемый для студентов мастер-класс по печати гравюры, осуществленный молодым художником-гравером О. Н. Гражданкиной, получившей прекрасную школу в Челябинском художественном училище, затем на Урало-Сибирском отделении Академии художеств в Красноярском художественном институте по классу гравюры. Вся перечисленная музейно-образовательная деятельность на всем ее протяжении требовала больших творческих и профессиональных затрат, так как осуществлялась с огромной нагрузкой одновременно и параллельно с собственно преподавательской деятельностью.

Визуальные искусства, в том числе классические виды графики, живописи, скульптуры, монументальной и станковой, а также виды, связанные с технологиями оптики, цифровыми, видео- и интернет-технологиями, являют свою принадлежность не только к собственно художественному творчеству, но связываются со знаково-цифровой и интеллектуально-технологической культурой.

Второй фактор необходимости художественного музея в университете связан с потребностями учебного процесса, когда в изучении различных искусствоведческих дисциплин будущим искусствоведам необходимо приобретать не только зрительский опыт непосредственного просмотра и анализа выставок и музейных экспозиций в городе, где происходит учеба и приобретение профессии, но и участвовать в этом процессе, окунаясь в атмосферу мастерских и фонды музейных экспонатов, непосредственно участвуя под руководством педагога, искусствоведа-ученого и практика музейной работы на всех этапах собирания коллекции художественных произведений регионального искусства, документирования, классификации и организации условий хранения; в разработке концепции той или иной выставки и ее реализации в экспозиции в Зале искусств; в работе над материалами и макетированием каталогов к временным выставкам, в составлении полного научного каталога музейного собрания. На стадии обучения студенты-искусствоведы, пройдя все этапы работы с произведениями художников южноуральского региона разных поколений, приобретают опыт, который продвигает их уже в студенческие годы ускоренными темпами к овладению профессией. Теоретические занятия, практика работы с реальными произведениями и их авторами, собирание архивов в музейные коллекции – все вместе дает мощный базис для самостоятельной научной работы студента-искусствоведа в изучении искусства, художественной школы, авторского стиля и почерка каждого конкретного художника. Изучение и документальная обработка творческих и архивных материалов становится источником базой для написания научных творческих и отчетных календарных студенческих работ по курсу изучения искусствоведческих дисциплин. Так, еще в студенческие годы, закладываются основы системы знаний и компетенций, ряд базисных посылов и ориентаций для определения



направления дальнейшей творческой и научной профессиональной деятельности. Эта система берет свое начало из концепции панорамных представлений о картине истории искусства региона, которую привносит на основе собственно-исследовательского и музейного опыта педагог – научный руководитель в повседневной работе со студентами. Здесь действует классическая традиционная система взаимоотношений мастера и ученика. Молодая кафедра искусствоведения и культурологии, естественно, должна была найти опору, и прежде всего с точки зрения методики, которой стала уральская школа искусствознания – Уральского госуниверситета с его кафедрой истории искусств (ныне факультет искусствоведения и культурологии УрФУ имени Б. Н. Ельцина) и факультета искусствоведения МГУ имени М. В. Ломоносова. Столь тесная взаимосвязь деятельности университетского художественного музея и учебно-образовательного процесса, которую удалось осуществить и провести в течение минувших десятилетий в воспитании искусствоведов - безусловно, отличительная черта оригинального опыта нашего университета.

Собрание ХМ ЮУрГУ и его формирование – отдельная тема. Создание коллекции, как и работа с ней в течение 2002–2018 годов шла под руководством и по согласованию с профессорами Н. В. и Н. П. Парфентьевыми, по замыслу и реализации Г. С. Трифоновой (автора этого текста), педагога-музейщика с большим стажем – 32 года работы в Челябинской областной картинной галерее (ныне музей изобразительных искусств) вместе со студентами-искусствоведами и выпускниками кафедры искусствоведения Я. Русановым и В. Мужевой, историком А. Лукьяновым. Выезды в мастерские в течение учебного года и в летние месяцы для отбора работ на выставки и в собрание ХМ ЮУрГУ осуществлялись по обоюдному согласованию с авторами, представителями семей художников и искусствоведами, занимающимися исследованием и распределением наследия художников Челябинска по музейным институциям.

В последние десятилетия, когда происходит смена поколений художников, пришло понимание, что их наследие не должно быть оставлено без внимания. Увлекательная работа по разбору и систематизации собраний, составлению списков для приобретений и дарений в собрание ХМ ЮУрГУ ведется в течение двух десятилетий, став ценным опытом для студентов – будущих искусствоведов. Передача в ХМ ЮУрГУ осуществляется, в большей степени, безвозмездно, в качестве дара от авторов и их родственников. Большой корпус произведений и подготовительных рисунков мастера композиции и станковой картины В. А. Неясова был приобретен в 2008 году за счет средств ЮУрГУ. Так как более средств на закупку произведений не выделялось, часть произведений ушедших и ныне здравствующих художников из мастерских была закуплена за счет личных средств педагога, фактически являвшегося хранителем, собирателем и автором-составителем научного каталога музейного собрания. Вся эта работа осуществляется на безвозмездной основе во имя вовлечения студентов-искусствоведов в профессиональную деятельность, с одной стороны, с другой - ради сохранения художественного наследия Южного Урала и Челябинска, особенно после ухода ведущих художников старших поколений и их учеников, а также в целях сохранения и музеефикации произведений ныне здравствующих художников.

Составлены инвентарные описания, выпущены каталоги на бумажных носителях. Ценность и оригинальность собрания определяют авторские коллекции живописцев и графиков второй половины XX века – первых десятилетий XXI вв., стилистические черты регионального уральского и южноуральского искусства и авторский стиль представленных персональными коллекциями художников: В. А. Неясова, В. Н. Дьякова, В. Г. Шаповалова, В. П. Меркулова, Н. И. Черкасова, В. В. Бубнова, Н. Я. Третьякова, А. П. Кудрявцева, А. С. Ваганова, З. Н. Латфулина, Л. Н. Костиной, К. В. Фокина, В. П. Ваганова, В. В. Качалова, Е. А. Щетинкиной, Н. А. Кудричева, О. Н. Гражданкиной, фотохудожников С. И. Жаткова и С. Ф. Коляскина. Как упоминалось выше, за рассматриваемый период состоялось 130 выставок, в том числе: из государственных художественных музеев, из частных собраний, из мастерских художников.

Среди общероссийских музейных ценностей в собрании ХМ ЮУрГУ находится картон к неосуществленной картине В. А. Неясова «Воссоединение волжских народов с Россией» (1948–1984); триптих «Декреты советской власти» (1972) художника-монументалиста Л. Н. Костиной, исполненный темперой (110х275). Каждая часть – поистине шедевр монументалистики [6, с. 38, 39, 97; 2, обложка, с.154, 155]. Другие персональные коллекции в собрании: экспрессивная живопись В. Г. Шаповалова; романтическая красота лирического живописца и рисовальщика В. П. Меркулова (1936–2010); плеяды уральских гравиров; живописцев и рисовальщиков Н. И. Черкасова (1919–2013), В. В. Бубнова (1930–2013), Н. Я. Третьякова (1925–2014); художника и искусствоведа А. С. Ваганова (1940–2012); коллекции современных работающих художников В. Н. Дьякова, Н. А. Кудричева, З. Н. Латфулина, В. П. Ваганова и так далее.

История молодого университетского художественного музея и его собрания свидетельствует о замечательной традиции Челябинских художников участвовать своими выставками и передавать произведения в дар. Активное участие в комплектовании принимает правление Челябинской региональной организации ВТОО «Союза художников России» во главе с председателем А. В. Костюком.

Комплектование коллекции художественного музея выполняет комплекс задач, которые стоят перед искусством, его создателями и художественной культурой, и обществом в целом: сохранение, изучение и публикацию художественного наследия и современного искусства, установление непрерывного контакта зрителей и всего корпуса, созданных в прошлом и создаваемых в текущем времени произведений, контакт с творческими личностями – художниками.

В заключение обратимся к идее регионального художественно-исторического музея. Проблему музеефикации, экспонирования и публикации памятников искусства современной истории искусств на Южном Урале, которую мы экспериментально осуществили в нашем музее ЮУрГУ, во всей полноте университетский музей решить не может, да такая задача и не ставилась. На самом деле Челябинск по-прежнему нуждается в открытии общедоступной экспозиции объемного пласта регионального искусства Южного Урала для его более широкой репрезентации.

1. Искусство Южного Урала середины XX – начала XXI вв. Живопись, графика, скульптура, декоративное искусство, художественная фотография, актуальное искусство: каталог собрания Художественного музея ЮУрГУ. /авт. вст. статей: Н.В. Парфеньева, Г.С. Трифонова; сост. и науч. ред. каталога Г.С. Трифонова. – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2013. – 215 с: ил.

2. Искусство Южного Урала середины XX – начала XXI вв. Живопись, графика, декоративное и народное искусство, художественная фотография: каталог собрания Художественного музея ЮУрГУ. / отв. ред. Н.П. Парфентьев; сост. Г.С. Трифонова. – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2017. – 318 с: ил.

3. Трифонова Г. С. Мария Петровна Мочалова, 1922–2010. Архитектор, художник, педагог: кат. выст. к 95-летию со дня рождения: рис., акварель, пастель, масло, архит. проекты, кн.-исследования, учеб., ст., кат. выст. / авт.-сост. Г. С. Трифонова. – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2017. – 68 с.: ил.

4. Василий Андреевич Неясов. 1926–1984. Воссоединение волжских народов с Россией. История ненаписанной картины. 1948-1983: каталог выставки /сост. Г.С. Трифонова. – Челябинск, 2008. – [60] с.: ил.

5. Научно-методическое обеспечение деятельности университетского музея искусств в сфере художественно-эстетического образования и воспитания студенчества: материалы региональной межвузовской научно-практической конференции/под ред. Н.В. Парфентьевой. – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2010. – 148 с.

6. Трифонова Г.С. «Минувшее проходит предо мною...». Живопись и графика Людмилы Костиной/ Г.С. Трифонова. – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2008. – 107 с.: цв. ил.

7. Трифонова Г.С. Университетский музей науки и искусства: традиции, место и роль в современном культурно-образовательном пространстве вуза/ Трифонова Г. С. // Традиции и новации в отечественной духовной культуре: сборник материалов третьей южно-уральской межвузовской научно-практической конференции/ науч.ред. Н.П. Парфентьев. – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2006. – С.67-68.

8. Трифонова Г.С. Художественная культура Южного Урала (1900-1980гг.). Художественная среда. Музей. Художники: монография/науч. ред. Н.П. Парфентьев. – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2009. – 271 с.: 131 ил.

9. Челинцева В. Н.: «Благословляю работу...». 110-летию со дня рождения В.Н. Челинцовой, 80-летию Челябинской организации Союза художников России: каталог выставки / сост. Г.С. Трифонова. – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2016. – 80 с.: ил.

## ВЫСТАВОЧНАЯ ПРАКТИКА «ЫЧМУХРИСТОВ»

**Аннотация:** в статье представлена история зарождения иронического концептуализма в Сибири и шуточного направления в искусстве – «ычмухризм», возникшего в Новоалтайском художественном училище в начале нулевых годов XXI века. Автор анализирует как от спонтанного задания по стилизации объекта – игрушечного лягушонка, которому дали нелепое имя «Ычмухрю», студенты разработали серию сюжетов и пластических вариаций по его мотивам, стал персонажем выставочных проектов.

**Ключевые слова:** новоалтайский ычмухризм, современные художественные тенденции, актуальное искусство, современное искусство Барнаула, постмодернистская ирония, традиции концептуализма, наив, современное искусство Сибири.

**Summary:** the paper briefs on the story of origination of ironic conceptual art in Siberia and its macaronic trend called "Ychmurkhism", which took root in Novoaltaisk College of Fine Arts on the verge of the 21st century. The author analyzes the process of stylization of a toy frog called Ychmukhry", which resulted in a series of plots and plastic designs which later became artistic objects displayed at exhibitions.

**Key words:** Novo-Altai ychmurhizm, contemporary art trends, contemporary art, contemporary art of Barnaul, postmodernist irony, traditions of conceptualism, naive, contemporary art of Siberia.

Современное искусство России во многом выросло на московском романтическом концептуализме, термин этот ввёл на страницах культового журнала «А-Я» в одноимённой статье теоретик искусства Борис Гройс. Концептуализм первой волны отличался серьёзностью, научностью, сложными элитарными разговорами художников, записанными на диктофон, архивными папками и пр. На смену этому поколению художников (так называемого Сретенского бульвара: Ильи Кабакова, Эрика Булатова и др.), в начале 80-х гг. приходит новая волна концептуалистов – «Мухоморы», они вводят в содержание искусства юмор, а в форму – небрежность и примитивизм исполнения. Несмотря на то, что концептуализм не коснулся Ленинграда, там была схожая тенденция, когда на смену старшему поколению, прежде всего Арефьевского круга, приходит молодёжь с приемами иронии, – это «Митьки», позднее – «Новые художники».

В современном мире юмор, стёб, использование знаков массовой культуры, цитирование достаточно распространено в искусстве. Одним из самых ярких объединений в настоящее время являются «Колдовские художники» (КОЛ-ХУи) и отдельные его представители: Василий Ложкин и Николай Копейкин.

Общим правилом для всех художников можно назвать: простоту изображения, обращение к стилистике наива, использование дешёвых художественных материалов, включение в изображения словесных текстов.

На периферии одним из первых художников, показавшим, что к искусству можно относиться легко, с юмором, в противовес соцреализму, был екатеринбургский художник Евгений Малахин (старик Букашкин). В его работах, часто выполненных в лубочной технике, видны те же шуточные, анекдотичные приёмы столичных художников.

В Сибири девяностых годов происходит множество художественных событий – художники, осваивают новые виды творчества: «перфоманс», «инсталляция», «лэнд-арт» и создают объединения. На рубеже веков в Новосибирске появляется группа «Синие носы», ключевое объединение для сибирского современного искусства. В Омске – «градообразующий художник» (выражение Вячеслава Мизина) – Дамир Муратов, в Красноярске – Василий Слонов. В 2013 году эти и другие художники организуют совместную выставку «Соединённые штаты Сибири», которая успешно гастролировала по городам России.

В позднее изданном каталоге к выставке [1] Александр Шабуров пишет объёмную статью под названием «Сибирский иронический концептуализм». Явно пародируя московских концептуалистов и название статьи Гройса, Александр описывает историю художественных практик сибирских и уральских художников от перестройки и до наших дней. Название статьи «прижилось» в прессе и часто используется искусствоведами. «По мнению теоретика искусства Д. В. Галкина, во-первых, концептуализм значит, что художника интересует не столько художественная форма, сколько содержательная сторона художественного высказывания, прорывающаяся сквозь провокационные жесты автора. Во-вторых, сибирский иронический концептуализм близок к тому направлению в современном искусстве, которое ассоциируют с методами поп-арта и arte-rovega – и по тематике, и по материалу» [2, с. 441]. Работы сибиряков объединяет в материалах использование гофрокартона и гуаши, в сюжетах – заимствования из массовой мифологии, инструменты иронии.

В Новоалтайском художественном училище в строгой педагогической среде в начале нулевых начинает зарождаться шуточное направление в искусстве – «ычмухризм», истоками его явились рисунки на полях конспектов и на учебных партах. Прообразом новых тем становится случайно купленная в магазине пластмассовая игрушка стилизованного зелёного лягушонка, которому было придумано смешное и нелепое имя.

На моих занятиях в училище №33, позже – колледже при Алтайском государственном университете, во время обсуждения проблем дизайна и современного искусства студенты заинтересовались образом и перенесли его на бумагу. Для рисования лягушонка не было установлено никаких правил, студенты использовали свою технику и свободу самовыражения, помещая этого нелепого персонажа в разные придуманные авторами ситуации. Каждый рисунок оказался оригинальным.

При подготовке к выставке «Секреты барнаульцев» в галерее «Турина Гора» в августе 2013 года было решено вновь использовать этот образ, в итоге появилось около восьми работ, выполненных мной совместно с девятилетним ребёнком. Позднее последовало участие ещё в нескольких групповых выставках. В 2015 году была создана группа в социальной сети «Вконтакте». Её основной контент – это неудавшиеся работы студентов, так называемый ироничный «ЖЭК-арт», выложенный подписчиками «фан-арт» с лягушкой Ычмухрю. В 2016 проведена первая «персональная» выставка ычмухристов, объединившая преподавателей и студентов Колледжа АлтГУ.

В связи с выставкой открылись новые полезные возможности для студентов в её организации. Они были вовлечены в процесс подготовки, занимались отбором работ, экспозицией, рисованием афиши, что в рамках дисциплины «Основы демонстрации объектов дизайна» давало замечательную практику.

Появилась ещё одна тенденция, помимо шуточных работ многие талантливые студенты создали картины, профессионально выполненные, с менее акцентированным чувством юмора.

Главный художник выставки – Роман Ведяйкин, бывший студент колледжа, создал свой «стиль», основываясь на использовании рваного гофрокартона, грубой работе с тушью и кистью. Для него эта выставка стала стартом на пути к будущим персональным выставкам. Анастасия Майер нарисовала комикс о приключениях Ычмухрю, были придуманы дополнительные персонажи. По результатам выставки появилась публикация в газете «Сами» [3, с. 4].

Следующей «персоналкой» ычмухристов стала новогодняя выставка-распродажа в галерее «Республика ИЗО». Студенты колледжа АлтГУ и Алтайского краевого колледжа искусства и культуры выполнили различные украшения, поделки и сувениры к новому году. Организатор выставки и студентка-участница были приглашены на радио «Маяк» («Первые на маяке». Эфир от 18.12.17).

Уже через месяц в феврале 2018 года открылась вторая выставка в галерее «Бандероль». Новшеством стало участие детей, занимающихся в студии мультипликации «Карандаши», для которых была сформирована своя часть экспозиции. На открытии было показано два мультфильма об Ычмухрю.

Несколько работ выполнено на политические темы. Студенты младших курсов использовали стилистику аниме. Анастасия Майер создала продолжение комикса, Роман Ведяйкин, помимо подавляющего числа выполненных им работ, помог оформить экспозицию «рамами» из гофрокартона. Выставка вызвала неоднозначную реакцию у публики. По её результатам появилась первая научная статья об ычмухризме аспиранта факультета искусств АлтГУ Юлии Плетнёвой [4].

Третья выставка прошла вновь в «Республике ИЗО» в 2018 году на Новый год. Работ было чуть меньше, но повысилось качество экспонатов. На открытии прошёл своеобразный перфоманс – разбитие игрушки-пиньяты с конфетами. По прошествии выставки об ычмухристах появилась запись на портале «Сибирский архив современного искусства» [5].

Если термин сибирский иронический концептуализм рассматривать не только для обозначения художников выставки «Соединённые штаты Сибири», а шире, то «ычмухризм» вполне может попадать под это понятие. В первую очередь, по использованию инструментов юмора, иронии и самоиронии, а также по технике: нарочитой грубости исполнения, использованию подручных материалов, гофрокартона. Персонажей, подобных Ычмухрю, также создавал Константин Ерёмко. В его «Тотальной Сибири» есть главный герой - былинный сибирский партизан-сепаратист, старовер-масон Макарий Лыков. Константин является создателем сибирского варианта тотемного животного - Чебурашки.

Во многом искусство ычмухристов стихийно, на выставки работы проходят практически без отбора, включают наивное творчество студентов и детей. Главное требование – изображение лягушки в какой-либо ситуации. Выставки художники планируют проводить регулярно.

### Список литературы:

- 1.Шабуров А. Сибирский иронический концептуализм / Шабуров А. // Соединённые штаты Сибири: каталог выставки. –Томск: Сибирский филиал Государственного центра современного искусства, 2014. – С. 6-71.
- 2.Куклина А.Ю. Развитие современного искусства в Сибири / Куклина А. Ю. // Этюды культуры: материалы Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, Томск, 21 апреля 2015 г. – Томск, 2015. – С. 439-443.
- 3.Молоканова С. А вы слышали об ычмухризме? / Молоканова С. // Сами. – 2016. – 25 апреля(№ 8).– С. 4.
- 4.Плетнева Ю.В. Ычмухризм на Алтае / Плетнева Ю. В. // Молодежный научный потенциал XXI века: ступени познания: сборник материалов IV Молодежной международной научно-практической конференции / под общ. ред. С.С. Чернова. – Новосибирск: ЦРНС, 2018. – С. 23-285.
- 5.Сибирский архив современного искусства [Электронный ресурс] / Архив Барнаула. Ычмухризм // Режим доступа: <http://siberian-archive.ru>, свободный.

## РАЗГЕРМЕТИЗАЦИЯ МИФА ИЛИ «ПУТЬ ИЗ ВЕРХНЕГО МИРА В НИЖНИЙ И ОБРАТНО»

**Аннотация:** автор презентует опыт обращения художника К. Поединщиковой к мифологическим образам и архетипам мансийского народа Урала; осмыслению синтеза средств различных видов искусства – живописи, фотографии, медиа-арт для создания в стенах галереи универсального символического пространства – «путешествия» современного человека по мирам уральской архаики.

**Ключевые слова:** современное искусство Екатеринбурга, творчество Е. Поединщиковой, актуальное искусство, современное мифотворчество, пантеизм в искусстве, художественная интерпретация архетипа.

**Summary:** the paper deals with the mythological images and archetypes of the Ural people of Mansi as depicted by K. Poedinchikova using different artistic techniques, including painting, photography, media art to create a universal symbolic environment to facilitate one's travel across the worlds of Ural antiquity.

**Keywords:** modern art of Yekaterinburg, the work of E. Poedinchikova, contemporary art, modern myth-making, pantheism in art, artistic interpretation of the archetype.

Персональная выставка Катерины Поединщиковой в Екатеринбургской галерее современного искусства была смелой попыткой творческой интерпретации мифологических представлений мансийских народов – коренных жителей Уральских гор. Художница уже обращалась в своем творчестве к сюжетам уральской архаики в 2015 году, создавая цикл живописных работ по сказам Павла Бажова «Малахитовая шкатулка».

На этот раз Катерина делится своими фантазиями, навеянными неисчерпаемой образностью мансийского мифа о мире как трёхуровневом Космосе, в котором боги, духи, люди и звери живут в едином взаимодействии и бесконечных превращениях. Название выставки возникло, как продолжение логики древнего Мифа манси о трёхуровневом Мире, где Боги, духи, богатыри, животные могут перемещаться между мирами, создавая своими путешествиями яркий и целостный мир, ставший основой мифов, легенд, сказок.

Но цель проекта молодого талантливого автора эстетически более сложная, чем реконструкция архаического мира. Скорее, здесь речь идёт о создании в реальном пространстве средствами медийного синтеза универсального символического пространства «путешествия» современного человека по мирам уральской архаики и «обратно» с помощью синтеза различных видов искусства – живопись, фото, новые медиа.

Мифы народов Евразии дают богатый материал для современного переосмысления. В ракурсе современного прочтения они поражают актуальностью заложенных в них смыслов. Так, о диалектичности устройства нашего мира урало-алтайские народы знали, как видно, изначально. Об этом свидетельствует финно-угорский миф о Братьях-близнецах, богах-демиургах, создавших и обустроивших мир архаического Космоса. Мир приводится в движение энергией их соперничества, противоположностью их качеств – добра и зла, мудрости и зависти, созидания и разрушения.

Катерина Поединщикова актуализирует образ хтонических «двойников» как вечный символ взаимодействия Порядка и Хаоса. Ее герой – человек, живущий вне исторической и временной «герметичности». Космос древней уральской мифологии переплетается, по замыслу художника, с постиндустриальной действительностью, создавая странный симбиоз природных и техногенных форм «жизни». И в этой драматургии эволюционного сдвига угадывается связь времён: также как в позднем палеолите, на заре неолитической революции, зарождался новый тип человека – человек-говорящий – сегодня, в конце индустриальной эпохи, мир стоит на пороге пришествия нового homo – человека искусственного. Неслучайно Катерина Поединщикова в развитии этой темы прибегает к использованию совмещения приёмов экспрессивной живописи с черно-белой фотографией, создавая тем самым своеобразную «фотодокументацию» мучительного процесса слияния миров. Автор создаёт свою мифологию «пути» нового монстриального мира как бесконечного процесса непредсказуемых трансформаций человечества. Видео- и аудио-инсталляции в этом контексте усиливают атмосферу «разгерметизированного мифа», вторгающегося в современную реальность.

Таким образом, экспозиция формируется как тотальная инсталляция лабиринта «семантических зон», а тема бесстрастного «путешествия» Духов и Богов между мирами сменяется драматизмом темы «пути» человека между тектоническими сдвигами современной антропологической эволюции.

## ТВОРЧЕСТВО КАК СВЕТ, ПРОПУЩЕННЫЙ СКВОЗЬ ПРИЗМУ

**Аннотация:** автор делится размышлениями о природе творчества, о концепции проекта как форме взаимодействия произведений двух авторов – Сергея Брюханова и Георгия Майера, живописца и фотохудожника, родившихся в Нижнем Тагиле и объединенных сходством представлений о новых пластических возможностях обогащения предметного и иллюзорного пространства.

**Ключевые слова:** современное искусство, изобразительное искусство Екатеринбурга, творчество С. Брюханова, творчество Г. Майера, нижнетагильская художественная школа, принцип цвето-режиссуры, формотворческий эксперимент, свет и тень в фотографии.

**Summary:** the author meditates on the nature of creative work and on the concept of a project as a form of interaction between the works of two artists – Sergei Brukhanov and George Mayer, a painter and a photographer, both born in Nizhny Tagil and united by shared ideas on new figurative possibilities of enriching the objective and illusory domain.

**Keywords:** contemporary art, the fine art of Yekaterinburg, the work of S. Bryukhanov, the work of G. Mayer, the Nizhny Tagil art school, the principle of color-direction, the formative experiment, light and shadow in photography.

Природа творчества – область мало изученная. До сих пор... В этом есть своеобразный парадокс, ведь формы творческой деятельности человека известны с архаических времён. Но от этого сам процесс понятней так и не стал.

Для одних творчество сродни неврозу, для других – синоним ремесленного мастерства... И лишь для немногих – норма напряжённого эстетического осмысления мироустройства, во всей противоречивости его форм. Именно эти немногие и создают феномены личного художественного высказывания, наполненные смыслами всеобщей значимости, причисляемые нами потом к явлениям высокого искусства.

Существует ряд заблуждений о природе искусства. Первое из них то, что задача искусства – воспроизводить реальность. Уместно спросить: какую? Банальную, видимую каждым из нас, или интимно воспринимаемую духовным зрением художника? И насколько идентичны эти две реальности?

Следующее распространённое заблуждение в том, что фото – конкурент живописи. Парадоксально, но факт – с появлением фотографии в XX веке настал новый век живописи: живопись освободилась от необходимости копировать реальность и смогла делать всё, что ей вздумается. И обрела свой независимый язык – язык цветоформ. А фотография, пройдя все уровни реалистической достоверности, вышла в поле тотального оптического эксперимента с композицией кадра, игрой с цветом и светом, с графическими и фактурными эффектами, получив статус самостоятельного вида визуальных искусств.

Наш выставочный проект – эстетический диалог двух авторов, Сергея Брюханова и Георгия Майера, живописца и фотохудожника, объединенных общностью биографий – оба прошли творческое формирование в традиции нижнетагильской художественной школы и унаследовали дух раскрепощённого пластического мышления.

Весь фокус, как всегда, в ракурсе. В той оптике творческого сознания, которая позволяет художнику уловить гармонию мира даже в рутинной повседневности. Одни виртуозно воссоздают на полотне и в кадре мир идеальных природных форм, искусно владея мастерством оптических иллюзий. Другие, как например, московский живописец Сергей Брюханов, не менее виртуозно, чутко оркеструют полифонию цветовых гармоний мира, не нуждаясь при этом в воспроизведении внешнего подобия его форм.

Главный «герой» произведений Сергея Брюханова – цветовой спектр. Тонко градуированный, он во множестве своих оттенков воплощается на холстах художника в целостные структуры своеобразных вибрирующих цветоносных мембран. Цвет «по-Брюханову» – это свет, прошедший сквозь призму чувственного восприятия живописца. Согласно авторской концепции, белый холст подобен абсолютной чистоте новорождённой души, наполняемой в течение жизни сложным спектром чувственного опыта. «Так и спектральный цикл моих работ воплощает всё разнообразие эмоциональных состояний человеческой души – от лирического до драматического», – говорит художник. «Для меня моя цветовая палитра выстраивается тщательно и вдумчиво как для музыканта тональный диапазон его музыки: очень важна интонация произведения, «ля»-мажор или «ля»-минор – большая разница! Я это называю цвето-режиссурой».

Аналогичный принцип формообразования можно проследить в пластических решениях кадра у фотохудожника Георгия Майера. Только его спектр – ахроматический, весь диапазон чёрно-белой «палитры». Работая в жанре постановочной фотографии, этот молодой уральский автор создал свой языковой почерк в работе со световыми приёмами студийной съёмки. Эстетика его кадров восходит к стилистике европейского модернизма начала XX века, к работам чешского фотографа Франтишека Дртыкола, чьи эксперименты со светотеневым рисунком повлияли на всё последующее развитие фэшн и ню фото.

«В модернизме культ женщины и эротизма был связан с эстетическим принципом триединства – жизни, страсти и смерти», – уточняет Георгий Майер, – «Образ женщины в такой трактовке становился фигурой одновременно священной и роковой, притягательной и опасной. Развивая эту идею женского образа, я представил идеал женственности как определённый символ противодействия тьмы и света, добра и зла. Тень выступает в кадрах как самостоятельный герой, то совсем поглощая, то дробя образ человека. И в этой драматургии человек проявляется в кадре как источник света».

Свет и Тень – два крайних полюса единого светового спектра. Как две активные противодействующие силы, они проявляют друг друга самым выразительным образом. Линия их соприкосновения всегда неустойчива, подвижна, передавая одновременно изменчивость формы и неизменность пространства. И эта преобразующая особенность света не может не вдохновлять художников на новые средовые решения.

Как замечают сами фотографы, условия современной фотостудии позволяют значительно поднять профессиональ-

ное качество экспериментов со светом. «Сегодня, – говорит Георгий – становится возможным управлять светотеневым рисунком, подчиняя его идее кадра и избегая при этом сложных декораций и последующего фотомонтажа. Автор становится, как бы, укротителем света, делая его основным инструментом и выразительным средством в работе над образом».

Весь фокус в уникальном свойстве взгляда художника на реальность как на идеальную геометрию взаимодействия Цвета, Света и Тени.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО РЕГИОНОВ:  
АНАЛИТИКА, ПЕРСОНАЛИИ, ИСТОРИЯ

## ДЕКОРАТИВНОСТЬ КАК ПРИНЦИП В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ НОВОКУЗНЕЦКА

**Аннотация:** в статье рассматриваются принципы формообразования произведений в живописи и графике с помощью средств декоративности в творчестве группы новокузнецких художников за два десятилетия XXI века. На основе художественного опыта местных живописцев и графиков автор иллюстрирует актуальность интерпретирующей функции искусства, как более действенной формы репрезентации новых смыслов, которая привела к расширению арсенала пластических и образных средств.

**Ключевые слова:** современное искусство Новокузнецка, изобразительное искусство Сибири, декоративность в искусстве, художники Новокузнецка, стилизация в искусстве, методы формотворчества.

**Summary:** the paper reviews the principles of formation of the works of art in painting and graphical art using the means of decoration, as exemplified by the group of artists from Novokuznetsk. The timeframe includes the first two decades of the 21st century. Based on the artistic experience of the local painters and graphic artists the author illustrates the importance of the interpreting power of art as the most efficient form of representation of new meanings, resulting in broadening the range of the means of plasticity and artistic expression.

**Key words:** modern art of Novokuznetsk, art of Siberia, decorativeness in art, Novokuznetsk artists, stylization in art, methods of forming.

Интерес к постановке проблемы вызван многолетними наблюдениями за художественными процессами в местном изобразительном искусстве. В творческой среде новокузнецких художников количество традиционалистов не столь значительно, сколь число авторов, исповедующих различные формы неонаправлений. Этот фактор многие годы отмечается в контексте региональных выставок и определяет своеобразие искусства Новокузнецка.

В «школе» формально-пластического традиционализма с деликатным отношением к натуре – объектом изучения, анализа и отражения был человек и окружающий мир. В современном искусстве Новокузнецка в творчестве значительной группы художников на первый план выступает не функция отражения современности, а ипостась личности самих авторов в роли преобразователей и воссоздателей некоего более совершенного мира, чем сама реальность (Я. Хмель, Е. Зерфус, И. и Н. Ключниковы). Шкала творческих реакций наших мастеров достаточно широка: от отстраненности (И. Бессонов), до насмешливого, порой, язвительного отношения к явлениям общества средствами смыслового и пластического гротеска (С. Шаталов, А. Гаврилов, А. Брызгунов, В. Спесивцев). От полного ухода в мир иллюзорных образов красоты (Н. Спесивцева, Я. Хмель) в упоение живописной декоративностью пластики и цвета (Н. Мигулин, А. Суслов, Е. Гаврилова, А. Думлер, В. Федоров) и т. д.

Процесс творчества, вольно или подсознательно, рассматривается ими как средство утверждения своего художнического «я». Поэтому в их творчестве так актуальна интерпретирующая функция искусства как более действенная форма репрезентации новых смыслов и самый широкий арсенал художественных средств. В данном случае мы будем говорить о декоративности, опустив такие принципы обобщения, как живописно-экспрессивная и абстрактная стилистики. Этот процесс в нашем искусстве начался еще в 1980-х годах. Но в контексте этой конференции, нас интересуют современные творческие концепции.

Для начала определимся с понятием «декоративность» и выделим группу тех авторов, для которых это свойство пластического обобщения является принципиально важным, выполняющим главенствующую художественно-организующую роль в процессе создания произведений. Декоративность теоретиками искусства рассматривается как «глубинное, объединяющее качество всех видов изобразительного искусства, дизайна», как одно из фундаментальных понятий и «признак состоявшегося стиля» [1, с. 50].

Наличие целого ряда художественных свойств, кратко упомянем их ниже, определяет художественно-организующую и эмоционально-выразительную роль изобразительного искусства.

Творческий стиль целого ряда художников Новокузнецка обладает как совокупностью, синтезом качеств декоративности, так и акцентностью доминирующих ее признаков. В арсенал средств декоративности входят: приемы стилизации и деформации, обобщения формы, условность пространства, плоскостность, утрирование рисунка и цвета, орнаментальность, качества иллюзорности, использование эстетики наива и так далее. Эти средства, как известно, позволяют усилить выразительные качества художественного образа – монументальность, поэтичность, метафоричность. В Новокузнецке «декоративистов» много, они есть в старшем и младшем поколении. Рассмотрим, как преломляются закономерности эстетики декоративизма в творчестве самых ярких ее представителей.

Названные свойства образности очевидны в пейзажах Е. П. Гавриловой, выполненных в пастельной технике. Сюжеты ее «цветочно-пейзажной» серии просты: цветы в пейзаже крупным планом, в котором образы одновременно достоверны и присочинены, потому что объекты ее любования намеренно увеличены в масштабе, то натурны, то условны, насыщены, но транспарентны по цвету. Так же условно она может обозначить времена года, признаки которого в ее «картинках» природы передается приметам ослепительного света, высокого неба, рыхлой или цветущей фактурами земли. Цвет художник обычно берет в полную силу, но тонко оркеструет различными оттенками и тональными переходами. Она любит фактуры: сложные богатые, бархатисто-глубокие и сочные, или легкие, просвечивающие. Колорит решается небольшим набором цвета. Но его оказывается достаточно для воплощения разных по чувству и настроению образов. Ведь ощущение энергии и роскоши природы, праздничности или таинственности в них передано. К примеру, такие цветы, как тюльпаны и подснежники закреплены в нашем сознании как олицетворение весны и женского праздника. В трактовке Гавриловой – это пластическая метафора, знаковый образ весны и наших ассоциаций. Художник любит такие композиционные приемы как «объект в фокусе», фрагментарность в передаче пространства и дальних планов, когда она изображает крупным планом камни, скалы, кусты. Дали она лишь «называет» цветом с легкой растушевкой,

«сердцевину» композиций усиливает ведущим «звуком» общего колорита, не забывая о тональных и цветовых акцентах. Выбор сюжета, собственные правила композиционных и колористических решений составляют особенности творческого метода декоративиста Е. П. Гавриловой.

Но если форсированный цвет у Гавриловой еще связан с предметным, то А. И. Думлер проявляет гораздо большее своеволие в общей колористической гамме. Хотя для этого художника поездки на пленэр, не менее значимы, чем для нее. Он много пишет с натуры, но пишет сразу, обобщая формы и цветовые характеристики. То есть, для Думлера функция художника-преобразователя является более увлекательной, чем описательный метод работы. Стоит отметить, что его пейзажи и натюрморты написаны бескорыстно, без расчета на потенциального потребителя. Например, такие, в которых он изображает промзону «Малоэтажки», драматизируя контрастами цвета энергетическое напряжение ее атмосферы, или пейзажи, увиденные на ходу, так сказать, «по дороге». Исходный натурный мотив может быть вполне заурядным, но результат вполне эффектным. Пейзаж-картину он решает в лаконичной, сжато-информативной форме, но пространство трактует вполне полноценно: от переднего плана через перекрестные диагональные линии к горизонту. В них нет сложной свето-воздушной среды, но просторы с полями, холмами и перелесками географически узнаются, как наши окрестные места («Дорога в осень»), где откровенную декоративность цвета, построенную на нескольких пятнах открытых цветов, он сочетает с линейной трактовкой пространства. Деревья обобщены в купы, а ветви едва намечены и «рисуются» пластически мягким силуэтом. Это немногословный автор, с лаконичным образным языком. Все, что привлекает художника, а это, как правило, фрагменты природы, городских улиц, интерьер мастерской, он все «называет» своим доминирующим цветом. Декоративный эффект может строиться на нескольких пятнах открытых цветов, на контрастах, без разработки свето-цветовой атмосферы. Например, он любит писать крупными плоскостями оранжевого цвета в сопоставлении с сине-зеленым, противоположными цветами в спектре «холодных и теплых».

В натюрмортах особую роль играет выразительность силуэтов, соотношение форм светлых и темных пятен, некоторая орнаментальность. Насыщенность, форсированность цвета, его тональная разработка в сопоставлении больших плоскостей, выразительный контур и силуэт, декоративно-живописная пластика работ Думлера настолько целостна и индивидуальна, что узнать этого художника по почерку не составляет труда.

Есть такое свойство декоративности как иллюзорность, которой мастерски пользуется В. Ю. Спесивцев. Но за постановочными натюрмортами этого художника ощущается авторская отстраненность и шутивая нарочитость. Вадим Юрьевич любит сочинять маленькие картинки быта своей мастерской, выстраивать из них некие театрально-постановочные мизансцены, непременно фронтально. Художнику свойствен мягко ироничный взгляд на эстетику быта мастеровских, в которых можно найти множество нужных и случайных, но красивых вещей, прижившихся на полках и в углах, любит обращаться к памяти своего деревенского детства на Украине. Из них он собирает образ, но не эстетски утонченный, чего можно было ожидать от него – дизайнера, а напротив, соответствующий народному идеалу – «красиво украсить», и предметно, до иллюзорности точно исполнить. Такого рода произведения вызывают ассоциации с народным лубком. Художник любит приемы аллюзии, шутки – стилистический прием, намекающий на что-либо, на фольклорный образ или бытовой народный идеал. В его «мини-спектаклях» участвуют райские птички и яблочки, разноцветные мотыльки – символ благополучия и идеальной жизни. На этом контрасте шутивого перечисления красивостей наивно бесхитростного мирка и иллюзорной точности изображения, когда фактуры тканей, кожи, дерева, металла и стекла безупречно убедительны, строится образная и пластическая метафора его представлений о гармонии. Для Спесивцева «декоративность» – это стремление украсить, придать красивую форму идее, усилить ее эмоциональную выразительность, самому улыбнуться и вызвать улыбку со стороны. Полушутивые композиции автор облакает в очень трудоемкую, технически сложную форму их воплощения.

Если почвой для декоративных импровизаций коллег-художников являются натурные впечатления, то для Н. А. Спесивцевой точкой отсчета служат прообразы виденного, прочитанного – ее художественный и зрительный опыт. Орнаменты считаются «вечными» закономерностями искусства, в них выражено стремление человека к единому стилю, упорядочиванию образа мира в его воплощении на плоскости. В орнаментальности огромную роль играет организация линейных ритмов, пластических объемов и цветовых пятен – эти свойства особенно убедительно иллюстрируют графические листы Натальи Спесивцевой. Художник заполняет их декоративно-графичным плетением сложнейшего и трудоемкого по исполнению орнамента. Такая исполнительская манера требует от автора каллиграфической тонкости, четкой дисциплины руки, отрешения от реальности и медитативного погружения в процесс творения. Наталью Спесивцеву эстетически привлекает сакральность символов, их отшлифованная временем знаковая, пластическая выразительность, внешняя чистота форм. А стремление все упорядочить, гармонизировать, формально чисто исполнить свойственно ее характеру. По образованию она художник декоративного искусства, которым свойственно стилизовать формы и украшать предметную среду. Поэтому свои листы Наталья расценивает как предметы, предназначенные для среды, для включения в интерьер, вроде витража или мозаичного панно. Но в целом, ее графика стирает границы между станковой и декоративной спецификой произведений искусства. Орнаментальные мотивы Спесивцевой невероятно вариативны и могут быть привязаны к сибирскому миру, к декоративным и фольклорным традициям, но не напрямую, а опосредованно. В них ощущаются отголоски архаики, язычества и средневековья, мотивы Востока. Но лишь ощущаются, поскольку образы Спесивцевой – результат тончайших и сложнейших импровизаций. В организации образной и пластической структуры у нее почти всегда есть центральный персонаж, погруженный в геометрию среды, который задает свою пластическую и образную партию. Декоративность для этого автора является важнейшим принципом формообразования.

Эстетизм Спесивцевой, как и молодого художника Ярославы Хмель, состоит в их стремлении к исключительно

прекрасному, совершенному, которое располагается выше реальности.

У Ярославы Хмель декоративное оформление пространства является способом украшения среды обитания людей или фантастических персонажей. Прием декорирования играет художественно-организующую роль в процессе формирования образов леса и сада как символов природы, населенных образами сновидений, потому хрупких, почти эфемерных и уязвимых. Фантастические деревья и цветы, физически совершенные персонажи представляются ею как образы гармоничного мира. Как говорит сама художница: «Внутри себя я с детства видела огромный прекрасный сад, полный удивительных образов красоты, любви и тонких ощущений». Ее композиции и воспринимаются как мир идеальный и гармоничный, чувственный и духовный одновременно, как отражение прекрасных снов о детстве, как мечта о единстве мира человека и природы с фантастически прекрасными цветами и экзотическими животными и птицами. Метод сопоставления декоративного принципа в сочетании с академичной трактовкой ее персонажей – детей и юношества определяет образно-пластическую, узнаваемую манеру письма этого художника, личный почерк Ярославы Хмель. В ее картинах ветви деревьев сплетаются в удивительные орнаменты, а райская птица может играть роль экзотического аксессуара на платье дамы. Ярослава не боится сочетать мотивы различных эпох и стилей, язык орнаментальности и пластическую точность рисунка и формы, абстрактные структуры и плоскости чистого цвета. Декоративное оформление некоего условного пространства позволяет ей придавать образам метафорическую значимость, переводя ее творчество в эстетику неосимволистских тенденций современного искусства.

Не менее интересно используют свойства декоративности такие художники, как А. В. Суслов и А. М. Брызгунов, занимающие диаметрально противоположные мировоззренческие, эстетические и творческие позиции в искусстве.

Прежде всего, отметим в станковых произведениях А. В. Суслова, такое качество как монументальность. Пространство он понимает как декоративист, среда у него условна, – это может быть цвет тонированной бумаги, заливка холста одним цветом, разрываемое фрагментами пульсирующей живописности. Художник часто использует прием сопоставления локального пятна с декоративно оформленными структурами, знаками, символами, архетипами, элементами восточной орнаментики и так далее. Этот изобразительный декоративно-графичный арсенал символов у него чрезвычайно широк и применяется для оформления абстрактной, высоко духовной концепции картин, посвященных культурным связям прошлого и настоящего, взаимодействию культур народов Евразии, космогонии, микрокосму и т.д. Художественное пространство работ Суслова непривычно, ирреально, мистично, и наполнено некими универсальными смыслами, требующими определенных усилий от зрителей при их дешифровке [2]. А. В. Суслов – художник символического направления.

Напротив, искусство А. М. Брызгунова напрямую обращено к зрителю. Оно понятно и близко, ассоциируется с нашими представлениями о реальной жизни части общества: старух, ветеранов, мужиков – чисто народных типажей и ситуаций. Что же так важно было для художника передать в композициях: народный дух, не высокую, а так сказать, низовую культуру, способность к жизнестойкости, озорству, свободе, простоте нравов и обычаев, умение жить и выживать по-русски?! Все эти качества воплощены в персонажах его картин, незатейливо названных: «Бабушка», «Дедушка», «Мама», где мама вписана в орнамент домотканых ковриков; «Рынок» со стариком, торгующим дешевым товаром и медалям; «Амнистия» с раскинувшимся среди полей детской; «Березовый сок» с мужичком, развернувшим гармошку в рощице и так далее. Персонажи вполне типичные для современной действительности им стилизованны до знаковости, благодаря плоскостности изображения, утрированному рисунку формы, включению орнаментики народной культуры. Приемы декоративной организации холста у него очевидны: плоскостность пространства, намеренная деформация пластики, стилизация под народный лубок, простота построения основных линий композиции, аппликативность одежд «веселеньких расцветок». Но произведения Брызгунова многослойны по смыслу – в них, как в частушке, народной песне или притче ощущается лиричность и юмор, и боль, и горький сарказм.

В творчестве рассмотренных нами новокузнецких авторов при всей разнице принципов художественно-образного мышления и разнообразия авторских стилей, есть общие признаки эстетики декоративизма.

#### Список литературы:

1. Кузнецова С. Г. Декоративность – глубинное, объединяющее качество всех видов изобразительного искусства, дизайна / С. Г. Кузнецова // Мир науки, культуры, образования. – 2010. - №6 (25).- С. 50-54.
2. Высоцкая Т.М. Размышления о творчестве художника А.В. Суслова / Т. М. Высоцкая // Изобразительное искусство Сибири второй половины XX - начала XXI в. и региональные художественные проекты: сб. статей.- Новосибирск, 2017. – Т. 4. - С. 58-61.

## ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРЕДМЕТНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КЕМЕРОВСКИХ ХУДОЖНИКОВ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

**Аннотация:** в статье рассматривается проблема отношения к реальности двух молодых кемеровских художников в контексте современного искусства, анализируются факторы, повлиявшие на их методы работы над образами и стилистические предпочтения.

**Ключевые слова:** принцип предметности в искусстве, традиции реалистической школы, стрит-арт, современное искусство, изобразительное искусство Кемерово, творчество К. Дмитриева, творчество Д. Апанасова, молодежное искусство.

**Summary:** the paper is dedicated to the relations of the two young artists from Kemerovo with reality in the context of contemporary art, analyzing the factors contributing to their methods of artistic and stylistic expression and preferences.

**Key words:** the principle of objectivity in art, the traditions of the realistic school, street art, contemporary art, visual arts Kemerovo, the works of K. Dmitriev, the works of D. Apanasov, youth art.

Многоликость изобразительного искусства определяется множеством факторов, таких как культурная среда, социальный запрос, качество школы, традиции, новаторство и так далее. В связи с этим художник сам выбирает творческий путь и выразительные средства для интерпретации предметности в своих произведениях искусства. Сама по себе проблема интерпретации предметности довольно увлекательна и будет очень интересно рассмотреть примеры того, как метод художественных интерпретаций решается у двух представителей нового поколения кемеровских живописцев.

Для исследования были взяты два разных, даже полярных по своему стилистическому выражению художника: Константин Дмитриев и Данила Апанасов (ROUS). Постараемся выяснить, как различные культурные факторы повлияли на творческий путь молодых людей.

Формирование художника происходит под воздействием той или иной школы, поэтому первая задача – определить какую подготовку прошли художники. Второй задачей является рассмотрение методов интерпретации предметности в их творчестве. Под интерпретацией предметности будет рассматриваться отношение художника к природе, способы ее воплощения, методы организации образно-пластической структуры произведения, поскольку интерпретация объективной действительности может иметь различные формы: реалистическую и условную, символическую.

Константин Дмитриев – представитель классической российской школы с ее системой непрерывного художественного образования: ДХШ – среднее звено – ВУЗ. Он окончил ДХШ № 27 г. Белово в 2000 году с красным диплом. Затем учился в Кемеровском областном художественном училище (2003-2009) на отделении «Живопись». Его педагогами были Тарханов С. П., прошедший школу МГХИ имени В. И. Сурикова, отделение монументальной живописи, и Осипов А. М., окончивший ЛИЖСА имени И. Е. Репина. В период с 2010 по 2016 годы Константин Дмитриев учится в Красноярском государственном художественном институте, на факультете «Живопись», в творческой мастерской профессора Клюева А. А., заслуженного художника РФ, действительного члена РАХ. То есть он получил классическое образование, которое дало ему навыки работы с натуры, правила организации композиции, навыки лепки цветом и тоном, понимание роли рисунка, представления об общей организации колорита, о завершенности и цельности формы.

Влияние «школы Клюева» можно усмотреть в приемах письма лессировочным способом, в организации образного строя произведений, исполняемых преимущественно в золотистом колорите, в установке на длительность созерцания. Дипломная композиция «День жизни села Пестерева» строится панорамно, словно с высокой точки зрения, благодаря этому приему и линейной композиции в развернутой предметной среде возникла масса сюжетных линий, повествующих о простой, естественной жизни людей. Эта «картинка» из жизни написана художником, словно наблюдающим из далека или пропустившим ее сквозь призму своей памяти. Написана с прочувствованной автором теплотой, которая ощущается даже в общем золотистом колористическом строе этого произведения.

Смысловый центр – дом, символ крепкой защиты от любых неурядиц. Дорожки, ведущие к нему, направляя взгляд зрителя, словно приглашают по ним следовать. За домом – полукруг деревенских построек, вдалеке – леса и поля, воплощающие образ сибирских просторов, в котором есть обустроенный и теплый мир жизни жителей деревеньки. Золотистая гамма картины очень точно передает момент предосеннего вечера. Каждый фрагмент композиции организован по принципу «лоскутного одеяла», в котором оттенки нежно-розового и серого подчинены общему колориту. В этой картине словно соединяются два пространства: обжитое и чисто природное (изображение полей и лесов на дальнем плане). Таким образом, автор, следуя традициям классической школы работы с натуры, формирует впечатление многогранности мира, воплощенного с душевной теплотой, настраивающего на длительное созерцание.

На картине «В задумчивости» изображен фрагмент веранды с открытой дверью, на ступеньках которой сидит человек в летах, словно ожидающий кого-то. Живописец приглашает нас войти в открытые за мужчиной двери. Благодаря высокой точке зрения, фрагментарности изображения возникает ощущение двойного мотива пространств «внутри-снаружи». Образный строй такого бесхитростного сюжета, решенного пластически убедительно, по правилам «натурной школы», настраивает на созерцательность и погружение вместе с персонажем в состояние задумчивости. В этой работе по всем правилам акцентирован композиционный центр.

В ином образном ключе решено живописное полотно «Человек в окне», совмещающее несколько планов, расчлененных оконной рамой на разные пространства. В этом случае мы можем говорить об иной форме интерпретации предметности, как о более конструктивном процессе, направленном на создание многослойной структуры изображения. Об особенностях пространственного мышления автора, который стремится к более символическому языку, языку

намека на воплощение содержания сверх натурального – метафизического плана.

В этой композиции автор использует качества условности решения образности и свойства метафоричности. Мы, словно смотрим из окна на фигуру персонажа, лишенного опоры, зябко скорчившегося и занесенного осенней листвой. Зрители и персонаж разведены пространством: одни ощущают себя в уютной комнате, за окном которой символически передан холодный мир лирического героя, неустроенного, потерянного в большом мире.

Возможно, что на создание этого неоднозначного образа, оказали влияние творческие принципы другого его учителя – профессора В. Н. Бычинского, которому свойственно парадоксально пластически и образно мыслить, сталкивать разные пространственные планы и масштабы. Думается, что метод интерпретации предметного мира в данном случае оказался более смелым и условным в композиционном решении, в передаче пластики фигуры и «второй» среды.

Если первая композиция решена по правилам классической школы организации пейзажа, а в интерпретации предметности автор следует методу достоверности, пластической точности формы, то в композиции «Человек в окне» сочетаются два принципа: достоверность, материальная убедительность первого плана (подоконник с небольшим набором предметов, символизирующих уют) и условность пространства и фигуры за окном. Но все эти работы объединяет философское раздумье автора о месте человеческой личности в мире.

Прямо противоположную позицию в методах интерпретации предметного мира занимает Данила Апанасов, окончивший кафедру дизайна КемГИК. Его учителем был профессор А. Н. Дрозд, известный мастер художественных стилизаций, аллюзий и ассоциаций, которому свойствен иронический взгляд на мир как основу философии. Возможно, что его ученик Д. Апанасов и научился у своего профессора смелости в интерпретации предметного мира, дизайнерскому подходу к организации пространств в произведениях. Но во многом творческие интересы художника сформировала улица. Приемы и материалы, характерные для стрит-арта, этот художник, скрывающийся под ником «ROUS» перенес на холст. Например, использование баллончика с краской вместе с малярной кистью. Как и многие стрит-райтеры, молодой художник черпает свое вдохновение в американском экспрессионизме, для которого характерен отказ от прямого следования натуре. А сам процесс творчества рассматривается как акт сиюминутного, спонтанного и интуитивного самовыражения. Этим нам он интересен в контексте постановки проблемы – «интерпретация предметности». Тут стоит обмолвиться, Данила имеет еще одну сторону творчества, где он напрочь отказывается от предметности как таковой и максимально приближается к тенденциям абстрактного экспрессионизма в духе Джексона Поллока. Но данная сфера требует более детального анализа, поэтому мы ее обойдем и остановимся на той грани его искусства, где предметность еще сохраняется. ROUS ставит на первое место ритмико-динамическую организацию пространства, хотя, на первый, быть может несколько субъективный взгляд, упорядоченный строй в его живописных работах трудно читается.

Его работа «Август» представляет собой некое условное пространство, в которое вписан бюст императора Августа. Это, безусловно, образ провокативный, поскольку художник в его решении прибег к приемам характерным для граффити. Сюжет превращен в некую занимательную историю с интригой. Якобы кто-то на стене воспроизвел скульптурный образ Августа, но затем пришли вандалы и подпортили его. Они нарисовали куб, чем еще больше акцентировали внимание на лице императора, размашистым и неаккуратным шрифтом, чтобы не было сомнений, написали слово «Август», перечеркнули всю поверхность линиями, следами разлитой и разбрызганной по холсту краски.

В чем же идея этого произведения? В смысловой многоплановости. Если искусство стрит-райтеров считается формой уличного хулиганства, то это станковое произведение напрямую иллюстрирует тему с двойным смыслом: «картина» одного вандала испорчена другим. Интерпретация предметности здесь воплотилась в достоверном изображении бюста, в пластическом решении условного пространства и отдельных его элементов, линейном ритме, покрывшем всю поверхность холста. Но способ авторского мышления, безусловно, демонстрирует свободу владения навыками классической школы и эстетикой уличного искусства.

В этом плане показательным еще одно произведение – провокационно и иронично названный триптих «Неоархаика». При первом взгляде картинная плоскость напоминает хаотично разбросанные широкие и маленькие мазки, напоминающие стиль неосмысленного детского рисунка – «чирканье». Но чем больше вглядываешься в красочное поле, тем острее видишь, как цветной вихорь закручивается в более конкретную форму, выявляя из хаотичных пятен и линий образ человека. Данила Апанасов погружает зрителя в эмоциональное, яркое, экспрессивное поле, работая в жанре станковой картины, он использует арсенал разных художественных средств и приемов – классической школы и уличной эстетики; материалов и инструментов, принципов, характерных для граффити и стрит-арта. А так же стилистических принципов американского экспрессионизма. Хотя в его творчестве предметность сохраняется, но под движением эмоций мастера его желания выделится, удивить, предмет начинает терять ясные очертания, растворяясь в экспрессивных мазках и линиях.

Таким образом, мы рассмотрели две крайности в тенденциях молодежного искусства Кемерово. Одну, представленную в творческих концепциях К. Дмитриева, следующего традициям, с его предельным академическим подчеркиванием формы, почти фотографической предметностью и реалистичностью изображения; другую - с новым, более коммерческим подходом в использовании эффектных средств, экспрессивных стилистик, которая претендует на воплощение такого понятия как «современность стиля», - Данилы Апанасова. На мой взгляд, если первый художник искренен и рассчитывает на глубокое осмысление и соперничество воплощенных им тем и образов; то второй учитывает более выигрышную подачу метафорических по содержанию образов, которые могут вписаться и в пространство выставки, и в пространства кафе, и в жилой интерьер. Из этого следует, что культурная среда, традиции, социальный общественный запрос, свойства личности художника и многие другие факторы влияют на выбор творческих предпочтений и авторский стиль.

## КУЗНЕЦКИЙ ЖИВОПИСЕЦ АЛЕКСАНДР ПОПОВ

**Аннотация:** в статье рассматривается творческий путь новокузнецкого художника А. С. Попова; формирование его стилистических предпочтений в живописи и графике, начиная с 1990-х по 2018 гг., определяется его принадлежность к современным тенденциям в искусстве Сибири.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство Сибири, новокузнецкие художники, творчество А. Попова, образы пространства Алтая, художественный образ Новокузнецка, сибирский пейзаж, городской пейзаж.

**Summary:** the paper reviews the creative works of A.S. Popov, an artist from Novokuznetsk. The article also dwells on the artist's stylistic preferences in painting and graphic art, as they are manifested in works accomplished in the period starting from 1990 to the present day, thus defining the artist's belonging to the contemporary tendencies in Siberian art.

**Key words:** the fine arts of Siberia, Novokuznetsk artists, the works of A. Popov, images of Altai space, the artistic image of Novokuznetsk, the Siberian landscape, the urban landscape.

Александр Сергеевич Попов принадлежит к поколению художников, чье творчество формировалось в конце 1980-х, в пору идеологического плюрализма и свободы творческого самовыражения. В этот период изобразительное искусство Сибири отличалось многообразием художественных стилей и эстетических концепций. В нем четко проявилось движение к мифу, синтезирующее этно-архаические элементы и современные стилистики, – к «сибирскости». Но сформировалось и другое движение – к переоценке опыта русского и зарубежного авангарда начала XX века: декоративизма, экспрессивно-живописного и абстрактного направлений (В. Смагин, Н. Рыбаков, Н. Ротко, Е. Дорохов). К этому крылу истории современного сибирского искусства можно отнести и новокузнецкого художника Александра Попова с его методами экспрессивного реализма в живописи и, отчасти, лирической абстракции в графике. По этому пути он пошел в силу профессиональной специализации, природного дара декоративиста и огромной творческой практики, благодаря чему Александр Сергеевич Попов получил эпитет – «кузнецкий живописец».

Свободное отношение к натуре молодой художник обнаружил уже на своей первой персональной выставке, состоявшейся в 1991 году, представив пейзажи, исполненные в экспрессивной манере. Помнится, что в его картинах острые и черные силуэты деревьев качало и коржило, пространство решалось в беспокойных контрастах, писал он тогда в «скромной» серо-охристой гамме.

Но таким же неустойчивым был социальный контекст, в котором мы жили. Общество выкручивало в перестройке и катаклизмах девяностых – начала нового века. Исчезавшие соцзаказы освободили время для занятий «чистым» искусством, в которое Попов погрузился, экспериментируя с цветом, пластикой, фактурами, становясь художником, принципиально нежелающим быть ангажированным потребителями искусства.

Что искал художник в природе, выезжая в дачные места с семьей, путешествуя по Горной Шории и степям Алтая?! Очевидно, вдохновенного и прекрасного. Но к этим сборам этюдных впечатлений примешивались внешние раздражители из окружающего мира, и, как итог – его картины и листы стали отражением глубоких внутренних реакций. Но, будучи приверженцем эпохи авангарда, Попов не стал умозрительным автором, а «питался» природой и средой, бессознательными психическими ощущениями. Со временем пластическая образность языка, выработанная им на натуре, станет все более условной и напряженной, и уведет живописца, чуткого к состояниям и явлениям жизни, в мир художественных ассоциаций.

Д. С. Сарабьянов с экспрессионизмом связывал драму личности художника, считая поэтику экспрессионизма способом выражения «предельного» состояния личности. Действительность Попов воспринимал остро и нервно. В его творчестве стоит отметить, по крайней мере, три типа образных систем: мягкая и плавкая форма, наполненная внутренней энергией, прорывающаяся свечением цвета. Другая, – тактильно осязаемая, экспрессивная, построенная на рельефно-фактурных замесах. И третья – яркая и цветоносная импровизационная живопись, которая на первый взгляд кажется легкой, идейно несложной, позитивной по образности, но по мере всматривания обнаруживает характер, склонный к драматургии.

К середине девяностых годов художнику стало тесно в одном формате, и он начал писать диптихи и полиптихи, пространство которых собиралось из фрагментов в единую и целостную картину мира. В цветовой «мозаике» проявлялись контуры фигур и оконные переплеты («Пробуждение»), линии электропроводов и конструкций («Тишина»), потоки света и небесных светил («Туман и солнце», «Приземление»), купы деревьев («111-й километр»). Этот принцип сохранился и в последней его картине «Карусель» (2018), составленной из шести блоков круговой композиции, в которой, как в калейдоскопе, кружатся визуальные образы и символы детства художника. Названия картин иногда были связаны с местечком, вдохновившим художника, но часто характеризовали состояние природы и переданные автором ассоциации, как например, в циклах «Движение пространства», «Кузбасский юг», «Город». В созданное художественное пространство он мог вписать вполне житейские темы: «Время свежины», «После бани», трактуя их как живописные феерические и даже фантазмагорические зрелища. Но было у него стремление воплотить и достаточно абстрактные идеи: «Беловодье», «Уходящее время», «Рождество», «Перемена ветра».

Помнится, как-то заметила, что в его работах, особенно темной тональности, фактурно-материальных, есть ощущение кузбасских пространств и недр. Ему это определение понравилось, шутил при встрече: «Хочешь сказать, что я не дрянной художник, а мое искусство недрянное?»

Не смотря на увлечение «измами», Попов оставался чисто русским художником, из тех, кто умеет ценить «плоть», вещественность живописи, свойственные традициям российской школы, и работу с натурой. Сотни этюдов, привезен-



ных с мест путешествий, в мастерской переплавлялись в большеформатные композиции, собирательные и ассоциативные по образности, свободные от прямого следования «первоисточнику».

Этюды составляют особую часть его творческого багажа. Он написал их бесчисленное количество. Они были формой бескорыстного общения художника с природой, стихийно-эмоционального, лишённого рассудочности и заранее поставленной задачи. Способом накопления и заполнения души живыми впечатлениями. Как правило, они основаны на сочетании всего нескольких цветов в тонко найденных отношениях.

Исследователи творчества Александра Попова – Владимир Чирков и Галина Мысливцева подчеркивают общую особенность его композиции как «плоскостную организацию» холста. Назвав Александра Попова незаурядным живописцем, Мысливцева пишет: «Его произведения отличаются, как насыщенной фактурой, образованной рельефными, сплавленными мазками, так и чрезвычайным напряжением цвета. Достигая эффектов «свечения», сопоставимого с иллюзорностью лунного света в знаменитых картинах А. Куинджи, Александр Попов остается художником новой генерации, предпочитающим не копировать действительность. Его переживание пространства выражено в пренебрежении пространственными планами, как и в целом, глубиной, далями, открытым горизонтом. Художник предпочитает ярусные, поднимающиеся ввысь, «в гору» композиции, создающие эффект «сжатия пространства».

Это тем более странно, что сам художник ставил перед собой цель «писать пространство». Он так и говорил: «Мое кредо? Я просто пишу пространство». Хотя большинство художников стремится преодолеть двухмерность холста или листа – физически ограниченные возможности плоскости. У Попова на это была своя точка зрения. Метод плоскостного и декоративного построения композиций у него распространялся и на живопись, и на период увлечения гуашевой и акварельной техниками.

В 2006 году к своему пятидесятилетию Александр Сергеевич показал большую выставку, которую назвал интригующе: «Берег левый – берег правый». Метафорическое название возникло в процессе создания листов, которые начали выстраиваться в серии на темы городских и окрестных пейзажей, основанных на импульсах впечатлений.

Название выставки подразумевало топографию: реку, разделившую город на «правый» и «левый» берега; его собственную судьбу жителя Кузнецка, переселившегося из неблагополучного Форштадта в благоустроенный центр города. Таким образом, в авторской интерпретации, лево- и правобережье, соединенные мостом, стали не только координатами социальной истории города, но и контрапунктом личных ассоциаций. Парадоксально, но «центр» – левый берег у него ассоциировался с урбанизированной зоной – чужой и холодной. А «правый» берег – один из самых промышленно насыщенных районов Кузбасса – с зоной гармоничной, природной, сохранившейся в идеальных воспоминаниях детства. Тогда он плавал с друзьями на плотах во время наводнений, а жизнь текущая и будущая воспринималась просто и доверчиво. Комментируя название выставки, иронично изрек: «левый берег тоже прав (ый)».

Попов начал писать гуашевыми и акварельными красками по банальной причине, смеясь, поясняя: «Живопись люблю больше. Масло и холсты для меня дороги, ну очень дороги». Так и родились графические по материалу и живописные по природе произведения. Характер живописи в гуаши, приемы плотного письма остались прежними, как в холстах и картонах, но появилась большая импровизационность и вариативность.

Продолжая разрабатывать идею воплощения образа Сибири, обитаемой и природной среды, художник по-прежнему акцентировал и форсировал цвет, но роль цветового пятна еще никогда не была настолько динамичной, как в графических сериях. Дело было не только в материале: масло давало рельефные и плотные фактуры, позволяло погружать фигуры и конструкции в сплавленную живописную стихию, уплотнять и собирать признаки местной атмосферы до цветовых символов дымов, черного перламутра кузбасских недр и тайги, сумерек и туманов Кузнецкой котловины. Но в гуаши и акварели, материалах более легких по вещественности, его работы по-прежнему содержали ключевую идею – тему метафизики края. Он словно чувствовал необходимость отразить взаимную обусловленность природного и социального, разлитого в атмосфере городов, в кузбасских ландшафтах с изрытыми рельефами, в природе Горной Шории и Алтая. Листы художник объединил в серии: «Берег левый – берег правый» (15), «За околицей» (5), «Зимнее письмо» (4), «Кузнецкие сны» (7), «Междуречье» (4) и так далее.

Есть в его творчестве пейзажи, в которых приметы города внешне едва узнаваемы, но в них подвижность цвета, легкость красочного слоя является аналогом динамики городского пространства, результатом внутреннего авторского восприятия реальности, сосредоточившей в себе множество смысловых пластов.

На город художник смотрел из высоких окон мастерской: вдаль и вверх на перемены небесных состояний; на здание администрации и проспекта Кирова со сверкающими огнями движения. Он видел, как строчки и вертикали улиц, объемы домов то растворяются в воздушной перспективе, то превращаются в ритмические импульсы цветоносной атмосферы. В результате рождались композиции в вариациях охристых, зеленых, синих и красных тонов, которые он называл кульминациями состояний или цветовыми доминантами: «Пространства», «Зимняя Сибирь», «Красный берег», «Наш черный бассейн», «Небесный занавес», «Отражения», «Праздник охры». Порой, в сложной свето- и цветонасыщенной среде «закон гравитации», как бы переставал действовать, поэтому поворот листа мог вызвать новые неожиданные ассоциации и смыслы.

В чистых природных пейзажах так же встречается синтез пространства и объекта условной формы. Свободное перетекание пятен цвета, подвижная линейная структура и ритмика, словно подрывают материальную устойчивость пространственной среды, переводят ее в разряд очень условных координат. Особенно это касается циклов с применением акварели («Фонарь», «Лунный свет»). Именно такой взгляд на мир как на пластически динамичную среду и породил задачу художника запечатлеть состояние преобразования формы в ее возбужденном состоянии. И становится ясно, что цветовая безудержность его графических работ, стихийность и несдержанность – проекция эмоциональных

всплесков и одновременно тонкая игра красок, рожденная по живописным законам, законам его творческой интуиции, переплавляющей эмоции в цвет. Такова особенность восприятия этого мастера, манера чувствовать и писать.

Жизненный путь Александра Сергеевича Попова оборвался в период его признания творческой средой Сибири самобытным и ярким колористом, «живописцем из Кузнецка». За произведения, показанные на межрегиональной выставке «Сибирь-ХI», проходившей в Омске, он был награжден золотой медалью «Духовность. Традиции. Мастерство» Союза художников России, потому, что его живопись была признана по-настоящему живописной с точки зрения ее исконных качеств как вида. Он ушел, когда завершалось экспонирование выставки «Сибирь-ХII», проходившей в Новокузнецке, получив звание лауреата уже посмертно.

Творческое наследие Александра Сергеевича Попова хранится в художественных музеях Сибири.

## НА СТЫКЕ ВИДОВ ТВОРЧЕСТВА. СЕРИЯ ГРАФИКИ СЕРГЕЯ БАРАНОВА ПО МОТИВАМ РОМАНА «КОТЛОВАН» А. ПЛАТОНОВА

**Аннотация:** в своей статье автор поднимает вопрос синтеза искусств на примере анализа графической серии С. Баранова по мотивам романа «Котлован» А. Платонова. В процессе анализа автор обращается к вопросу ценности данной серии на стыке таких видов искусств как графика и литература, определяет уникальность станковых произведений в рамках избранного автором сюжета и используемых стилистических приемов.

**Ключевые слова:** творчество С. Баранова, искусство Салехарда, синтез изо и литературы, графическое искусство Сибири, картина на литературный мотив, графика по мотивам повести, художник и литература, проблемы неклассического искусства.

**Summary:** In his article, the author raises the question of the synthesis of the arts on the example of the analysis of the graphic series by S. Baranov based on the novel "Kotlovan" by A. Platonov. In the process of analysis, the author addresses the issue of the value of this series at the junction of such types of art as graphics and literature, determines the uniqueness of easel works in the framework of the plot chosen by the author and the stylistic techniques used.

**Key words:** creativity S. Baranov, art of Salekhard, the synthesis of art and literature, graphic art of Siberia, the picture on the literary motif, graphics based on the story, the artist and literature, problems of nonclassical art.

Современное искусство отличается не только синтетизмом, присущим уже модерну и модернизму начала XX века, но и размытием границ всех структурных категорий классического художественного творчества, рождением на основе этого процесса новых, существующих на стыках, «между», понятий – видов, жанров и пр. При этом по традиции, прежде всего, музейной, вызванной необходимостью организации хранения и каталогизации, современность продолжает пользоваться категориями классического искусствоведения. Осознавая это положение неклассического художественного процесса как явления и самодостаточного, и зависимого от институциональных правил, в качестве предмета изучения этой статьи рассмотрю серию работ сибирского художника Сергея Баранова, а в качестве объекта – попытаюсь определить ценность положения этой серии на стыке видов искусства. Итак, целью этого материала является анализ серии работ, созданных по мотивам повести «Котлован» А. П. Платонова.

С 2015 года в Музейно-выставочном комплексе имени И. С. Шемановского проходит Международный фестиваль «Неделя графики и дизайна в столице Ямала», инициированный и организованный МВК и АНО «Институт художественных и гуманитарных проектов». Основная его идея – рассказать салехардцам и гостям города о развитии графики в современном искусстве в целом и в приоритетном для фестиваля направлении – книжном оформлении. В 2018 году фестиваль проходил в четвертый раз, и впервые за эти годы организаторы не стали разделять зал на отдельные мини-выставки, посвященные мастерам и «школам», а объединили все разнообразие подходов в работе с книгой, как общим пространством, так и общим названием «Искусство книги: от классики к комиксу».

Кроме обращения к искусству комикса, новация фестиваля 2018 года заключалась в предоставлении экспозиционных площадей художникам, работающим с литературными текстами, но не оформляющим книги. Среди этих мастеров был и Сергей Баранов. Он представил четыре работы, созданные по «Котловану» А. Платонова. Уже после фестиваля серия дополнилась еще тремя работами. Таким образом, сейчас она включает всего семь работ, но будет иметь продолжение. При составлении этикетажа художник сознательно избежал понятия «иллюстрация», подчеркнув, что он создавал листы, связанные с текстом повести, как сюжетно, так и стилистически, но они не предполагают быть переведенными в печатную, тиражную форму. Таким образом, изначально художник подчеркнул свой выбор уникального станкового вида творчества.

Выбор повести А. Платонова для С. Баранова был осознан. Поэтика этого писателя для художника ценна, недаром в качестве своего творческого кредо он избрал цитату из записной книжки писателя: «Искусство заключается в том, чтобы посредством наипростейшего выразить наисложнейшее. Оно – наивысшая форма экономии». Таким образом, серия по мотивам «Котлована» – это еще и способ проверки своего художественного метода при помощи языка образов любимого автора.

То, что художник обращается к графике, отвечало не только задачам фестиваля, рассматривающего именно этот вид творчества в его современном развитии, но и было связано с ее мобильностью, умению трансформироваться и расширять границы выразительных возможностей.

Для создания серии был избран такой нехудожественный, «низкий» материал, как переплетный картон. Он оказался ценен своей доступностью, готовностью к пластическим экспериментам и большеформатностью, т.е. возможностью самому художнику выбирать размер своих работ. Думаю, уже на этапе выбора материала осознано ли, подсознательно ли, произошла переключка с творчеством Платонова. Картон был предельно техничен, четко и привычно исполнял практическую роль, что было близко основной идее творчества писателя Платонова – воспроизвести мир просто и понятно: «непонятное не возбуждает мужества в тех отчаянных, самозабвенных людях, в которых революция стала почти телесным чувством» [1, с. 549]. Картон – материал не вполне художественный, как и тексты Платонова – не вполне литература, а скорее – сама жизнь. Но работа с этим материалом должна вобрать не только его простоту, но и невозможность. «Невозможное – невеста человечества, и к невозможному летят наши души...» [1, с. 549].

Невозможным при работе с переплетным картоном стал выход изображения в объем, работа с разными ракурсами и несколькими точками зрения. Таким образом, плоскость картонного листа изначально преодолевалась, графика обретала разную материальную текстуру, рельеф. Но преодолевалась плоскость самой же плоскостью картона. Все рождалось из единого... «между лопухом, побирушкой, полевой песней и электричеством, паровозом и гудком, содрогающим землю, есть связь, родство...» [1, с. 549]. Лист картона художником мнется, лишается своей идеальной безликой типовой

гладкости, превращается в часть меняющегося мира, который постигает Воцев своей задумчивостью «среди общего темпа труда» [1, с. 108], сберегающий «всякие предметы несчастья и безвестности», обещающий умершему, палому листу узнать «за что ты жил и погиб» [1, с. 111].

Не ставя перед собой задачу, создать визуальное сопровождение сюжетной линии повести, Сергей выстраивал листы последовательно, вдоль канвы повествования, но приоритетной задачей было создание пластического и тонального ритма серии. Первый лист серии посвящен встрече Воцева и инвалида Жачева с пионерским отрядом. Платоновская речь уделяет описанию «взволнованных детей» почти два полных абзаца, художник же концентрирует внимание не на «действующей молодости», а на тех, кто осознанно переживает свое состояние – на Воцеве с его иконным ликом, захотевшем «открыть всеобщий, долгий смысл жизни, чтобы жить впереди детей, быстрее их смуглых ног, наполненных твердой нежностью» [1, с. 112] и на Жачеве «в привычном мучении».

Второй лист серии посвящен короткому в повести событию ночлега Воцева. Но для художника важный образ ночного мира, где «лишь вода и ветер населяли вдаль этот мрак и природу, и одни лишь птицы смогли воспеть грусть этого великого вещества» [1, с. 114]. Теплая яма, земная впадина в безлунной ночи является предощущением будущего рукотворного котлована, и художник создает на шероховатом листе картона безмерность этой впадины, а образ спящего, лежащего в черноте ямы ничком Воцева предвосхищает множество человеческих смертей повести.

Следующие два листа метафорически обращены к созданию котлована, но Баранов останавливается не на описаниях строителей, а на образах ласточек, ищущих пищи в пространстве: «...они летали с самой зари, не переставая мучить себя для сытости птенцов и подруг.» [1, с. 121] Образ непрерывно летающих птиц становится главным воплощением работы, люди в своем котловане остаются далеко внизу, превращаясь в муравьев. А на другом листе, наоборот, ракурс резко меняется, и ощипанное тельце ласточки в огромных ладонях Воцева теряется, но становится более ощутимым и весомым за счет своей объемности.

Следующие два листа серии посвящены еще одному герою повести – Чиклину, тому, для кого «грунтовый труд был его лучшей профессией» [1, с. 118]. В этих листах Чиклин представлен как сюжетно (в отличие от Воцева, замечательного ласточек, Чиклин работал, «не видя ни птиц, ни неба, не чувствуя мысли», он «грузно разрушал землю ломом, и его плоть истощалась в глинистой выемке») [1, с. 121], так и портретно, вновь вбирая принципы икононого изображения.

Серия Баранова не акцентирует внимание зрителя ни на проблеме «что изображено», ни на проблеме «как». Его метод – найти такой способ «как», чтобы «что» стало близким поэтике «Котлована» и приблизило не его поверхностный пересказ, но вызвало ощущение проживания этой притчи, этого философского, немасскультурного соцреализма. Если язык Платонова вместо привычного для соцреализма повествовательного слезения за тем, кто и что сделал, куда пошел, кто – герой, а кто – враг, все время «шершавится» непривычным бытовому языку советского человека построением фраз (вместо «мы не выполним план» – «время всю пользу съест» и пр.), противоречиями («тело, истомленное мыслью и бессмысленностью») и при этом буквальным пониманием канцеляризмов, то изобразительный язык картонов не использует ни линейную перспективу, ни классическое построение фигуры, прибегая к примитивизму, упрощению, мини-мализации. Осязаемая грязь и мусорность изображаемой жизни подобна камере в руках операторов проекта «Догма». Воплощая жизнь, художник обязан менять не только составляющие композиции, но даже механику создания работы, но делать это он обязан, учитывая законы искусства.

Классическая графика – предельно условное искусство, его изображения ближе всего к знакам, пространство дальше всего от иллюзии. «Платоновская» графика Баранова использует иллюзию, но не изобразительную, а иллюзию правдоподобия, природы. Листы смешивают условное и явственно осязаемое. Это не скульптурные тактильные барельефы, но и не отстраненность плоскостного изображения. Серия подобна писательской речи «Котлована», в которой реальность видения светлого будущего переплетена с безысходностью и смертностью ежедневья. Используя лист, линию и пятно графики (мобильность высказывания и выхода к зрителю), осязаемость скульптуры (погружение в природу, тесная связь с неукрашенной жизнью, честность проживаемого момента), сценарность кинематографа и его же «огрехи», художник создает тот результат, который обращает внимание современника на повесть А. Платонова, помогая не анализировать ее, а проживать – столь же мучительно и тревожно, отказывая жизни в легкости и простоте, как ее обязательных атрибутов.

---

### Список литературы:

1. Платонов А. П. Государственный житель : проза, ранние сочинения, письма / Андрей Платонов. - Москва : Советский писатель, 1988. - 606 с.

## ОБРАЗЫ ПРЕКРАСНОГО И ВОЗВЫШЕННОГО В ИСКУССТВЕ МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ НОВОКУЗНЕЦКА: ИЛЬИ И НИКИТЫ КЛЮЧНИКОВЫХ, ЯРОСЛАВЫ ХМЕЛЬ

**Аннотация:** в статье представлены размышления автора о воплощении эстетических категорий «прекрасное» и «возвышенное» в творчестве трех молодых художников Новокузнецка: Ильи и Никиты Ключниковых, Ярославы Хмель. Автор анализирует социальную природу происхождения их особенностей мировоззрения и рассматривает их как основную тематическую определяющую творчества.

**Ключевые слова:** современное искусство, изобразительное искусство Новокузнецка, творчество Я. А. Хмель, творчество Н. Л. Ключникова, творчество И. Л. Ключникова, эстетические категории в искусстве, прекрасное и возвышенное.

**Summary:** the author meditates on the manifestation of the aesthetic categories of beauty and spirit as exemplified by the creative output of Iliya and Nikita Klychnikov and YaroslavaKhmel, the three young artists from Novokuznetsk. The author analyzes the social nature of origin of their outlook and the topics they deal with in their creative works.

**Key words:** modern art, visual art of Novokuznetsk, works by Ya. A. Khmel, works by N. L. Klychnikov, works by I. L. Klychnikov, aesthetic categories in art, beautiful and sublime.

В Новокузнецке в настоящее время сформирована молодежная среда, которая, не смотря на возраст, является очень мобильной, накопившей опыт участия в выставках и конкурсах регионального и даже российского уровня. Это сообщество очень разнородно и представлено выпускниками разных сибирских художественных школ, разными видами искусства, тематическими и стилистическими предпочтениями. В этой среде обращают на себя внимание три автора, заметно отличающихся от сверстников особенностями мировоззрения, типами художественного сознания и некоторым сходством позиций по отношению к реальности как предмету осмысливания в творчестве. Прежде всего, следует отметить некоторые точки соприкосновения в формировании этих художников. Они росли и воспитывались как личности в творческих семьях. Братья Ключниковы в семье иконописца, исповедующие духовные ценности. Со студенческих лет они принимали участие в росписях храмов на правах подмастерьей у отца – Леонида Ивановича Ключникова. Это значит, что темами духовного, возвышенного порядка они напитывались с детства, усваивая приемы условного, декоративного письма, стилизаций в рисунке и форме. Второй их школой стало обучение в Новокузнецком колледже искусств, где авторитетом пользовался Игорь Борисович Бессонов, исследователи творчества которого отмечают, что его образы отгорожены от реальности и замкнуты на себе, что «современность входит в его искусство опосредованно» [1, с. 6], что его методу свойственны приемы стилизаций. Завершили высшее образование в Красноярском художественном институте. Эти факторы окажут влияние на формирование их мировоззрения, выбор тем и методов их реализации в профессии.

Ярослава Хмель - дочь Александра Васильевича Суслова, известного сибирского художника универсальной профессиональной культуры, энциклопедиста, знатока истории, литературы, археологии, увлекающегося натурфилософией и астрологией. Творческая среда, интерес к гуманитарным знаниям оказали большое влияние на формирование интеллекта Ярославы, на особенности ее личности, сосредоточенной на внутренней духовной жизни, закрытой от посторонних. Второй школой для нее стал факультет монументально-декоративной живописи при Новосибирской государственной архитектурно-художественной академии, где у художника было развито чувство ценности академического рисунка и стилового единства, развивалось техническое мастерство.

В творчестве этих трех молодых авторов обнаруживается единая тенденция – стремление к воплощению образов прекрасного и возвышенного через отстранение от реальности и даже игнорирование действительности. Что же послужило причиной такой позиции? Для определения ее почвы, необходимо порассуждать не только о содержании произведений, но и об отношении молодых художников к современности, к эстетическим ценностям нашего времени.

На мой взгляд, в современной культуре представления о прекрасном и возвышенном претерпевают новые трансформации, в разной степени, искажающие эти понятия. Их изменения напрямую связаны с неоднородностью эпохи, где у ценностей нет единой концепции, где критерии красоты вариативны и подвергаются тотальному воздействию массовой культуры, в том числе, в творчестве молодых художников.

Прекрасное, как эстетическая категория, по определению указывает на высшую степень эстетической ценности, на «явления с точки зрения совершенства» [2, с. 45], в то время, как возвышенное в классическом представлении определяется как ценность, не доступная человеческому сознанию, не может быть осмыслена им в полной мере, «таит в себе огромные потенциальные силы» [2, с. 31]. Обращение к данным понятиям в изобразительном искусстве – явление распространенное, но чаще всего, затрагивается авторами косвенно и неосознанно. У большинства художников обращение к этим темам фрагментарно, не становятся ведущей тематической линией творчества. Однако, в творчестве упомянутых новокузнецких художников, мы можем обнаружить разработку тем прекрасного и возвышенного как ведущих тематических линий.

Спектр высших ценностей завязан на сугубо личностных представлениях каждого человека, он невероятно широк и, на сегодняшний день, преимущественно обозначен в субъективности взгляда на мир, по словам Дэвида Юма: «Прекрасное не есть качество, существующее в самих вещах; оно существует исключительно в духе, созерцающем их, и дух каждого человека усматривает иную красоту» [3, с. 327].

Воздвигание прекрасного из действительности со стороны как материальной, так и духовной – пожалуй, основная задача искусства. И некоторые современные молодые авторы помнят о ее приоритетности. Ведь если мир прекрасен сам по себе, то задача художника сводится к обычному воспроизведению действительности. Обозначить мир прекрас-

ным – значит иметь за плечами многолетний рефлексивный опыт. А находиться в поиске прекрасного – значит пытаться понять неизведанную действительность. Отсюда и вытекает стремление этих авторов «насытить» предметы и явления новыми ценностными характеристиками и представить на согласование публике.

Воплощением чувственного и прекрасного в творчестве чаще всего становятся образы природы. Тема природы здесь решается через многие формы и жанры. Имея широкий спектр первообразов, исходных прототипов, художник может свободно экспериментировать, играть в ассоциации. Ярким примером поиска прекрасного через образы природы является творчество Ярославы Хмель. Сюжеты станковой и монументально-декоративной живописи Ярославы начинаются с визуализации внутреннего «я», с определения степеней красоты и сложности мира, которое происходит внутри личности художника. Воплощенные ею образы прекрасны по своей природе, идеализированы и, по сути своей, воспевают тему экологии души, ее чистоты в первозданном виде. Конечно, произведения автора дают зрителю свободу интерпретаций, художественный мир ее картин-метафор вызывает ассоциации с воплощением мечтаний о рае, образах райских садов Эдема. Художница в своих композициях представляет некую новую реальность как отражение своих сновидений. Эта реальность выстроена на основе пантеистических представлений, где автор наделяет все явления качествами одушевленных существ. Показательными будут произведения «Сон» (2014), «Молчание» (2013), «Дух реки, созерцающий горы» (2014). В последнем зритель обнаруживает пейзаж, затянутый умеренным туманом, скрывающим горную долину на горизонте. На переднем плане изображен дух реки – духовное воплощение природного явления, полупрозрачное, немногим напоминающее в очертаниях человеческий облик.

Произведения Ярославы Хмель – это скрытые фантазийные проекции на нереальный мир, форма представлений о гармонии и первозданной духовной чистоте. В своем творчестве художница системно осмысливает основные позитивные эстетические категории, в том числе такую как «изящество», которой свойственны тщательность, тонкость, видимая хрупкость образов. Оно просматривается в хрупкости персонажей детей и юношества, птиц, рыб, животных, населяющих пространство ее картин, в изысканности стиля, в декоративном оформлении среды обитания персонажей. Ее замыслы всегда созидательны и благородны, в них нет трагических или ироничных настроений, они задушевные. Изысканность – ведущая характерная черта формообразования композиций автора, их технического воплощения. В применяемой Ярославой многоэтапной живописной технике решение условного пространства декоративно, а воплощенные образы наделены качествами монументальности. Образование художника-монументалиста выдает ее прекрасное владение живописными техниками – умение профессионально владеть академическим рисунком, организовывать общее композиционное решение, владеть точностью пластических характеристик, писать лессировками. В произведении «Вечерняя звезда» (2014) растительные мотивы образуют архитектурные формы – зеленую орнаментальную колоннаду, статичную, но при этом хрупкую завесу, закрывающую звездное небо. Одежда ангела – главного персонажа произведения, – также украшена растительным мотивом. Не смотря на детальную дробность формы, композиция произведения кажется монументальной за счет гармоничной симметрии располагаемых в ней предметов изображения.

В творчестве Ярославы Хмель доминирующая часть композиций нацелена на выражении общего настроения пространства или определенного момента впечатления. В них нет заимствованного или литературного сюжета, автор не ссылается напрямую на миф или историю. Действительно, в ее произведениях присутствуют персонажи, отсылающие к языческим и библейским ориентирам, но они используются вне культурно-исторического контекста. Так, главный персонаж произведения «Дух реки, созерцающий горы» запечатлен в акте восхищения окружающим миром, а ангел из картины «Вечерняя звезда», не связанный к конкретным библейским сюжетом, стал символом воплощения состояний невозмутимости и одухотворенности.

Поиски прекрасного, переключаясь с желанием отойти от реальности, часто сходятся на почве литературных ситуаций, на воспроизведении мифологического сюжета. В этом направлении работают два художника: Никита и Илья Ключниковы. Эстетическая реальность, опирающаяся на миф или литературный сюжет, в творчестве Ключниковых представлена с разных ракурсов, в разных контекстах. В целом, можно сказать о том, что общая ведущая опора их творчества направлена по пути экзистенциализма, ухода в иррациональные, алогичные состояния.

Благородными по духу, рафинированными от основной нагрузки литературного сюжета предстают зрителю живописные композиции Никиты Ключникова: диптих «Вода. Ночь» - «Земля. Рассвет» (2013 / 2016), «Цветок ириса» (2015), «Утро» (2017). В них наблюдается рефлексивное обращение к искусству прошлого, эклектичность в соединении классической и современной трактовки формы: «готически» вытянутые фигуры, изящество жеста, иконописное «свечение» почти полностью обнаженных тел, их монументальность, «фресковый» характер живописи. Демонстративное изящество поз и жестов, отрешенность персонажей от мира – все это увлекает зрителя в созерцание и разгадывание тайных смыслов этих произведений.

Никита Ключников вынуждает зрителя задаваться вопросом, как интерпретировать его произведения, требующие от зрителей эрудиции, базовых знаний в мифологии, символике и истории искусства. Например, в произведении «Ирис», где зрителю необходимо провести связь с античной мифологией и определить личность главного персонажа – богиню Ириду. Опираясь на ранее сказанное, стоит отметить, что мифологические сюжеты авторских композиций рафинированы, то есть, очищены от конкретики классического представления о мифологическом сюжете. В них нет конкретного действия, они не нацелены на длительное развитие сюжета, но в них подчеркнута чувственность, хотя персонажи находятся всего лишь в позиции «предстояния», как в монументальных храмовых росписях. В них есть отголоски античного понимания классики и линейный эстетизм модерна, приемы импрессионистического письма с вибрирующими ритмами фактуры красочного слоя, светоносностью колористического строя. В трактовке героев картин есть средневековая скованность тел и «готическая» бесплотность фигур, как, например, в позе юного древнегреческого

Зевса («Утро»), которая возвышенно благородна, монументальна и, одновременно, скованна, неуютно напряжена. Обращение к мифологии у Никиты – это способ ухода от реальности, демонстрация отрешенности его героев картин от мирского и суетного. Можно сказать, что «очищенный» от конкретики миф в его эклектичной манере воплощения задает одну из современных художественных тенденций изобразительного искусства – своего рода намеренный синкретизм культурно-исторических явлений и эстетических ценностей прошлого в единый художественный образ. Переплетение мировоззрений противоположного характера воплощаются в единой плоскости: намеренный рассказ классического античного сюжета, языческого по своей сути, через язык и принципы современного и религиозного искусства. Такая тенденция воспринимается, словно «тоска по прошлому» или «тоска по классике», выраженная в экзистенциально чувственных умонастроениях автора.

Также, «тоскуя по прошлому», Илья Ключников в своем творчестве развивает категории возвышенных ценностей через обращение к античной мифологии. Однако рассматривает ее под совершенно иным ракурсом. Конечно же, первоочередное отличие творчества Ильи Ключникова заключается в используемых им техниках и видах. Этот художник – единственный среди молодых новокузнецких, работает в технике цветного офорта, что естественно, так как он – выпускник мастерской академика Г. С. Паштова. Стоит отметить, что Илья проходил этап своего профессионального становления в работе с книжной иллюстрацией. Приобретенные навыки, выразительные средства и методы работы в иллюстрации сказываются в его работе над большими станковыми форматами. Оставаться в своей профессии художника-иллюстратора он не может по причине ее не востребованности, поэтому Илья свой иллюстративный способ мышления начал переводить в станковые формы искусства, в другие масштабы, сообщая им качества самостоятельности. В его случае мы можем говорить о смешении жанров книжной иллюстрации и станковой графики.

Если Никита Ключников обращается к новой интерпретации мифологии лишь фрагментарно, работая так же в натюрном пейзаже и портретном жанре, то Илья стабильно работает на стыке жанров, которая для него стала определяющей концепцией творчества. У этого автора обращение к мифу отличается большей конкретностью и тематической широтой: в триптихе «Пан и Сиринга. Эней. Лесной царь», «В Аркадии» (2014), «Пегас» (2014). Жанровые композиции Ильи Ключникова пронизаны состоянием погружения в эпоху, желанием педантичного исследования сюжетов из европейской классической культуры, что и следовало ожидать от иллюстратора по профессии. Ведущим мотивом произведений автора является желание остро выявить настроения сюжета: от лирических и меланхолических мотивов до трагически напряженных развязок. Графическими средствами художник намеренно акцентирует выразительность каждого силуэта, каждого элемента композиции. Однако, в таком глубинном проникновении в детали мифа, в любви к уточнениям можно усмотреть отсутствие интереса к современности, к его осмыслению. Намеренное отречение от реальности в творчестве и выдает экзистенциальный взгляд на отношение к миру, обладающему брэнностью и обыденностью, как к «основной форме сознания, присущей отчужденному человеку» [2, с. 70].

Миф, литературная ситуация, метафоричность – пусть и самые распространенные, но лишь немногие поводы авторского выражения отрешенности от реальности. К слову, и в творчестве Ярославы Хмель присутствует мифотворчество, основанное на понимании творческого акта как процесса интуитивного, местами бессознательного, пантеистического по духу. Желание уйти от действительности, нежелание осмысливать современность через творчество привели эту группу новокузнецких художников к поиску высших эстетических ценностей. Пожалуй, именно так выражается желание художников обратиться к надмирным, более высоким ценностям, утверждаемым художественной культурой и литературой.

Можно предположить, что образы прекрасного и возвышенного реализуются в творчестве молодых художников как причинно-следственные результаты их воспитания, их мировоззрения, сформировавшегося в эпоху кризисных перемен в обществе, а потому желающих найти более чистые идеалы и противопоставить мир своего творчества обыденной и даже грубой реальности. Именно поэтому творчество упомянутых авторов выражается через субъективность их взглядов, через духовное культивирование представлений о прекрасном и возвышенном, которые они предлагают в своем искусстве.

Стремление насытить предметы и явления, которые они воплощают, новыми ценностными характеристиками приводит художников к идеализации образов: через эстетизм, изящество и декоративизм форм, качества видимой значимости, через подчеркнутую монументальность; отрешенность персонажей от мирского. Их воплощение образов прекрасного и возвышенного будит у зрителя ностальгию о более совершенной и гармоничной жизни. Можно сказать, что все три автора находятся в процессе творческого поиска в своих намерениях воссоздать идеальный, благородный и очищенный образный мир.

#### Список литературы:

1. Данилова Л. Г. Вступительная статья к каталогу «Бессонов И. Б. Живопись» [Альбом-каталог] / Бессонов И. Б. ; [авт. вступ. ст. Л. Г. Данилова]. – Новокузнецк, 2012. – 63 с. ; цв. ил.
2. Эстетика: словарь [Текст] / под общ. ред. А. А. Беляева. – Москва: Политиздат, 1989. – 447 с.
3. Юм Д. О норме вкуса [Текст] / Д. Юм // Сочинения: в 2 т. [под общ. ред. И. С. Нарского]. – Москва, 1965. – Т. 2. – С. 721.

## МИФОЛОГЕМЫ КАК СЕМАНТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ИСКУССТВА НЕОАРХАИКИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Г.С. КРАСНОВА)

**Аннотация:** в статье анализируется семантическая основа произведений абаканского художника Г.С. Краснова, работающего в парадигме неоархаики последних десятилетий. Автор рассматривает его творчество как региональный вариант современного искусства Сибири, опирающегося на этническую составляющую, мифологическую картину мира древних тюрков, образы богатырских сказаний хакасов и собственные представления в их пластических интерпретациях.

**Ключевые слова:** сибирская неоархаика, интерпретация архаической культуры, творчество Г. С. Краснова, современное искусство Сибири, принцип мифологизации сюжета, семантическая основа искусства.

**Summary:** the paper analyzes the semantic basis of the works by G.S. Krasnov, an artist from Abakan working in the paradigm of neo-archaic tendencies of the last decades. The author views the creative work of the artist as a regional version of the contemporary Siberian art, based on its ethnic component, the mythological world of ancient Turks, the images from the ancient Khakass legends and the artist's own notions manifested in plastic interpretations.

**Key words:** Siberian neo-archaic, the interpretation of archaic culture, the work of G. S. Krasnov, contemporary art of Siberia, the principle of mythologization of the plot, the semantic basis of art.

Основой региональной культуры является этническая составляющая, базирующаяся на мифологическом наследии региона. Художественная практика, обращающаяся к мифологическому наследию, так или иначе, содержит в себе те или иные признаки мифологического мышления. В мифе «время приобретает характеристики пространства» [1, с. 302], категория времени как бы нивелируется, любой миф обладает вневременными характеристиками. Пространство мифологической картины мира выполняет функции «подлинного символа, «схемы» всякого рода причинности» [1, с. 303]. Такой подход позволяет изобразить время в пространстве художественного представления.

В качестве принципов формирования «неоархаического образа» можно назвать: ассоциативность, метафоричность, неоднородность художественного пространства, принцип бинарных оппозиций, антропоморфность.

Метафоричность так же является признаком как мифологического, так и художественного (творческого) мышления. Метафора по своей природе обладает и образностью, и понятийным содержанием. Тем не менее, образность искусства несколько не противоречит проявлению в искусстве рационального начала, поскольку художник должен ставить перед собой задачу содержательного характера и решать ее, осознанно и поступенно, шаг за шагом, в процессе создания художественного образа. Для создания художественного образа необходима среда, которая создается с помощью воображения на основе конкретных источников. Рациональная составляющая изобразительного искусства проявляется именно в системной работе с историческими, культурными и научными источниками для создания правдоподобного воображаемого пространства, ситуации, в общем, антуража. Миф, его идеальное содержание, можно считать почвой, питательной средой для искусства и творчества, являющихся образным отражением витальных процессов мироздания.

Среди характеристик неоархаики можно назвать иносказательность. В искусстве неоархаики, как и в произведениях первобытного искусства отсутствует прямая трансляция конкретной информации, ассоциативно-метафорическое пространство произведений неоархаики многослойно и многозначно, так что с трудом поддается дешифровке. Восприятие происходит на подсознательном уровне, а, как известно, подсознание не терпит конкретных формулировок, предпочитая глобально-расплывчатые логемы.

Мифологическое сознание обладает свойством антропоморфизма, т.е. носитель мифологического сознания наделяет любые проявления окружающего мира своими характеристиками, например гром – грозный, ветер – легкомысленный. Явления природы, абстрактные понятия наделяются антропоморфными характеристиками – внешним видом, эмоциями, мышлением. Даже такие понятия, как мудрость, душа, танец обрели антропоморфные черты. В изобразительном искусстве имеется огромное количество визуальных проявлений этой черты мифологического сознания. В живописных, графических, скульптурных произведениях искусств нашли свое воплощение представления человечества о богах, духах, олицетворявших явления природы.

Сибирская архаика воплощает в памятниках пластического искусства миропонимание человека архаических культур. Используя древние архетипы и их пластическое воплощение в произведениях первобытного искусства при создании современного произведения искусства (произведения неоархаики), современный художник интерпретирует миф в современном аспекте с помощью современных пластических приемов и технологий.

Воплощение мифологем в искусстве неоархаики можно рассмотреть на примере творчества абаканского художника Григория Степановича Краснова. Свои первые работы Краснов уже посвящал темам истории и этнографии Хакаского края, позднее обратился в своем творчестве к культурному наследию Хакасии. Увлечение мифологическим и культурным наследием своего края, семантической и символической составляющей культуры Хакасии в творчестве переросло в переосмысление символической системы, позволило через призму собственного восприятия передать архаическое представление о мире. Участвуя в неоархаических проектах, Краснов, тем не менее, не вошел в основную группу художников, работающих в направлении неоархаики. Оставаясь в стороне от большинства крупных проектов, посвященных этому направлению, художник продолжает работать в направлении переосмысления архаического наследия Хакасии. В творчестве художника ощущается неподдельный и очевидный интерес к архаической культуре, говорящий об отсутствии стремления подняться на волне мейнстрима, что, очевидно, послужило причиной того, что творчество Г. С. Краснова несколько ускользнуло из поля зрения теоретиков искусства.

Основная масса мифологического материала, содержащегося в неоархаике, представляет собой визуально воплощенные мифологемы – своеобразные схемы, содержащие первообразы, архетипы, которые всем хорошо известны и которые продолжают служить материалом для нового мифотворчества – повествованиях о богах и богоподобных существах, героических битвах и путешествиях в подземный мир и т. д.

Центральными персонажами архаических мифов, особенно мифов творения, являются люди, которые представлены как первопредки (тотемные предки), порождающие тот или иной род, сообщество, племя или как создатели Вселенной. Отголосками тотемистических мифов являются легенды о героях, оборачивающихся каким-либо зверем, а так же сказки о животных. Современные антропологи отмечают, что палеолитическую мифологию отличало особое почтение к животным. Современные народы, живущие по принципам родового строя, также считают зверей и птиц такими же людьми. Часто встречаются легенды о превращении людей в животных и животных в людей. Мифологическое представление, что животные и растения приходятся человечеству кровными братьями, лежит в основе более узких мифологических преданий – тотемистических мифов. Древняя мифология Сибири содержит большое количество примеров тотемистического мифа, этот феномен рассматривали в своих исследованиях М. Б. Абсалямов [2], А. В. Головнев [3], А. М. Салагаев [4], о древней космогонии Сибири писал так же А. П. Окладников [5]. На территории Сибири как первопредки почитались лось, медведь, утка, гагара, олень, о чем говорит не только мифологическое наследие коренных народов Сибири, но так же и археологические находки. В работах Григория Степановича нет прямых отсылок к конкретным мифам, все его творчество – философское переосмысление мифологем и архетипов, пропущенных через личное мироощущение. Например, образ белого оленя встречается во многих его работах. Чаще всего этот образ появляется в работах, посвященных пути как например, «Перекочевка» (2006), «Переезд богов» (2010), «Возвращение домой» (2011).

Всеми исследователями космогонические мифы называются базовыми, основными. Мифы творения могут рассматриваться как процесс семантизации или выработки знаковой, при этом знак есть реальность, реальность равна знаку, а значение возникает из антитезы. Мифы творения эпохи неолита утверждали, что человек принадлежит земле так же, как и скалы, деревья, реки. На архаической стадии творение часто изображалось как «добывание» культурным героем элементов природы и культуры (например, путём похищения у первоначальных хранителей), как их изготовление демиургом или порождение первопредком. Таинство первотворения стало одной из постоянных тем направления неоархаика. Эта тема – одна из постоянных в творчестве Григория Краснова. «Озарение» (2006), «Сюжет из легенды» (2009), «Сотворение менгира» (2006), «Космический ритуал» (2005) – в этих, и многих других работах ощущается энергия первотворения.

В культуре сибирского региона образ шамана, полета шамана, актуален до сих пор. Искусство неоархаики зачастую использует архетип шамана не только в произведениях станковой живописи и графики, но также и в скульптуре. Многие исследователи полагают, что первые мифы о полетах возникли еще в эпоху палеолита, когда люди племени могли наблюдать пляску шамана. Считалось, что дух шамана способен покидать тело и отправляться в небесный мир. Видимо, наблюдения за разнообразнейшими явлениями, происходящими в небе, наводили на мысль об ином мире, живущем своей жизнью. Еще в эпоху палеолита небо стало символом всего священного и остается таковым много тысячелетий. Образ небесного божества присутствует практически во всех пантеонах. Не обошел эту тему и Краснов. «Праздник символа» (2000), «Камлание шаманки» (2000), «Праздник шаманов» (2006), «Поклонение бубну» (2010), «Полет над вечностью» (2006) и многие другие живописные работы Григория Степановича в той или иной мере раскрывают архетип шамана и тему камлания.

Мифологема героя вполне вероятно появилась под влиянием шаманских путешествий и охотничьих ритуалов, а особенно под влиянием палеолитического ритуала инициации. Или наоборот – обряды появились под воздействием мифологических представлений о роли путешествий и всевозможных испытаний в становлении героя. Мифы о путешествии героя присутствуют в мифологии практически каждого этноса: Гильгамеш, Прометей, Дионис. Даже предания о Будде, Христе и Мухаммеде согласуются с этим архетипическим образом. Тема воина, героя в его архетипическом аспекте неоднократно раскрывалась в работах Г. Краснова: «Встреча воинов» (2007), «Поверженный воин» (2006), «Стрела воина» (2009), «Благословение воина» (2015) показывают героев эпосов, превращаясь в отдельное повествование о судьбе героя.

Семантическая основа произведений неоархаики не выходит за вечный и потому привычный для искусства ряд, но имеет и свои особенности. Человек становится символом, знаком системы творения, как в первобытные времена, свидетелем животворящей мощи мироздания, участвующим в общем действе бытия (отличие от классической системы искусства – там человек на первом месте, не он часть мироздания, а мироздание существует для него). В этом аспекте определяется идея единства природы и человека. Как следствие, исчезает картина в классическом смысле этого слова, появляется «проекция» сознания в цветовом, графическом или объемном решении. Благодаря этому явлению исчезают границы творческого воплощения идей, доказывая безграничность сознания, творчества, внутреннего мира любого человека (творца в нем). Накопленный веками пластический и живописный опыт теперь становится инструментом в процессе выражения мифологического мышления современного художника.

Творчество Григория Степановича Краснова богато проявлениями мифологического сознания, неоархаическая тематика в его исполнении выглядит поистине неисчерпаемой, что делает его творчество интересной целью исследования в контексте неоархаических тенденций, продолжающих свое развитие в художественной культуре Сибири.

Список литературы:

1.Кассирер Э. Сущность и действие символического понятия //Кассирер Э. Избранное: Индивид и космос / Э. Кассирер. – М; СПб., 2000. – С.

271-435.

2.Абсалямов М. Б. Мифы Древней Сибири / М. Б. Абсалямов. – Красноярск: Краснояр. гос. аграр. ун-т, 2004. – 304 с.

3.Головнев А. В. Говорящие культуры: традиции самодийцев и угров / А. В. Головнев. – Екатеринбург: УрО РАН, 1995. – 606 с.

4.Салагаев А. М. Урало-алтайская мифология (символ и архетип) / А. М. Салагаев. – Новосибирск: Наука, 1991. – 155 с.

5.Древняя космогония Сибири: мифологические сюжеты (из творческого наследия академика А. П. Окладникова) / сост.- ред. В. Ф. Буров. – Абакан: Хакасское книжное изд-во, 2007. – 143 с.

## ПЕЙЗАЖ-КАРТИНА КАК РЕАЛИЗАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ПРИРОДЫ УРАЛА В ТВОРЧЕСТВЕ И. И. БУРЛАКОВА

**Аннотация:** статья посвящена изучению жанра «пейзаж-картина» в творчестве одного из ведущих уральских художников И. И. Бурлакова. Автор определяет основные мотивы и типы образов, привлекающие художника, рассматривает серию образов Приполярного Урала, созданных в последние десятилетия, уделяет внимание анализу художественных средств.

**Ключевые слова:** тема природы в искусстве, современное искусство Урала, творчество И. И. Бурлакова, пейзажный жанр, пейзаж в живописи, эпический пейзаж.

**Summary:** the paper is a study of the "landscape picture" genre as exemplified by the works of I.I. Burlakov, one of the leading artists of Ural. The author identifies the main motifs and types of images that capture the artist's attention, analyzing the sub-polar Ural series of the last decade and the means of artistic expression used.

**Key words:** the theme of nature in art, contemporary art of the Urals, the work of I. I. Burlakov, landscape genre, landscape in painting, the epic landscape.

В творческом наследии уральских художников образы природы представлены чрезвычайно разнообразно. Пейзажи отражают пластические особенности ландшафтов всех климатических зон, атмосферу жизни природы в разных временных ее состояниях. Ее многоликость запечатлена в пейзажной живописи в форме этюдов, пейзажей лирического, камерного и эпического звучания, в традиции пленэрной живописи и в формате «пейзажа-картины». В данном случае речь пойдет о художнике Иване Ивановиче Бурлакове, который по праву входит в плеяду «певцов родного края», в частности о его пейзажах-картинах, написанных в период 2013 – 2018 годов.

Художник необыкновенно точно передал в своих пейзажах мощь Приполярного Урала, его первозданную красоту и изменчивый характер. Работая в разных жанрах, в том числе и как художник-монументалист, любовь к природе живописец пронес через всю свою творческую жизнь. Постоянно совершенствуя композиционное и техническое мастерство, живописец в пору творческой зрелости перешел к созданию эпических пейзажей-картин, которые являются неким отражением его мироощущения и восприятия красоты природы.

С раннего детства Бурлаков был непосредственно связан с природой: походы в лес за ягодами и грибами, покосы, помощь по хозяйству. Иван был девятым ребенком в семье, его детство и отрочество прошло в рабочем поселке на окраине города Серова, где рассветы и закаты, цветение трав, пение птиц, лужи после грозы, запах парного молока, словно мозаичными образами-впечатлениями складывались в единую картину мироощущения будущего художника. Уже в годы учебы в Свердловском художественном училище имени И. Д. Шадра у Ивана Бурлакова проявился интерес к пейзажу. После окончания училища и двухлетней преподавательской деятельности в Серовской детской художественной школе в 1975 году молодой специалист был принят художником в живописный цех в художественно-производственные мастерские Союза художников РСФСР. Много путешествуя с этюдником по стране, Иван Бурлаков создал более сотни пейзажей красивейших уголков Родины: Соловки, Русский Север, Центральная полоса с ее памятниками архитектуры, жемчужина Туркменистана – Фирюза, заповедник Аксу Джабаглы в Южном Казахстане, Тобольск, Аральское море, Байкал и Уральский хребет. В этих поездках постепенно формируется и цветовая палитра художника, и его пластический язык, оттачивается композиционное мастерство. Ставя перед собой задачу по передаче образа той конкретной природы, которая предстает перед автором, живописцу приходилось решать дилемму между художественным вымыслом, фантазией и жизненной правдой видовых пейзажей. В результате художник приходит к пониманию необходимости сочинения картины, которая в то же время должна быть жизненно убедительна.

Эстетическое восприятие природы становится для Ивана Бурлакова не просто любованием закатов или яркостью красок осеннего леса, а пониманием самой сущности, выявлением тех закономерностей, которые и создают ощущение красоты и своеобразия ландшафтов Урала, специфики его образности. Вертикальность деревьев, устремленных к свету, напор пробивающейся сквозь камни воды, мощь и непоколебимость гор – качества, присущие природе Урала, приобретают свою форму в работах художника. То постоянство в смене погодных явлений, особенно быстрое на Приполярном Урале, не остается не замеченным живописцем. Лучик солнца, пробившийся через облака или радуга, упавшая на горы, становятся неотъемлемой частью пейзажей Ивана Бурлакова, как символ постоянной изменчивости и мимолетности в природе. Все эти закономерности, прочувствованные и проанализированные автором, выливаются в форму эпических пейзажей-картин с четкой композиционной структурой. Конечно, основой для таких пейзажей служат натурные этюды, в которых переданы и цветовые отношения, и непосредственное впечатление от увиденного. Пейзаж-картина становится заключительным этапом творческого переосмысления эстетического восприятия природы художником-творцом. Это не фотографичное воспроизведение конкретного ландшафта или состояния и не фантастическое представление художника об Уральских горах и даже не собирательный образ. Скорее, это его внутренняя правда о природе, мастерски точно переданная изобразительным языком.

Иван Бурлаков всегда оставался приверженцем родного края. По словам художника: «Нет ничего красивее гор Приполярного Урала, с их озерами, реками и водопадами, разнообразной растительностью, покрывающей подножье каменных великанов». С 1994 по 1996 года живописец трижды выезжал в окрестности горы Яруты и реки Хомес, расположенные на границе Северного и Приполярного Урала. Множество натуральных пейзажей, этюдов, подготовительного материала для последующих работ было выполнено художником в этот период. Они послужили основой для создания серии полотен по Приполярному Уралу.

В начале XXI века Ивану Бурлакову дважды удается осуществить свою мечту и побывать на Приполярном Урале. В

2004 году он прошел десятки километров в окрестностях горы Неройки, а в 2006 году судьба позволила ему насладиться видами самой высокой вершины Урала – Народной. В 20 километрах от нее расположена гора, встречающая туристов густыми туманами – Малый Чендер, которая не оставила художника равнодушным. «Красота природы приоткрывается не каждому, мне она открылась лишь однажды на Приполярном Урале» – убежден живописец. Вдохновленный уральской природой, в 2012 году Бурлаков пишет заказной пейзаж «Водопад. Река Хомес». Небольшая по размеру картина отличается монументальностью композиции, тщательной моделировкой горного массива и материально переданного первого плана с бурлящей водой и отраженного в ней неба. Четкая композиционная структура выстроена на ритме вертикальных линий силуэтов скал и стволов деревьев. На дальнем плане изображена гора Тельпосиз, за вершину которой цепляются облака. Такое отношение к отбору и проработке деталей у художника не случайно. Произведения Д. Беллини и Н. Пуссена, в особенности его пейзажи, всегда были для художника примером художественного мастерства.

В 2013 году для региональной выставки Иван Бурлаков выполняет два пейзажа: «Река Хомес. Вечер» и «На крайнем Севере». Камерная композиция картины «Река Хомес. Вечер» выстроена на противопоставлении тихого и спокойного уголка природы переднего плана и мятежного второго плана, которые разделяет бурлящая вода. Контрастная цветовая палитра еще больше усугубляет чувство тревоги. Состояние обманчивости и переменчивости в природе Приполярного Урала тонко подмечено автором в этой работе.

«На крайнем Севере» – один из первых эпических пейзажей. На первом плане изображена вершина горы Яруты, за силуэтами которой расположился Уральский хребет. Холодный колорит картины в сочетании с желто-зелеными и чернильно-черными пятнами придают пейзажу еще большую суровость. Впервые среди горных пейзажей появляется изображение человека – зрителя, глазами которого мы видим всю эту природу. Фигура не только служит маркировкой понимания масштаба изображаемого, но и одушевляет пейзаж, который становится обитаемым, прирученным, покоренным. Хотя человек здесь не покоритель природы, а наблюдатель, зритель.

В 2014 году художник пишет небольшой пейзаж «Гора Чендер», главными героями которого помимо самой горы становятся лиственницы, расположенные на первом плане. Скелеты деревьев прописаны настолько тщательно, что создают ощущение содержательной наполненности картины. Каменные россыпи – морены и изогнутые деревья говорят нам о ветрах, которые бушуют в этих местах. Ну и, конечно, туман в горах – это неопишное зрелище. В камерном сюжете картины «Река Хомес. Август» живописец возвращается к своему излюбленному мотиву: деревья, скалы и река. Тихий денек уходящего лета среди дикой природы Урала, где присутствуют не только следы деятельности человека, но и сам человек – зритель. Эта тишина до такой степени хрупка, что чувствуется, как природа затаилась, набирая силы перед новой бурей. Автор противопоставляет молодые пушистые деревца первого плана потрепанному ветром лесу на дальнем плане, гладь реки, спокойно текущую меж скал и бурлящий водоворот переката, незыблемость скал и превратившиеся в камни горные породы. Содержание картины раскрывается простым и понятным языком образов, которым художник передает зрителю свои мысли и чувства, тем самым побуждая его к размышлению и сопереживанию.

Поль Валери писал: «Высоким искусством я именую такое искусство, которое, попросту говоря, требует от художника мобилизации всех способностей и создания которого должны побудить и увлечь своей тайной все способности воспринимающего...» [1, с. 31]. Эти мысли актуальны и в наше время, когда критерии искусства стали расплывчаты. Одна из последних работ Ивана Бурлакова, представленная на региональной выставке «Большой Урал-ХII» – пейзаж-картина «Водопад. Гора Неройка». Стиль этого произведения стал более декоративным по цвету и обобщенным в пластике.

В последнее время имя Ивана Бурлакова, в связи с его пейзажной живописью, упоминается искусствоведами все чаще. Это делает Т. Сергеев в своей статье «Современное искусство Урала» [см. 2], Г. Шарко в каталоге региональной выставки «Большой Урал ХII» [см. 3]. Работы уральского живописца регулярно экспонируются на выставочных площадках ВТОО «Союз художников России», включены в каталоги выставок и награждены дипломами и медалями. Но главное заключается в том, что художник находит смысл жизни в желании реализовать на холсте свое эстетическое представление о природе прекрасного, свой идеал, в стремлении создать произведение высокого искусства и донести до зрителя свои ощущения от природы Урала и свое преклонение перед ней.

---

### Список литературы:

1. Валери П. Об искусстве: сборник: пер. с фр. – 2-е изд. – Москва: Искусство, 1993.- 503с. : ил.
2. Красный проспект. Искусство Урала, Сибири и Дальнего востока. Третья Новосибирская межрегиональная художественная выставка. Том 1. Урал: каталог-альбом. - Новосибирск, 2017. –96 с. : ил.
3. Большой Урал ХII. Выставка произведений художников Уральского федерального округа: каталог-альбом. - Челябинск, 2018. – 348 с. : ил.

## ДОРОГА К ДОМУ. ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКА Л. К. ВАВРЖЕНЧИКА

**Аннотация:** исследование опирается на ретроспективную персональную выставку нижнетагильского художника Л. К. Ваврженчика. Автор прослеживает творческий путь художника, акцентируя внимание на его ключевых образных темах в техниках печатной графики, посвященных тагильскому краю, теме и образу города.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство Урала, печатная графика Урала, пейзаж в линогравюре, творчество Л. К. Ваврженчика, тема города в искусстве, художники Нижнего Тагила.

**Summary:** the paper is based on the materials pertaining to the retrospective exhibition of the works by L.K. Vavrzhenchik, an artist from Nizhny Tagil. The author traces the artist's way back to its origins, focusing on key topics dedicated to Tagil region.

**Key words:** fine art of the Urals, printed graphics of the Urals, landscape in linocuts, the works of L. K. Vavrzhenchik, the theme of the city in art, artists of Nizhny Tagil.

Осенью 2017 года в выставочных залах Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал» открылась художественная выставка с образным и емким названием «Дорога к дому». Выставка заставила пересмотреть отношение к художественно-образным и пластическим ценностям, которые сформировались в 1970 – 80-е годы прошлого столетия, в частности, к творчеству художника Л. К. Ваврженчика.

«Дорога к дому» – тема осмысления истории тагильского края, судеб его людей, красоты уральской природы, трудовых будней рабочего города – Нижнего Тагила. Вместе с тагильскими художниками свои графические работы представил и Леонид Ваврженчик, которому в этот год исполнилось 75 лет.

Леонид Казимирович Ваврженчик – выпускник художественно-графического факультета Нижнетагильского государственного института 1965 года. Родился художник в 1942 году. По окончании ХГФ вел творческую и преподавательскую работу. С 1974 года стал членом Союза художников СССР. Участник многих зональных, республиканских, всесоюзных и зарубежных выставок (Венгрия, Болгария, Вьетнам, Франция и т.д.).

Важной темой творчества художника стал город, заводские будни, природные и сельские мотивы, часто наполненные детскими воспоминаниями. В листах, объединенных тагильской темой, художник «передает ощущение динамики трудовых ритмов города, в множественности его восприятия, в закреплении на листе длительных, отстоявшихся, многократно прочувствованных и пережитых впечатлений» [2, с. 3]. Для этого он использует прием соединения нескольких сюжетов в одном пространстве листа, многоплановость и выбор объектов и персонажей, обладающих символической значимостью.

Так в работе «Исторические места» (1970-е) пространство гравюры экспрессивно, богато пластическими эффектами. Высокое, светлое небо, отражает поверхность земли, с узнаваемыми архитектурными сооружениями. Взрывающаяся птица, изображенная в правом нижнем углу, символизирует мир и спокойствие родного края. Изображение заключено в раму, что способствует ощущению завершенности и целостности пейзажа.

В листе «Проспект Строителей» (1970-е), динамика штрихов, яркие контрасты плоскостей преобразуют облик городского пейзажа, создают ощущение внутренней напряженности, скрытого драматизма. Лист насыщен движением, исходящим от многочисленных фигур людей, от ритма плоскостей, неуклонно влекущих взгляд за пределы изображенного пространства, от чередования архитектурных силуэтов на дальнем плане.

Графический лист «Сумерки» проникнут чувством гармонии, ясности и романтической одухотворенности. Неспешно текущий зимний вечер: сумерки, заполненный молодыми людьми городской каток, заснеженный сквер, дачка, выгуливающая своего питомца. Здесь мерцают радужные круги фонарей, вспыхивает игольчатый нимб вокруг покрытых инеем шапок ветвей, светится ледяной каток, мерцают на земле сугробы, в резких контрастах черного и белого возникают силуэты деревьев и городских зданий. Выразительность ритма штрихов, напряженность соотношений черных пятен и белых частей листа передают ощущение жизненной энергии пространства вечернего города.

В серии линогравюр «Берег» (1989), «Осенний звездопад», «Паша -человек местный», «Берег», «Точка опоры» и др. развиваются художественные принципы, которыми автор объясняет глубоко личностные переживания своего детства. То, что было когда-то и запечатлелось в его душе, теперь словно родилось заново и видится иными глазами, эмоционально и философски воспринимаемо с высоты возраста.

В листе «Берег» в центре композиции - стройная роща молодых деревьев, окружённая крепкими ветвями, тянущимися ввысь, за птицами и облаками. Вместе с ними, на переднем плане, все выше и выше стремятся за мячом мальчишки, изображения которых ритмически соединяются с ритмами молодых деревьев. Пространство листа наполнено «живительной» и «растущей» динамикой линий и штрихов.

Основа композиции листа «Точка опоры» - вертикальный стержень, опоясанный мощными старыми ветвями плотного ряда деревьев, из которых вырывается стая птиц и поднимается высоко в небо. Под кроной деревьев, у самого основания сидит маленький мальчик, рядом с ним – мяч, воспринимаемый как точка опоры и основа его детских ощущений и переживаний. Тональная игра силуэтов, плотный и в то же время воздушный штрих опоясывает графическое пространство листа. Включение цвета акцентирует внимание зрителя на центральных героях произведения, помогает раскрыть задуманный образ.

Лист «Августовские дожди». Горизонталям подчиненно все пространство листа: табун коней, удаляющаяся фигура, стога сена, поднимающиеся до самого горизонта деревенские домики и окраины, поля, луга, леса, облака. Разрывают это плотное звучание «дребезжащие» динамичные светлые штрихи, пронизывающие пространство сверху до низа,

превращаясь на глазах зрителя в дождь.

Лист «Утро» - спокойная, ровная, светлая, многоплановая композиция. Деревенское утро, идущие на покос жители, ритмы деревенских изб, убегающие вдаль поля с рабочей техникой, высокая линия горизонта, с парящими в небе свободными птицами. Лист цельный по тону и цвету.

Создавая серию в конце восьмидесятых, автор смело вводит новые приемы организации композиции в то время, когда в графическом искусстве только-только намечался поворот от прямолинейности к образному лаконизму. Использование сложной многоплановой композиции (довольно трудно передаваемой в печатной графике) было большой смелостью, потому что «печатная графика еще только начинала, приобретала статус широкого использования, как вида искусств» [2, с. 4]. Вся серия - это яркое образное воплощение личностного ощущения художника, которое сегодня, вызывает наши сопереживания.

Мастер гравюры Леонид Ваврженчик продолжает работать, участвует в творческих проектах, организует персональные выставки, экспериментирует с художественными материалами (гуашь, темпера), но, как и прежде, тема уральского края, малой родины и природы, остается убедительно им решенной и востребованной обществом.

---

Список литературы:

1.Леонид Ваврженчик [Текст] : графика / Свердловская организация Союза художников РСФСР ; авт. вступ. ст. Г. Курманаевская. - Свердловск, 1985. - 15 с. : ил.

2.Комарова М. Предназначение - дело жизни. К юбилею Леонида Ваврженчика [Электронный ресурс] / Мария Комарова // Союз художников России. Нижнетагильское городское отделение. – Режим доступа: <http://www.shr-nt.ru/node/902>, открытый.



## ВЛАДИМИР БУГАЕВ

**Аннотация:** статья посвящена творчеству В. Бугаева, яркого представителя российской художественной культуры, работающего на стыке архаеоарта и современного искусства, лидеру омского андеграунда 1970-80-х гг. Автор определяет место художника в движении к тематическому и стилистическому обновлению, вовлеченному в конце 20-начале 21 века огромную плеяду сибирских художников, разрабатывающих тенденцию этно-архаео-арта.

**Ключевые слова:** современное искусство Сибири, творчество В. Бугаева, искусство русского андеграунда, нонконформизм в Сибири, архаео-арт, актуальное искусство Сибири, искусство перформанса, тема архаики в искусстве.

**Summary:** the paper is dedicated to V. Bugaev, a bright representative of the Russian culture, whose work joins the archaic and the contemporary. The artist was the leader of the artistic underground in Omsk in 1970-80. The author determines the position of the artist within a vast community of Siberian artists that emerged in the beginning of the 21st century, the artists developing the ethnic and archaic art, while striving to update their topical and stylistic range.

**Key words:** contemporary art of Siberia, the work of V. Bugayev, the art of the Russian underground, non-conformism in Siberia, archeological art, the actual art of Siberia, the art of performance, the theme of archaic art.

Владимир Бугаев – один из ярких сибирских художников, работающий на стыке архаео-арта и современного искусства. Один из последних романтиков, человек с удивительной траекторией судьбы. В 1970-80-е годы он – неформальный лидер омского андеграунда. Его становление и развитие происходило в период стихийного развития в СССР неофициального нонконформистского искусства и вообще – параллельной культуры. В этом процессе, когда люди, уставшие от холостых ритуальных оборотов идеологизированной культуры, искали в неофициальном искусстве подлинности и современности, он был одним из заметных героев времени и места. В подвальной мастерской Бугаева собирались молодые художники, искавшие свой путь в жизни. Сильный независимый характер Владимира генерировал атмосферу личной свободы. В 1980-е годы – он один из организаторов экспериментального художественного объединения «Эхо». В то же время, начиная с середины 1970-х, он работает в стилистике абстрактного экспрессионизма, наиболее соответствующей его натуре, но максимально далекой от любых допустимых форматов пусть даже уже смягчающегося и мутирующего социалистического реализма.

Внешняя социальная жизнь проходила следующим образом – после окончания Омского педагогического института (художественно-графический факультет) в 1971 году, он несколько лет работал преподавателем на кафедре живописи и рисунка в Педагогическом, а также в Технологическом институте. Но главная жизнь была в мастерской. Яростные абстракции раннего периода сохранились в Музее искусства Омска и частных коллекциях. Самодостаточная активность цвета постепенно сменилась другими задачами. В поисках своего пути и близких по искусству Бугаев бывает в Москве. Во время поездок в Москву общается с художниками «Малой Грузинской», знакомится с приехавшим из Ленинграда абстракционистом Е. Михновым-Войтенко. Встреча обнаруживает удивительное сходство и параллели в творчестве. Понимая жизнь как путешествие во времени и пространстве, как изменение себя и изменение судьбы, Бугаев оставляет преподавание и перспективы более-менее стабильной жизни и отправляется в Хакасию, где открывает для себя искусство сибирской архаики. Здесь он заново обретает себя и в творческом, и в жизненном планах, знакомится с замечательными художниками – абаканским Владимиром Капелько и красноярским Андреем Поздеевым. Потом снова едет в Москву, но вскоре, в 1991, переезжает в Петербург на «Пушкинскую-10» – первую в стране независимую «республику» свободных художников и рок музыкантов. Среди его знакомых и друзей – поэт Олег Григорьев, художники Леонид Борисов, Юрий Гуров, Геннадий Устюгов, Владимир Яшке, Вадим Воинов. В героический период истории «Пушкинской-10», в начале 1990-х, когда художникам отключали то свет, то воду, то тепло, что все равно не останавливало насыщенной жизни, в калейдоскопе художественных событий Владимир Бугаев был заметной фигурой. В его творчестве на смену живописи и графики приходят инсталляции и перформансы. Отдельные перформансы помнятся и сейчас, двадцать лет спустя. Например, «Ритуал» - почти шаманский обряд погружения в глубины времени, художественно реконструирующий архаический погребальный обряд (возможно, древней таштыкской культуры Минусинской котловины), перформанс, расширяющий сознание, торжественный и тревожный, с огнями, камнями, звуками, тенями, пеленанием мумии...

Тема сибирской архаики все отчетливее проступает в его творчестве и зовет на родной сибирский континент. В конце 1990-х В. Бугаев возвращается в Сибирь, сначала в Сургут, а 1998 – в Ханты-Мансийск, где и живет по настоящее время. В это время в Ханты-Мансийске реализовывался уникальный социо-культурный проект. Строились музеи, открывались учебные заведения, Ханты-Мансийск стал городом фестивалей. Регулярно приезжающие звезды искусства, театра, музыки, литературы, кино стали обыденным фактом ханты-мансийской жизни. В то же время из окон домов можно было видеть реликтовый кедровый лес на холмах, русло Иртыша и дальний обской берег. В этих условиях, избегая суеты, предпочитая тишину, сочетая преподавание в художественном колледже (Центра искусств для одаренных детей народов севера) зимой с поездками в Хакасию, на Саяны – летом и, не теряя при этом связей с питерской художественной жизнью, В. Бугаев продолжает развиваться и идти своим интуитивно выверенным путем в современном искусстве, не превращаясь в узнаваемый стандарт постмодернистского мейнстрима. Общее направление движения – от индивидуальной импульсивности к созерцательности, равновесию, растворению в неиспорченном цивилизацией пространстве.

В ханты-мансийский период В. Бугаев не только как никогда прежде ощутил себя частью природы, но и профессионально овладел камерой и компьютером, расширил свой творческий инструментарий, стал заниматься цифровым искусством и видео-артом. Сам стал снимать, монтировать и озвучивать свои видеофильмы.

Работая в разных техниках и видах искусства, будь то темпера живопись, графика, перформанс, дигитал-арт, видео-арт, он сохраняет художественную целостность. Используя и современные и традиционные технологии, он создает искусство, погружающее в рефлексивные глубины человека, в мир спонтанной энергии, демиургического жеста.

В нынешний ханты-мансийско-саянский период его работы носят всё более лаконичный и созерцательный характер, несут образы архаического мира Сибири, возвращающие память рода, память места, наполнены состоянием органического переживания и растворения в природе.

У него немало отдельных сделанных и законченных как «вещь в себе» работ, но порой кажется, что все его творчество, весь его путь – это одно единое длящееся произведение свободного жанра, слитная речь, в которой различимы отдельные слова – тень, свет, ритм, вода, река, течение...

Отказавшись от героических поз и ролей звезд и мучеников искусства, он спокойно делает свое художественное дело самым естественным и природным образом.



## ПОРТРЕТНЫЙ ЖАНР В ТВОРЧЕСТВЕ МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ ЕКАТЕРИНБУРГА

**Аннотация:** автор – молодой художник-педагог делится своими размышлениями о молодежном искусстве Екатеринбурга, об актуальности портретного жанра в их среде, о специфике воплощения образов современников, о различиях творческого и учебного портрета.

**Ключевые слова:** современное искусство Урала, молодые художники Екатеринбурга, портрет в современном искусстве, творчество Е. Поединчиковой, образ современника в искусстве, проблемы современного жанра.

**Summary:** a young artist and teacher shares his thoughts about the art of the young in Yekaterinburg, dwelling on the popularity of the portrait genre among the young artists and the specific features of artistic representation of their contemporaries. The author also focuses on the differences of a portrait as an artistic product and a portrait as a training assignment.

**Key words:** modern art of the Urals, young artists of Yekaterinburg, a portrait in contemporary art, the work of E. Poedinchikova, the image of a contemporary in art, problems of the modern genre.

Портрет как жанр за свою историю переживал и расцвет, и упадок, но, несомненно, одно, что начиная с древних времен и до сегодняшнего момента, он сохраняет свою актуальность. Портрет является одним из тех жанров, к которому наиболее часто обращаются в своем творчестве и молодые художники Екатеринбурга.

Предлагаемая статья продолжает начатое ранее изучение проблемы «Творчество молодых художников-живописцев города Екатеринбурга». Источниковедческой базой послужили каталоги выставок областного и регионального масштаба, где частично представлено творчество молодых авторов, а также сайты ВТОО «Союз художников России», Уральского филиала Государственного центра современного искусства, Екатеринбургской галереи современного искусства, личные страницы художников в социальных сетях, персональные сайты о творчестве рассматриваемых авторов и периодическая печать. Областные ежегодные молодежные выставки не имеют каталогов, поэтому анализ проводился по фотоматериалу, собранному автором статьи, по материалам, предоставленным организаторами выставок, или находящимся в открытом доступе – сети Интернет.

Проведя исследование общей направленности творчества молодых художников в статье «Жанровая и стилистическая направленность работ молодых живописцев города Екатеринбурга», которая была опубликована в сборнике конференции «Новые идеи нового века» 2019г. [1], было выявлено, что портретный жанр занимает одну из лидирующих позиций в творчестве молодых художников. К нему обращается примерно 95% начинающих авторов, входящих в выборку проводимого исследования на временном отрезке с 2000 по 2018 годы. Молодые живописцы создают произведения в данном жанре, особенно активно в последнее время. В целом, творческая жизнь Екатеринбурга, начиная с 2013 – 2015 годов, характеризуется появлением большого количества молодых авторов, по сравнению с началом 2000-х. В результате активного творческого становления художниками формируется запрос на проведение отдельных молодежных выставок, которые стали ежегодными, а также участвуют в выставках наравне с состоявшимися мастерами. С вхождением в художественную практику региона нового поколения молодых творцов, на выставки было привнесено разнообразие тем и образов. Вызовы времени, возникающие перед современным искусством, приводят молодых к поиску индивидуального пластического языка, острых композиционных решений, к обращению к актуальным вопросам, отражению личностного отношения к темам. Все это не могло не найти отклика в одном из часто используемых жанров – портрете.

Одна из главных тем в искусстве – «человек в меняющемся мире». Она важна, и как никогда актуальна, так как сейчас происходит переосмысление места человека в трансформирующемся мировом пространстве. Современная действительность изменяется со скоростью, не имевшей прецедента в прошлом. Преобразования в социальном устройстве мира, развитие понятий личной свободы, личного пространства, смещение возрастных границ – все это стимулирует художников на поиски ответов на эти проблемы в творчестве.

Тема «человека в меняющемся мире» подводит к проблеме поиска образа при создании портрета современника. Это наиболее сложная, но при этом очень интересная задача. Над ней бились многие поколения творцов, наверное, именно по этой причине жанр портрета популярен и не изживает себя многие века. Читая Крамского, мы встречаем его высказывания о том, что современный ему человек не похож на цельные фигуры, изображаемые Веласкесом и Рубенсом [1]. Художник, живущий в настоящее время, наш современник не похож ни на людей-бунтарей эпохи Крамского, ни на людей «созидающего труда» эпохи художников советского социалистического реализма, ни на разрушенных личностей смутных девятых. Наша страна не однократно переживала ломку старых устоев, что не могло не отразиться на внутреннем мире человека. Поиск и создание характерных, присущих современнику черт как внешних, так и, прежде всего, внутренних, психологических, является основной задачей художника, работающего над портретом.

Рассмотреть, как с этой задачей справляется новое поколение творцов, довольно интересно. Для творчества молодых художников характерно острое желание подчеркнуть свою принадлежность к тенденции в обновлении формы, подчеркнуть свои художественные пристрастия и новые трактовки в понимании человеческой личности, что является характерной и привлекательной чертой молодости.

Так, в работе Р. Саржанова «Граффити» образ современного молодого поколения передан остро и типизировано, все средства, используемые художником, помогают в передаче идеи. Поза героини внешне спокойная, но жест сложенных, закрытых «в кольцо» рук, свидетельствует о явном внутреннем протесте персонажа. Дополняет характеристику образа изображение разрушенной стены старого здания с надписями в технике «граффити», и силуэт вырастающего современного города, воспроизведенный в верхнем регистре картины. О чем рассказывает этот композиционный пор-

трет? О присущем молодому поколению желании разрушить старое и возвести новое; тему извечной борьбы и противоречий старых и новых эстетических и этических идеалов, проблему отцов и детей.

Еще один интересный автор, часто обращающийся в своем творчестве к портрету, – Екатерина Поединщикова. Она довольно остро показывает современных людей, в ряде ее образов можно прочесть идейное сходство с серией работ Гелия Коржева – «Тюрлики». С иронией воспроизведя персонажа, который воплощает собой порочность, Екатерина прибегает к средствам пластического гротеска. Ее работы умны и экспрессивны по чувству, злободневны по своей тематике, хорошо узнаваемы зрителем благодаря яркому авторскому почерку.

Одним из самых сложных вызовов в жанре портрета для постижения молодым художником является идейная составляющая. Портрет – один из наиболее мировоззренческих жанров, а это значит, что, создавая свое произведение, молодой художник сталкивается с достаточно большим количеством проблем не только формального, пластического порядка – найти свой стиль и композиционные приемы, но и выразить оценку личности в содержательном аспекте.

В отличие от фотографии, которая фиксирует внешнее обличье модели, портрет призван отразить сущность человека, при этом в нем применяется художественная редупликация. При создании портрета автор должен создать образ, передать психологию личности изображаемого, социальный статус портретируемого, выразить авторское отношение к своему персонажу. То есть в портретном жанре происходит «актуализация смысловой игры с неустойчивостью иллюзорного/реального в пространстве произведения» [3, с. 44].

Современный портрет не документален, в большей степени он несет в себе отпечаток культурного языка времени и личности художника, ярко выраженное авторское отношение. Он связан с проблемой самоидентификации автора и изображаемой модели.

Все это приводит к введению в традиционную станковую живопись образных элементов, подсмотренных в композиционных приемах фотографических ракурсов, как, например, в работе С. Кияницы; графической пластики (А. Манукян); приемах монументализации (Е. Веселова). У молодых художников наблюдается две крайние точки взглядов на современность. Ряд авторов (К. Агафонова, Е. Гиттих, Е. Иванова, М. Кузнецов, А. Манукян, Д. Округина) выбирают позицию «временного зазора», в их творчестве преобладают «вечные» темы и образы. Другие: К. Бородин, Е. Веселова, А. Баженов, в противовес первым, отображают черты сиюминутности, черпают вдохновение в «трендовых» образах, работают в стилистике «пост-интернет искусства», определение которого было дано еще в 2010 году Арти Виеркантом. Но, несмотря на личностную позицию молодого художника, важно его стремление найти художественный эквивалент для отношений между людьми, для новых предметных форм, рожденных меняющейся действительностью.

Все выше перечисленные проблемы, с которыми сталкивается молодой художник в своей работе над портретом, и должны им решаться. При несоблюдении этих подходов в отражении сущности портретируемого, в выражении авторского личностного отношения, невнятности в передаче характера времени приводит к созданию «учебных» портретов. Это одна из главных болевых точек начинающих художников, обращающихся к этому жанру, и, пожалуй, одна из наиболее частых причин отклонения такого рода работ на выставках. Молодые художники часто не видят эту грань. Осознание различий в специфике учебного и творческого портрета является одной из первоочередных задач, которые должен ставить перед собой начинающий творец. Для понимания ключевых моментов этого различия полезно обратиться к статье А. Сидорова «Портрет как проблема социального искусства»: «Портрет есть <...> не искажение сходства, а искание наиболее убедительной формы воплощения образа». Создание образа, в котором прочитываются не только индивидуальные характеристики, но и черты всего изображаемого поколения, должно являться важнейшей задачей, которую ставит перед собой художник. Поиск типизации образа приводит к переходу от простого портрета-этюда или учебной вещи к портрету-картине, что должно быть самым желанным для художника, работающего в жанре портрета.

Свидетельства, что над этими проблемами думали все выдающиеся художники различных эпох, мы можем найти в их мемуарах, дневниках и письмах. Так И. Е. Репин писал П. М. Третьякову: «Вы, наверное, называете этюдом портрет дьякона, это даже более чем портрет – это тип, словом, это картина» [2]. Этот тезис подтверждает, что художник создал не просто портрет священнослужителя, а передал «обобщенный образ, черты целого сословия» [1, с. 95]. Именно к такому созданию образа и нужно стремиться молодому художнику.

Таким образом, можно сделать вывод, что обращение к вечной теме «человек в меняющемся мире» ставит перед молодыми художниками, работающими в жанре портрета, такие основные проблемы: выявление общих черт, свойственных новому поколению современников; проблему адекватного самосознания своей роли художника в процессе работы над образами; понимание специфики различий в форме учебных, этюдных портретов и портретов-картин. В большинстве своем молодые авторы успешно справляются с поставленными задачами. К сожалению, бывает, что художник начинает исключительно с подчеркнутого интереса ко внешнему облику героев, к их одежде, манерам, стилю поведения, тогда внешняя атрибутика выходит на передний план, и заслоняет саму идею образа. Но, по мере созревания художника как личности, с твердыми принципами и зрелыми идеями, по мере обретения уверенности в исполнительском мастерстве, образы, передаваемые на полотнах, будут становиться только острее и психологичнее.

Формирующееся поколение современных молодых авторов интересно и разнообразно, а затрагиваемые темы в их творчестве позволяют говорить о них как о думающих художниках, и вселяют уверенность, что они становятся достойными приемниками традиций отечественного искусства.

---

### Список литературы:

- 1.Крамской об искусстве [Текст] / сост., авт. вступ. ст. Т.М. Коваленская. - 2-е изд. -М.: Изобразительное искусство, 1988. - 176 с.
- 2.Ляскова О.А. Репин [Электронный ресурс] / О. А. Ляскова // Товарищество передвижных художественных выставок: [сайт]. – Режим доступа: <http://www.tphv-history.ru/books/lyaskovskaya-repin.html>, открытый.
- 3.Муравьева Л.Е. Редупликация (miseenabyme) и текст в тексте / Л. Е. Муравьева // Новый филологический вестник. – 2016. – №2 (37). – С. 42-52.

## ГРАФИКА ЯКУТИИ ДВУХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XXI ВЕКА: ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

**Аннотация:** в статье рассматривается развитие графики Якутии двух десятилетий XXI века, ее основные тенденции, творчество художников, наиболее ярко проявившихся внутри основных направлений современной якутской графики.

**Ключевые слова:** современное искусство Якутии, искусство графики Урала, искусство Республики Саха, творчество М. Старостина, проблемы современной графики, творчество С. Ивановой, архетип в искусстве, национальная тема в искусстве.

**Summary:** the paper reviews the development of graphic art in Yakutia during the first two decades of the century, analyzing its tendencies and the creative work of the leading contemporary graphic artists of Yakutia.

**Key words:** modern art of Yakutia, the art of Ural graphics, the art of the Sakha Republic, the works of M. Starostin, the problems of modern graphics, the works of S. Ivanova, the archetype in art, the national theme in art.

Графика Якутии первых двух десятилетий XXI века – это этап художественного процесса, основанного на слиянии принципов европейской графической школы с комплексным переосмыслением национального наследия кругом авторов, творческий метод которых ориентирован на созидательное осмысление этнокультурных архетипов, этно-мифологической символики. Искусство Якутии начала XXI столетия испытывает на себе влияние целого комплекса традиционных фундаментальных представлений, связанных с идеей национального возрождения и глобализации, многомерным диалогом традиционной и креативной культур. Усложняющееся личностное мироощущение приводит художников к формированию нового знаково-символического образного пространства произведения. В их работах разрабатывается типологический ряд архетипических образов: архетипы духа, шамана, духов предков, природы. В художественных приемах можно выделить: условность, метафоричность, ассоциативность, декоративность. Особенностью изобразительного искусства является смена «школы» одиночками, индивидуализация отношения к реальности и творчеству. Графики обращаются к поискам новых форм, пристальное внимание уделяют классическому мировому наследию, декоративному национальному творчеству, фольклорным, музыкальным мотивам. Они активно работают в разных техниках эстампа: линогравюры, литографии, офорта, ксилографии. Расширяется диапазон приемов, материалов оригинальной графики: карандаш, коллаж, акварель, пастель, темпера, акрил, смешанная техника. В произведениях нарушаются привычные жанровые границы, появляется новый нетрадиционный подход к материалу, фактуре, цвету.

В графике Якутии начала XXI века параллельно существуют несколько направлений: традиционно-реалистическое (Мунхалов А. П., Рахлеева М. А., Соргоева А. Л., Евстафьев А. Е., Васильев А. Д.); фольклорное, восходящее к «мифологическому типу сознания», представленное творчеством Курилова Н. Н., Старостина М. Г., Шапошниковой Т. Е., Гоголевой Л. И., Ивановой С. В., Ивановой Н. С., свежо и самобытно интерпретирующих окружающую действительность; абстрактное, представленное отчасти творчеством Старостина М. Г., Шапошниковой Т. Е., Атласовой Л. К.

К новаторским поискам стремятся графики, продолжающие следовать традициям реалистического искусства. В их работах присутствуют приемы декоративного стиля, язык аллегорий и иносказаний. Особую линию составляет графика Афанасия Мунхалова (1936-2014), отличающаяся масштабностью замысла, смысловой многоплановостью, метафоричностью решения. В своих произведениях Мунхалов выражает самые общие идеи художественного сознания народа саха, запечатленные в памяти традиционной культуры и соприкасающиеся с фундаментальной проблематикой искусства. Время и пространство в его гравюрах возникают как неделимая категория, в которой, как и в мифологическом сознании, разворачивается единый цикл, где прошлое и будущее – неотъемлемая часть сегодняшнего дня. Опосредованно, на уровне миропонимания оживают в искусстве художника черты дуализма языческих древних верований: айыы (светлое, чистое, доброе) – абаасы (темное, дьявольское, злое, нечистое). Воплощению идеи космогонической связи человека и Вселенной способствует объединение разновременных эпизодов в композиции, разномасштабность изображений с выделением главных действующих лиц, использование условных перспективных построений (линогравюры «Камлание», 2006; «Илбис», 2006 – 2007). В работах А. Мунхалова последних лет соединились многие качества: художественный талант, мудрость, тонкий лиризм, философская глубина и эпический размах, психологизм, осмысляющий драму человека и нации в контексте человечества. Эти качества особенно ярко проявились в автобиографической серии «Сага о чурапчинском переселении», созданной в 2003 – 2005 годах и звучащей как пронзительный, поэтический реквием, посвященный людям, выстоявшим наперекор всему в годину суровых испытаний.

Исключительное место в творчестве живописца Артура Васильева занимает карандашный рисунок, где складывается тип произведения, для которого мы предлагаем определение «графическая картина». Его графика разнообразна по жанровому диапазону: пейзаж, тематические композиции, портрет («Ветреный день», 1994; «Легенда о любви», 2002; «Муза поэта», 2015). Одну из самых загадочных произведений А. Васильева «Легенда» (2017) отличает образная самодостаточность содержательной и пластической структуры, масштабность построения композиции, символичность. Она одновременно проста и сложна, ясна и парадоксальна, чувственна и глубоко философична. Это психологическая, мистическая драма о сокровенной тайне любви, послание, в котором есть терпкая горечь и скрытая нежность. В ее основе автор использовал мотивы народных преданий о трагической истории любви. Художник строит лист как многоплановое сказание с драматургическим сюжетом и своеобразной композицией, где тема дороги выступает в роли сквозного сюжета. Она повествует о жизненном пути юной красавицы, ее несчастной доле, ее душе, которая превратилась в уор, ее пути к любви и гармонии. Как в якутской мифологии о сотворении трех миров, композиция делится по вертикали на три неравные части и действие происходит во всех трех мирах. Торжественная, скорбная процессия отъезда невесты в чужую семью, неродной алас, в неизвестность в сопровождении родных, подруг, собак, среди густого лиственничного

леса занимает основное место. Пейзаж с лиственницами, где по народной поэзии могут скрываться нечистые силы (Верхний мир?), воспринимается здесь как «образ чужого мира, мира духов природы, находящегося на пограничье между миром людей и миром мертвых» [1, с. 46]. Чувство тревоги усиливают разлетающиеся в хаотичном порыве летучие мыши – провозвестники и живые символы несчастий и смерти, сопровождающие шествие. Но художник изображает птиц светлыми, почти белыми, парящими в ночном небе, как бы посредниками между тремя мирами Вселенной. Как самое дорогое воспоминание, видится невесте Срединный мир, которому отводится место в центре. Это семейный отдых в пути, неторопливые занятия родных среди домашних животных, особо почитаемых якутами (лошадь, корова, собака), уют и мир. Спокойному и ясному ритму этих частей противопоставлена перевернутая беспокойная композиция в нижней, «подземной» части произведения, представляющей трагическую судьбу невесты, окруженной безжалостными силами тьмы. В листе остро ощущается ирреальность, магическая атмосфера тревоги. Многослойность содержания, безошибочность графических касаний, линий, фактура с их тончайшими переходами серебристых тонов, отличающаяся удивительной красотой и разнообразием, умением передать духовную жизнь материи делает рисунок А. Васильева замечательным явлением в истории якутской графики.

Свое понимание духовной культуры народов Арктики, ментальности «оленных» людей в искусство Якутии внес первый профессиональный юкагирский художник, поэт и прозаик Николай Курилов. Он создает философско-поэтический мир, в котором отразились устремления и тревоги автора, его думы о судьбах малочисленных народов. Главным стержнем жизни и творчества Курилова является многоликая, изменчивая Тундра – его Дом, его боль и надежда, любовь и печаль. Не случайно в гравюрах, аппликации, акварели художника белый лист бумаги неизменно оборачивается бесконечным пространством тундры и так постоянны сюжеты его произведений: олени, собаки, яранга и человек, неразрывно слитые с окружающей природой. Тот же синонимический ряд, нередко приобретаая абстрактную форму, переходит в рисунки, выполненные шариковой ручкой и аппликации, составляющие оригинальный раздел творчества мастера.

Определенное ускорение процессу развития графики придал Михаил Старостин, активизировавший авторское начало, усиливший интерес к философским обобщениям. В живописи и графике М. Г. Старостина параллельно существуют разные стилистические системы – экспрессионизм, абстракционизм, реализм и, вопреки этому широкому спектру устремлений, творчество художника самобытно и уникально. Сложное и глубокое искусство Старостина является своего рода духовным комментарием времени: возможно, конкретные политические события не нашли прямого отражения в произведениях, но дух времени, его проблематика, философия выражены с ясной полнотой. Он – философ, ироничный, иногда трагичный, но неизменно поэтически обаятельный. Характерная черта творений – поиск изначального в безбрежном пространстве и времени, отражение глубинных движений души и импульсов генной памяти. В его работах сильно выступает этническая психология – тяга к глобальному высокому смыслу, склонность к обобщению окружающего мира, который представляется космическим миром-вселенной; стремление к передаче эмоциональной духовной атмосферы, рождающей сложные ассоциации и символы. В произведениях существует избранный круг тем: кочевники, путь, встречи и расставания, любовь; персонажей и предметов – путники, охотники, рыбак, женщина, птица, гнездо, образующие родовые знаки. В героях, изображенных несколько утрированно, сконцентрированы наиболее устойчивые черты национального характера северных народов – близость к природе, Космосу. Необычайно выразительна, импульсивна и раскована графика, где Старостин разрабатывает разные темы и жанры, обращается к различным техникам исполнения и стилям. Это пейзажи, библейские сюжеты, шаманские мистерии, острые характерные портреты, абстрактные композиции. Знакомство с научными исследованиями В. Г. Богораза, посвященными коренным народам Арктики, явилось основой для создания серии «Чукотка» (1992), композиций «Дорога домой», «Ожидание» (1997, 1999), выполненных в смешанной технике. Замечательные офорты 1994 – 2015-х годов, выполненные в жанре философской притчи, создают слегка ироничный, но бесконечно теплый образ – тип северянина и повествуют о стремлении человека обрести свою дорогу к Истине, Красоте, Добру: «Охотники» (1994), «Гнездо» (1995), «Рыбак» (1996), «Тиэтэйбит» (1997 – 2007), «Прыжки через нарты» (1999), «Гость» (2000), «Lovestory» (2002), «Метель у подножия «Сэттэ Дабаан» (2008), «По тропе змей» (2015).

Стиль Старостина находится в постоянном движении и развитии. Он много экспериментирует, открывая для себя неисчерпаемые ресурсы техник, работает в акварели, темпере, смешанной технике. Редкой поэтичности художник достигает в цикле «Старые фотографии» (2004), в нефигуративных композициях, исполненных в жанре абстрактного экспрессионизма. Абстрактные листы 2005 – 2007 годов («Посвящение Поллоку», «Старая изгородь», «Игра в геометрию») выполнены в смешанной технике цветного офорта и акватинты. Их светящаяся, символическая экспрессия действует на зрителя благодаря богатству цветовых отношений и ритмов, создающих иллюзию нескончаемости жизненного потока.

В искусстве Туйаары Шапошниковой определяющим являются органичное слияние декоративного и изобразительного начал, современное осмысление народной поэтики, стремление к целостному восприятию мира. В своих произведениях художник в поисках пластического эквивалента художественным и эстетическим ценностям родной культуры ориентируется на добротное рукотворное наследие, в частности, на сюжетные рисунки берестяных туесков и табакерок, к фольклору, древним мифам, а также синтезирует национальные традиции и современные стилистики. Ее цветные литографии: «Дом Омогая», «Мудрость в запленных мешках», «Путь Элляя» (2000), обращенные к мотивам сказаний, быта, верований, трансформированы в русле этнокультурных особенностей эстетического мышления. Созидательная цветоносность колорита, его живая внутренняя энергия определяют поэтику ностальгических «деревенских» композиций, выполненных в пастели и смешанной технике. Шапошникова в искусстве Якутии наиболее по-

следовательно разрабатывает абстрактную традицию. В ее лирических абстракциях возникает чудесный, ирреальный мир. Красочность, декоративность, богатство орнаментальных мотивов, цветовых гамм, используемых техник (пастель, акварель, акрил, смешанная техника) создают собственную неповторимую ауру, открытую Миру и Другим, рождают чувство бесконечного таинства природы и искусства.

Особый блок составляют ксилографии на ткани и бумаге, созданные в 2017 году. Композиции листов «Орто Сайылык» и «Сахая» составлены из отдельных сцен монтажным способом, где не соблюдается принцип единства места и времени. В этом сложном напластовании слоев и всплеске цвета, их объединяющего, прочитывается ощущение нерасторжимой связи времен, где прошлое и будущее – неотъемлемая часть сегодняшнего дня, где идет нескончаемая смена поколений. Гравюра «Ортосайылык» посвящена матери автора – Ольге Васильевне Шапошниковой. Крупным планом изображены девочка (мама в детстве) и бабушка в шапке, напоминающей формой дом. Фигуры обнесены монограммой художницы, олицетворяющей то ли колыбель, то ли лодку мира. Этот малый родной мир с пролетающей птицей, вечным древом, цветным облаком, уносящим в «страну воспоминаний» – часть огромного мироздания.

Сардана Иванова в искусстве Республики Саха – одна из тех, кто открыл сферы графического искусства с использованием компьютерных технологий. В ее работах, решенных лаконично, емко и точно ощущается нечто сущностное, изначальное, а мифология, традиции переданы через символы, образы, знаки. Основу многих произведений составляют старинные фотографии или давнее искусство вырезания из бересты, сгенерированные на компьютере. Автор выполняет композиции из сложно пересекающихся линий, узоров, цветовых пятен, накладывая на историю фотографий новые смыслы: «Натюрморт», «Табык», «Уходящая натура – 1», «Уходящая натура – 2» (2014), «Якутск. 1917». Одним из многослойных в смысловом отношении является цикл листов «Уходящая натура – 1». Архетипический образ мирового древа, ствол которого представляет один из сакральных символов якутского народа – мощную коновязь, уходит корнями в землю, трактованную в виде бессрочного якутского календаря, молодая женщина в национальном костюме, стоящая у древа – все это воплощает размышления художника о времени и пространстве. Лист наполнен внутренней динамикой. В его композиционном построении статика фиксированной центральной оси совмещается с круговым движением, проработка зеленеющих ветвей и ствола дерева, якутского календаря – с тающими абрисами женщины. В целом, искусство Сардааны отличает острый современный язык, тяга к экспериментам, органичная смесь цифровых и традиционных методов.

Стилизация форм, обращение к знаковым системам и образам древнего мира и Севера присущи серии ксилографий «Знаки» (2009), гравюрам на дереве «Ситим» (2008), «Календарь» (2010) Людмилы Владимировой, «Дары Индигирки» (2013) Надежды Ивановой, что сближает их творчество с направлением сибирской этноархаики. Архетипические формы, пластические символы, которые ранее у северных народов выражались через орнамент, устный фольклор современные художники переводят в пространственно-ритмический характер изобразительности, что четко прослеживается в творчестве Надежды Ивановой (серии ксилографий «Дары Индигирки», 2013; «В юрте», 2013; «Северные танцы», 2015). Главные сюжетные мотивы у Ивановой – люди в лодке, они же, удерживающие огромную рыбу в стихии воды (серия «Дары Индигирки», 2013); композиции с моделированным космическим пространством в серии «Северные танцы», 2015 (6 листов) условны и декоративны, держатся на балансе внешней динамики и внутренней энергетики.

Современная графика Якутии – это живой процесс, где художники стремятся к самобытному кругу образов, изобретению новой нетрадиционной техники (будь то оригинальная, либо печатная графика) или, напротив, обращению к изначальным классическим приемам, использованию «почвенного», местного материала, развивающих этнокультурные традиции, которые приобретают характер устойчивого основания сохранения и развития этнорегионального своеобразия изобразительного искусства. Весомый опыт классиков якутской графики А. П. Мунхалова, В. Р. Васильева, Э. С. Сивцева, В. С. Карамзина, М. А. Рахлеевой, Ю. И. Вотякова сегодня стабильно развивают графики с разными стилистическими предпочтениями, имеющие хорошую профессиональную подготовку, выпускники художественных вузов Красноярска, Москвы, Санкт-Петербурга, Российской Академии художеств Отделения «Урал, Сибирь, Дальний Восток». Свидетельство этому – обширная выставочная деятельность, духовные связи и культурные контакты с художественными центрами России, с тюркским миром и циркумполярной культурой народов Арктики.

#### Список литературы:

1. Бравина Р. И. Погребальный обряд якутов / Р. И. Бравина. – Якутск, 1996. – С. 46.

## РОЛЬ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ ЯКУТИИ

**Аннотация:** автор – художник, прошедший курс обучения в красноярской мастерской живописи УСДВ РАХ, ставит вопрос о роли РАХ в художественном образовании Якутии.

**Ключевые слова:** искусство Республики Саха, изобразительное искусство Якутии, художественное образование Якутии, Российская Академия художеств, первые художники Якутии, развитие искусства регионов.

**Summary:** the author is a painter who studied at the Krasnoyarsk Painting Workshop, a branch of the Russian Academy of Fine Arts. The author describes the role of the Russian Academy of Fine Arts in the artistic education of Yakutia.

**Key words:** the art of the Republic of Sakha, the visual art of Yakutia, the art education of Yakutia, the Russian Academy of Arts, the first artists of Yakutia, the development of regional art.

Мой интерес к названной теме вызван желанием выразить благодарность художникам-педагогам, у которых училась я и мои коллеги в творческих мастерских отделения «Урал, Сибирь, Дальний Восток» Российской академии художеств в Красноярске.

Первым профессиональным художником Якутии считается Иван Васильевич Попов [1], выходец из семьи миссионеров (1874 – 1945), который в 1903 году приехал в Санкт-Петербург из Таттинского улуса «учиться на художника», поступив в студию А. В. Маковского (1903-1905) [2]. Его деятельность в качестве художника и этнографа была обращена к историко-культурной жизни народа саха, он стал основоположником почти всех жанров якутской живописи, народным художником Якутии.

Но первым художником – якутом по национальности, стал Петр Петрович Романов, окончивший в 1934 году литографское отделение Московского института изобразительных искусств. Он был организатором всей творческой жизни в Якутске, также был награжден званием «народный художник». Романов работал в разных видах: в сюжетно-тематической картине, портрете, пейзаже, плакате, в сценографии и косторезной пластике, он стал первым преподавателем художественного училища, которому позже было присвоено его имя.

Становлению художественного образования в Якутии способствовала насущная необходимость в воспитании национальных кадров для подготовки квалифицированных учителей рисования и черчения, а также профессиональных художников в различных сферах искусства. В 1945 году постановлением Совета народных комиссаров ЯАССР № 233 «Об организации художественного училища в городе Якутске» [3] состоялся первый набор студентов для обучения профессии со средне-специальным образованием. В основу обучения рисунку, живописи и другим спецпредметам легли методики, разработанные Всероссийской Академией художеств, Министерством культуры ССРСР. Преподавать в училище стали выпускники центральных художественных училищ и вузов. Первые же выпуски показали качественный уровень обучения, и по сей день выпускники училища составляют костяк творческой среды Республики Саха (Якутия).

Новая веха в системе художественного образования Якутии связана с открытием в 1994 году по распоряжению Первого Президента РС(Я) М. Е. Николаева филиала Красноярского государственного художественного института по инициативе действительного члена РАХ, художника-живописца Осипова Афанасия Николаевича; искусствоведа, члена-корреспондента РАХ Потапова Иннокентия Афанасьевича и художника-графика Мунхалова Афанасия Петровича, народного художника РСФСР, почетного члена РАХ.

Ведущими преподавателями в филиале, стали выпускники творческих мастерских отделения «Урал, Сибирь, Дальний Восток» Российской академии художеств в Красноярске: А. Д. Васильев, Э. И. Пахомов, Т. Е. Шапошникова.

В XX веке творческие мастерские при Отделениях РАХ были открыты в разных региональных центрах, охватывающих всю территорию России: в Москве, Санкт-Петербурге, Казани, Ростове, в Красноярске. Творческие мастерские – уникальное явление художественной культуры России, важное звено и высшая ступень трехуровневой системы академического образования.

Отделение «Урал, Сибирь, Дальний Восток» Российской Академии художеств было открыто в марте 1987 года. В разное время его возглавляли такие выдающиеся мастера, как А. И. Алексеев, Л. В. Головницкий, Ю. П. Ишханов, А. П. Левитин, с 2017 года – академик РАХ С. Е. Ануфриев [4].

С самого начала своего образования Региональное отделение УСДВ РАХ активно ведет работу по всем направлениям ее деятельности: научной, творческой, педагогической и просветительской. Осуществляя фундаментальные и поисковые научные исследования, организует научные и творческие конференции, ведет обширную выставочную, музейную деятельность и просветительскую работу, издает научную, справочную, методическую литературу и альбомы-каталоги художественных работ, поддерживает молодых художников, проводя стажировки в творческих мастерских. Это первые творческие мастерские в Сибири, включающие в себя: «мастерскую живописи», «мастерскую графики» и «мастерскую скульптуры» [3, с. 17].

Мастерской живописи с 1987 года руководил народный художник РСФСР, действительный член и вице-президент Российской Академии художеств Анатолий Павлович Левитин (1922 – 2018), по приглашению которого, после окончания ЛИЖСА им. И.Е. Репина, я у него училась (1992 – 1995).

Анатолий Павлович так высказался о своем выборе стажеров в творческую мастерскую: «Самое главное – увидеть в людях зародыш самостоятельного творчества. Понимаете, не всякий, кто умеет хорошо рисовать, художник. Художник – тот, кто не может жить без творчества, не может не выразить свое отношение к миру...» [4, с. 20].

Сторонник реалистического искусства Анатолий Павлович Левитин всю жизнь активно его пропагандировал, был твердо убежден: если реализм в России погибнет, это будет невосполнимой потерей для всего мирового искусства. Все, кто непосредственно общался с Анатолием Павловичем, навсегда оставляют в своем сердце огромную признательность и уважение к Мастеру.

Мастерская – это особая творческая атмосфера, в которой органично развивается талант, растет мастерство, бережно и настойчиво воспитывается самостоятельная творческая личность. Из Якутии в творческой мастерской живописи в разное время стажировались: Артур Дмитриевич Васильев, Наталья Васильевна Николаева, Дюлустан Афанасьевич Бойтунов, Анна Афанасьевна Осипова. Все выпускники Творческих мастерских активно работают творчески, преподавали или преподают в Арктическом институте искусств, в свою очередь, передавая творческий опыт молодому поколению. А. Д. Васильев, художник-живописец, ставший членом-корреспондентом Российской академии художеств в 1997 году, из числа первых стажеров мастерских РАХ в Красноярске, удостоен золотой медали Академии художеств (1991). Д. А. Бойтунов раскрылся как тонкий иллюстратор, мастер книжной графики.

Для Анны Афанасьевны Осиповой, дочери А. Н. Осипова, члена-корреспондента РАХ, народного художника, Красноярск стал второй родиной, она продолжитель династии, экспериментируя в живописи, активно использует тюркскую мифологию, создает свой стиль в искусстве.

Организация мастерской графики была связана с приездом в 1988 году, в Красноярск заслуженного деятеля искусств РФ, члена-корреспондента РАХ В. Н. Петрова-Камчатского (1938-1993). С его именем связано открытие кафедры графики в Красноярском государственном художественном институте, который он возглавил, также став первым руководителем творческой мастерской графики Отделения УСДВ РАХ.

В 1993 году руководителем мастерской стал заслуженный художник России, член-корреспондент РАХ Николай Львович Воронков, под руководством которого прошел второй выпуск, состоявшийся в 1996 году. С 1999 года руководителем творческой мастерской графики стал народный художник РФ, член-корр. РАХ, академик АМАН (Адыгская) международная академия наук) Герман Суфадинович Паштов, также работавший в творческих мастерских Отделения УСДВ с 1993 по 1996 года. Под его руководством прошли стажировку в мастерских молодые якутские художники-графики, выпускники Арктического института искусств: Наталья Васильевна Давыдова, Людмила Алексеевна Владимирова, Надежда Сергеевна Иванова. Имена выпускников: А. Е. Евстафьева, Т. Е. Шапошниковой, И. Г. Шадрина определяют статус якутской графики на сегодняшний день, они являются достойными продолжателями традиций «феномена якутской графики», известной в России и за ее пределами. Искусству графики свойственен глубокий интерес к национальным ценностям, традициям и обычаям, к архетипам древности, к символике и аллегориям.

Мастерская скульптуры была образована в 1987 году, ее руководителем стал первый председатель Отделения УСДВ РАХ, народный художник РФ, академик Лев Николаевич Головицкий, которого с 1994 года сменил Народный художник России, академик, вице – президент РАХ Юрий Павлович Ишханов; с 2009 руководил мастерской академик и заслуженный художник Российской Федерации Валентин Дмитриевич Свешников. На сегодняшний день руководителем мастерской является Почетный член Российской академии художеств Александр Евгеньевич Ткачук – выпускник творческих мастерских в Красноярске.

Непосредственное творческое общение с Мастером, прямая преемственность методов работы над материалом – вот основной путь, по которому проходит работа в мастерской.

Стажировку в скульптурных мастерских прошли художники-скульпторы из Якутии: Эдуард Иннокентьевич Пахомов, Николай Дмитриевич Огонеров, мастер по художественной обработке дерева, камня и кости, преподаватель педагогического колледжа, вклад которого в развитие традиций исконного народного творчества Якутии трудно переоценить.

Э. И. Пахомов, окончивший ЛИЖСА им. Репина в 1983 году, так же стажировался в Красноярских творческих мастерских РАХ (1986-1992) под руководством профессора Л. Н. Головицкого. Ему была присуждена Государственная премия Республики Саха (Якутия) им. П.А. Ойунского за цикл высокохудожественных монументальных работ: бронзовый памятник народному певцу Сергею Афанасьевичу Звереву – Кыыл Уола в честь столетия со дня рождения и классический бронзовый памятник, посвященный матери первого космонавта – Анне Тимофеевне Гагариной в честь сорокалетия первого полета человека в космос [5]. У него учились многие художники, ставшие позже известными мастерами, в том числе выдающийся скульптор и ювелир, получивший всемирную славу – Даши Намдаков.

В 1992-1994 годах в творческих мастерских УСДВ РАХ был впервые проведен набор стажеров-косторезов. Ими стали мастера из Якутии: Федор Иванович Марков, ныне народный художник РС (Я) и заслуженный художник РФ, и Константин Меркурьевич Мамонтов, которые продолжают развивать национальные традиции резьбы по кости, обогащая малые формы новыми современными решениями и техниками.

Стажировка в творческих мастерских РАХ – это особая страница в становлении молодого художника, уникальная возможность в течение трёх лет работать в постоянном творческом контакте с выдающимися отечественными Мастерами изобразительного искусства, академиками Российской Академии художеств – руководителями мастерских, воспринимая богатый творческий опыт старшего поколения.

Следующий этап в становлении профессионального образования в Якутии был связан с созданием «Арктического государственного института культуры и искусства» в Якутске, открытом 17 января 2000 года по Указу Президента Республики Саха (Якутия) М. Е. Николаева, на базе якутских филиалов высших учебных заведений: школы-студии им. Немировича-Данченко при МХАТ им. Чехова, Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского, Красноярского государственного художественного института и Восточно-Сибирской государственной академии куль-

туры и искусств. Так впервые в арктическом регионе Российской Федерации образовалась целостная система художественного образования, которая состоит из начального, среднего и высшего звена, представленная детскими школами искусств, учреждениями среднего специального образования и Федеральным государственным бюджетным образовательным учреждением высшего образования Арктическим государственным институтом искусств и культуры.

АГИКИ является одним из форпостов обучения в северном регионе России, это на данный момент единственный институт культуры и искусства в циркумполярном пространстве Российской Арктики, одной из кафедр которого является кафедра «живописи и графики».

Факультет искусств возглавил народный художник СССР и Российской Федерации, академик РАХ, президент Академии духовности РС(Я) Афанасий Николаевич Осипов, с 2001 года деканом факультета изобразительных искусств стал народный художник РСФСР, член-корреспондент Российской академии художеств профессор кафедры графики Афанасий Петрович Мунхалов. На сегодняшний день кафедре «живописи и графики» возглавляет доцент, заслуженный деятель искусств РС(Я) Туяаара Ефимовна Шапошникова.

Профессорско-преподавательский состав факультета состоит из выпускников центральных художественных вузов России разных лет. Большинство преподавательского состава прошли трехлетнюю стажировку в творческих мастерских Российской Академии художеств. Обучение академическим видам базируется на отточенной методической базе преподавания художественных дисциплин, перенятой от художников-педагогов реалистической школы искусства, основанной на изучении методов «старых мастеров», на наследии русской академической школы рисунка. Как отмечает ректор института Саргылана Семеновна Игнатьева: «Основные принципы деятельности АГИК исходят из парадигмы развития современной культуры России, основанной на взаимодействии традиционной культуры народов с академическими видами искусства и созидании современных форм культуры и искусства».

Миссия единственного на пространстве Российской Арктики института культуры и искусств определена всем развитием многовековой традиционной культуры народов Арктики, которую нужно не только сохранить, но и по-новому осмыслить перспективы сохранения, адаптации и развития культуры народов Арктики. Сочетая методы европейской художественной школы с духовной наполненностью народного творчества, художественное образование дает целенаправленный организованный процесс погружения в поток мировой культуры, сопровождающийся ощущением глубинных связей в развитии культуры человечества и способствует пониманию особенностей этнического мировидения северян. И в этом видится роль Российской академии художеств – оплота профессиональной культуры, многогранной образовательной деятельности, строящейся на принципах академической системы художественного обучения; которая состоит в преемственности педагогических традиций внутри художественных вузов, в осуществлении генетической связи нескольких поколений художников.

Произведения выше перечисленных авторов хранятся в фондах художественных музеев Якутии, Дальнего Востока, Хабаровска и других музеях страны и зарубежья, что является свидетельством ценности вклада нескольких поколений художников Якутии, работающих в разных видах и жанрах, в многонациональную культуру России.

---

#### Список литературы:

- 1.Потапов И. А. Якутские питомцы Императорской Российской Академии художеств. XX век: каталог выставки// И. А. Потапов, Г.Г. Неустроева. – Якутск, 2000.
- 2.UUSSAKHA (уусаймахсурунаала): [журнал] / Б. Павлов. 65-летию Якутского художественного училища. – Якутск, 2010. – №4.
- 3.Отделение Урал, Сибирь, Дальний Восток в Красноярске: [альбом, подарочное издание подготовлено к двадцатилетию Отделения] / Российская акад. художеств; [сост. Герман Паштов]. – Красноярск, 2008. - 159 с. : ил.
- 4.Художники Якутии: члены Союза художников России: справочник // Иванова-Унарова З. И. – Санкт-Петербург, 2006. – 288 с.
- 5.Художественное образование в культурном пространстве Арктики: материалы Международной научно-практической конференции, 26-27 ноября 2009 г. – Якутск, 2009. –320 с.

## К ТВОРЧЕСТВУ Н. И. РЫБАКОВА. ЭМАЛЬ ВНЕ АЛЬБОМА

**Аннотация:** Автор анализирует альбом-каталог выставки эмалированного искусства Н. И. Рыбакова, в который не были включены все работы художника. Изделия предшествующего времени, начиная с 2004 г., остались за пределами издания и фактические неизвестны широкой публике. С этим целый пласт десятилетнего творчества остался неизученным, несмотря на важность для понимания его роли и значения в творческой биографии художника. В настоящем исследовании в научный оборот вводится дин из ранних, экспериментальных образцов, отражающий творческие поиски и результаты первых экспериментов художника в данной области. Представленный экземпляр является важным артефактом, характеризующим не только освоение эмалированной техники, но и становление отдельного направления в области «экзистенциальной археологии» в целом.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство Сибири, художники Красноярска, творчество Н. И. Рыбакова, художественная эмаль, мифологизация художественного образа, архаическое в искусстве, национальная тема в искусстве.

**Summary:** the author analyzes a catalogue displaying the enamels by N. I. Rybakov. The catalogue lacks the works accomplished in the period from 2004 and later on, which are still unknown to the public. Thus, a whole decade remains inaccessible for analysis, despite the importance of the period for the creative biography of the artist. The study in question introduces one of the experimental samples of the artist's work of the earlier period that manifests the results of the pioneering experiments of the artist in this field. The sample presented is an important artifact characterizing not only the stage of development of enamel technique, but also the establishment of an individual trend in the existential archeology as a whole.

**Key words:** the fine arts of Siberia, artists of Krasnoyarsk, the works of N. I. Rybakov, artistic enamel, the mythologization of the artistic image, the archaic in art, the national theme in art.

Творческая палитра красноярского художника Н. И. Рыбакова на рубеже первого – второго десятилетий текущего столетия пополнилась новым видом изобразительного искусства. Неожиданно для окружающих мастер заинтересовался техникой горячей эмали, «первые эксперименты с которой начались в 2004 году» [7, с. 12]. Результаты десятилетней теоретической и практической исследовательской работы были с блеском продемонстрированы в 2014 году.

В экспозиции персональной выставки «Эмаль. Enamel», состоявшейся в залах Красноярского художественного музея им. В. И. Сурикова (04.09 – 04.10. 2014 г.), художник разместил около двух сотен работ, отразивших весь спектр творческих поисков и авторский взгляд на природный и историко-культурный ландшафт средневековых тюрков огромного евразийского региона.

Одновременно с открытием выставки художник презентовал великолепный альбом-каталог, проиллюстрировавший многолетнюю работу в данном направлении. Однако, несмотря на внушительный объем, издание не смогло, по известным причинам, проиллюстрировать весь эмалированный ряд, созданный мастером за десятилетний период его научно-практических и художественных опытов.

Успех в новом деле во многом обусловлен именно научной составляющей предшествовавшей и сопровождавшей непосредственно процесс формирования обширной эмалированной коллекции. Автор тщательно и глубоко изучил в пленэрных условиях многочисленные натурные полевые объекты, проанализировал письменные и документальные источники по истории, археологии и этнографии тюрков Южной Сибири и Центральной Азии. В ходе творческих командировок, Николай Рыбаков усердно и целенаправленно работал в отечественных и зарубежных архивах и библиотеках, выискивая и копируя старинные документы и редкие малотиражные издания по вопросам первобытной и средневековой истории интересующего его региона. Находки, изданные на иностранных языках после перевода на русский язык, досконально изучались и вводились в работу. Впоследствии на основе собранных текстов и изображений возникли удивительные по красоте и исторической достоверности образы в произведениях станкового и эмалированного искусства. Часто произведения, выполненные в совершенно разных техниках, обнаруживают сходные художественные черты, аналогичные сцены и даже творческие циклы. Такие сближения явились результатом единства процесса научного обобщения и художественного осмысления далекого прошлого региона, включенного в художественные замыслы и полотна художника.

Авторские размышления об исторических судьбах коренных народов населявших эту территорию вошла в дневниковые записи и отражены более чем в 30 научных публикациях, заслуживших внимания специалистов. Результаты научной работы озвучены на крупных научных форумах и вышли в специальных изданиях в России и за рубежом.

В аннотации к «Каталогу эмалированных произведений» сообщается, что перечисленные в нем работы изготовлены в 2004 – 2014 гг. На самом деле здесь отражены лишь произведения этого периода. То же самое относится к иллюстративному ряду альбома. В каталоге перечислено 173 произведения, из которых воспроизведено немногим более 90 единиц [5, с. 225]. Данное положение не умаляет достоинств книги, но существенно сокращает презентацию эмалированного искусства Н.И. Рыбакова, ограничивая, тем самым, возможность более широкого знакомства с интереснейшим видом творчества художника. К сожалению, из данного каталога и альбома нельзя узнать какие произведения вышли из «плавильных печей» до 2010 г.

Судя по иллюстрациям, работы 2010 – 2014 гг., стали эталонными образцами периода успешно решенных задач изобразительного и технического (технологического) плана. Показан безукоризненный итоговый продукт, выверенный годами практических экспериментов.

Особенностью и одновременно сложностью технологии Н. И. Рыбакова стало отсутствие перегородок присущих перегородчатой эмали и рельефных элементов, между которыми ложилась эмаль на русской медной иконе. Отсутствие препятствий в зонах контакта позволило эмали свободно смешиваться, меняя цветовые оттенки и создавая уникальные переходные гаммы.

Основанием для эмалей служили, как правило, цельные пластины, квадратной или прямоугольной формы. Но наряду с ними, правда, редким исключением стали работы, состоящих из двух пластин, образующих при сложении пря-

моугольник. Данные изделия датированы 2013 годом, когда было изготовлено уже несколько десятков великолепных работ, не разделяющихся на части.

О природе происхождения двухсоставных пластин, можно высказывать разные суждения, но очевидно, что идейная цельность произведений от этого не пострадала. Например, заметное различие по тону наблюдается на двух частной композиции «Движение субстанции III»: одна из ее деталей выполнена в более насыщенной гамме, за счет чего ударно выделяется на высветленном цветовом фоне второго фрагмента [5, с. 73]. Ощущается, что автор намеренно провоцирует зрителя, акцентируя внимание на идее единства субстанции: на ее способности менять цвет и форму, трансформироваться из единства во множество и обратно, сохраняя при этом свою изначальную космическую цельность. Единство при разнообразии – феномен свойственный не только стихийному хаосу, но и упорядоченному космосу, где большое место принадлежит ойкумене человека, широко представленной в творчестве Н. И. Рыбакова. Создавая макро и микро космические пространства, мастер при этом и сам уподобляется некоей постоянно меняющейся субстанции пребывающей в творческом движении.

Анализ доступных эмалей убеждает, что мастер не с первого дня форматировал свои произведения на одной или двух пластинах. Примером тому является работа «Благоденствия луны», входившая в состав «экспериментальной» серии 2004 – 2005 годов. Согласно авторской надписи эмаль изготовлена в 2005 г. и, несомненно, является этапным образцом, сильно отличающимся от экземпляров из альбома.

Отличия начинаются с того, что композиция или, говоря постановочным театральным языком, опорная мизансцена состоит из трех самостоятельных пластин, обладающих индивидуальными габаритами и сложной нестандартной формой. Каждая из пластин располагает собственным микро сюжетом, составляющим часть главного сюжета. При формировании общей композиции пластины заведомо не способны выстроиться в правильную фигуру – прямоугольник или квадрат как это происходит у «альбомных» образцов. Их планиграфия лишь подразумевает вертикальную перспективу.

Привлекательной особенностью данного произведения явились детали, выводящие его из разряда плоскостных – двухмерных, в ряд объемных – трехмерных. Впечатление объема, безусловно, условное, но вполне осязаемое. Для достижения данного эффекта художник использовал три способа или приема, разделяющиеся по фазам производства.

Первый условно, рельефный, прием характеризуется наложением металла на металл путем отгибания наверх и внутрь изобразительного поля выступов, оставленных при форматировании пластин. У первой загнут фрагмент, ланцетовидной формы, расположенный вдоль левой долевой стороны. У второй накладной стала полоска (7,5 x 0,7-1,2 см), протянувшаяся от верхней кромки вниз. Накладные детали, плотно прижатые к базовым пластинам, нивелирует с окружающей поверхностью горячая эмаль, обтекавшая рельефные поднятия со всех сторон.

Второй способ отличается созданием рельефов с помощью включений, напоминающих по форме, цвету и прозрачности, «морщинистые» пластинки или ломаные кусочки янтаря. Одни из них частично или целиком перекрыты эмалью, другие лишь погружены в нее и свободны от нее сверху. Одни из них сливаются в единое композиционное целое с окружающей поверхностью, другие заметно выступают над ней.

Третий прием введен непосредственно в процедуру оформления работы. Подкладка из кожи, подведенная под эмалевые пластины зримо приподняла их над днищем, придав мизансцене перспективу парения над поверхностью. Впечатление усиливает однородная черная гамма днища и подкладки, порождающие ощущение вырастания композиции прямо из плоскости.

Сравнительный анализ данного произведения и работ, опубликованных в альбоме, показал, что техника объема, посредством рельефных напластований, использовалась не на всем эмалирном пути. Каков период производства таких образцов пока сказать затруднительно, но публикуемое произведение, вполне определенно подсказывает, что они появились на самом раннем этапе. На последних пластинах данные приемы уже не применялись, и все «альбомные» эмали 2010 – 2014 гг. оставались плоскими. На этом основании можно предположить, что затухание метода случилось в промежутке между 2005 и 2010 гг.

Причиной рельефного наращивания живописного поля на эмалирных произведениях, вероятно, стала рефлексия на живописные холсты, ставшие у Н. И. Рыбакова настоящим полигоном для экспериментов в области создания рельефа. Не исключено, что на первых порах мастер пытался в эмалях решать аналогичные задачи, чему способствовала заметная их преемственность от живописных произведений. Совпадают не только сюжеты и композиции, но и целые циклы. Однако потребность в более сложных технологических процедурах, не слишком, оправданных, как мне кажется, конечным результатом, дальнейшие опыты в этом направлении свела к нулю и инициировала переход к гладким эмалям. К тому же, к 2010 г., эмалирные работы уже достигли колористического и графического совершенства, а проблема перспективы достигалась изобразительной техникой.

Отдельного внимания заслуживает четырехступенчатая рама-«киот», изготовленная по эскизу художника. Лаконичная скромность деревянной оправы выгодно подчеркнула сложный контур и сверкающее многоцветье эмалей.

Как отмечал один из исследователей современного изобразительного искусства, сюжеты самых сложных произведений с удовольствием и легкостью обсуждают все, кто, так или иначе, причастен к искусству. Но без этого, к сожалению, не может быть полноценной характеристики произведения. Особенно когда дело касается работы со столь сложным, и кроме того, весьма имплицитным сюжетом как «Благоденствия луны». На первый взгляд это работа мало отличается от других импрессионистских абстракций Н. И. Рыбакова. Однако наличие конкретного и весьма сложного в семантическом отношении названия, провоцирует повод для сомнения в отсутствии связи между наименованием и сюжетом, в чем пытался уверить меня художник. По его словам, здесь не более чем «невинная» авторская ассоциация на один из распространенных около космогонических сюжетов евразийской мифологии. Попытаемся разобраться, что

же здесь происходило на самом деле.

Попытки прямой реконструкции мифологических сюжетов редко приводят к положительным результатам, поэтому в таких случаях полезнее применить более сложный, но и более действенный семиотический способ исследования. Не касаясь долгих подробностей процедуры, отмечу, что при семантическом изучении формы пластин, их деталей и планиграфии размещения на доске, удалось, на мой взгляд, подобрать «код» к пониманию сюжета.

Ключевым элементом мифологемы является дуговидно изогнутая пластинка, ассоциирующаяся со зрелым лунным серпом. Знак растущего полумесяца с концами влево, в традиционной астрологии издревле означал время сева зерновых культур, а левая сторона (половина), считалась женской, т.е. опосредованно репродуктивной. В тоже время, лунный серп с концами вверх, сочетает в себе «символизм луны и быка или коровы, древнейших персонификаторов плодородия» [6, с. 205].

Как уже отмечалось, луновидная пластина оснащена рельефом, контур которого напоминают слегка изогнувшуюся антропоморфную фигурку, «летающую» головой вниз в направлении персоны, расположившейся с правой стороны нижней пластины. На ассоциативном уровне здесь угадывается профильная фигура в длинном просторном одеянии, обращенная влево. От головы персонажа спускается накладная лента, напоминающая украшение или отворот женского оголовья, выполненного в форме капюшона. Данная деталь в совокупности с лунной символикой дает основание полагать, что в сюжете представлена женская фигура, в руки которой спускается лунный посланец – дар (младенец).

На уровне пояса, в руках женщины находится нечто, напоминающее сияющий золотом плоский предмет (сосуд). Примечательно, что с ним в художественное полотно вошло акцентированное локальное свечение, присущее множеству живописных произведений Н. И. Рыбакова. Имеет ли оно в данном случае чисто изобразительный эффект или акцентирует внимание на метафизической составляющей сюжета, можно лишь догадываться. Вместе с тем, бесспорен тот факт, что сияние или лучи, его составляющие, «являются оплодотворяющей силой, отмеченной в мифологии многих народов мира» [6, с. 207]. В нашем случае этот факт является дополнительным аргументом к плодотворной символике луны.

Еще одним аргументом в пользу женской репродуктивной ориентации сюжета являются «янтарные» вставки в эмаль. С древних времен повелось, что янтарь является надежным талисманом беременных и кормящих женщин. Считалось, что этот камень поможет благополучно разрешиться от бремени, а малыш вырастет добрым и жизнерадостным. Учитывая тот факт, что любое недомогание в старину воспринималось негативным проявлением потусторонних существ, маленьким детям надевали на шею янтарные бусы, оберегавшие их от злых сил.

Последним весомым доводом является старинное поверье о том, что помимо множества других оздоровительных действий янтарь помогает женщинам сохранять «молодость». Как свидетельствуют археологические источники, янтарь был одним из главных камней-апотропеев древности. Именно поэтому прибалтийский янтарь попадал через торговые контакты и военные конфликты, даже на отдаленные азиатские территории. В том числе, он был широко представлен среди украшений-оберегов средневековых тюрков юга Евразии, где женщины «носили янтарные амулеты феминной треугольной формы» [2, с. 39].

Смысловые знаки эмальерной работы не оставляют сомнений в ее идейной близости к натурфилософским или ранним религиозным воззрениям. Визуализированная художником мифологема доносит до нас популярное предание о связи ночного светила с женским началом и деторождением. С древности физиологические процессы женщин люди сверяли с фазами луны, и она же, по традиционным поверьям, управляла их жизнями через менструальные циклы. Обожествление ночного светила со временем привело к появлению его изображений в женском облике. Там, где луна несла женские черты, ее персональный образ варьировал «от великих богинь, охраняющих материнство, до жестоких холодных защитниц девственности» (Артемиды) [6, с. 204, 205].

Оценивая персону с эмали в контексте женского существа, следует предполагать, что композиция имеет расширительный смысл, в границах которого бытует своеобразный «двойной портрет». В традиционном представлении не существует однозначности, каждый предмет, персона, явление сопровождаются множеством сопутствующих коннотаций, меняющих их порой до неузнаваемости. Вот и в нашем случае понятия женское божество и профанная женщина синкретически вмещаются в один обобщенный образ. При этом сохраняется индивидуальность и способность символической подмены одного другим на разных ролях. Таким образом, в неодинаковых ситуациях, женская фигура может одновременно выступать лунным божеством, дающим дар, и земной женщиной его принимающей.

Настоящая трактовка сюжета, пересказанная художнику, вызвала некоторое удивление, но не протест. Отрицалась лишь обусловленность сюжета. И такая реакция не удивляет, если оценивать ее с точки зрения работы механизмов глубинной памяти, включившихся при вскрытии архетипов коллективного бессознательного. Особенностью данного процесса являются неосознанные мотивации, возникновение необъяснимых порой образов и столь же загадочных личных воспоминаний, связанных с ними, ощущение реальной и ирреальной причастности к чему-то неуловимо знакомому и при этом, необъяснимому.

В дополнение к архаическим стереотипам мышления память выхватывала из своих недр сведения, полученные художником в ходе научных поисков. Не вдаваясь в столь специальную тему, осмелюсь лишь предположить, что сюжет, положенный в основу, казалось бы, беспредметного произведения имеет реальные истоки и не является результатом случайного совпадения независимых друг от друга форм и содержания. Подсознание и сознание в этом случае срабатывают в тесном содружестве, выдавая необыкновенно интересные образцы индивидуального мировосприятия. Пока мы не можем проверить, насколько точна «машина времени», приносящая из памяти прошлого зашифрованные ею образы и сюжеты. Но, возможно, это дело будущего, и тогда художественные произведения станут такими же документами, как

письменные и материальные источники по истории народов и целых цивилизаций.

Список литературы:

1. Дрожжин С. Экзистенциальная археология / С. Дрожжин // Огонёк. – 1991. – № 37. – С. 8.
2. Коноваленко С. И. Украшения из прибалтийского янтаря у тюрков Томско-Чулымского междуречья / С. И. Коноваленко, Ю. И. Ожередов, И. В. Русских // Пространство культуры в археолого-этнографическом измерении. Западная Сибирь и сопредельные территории. - Томск, 2001. – С. 39-40.
3. Ожередов Ю. И. Архетипический «аттитюд» в изобразительном творчестве коренных обитателей Сибири / Ю. И. Ожередов // Творчество в археологическом и этнографическом измерении. – Омск, 2013. С. 364-372.
4. Рыбаков Н. И. «Процессия» – памятник согдийско-енисейских культурно-исторических взаимодействий / Н. И. Рыбаков // Мировоззрение населения Южной Сибири и Центральной Азии в исторической ретроспективе. - Барнаул. 2009. - Вып. 3. - С. 135-159.
5. Рыбаков Н. И. ЭМАЛЬ. ENAMEL: альбом-каталог / Н. И. Рыбаков. – Красноярск, 2014. 236 с.
6. Тресиддер Д. Словарь символов / Д. Тресиддер. - Москва, 2001. - 448 с.
7. Чирков В. Ф. Художественные эмали Николая Рыбакова / В. Ф. Чирков // Рыбаков Н.И. ЭМАЛЬ. ENAMEL: альбом-каталог. – Красноярск, 2014. – С.10-23.



## ДУХОВНО-ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ ТВОРЧЕСТВА А. Н. МАШАНОВА

**Аннотация:** автор делится размышлениями о специфике образности в творчестве одного из ведущих художников Сибири – А. Н. Машанова, о духовной составляющей его искусства и пластических приемах.

**Ключевые слова:** современное искусство Сибири, художники Омска, творчество А. Машанова, печатная графика, знаковые образы, культурные архетипы, религиозная тема в искусстве.

**Summary:** the author shares his thoughts on the specific imagery manifested in the works of A.N. Mashanov, one of the leading artists of Siberia, focusing on their spiritual component and plasticity.

**Key words:** contemporary art of Siberia, artists of Omsk, the works of A. Mashanov, printed graphics, iconic images, cultural archetypes, a religious theme in art.

С 15 марта по 15 апреля 2019 года в Государственном художественном музее Алтайского края в рамках внеконкурсной программы IX Межрегиональной молодёжной художественной выставки «Аз.Арт. Сибирь – 2019» экспонировалась выставка работ председателя жюри конкурса, известного сибирского художника-графика Андрея Николаевича Машанова, которая познакомила алтайского зрителя с ярким и самобытным явлением в области современной печатной графики.

Творчество А. Н. Машанова, несомненно, обладает художественными достоинствами и уникальными особенностями, ставящими автора в один ряд с ведущими художниками современной России, но нас заинтересовала не эстетическая сторона его произведений, а их духовный и философский смысл.

В контексте нашего исследования под духовностью мы понимаем сознательную деятельность человека по совершенствованию своего внутреннего психического мира. Под философией – способность иметь представление об устройстве мира и месте человека в нём. Все произведения Андрея Машанова, в той или иной степени, являются носителями и отражением духовного мира художника и его философии, но акцентированное внимание на некоторых из них позволяет нам приблизиться к пониманию самой сути его искусства и смыслового содержания художественных образов.

Поскольку творчество Машанова широко известно в отечественной художественной среде, то мы не будем останавливаться на его обзоре. О его духовной направленности позволяет говорить круг тем и характер образов, обобщив своё представление о которых, можно сделать вывод, что все они подчинены одной общей линии, основанной на русских религиозных и культурных традициях. Посвящённая знаменитым иконописцам тема «Древнерусские мастера», послужившая начальной точкой в становлении творческой индивидуальности Андрея Машанова, в процессе развития получила самое широкое толкование, вобрав в себя сюжеты из истории Руси и литературных памятников, образы евангелистов, ремесленников, представителей народной культуры и др. Знаковые ангелоподобные образы и приемы стилизации под древнерусскую религиозную живопись распространились на всё творчество художника.

Таким образом, можно сделать вывод, что духовный характер творчества Машанова изначально обусловлен выбором тем и набором образов, а его философское отношение к миру основано на православной традиции. Подтверждает наш вывод и факт сознательного принятия Андреем Николаевичем крещения уже в зрелом возрасте.

Теперь обратим внимание на произведения, анализ которых позволит наиболее полно реализовать цель исследования. Автор настоящей статьи был не первым, кто спросил художника, почему в некоторых его работах взаимодействующие друг с другом персонажи при всей схожести имеют одно важное отличие: кто-то изображён крылатым, а кто-то – нет. Такое положение дел мы видим в офортах Машанова «Беседа», «Мелодия танца» и др. Художник ответил, что в каждом человеке есть ангел, он может его увидеть, наладить контакт, воспринимать того как помощника, советчика или свою совесть. Более того, Андрей Машанов создал уникальную серию, более двадцати листов которой составили авторское издание «Книга Ангелов». В ней каллиграфическим способом художник воспроизвёл собственные стихотворения на эту тему (см. эпиграф) и проиллюстрировал их своими офортами.

Оценивая вышесказанное с позиции субъективизма, можно сказать, что образ ангела является отражением нашего второго, внутреннего, высшего, духовного «я». Обнаружив его, договорившись и соединившись с ним, мы становимся целостным, гармоничным существом и даже приобретаем ангельские черты. Не случайно, бескрылых персонажей во всех картинах Машанова найдётся считанное количество. Его главные герои – ангелоподобные существа, пронизанные гармонией и пребывающие в ней, и распространяющие её вокруг – на окружающий мир.

Мир гармонии, присущий произведениям Андрея Машанова, как будто подталкивает нас к выводу, что это и есть главная и единственная тема, проявляющаяся в творчестве художника. Серия его работ «Музыка» наглядно описывает, как происходит общение человека с миром, если тот пребывает в гармоничном состоянии покоя и тихой радости. Мир тогда становится единым музыкальным произведением, проявляющимся каждое мгновение в каждом явлении, будь то музыкальные инструменты, морские раковины, птичьи трели, хоровод звёзд или даже – тишина. Произведения этой серии носят названия «Музыка падающих звёзд», «Звуки моря», «Тихая мелодия», «Колыбельная», «Трели городского утра»

Характер искусства художника позволяет нам сделать вывод, что, помимо творческой составляющей и духовного содержания, в нём присутствует элемент духовной практики. Эта практика заключается в направленности внимания на определённые качества, в данном случае – ангельского гармоничного мира, настройка на вибрации этого мира, т.е. многократное воспроизведение его в художественных образах, и, как результат – собственная инициация, – когда

новые качества становятся вашей сутью. Зная Андрея Машанова, можно сказать, что это у него с успехом получается.

Картины художника можно воспринимать как произведения искусства, имеющие духовное содержание, и как элемент духовной практики, и рекомендацию следовать подобному пути по совершенствованию себя. В этом смысле, работы автора являются не только отражением какой-то части нашего мироздания и сознания художника, но и преобразуют действительность, делая её более гармоничной и духовно наполненной.

## ЦВЕТ КАК МАТЕРИЯ. ЖИВОПИСЬ ЕКАТЕРИНЫ ЧЕПИС

**Аннотация:** в статье автором анализируются творческие принципы художника Е. Чепис, понимаемые как субъективные и спонтанные реакции автора на современный мир, ее живописный темперамент. Отмечается шкала методов: от реализма к экспрессионизму и абстракции, тяготение к символическим обобщениям.

**Ключевые слова:** молодые художники Новокузнецка, изобразительное искусство Кузбасса, современное искусство Сибири, творчество Е. Чепис, современная пейзажная живопись, традиции экспрессионизма, проблема пространства в искусстве.

**Summary:** the paper analyzes the creative principles of E. Chepis, manifested as subjective and spontaneous response of the artist to the world of today. The author also dwells on the artistic temperament of E. Chepis and her methods ranging from realistic to expressionist and abstract, as well as her inclination to symbolic generalizations.

**Key words:** young artists of Novokuznetsk, Kuzbass visual art, modern art of Siberia, works by E. Chepis, modern landscape painting, expressionism traditions, the problem of space in art.

Творчество Екатерины Чепис анализировать непросто. Большинство ее картин – запечатленный мир тонкой материи, воспринимаемый на подсознательном или даже бессознательном уровне. Совершенно ясно, что живопись этого автора – не для массового потребления. Существует норма слушать сложную музыку с закрытыми глазами, чтобы предельно сконцентрироваться на звуковом полотне. Картины Чепис тоже требуют концентрации – они для чутких зрителей, способных видеть ауру окружающих предметов, людей и событий.

Её живопись удобно расположить на шкале, где полюсами будут реализм и экспрессионизм. Сознательно не употребляю слово «противоположные», потому что в творчестве автора эти два метода изображения часто совмещаются. Уровень реалистической (фигуративной) подачи изображения и уровень эмоционального вмешательства художника варьируется.

В творчестве Чепис явно доминирует тип картины-состояния, для которой характерен отказ от повествовательности. Такие произведения совмещают в себе вербальные и невербальные элементы. На полотнах вроде «Падения черной башни» мы наблюдаем узнаваемые объекты, которые создают антураж, устойчивую платформу для зрителя. Но в этих произведениях также присутствует и внутреннее, сокровенное переживание художника. Часто этот экспрессивный клубок эмоций помещается в композиционный центр произведения, его можно воспринимать как вывороченный нерв картины.

Отдельного упоминания стоит часто встречающийся у Чепис пейзаж-состояние: «Белая ночь», «Весенняя окраина», «Золотая долина», «Маяк», «Пейзаж с деревом». В пейзаже-состоянии сочетается этюдная манера подачи «видимого», материального мира и экспрессивная манера передачи внутренних ощущений художника от места.

Некоторые картины автора обладают определённым информационным фоном, например, такие произведения как «Лунная ночь», «Лодка Харона» содержат историю-подтекст, источником которого может быть миф или образ-архетип.

Екатерина Чепис творит и собственные символы. В 2010 году она придумала проект «Места силы». Это цикл картин, посвященных местам Сибири с сильным сакрально-мистическим фоном. Первая работа этой серии «Хранители озера» написана под впечатлением «Шайтан-озера» (Омская область). Сакральный символизм Екатерины Чепис – это собственная рефлексия и ощущение места, сжатые в образ-символ, образ-олицетворение. У одного из «хранителей» на картине можно разглядеть лицо. Это пример того, когда объект превращается у художника в субъект, принимает антропоморфный или анималистический облик.

Любопытен своим решением диптих «Сибирь», который также должен по мысли автора стать олицетворением географической территории. В итоге, автор создает двуединый образ, состоящий из снега (левая часть) и каменных недр (правая часть). Художник также вводит в плоскость первой картины угорский семантический знак, который напоминает о первых хозяевах Сибири.

В отдельную группу также можно поместить картины, выполненные в традиционной реалистической манере. Жанр натюрморта и некоторые пейзажные работы (например, «Два дерева») позволяют нам узнать Екатерину Чепис как художника-созерцателя. Изображая букеты цветов с нарочитой простотой, автор напоминает зрителю о том, что красота может быть скромной.

Многие произведения автора связаны с биографическим прошлым. Связь живописи Чепис с реальным миром крепка. Балансирующий на грани абстракции образ вполне может оказаться звеном в цепочке биографических событий жизни художника. Чувствуется, что картины «Реанимационный блок», «Раскрой ткани», «Молитва» созданы художником из ткани воспоминаний.

Все живописные работы Екатерины Чепис объединяет ведущая роль колорита. Цветовая палитра ее картин крайне выразительна, даже оглушительна («Обрыв», «Лучница»). Для Екатерины художественный образ представляет собой, прежде всего, ассоциации в цвете. Цвет для неё – основной метаязык, на котором выражаются мысли и ощущения.

Невозможно представить живопись этого автора без сложных колористических сочетаний, контрастов, мерцающих и пылающих красок. Отметим и особенную глубину цвета на многих её полотнах: глубокий зелёный, красный, синий – гипнотизируют реципиента, притягивают его взгляд.

Автор признается, что цвет в ее картинах несет символическую нагрузку, однако, при этом, цвет подбирается всегда интуитивно, а не механически. Цвет в картинах Чепис универсален и материален – он может заменить собой рисунок, содержит тему (на интуитивном уровне), настроение.

Еще одна отличительная особенность живописи Чепис – монументальность образа. Художник часто пишет работы крупного формата, используя в процессе мастихин. Но каких бы размеров ни были картины, даже на небольшом полотне эти образы выглядят внушительно и величественно. В то же время, в её картинах образ может быть аморфным, текучим. Пластический язык Чепис свободен и раскрепощён.

Живопись Екатерины Чепис – искусство чистое, сокровенное. Его никак нельзя ассоциировать с городом, регионом, страной – это искусство вне географических и национальных традиций. Это искусство – совсем про другой мир, оно про внутренний мир художника.



## КЛЮЧЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА А. Б. АНДРУСЕНКО

**Аннотация:** автор исследует творчество известного художника Алтая –А. Андрусенко, где анализируются истоки формирования образно-пластической структуры его произведения; вдохновенность народной и православной культурой, чувство ностальгии по детскости восприятия мира.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство Алтая, современное искусство Сибири, современные художники Барнаула, творчество А. Андрусенко, примитивизм в искусстве, концептуальность в искусстве, принцип наивного творчества.

**Summary:** the paper focuses on the works by A. Andrusenko, a famous artist from Altai. The author analyzes the sources of formation of the artist's imagery and plasticity, inspired by folk and orthodox culture and the feeling of nostalgia for the ability to perceive the world as children do.

**Key words:** the fine art of Altai, contemporary art of Siberia, contemporary artists of Barnaul, the work of A. Andrusenko, primitivism in art, conceptuality in art, the principle of naive creativity.

Творческий метод, который выбирает художник, иногда способен вызывать у зрителя удивление. Для того чтобы найти собственную изобразительную манеру сибирскому художнику Александру Андрусенко пришлось идти против течения традиционного художественного образования, буквально возвращаясь к корням своего творчества – детскому рисунку.

Александр Борисович Андрусенко родился в 1961 году и вырос в селе Поспелиха Алтайского края. Талант к рисованию проявился рано и был вовремя замечен художником В. Швилкиным. Школьником Александр посещал студию В. Курочкина, а позднее получил профессиональное образование в Новоалтайском художественном училище (мастерская И. С. Хайрулинова).

В дальнейшем Андрусенко и сам становится педагогом: работает в детской школе искусств в селе Поспелиха. Взаимоотношения Александра Борисовича с учениками складываются интересным образом. По его признанию, это как раз тот случай, когда «учитель учится у своих учеников».

Возвращение к образному языку детского творчества для Александра Андрусенко – наиболее прямой и простой способ разговаривать со своим зрителем. Для художника важно «попытаться посмотреть», как смотрят дети, и сделать только самое главное, самое важное. К своему умению художника добавить зоркость и уверенность ребенка, ведь именно в детстве мы видим мир более выпукло, более сущностно, более чутко», – так считает художник.

Его живопись обладает контрастной комбинацией качеств. Мягкая, упрощенная и, на первый взгляд, «инфантильная» манера письма сочетается с глубоким содержанием, богатым внутренним миром взрослого человека. Несмотря на кажущуюся легкость творческой манеры, работа над произведением у Александра Борисовича никогда не превращалась в процесс ремесленного изготовления. Каждое произведение проходит сложный путь осмысления, отбора, композиционного обобщения и требует от автора «душевных затрат» и напряженной работы.

В одном из интервью автор немного приоткрыл дверь в свою творческую мастерскую: «Чаще всего сам замысел созревает исподволь: от «первого толчка» до самой работы иногда довольно много времени проходит. А вот с самой картинкой почти всегда воюю! Боремся мы с ней, кто кого: формы настырно сопротивляются, цвет не тот... Картинка, она ведь тоже, свою линию гнет. Бывает, что и переборет: задумывал в одном ключе, а в процессе открыл для себя что-то другое, значит это другое на сегодня во мне главнее, правдивей. Образ созревает во время работы».

Первые попытки определения творческих интенций художника, анализа художественной формы и сюжетов произведений Александра Андрусенко в искусствоведческой среде появились в 1990-е годы. Статьи о творчестве Андрусенко публикуются в сборниках искусствоведских конференций. В одной из них барнаульский искусствовед Наталья Царева упоминает о корнях творчества Александра Андрусенко: «Даже в самых ранних своих работах Андрусенко тяготел к обобщению, символу, знаку. Искал вдохновение в народном и православном искусстве».

Искусствовед Ирина Мусина (Москва) в свободной эссеистской манере дает описание характерных черт произведений Андрусенко: «Его работы необычайно емкие по мироощущению, объемны по смысловым связям, пронизаны каким-то удивительным чувством глубинной нежности. Андрусенко – тот художник, который дает зрителю почувствовать свой человеческий мирообъем, осознать себя как человекокосмос».

Исследователи творчества Андрусенко единодушно находят в его произведениях стилистические, с точки зрения пластической формы, признаки примитивистской живописи, черты наива и символизма.

В противовес искусствоведческому формализму Андрусенко раскрывает особенности собственного творчества через классификацию по этапам-циклам.

«Цикл «тропки», тропочки (от литературного термина «троп») – самый многочисленный цикл, и по времени самый ранний и самый любимый. Это попытки «проявить» эмоции, чувства, «мысли по поводу», часто какие-то неясные, интуитивные, облечь их в художественную форму. И хотя «тропочки» – название от литературы, мне все же хотелось добиться в этих работах живописных метафор, чтобы картинка в первую очередь говорила визуальными средствами, а не сюжетом-литературой. Эти работы очень много мне дали в понимании формы, цвета, композиции. Именно в работе над ними вырабатывалось понимание образности, системы конфликтов, опробовались технические приемы. Эти работы вызревают долго, рождаются мучительно, многократно переписываются, меняются. Совокупность цвета, фактура, обобщенность и наивность формы – всё это для меня очень важные составляющие образа...». К циклу «Тропки» относятся произведения «Сон Евы» (1993), «Деревенька» (2003), «Праздник» (2006) и многие другие.

Другому циклу художник дал название «Театр». Нужно отметить, что жизнь Андрусенко связана с театром уже много лет. Первый опыт сотрудничества был с молодежным театром-студией «Мостки». А с середины 1990-х и по сей день

Александр Андрусенко работает с театром-студией «Улей» вместе с супругой Ириной, которая является режиссёром. С коллективом «Улья» художник стал лауреатом Всероссийского театрального фестиваля «Радуга талантов» в 2004 году. В театре Андрусенко выполняет работу как художника-постановщика, так и актёра.

Впрочем, как утверждает художник, «театральный» цикл не имеет прямого отношения к его театральной деятельности: «Это не работы для театра, и собственно не про театр. «Театр» – это некие концентрированные образы-символы, рождающиеся в попытках выявить основные, на мой взгляд, конфликты, основные проблемы, заключённые в самой теме. В отличие от «тропок», где часто чувства, эмоции руководят формой, в «театре» мысль должна найти эмоциональное наполнение, атмосферу, а потом уже ищется художественное решение. Для таких работ я чаще всего использую технику коллажа, элементы ассамбляжа. Эти техники привлекают меня как яркое, зримое столкновение мира материального и мира тонкого, ирреального мира души. Как режиссёр в спектакле, так и я в этих работах стараюсь «срежессировать», найти решение темы, «провести» некую сверхзадачу, подтекст... Здесь очень важен отбор материала: кожа, тюль, гвозди, монетки. В самом материале стараюсь заложить символ, ключ к картинке... Вся работа должна выстраиваться как цепь конфликтов: материал и форма, живопись и предмет, сюжет и символ...» [???].

В качестве примера «театрального цикла» укажем на картины «Осень» (1999), «Коля – Генерал» (1999), «Январь (Пушкин)» (1999), «Руно» (2000). Выполненные в техниках коллажа или ассамбляжа (которая подразумевает включение реальных объектов в живописную плоскость), эти произведения являются авторским синтезом идеи и материала.

Третий цикл «Реалии» обращен к окружающему художника миру. «В последнее время как-то исподволь, незаметно, всё больше проникают в моё творчество «реалии», – признаётся автор. «Если я раньше шел от мира «внутреннего» к созданию «внешнего» образа, то сейчас всё чаще мир «увиденный» внешний служит первоисточником. Росчерк гильотины мольберта на фоне окна, цветение простой сурепки, иней-куржак, кривые заснеженные улочки с крохотными домиками 40-х и 50-х годов, состарившиеся вместе с веком, иногда это остро кольнёт... и не отпускает. Наверное, в этих работах я менее ответственен, в них больше простого повода к живописи как таковой. Но пока эта живопись от «натуры» для меня нова, интересна. Я в ней не боюсь ошибиться, разрешаю локальные для себя проблемы и получаю от этого удовольствие».

Художник подчеркивает, что этапы-циклы не существуют строго изолированно. Они проникают друг в друга и взаимодействуют.

Александр Андрусенко, в принципе, не навязывает единой точки зрения на свое творчество: «Не надо, мне кажется, пытаться обязательно донести до зрителя – вот мол, смотрите я об этом. Настоящее искусство всегда многозначно, всегда шире, чем о нем можно сказать. Своему зрителю нужно доверять – не «разжёвывать суть», а оставлять ему пространство для его собственного творчества, осмысления, переживания. Дать ему возможность открытия, пусть он тоже потрудится, сплетая свои метафоры и ассоциации с твоими. Картина, если сложилась, она всегда больше, чем ты мыслил. Твой зритель продолжит тебя, и, возможно, добавив свою мелодию к твоей, пропоёт этот мир даже лучше, чем ты задумывал».

Важное место в творчестве Александра Андрусенко занимают картины-посвящения, в которых фиксируются обобщенные важные для художника события, воспоминания, размышления. В таких произведениях упоминание о посвящении указывается либо в самом пространстве образа, либо в названии работы. Отметим для примера картину «Дочери моей Анне», посвящение Е. И. Смирнову (деду художника), произведение «Тишина» (памяти отца), посвящение художникам Е. Скурихину и А. Гнилицкому («Разговоры о самом-самом»), картину памяти Виктора Колмакова («Украина»), а также произведение «Дар», которое подписано: «Всем нам – бывшим детям».

Нельзя не отметить, что часть живописных произведений Александра Андрусенко содержит отсылки к библейским сюжетам. Так, в произведении «Заговор от куриной слепоты» на дальнем плане присутствуют Адам и Ева, картина «Дар» изображает сцену Рождества Христова.

Почти каждый женский образ в творчестве Андрусенко архетипичен, он олицетворяет Еву. Однако восприятие этого женского образа у автора дуалистичное. Картины «Ева» и «Сон Евы» – противоположные по духу образы: если первый символизирует первозданную чистоту, юность и наивность, то второй образ скорее напоминает о грехопадении Евы.

Без сомнения, в живописи Андрусенко содержится ещё множество открытий, ждущих своего исследователя. Попробуем в свою очередь затронуть несколько ключевых особенностей его творчества.

Живопись Андрусенко пронизана чувством ностальгии – художник крайне чуток к течению времени. Сильна у автора ностальгия по «детскому» ощущению мира. Стремление художника запечатлеть, сохранить дорогой сердцу момент и людей, с ним связанных, находить выражение в композиционном построении образа. Часто картина у Андрусенко имеет общие черты с постановочным фотоснимком «на память». Может быть, поэтому многие персонажи смотрят на нас с картин, слегка улыбаясь.

Детская правда – ещё одно важное качество живописи Андрусенко, которое заключается в отборе «самого важного, самого главного» для художественного образа. Искренность для Александра Борисовича самое главное: «Я всегда стараюсь «отшелушить» красоты, эффекты, обобщить форму до «детской» правды, прийти к лаконичности и лёгкости».

Во многих работах Андрусенко содержится лирическая деталь, которая преображает картину. Например, чайник, к которому прижимается персонаж, чтобы согреться («Дрожащая с чайником»), либо пустые детские салазки, которые за веревочку везет ангел («Дом. Вечер. Ангел»), или же сидящие на проводах снегири, как нотки на нотном стане («Автопортрет со снегирями»). Этот «андрусенковский» лирический штришок способен сладко кольнуть сердце зрителя

таким же образом, что и изящный стихотворный оборот.

Особенность живописи Андрусенко также в том, что она, обладая чертами жанровой картины (образ можно «растянуть» до истории), таковой не воспринимается, как не воспринимается жанровым детский рисунок. Художник подчёркивает, что «за каждой из картин своя история, свои персонажи, свои мысли и переживания, проживаемая жизнь». Однако Александр называет себя просто «картинщиком», а прочие определения, вроде «жанриста», или «пейзажиста», ограничивающие и формализующие его творческую личность, чужды художнику.

Отметим, что несколько раз художник менял обстановку, покидая Сибирь.

Андрусенко дважды бывал в Москве, и если в первый раз (в 80-е годы) он был, в основном, наблюдателем, то во второй раз (2005-2010) отправился в столицу уже сложившимся живописцем, членом Союза Художников России.

Печаль и горечь художника по утрачиваемой в процессе современного безжалостного градостроительства той исторической, «ламповой», тёплой и живой Москвы ярко отразились в серии «Городской романс». В произведениях «Последний переулочек», «Идут белые снеги», «Аптекарский» переулочная, дворовая Москва предстаёт тихим, забытым всеми миром, в котором ещё теплится своя неспешная жизнь.

Одним из ярких примеров образного осмысления современного мегаполиса является произведение «Родина-дочь. Такси». Андрусенко изобразил «голосующую» на дороге молодую девушку. «Вот он такой сейчас город, он для молодых, беспечно уверенных, что весь мир для них...» – считает художник.

Нельзя сказать, что Москва кардинально изменила художника. По возвращению в Поспелиху Александр Борисович продолжил сотрудничать с театром (не только с «Ульем», но и московским драматическим театром «Вернадского 13», где теперь служат его дочь и зять). Вернулся художник и к преподаванию в школе искусств. В художественной деятельности Александра Борисовича появился акцент на изображении родных мест. Художнику необходимо, по его словам, «усиленно дышать воздухом Родины».

За плечами у Александра Борисовича длинный путь художника, а это сотни картин, десятки выставок и многие годы педагогической деятельности. Благодаря специфической черте его «вечно молодого» творчества поневоле вспоминаются строки из Нового Завета: «...если не обратитесь и не будете как дети, не попадёте в царство Небесное». В этом случае особое значение приобретают мысли Андрусенко о сущности искусства: «Вообще, искусство – это, наверное, ностальгия по утраченному раю. Вот когда-то знали, «зачем», а потом забыли. И дремлет в каждом человеке загадка, тайна этого мира, тайна нашей жизни, и мыслию точит, берedit человека. Искусство и есть эхо этих мыслей, древнее, дремучее чувство гармонии, чувство утраты и печали...».

Картины Александра Андрусенко, совмещая в себе детскую искренность и поэтическую одухотворенность, напоминают нам о простых и вместе с тем важных вещах человеческого существования. А значит, будут актуальны всегда.

## ИНОСКАЗАТЕЛЬНОСТЬ КАК ОДИН ИЗ СПОСОБОВ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОСВОЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ АРКАДИЯ КАЗАНЦЕВА

**Аннотация:** в статье анализируются творческие методы одного из ведущих художников Алтая – А. Казанцева с точки зрения его способности к форме иносказательного высказывания в технике офорта.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство Алтая, современное искусство Сибири, современные художники Барнаула, современная графика Сибири, творчество А. Казанцева, эстетическое освоение действительности, иносказательность сюжета.

**Summary:** the paper analyzes the creative methods of A. Kazantsev, one of the leading artists from Altai. The methods are analyzed in view of their ability of allusive expression in the form of eau forte.

**Keywords:** the fine art of Altai, contemporary art of Siberia, contemporary artists of Barnaul, contemporary graphics of Siberia, the works of A. Kazantsev, aesthetic development of reality, allegorical plot.

(Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Алтайского края в рамках научного проекта 19-412-220003)

Аркадий Викторович Казанцев (1968 г.р.) – алтайский художник-график. Родился и вырос в Барнауле. Закончил Новоалтайское художественное училище по специальности «Живопись» (преподаватели Б. Г. Босько, И. Р. Рудзите) и академический факультет (кафедра станковой графики) Красноярского государственного художественного института, где учился у В. Н. Петрова-Камчатского, В. П. Теплова, Р. И. Яшуева, Г. С. Паштова, В. П. Барткевича. С 1995 по 1999 гг. преподавал рисунок, живопись, офорт в КГХИ. С 2000 г. – преподаватель НГХУ. Владеет разными техниками станковой и книжной графики, является участником самых значительных издательских проектов на Алтае в последние годы: антологии «Образ Алтая в русской литературе» (в 5 т., 2012), собрания сочинений Г. Д. Гребенщикова (в 6 т., 2013), собрания сочинений В. Я. Шишкова (в 3 т., 2018).

В книжной графике А. В. Казанцев продолжает традиции алтайских художников старшего поколения – Владимира Александровича Раменского (1927 – 2017) и Бориса Никитовича Лупачева (1935 г. р.), окончивших Московский полиграфический институт. Он один из немногих алтайских художников, кто на современном этапе много и интересно работает в трудоемких техниках эстампа – ксилографии и офорта. Аркадий Казанцев – участник школы ксилографии Германа Паштова. В 2019 его работы «экспонировались на выставке, посвящённой 20-летию её деятельности» [1, с. 95].

В собрании Государственного художественного музея Алтайского края более ста произведений Аркадия Казанцева, творчество которого выделяется в ряду современных ему алтайских художников особым философским осмыслением действительности, иносказательностью образного языка и представляет несомненный интерес в контексте интерпретации смысла художественного произведения.

К одним из самых ранних в собрании Художественного музея относятся листы из серии «Прогулки по старому Красноярску». Они выполнены в годы преподавания в Красноярском государственном художественном институте на основе личных впечатлений. Так в работе «Ночь. Улица. Фонарь» изображена одна из старейших аптек г. Красноярска, мимо которой художник проходил каждый вечер по возвращении домой.

Вместе с тем, уже в ранних работах Аркадий Викторович выходит на определенный уровень обобщения художественного образа, основанием которого становится поэтическая метафора. Художнику интересно было рисовать старый город, и он отнёс видимую реальность на сотню лет назад, в то время, когда по Енисею шли суда под паром, пролётка громыхала по булыжной мостовой, а самым высоким зданием старинного сибирского города была белеющая на пригорке церковь («Ночь. Улица. Фонарь», «Дом купца Гадалова», «В лодке»). Для работы в материале художник выбрал технику цветного офорта, поэтому листы из серии «Прогулки по старому Красноярску» отчасти напоминают старинные ретушированные фотографии с городскими видами.

В начале 2000-х годов Аркадий Викторович наряду с большеформатными листами создал целый ряд миниатюрных эстампов в технике офорта. Одна из работ этого ряда в коллекции ГХМАК – «Тёмное время» (2001) с изображением совы на книгах. Птица, ставшая олицетворением познания и силы, хранит мудрость веков. Знание, запечатленное в тяжёлых фолиантах, сокрыто от умов непосвящённых. Название работы воспринимается двояко: тёмное время суток или тёмное время в истории человечества, когда светская наука находилась под запретом. Здесь можно вспомнить то, что в христианстве сова считалась символом мудрости Христа, проявившейся в первозданной тьме. Однако в средние века, презрев заветы Учителя, неистовые ревнители веры, жгли еретиков, в том числе учёных, на кострах.

В начале XXI века, по возвращении Аркадия Викторовича на родину, в Барнаул, значительное место в творчестве художника заняли темы, связанные с Алтаем. Выезжая со студентами НГХУ на Салаир, Чемал, Катунь, озеро Ая во время пленэрных практик, Казанцев «привозил десятки этюдных работ с горными пейзажами» [2, с. 146]. По мере накопления натурального материала, впечатления художника стали фиксироваться в стилизованных формах и обобщённых образах, содержание которых обрело уровень метафоры. Пример тому – пейзаж «Затмение на озере Ая», созданный на основе эскиза, выполненного в одной из таких поездок, где художник стал свидетелем уникального астрономического явления – полного солнечного затмения, наблюдавшегося жителями Западной Сибири 1 августа 2008 года.

Работа решена условно, декоративно. Горный пейзаж предстал космически преображенным. Художник изменил пропорции, усилив характерные особенности форм предметов, отказался от объема, применил ирреальные «космические» цвета и цветные контуры. Пейзажный мотив волей художника зазвучал орнаментально. Автор символизировал сакральное пространство гор.

Пространство листа ритмически организовано посредством изображения сфер: солнечного диска, озера с абрисом в форме сердца, прибрежной зоны. Это одна из первых работ художника, где возникает значимая для понимания его творчества константа – круг, который, замыкая время и пространство, стал в работах художника обозначением планетарности происходящего, существующего вне сиюминутных категорий бытия.

В этом и других произведениях, выполненных во время поездок по Горному Алтаю, Аркадий Казанцев перестает описывать видимое, выражая свой взгляд, передавая в изображаемом то главное, что невозможно показать простым копированием окружающего. Художник вырабатывает индивидуальный художественный язык, важнейшая характеристика которого – иносказательность, ставшая проекцией его внутреннего мира. И чем ближе реальная предметность или текст книги мировоззрению автора, тем сильнее становится символизация образно-смыслового пространства его листов.

Здесь речь идет о так называемой интенции, которая характеризует спонтанную активность художника [3]. Психологи истолковывают её как своего рода творческое намерение, несущее на себе отпечаток окрашенности личностью творца. Интенция проявляет себя как внутренняя предрасположенность автора к неким темам, способам художественной выразительности, к характерным языковым и композиционным приемам. В этом смысле интенция выступает своего рода регулятором, ориентирующим художника на разработку соответствующих его дарованию тем и жанров. Сознание мастера избирательно ориентировано на близкие ему стороны окружающего мира, причастность к которым во многом определяет смысловую канву его произведений.

Природа художественного творчества Аркадия Казанцева тесно сопряжена с его философскими и литературными пристрастиями. Один из любимых мыслителей – Карл Густав Юнг. Его теория архетипов, утверждающая, что психическое может сказать о своем состоянии и обстоятельствах, в которых оно пребывает, является не просто важным, но зачастую гораздо более важным, чем то, что поставляет нам сознательное мышление, нашла отражение в образном строе произведений художника. Особое место в этом ряду занимают образы, пришедшие автору во сне.

К «сновидческим» относится работа о королях и карликах – «Три короля». Основа смыслового построения листа – троичность мира. Казанцев дифференцирует героев посредством цвета и формы. Что значит эта троица? Три мировых религии? Три исторических типа власти в обществе? Три державы? О чем свидетельствует цвет и форма персонажей?

Три короля окрашены в три цвета: белый, черный, красный, значение которых во всех культурах мира велико. Так, на Востоке, белый/светлый – цвет-мать, черный – цвет-отец. Символика женского начала, обозначенного белым, присутствует и в форме. Тот король, что слева, явно читается как королева. Силуэт Эйфелевой башни в условном лике королевы наводит на мысль о Франции. Белый цвет в этом случае может иметь геральдическую природу (белый есть на современном флаге Франции, при реставрации династии Бурбонов французский флаг был чисто белым). В то же время, белый цвет может иметь сакральную природу и связываться с христианством, а черный с «Чёрным знаменем Пророка». Три цвета также могут означать три основные человеческие расы.

Фигуры королей пластически вариативны, индивидуальны. Кубки на столе похожи формой на песочные часы. Отсюда может следовать, что те, кто правит миром, при всех своих различиях, пред временем равны.

Кроме того, сюжет произведения «Три короля» ассоциативен «Троице» А. Рублева: три персонажа за столом, пред ними чаши. В сакральных сюжетах всегда была заложена знаковость, присутствует она и здесь. Эстетически переосмысливая библейский сюжет, художник пересматривает и перекомпоновывает образы так, что персонажи оказываются в новой ситуации, отрываясь от привычных исходных данных...

Многослойность авторского повествования в произведениях предусматривает множество его трактовок. Непременным остается в работе одно: короли – это те, кто только думает, что правит миром, а карлики – те, кто правит им на самом деле, ведь они в любой момент могут унести стол, сидя за которым, правят короли.

Еще одно пристрастие художника – литература. Один из любимых поэтов Аркадия Казанцева – Хайям. Его образ («Хайям», 2000) воплотил извечные думы художника о природе творчества, лучшие образцы которого нетленны и сопричастны подлинным основам бытия. Пластика работы декоративна: пространство листа соткано из линий разной толщины и формы. Свободно их течение в орнаменте халата мудреца, чьи мысли так же далеки от нас, как лунный диск, запечатлевшийся в бокале; причудливых узоров вязь персидского ковра на фоне плотно сотканной таинственной восточной ночи. Перо в руке, взгляд, устремленный в вечность... Как много в творчестве сокрыто, как сладостно тревожен чистый лист, как много дум, томлений, предвкушений, страхов в возможности его пером коснуться. В каком единстве все живет: и этот лист бумаги, и дерева листва, мерцающая дивно в лунном свете. Полна вина и счастья, и несчастья чаша...

Освоив один жанр, технику, манеру письма, рисунка Аркадий Казанцев стремится испытать себя в новых. Психология творчества этого художника такова, что сила новых творческих актов позволяет ему постоянно разрушать и менять сложившиеся стилистические приемы и стереотипы.

Произведения А. В. Казанцева всегда пластически, технически вариативны. Например, иллюстрации к «Алтайским сказкам» Аркадий Казанцев выполнил по черной бумаге белым карандашом и белой гуашью, меняя «психологию» рисунка, рисуя свет, а не тень.

Классическое рисование – это когда художник рисует от тени: «набирает пятно тени и идет постепенно через полутона к свету» [4]. Здесь, наоборот, он от света к тени уходит, рисует светом, и это меняет восприятие. В каждой из иллюстраций присутствует Светило.

Изображения солнца и луны – это константа. Здесь и в других работах художника они имеют сакральный характер, придают иллюстрациям планетарный масштаб, поскольку событийный ряд литературного произведения в этом случае выводится художником за рамки обыденных вещей и явлений, рассматривается с позиции вневременных поня-

тий: света и тьмы, добра и зла.

Так объектом, равноценным человеку, во всех иллюстрациях к повести «Странники», вошедшей в трехтомник В. Я. Шишкова, изданный в 2018 году на Алтае, стало небесное светило. С одной стороны, оно имеет прямую привязку к тексту, с другой – указывает на вневременной характер происходящего. Подчиняясь творческому замыслу художника, время стало компонентом не только психологического бытия человека, но и категорией сверхчеловеческой реальности, принадлежащей вечности. Смещение временной перспективы, когда события зрительного ряда синхронно совершаются в реальности и вне ее, сопряжено также с образной трактовкой произведения, главные герои которого – советские беспризорники, движутся от тьмы (жизнь на улице) к свету (исправительная колония, детдом, труд на производстве во имя общества).

Художник работает в разных техниках уникальной и печатной графики, постоянно экспериментируя с материалом. Большое значение в процессе создания образа для художника имеет фактура бумаги, с которой он работает. Например, в иллюстрациях к эпосу «Кан-Алтай» Аркадий Казанцев использовал бумагу фирмы «Госзнак» с фактурой «скорлупа», жировой карандаш, оставляющий зернистый след на фактурной поверхности, тушь и перо; «в некоторых местах восковыми мелками проходилась» [4]. Зернистая поверхность листа придала иллюстрациям к эпосу декоративность, дала возможность богатой тональной растяжки. Отсутствие жестких контуров создало ощущение слиянности персонажей с окружающей средой, что созвучно пантеистическим верованиям алтайцев.

В целом, Аркадий Казанцев сегодня – один из самых интересных и перспективных алтайских графиков, определяющих «лицо» алтайского искусства. Его произведения демонстрируют способность художника к живой рефлексии и символической репрезентации окружающего, а не просто постижения отношений с миром на буквальном уровне. Иносказание – один из способов эстетического освоения действительности автором. Знаки и символы для художника являются проявлениями архетипов в этом мире, теми конкретными эмпирическими образами, которые выражают архетипические конstellляции различных значений и эмоций бытия.

---

#### Список литературы:

- 1.Школа ксилографии Германа Паштова [Текст]: ретроспективная выставка, посвященная XX-летию Сибирской школы ксилографии в городе Красноярске: [альбом] / [сост. Герман Паштов]. - Красноярск: Поликор, сор. 2019. - 95 с.: ил.
- 2.Попова Е. В. Алтай в графике А.В. Казанцева [Текст] / Е. В. Попова // Пятые искусствоведческие Снитковские чтения: сб. материалов XIII науч.-практ.конф. – Барнаул, 2014. – С. 145-152.
- 3.Мурзина С. М. Психология художественного творчества [Электронный ресурс] / С. М. Мурзина. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/psihologiya-hudozhestvennogo-tvorchestva>, открытый.
- 4.Сидорова О. В. ART-ARCADIA (послесловие к выставке Аркадия Казанцева в Государственном художественном музее Алтайского края) / О. В. Сидорова // Искусство Евразии. – 2019. – № 1(12). – С. 173-185; DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.014. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://readymag.com/u50070366/1329235/23/>, открытый.

## СОЗИДАНИЕ ДУХА И СОЗИДАНИЕ ФОРМЫ В ГРАФИКЕ Г. А. ЕЛФИМОВА

**Аннотация:** в статье анализируются принципы формообразования и образная структура графического цикла Г. Елфимова «Созидание».

**Ключевые слова:** изобразительное искусство Архангельска, искусство печатной графики, печатная графика 1990-х гг., творчество Г. А. Елфимова, религиозная тема в искусстве, библейское и светское, постмодернистские тенденции.

**Summary:** the paper analyzes the principles of formation and the structure of imagery in "Creation" – a graphic art series by G. Elfmov.

**Key words:** the fine arts of Arkhangelsk, the art of printed graphics, printed graphics of the 1990s, the works of G. A. Elfmov, a religious theme in art, biblical and secular, post-modern tendencies.

«Созидание» – название серии офортов художника Георгия Александровича Елфимова, созданной на основе рисунков разных лет, выполненных во время путешествий по русскому Северу. Каждый лист цикла представляет собой самостоятельное произведение графики и имеет собственное название. Общим сюжетом для всех работ цикла выступает изображение этапов строительства крыши деревенского дома. Проникнутые строгим геометрическим ритмом рисунки строительных лесов, столбов, стропил, досок обрешетки, сопровождаются лирическими пейзажными видами деревни и окрестностей. Автор организует пространство графических листов строго в соответствии с законами линейной перспективы. Тщательно выполненный рисунок, основанный на ясности линий, лаконичности пластических форм, градации светотеневых переходов, способствует достаточно точному отображению предметной среды и свидетельствует о традиционном методе формообразования, свойственном реалистическому направлению в искусстве.

Но не все так однозначно в представленных гравюрах. Незамысловатый сюжет строительства дома разворачивается перед внимательным зрителем в описание сцен Нового Завета, проникнутых христианской символикой и сложным смысловым подтекстом. Ключом к иному пониманию изображаемого мотива служит название каждого листа: «Благовещение», «Рождество», «Избиение младенцев», «Бегство в Египет», «Преображение», «Несение Креста», «Распятие», «Сошествие Святого Духа». Эти канонические наименования событий священной истории отсылают к иконописи и сосредотачивают внимание на двойственности изображаемого сюжета в офорте: взаимосвязи его внешней формы и символического содержания.

Из листа в лист методично изображается процесс строительства крыши. И не смотря на то, что в каждом офорте присутствуют фигуры людей, главным героем серии является дом. Причем позиция зрителя расположена внутри дома: то на земляном полу под навесом из слег или обрешетки как в сценах «Бегство в Египет» и «Рождество», то на крыше посреди столбов-стоек и стропил как в листах «Несение Креста» и «Распятие». Через проемы недостроенных стен, окон и дверей взору открывается пейзаж окрестностей. Единственный лист, где нет пейзажа, и зритель имеет возможность увидеть дом со стороны, – это «Благовещение». Рисунок фасада здания и особенно протяженные линии в изображении крыши, стопок с досками на переднем плане задают мощный горизонтальный ритм, преграждая движение взгляда в глубину пространственной перспективы. Линия горизонта отсутствует. Слева на крыше изображена фигура человека, который занят плотницкой работой. Соотношение вертикалей и диагоналей в рисунке строительных лесов приведено в гармоничное равновесие, что организует пространство листа в строгую ритмичную композицию. Создается ощущение торжественной тишины, которую нарушают монотонные и ритмически четкие, как вертикали и диагонали рисунка, звуки строительных работ – ударов молотка, скрежета пилы и т. п.

В ряду новозаветных сцен сюжет Благовещения хронологически самый первый. Не случайно сюжет и композиция офорта с таким названием в описываемой графической серии значительно отличаются от остальных листов цикла. Здесь даны основные символы, необходимые для понимания зашифрованного, иносказательного языка всех последующих изображений. Прежде всего, обращает на себя внимание фигура Архангела, слетающего с небес и правой рукой благословляющего дом. Его присутствие заставляет задуматься, что перед нами не просто дом, и не просто стройка, а нечто большее. Недаром цикл назван не «строительство», а «созидание». Силы небесные благословляют процесс «созидания». О том, что же создается на самом деле, раскрывают сюжеты других офортов данной серии.

Что касается символов, то в эстампе «Благовещение» трижды появляется фигура треугольника в виде изображений фронтонов дома. Как известно, в христианской символике треугольник символизирует триединство Бога – Святую Троицу. Кроме того, в геометрическом рисунке строительных лесов, окружающих дом, многократно повторена фигура креста, ключевого христианского символа. Если в данном эстампе треугольники и кресты не столь явно заметны в общей композиции, то в последующих листах, эти символы станут значительно крупнее и будут определять основную символическую нагрузку.

Важно отметить, что по весу и плотности фактуры нижняя часть листа, где изображено строительство дома, противопоставлена верхней – небесной, где изображен Архангел. Таким образом, автор сопоставляет между собой мир реальный (физический) и ирреальный (духовный). Фигура Ангела решена линейно, без объемной моделировки и напоминает иконописные прориси, в то время как рисунок дома выполнен контрастной светотеневой моделировкой с глубокими пятнами теней. Тот же прием использован автором в следующем офорте «Рождество». Фигурка грудного младенца, лежащего на земляном полу в недостроенном доме, наделяется иносказательным смыслом, благодаря тому, что рисунок пеленок, в которые он завернут, напоминает по манере исполнения драпировки в иконописных вариантах изображения Младенца Христа. Таким образом, при помощи художественных средств, таких, как манера рисунка, плотность его фактуры, автор уводит зрителя из сферы реалистической трактовки произведения в сферу условно-символическую.

И несмотря на то, что окружающие младенца интерьер и пейзаж написаны натуралистично, сознание зрителя теперь наделяет предлагаемые обстоятельства иным – духовным – смыслом. Лучи солнца, пробивающиеся сквозь обрешетку кровли, складываются на стене в силуэт вспорхнувшего голубя, а тени от фигур ослика и коровы в левой части композиции, напоминают о неизменных персонажах иконописного Рождества Христова – осле и воле. В проемах недостроенных дверей виден пейзаж с дорогой, по которой справа приближаются фигуры пастухов, а слева изображены три персонажа, идущие по направлению к дому. Они одеты совсем не по-деревенски: на них шаровары, у одного из них посох, на двоих – высокие головные уборы. Очевидно, что эти фигуры символизируют трех волхвов.

Может показаться странным, что сцена Рождества помещена в летний, а не зимний пейзаж. Но в иконописных сценах Рождества Христова пейзаж также не похож на зимний, т. к. действие происходит в Вифлееме. Художник изображает Вифлеем в реалиях русской северной деревушки, что несет глубочайший сокровенный смысл авторского послания зрителю. Географическое пространство русского Севера трансформируется в пространство религиозно-мистическое, насыщенное эмоциональным и духовным смыслом. Вифлеем в данном изображении определяется не точными географическими координатами, место рождения Бога может быть совсем рядом – например, в родной деревне. Главное, чтобы Вифлеему нашлось место в душе. Человеческая душа – это пространство, где рождается Бог. Христос родился, и вот Его хрупкая фигурка лежит на земле посреди строящегося дома. И задача христианина построить дом для Господа – созидать дом своей души. Отсюда и название графической серии – «Созидание».

Изображение дальнейших стадий строительства дома продолжает сопровождаться сценами из Священного писания. Мимо прорубленного дверного проема движется группа персонажей. Женщина несет на руках ребенка. Над их головами нарисованы нимбы, поэтому в них прочитывается образ Богородицы с Младенцем. Офорт называется «Бегство в Египет». Замыкает движущуюся группу персонаж, уже знакомый по первому листу – «Благовещение», где его фигура была изображена на кровле дома рядом с треугольным фронтоном, он занимался плотницкой работой. Связав эти два изображения на разных листах между собой, становится понятно, что фигура строителя воплощает собой образ Иосифа-плотника. В офорте «Бегство в Египет» фигура треугольника в изображении самцового фронтона становится огромной. Пронзенный бревнами слег, он словно парит в воздухе и умекает под собой и пространство дома, и персонажей, и большую часть пейзажа. Такой же массивный символ Троицы зашифрован в офортах «Несение креста» и «Распятие», где треугольник образован рисунком стропильных конструкций. Присутствие данного знака в каждом листе цикла, судя по всему, выражает мысль о всеобъемлемости и вездесущности Бога, которому принадлежит мироздание.

Равным по важности символом, кочующим из листа в лист, является фигура креста. Наиболее отчетливо этот знак изображен в офорте «Несение Креста», где, образованный пересечением стоек и стропильных затяжек, он служит центром композиции. Почти такой же рисунок выполнен в офорте «Распятие». Здесь образ креста повторен многократно, подчеркивая смысловую нагрузку сюжета и усиливая значение мотива Распятия. Линии рисунка деревянных лаг на полу задают стремительное движение в глубину перспективы. Продолжаясь в изображении борозд пашни, диагонали сходятся у горизонта возле холма с тремя крестами, символизирующего Голгофу. Строго по центру листа можно заметить силуэт деревенской церкви, который вплотную примыкает к вертикальному брусу, изображенного на переднем плане креста. Рисунок церкви почти неразличим, т. к. написан на дальнем плане, неподалёку от Голгофы. Таким образом, знак креста в данном офорте воспринимается одновременно на нескольких художественных уровнях: как основа композиции – в виде стропильной конструкции, как идейный центр изображения – в виде горы Голгофы, и как центр листа – в виде христианского храма. Этот символ, по замыслу автора, связывает воедино мир реальный и мир духовный.

Представляется важным обратить внимание на художественный метод, при помощи которого мастеру удается балансировать на грани физической и условной реальности. Помимо описанных выше приемов варьирования плотности фактуры и манеры рисунка, Г. А. Елфимов создает выразительный геометрический орнамент. Он составлен из рисунка строительных досок, просветов между ними и теней на поверхностях стен. Используя контрастную светотень, автор добивается пластической равнозначности предмета и его тени. Так на поверхности листа возникает особая ритмически организованная орнаментальная ткань, как, например, в офорте «Несение Креста», которая нивелирует границу между миром реальным и условным. Усиление декоративного начала дает возможность художнику трансформировать мотив, взятый из реальной действительности, в индивидуально прочувствованную орнаментальную плоскость, обращенную к эмоционально-духовной сфере восприятия, и наполняет картину разнообразными ассоциативными связями.

Главный сюжетный мотив данной серии офортов – это строительство дома. Но основной символический подтекст – это созидание христианской души. Поэтому процесс стройки, лежащий на поверхностном уровне зрительского восприятия, при более детальном и вдумчивом анализе осознается как символ человека, создающего свой внутренний дом. И этот ежедневный труд благословен. Недаром Архангел, спускающийся с небес, простирает над домом руку в благословляющем жесте. Процесс возведения здания души чрезвычайно сложен, как труден жизненный путь Спасителя, образ которого в зашифрованных знаках, в сценах на дальнем плане сопровождает каждый этап строительства.

Примечательно, что все сцены данной серии решены в реалистичной манере. При всей каноничности выбранных сюжетов, автор не использует условно-символистские приемы иконописи, за исключением линейно трактованных фигур Архангела и Младенца Христа. Художник разрабатывает собственную декоративно-орнаментальную систему, попадая в которую реалистично исполненные формы строительных деталей воспринимаются как христианские символы и знаки.

Тема поиска духовной опоры, исследуемая Г. А. Елфимовым в драматические для страны 1990-е годы, продолжилась и в последующие десятилетия в живописных и графических произведениях мастера, созданных по Библейским и Евангельским мотивам.

Список литературы:

1. Чистов К. В. Народные традиции и фольклор: очерки теории / К. В. Чистов; АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. - Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1986. - 303 с.

2. Терехин Н. М. Метафизика Севера: монография / Н. М. Терехин. - Архангельск: Поморский ун-т, 2004. - 271 с.

Примечание: Народный художник Р.Ф., график - Георгий Александрович Елфимов родился в 1949 году в Сталинске (Новокузнецк) в семье художника Елфимова А.П. Окончил Ярославское художественное училище (1971), МГХИ им. Сурикова (1977), аспирантуру при АХ СССР (1980). Участник Всесоюзных, Республиканских, Всероссийских, региональных, групповых, Международных и зарубежных художественных выставок с 1968

## ТВОРЧЕСТВО КАК САМООПРЕДЕЛЕНИЕ

**Аннотация:** автор затрагивает философские аспекты бытования творчества в современном социуме, транслирует критический взгляд на актуальное искусство, отмечает выбор предпочтений «интеллектуально привлекательной, но художественно абсолютно пустой рефлексии» в последние десятилетия. Размышляет о творчестве как способе самореализации личности, о феномене «молодежное искусство». По мнению автора, оно не может измеряться возрастными категориями, инструментом которого должны оставаться критерии художественности.

**Ключевые слова:** современное искусство, проблемы современного искусства, философия искусства, профессиональное самоопределение, художник и социум, искусство и современность.

**Summary:** the author dwells on the philosophical aspects of creative work in contemporary society, translating the critical view on contemporary art and noting on the preferences for "intellectually attractive reflection, but void of any content" typical for the last decades. The author meditates on creative work as a means for self-realization, as well as on the phenomenon of "the art of the young". The author thinks that art cannot be assessed in terms of age categories, the artistry being the only measure.

**Key words:** contemporary art, problems of contemporary art, philosophy of art, professional self-determination, artist and society, art and modernity.

В России традиционно проводится немало молодёжных художественных выставок, фестивалей, конкурсов. Им уделяется особое внимание, ждут чего-то нового. Но, как такового, как мне кажется, «молодёжного искусства» не существует. Если говорить о художественных критериях, деление на возрастные категории не работает. Искусство – оно или есть, или его нет. Художественные формы и стили менялись, но сущность искусства оставалась непреходящей.

В советский период, искусствоведы, определяя стилевые особенности художников разных поколений, писали о «шестидесятниках» («суровом» стиле), «семидесятниках» (начало игры в постмодерн). Но если сказать: «восьмидесятники» – то это уже ни то ни сё, а «девяностые» – само слово не выговаривается. При этом, у художников до 90-х годов, уже прошлого века, всегда был выбор художественных практик: от мейнстрима СХ до андерграунда, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Но постмодернизм поставил под сомнение весь тот идейный багаж, который накопила Европа. И это не мода, которая приходит и уходит. Современный человек оказался в ситуации последних остатков былой устойчивости и определённости своего существования. В результате утраты иерархии ценностей, искусство, всё более становится выразителем той энтропийной безысходности, в которой находится мир. Прежние «реалисты», – безнадёжные позитивисты, всё ещё пытаются строить рациональную художественную систему, лишённую противоречий. Но, что есть реальность, когда само существование реальности поставлено под сомнение? Современное «актуальное искусство» перестало производить хоть какие-то смыслы, и целиком и полностью отдалось интеллектуально привлекательной, но художественно абсолютно пустой рефлексии.

В условиях всеобщего товарного фетишизма, искусство подвергается овеществлению, превращаясь в машину, производящую готовые культурные псевдосмыслы – дизайн. На место художника приходит дизайнер. Дизайнер визуализирует те трансформации в смыслах, которые вызваны мутациями современного общества: он создаёт искусственное пространство, в котором человек всегда подвержен опасности разучится отличать вещь от знака, реальность от игры. В результате этого, человек, попадая в «магический» круг знаков, утрачивает подлинную свободу и обрекает себя на существование в детерминированном мире мнимостей.

Данная ситуация проявляет важнейшую проблему современного искусства – проблему его онтологической данности. Какова сегодня сама возможность существования феномена искусства в культуре? Искусство обращается к самому себе, начинает искать собственные основания, границы, условия существования как искусства. Лишь обнаруживая свою изначально самобытную уникальную природу, не замещаемую никакой иной, искусство выступает оправданием самого себя, утверждая необходимость своего места в культуре. Но бытие искусства предельно полно проявляет себя только будучи персонифицированным, тем самым, из абстракции превращается в событие единичной жизни. Конкретность и неповторимость этого проживаемого бытия выражается в самоопределении художника в современном социокультурном пространстве. Акт самоопределения требует от художника ясно осознанной этической и эстетической позиции и свободного не институционального выбора. Но это также означает увидеть и осознать место художника в современном социуме без иллюзий. Поэтому, мало кто из нового поколения молодых людей, получивших художественное образование, остаётся в искусстве. Остаются те, для которых творчество является жизненной необходимостью, как воздух. Художник, если выбирает искусство, то выбирает вне зависимости от других возможных условий, и должен «нести свой крест» каким бы он не был.

Царева Н.С.  
Барнаул

## ЛАРИСА ХРАБРЫХ – ХУДОЖНИК ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

**Аннотация:** автор статьи представляет творчество художника декоративно-прикладного искусства Л.В. Храбрых; кратко характеризует состояние ДПИ Алтая, отмечая ведущих мастеров, их значимость в искусстве региона и их представительство на выставках регионального и российского уровня. Подробно знакомит с техникой, приемами, геометрией сюжетов серий «Одеялки».

**Ключевые слова:** современное декоративное искусство, декоративно-прикладное искусство Барнаула, творчество Л. Храбрых, художественный промысел «Турина гора», профессиональный квилтинг, художники прикладного творчества.

**Summary:** the paper presents the decorative and applied artworks by L.V. Khrabrykh, briefing on the conditions of decorative and applied arts in Altai and characterizing the leading masters and their significant contribution, as well as the way they are represented at regional and federal-scale exhibitions. The paper also describes the techniques and the geometry of “Blankets” series.

**Key words:** modern decorative art, decorative and applied art of Barnaul, the works of L. Khrabrykh, art industry “Turin Mountain”, professional quilting, artists of applied art.

(Работа подготовлена при поддержке гранта РФФИ 19-412-220003 «Экспликация потенциала художественной культуры Алтайского края и определения механизмов его использования в региональных и международных туристических проектах»).

Если бы мы сегодня составляли рейтинг искусства Алтайского края, то декоративно-прикладное искусство не заняло бы там лидирующих позиций, тем не менее, именно художники прикладники зачастую представляют искусство Алтая на крупных региональных и всероссийских выставках.

Так народный художественный промысел «Турина гора» сегодня известен не только на Алтае, но и далеко за его пределами. Выставки промысла проходят в выставочных залах и музеях Барнаула, Бийска, Новосибирска, Москвы и за рубежом. Изделия художников «Туриной горы» узнаваемы и всегда имеют успех, зрители запоминают их на выставках в Швейцарии и Великобритании, Испании и Ираке, Германии и России. «Турина гора» является постоянным (с 2008 г.) участником выставки Народных художественных промыслов «Ладья» (Москва). В 2014 году на «Ладье» работы художников «Туриной горы» заняли первое место в номинации «Двенадцать округов Москвы», в 2015 – второе место в номинации «Дорогая моя столица», в 2016, 2017 и 2018 годах стали дипломантами выставки [1]. Лучший мастер промысла Светлана Милантьева носит почетное звание «Народный мастер Алтайского края» и является членом Союза художников России. Ее керамика – подлинное украшение не только краевых художественных выставок, но и музейного собрания.

Художники «Туриной горы» много и интересно работают в направлении архаики вслед за керамистами Евгением Скурихиным и Владимиром Москвитиным, открывшими ее для алтайской керамики и сделавшими эту тему одной из ведущих. Темы и формы архаических культур вдохновляют Анжелу Кононенко, Светлану Милантьеву, Ларису Оспищеву, Светлану Кулага, Ивана Миненкова и других авторов. Художественный музей пристально следит за их достижениями и активно пополняет свою коллекцию декоративно-прикладного искусства [2. С. 25].

Еще один народный мастер Алтайского края и член Союза художников России Виктор Романов занимается возрождением искусства художественной обработки бересты. Являясь председателем правления Алтайской краевой общественной организации народных ремесленников «Город мастеров», он ведет активную работу по пропаганде, популяризации и развитию народных ремесел Алтайского края. Работы Виктора Романова хранятся в музеях Алтая, Оренбурга, Москвы, Читы, Улан-Уде, кроме этого находятся в частных коллекциях таких стран, как США, Германия, Египет, Монголия. Виктор Михайлович любит работать с крупными формами. Чаще всего такие произведения выполняются в единственном экземпляре. Его работы отличаются яркой индивидуальностью, высоким уровнем мастерства [3. С. 23 – 35].

За кудринской резьбой члена Союза художников России живописца и мастера декоративно-прикладного искусства Николая Клековкина музеи выстраиваются в очередь, но расставаться со своими творениями автор не спешит. Так несколько лет назад Николай создал уникальное резное изделие – самое большое декоративное блюдо, выполненное вручную в технике абрамцево-кудринской резьбы, длиной более полутора метров и шириной более метра.

Журналистам художник рассказывал о своем замысле так: «Я подумал: есть у нас царь-ваза, царь-пушка, царь-колокол... А почему бы не сделать царь-блюдо?» и сделал. Год трудился мастер над своей резной «посудиной», делал ее из липового бревна, которое прислал ему друг. И вот, в сказочном вихре закружились удивительные цветы и листья, птички и бабочки – родился уникальный орнамент, расцвел волшебный сад. Яркий блеск выпуклых частей рисунка и темные углубления подчеркнули резной рельеф, а игра света и тени, блеск полированной поверхностей добавили изделию неповторимую прелесть.

Друзья художника открыто восхищаются «Царь-блюдом», скульптор Сергей Мозговой сравнил его работу с музыкой, где плавные, певучие линии исполнены линия к линии, как нота к ноте в музыкальном произведении, и признался, что «более восхитительного изделия в этой технике он лично не видел, и многие искусствоведы того же мнения» [4. С. 7-8].

Но если произведения керамистов «Туриной горы», изделия из бересты Виктора Романова и деревянную резьбу чистодеревщика Николая Клековкина можно довольно часто видеть на краевых и даже региональных выставках Союза художников, то произведения художников одного из самых популярных видов декоративно-прикладного искусства лоскутного шитья практически не встретишь, а жаль.

Ни для кого не секрет, что изделия лоскутного шитья давно уже стали эксклюзивными украшениями экспозиций ведущих музеев не только России, но и США, Великобритании, Швейцарии, Германии, Австралии. Сегодня – это самый

востребованный и интернациональный вид декоративно-прикладного искусства. Язык «лоскутной мозаики», «печворка» и «квилта» понятен на всех континентах. Корни этого ремесла уходят в далекое прошлое. Самые ранние изделия, обнаруженные в Азии, датируются специалистами периодом до Рождества Христова.

Ткань – материал недолговечный, поэтому время и место возникновения лоскутной техники весьма условны, возможно, что лоскутное шитье появилось в нескольких странах одновременно.

Считается, что этот вид женского рукоделия приобрел статус искусства в Англии еще в конце XVII – начале XVIII веков, затем, перекочевав вместе с переселенцами в Америку, стал там национальным видом декоративно-прикладного искусства. Но если в XVIII веке стеганные одеяла были предметом роскоши, и только очень состоятельные домовладельцы могли себе позволить их иметь, то сегодня богато декорированное стеганое лоскутное одеяло – обязательная часть интерьера традиционного американского дома.

В XIX веке американские журналы для женщин стали публиковать узоры и лоскутные схемы (так называемые лоскутные блоки). Первой такой схемой стали «соты» или «шестиугольники», опубликованные в книге в 1835 году. К концу века и журналы, и отдельно изданные схемы стали распространяться по подписчикам за деньги. К этому времени каждая схема для рукоделия уже имела свое название. Любая сторона жизни женщины нашла в свое время отражение в названии блока. Есть названия, говорящие о доме и семейной жизни, другие навеяны окружением женщины, в названиях блоков были даже увековечены национальные и политические события, религия. Многим любителям квилтинга во всем мире известны такие узоры, как: Tulips (Тюльпаны), MapleLeaf (Кленовый лист), GrandmothersFan (Бабушкин веер), BabyBlocks (Детские кубики), BowTie (Галстук-бабочка) и многие, многие другие. Барбара Брекман в «Энциклопедии традиционных лоскутных блоков» 1993 года представляет более 4000 различных схем, а в своей «Энциклопедии аппликаций» – более 1795 схем [5. С. 7-8].

Можно с уверенностью заявить, что многие сибирские авторы давно перешагнули в своих изделиях ступень женского рукоделия и творят подлинное профессиональное искусство. В Барнауле это народный мастер Алтайского края – Лариса Васильевна Храбрых, архитектор по образованию. В 1965 – 1970 годах она училась на архитектурном факультете Новосибирского инженерно-строительного института им. В. В. Куйбышева и получила специальность – архитектура. Ее трудовая деятельность началась в институте «Алтайгражданпроект», где она работала архитектором, затем главным архитектором проектов. Она – автор проектов многих известных в городе жилых зданий.

В 1994 году Храбрых стала руководителем персональной творческой мастерской «Домус Плюс». Л. В. Храбрых – член Союза архитекторов РФ, лауреат Премии главы администрации города в области культуры и искусства 2000 года и дипломант конкурса «Золотая Капитель».

Для нее увлечение лоскутным шитьём оказалось созвучно архитектурному проектированию. Кажущаяся, на первый взгляд, простота квилта, чаще всего оборачивается иллюзией. На самом деле, изготовление квилтов требует исключительной аккуратности, точности, высокой техники шитья (в том числе и машинного), художественных способностей и всегда является высококвалифицированным трудом, отнимающим большое количество времени. В то же время, это занятие, совмещающее в себе знание и использование различных видов прикладного искусства и многих профессиональных умений, несет в себе огромный потенциал для самовыражения и самосовершенствования художника, ибо возможности, как цветовых, так и геометрических решений квилтов, практически безграничны. Графический рисунок, композиция, ритм, цвет, эмоциональный и ментальный посыл – все взаимосвязано, всё дополняет и обогащает каждый вид творчества.

Интерес к традиционному народному быту возник у нее в раннем детстве. История русского орнамента, история русского быта, история русского текстиля изучались мастером на протяжении многих лет.

Лариса Васильевна рассказывала о себе: «Вплотную лоскутным шитьём занимаюсь с 2003 года. Любимая тема – одеяло. «Одеялки» – так я называю свои работы. Чудесное увлечение, занимательное времяпрепровождение, душевное одаривание друзей и близких теплыми, милыми вещами, в общем-то, своим теплом и сердечностью. Более 20 «одеялок» разлетелись по свету и фотографий их не сохранилось. Училась по книгам, благо, литературы по этой теме было море. Затем интернет, где можно найти всё, и определить для себя возможный и труднодостижимый уровень мастерства. Многие имена современных художников по текстилю произношу с благодарностью. Но учителем своим считаю Каффе Фассетта с его безупречным чувством цвета и стиля. А также, конечно, народное искусство – неисчерпаемый источник вдохновения и идей».

С 2010 года она активно участвует в выставках, проводит мастер-классы, старается всячески популяризировать этот вид творчества, делится накопленным опытом и знаниями.

Лариса Васильевна постоянно участвует в городских, краевых и международных выставках, является участником стационарных и передвижных выставок по традиционной культуре и декоративно-прикладному искусству. Ее декоративные панно и одеяла «Яблочный спас», «Ночь 22 декабря. Зимнее солнцестояние», «Облачко для снегурочек», «Марципан», «Мороз и солнце», «Летят...», «Бухара», «Привет Корчуганову», «Окошечки», «Композиция №1» и «Смальта» из серий «Золотое на черном», «Медитация» буквально завораживают зрителя удивительной гармонией цвета, изысканностью композиции и мастерством исполнения. Они имеют своеобразный индивидуальный почерк, легко узнаваемы и отличаются высоким уровнем мастерства. Для них характерны богатое колористическое решение, внимание к деталям, соподчиненность целого и частного, разнообразие приёмов, четкость композиции.

Работы Ларисы Васильевны не раз представляли декоративно-прикладное искусство Алтайского края на всероссийских форумах. Одеяло «Дневник моей бабушки, побывавшей в Китае» было приобретено Государственным художественным музеем Алтайского края и вошло в 2014 году в экспозицию выставки «Алтай – Образ – Время» [6.



А в марте 2016 года в Государственном художественном музее Алтайского края открылась передвижная выставка победителей X Всероссийского фестиваля декоративного искусства «Лоскутная мозаика России». Фестиваль по традиции состоялся в Ивановской области летом 2015 года. В нем приняли участие 242 мастера из 50 городов и населенных пунктов РФ. Основу фестиваля составляла выставка-конкурс «Искусство современного шитья». На конкурс было представлено более трехсот различных изделий из лоскута: одеяла, панно, куклы, сумки, жилеты. В состав высококвалифицированного жюри фестиваля входили специалисты Государственного Эрмитажа, Российского этнографического музея, Государственного Российского Дома народного творчества, московского музея-заповедника «Царицыно», а также лучшие мастерицы лоскутного шитья.

Алтайский край на этом форуме впервые был успешно представлен изделиями Ларисы Храбрых. За работы «День за днем», «Туда и обратно» мастер была удостоена звания лауреата. Произведения победителей фестиваля «Лоскутная мозаика России» традиционно включают в передвижную выставку, которая за два последующих года объезжает многие областные центры России, а также демонстрируется за рубежом. Барнаул стал одним из первых городов, где экспонировалась эта выставка.

Выставки народного прикладного искусства чрезвычайно востребованы.

Храбрых неоднократно награждалась Благодарственными письмами и дипломами за участие в международных и межрегиональных фестивалях и выставках, ее работам присуждались гран-при и премии.

Декоративные изделия таких мастеров как Лариса Храбрых, несомненно, делали бы традиционные краевые, да и региональные художественные выставки Союза художников более зрелищными, и рейтинг декоративного искусства был бы непременно высок.

#### Список литературы:

1. Народный художественный промысел «Турина гора» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.turinagora.ru/puble-48/filter/info>, открытый.
2. Галкина И.К. Туриногорцы [Текст] / И.К. Галкина // Культура Алтайского края. – 2018. - № 2. - С. 25-26.
3. Солнце в твоих руках [Текст] / сост. Олеся Матюхина. – Барнаул, 2012. - 184 с.
4. Царева Н. С. Живопись, имя которой - жизнь: художник Н. Н. Клековкин [Текст] / Н. С. Царева // Культура Барнаула. - 2019. - № 1. - С. 7-11.
5. Степанова Н.С. А кто сказал, что это просто [Текст] / Н. С. Степанова // Культура Барнаула. – 2015. - № 3/4. – С. 31-32.
6. Алтай. Образ. Время [Текст]: из собрания Государственного художественного музея Алтайского края: каталог выставки / М-во культуры Российской Федерации [и др.]. - Москва: Барнаул: Алтайпресс, 2014. - 146 с.: ил.

#### В НОГУ СО ВРЕМЕНЕМ. ТВОРЧЕСТВО КАМЧАТСКОГО ХУДОЖНИКА П. А. СТЕПАНОВА (1980 – 2018 гг.)

**Аннотация:** в исследовании автор проводит анализ творчества камчатского художника, его становления в искусстве графики и плаката, сюжетно-тематической картины середины 1980-х – начала 1990-х годов и последующей реализации художника в качестве пейзажиста уже в новом столетии (2000-е годы).

**Ключевые слова:** современное искусство Камчатки, творчество П. А. Степанова, пейзажная живопись, эпический пейзаж, искусство плаката 1980-х гг., искусство Дальнего Востока.

**Summary:** the paper deals with the creative output of P.A. Stepanov, an artist from Kamchatka, represented by graphic art, posters, topical paintings of the middle of 1980th and the beginning of 1990th, moving on to the landscapes painted in the 21st century.

**Key words:** modern art of Kamchatka, the work of P. Stepanov, landscape painting, epic landscape, the art of the poster of the 1980s, the art of the Far East.

Стремление за внешними сторонами современной жизни увидеть социально значимые человеческие ценности – таковы основные гуманистические устремления, которые воплощает в своём творчестве камчатский живописец и график Павел Степанов. Он известен как автор политического, социального и экологического плаката, один из немногих, кто ярко и образно раскрыл отдельные, характерные аспекты событий эпохи перестройки середины 1980-х – начала 1990-х. В постсоветский период художник успешно работал в жанре пейзажа и сюжетно-тематической картины, выражая языком живописи свое понимание времени.

Родился Павел Алексеевич Степанов 23 марта 1963 года в г. Куйбышеве (ныне – г. Самара). С 1976 года живет на Камчатке. Окончил детскую художественную школу в г. Елизово Камчатской области (1980), отделение резьбы по дереву ТУ-27 г. Дальнереченска (1982), художественно-графический факультет Хабаровского педагогического института (1987). После окончания института работал художником в Камчатских художественно-производственных мастерских Художественного фонда РСФСР. В 1991 г. был принят в Союз художников СССР, с 1992 – член Союза художников России.

Становление художника происходило на рубеже 1980-х – 1990-х гг. – в период больших поворотных перемен в истории страны, связанных событиями, сплетающимися общее с личным. Время определило приоритеты художника, его выбор. Главным в творчестве П. А. Степанова в эти годы становится плакат. Актуальный, лаконичный, мгновенно воздействующий на зрителя своей образной действенностью и заложенными в нём возможностями говорить о противоречиях и проблемах современной действительности языком изобразительных средств, плакат оказался наиболее близким ему по духу. Павел внимательно изучал опыт лучших мастеров отечественного и зарубежного плаката разных лет. Особенно ему были близки: В. Н. Дени (Денисов), Б. Е. Ефимов, М. Н. Аввакумов, О. Д. Масляков, Адольфо Кинтерос (Мексика).

Работа в области плаката помогла художнику развить умение мыслить отвлеченными категориями-символами, осуществлять строгий отбор выразительных средств, умело оперировать линией, цветом, лаконично организовывать композиционное поле листа. Ещё будучи студентом (с 1986 года), он становится участником выставок разных уровней, включая всесоюзные. В его бескомпромиссных содержательных плакатах: «Только совместными усилиями» (1986), «Опиум» (1988), «Проект Жупановской ГЭС» (1988), «А крайних нет» (1989); «Детский клуб» (1991), «Путч» (1991), «Независимый политический комментарий» (1992) и других ясно прочитывается авторская позиция.

Наряду с плакатом, в начале девяностых годов П. Степанов большое внимание уделяет живописи маслом.

Он много путешествует по Камчатке. В этих поездках зримо растёт и оттачивается его профессиональное мастерство. Работает в основном в жанре реалистического пейзажа. Уникальная природа Камчатки является неиссякаемым источником вдохновения художника. Он много пишет этюдов с натуры, но не копирует природу. Его этюды достаточно самоценны. В них присутствует тот эмоциональный заряд, тот посыл, та глубина впечатления, которые делают их художественно-значимыми.

Его камчатские пейзажи удивительно разнообразны по настроению. Каждое время года и каждый миг неповторимы... Как события сокровенной важности переживается и долгожданный миг прихода весны: «Ранняя весна на реке Тихой» (1991), «Весна. Авачинский дымит» (1991), «Весенний мотив» (1993); и буйство зелени короткого камчатского лета: «Лето» (1990), «Ясный день» (1992); и светлая печаль рыжей осени: «Краски осени» (1992), «Осенняя сопка» (1992); и белые снега долгой зимы: «Закат. Вид на Ганальские зубцы» (1991), «Утро. Авачинский вулкан» (1991), «Вид на Вилючинский вулкан. Район п. Термальный» (1991).

Со временем в его живописи появились и большая раскованность мазка, и внутренняя экспрессия, он пишет кистью и мастихином, корпусно и тонкими лессировками.

Знаковой для художника явилась «Мутновская серия» пейзажей, созданная в поездке на пленэр к Мутновскому вулкану в августе 1992 года, где он побывал вместе с камчатскими художниками А. Игнатовым и А. Богдановым. Первозданная мощь и величие дикой природы оставили неизгладимый след в памяти художника. Здесь, среди вулканов и скал, водопадов и горячих источников им созданы многочисленные вариации видовых пейзажей Мутновки. Ряд этюдов этой серии в дальнейшем легли в основу его философских эмоционально-психологических пейзажей-размышлений, таких как «Тайна Мутновского водопада» (2013) и других.

В конце девяностых стержнем его творчества становится живопись. Следует заметить, что выработанные Павлом Алексеевичем принципы работы в области плаката не прошли бесследно, они, безусловно, оказали влияние на его живопись, а накопленный опыт помог по-своему интерпретировать пейзажные «состояния», преобразая их собственной



образной интонацией. Зачастую, чтобы придать большую выразительность тому или иному пейзажу, художник прибегает к продуманной сочиненности композиции, обобщённости форм, повышенной декоративности колорита.

К некоторым своим пейзажным пленэрным мотивам художник обращается неоднократно. В процессе работы они зачастую обретают новые характеристики, черты и свойства. Творческое переосмысление однажды увиденной природы становится основой его образной системы мироощущения. Художник умеет увидеть и выявить некие связи явлений, уловить переплетения, казалось бы, на первый взгляд, независимых между собой импульсов. От варианта к варианту он упорно вынашивает замысел, и наконец, словно снимает с вещей и явлений завесу повседневной будничности, открывая новую реальность. Он обобщает и наполняет пейзаж некоей ведущей интонацией – романтической, эпической, иронической, драматической, философской, трактует пейзаж почти по законам портрета или тематической картины. И вот уже пейзаж расцветается сложным спектром ассоциаций: «Время полной луны» (1993), «Вулкан, луна, любовь и облака» (2014), «Тайна Мутновского водопада» (2013), «Вулкан Вачкажец. Последний оскал зимы» (2013), «Моя Камчатка» (2018) и другие.

Одно из этапных произведений художника начала XXI века – картина «Вулкан Вачкажец. Последний оскал зимы», созданная по материалам этюдов, выполненных в окрестностях вулкана на Камчатке. Пейзаж здесь играет не только большую эмоционально-смысловую роль, но и является особой изобразительной темой. Художник трактует смену времен года – уход зимы по законам некоей условности, привнося в сюжет весеннего пейзажа ироническое и даже в какой-то степени драматическое (гротесковое) содержание. Смысловые и эмоциональные акценты произведения художник сосредотачивает на остатках осевшего таящего снега вдоль дороги, принявшего причудливые «звериные» (волчьи) формы, напоминающие «последний оскал», на темно-свинцовом очеловеченном небе с многочисленными «ликами» туч, которые, словно многоголосый хор, готовы исполнить реквием уходящей зиме.

Среди полотен Степанова, где образ камчатского пейзажа обретает эпическое вневременное звучание, особое место принадлежит картине «Моя Камчатка» (2018).

Параллельно работе над пейзажем художник обращается к сюжетно-тематической картине. Это своего рода картины-размышления художника над проблемами развития современного общества.

Особое внимание художник уделяет взаимоотношению человека и природы. Пейзаж у Степанова во всех его проявлениях является воплощением красоты и гармонии. Созерцание картин этого автора призваны смягчать и облагораживать души. Художник в иносказательной форме живописными средствами говорит об экологии природы и экологии души человека, которые неразрывно связаны, он верит, что Красота – спасет Мир.

Художественные образы ряда его работ выходят за рамки общепринятых стандартов восприятия окружающей действительности. В поисках метафорических значений для своих произведений он зачастую концентрирует смысловое начало и форсирует цветовое решение, придает содержанию оттенки иронии, «игры», некоторого драматизма, недосказанности, неоднозначности психологической ситуации, как например, в диптихе «Ошибочное знакомство» (2003). Обращается к фантазийным гротесковым условностям в трактовке своих персонажей: «Скоро ужин» (2000), «Кровь и слёзы» (2001); к ассоциативным комбинациям: «Ржавчина» (1993), «Ростки» (1992). Использует приемы гиперболлизации образов на основе детских воспоминаний восприятия сказки, которые оборачиваются страшной былью: «1970-е годы. Город Чапаевск. Еженедельный выброс ядовитого газа с завода по производству химоружия» (2014 – 2016); усложняет картинное пространство и эффекты ирреальности: «Чинотат, а может Депенуовник, но очень похожий на коммунальщика» (2016). Произведения Павла Алексеевича философичны, обращены к зрителю, они заставляют задуматься. Художник оставляет за зрителем право сделать выбор.

П. А. Степанов – постоянный участник пленэров, проводимых Камчатским региональным отделением ВТОО «Союз художников России», самостоятельных пленэров на Камчатке, в европейской части России и за рубежом. Яркую эмоциональную окраску впечатлений принесли художнику его зарубежные пленэры на Кипре (2015, 2016, 2017), в Занзибаре (2016), на Гоа (Индия, 2017) и в Иордании (2018). Они обогатили его живописную палитру цветом и светом, наполнив холсты свежими впечатлениями, ощущением национального колорита и ослепительно ярким солнцем: «Деревня Панагия. Кипр» (2017), «Мелководье. Кипр» (2017), «Море волнуется. Кипр» (2016). В ряде кипрских пейзажей маслом и пастелях, написанных на островах, цвет передаёт не столько природную окраску, сколько экспрессию света, преобразующего реальный мир: «Контражур. Март. Кипр» (2017), «Закат на Гоа» (2017), «Гоа. Время теней» (2017).

Творчество Павла Степанова динамично развивается, он зрелый художник, обладающий индивидуальной манерой письма, со своим собственным взглядом на мир, наблюдениями за которым он делится со зрителем. В марте 2018 года в Камчатском краевом художественном музее состоялась персональная ретроспективная выставка Павла Степанова «Камчатка и не только» в связи с 55-летием со дня рождения художника, в экспозиции которой было представлено более ста произведений, созданных в разные годы на Камчатке, в поездках по России и за рубежом.

## О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ТВОРЧЕСТВА ОМСКОГО ХУДОЖНИКА ЕЛЕНА БОБРОВОЙ

**Аннотация:** авторы рассматривают образные и формообразующие принципы творчества молодого омского живописца Елены Бобровой, отмечая ее живописное дарование, анализируя пластическую и образную системы; основную тематику – воплощения образов малой родины, основанных на реальных мотивах омской природы и города.

**Ключевые слова:** современное искусство Сибири, изобразительное искусство Омска, творчество Е. Бобровой, молодые художники Омска, современная станковая живопись, традиции русского реализма.

**Summary:** the authors study the imagery and the formative principles of Elena Bobrova, a young artist from Omsk. The authors dwell on the artist's gift of painting, emphasizing the style of imagery and plasticity used to embody the features of the artist's native nature and city.

**Key words:** modern art of Siberia, visual art of Omsk, the work of E. Bobrova, young artists of Omsk, modern easel painting, traditions of Russian realism.

Творческая жизнь Елены Владимировны Бобровой развивается в хронологических рамках двух десятилетий XXI века. Она окончила факультет искусств Омского государственного педагогического университета в 2005 году. Ее преподавателями были Г. П. Кичигин, В. И. Маслов и С. Н. Крамаров – художники, исповедующие реалистические методы в искусстве. В Союз художников России была принята в 2010 году, а через год защитила диссертацию кандидата педагогических наук. Это молодой современный художник по возрасту и образно-пластическим средствам, добившийся признания достаточно рано, и теперь уже состоявшийся мастер сибирской живописи.

Творческий путь Бобровой начался с победы на выставке-конкурсе студенческих работ «Молодые сибиряки» (Омск, 2005). А в 2007 году внимание широкой художественной общественности привлекли ее произведения на региональной выставке «Мобилизация молодых. Традиция и эксперимент в творчестве молодых художников Сибири» (Новокузнецк) [1]. Хотя она была представлена работами этюдного плана, но специалисты разглядели в ней живописца колористического дарования и крепкой профессиональной традиции. Вскоре участие Елены во многих выставочных проектах и конкурсах дало повод говорить о ней, как об одном из лидеров молодого поколения омских художников, – авторе, довольно быстро определившись с темами, формами подачи и стилем.

Главные сюжеты ее искусства – образы малой родины, места и местечки, исполненные поэтично и пронзительно, порой очень тонко, чаще – сочно и темпераментно в традициях русской национальной школы живописи. Это места жизни народа – простой и трудной, бесхитростной и колоритной по духу, для воплощения которой ей нужны острый и быстро оценивающий взгляд, душевная реакция, долгие раздумья и выплеск эмоций через энергичную лепку формы, точность пластических характеристик и сочность колорита.

Самой главной составляющей в любом произведении является тема, то, что определяет существо произведения, идею и его форму. Елена Боброва умеет опозитизировать неприятные мотивы. Эстетически непривлекательные объекты: крыши, дома, калитки, городские и деревенские окраины, веранды, дороги превращать в повод для создания картин национальных по духу, этнического содержания, но в форме лаконичной, будто беглой зарисовки из жизни российской провинции. Словом, воплощать такую философскую категорию, как «дух места», – в определении В. Ф. Чиркова. Для этого она использует арсенал средств: то декоративные приемы, то красочную феерию сочного и материально-живописного цвета, то утонченный колорит, построенный на «жемчужных» нюансах.

Ее творчество отличается большим композиционным и цветовым многообразием, выразительной и темпераментной техникой письма, энергичной и плотной пластической моделировкой форм, точностью рисунка. Примеров тому – множество, приведем такой, как картина «По бездорожью», где дорожные хляби Еленой превращены в эстетический объект, написанный живописно и экспрессивно.

Ряд ее пейзажей заставляет вспомнить образы дороги в творчестве русских художников (А. К. Саврасова, И. И. Левитана) и излюбленную тему омского художника А. Н. Либерова. У Бобровой же мотив дороги означает тяжелый путь современников, по ее словам: «...является символом преодоления, потому что человеку часто приходится преодолевать внутренние комплексы своих желаний-нежеланий. Дорога – это не движение, а преодоление».

Дороги, тропинки и тропки, ведущие вдаль, или издалека – на зрителя, пролегающие мимо него ассоциируются с мотивами лирики, тоскливого ожидания, одиночества, затерянности. Они сообщают драматургию ее пейзажным образам, как и потертые временем здания, за каждым из которых своя социальная история.

Наиболее распространенные приемы композиционных решений: крупный план – «объект в фокусе», фронтальность и фрагментарность изображения. Ее характер живописи, манеру писать, некоторые называют «мужской» – так энергично соткана живописная ткань, смелы и контрастны цветовые отношения, обобщенно и выпукло вылеплены формы. Изображая фрагменты городских и деревенских улиц, она вводит житейские ситуации с фигурками людей, которые наполняют ее пейзажи картинным содержанием. Можно сказать, что Боброва выработала свою собственную форму пейзажа-картины, в которой сохраняется свежесть и непосредственность восприятия в сочетании с образной и пластической завершенностью и композиционной конструктивностью.

Острые и неожиданные ракурсы, срезы объектов изображения, форсированный цвет, которым она лепит формы, фактурное письмо придают ее композициям качества экспрессивности, привносят оттенки драматизма, снимая эффект обыденности даже в картинах с непрезентабельными видами уголков и местечек. Она словно воссоздает образ, как знак живой повседневной и очень многообразной жизни. «Сцену» этой жизни по авторскому своеволию она выхватывает как фрагмент из реальности под неожиданным углом, чаще с низкой точки зрения, с высоким и далеким небом, уводящим в дали («Летели облака», 2009). В них эффект монументальности достигается крупноплановостью, декора-

тивной обобщенностью, линейными ритмами.

Образы в картинах Бобровой всегда метафоричны, они глубоки и лиричны, собраны из впечатлений или воспоминаний и переданы в авторской интерпретации. О том, что интересует художника, она рассказывает так: «Мир каждый видит по-разному. Я же смотрю на него своими глазами. Рассказываю о том, что происходит со мной, вокруг меня».

Живописную культуру, колористические качества, ее чувство цвета отмечают все ценители творчества Е. В. Бобровой. Колорит, безусловно, подбирается к сюжету, хотя и задается изначально самим мотивом, увиденным и переработанным по авторскому произволу. Она буквально живет проблемами колорита, ее палитра очень разнообразна. В одних работах цветовые сочетания мягкие и нюансные, в других – яркие, напряженные. Так, например, она любит оттенки красного цвета, глубокого по тону и сочного. Порой красный цвет организует всю атмосферу картины, иногда занимает большие плоскости. В некоторых случаях пятна красного, буквально, – точечные, например, в пейзаже с лодками, оживляющие общий суровый колорит пейзажа. К «красным картинам» можно отнести такие работы как: «Половинка арбуза» (2016), «Вечернее шествие» (2017), «Чашка чая после бани» (2017), «Секрет» (2018), «Красные сумерки» (2019). Как вспоминает сам автор: «Сначала у меня были сдержанные краски. А потом случайно применила активный цвет и поняла, что он сам за себя может говорить. И понеслось».

В картине «Прогулка» (2016) воспроизведен петербургский мотив. Художник так рассказывала об идее этой композиции: «Деревья отбрасывали тени, красного не было, в памяти сохранилась температура воздуха, запахи, желание прочувствовать и запомнить эти ощущения... Диапазон красного очень большой, пока не исчерпаю – не успокоюсь. Через цветовые контрасты создаю иллюзию красного света».

Ее палитра разнообразна. Вот, например, «Изумрудный город» (2007) – пейзаж периода расцвета творчества. Любинский проспект изображен в изумрудном цвете – выбрана необычная цветовая гамма, которая вызвала изумление Владимира Фёдоровича Чиркова: «Это же надо было увидеть наш Омск изумрудным!». Задача художника состояла в том, чтобы создать образ сияющего города. Любой город может стать изумрудным, – считает автор, – если на него посмотреть через зеленое стекло. «Изумрудный город... что-то знакомое, не правда ли? Я всем желаю носить зеленые очки. Изумрудный город исполнял желания, в нем жил всемогущий Гудвин. Вот только, чтобы увидеть город изумрудным, то есть городом, который исполнит твои желания, нужно захотеть его таким увидеть. Пусть любой город будет способен дать тебе то, что ты ищешь», – рассказывала Елена в личной беседе.

«Когда я нащупала, что такое цвет и способы, через которые я могу о себе рассказать, я начала отходить от формы и натуры, идти через символы». «Цветная имприматура, пастозный мазок по форме и при этом смелое использование цвета «из банки» делают работы художника узнаваемыми. Энергичная лепка формы прослеживается в фактурном мазке, тщательной проработке светотени», как отмечается в исследовании, посвященном творчеству Е. В. Бобровой [2, с. 54].

Творчество Елены выделяется в омской культурной среде. Глубина осмысления современности, особый подход к созданию картин, выразительная манера письма никого не оставляют равнодушными. «Она из того поколения художников, которые выросли в труднейшее для искусства время, в 1990-е годы XX века, тем не менее обрели почву под ногами, научились писать, она из школы, где учили не водить по холсту, а думать».

Отметим, что в омском искусстве, в том числе, в творчестве Елены Бобровой, просматривается возвращение к классическим традициям. Она работает в самых традиционных жанрах – пейзажной и жанровой композиции, в интерьере и натюрморте, может применять разные стилистические приемы.

Необычная стилистика, родственная наиву, использована ею в работе «Качели» (2011). Как рассказывала в одном из интервью сама Елена: «Сюжеты рождаются всегда по-разному. Ну вот, например, «Качели». Я пошла гулять со своей племянницей и сидела, смотрела, как она качается на качелях. День такой чудный. И у меня родилась идея написать то, что вижу... Сохранить непосредственное, детское восприятие мира очень сложно. И очень хочется. Об этом моя картина» [3].

Работа решена по принципу организации детской композиции, упрощенной по рисунку: плоскостность изображения, большие пространства, взмывшие к небу качели, мелкие фигурки родных девочки. Как на детских рисунках, персонажи изображены фронтально, они ничего не делают, «они просто есть». Елене удалось передать образ захватывающего детского восторга и счастья. Картина обращена к ассоциациям – каждому человеку хочется удержать в себе этот детский мир или вспомнить свои ощущения.

Елена, как немногие, умеет придать многозначительность обыденному моменту, передать свое сокровенное, внутреннее переживание. Ее работы очень современны по мировосприятию, по пластической и образной форме. Кроме больших полотен, а она любит форматы, пишет и камерные лирические «картинки» из своей жизни и окружения, о том, что рядом. Некоторые из них названы от первого лица: «Рисую», «Ухожу из комнаты с цветком». Это означает, что автор приглашает зрителей разделить с ним ее сиюминутные ощущения. Такие названия не дают работам на продажу, их пишут без расчета, для личного выплеска эмоций. В ее творчестве много портретов и автопортретов, психологичных, рассказывающих о внутренней жизни человека через экспрессию рисунка и цвета, немногие атрибуты и символы: «Двойной автопортрет» (2011), «Отражение в зеркале» (2015) и т. д.

Мы отметили лишь некоторые особенности живописно-пластической и образной системы молодой художницы, творчество которой, безусловно, заслуживает глубоких исследований ее методов, стиля и особенностей мироощущения, поскольку она является одной из ключевых фигур в молодежном искусстве Сибири, очень современным художником по интеллекту и художественной форме.

1. Мобилизация молодых. Традиция и эксперимент в творчестве нового поколения художников Западной Сибири [Текст] : региональная выставка : [альбом / автор проекта Т. М. Высоцкая]. - Новокузнецк : Центр полиграфии, 2007. - 139 с. : ил.

2. Васильева М. Е. Изучение характерных аспектов творчества Е.В. Бобровой [Текст] / М. Е. Васильева, Д. А. Мичкова // Международный студенческий научный вестник. – 2017. – № 3. – С. 104.

3. Боброва Е. Дорога – это всегда преодоление [Электронный ресурс] / Елена Боброва // Омск Регион. – Режим доступа: [http://omskregion.info/news/20398-elena\\_bobrova\\_doroga\\_eto\\_vsegda\\_preodolenie/](http://omskregion.info/news/20398-elena_bobrova_doroga_eto_vsegda_preodolenie/), открытый.

## В ПОТОКЕ МОНОХРОМА ХРОНОСА

**Аннотация:** автор размышляет о природе самобытности и индивидуальности, о парадоксальности мышления и метафоричности образов, о философии художника, исследующего вечные категории бытия, о знаковой природе и живописных приемах, о фактурах, о творческом стиле Владимира Бугаева.

**Ключевые слова:** современное искусство, творчество В. Бугаева, видео-арт, актуальное искусство, искусство инсталляции, знаковость современного искусства, тема хроноса в искусстве.

**Summary:** the author meditates on the nature of self-expression and individuality, as well as on the paradoxes of thinking, the metaphorical character of images and the philosophy of an artist studying the eternal categories of being using individual techniques of painting and the style of his own. The name of the artist is Vladimir Bugaev.

**Key words:** contemporary art, the work of V. Bugayev, video art, contemporary art, the art of installation, the significance of modern art, the theme of chronos in art.

Начав когда-то путь на прародину, Владимир Бугаев нашел дорогу к себе, своему «я» – художника, мыслителя, человека, творца. Может быть, он еще не обрел права, счастья/несчастья завершить свой путь, остановиться, удовлетворившись уже достигнутым. Точно лишь то, что его самобытность в творчестве на этом пути реализована и состоялась. Как состоялось многое из того, что должно было состояться – выставки, проекты, ученики...

В его работах разных времен следы становления этой его художественной самобытности, индивидуальности. Следы увлечения своими и чужими идеями, следы преодоления уважения к чужому высказыванию. В работах конца 1990-х – 2000-х – сила реализации собственной идеи, собственной личности, зрелой и сформировавшейся.

В его работах мудрость времен и след поколений вовлечены в дискурс о законах визуального, где точка, движение, шаманизм в едином пространстве выстраивают произведение искусства. Здесь вода и земля, смешиваясь, через состояние-штрих – грязь-краска-вещество, через грязевую эстетику и основные свойства вещества (грязь-краска) – тягучесть и податливость, зернистость и мягкость, глубинная сила и следовая тотальная фиксация всего, выходят в пространства пограничных состояний мира и его реальности во временном завершении, незавершаемости. Становясь, при этом, зеркалом мира и мировым свидетельством конца – начала – вода – земля – грязь/пыль – человек, прах, его творения – быть, след, предание, память, прапамять о прародине или прапути...

В работах Владимира Бугаева грань миров, грань – вода/земля/грязь/краска/след/человек, грань – абстрактное/фигуративное. Грань как знак. Знак/смысл/след/объем, плоскость.

В его работах не создается новая реальность, в них наша реальность в пограничном состоянии. В них поиск тени-следа вещества, расплывчатого, смазанного распыленного, но собранного и фиксированного слоями земли и воды. Фиксация следа – знака, поиск смысла, тени смысла. Художник работает с понятийными категориями ушедшего-настоящего, настоящего в ушедшем. А стало быть, с поиском достоверности нашего пребывания в мире нашей реальности, нашего сообщества, тянущего за собой из прошлого свою родословную нить.

В монохромных произведениях – мощь цветового многоголосья. Между светом и тьмой одного цвета в работах Владимира Бугаева многоцветье оттенков, тонов и кварко-тонов. В потоке монохромного хроноса насыщенность и размытость цвета подчеркивает пластичность вещества – краски, ее тягучесть и плотность, до разреженности и средоточения – вещество его произведений выстраивает материю пограничного пространства реалий нашего мира, сгустка материи почти в тектоническом его качестве, создавая тактильные текстуры-фактуры как тексты в гипер-текстуальном пространстве духа и метафизике идеи создания архео-объекта. И это «как» сделано превращается во «что» сделано. «Как» становится осмысленным предметным «что», осязаемым в беспредметном «между».

Художник, мыслитель Владимир Бугаев, всегда успешно и плодотворно занимаясь визуализацией своих идей (на плоскости и в пространствах), тяготеет и тяготееет к ритуалу, движению, к процессу как способу реализации материализации художественного жеста, философской идеи, творческого усилия. Важное ощущение выхода в трехмерное пространство для современного художника заключено в прикосновении к вечности, к таинству бытия и его свершений. Процессуальное искусство, претерпев в современном мире разные этапы, закрепило за собой право на свершение художественного таинства, создание и развитие ритуала в творческом движении. Художник – инициатор ритуала, участник, действующее лицо, шаман, мистик, или сакральное лицо – авторская маска – частичка физического/космического пространства и его хаоса реализованных метафизических/физических законов миропорядка. Он – та точка на воде, от которой расходятся круги, после соприкосновения поверхности водной глади с брошенным вечностью камнем. А, стало быть, все, что в ритуале-процессе им сложено или уложено считывается нами и вечностью в пространстве нашего запоминания, где память непрерывна – моя, моих потомков, моих предков, единым током, единым потоком подхвачены мы рекой и реками памяти, времени, вечности в едином пространстве в точке пересечения нашего с художником и его действием в процессе создания движения идеи и ее генерации и реализации, и ее явления как выявление, вычленение смысла и текста, создания текста как пратекста в империи квази-текста, гипер-текстовых реалий. Глобального процесса и частности человеческого существования. В истории мира и его отражении в точке сего дня. В работах Владимира Бугаева...

Так и в его видео-инсталляциях преобразуются и токи светового отождествления фиксации прошедшего – сиюминутно прошедшего, следово прошедшего. Здесь экран – плоскость приобретает качества трехмерного движения, пространственного иллюзорного состояния, где время и ритмы членения плоскости обретают новую характеристику

– время-штрих, давая возможность всеповторения вне константы всеобщего мерного времяпроистечения. Это запруды в реке времени, во временном потоке. Художник улавливает следы отождествления прошедшего и фиксирующего неопределимое движение к будущему...

Письмена Бога/Богов и след кварка, частицы бозона Хиггса, всполох свечений космических рождений и катастроф, солнечного ветра, лунной радуги, звездной пыли, воды и почвы, грязи и пыли, бренности праха – торжества человеческого стремления объять необъятное...

## РАКУРСЫ РЕАЛЬНОСТИ. ВИКТОРИЯ ПИТИРИМОВА

**Аннотация:** на основе анализа персональной выставки «Ракурсы реальности» Виктории Питиримовой автор размышляет о новых формах творческого высказывания художника, работающего в разных видах и техниках, анализирует мир ее образов и художественные средства.

**Ключевые слова:** современное искусство Урала, творчество В. Питиримовой, знаковость современного искусства, современные техники графики, интерпретация реальности в творчестве, изобразительное искусство Челябинска.

**Summary:** the analysis of a personal exhibition of Victoria Pitirimova titled "The Views of Reality" is based on the meditations of the author on the forms of artistic expression of the artist working in different techniques and art forms, analyzing the world of the artist's images and artistic means.

**Key words:** the modern art of the Urals, the works of V. Pitirimova, the symbolism of modern art, modern graphic techniques, the interpretation of reality in the works, the visual arts of Chelyabinsk.

Принято считать, что искусство можно поделить на жанры и виды, упорядочив многообразие его форм для удобства нашего понимания. Можно, конечно... Только в живой творческой практике все эти понятия легко смешиваются, перемещаются, создавая новые формы.

Виктория Питиримова как раз из тех современных авторов, что свободно высказываются в разнообразных формах художественной пластики. Её увлекают эксперименты с фотографией и прессованием цветного стекла. Ей интересен труднопредсказуемый процесс офорта и монотипии. Живописные холсты у неё трансформируются в монументальные фрески, графические циклы – в пространственные объекты из металла и картона...

Для неё в равной степени характерны и лаконизм пластического высказывания, и умение внимательно вглядываться в знаки быстротечной повседневности. Мир образов художницы очищен от житейской суеты и наполнен значимостью мгновений жизни как категорий вечностных.

Выставка «Ракурсы реальности» как раз об этом. О том, что художник обладает своей оптикой видения, что он не рассматривает реальность, а всматривается в неё, открывая скрытые смыслы привычных явлений. Это было характерно уже для ранних произведений Питиримовой, таких как «Дом» или «Раздел» ... Бытовые сюжеты представляли в неоднозначности своих смыслов в виде грустных притч о человеческом житье-бытье: люди-символы разобщены и имперсональны, предметы – монументально весомы, городские дворы – космичны.

Учёба в конце 1990-х на художественно-графическом отделении Магнитогорского государственного университета, а затем – творческое общение с выпускниками Красноярского государственного художественного института открыли возможности техник художественной печати – офорта и линогравюры. В начале 2000-х годов, когда у российских художников появляется реальная перспектива зарубежных контактов и участия в международных форумах искусства, Виктория активно включается в биеннальное графическое движение. Успешно демонстрирует свои гравюры и графические объекты в Новосибирской международной Биеннале современной графики, биеннале графики в Петербурге, Уфе, Калининграде, Тегеране, Таллине, Мадриде... Много ездит, смотрит, фотографирует, общается с зарубежными коллегами на симпозиумах и мастер-классах по современным способам художественной печати в Юго-Восточной Финляндии.

Практика живого творческого общения обогатила эстетическую оптику художницы, раскрепостила её в поисках новой изобразительности.

Выставка в Екатеринбургской галерее современного искусства «ПРЕДЕЛ ВИДИМОСТИ или РАКУРСЫ РЕАЛЬНОСТИ» в марте 2019 года была как раз об этом. О том, что художник обладает своей оптикой видения, что он не рассматривает реальность, а всматривается в неё, открывая скрытые смыслы привычных явлений.

Так, после поездки на о. Валаам, Виктория Питиримова, для воплощения увиденного ею единения стихий – моря, камня, неба, света, лесных холмов – разработала свою технологию печати. Она совместила приёмы коллографии с фактурной печатью на прессованном стекле, наслаивая друг на друга разнообразные фактуры с одной лишь целью – максимально убедительно передать состояние глубины отражения неподвижности каменного берега в изменчивости морской поверхности. Обладая пронизательностью чуткого интуитивиста и иронией здравомыслящего интеллектуала, Виктория умеет, как немногие, найти глубину смысла во внешней простоте любой житейской мимолётности. И при этом убедительно и просто говорить о вещах сложных и необыденных.

Это состояние духовной уединённости – способ некой самозащиты художника, пытающегося противостоять потоку жизненной суеты, сквозь которую трудно расслышать голос внутреннего «я». В подобном ракурсе восприятия, когда Дом как Корабль, в котором человек плывет по жизни, Ближний мир видится преобразённым, значимым, вырастающим до вселенского масштаба. Весь фокус – в ракурсе.

В данном случае, в ракурсе отстранённого взгляда на реальность как на причудливый орнамент смотрит художница на Парки Версаля – искусственный мир идеальных форм, геометрии Света и Тени, торжественный «парадный танец» дворцового ландшафтного ансамбля. Мир как структура взаимодействия естественности и регулярности, пустоты и полноты, света и тьмы, иллюзии и реальности. Сквозь ракурс «взгляда изнутри себя», регулярный французский парк видится во многом театрализованном пространством сменяемых друг за другом декораций. Зрителю в пространстве выставки предлагалось выбрать свой собственный ракурс восприятия – посмотреть на экспозицию художника сквозь гипер-калейдоскоп, свободно меняя векторы своего обзора.

Сегодня имя уральской художницы хорошо известно и в российских, и в международных художественных кругах как современного автора со своей изобразительной лексикой. Она – Лауреат многих престижных арти-

стических форумов, член профессионального Союза художников России. Работы Виктории Питиримовой приобретаются художественными музеями и коллекционерами. А её персональные выставки – всегда неожиданное креативное освоение экспозиционного пространства с помощью цвета и света, объёмов и фактур, живописных плоскостей и графических объектов.

Всё это – материализация живой творческой мысли думающего художника.

## ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ТОМСКОГО СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ

**Аннотация:** автор на основе архивных и других источников рассказывает о трагических страницах в истории Томской организации Союза художников 1933 – 1946 гг.

**Ключевые слова:** история искусства Томска, Союз советских художников, Томский Союз художников, художественная жизнь Томска 1930 – 1940-х гг., искусство Сибири, изобразительное искусство Томска.

**Summary:** based on the information drawn from archives and other sources, the author tells the story of tragic events in the history of the Tomsk branch of the Union of Artists that took place in the period from 1933 to 1946.

**Key words:** The Union of Artists of the USSR, the Tomsk branch of the Union of Artists

Задача данной публикации – реконструировать одну из страниц реальной истории художественной жизни Томска, хронологически ограниченную периодом с 1933 по 1946 годы. До недавнего времени Томский Союз художников вел свою историю с 1946 года. Найденные документы позволили установить, что томский филиал Союза советских художников (далее ССХ) был создан в 1933 году. История этих лет воссоздавалась автором на основе редких упоминаний в областной газете, архивных дел участников описываемых событий, самиздатовских каталогов и афиш выставок. Статьи по этой теме были опубликованы в 2016 – 2017 годах [1]. Уже в 2018 году Союз томских художников отмечал свое 85-летие, а не 71 год, как считалось ранее. Но многие аспекты в его истории вызвали недоумение: например, что эвакуированные художники во главе с Е. А. Кацманом в 1941 году заново создавали и заново регистрировали в Новосибирске Томский ССХ. Благодаря продолжающейся исследовательской работе по этой теме обнаружены архивные документы, по которым удалось установить причину этой повторной регистрации.

После постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года в мае в Новосибирске и в Иркутске были созданы оргбюро ССХ Западной и Восточной Сибири, которые ставили перед собой задачу организовать краевые художественные выставки и конференции работников изобразительного искусства. В Томске собрание художников состоялось 7 августа 1932 года, которое постановило создать ССХ и выбрало организационное бюро в составе: Смолин, Заковряшин, Давыдов (краткие справки о художниках приведены ниже). Заковряшин, пользуясь тем, что работал в редакции газеты «Красное знамя», размещал на ее страницах объявления о необходимости создания новой организации и проведения первой выставки. В последнем объявлении он поименно перечислил художников, которых просил прийти на собрание. Благодаря этому списку нам известны имена всех потенциальных членов будущего союза: Давыдов, Кондаков, Пепеляев, Уланов, Ярунцев, Гиргилевич, Горевский, Кочнев, Резник, Лисовский, Травин, Сваричевский, Лавыгин, Ваганов, Игнатовская, Серебренников.

ССХ в Томске удалось создать только в 1933 году, вероятной датой создания можно считать 1 июля, по самой ранней дате, указанной в членском билете Лукина, одного из первых членов ССХ. Председателем бюро Томского филиала стал Смолин. Заковряшина в городе уже не было, он вернулся в Новосибирск в октябре 1932 года [2].

В феврале 1934 года ССХ провел первую выставку в Томском краевом музее, посвященную XVII съезду партии. Каталога этой выставки нет, но по отзывам в прессе и произведениям, поступившим в коллекцию Томского краевого музея в описываемый период, установлены имена участников: Смолин, Лукин, Гиргилевич, Мраморнов, Обабкова, украинские художники Сваричевский и Лихотинский, студенты Томского технологического института: Ащепков, Борман, Нагорский, Травин. Мизеров в союз не вступал, как принципиальный противник Смолина. В 1934 году в Новосибирск уехали студенты Сибстрина Ащепков и Борман, в 1935 году – Смолин – блистательный организатор, на котором держалась вся выставочная деятельность Томска. Следующим председателем бюро Томского филиала выбрали Мраморнова. Несмотря на серьезные кадровые потери, вторая городская художественная выставка художников состоялась в Томском краевом музее с участием: Гиргилевича, Ильина, Кондакова, Лукина, Мраморнова, Нагорского, Обабковой, Петрова, Уланова, Травина. Было представлено более ста семидесяти работ (живопись, пастель, рисунки). Большая часть выставки – пейзажи, этюды, эскизы к театральным спектаклям. В 1937 году на третьей краевой выставке в Новосибирске Томский филиал ССХ был представлен в составе: Кондакова, Лукина, Мраморнова, Петрова и Травина, в последний раз перед его ликвидацией.

1937 год – период наиболее массовых политических репрессий в стране. Художники Томска также были втянуты в политические процессы. В августе расстреляли художника товарищества «Художник» Трушевича, в сентябре художника городского театра Уланова. Бюро ССХ в октябре 1937 года работало в составе: Авотина, Кондакова и Мраморнова. Из бюро был исключен, как сын врага народа, Мраморнов. С учетом того, что у остальных членов союза: Гиргилевича, Петрова, Обабковой также были арестованы родственники, Авотин предложил следующее: «Так как Томский филиал ССХ засорен составом, который не может по своим социальным данным работать на художественной творческой работе, а филиал ССХ является организацией, работающей на идеологическом участке СССР, то существование филиала в таком составе недопустимо, потому что вредно». Бюро постановило: «филиал, ввиду социальной его засоренности и дальнейшей неработоспособности в таком составе – ликвидировать... установить для организационной работы... уполномоченного, именно т. Кондакова, которому принять все дела и денежные средства» [3, с. 84].

Далее репрессии продолжились: в декабре были расстреляны Петров и художник газеты «Красное знамя» Шварц, а седьмого января 1938 года Кондаков. В Томске осталось два члена союза: Лукин и Обабкова. Гиргилевича, вероятно, одновременно с Мраморновым, исключили из ССХ после расстрела его сестры, и он на долгие годы отдался от выставочной

деятельности. Этими трагическими событиями и объясняется дальнейшая тишина в художественной жизни Томска.

В феврале 1940 года Мраморнова восстановили в ССХ. В 1940 году на пятой областной художественной выставке в Новосибирске показали свои работы томичи: Голубин, Лукин, Мраморнов и Обабкова. Третья городская художественная выставка в Томске была организована товариществом «Художник» и группой ССХ в мае 1941 года в Доме Красной армии, через шесть лет после второй. Выставком возглавлял Б. Шепель, руководивший товариществом «Художник», сувенирная продукция которого в эти годы реализовывалась в Кузбассе, городах Новосибирской области и Алтайского края.

Представлено было более двадцати пяти авторов. Неожиданно, после длительного перерыва, вернулись к выставочной деятельности города художники 1920-х годов – Соловкин, Игнатовская, Мако-Тюменцева, Ильин. Также выставил свои старые работы почти ослепший Голубин. Кроме живописцев и графиков появились скульпторы. В целом, характеризуя выставку, можно отметить, что сформирована она была из небольших этюдов и скульптурных образцов для копирования на продажу работавших в товариществе художников-исполнителей и студийцев. Авторы по причине отсутствия соответствующей подготовки и творческого опыта могли представить на выставку лишь небольшие этюды. Было очевидно для всех, что особых достижений на выставке не было и потому, на обсуждении выставки говорили только о планах на будущее.

С 22 июня 1941 года начался новый отсчет времени. Мраморнов ушел на фронт, Зибаровского расстреляли, и все заказы товарищества выполнялись немногочисленной группой невоеннообязанных женщин, стариков и подростков. Большой удачей для Томска стало появление в городе архитектора Попова, возвратившегося в родной город в начале войны. Он возглавлял художественные бригады по исполнению заказов горкома ВКП(б) по оформлению города, а иногда был и единственным исполнителем. Он занимался организацией ССХ в 1941 году и стал ее первым членом, а после отъезда эвакуированных художников председателем томского ССХ. В ТОХМ хранится большая коллекция его произведений, выполненная в Нарыме.

В годы Великой Отечественной войны в Томске находилось Главное управление изобразительного искусства Комитета по делам искусств при Совнаркомом СССР, организационная структура, предшествующая Министерству культуры, с которым приехали несколько музеев и группа художников: один из создателей АХРР в стране Е. А. Кацман (1890 – 1976), белорусский скульптор З. И. Азгур (1908 – 1995), выпускники Ленинградской АХ В. А. Шепелев (род. 1906) и Л. А. Острова (1914–2009), выпускники Киевского художественного института В. К. Стеценко (1902 – 1971) и А. А. Найдич, художник Белорусского драматического театра И. М. Ушаков (1910 – 1966). Позже приехала живописец Т. А. Хитрова (1913 – 1991). Самой большой была группа из Москвы: реставратор Б. В. Желтухин (1890 – 1976), живописцы А. И. Интезаров (1909 – 1979) и И. Н. Басинова (1915 – 1982), график Е. В. Плехан (1911 – 1988), художница из загорской артели «Художественная игрушка» Т. Н. Грушевская (1885 – 1976). Из Харькова в эвакуацию приехал М. М. Щеглов, вернувшийся в город своей юности.

Приехавшие в эвакуацию искусствоведы и художники, обнаружив отсутствие союза в городе, в январе 1942 году, вновь создали томский ССХ и Кацману, как самому титулованному из москвичей и имевшему опыт организационной работы, была поручена его повторная регистрация в областном ССХ в Новосибирске. История союза началась, словно с чистого листа. Помимо эвакуированных художников в него вошли многие томские художники, ранее его сторонившиеся. Первым председателем был Кацман, после его отъезда – Щеглов, Острова, затем директор Севастопольской картинной галереи М. П. Крошицкий (1894–1972).

По предложению Комитета по делам искусств Томский горком ВКП(б) начал издавать газету-плакат «За Родину». К выпуску пробных номеров были привлечены: Кацман, Щеглов, Острова, Плехан, Стеценко, Попов, Винтер. Опыт работы в полиграфии имели только М. М. Щеглов и В. К. Стеценко, но пробные номера получились информативными и зрелищными. Несмотря на это ЦК ВКП(б) не утвердил газету «За Родину» из-за отсутствия бумаги.

В мастерской, выделенной ранее для газеты, разместили «Окна ТАСС». Для создания плакатов привлекались все художники, жившие в городе, но ведущим автором был Щеглов. Перед возвращением домой он сдал в краеведческий музей плакаты мастерской, отчего позже ему приписали авторство почти всех плакатов «Окон ТАСС».

Редакционная коллегия в составе: старшего инспектора управления изобразительного искусства К. А. Ситника, представителя горкома ВКП(б) А. М. Ремова, художника Щеглова руководила работой мастерской. По трафарету делали до двадцати экземпляров плаката на все точки расположения в городе плакатов «Окон ТАСС». Только за первый год выпустили 70 плакатов. Лучшие плакаты «Окон ТАСС» экспонировались на Всесоюзной выставке 1943 года в Москве.

В 1942 году готовилась всесоюзная выставка «Великая Отечественная война», которую формировали из региональных выставок в крупнейших городах страны, или, как их называли в то время, кустовых выставок. Новосибирской выставке предшествовала первая томская городская выставка живописи и графики «За Родину», которая была открыта в мае 1942 года в помещении горгитпункта. На высочайшем уровне искусствоведом К. А. Ситником (1910–1957) был подготовлен каталог со вступительной статьей и подробными биографическими справками с указанием не только года рождения, но и довоенного места проживания, образования, т. е. с пониманием неординарности ситуации проведения выставки. Каталог выставки «За Родину» стал летописью изобразительного искусства военных лет Томска, который позволил восстановить исторические события почти 80-летней давности. Выставка состояла из двух разделов: «Великая Отечественная война» и «Наша Родина», первый был посвящен военным событиям, а второй – мирной жизни. Лучшие работы экспонировались затем на выставке в Новосибирске «Художники Сибири в дни Великой Отечественной войны». Но нужно признать, что это были только произведения приезжих авторов. Во вступительной статье к каталогу Ситником был дан подробный анализ выставки и характеристика творчества каждого участника. И хотя Мизеров, Лу-

кин, Голубин показали довоенные работы, для каждого у автора нашлись теплые слова.

Москвичи в это тяжелое сложное время всячески способствовали созданию доброжелательной обстановки в томском ССХ. Участников выставки художников-исполнителей товарищества «Художник»: М. И. Кологривов, М. А. Корнилов, В. Г. Халявин, Г. Д. Грехнев благодарили за участие. Многие работы из раздела «Великая Отечественная война» были приобретены в фонды Комитета по делам искусств. Из томичей работы были закуплены только у Голубина. Это можно считать не столько актом признанием мастера, но и поддержкой почти слепого художника.

Планировались и заявлялись в прессе новые выставки, которым не суждено было осуществиться в Томске. Приезжие художники постепенно покидали город: уходили на фронт, с освобождением родных территорий все устремились домой. Коллектив ССХ поредел уже в 1943 году, хотя и в этом году было проведено несколько персональных выставок. В мае в доме Партпросвещения экспонировалась выставка Островой. Каталог выставки был подготовлен Ситником с хорошей аналитической статьей. Часть работ Островой, демонстрируемые на выставке, хранятся в ТОХМ, как и графические листы Плехан, выставка которой прошла также в 1943 году (издан каталог, подготовленный М. А. Орловой). В 1943 году в Горагитпункте была устроена персональная выставка Щеглова «Дневник Отечественной войны». Рисунки из этого цикла периодически печатались в газете «Красное знамя». Создавались они на основе сообщения Совинформбюро.

Вторая городская художественная выставка состоялась только в июле 1944 года в Томском краевом музее, когда многие эвакуированные художники покинули город. Участники: Голубин, Крошицкий, Мизеров, Найдич, Обабкова, Острова, Плехан, Попов, Чернавина, Шуруп. Счет выставок велся с года второй регистрации ССХ. На ней было представлено около 200 произведений. Ее составной частью стала посмертная персональная выставка Лукина и карикатуры Щеглова из «Дневника Отечественной войны».

В этом же году томичи экспонировались на выставке в Новосибирске. Сотрудники Комитета по делам искусств вернулись в Москву, оставив о себе добрую память. Художественная жизнь после их отъезда в очередной раз замерла, но ненадолго.

Уже в 1947 году томские художники выставляли свои работы на межобластной выставке в Новосибирске и многие из них были отмечены дипломами. С возвращением Томску статуса областного центра, в третий раз в городе в 1946 году, вновь создавалась организация Союза. На этот раз она называлась «Томское отделение ССХ» с подчинением Москве, и возглавила его В. И. Котова. Выставки в городе стали называться «областными» и счет их вновь начался с первой.

Менялась административная система управления Союзом и наименования организации: «Томский филиал ССХ», «ССХ Томска», «ССХ Томской области», но в целом это была та же организация, объединяющая томских художников, и потому все перипетии ее истории объединены нами в единое историческое русло.

---

#### Список литературы:

- 1.Бычкова Т.А. Изобразительное искусство Томска накануне и в годы Великой Отечественной войны (1941–1945). История создания Союза советских художников в Томске. Томский период в истории Главного управления изобразительного искусства Комитета по делам искусств при Совнарком СССР (1941–1944) / Т. А. Бычкова // Суриковские чтения: научно-практическая конференция, 2016. – Красноярск, 2017. – С. 158–166
- 2.Бычкова, Т.А. Искусствоведы Томска. (1920–1945) // Современный музей в культурном пространстве Сибири. Четвертая межрегиональная научно-практическая конференция, 23–25 ноября 2016: [сб. материалов] / сост. С.П. Голикова, И.Р. Хамидова. – Новосибирск, 2018. – С. 142–147.
- 3.Бычкова Т.А. Томский период в творчестве А. Г. Заковряшина (1930–1932) / Т. А. Бычкова // Культура и искусство Сибири: всероссийская научно-практическая конференция. – Красноярск, 2016. – С. 82–88.
- 4.ГАТО. Ф. Р-430. Оп.1. Д. 684. Л.136. Протокол бюро Томского филиала ССХ. URL: <http://www.dereksiz.org/arhivi-sibiri>. (обр. 10.06.2019)
- 5.Ханевич В.А. Списки художников и архитекторов.URL: [http://nkvd.tomsk.ru/researches/history\\_investigation/passionallists](http://nkvd.tomsk.ru/researches/history_investigation/passionallists) (обр. 1.05.2019)

#### Приложение:

Томские художники, участники городских выставок:  
Авотин Ян Янович (1894–1941?) – организатор омской АХРР  
Ащепков Евгений Андреевич (1907–1983) – архитектор, искусствовед  
Петр Константинович Ваганов – преподаватель Сибстрин  
Борман Владимир Владимирович  
Винтер Курт Иванович (1906–после 1963) – административно высланный в 1941, организатор саратовского ССХ.  
Гиргилевич Николай Григорьевич (1901–66) – художник труппы Харбинской оперы, в Томске жил с 1932  
Голубин Сергей Иванович (1870–1956) – учился в ИАХ, в Томске жил с 1889 с перерывом  
Давыдов А.П. – вероятно, сын заведующего мастерской изготовления красок (1920)  
Заковряшин Александр Георгиевич (1899–1945) – один из патриархов советского искусства в Сибири, художник редакции газеты «Красное знамя» в Томске (1930–32)  
Зибаровский Владимир Александрович (1899–1942)  
Игнатовская Наталья Григорьевна (1885–1958?) – после Киевского художественного училища вернулась в Томск, член ССХ с 1942  
Ильин Дмитрий Иннокентьевич (1874–1951) – художник-любитель  
Кондаков Михаил Николаевич (1892–1942) – зав. производством товарищества «Художник»  
Котова Вера Ивановна (1899–1980) – первый председатель томского ССХ  
Кочнев Гавриил Иванович (1901–1957) – занимался в мастерской Г.Гуркина на Алтае, после ВОВ работал в художественном фонде.  
Лавыгин Иван Иннокентьевич (ок. 1889–?) – художник-любитель  
Лисовский Георгий Людвигович (1888–?) – после Казанской художественной школы, жил в Томске в 1920, 1928  
Лихотинский Сергей Иванович – «академик» ?  
Лукин Вильгельм Иванович (1871–1943) – выпускник АХ, в Томске с 1906, член ССХ с 1933  
Мако-Тюменцева Елена Гавриловна (1890–1956) – после Киевского художественного училища вернулась в Томск, преподавала  
Мизеров Вадим Матвеевич (1889–1954) – после Казанской художественной школы жил в Томске с 1920, председатель томского филиала всесоюзного общества «Новая Сибирь», член СХ с 1943  
Мраморнов Николай Константинович (1907–42) – председатель Томского бюро ССХ (1934–37)

Нагорский Георгий Петрович (1915–41) – геолог, успешно выставлялся на выставках, погиб на фронте  
Найдич А.А.–художник Томского Горкома ВКП(б) и прифронтового кукольного театра  
Обабкова Лидия Ивановна (1909–91) – жена Мраморнова, член ССХ с 1933  
Пепеляев Михаил Николаевич (1892–1938) – после Пензенского художественного училища вернулся в Томск, член АХРР (1926)  
Петров Федор Семенович (1904–37) – репатриант из Харбина, преподавал в Томском электромеханическом институте инженеров транспорта  
Попов Николай Александрович (1926–47) – не завершив образование в Сибстрине, вернулся в Томск в начале ВОВ.  
Серебренников Иван Дмитриевич (1887–1938) – художник-любитель, член АХРР с 1928  
Сваричевский Станислав Рафаилович (1893–?)  
Смолин Николай Федорович (1888–1962) –организатор томских отделений АХРР и СХ. С 1935 жил в Новосибирске  
Травин Алексей Борисович (1908–60) – геолог, преподаватель политехнического института. В годы студенчества успешно выставлялся на выставках, член АХРР.  
Соловкин Александр Иванович (1884–1968) – скульптор, после рисовальной школы ОПХ вернулся в Томск  
Трушевич Николай Сергеевич (1996–1937) – художник художественной мастерской (1920), позже товарищества «Художник».  
Уланов Николай Александрович (1895–1937) – художник городского театра, секретарь томского бюро ССХ  
Черникова Александра Вячеславна (1926-?)  
Шварц Карл Георгиевич (1893–1937) – художник редакции газеты «Красное знамя», участник выставок ССХ  
Щеглов Михаил Михайлович (1885–55) – График, жил в Томске 1906–13, 1941–44  
Ярунцев Сергей Александрович (1894–?) –из Красноярска, учился в Томске, Иркутском военном училище. Работал в редакции газеты «Красное знамя».

## ВРЕМЯ ПЕРВЫХ

**Аннотация:** автор в повествовательной форме рассказывает о начальном этапе истории организации Союза художников России в регионах, основываясь на архивных разысканиях и других источниках. В частности, Восточно-Сибирский Краевой союз Советских художников (ВСКРАССХ), был призван объединить художников, проживающих на огромной территории, вмещавшей Иркутскую область, Красноярский округ, Бурято-Монгольскую АССР, Читинский округ.

**Ключевые слова:** советское искусство, история искусства Сибири, история организации Союза художников России, изобразительное искусство Иркутска, становление филиалов ВСКРАССХ, репрессированные художники Сибири.

**Summary:** the paper tells a story of organization of the regional branches of the Russian Union of Artists. The story is based on archival research and data from other sources. The East-Siberian branch of the Union of Soviet Artists was intended to unite the artists living on the vast territory across Irkutsk region, Krasnoyarsk district, Buryat-Mongolian Autonomous Soviet Republic and Chita district.

**Key words:** Soviet art, the history of art in Siberia, the history of the organization of the Union of Artists of Russia, the fine art of Irkutsk, the formation of branches of the ISCUAIN, repressed artists of Siberia.

«Все изменяется, ничто не исчезает», – сказал Овидий. И это применимо к российскому профессиональному искусству нынешнего столетия, которое, несмотря на многовариантность форм и неоднозначность содержания, вполне успешно доказывает свою состоятельность и самостоятельность. В попытке дать ему объективную оценку, нельзя не коснуться вопроса создания организации, благодаря которой оно было сохранено в непростом, избыточном событиях XX века и явлено в новом столетии. Речь идет о Союзе художников России, старейшем и авторитетнейшем объединении, в которую входят значительное количество российских художников и искусствоведов. Начало данной организации, оказавшейся жизнеспособной и деятельной и после распада СССР, положено в 1930-х годах. Это была непростая история, причем своя для каждого края, области, региона страны, несмотря на то, что филиалы, ячейки, отделения союза советских художников создавались по алгоритму, запущенному в 1932 году апрельским постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». «На основе этого постановления были созданы Союзы художников и позже Оргкомитет Союза советских художников СССР». Отделения Союза советских художников были разобщены и практически не управлялись из центра до 1939 г., когда и был образован вышеупомянутый Оргкомитет. Созданные по единому типу, разбросанные по обширной стране: от Москвы (МОССХ) до самых до окраин (ВСКРАССХ), они походили на маленькие «феодальные» образования, контролируемые местными властями и были мало связаны между собой, разве что частными контактами, территориальной близостью или немногочисленными общими выставками в Москве.

В 1957 г. создается единая союзная организация – Союз художников СССР, на I-м Всесоюзном съезде принят Устав и выбран руководящий орган. Согласно исторической справке Российского государственного архива литературы и искусства, в Союз вошла 91 местная организация, в том числе и союз советских художников Иркутской области, берущего свое начало в 1932 г. В 1992 г. Союз художников СССР прекратил свое существование, и правопреемником стал Союз художников РСФСР. Можно сказать, что Союз художников, образованный после постановления 1932 г., пусть с измененным названием и статусом – «Всероссийская творческая общественная организация «Союз художников России» – существует и на сегодняшний день. Действительно, все меняется, но ничто не исчезает...

Восточно-Сибирский краевой Союз Советских художников.

«...развертывание фронта борьбы пространственно-изобразительных искусств...»

В Восточно-Сибирском крае (1930-1936 гг.), который охватывал огромную территорию, вмещавшую Иркутскую область, Красноярский округ, Бурят-Монгольскую АССР, Читинский округ, организация художников называлась Восточно-Сибирский Краевой союз Советских художников (ВСКРАССХ). I-я краевая Конференция художников Восточно-Сибирского края проходила в столице края – Иркутске с 10 по 13 апреля 1933 г.

Иркутский союз художников инициировал и взял на себя все хлопоты по устройству этого мероприятия, объединившего художников края: была налажена связь с Крайкомом и КрайОНО, которые выделили средства в размере пяти тысяч рублей на контрактацию работ к краевой выставке, установлена связь с художниками районов края, решены организационные вопросы и т.д. Последующий сразу после конференции пленум ВСКРАССХ (14 апреля 1933 г.) был посвящен выборам на руководящие посты организации. Председателем Краевого правления ВСКРАССХ был выбран А. И. Вологдин, генеральным секретарем – Н. В. Шабалин, его заместителем – А. И. Жибинов (Иркутск). Членами правления стали: Г. И. Дудин и Ю. М. Добрынин (Иркутск), Е. С. Кобытев и А. Н. Васильев (Красноярск), И. П. Сверкунов (Чита), Г. Д. Лончаков (Зима); оставалось одно вакантное место для представителей БМАССР, которые на конференции не присутствовали. В правление иркутского филиала вошли: А. П. Жибинов, Фатеева, В. Ф. Мигаев, И. А. Любошиц, В. Е. Радихин, С. И. Герман, К. П. Гвоздев.

Александр Иванович Вологдин руководил работой всех филиалов ВСКРАССХ вплоть до ареста органами НКВД в 1937 г. Он фактически один тащил тяжелую ношу руководства новообразованной организации, осуществлял координирование и управление филиалами Иркутска, Красноярска, Читы, Бурятии и др.: «Все художники знают, что я всегда был о делах союза, прежде правление, организованное конференцией, фактически распалось и мне приходится работать одному за все правление». Жил он с матерью Татьяной Петровной в квартире № 7 на ул. Бабушкина г. Иркутска. Этот адрес станет первым почтовым адресом краевой организации художников, у которой не было своего помещения, и Вологдин отправлял и принимал официальную корреспонденцию именно по своему домашнему адресу.

Документы, печати, чековые книжки союза находились там же.

Бурят-Монгольский филиал ВСКРАССХ.

«Работа наша идет благополучно...»

Председателем правления Бурят-Монгольского филиала ВСКРАССХ был выбран Г. Е. Павлов, ответственным секретарем Р. С. Мэрдыгеев. Филиал неуклонно прирастал новыми художниками. Согласно данным материала «У художников Бурят-Монголии», опубликованном в газете «Восточно-Сибирская Правда» 20 апреля 1936 г., в республике на тот период «насчитывалось 35 членов, кандидатов и соревнователей Союза советских художников. Кроме того, активно работают около 40 художников-самоучек».

Шло тесное взаимодействие между филиалом и центром. В Иркутск регулярно посылались протоколы заседаний общих собраний и заседаний правления. Ответственный секретарь ВСКРАССХ В. И. Богданов приезжал в Улан-Удэ и выступал 16 декабря 1935 г. на собрании художников с отчетом о проделанной работе краевого союза, кооператива «Художник», художественной студии, информировал художников о намеченных выставках на ближайшие два года. В свою очередь, Р. С. Мэрдыгеев докладывал о деятельности бурятского филиала.

Как и остальные творцы Восточно-Сибирского Края, художники БМАССР находились в сложных материально-бытовых условиях: не было мастерских для работы, не хватало художественных материалов, о чем художники говорили на собраниях. Проблема с помещением была решена: 20 марта 1936 г. на общем собрании художников было объявлено, что «мастерская-студия готова к открытию. Она предназначена для творческих работ художников и студии. Предполагается, что с утра художники будут заниматься творческой работой, а студия работать в вечернее время. Директором назначен Г. Е. Павлов (для чего предложено отозвать его с работы БурГиз и найти кандидата для замены), преподаватели: Сампилов, Окладников, Тимин и Фалилеева».

Любопытна попытка отделения бурят-монгольского филиала от краевого союза. На том же общем собрании был поставлен вопрос о реорганизации филиала в самостоятельный «Союз Советских Художников БМАССР». Из доклада Мэрдыгеева: «Работать на правах филиала становится нам невозможно. Крайсоюз нас не финансирует и не оказывает нам помощи ни в руководящей работе, ни в организационной. Все время приходится работать самостоятельно. Работа Правления союза приобретает с каждым днем все более сложные и ответственные задачи, переходящие за грани филиала. Мы находимся в центре Буреспублики и должны будем обслужить ее всю, тем более, что мы живем исключительно на дотациях правительства БМАССР. Нам необходимо выделиться в самостоятельный Союз Советских художников БМАССР». Он указал, что есть московский и краевой уставы, и имеются «законные права на реорганизацию филиала в самостоятельный союз». Предполагалось, что новообразованный союз будет подчиняться непосредственно Москве. На вопрос художника Сампилова: «Имеются ли мотивы к выделению союза в самостоятельный со стороны правительственных органов?», – последовал отрицательный ответ. Постановили: «выбрать комиссию для составления резолюции по данному вопросу в составе Президиума собрания с добавлением Сампилова, Павлова и Радионова». Протокол собрания был зачитан А. Вологдиным в Комитете по делам искусств Крайисполкома. О результатах он написал Мэрдыгееву 9 мая 1936 г.: «...нашли, что Вы поступаете неправильно в особенности при существовании Краевого комитета по делам Искусств. Я уже писал Вам, что Вам нужно вообще подождать со всем этим, пока не выяснится вопрос в Москве. Что мы Вам не помогаем известно, Вы достаточно крепки, чтобы работать самостоятельно и т. д. У вас больше и денег. Подчиниться Московскому Союзу Вы не можете т.к. у него филиалов нет; не подчиняемся и мы ему...». И действительно, у союзов советских художников в тот период не существовало единого вертикального управления из столичного центра. Примкнуть же к МОССХу филиал художников ВСКРАССХ Бурят-Монгольской АССР не мог ни по территориальному, ни по административному признаку. Но вопрос решился сам собой: в декабре 1936 г. Восточно-Сибирский край был упразднен, территория разделена между Восточно-Сибирской областью и Бурят-Монгольской АССР, а бурятский филиал ВСКРАССХ стал самостоятельным союзом.

Красноярский филиал ВСКРАССХ

«...Организованную нашу жизнь мы считаем с мая месяца...»

Красноярский художник В. Л. Петраков в содокладе на I-й конференции художников Восточно-Сибирского края так охарактеризовал ситуацию в своем городе: «...осенью 32 года приехал тов. Андреев, который надеется укрепить и организовать филиал Красноярских художников. Юридически мы еще не оформлены, так как нет Краевого правления. Состав нашей группы: шесть человек работает в школе, шесть человек заняты в творческой работе, три человека работает в Кино, два человека в редакции и два человека в фотографии. Семь человек в клубах, один скульптор, один картонажник. Большинство работает от 1 до 3-х часов ежедневно на творческой работе. Есть еще три художника-любителя».

Будущее красноярского филиала Союза советских художников Е. С. Кобытев сформулировал в трех пунктах: «1) организовать сильное общество художников; 2) выбрать достойное энергичное правление и 3) выполнить те задачи, которые поставлены перед нами». Следует отметить, что на конференции прозвучала похвала красноярским художникам: «...внутренняя дисциплина и творчески построенная работа. У них надо учиться».

Жизнь у красноярских художников была очень нелегкой. Это отмечается в последующих после конференции письмах председателя правления филиала И. И. Ляхова к председателю правления ВСКРАССХ А. И. Вологдину: «В городе свирепствует тиф, большая смертность, из нашего филиала болеет художник Вальдман (член правления). Неделю тому назад я, будучи в тайге, пострадал от пожара происшедшего в моей квартире».

Первое собрание Красноярского филиала после конференции ВСКРАССХ состоялось 8 мая 1933 г. На нем присутствовали: Беспятых, Ляхов, Васильев, Вальдман, Матвеева, Троицкий, Шестаков, Сипкин, Петраков, Башуров,



Каратанов, Калашников, Кобытев. На повестке дня стояло четыре вопроса: 1) отчет о первой Краевой конференции художников (выступали Васильев, Петраков и Ляхов); 2) организационно-хозяйственные вопросы; 3) устав общества; 4) «разное», куда входила информация о членских взносах и Краевой выставке. Согласно смете на 1933 г. расход Красноярского филиала составлял 1485 руб., приход – 340 руб.: вступительные взносы – 100 руб., членские взносы (с 1 мая по 1 января) – 240 руб. Вступительный взнос составлял 10 руб., членский – 3 руб.

В декабре 1934 г. Красноярский край был выделен из состава Восточно-Сибирского края, филиал стал самостоятельной организацией, документация в Иркутск больше не посылалась. Связь с иркутянами не прервалась, о чем свидетельствует, например, переписка Вологодина и Петракова.

Читинский филиал ВСКРАССХ

«...я буквально кипел как в огне...»

Перелицованная поговорка: «И один в поле воин» достаточно точно отображает суть начального периода деятельности читинского филиала ВСКРАССХ. Воином тем был Иван Павлович Сверкунов (1894 – 1938) – организатор, основатель и вдохновитель читинского союза художников.

На 1-ой конференции художников Восточно-Сибирского края он не присутствовал, и А. И. Вологдин спрашивал в своем письме от 6 мая 1933 г.: «Почему не выехали на конференцию?» Иван Павлович ответил не сразу, а только 11 июля 1933 г. и объяснил весьма туманно: «не имел возможности вплотную связаться с Вами». На самом деле он находился под арестом и следствием, и дело по ст. 58-10 УК РСФСР было прекращено 11 июня 1933 г.

Сверкунов и Вологдин регулярно писали друг другу, что было обусловлено необходимостью постоянной связи филиала с краевым правлением. Эта переписка отразила основные перипетии создания читинского филиала.

Первоначально Сверкунов сообщал, что в Чите никто из художников активно не работает, кроме его учеников. «Старые преподаватели (Г. В. Николаев – строгановец, Малахов А.И. – екатеринбуржец) творчески давно уже пассивны и вряд ли от них что-нибудь получишь. Молодежь распределяется так: 3 человека работают преподавателями ИЗО в семилетках, 4 – 5 человек плакатчиками и клубными художниками. Эта последняя группа наиболее творчески активна». Читинские художники активно участвовали на выставках в Хабаровске («все премированы»), а также начинают готовиться с 20 августа к иркутской выставке, «исходя задания от Вас».

Отдельным пунктом стоял вопрос «организации этих художников в филиал». По мнению Сверкунова, это «простое дело. Нам нужен в руки лишь материал для этого. Сделаем все в неделю...» Собрать молодежь не представляло труда, так как все были связаны друг с другом, насчет организации Союза художников знали и относились к этому положительно.

Но, как оказалось в дальнейшем, ощущение легкости создания филиала было обманчиво: «... напечатал повестки тем, кого знал, напечатал небольшую статью в «Забайкальском рабочем», но на организационное собрание явились только те, которых я знаю и которые со мной связаны как бывшие ученики. Из всех явившихся на собрание 29 ноября можно назвать 2 – 3 человека, которые действительно творчески активны, которые стремятся к работе и думают вообще быть активными художниками. При виде такой аудитории у меня возник вопрос о том, что при таком составе читинский филиал будет слишком хилым, и поэтому я пока решил отложить официальную организацию филиала, а приняться за организацию вечерней ИЗО студии, которая, по моим расчетам, должна наверняка выявить художественные силы в Чите».

И. П. Сверкунов в декабре открывает на средства ГОРОНО вечернюю студию «в образцовой ФЗД №2». Пришло 50 человек – «все начинающие, преимущественно учащиеся», но, по мнению Сверкунова, останется 15 человек, с которыми можно будет работать. Он называет «основное ядро» – художников, которые участвуют в выставках Хабаровска и Иркутска: Поликарпов, Красиков и Липин. Несмотря на то, что Сверкунов сомневался – стоит ли с таким малым количеством создавать филиал, решение о его создании уже было принято, формальные вопросы улажены, и в последующих письмах Иван Павлович пишет о филиале как о существующем.

Он получает инструкции, приказы и распоряжения, посланные из Иркутска Читинскому и Улан-Удэнскому филиалам: «При сем препровождается форма ведомости которую следует составить по задолженности членских взносов на 1/1 – 1935 г. <...> Согласно постановления общего с нужно собрания Иркут. Гор. Филиала совместно с Краевым правлением установлены вступительные взносы членов по 10 руб., которые перечисляются Правлению Краевого союза, а ежемесячный членский взнос за V, VI и VII 1933 г. по 3 руб. и с 1 VIII-1933 и за 1934 по 1 руб. в месяц. <...> Требование на материалы в каких нуждаются члены Вашего филиала необходимо составить с получением сего и прислать Краевому Правлению общий заказ с указанием сколько нужно <...>. Присылку этого заказа просьба не задерживать, дабы своевременно Крайправление смогло сделать общий для всех заказ в Москву».

Иван Сверкунов отвечает: «Насчет членских взносов сообщая, что вскоре у нас будет общее собрание художников и дело это сдвинем». В декабре 1935 г. он получает членскую книжку ВСКРАССХ № 26 с отмеченным стажем нахождения в организации с 1933 г. В письме за подписью секретаря союза В. Богданова указано, что «Членские взносы за 1935 г. отмечено внесены Ваши в Читинском филиале Союза». Сверкунов в ответном письме подтверждает, что получил членский билет и кратко отчитывается о работе со студией. Он беспокоится о смете на 1936 г. и задает ряд вопросов. Первый из них: «Будут ли высланы членские билеты остальным членам читинской организации художников?»

Художник активно работает, устраивает выставки, ездит в командировку в Балеи, просит откомандировать его в Москву. «...за последнее время – 2 - 3 месяца я буквально кипел как в огне. Работа была такая, что побриться было некогда... Выставка моя, если принять во внимание Читинские условия прошла очень успешно, посещалась хорошо, имела интересные результаты».

В начале 1936 г. он сетует: «Кроме меня художники не работают – какой-то застой. Нет материалов – красок, холста,

все перегружены работой и как-то все чувствуют себя оторванными от общей художественной жизни СССР». Вопрос снабжения художников материалами был крайне болезнен: «Мы в Чите ниоткуда красок получить не можем. Такая же история с ребятами, которые не работают из-за отсутствия материалов. Сигнализируя об этом, прошу правления ССХ принять меры, чтобы снабдить нас красками, иначе вся наша творческая работа прерывается из-за этого».

К делопроизводству читинцы, в отличие от улан-удэнцев и красноярцев, относились прохладно: «специальных собраний официального порядка в филиале совсем не практикуется. Все разговоры и обсуждения бывают во время студийных занятий, причем протоколы не ведутся». Пассивность художников в творческом отношении И. П. Сверкунов объясняет в загруженности «производственной работой – они преимущественно плакатчики в кино, театрах, клубах. Кроме того, они оторваны от художественной жизни центров, ничего не видят, не имеют «встряски» в художественном смысле. Надо иметь исключительную любовь к искусству, чтобы работать в их положении. А тут еще отсутствие материалов – холста, красок, отсутствие помещения для работы и т.д. Кроме того наши краевые выставки их не заинтересовывают их плохой организации – ведь даже краевая газета ни словом не обмолвилась о художеств. выставке...».

В 1937 г. связь с читинским филиалом была прервана по вполне естественной причине: согласно постановлению ЦИК СССР появились отдельные образования – Иркутская и Читинская области. 15 января 1938 года Верховный Совет СССР утвердил создание данных областей. Через пять дней после этого художник И. П. Сверкунов был арестован органами НКВД. Расстрелян по приговору Тройки УНКВД по Читинской обл. 6 октября 1938 г. Вологдин, которому он написал так много писем, был уже семь месяцев как мертв – расстрелян по приговору иркутской Тройки 15 февраля 1938 г. Но союз художников уже был уже создан. «...Старания мои увенчались успехом...» – пророчески написал Иван Сверкунов.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**АСАЛХАНОВА Екатерина Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры монументально-декоративной живописи и дизайна им. В.Г. Смагина института архитектуры, строительства и дизайна, Иркутский Национальный исследовательский технический университет (Иркутск)

**БАЛАГАНСКАЯ Лада Игоревна**, преподаватель МАОУДО ЦДШИ г. Кемерово, магистр кафедры истории искусства, костюма и текстиля Алтайского государственного университета (Кемерово)

**БЫЧКОВА Тамара Анатольевна**, искусствовед, старший научный сотрудник Томского областного художественного музея (Томск)

**ВЫСОЦКАЯ Татьяна Михайловна**, искусствовед, заслуженный работник культуры РФ, член ВТОО «Союз художников России» (Новокузнецк)

**ГУРЬЯНОВА Галина Геннадьевна**, искусствовед, кандидат исторических наук, заведующая презентационно-издательским отделом Музейно-выставочного комплекса им. И. С. Шемановского, АНО «Институт художественных и гуманитарных проектов» (Салехард)

**КАЙГОРОДОВ Виктор Александрович**, искусствовед, руководитель Детской картинной галереи МБУ ДО «Детская школа искусств №1» (Новокузнецк); магистрант по направлению «Музеология и охрана объектов природного и культурного наследия», ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»

**КИЧИГИНА Анастасия Гоергиевна**, художник, кандидат философских наук, доцент кафедры дизайна, рисунка и живописи «Института дизайна и технологии медиаиндустрии» ОмГТУ (Омск)

**КОСЕНКОВА Марина Сергеевна**, доцент кафедры монументально-декоративного искусства ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет» (Екатеринбург)

**КУЗНЕЦОВА Наталья Сергеевна**, кандидат педагогических наук, декан факультета художественного образования Нижнетагильского государственного социально-педагогического института, филиал ФГАОУ ВО «Российский государственный профессионально-педагогический университет», член ВТОО «Союз художников России» (Нижний Тагил)

**ЛИСИЦИНА Яна Юрьевна**, кандидат исторических наук, доцент Иркутского государственного университета, член ВТОО «Союз художников России» (Иркутск)

**МУЛИНОВ Никита Геннадьевич**, студент 3 курса КемГИК, направление «Теория и история искусств» (Кемерово)

**МУРАТОВА Асия Дамировна**, студентка 4 курса факультета искусств ОмГПУ (Омск)

**МУРИНА Лукия Рафаильевна**, художник, искусствовед, член ВТОО «Союз художников России» (Томск)

**НАЗАНСКИЙ Владимир Олегович**, искусствовед, член Международной ассоциации искусствоведов, куратор музея современного искусство «Эрарта», член ВТОО «Союз художников России» (Санкт-Петербург)

**НИКОЛАЕВА Наталья Васильевна**, художник-живописец, отличник культуры Республики Саха (Якутия), член ВТОО «Союз художников России», преподаватель кафедры живописи и графики Арктического государственного института культуры и искусства (АГИКИ)

**НЕТРЕБА Елизавета Сергеевна**, старший преподаватель ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет», член ВТОО «Союз художников России» (Екатеринбург)

**НЕУСТРОЕВА Галина Гаврильевна**, искусствовед, заслуженный работник культуры РФ и РС(Я), главный научный сотрудник НХМ РС(Я) (Якутск)

**ОЖЕРЕДОВ Юрий Иванович**, кандидат исторических наук, археолог (Томск)

**ПЕШКОВ Евгений Юрьевич**, старший научный сотрудник Государственного художественного музея Алтайского края (Барнаул)

**ПОПОВА Евгения Петровна**, старший научный сотрудник МАУК «Новокузнецкий художественный музей» (Новокузнецк)

**РЫЖОВ Александр Васильевич**, искусствовед, младший научный сотрудник Государственного художественного музея Алтайского края (Барнаул)

**РЯБЦЕВА Елизавета Михайловна**, художник, научный сотрудник научно-экспозиционного отдела БУ «Государственный художественный музей», член ВТОО «Союз художников России» (Ханты-Мансийск)

**СИДОРОВА Оксана Владимировна**, кандидат исторических наук, главный научный сотрудник НИО Государственного художественного музея Алтайского края, член ВТОО «СХ России» (Барнаул)

**СКАЧКОВА Наталья Сергеевна**, искусствовед, преподаватель истории искусства ГПОУ «Новокузнецкий областной колледж искусств» (Новокузнецк)

**СЛУЖИВЦЕВ Валерий Васильевич**, заслуженный деятель культуры ХМАО – Югры, председатель Ханты-Мансийского регионального отделения Ассоциации искусствоведов, председатель регионального отделения ТСХР по ХМАО – Югре (Ханты-Мансийск)

**ТРИФОНОВА Галина Семеновна**, искусствовед, кандидат исторических наук, доцент факультета изобразительного искусства Южно-Уральского государственного института искусств, ЮУрГИИ (Челябинск)

**ЧЕРКАШИНА Антонина Сергеевна**, искусствовед, старший научный сотрудник Камчатского краевого художественного музея, член ВТОО «Союз художников России» (Петропавловск-Камчатский)

**ЧУРИЛОВ Михаил Григорьевич**, искусствовед, старший преподаватель кафедры Истории искусства, костюма и текстиля факультета искусств и дизайна АлтГУ, преподаватель гуманитарного отделения Колледжа АлтГУ (Барнаул)

**ЦАРЕВА Наталья Степановна**, кандидат искусствоведения, заместитель директора Государственного художественного музея Алтайского края, заслуженный работник культуры РФ, член АИС, член ВТОО «Союз художников России» (Барнаул)

**ШАМШИНА Ирина Викторовна**, преподаватель, методист БПОУ ОО «Омский строительный колледж» (Омск)

**ШЕЙНИНА Мария Юрьевна**, искусствовед, куратор художественных проектов, член Международной ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург)

**ШИПИЦЫНА Елена Акрамовна**, арт-критик, галерист, член ВТОО «Союз художников России, Международной ассоциации искусствоведов и художественных критиков AIS-AICA

# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА. XXI ВЕК. УРАЛ, СИБИРЬ, ДАЛЬНИЙ ВОСТОК.

Материалы межрегиональной научно-практической конференции  
Издание осуществлено при поддержке Фонда президентских грантов

Новокузнецк, 21 августа 2019 г.

НГО ВТОО СХР

Кемеровская область, г. Новокузнецк, 654007, пр. Кузнецкстроевский, 1  
тел.: (3843)46-42-56, e-mail: nvkz.unart@mail.ru, сайт: www.shr42.ru

Тираж 300

Номер заказа полиграфического предприятия 1158-19

Наименование и почтовый адрес учредителя, организации, от имени которой выходит издание, или адрес редакции издания:

НГО ВТОО СХР Кемеровская область, г. Новокузнецк, 654007, пр. Кузнецкстроевский, 1, тел.: (3843)46-42-56,  
e-mail: nvkz.unart@mail.ru

Наименование и адрес полиграфического предприятия: ИП Пентюхов В.В., 630027, г. Новосибирск, ул. Объединения, дом 88,  
кв. 45., +7 913-010-2732, v.pentyukhov@inbox.ru



А.И. Ковригин, член СХР с преподавателями школ города. Уроки мастерства

Иллюстрации к статье  
ВНЕ МАГИСТРАЛИ ОСНОВНОЙ ВЫСТАВОЧНОЙ ПРАКТИКИ  
СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ. СОВМЕСТНЫЙ ОПЫТ РАБОТЫ ДЕТ-  
СКОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ МБУ ДО «ДШИ №1» С НОВО-  
КУЗНЕЦКИМ ОТДЕЛЕНИЕМ ВТОО «СХР»

Высоцкая Т. М.  
Новокузнецк



Встреча на выставке с А.С. Поповым



На выставке «О тех, кто рядом».



Уроки мастерства академика РАХ А.М.



Проект «Master Guach».



Участники проекта «АРТ-ФОРУМ» в ДКГ. 2017



Иллюстрации к статье  
 ПРОЕКТИВНЫЙ МЕТОД ОРГАНИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКОГО  
 ПРОЦЕССА У МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ НОВОКУЗНЕЦКА:  
 ИЛЫИ ХРАБРОГО И АНДРЕЯ БОГДАНОВА  
 Высоцкая Т. М.  
 Новокузнецк



Фрагмент экспозиции «Продукт на экспорт». 2013



И. Храбрый, А. Богданов. Проект «Нижний уровень». Фрагмент экспозиции. 2018



Фрагмент экспозиции «Нижний уровень». 2018



А. Богданов. Серия «Артефакты невыясненного назначения». 2018. Керамика. (2)



И. Храбрый. Из цикла «Мечты о взлете». 2011



А. Богданов. Серия «Артефакты невыясненного назначения». 2018. Керамика.



А. Богданов. Серия «Артефакты невыясненного назначения». 2018. Керамика. (5)



А. Богданов. Серия «Артефакты невыясненного назначения». 2018. Керамика. (4)

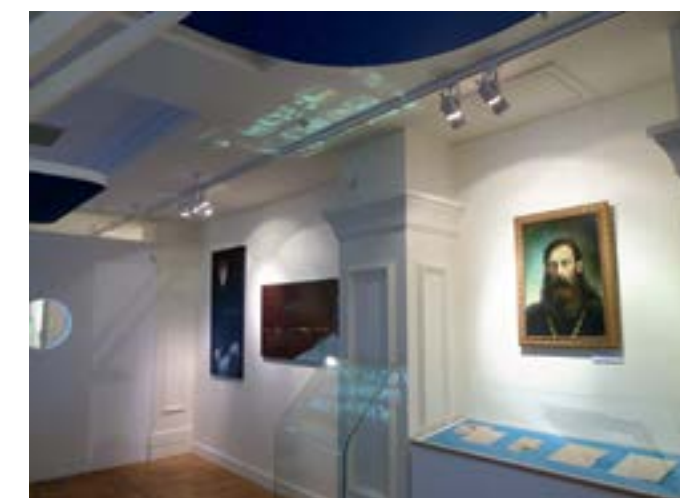
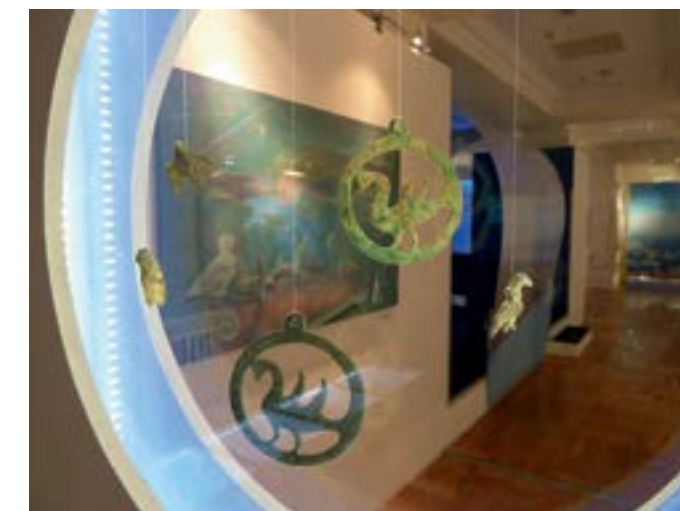


Баранов. Страна оленя. 2019



Вахрушев Дорога в Арктику

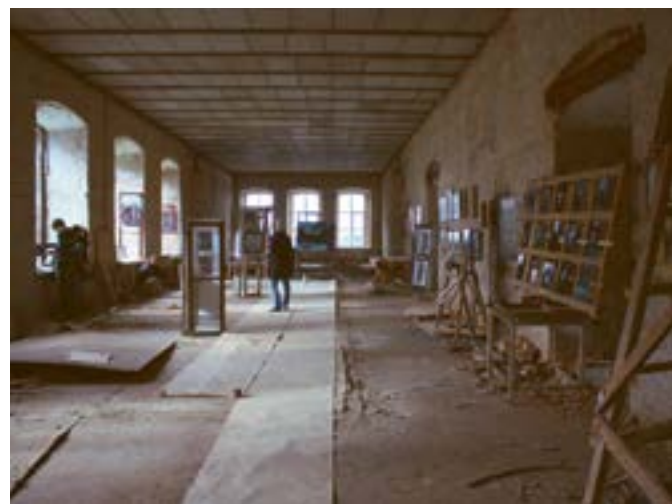
Иллюстрации к статье  
 ХУДОЖНИК-КУРАТОР: ЕДИНСТВО ПРОТИВОРЕЧИЙ  
 (опыт художников А. Вахрушева и С. Баранова в Салехарде)  
 Гурьянова Г. Г.  
 Салехард



Баранов.Время Летать. 2016



Иллюстрации к статье  
ОСМЫСЛЕНИЕ И ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ЛОКАЛЬНОЙ ИСТОРИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ТОМСКА  
Мурина Л. Р.  
Томск



ил. 2. Выставка-акция «Сжечь нельзя сохранить». 2011



ил.5. 100 лет без Академии. 2018. ГЦСИ



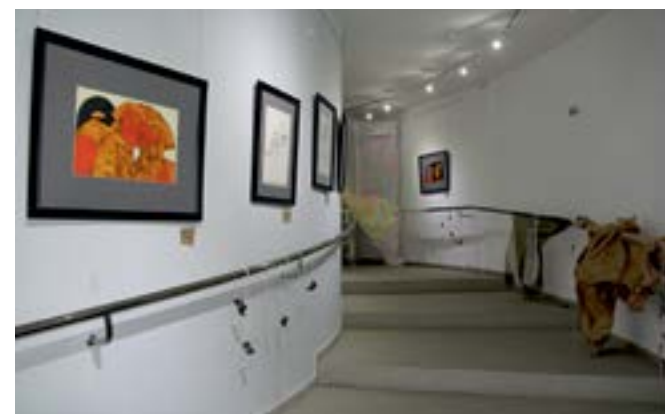
ил. 3. Сжечь нельзя сохранить. Акция. 2013



ил. 6. Николай Исаев. Гороховские склады. Лист 2. Из серии «Наше Красочное прошлое». 2019



Н. Юдина. Страшные Сибирские Сны. Фрагмент экспозиции.



Выставка Зона отчуждения. 2016. Ханты-Мансийск

Иллюстрации к статье  
МОЛОДЕЖНЫЕ ВЫСТАВКИ В ЭКСПОЗИЦИОННО-ВЫСТАВОЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ЮГРЫ: РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ОПЫТЕ ИХ ПРОВЕДЕНИЯ  
Рябцева Е.М.  
Ханты-Мансийск



Выставка Зона отчуждения. 2016. Ханты-Мансийск. (4)



Выставка Зона отчуждения. 2016. Ханты-Мансийск. (2)



Выставка 4К Ханты-Мансийск



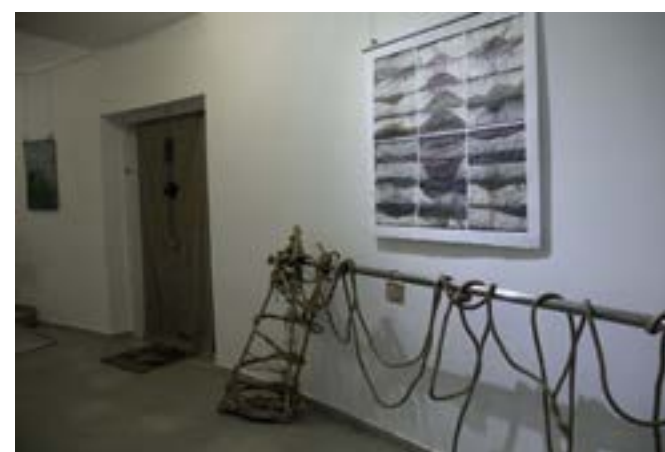
Выставка Зона отчуждени. 2016. Ханты-Мансийск



Выставка 4К. Ханты-Мансийск. (8)



Выставка Зона отчуждения. 2016. Ханты-Мансийск. (5)



Выставка 4К. Ханты-Мансийск. (6)

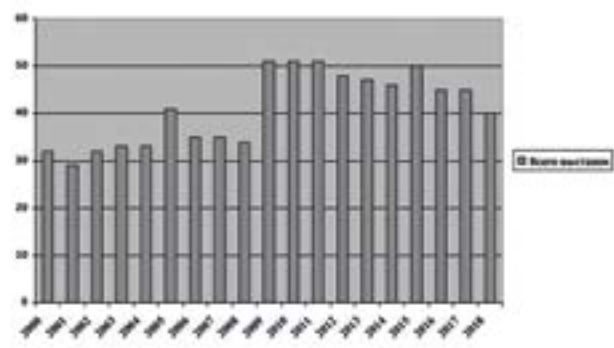


Выставка Зона отчуждения. 2016. Ханты-Мансийск. (3)

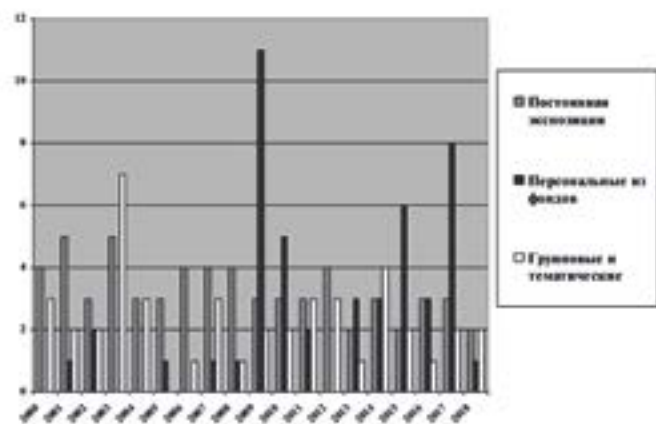


Иллюстрации к статье  
**ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НОВОКУЗНЕЦКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ В ТЕЧЕНИЕ ДВУХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XXI ВЕКА**  
 Попова Е.П.  
 Новокузнецк

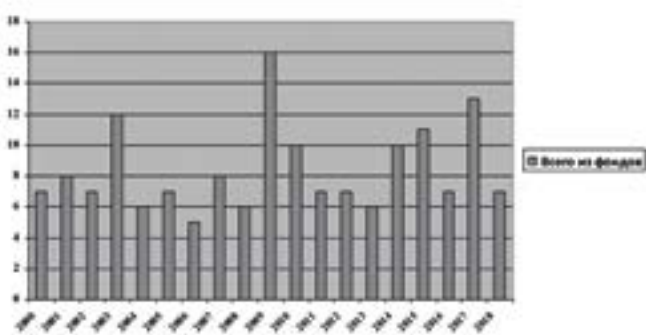
Количество выставок в музее (без выездных и виртуальных)



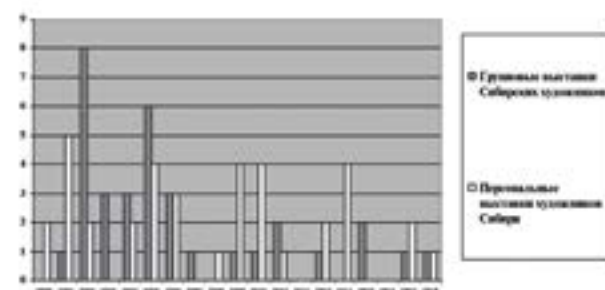
Выставки из фондов музея



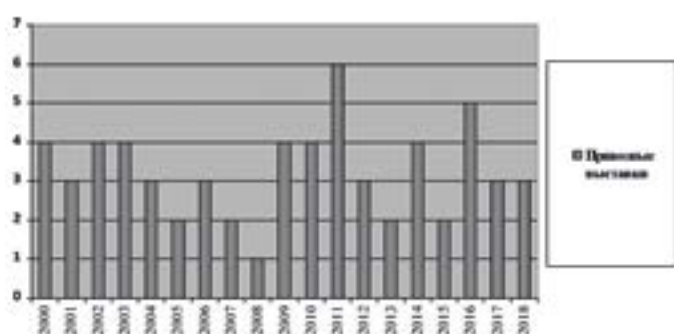
Всего выставок из фондов музея



Выставки художников Сибири:



Привозные выставки искусства центральной части России и зарубежья



Иллюстрации к статье  
**УНИВЕРСИТЕТСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ЮУрГУ В ЧЕЛЯБИНСКЕ**  
 Трифонова Г. С.  
 Челябинск



Отчет о музейной практике студентов-искусствоведов ЮУрГУ на выставке графики В.Н. Дьякова.



Студенты на занятиях в зале искусств ЮУрГУ.



Иллюстрации к статье  
ВЫСТАВОЧНАЯ ПРАКТИКА «ЫЧМУХРИСТОВ»  
Чурилов М. Г.  
Барнаул



Богун Лариса. ПРОНИКНОВЕНИЕ В ГОЛОВУ. 2016. Бум., гуашь, тушь



Фрагмент экспозиции «Всё через Ы» (арт-галерея «Бандероль», январь 2018)



Кудина Юлия. ЫЧ-НЯШКА. 2017. Комп. графика



Ведяйкин Роман. АЛТАРЬ (фрагмент). 2016. Инсталляция. картон, гуашь, тушь



Кузьмина Александра. СОТВОРЕНИЕ ЫЧМУХРЮ. 2018. Комп. графика

Иллюстрации к статье  
РАЗГЕРМЕТИЗАЦИЯ МИФА ИЛИ «ПУТЬ ИЗ ВЕРХНЕГО МИРА В НИЖНИЙ И ОБРАТНО»  
Шипицина Е.А.  
Екатеринбург



Иллюстрации к статье  
ТВОРЧЕСТВО КАК СВЕТ, ПРОПУЩЕННЫЙ СКВОЗЬ ПРИЗМУ  
Шипицина Е.А.  
Екатеринбург



Брюханов С. СПЕКТР. НОРВЕГИЯ-STORD. (фиолетовый). Холст, акрил, коллаж, масло. 100x60, 2008-15.



Георгий Майеер. Libido & Mortido 11



Георгий Майер. Libido & Mortido 2



Георгий Майер Libido & Mortido 5



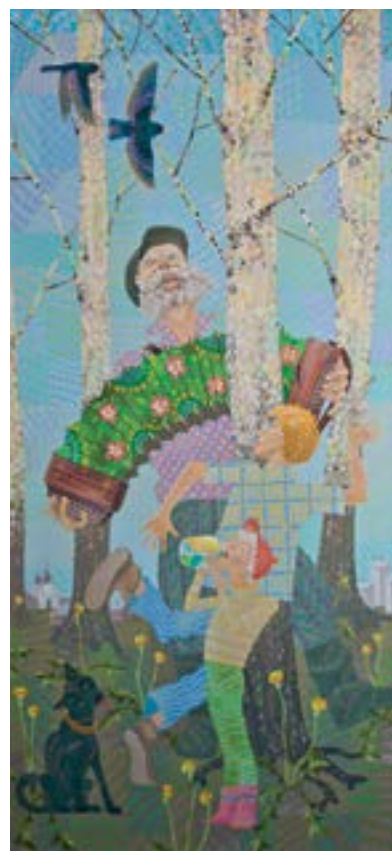
Георгий Майер. Libido & Mortido 4



Иллюстрации к статье  
ДЕКОРАТИВНОСТЬ КАК ПРИНЦИП В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ НОВОКУЗНЕЦКА  
Высоцкая Т.М.  
Новокузнецк



Думлер А.И. Малозатка. X., м.



Брызгунов А. М. Березовый сок. 2012. X., м. 152X70



Суслов А.В.



Е.П. Гаврилова. Пастель.



Спесивцев В.Ю. Полдень. 2011. К., м.



Спесивцева. Н.А. Над городом праздник. Тушь, перо.



Н. А. Спесивцева. Год петуха. Б., тушь, перо.



Карусель. 2018. Холст, масло. 190x285



Мост. 2009. Гуашь. 80x110



Попов А.С. III-й километр. 1996. Холст, масло.



Неизменный Эго-западный. 90x60

Иллюстрации к статье  
КУЗНЕЦКИЙ ЖИВОПИСЕЦ АЛЕКСАНДР ПОПОВ  
Высоцкая Т.М.  
Новокузнецк



Тишина. 1998. Холст, масло. 80x90



Лунный свет. 2006. Акварель. 80x110



Праздник охры. 2009. Гуашь. 60,5x83



Иллюстрации к статье  
НА СТЫКЕ ВИДОВ ТВОРЧЕСТВА. СЕРИЯ ГРАФИКИ СЕРГЕЯ  
БАРАНОВА ПО МОТИВАМ РОМАНА «КОТЛОВАН» А. ПЛА-  
ТОНОВА  
Гурьянова Г.Г.  
Салехард



Жачев, Воцев, пионерка и цветок. 2018. Картон, карандаш, акрил, аппликация. 70x89



Спящий в овраге. 2018. Картон, бумага, карандаш, акрил, аппликация. 70x89



Чиклин бьет ломом. 2018. Картон, карандаш, акрил, аппликация. 70x89



Умиращая ласточка. 2018. Картон, карандаш, акрил, аппликация. 70x89



Мёртвая ласточка. 2018. Картон, бумага, карандаш, акрил, аппликация. 70x89



Чиклин. 2019. Картон, карандаш, акрил, аппликация. 70x89



Жачев, Чиклин и Сафронов. 2019. Картон, карандаш, акрил, аппликация. 70x89



Иллюстрации к статье  
 ОБРАЗЫ ПРЕКРАСНОГО И ВОЗВЫШЕННОГО В ИСКУССТВЕ  
 МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ НОВОКУЗНЕЦКА: ИЛЫИ И НИ-  
 КИТЫ КЛЮЧНИКОВЫХ, ЯРОСЛАВЫ ХМЕЛЬ  
 Кайгородов В. А.  
 Новокузнецк



Хмель Я. А. «Молчание». 2013. МДФ, акрил. 68 x 51



Хмель Я. А. «Вечерняя звезда». 2014. Холст, масло. 100 x 100



Хмель Я. А. «Дух реки, созерцающий горы». 2014. Акрил на доске. 56 x 60



Хмель Я. А. «Сон». 2014. Акрил на доске. 53 x 90



Ключников Н. Л. «Цветок Ириса». 2015. Холст, масло. 193 x 81



Ключников И. Л. Триптих «Пан и Сиринга. Эней. Лесной царь». Офорт. 30 x 30



Ключников И. Л. Триптих «В Аркадии». 2014. Офорт. 45 x 100



Ключников Н. Л. Диптих. «Вода». 250.1 x 165.5. «Земля». 250.7 x 163.1. 2015 – 2016 гг. Холст, масло.



Ключников И. Л. «Пегас». 2014. Офорт. 44 x 60



Ключников Н. Л. «Утро». 2017. Холст, масло. 211 x 124



Иллюстрации к статье  
МИФОЛОГЕМЫ КАК СЕМАНТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ИСКУССТВА НЕОАРХАИКИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Г.С. КРАСНОВА)  
Кичигина А.Г.  
Омск



2. Краснов. Г.С. Возвращение воинов. 2011. Холст, масло.



Краснов. Г.С. Камлание. 2006. Холст, масло.



5. Краснов. Г.С. Полет над вечностью, 2006. Холст, масло.



Краснов Г.С. Благословение воина. 2015. Холст, масло.



Краснов. Г.С. Перекочевка. 2006. Холст, масло.



Краснов. Г.С. Космический ритуал. 2005. Холст, масло.



3. Краснов. Г.С. Озарение. 2006. Холст, масло.

Иллюстрации к статье  
ПЕЙЗАЖ-КАРТИНА КАК РЕАЛИЗАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ПРИРОДЫ УРАЛА В ТВОРЧЕСТВЕ И. И. БУРЛАКОВА  
Косенкова М. С.  
Екатеринбург



Бурлаков И.И. Река Хомес. Вечер.2013. Холст, акрил. 85x105



Бурлаков И.И. На крайнем Севере. 2013. Холст, акрил. 150x200



Бурлаков И.И. Водопад. Река Хомес. 2012. Холст, акрил. 96x112



Бурлаков И.И. Гора Чендер. 2014. Холст, акрил. 95x95



Иллюстрации к статье  
ДОРОГА К ДОМУ. ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКА Л. К. ВАВР-  
ЖЕНЧИКА  
Кузнецова Н.С.  
Нижний Тагил



Л. Ваврженчик. Исторические места. 1970-е



Л. Ваврженчик.к Берег. 1986



Л. Ваврженчик. Осенний звездопад. Из серии «Берег». Лист 6. 1989



Л. Ваврженчик. Августовские дожди. Из серии «Берег». Лист 4. 1989



Л. Ваврженчик. Проспект Строителей.



Л. Ваврженчик. Точка опоры. Из серии «Берег». Лист 3. 1988

Иллюстрации к статье  
ВЛАДИМИР БУГАЕВ  
Назанский В.О.  
Санкт-Петербург



Бугаев В. Архео-пространства. Лист 1. 2016. Б., темпера.73x60



Бугаев



Бугаев В. Ситуация 4. Холст, темпера.



Бугаев В.Г. Архео - пространства. Лист 16. 2016. Б., темпера



Бугаев В.Г. Свечение. 1993. Автор. техника. 85x100



Иллюстрации к статье  
ПОРТРЕТНЫЙ ЖАНР В ТВОРЧЕСТВЕ МОЛОДЫХ ХУДОЖНИ-  
КОВ ЕКАТЕРИНБУРГА  
Нетреба Е. С.  
Екатеринбург



Илл.2 Поединщикова Екатерина Сергеевна Сэлфи хм 2013г 110x100



Саржанов РЖ илл. 1



Илл.4 Кияница Сергей Михайлович 0000 2019 хм 120x140



Илл.3. Бородин Кирилл Сергеевич Ссора II 2017 г. хм 95x95

Иллюстрации к статье  
ГРАФИКА ЯКУТИИ ДВУХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XXI ВЕКА: ТЕНДЕН-  
ЦИИ РАЗВИТИЯ  
Неустроева Г. Г.  
Якутск



Мунхалов А. П. Лошадки моего детства. 2003



Иванова Н. Большая рыба



Васильев А.Д. Легенда. 2018. Бумага, карандаш.



Курилов Н.Н. Ночной костер. 2005



Старостин М.Г. Поспешивший. 2005



Иллюстрации к статье  
 РОЛЬ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ В ХУДОЖЕ-  
 СТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ ЯКУТИИ  
 Николаева Н. В.  
 Якутск



Академик РАХ Осипов А.Н. на этюдах



А. П. Левитин со вторым выпуском ста-  
 жеров творческих мастерских РАХ УСДВ  
 1995 г.



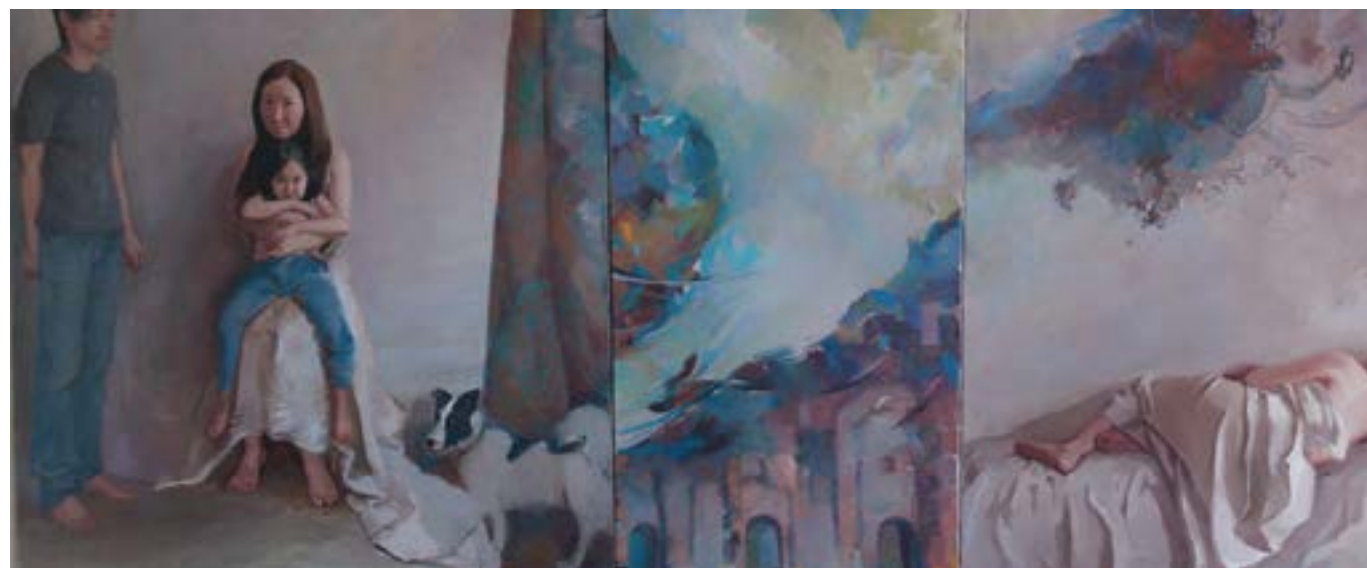
Федор Марков. Гиганты суровых времен



Федор Марков. В сакральный путь



Николаева Н. Праздник. 2004. Х., м. 150x180



Н. Николаева. В городе моем триптих 130смx340см 2007 х.м.



Иллюстрации к статье  
 ДУХОВНО-ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ ТВОРЧЕСТВА А. Н. МА-  
 ШАНОВА  
 Пешков Е. Ю.  
 Барнаул

Машанов А.Н. Мелодия танца.  
 Из серии «Музыка». 2011. Бумага,  
 офорт, акварель, золото



Машанов А.Н. Андрей Рублёв. Из серии  
 «Древнерусские мастера». 1998. Бумага,  
 офорт, золото



Машанов А.Н. Беседа. 2009. Бумага, офорт, аква-  
 рель, золото



Машанов А.Н. Тихая мелодия. 2009. Из серии  
 «Музыка». Бумага, офорт, акварель, золото



Машанов А.Н. Звуки моря. Из серии «Музыка». 2011. Бумага, офорт, аква-  
 рель, золото



Машанов А.Н. Музыка падающих звёзд. Из серии «Музыка». 2011. Бумага,  
 офорт, акварель, золото



Иллюстрации к статье  
ЦВЕТ КАК МАТЕРИЯ. ЖИВОПИСЬ ЕКАТЕРИНЫ ЧЕПИС  
Рыжов А.В.  
Барнаул



Весенняя окраина



хранители озера



Андрусенко А.Б. Вышел месяц из тумана. 67,5x69. Х.м. 2005

Иллюстрации к статье  
КЛЮЧЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА  
А. Б. АНДРУСЕНКО  
Рыжов А.В.  
Барнаул



Андрусенко А.Б. Идут белые снега. 90x110. Х.м. 2009



Раскрой ткани



Июньский полдень



Андрусенко А.Б. Следующая конечная. 80x90. Х.м. 2012



Андрусенко А.Б. Деревенька. ДВП, масло. 32x32. 2003



Иллюстрации к статье  
ИНОСКАЗАТЕЛЬНОСТЬ КАК ОДИН ИЗ СПОСОБОВ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОСВОЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ АРКАДИЯ КАЗАНЦЕВА  
Сидорова О. В.  
Барнаул



Казанцев А.В. Три короля. 2012. Бумага, смешан. техника. 40x33 (ГХМАК)



А. В. Казанцев. Иллюстрация к книге алтайских эпических сказаний «Кан-Алтай». 2010. Бумага, тушь, перо. 19x19 (ГХМАК)



Казанцев А.В. Тёмное время. 2001. Бумага, офорт. 10,0x12,0. (ГХМАК)



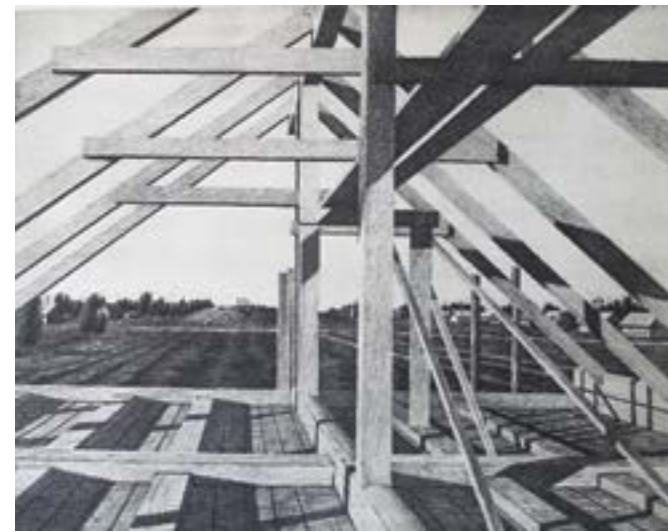
Казанцев А.В. Шмуцтитул. Иллюстрация к собранию сочинений В.Я. Шишкова. 2018. Цифр. графика. 21x12



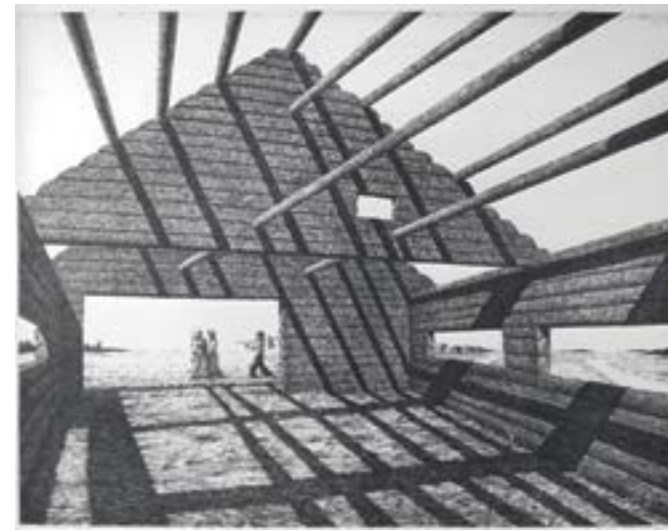
Казанцев А.В. Ночь. Улица. Фонарь. Из серии «Прогулки по старому Красноярску». 1998. Бумага, смешан.техника. 36,5x55,5 (ГХМАК)



Казанцев А.В. Хайям. 2000. Бумага, цветная гравюра. 19x20 (ГХМАК)



Елфимов Г. А. Распятие 1. из серии Созидание. офорт. 50x68см. 1991г.

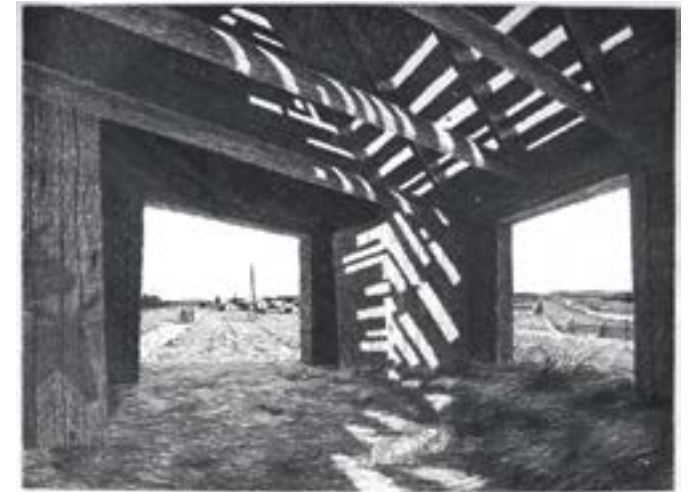


Елфимов Г.А. Бегство в Египет. из серии Созидание. офорт.50x68см 1991г. (1)

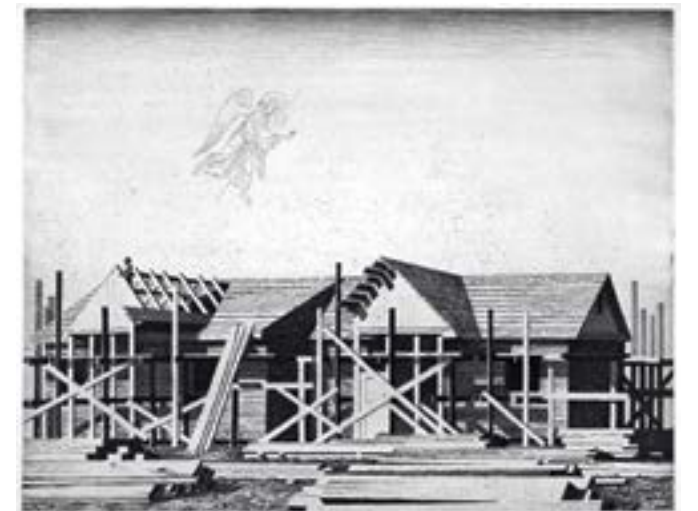


Елфимов Г.А. Несение креста. из серии Созидание. офорт . 50x65см. 1990г.

Иллюстрации к статье  
СОЗИДАНИЕ ДУХА И СОЗИДАНИЕ ФОРМЫ В ГРАФИКЕ Г. А. ЕЛФИМОВА  
Скачкова Н. С.  
Новокузнецк



Елфимов Г. А. Рождество. из серии Созидание. офорт. 48x65см. 1990г.



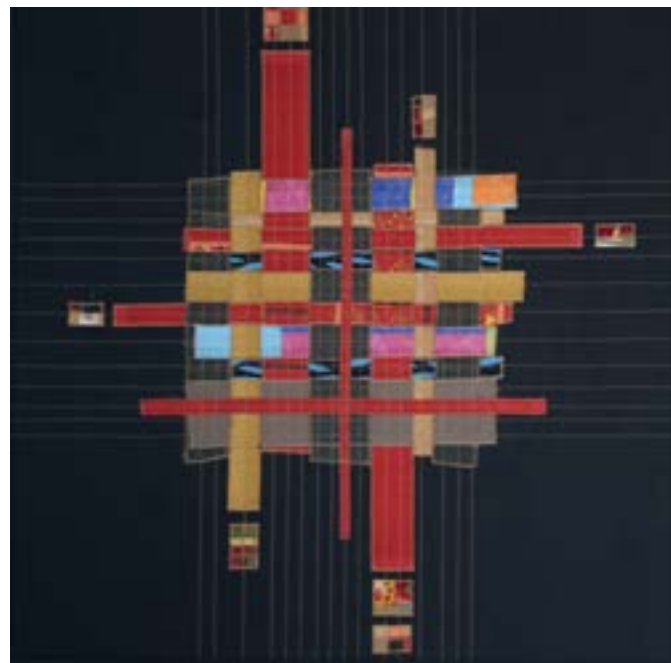
Елфимов Г.А. Благовещение. из серии Созидание. офорт.50x68см 1991г.



Иллюстрации к статье  
 ЛАРИСА ХРАБРЫХ – ХУДОЖНИК ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА  
 Царева Н.С.  
 Барнаул



Храбрый Л.В. Из цикла «Одеялки». Текстиль. (2)



Храбрый Л.В. Из цикла «Одеялки». Текстиль. (рис 3)



Храбрый Л.В. Из цикла «Одеялки». Текстиль. (3)



Храбрый Л.В. Из цикла «Одеялки». Текстиль. (5)



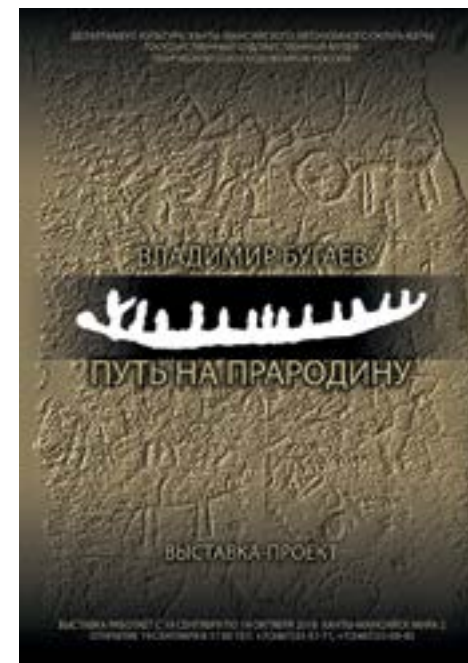
Храбрый Л.В. Из цикла «Одеялки». Текстиль. (6)



Храбрый Л.В. Из цикла «Одеялки». Текстиль. (4)



Храбрый Л.В. Из цикла «Одеялки». Текстиль.



Бугаев. В.Г. Плакат. Путь на прародину. 2018

Иллюстрации к статье  
 В ПОТОКЕ МОНОХРОМА ХРОНОСА  
 Шейнина М. Ю.  
 Санкт-Петербург



Бугаев В. Г. Композиция 3. Холст, темпера. 80x100



Иллюстрации к статье  
О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ТВОРЧЕСТВА ОМСКОГО ХУ-  
ДОЖНИКА ЕЛЕНА БОБРОВОЙ  
Шамшина И. В., Омск  
Высоцкая Т. М., Новокузнецк



Вчерашние гости кафе. 2011. Х., м.



Изумрудный город. 2007. К., м. 89x90



Заснеженные. 2009. Х., м. 80x100



Летели облака. 2009. Х., м



Качели. 2011. Х., м.



Ограничение скорости. 2013. Х., м. 160x135



Красный день. 2009. Х., м., 100x80



По бездорожью. 2014. Х., м.



Иллюстрации к статье  
 ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ТОМСКОГО СОЮЗА ХУДОЖНИ-  
 КОВ  
 Бычкова Т.А.  
 Томск



Щеглов М.М. На помощь фронту. 1943 ТОКМ



Афиша 1942



Лукин В.И. Подарки на фронт. 1943.ТОХМ



Газета «За Родину»



Мизеров В. М.Фураж фронту. 1942-1943. ТОХМ





Попов Н.А. Они уходят. 1943. ТОХМ



Плехан Е.В. Фашисты пришли. 1942



Стеценко В.К. Зима. 1941. ТОХМ



Острова Л.А. Автопортрет. 1943. ТОХМ